

ДЕЦЕНТРАЦІЯ ТЕКСТУ ЯК ГРА З ЧИТАЧЕМ ("ПОДОРОЖ УЧЕНОГО ДОКТОРА ЛЕОНАРДО..." МАЙКА ЙОГАНСЕНА)

"Подорож ученого доктора Леонардо..." витримано цілком у традиціях авангарду, коли безапеляційно заперечується традиція, а епатажність - афішується. Втім, про "поборення" традиції та епатаж можна говорити не тільки як про характерні риси так званих "лівих течій" у мистецтві, а й як про певний спосіб гри. Причому особливістю такої гри є її "не-вільність", яка пояснюється з одного боку - прив'язаністю до епатованого ним самим напрямку, а з другого - підкресленою орієнтацією на читача, тобто засвоєний ним попередньо естетичний досвід. Таким чином, гра відбувається за рахунок того, що "...відстань між горизонтом сподівань та твором, засвоєністю попереднього естетичного досвіду та "змінюю горизонту" викликана рецепцією нового твору, визначає характер художнього твору згідно з естетикою рецепції."¹

Тому здається очевидною можливість рецептивного підходу до твору, коли така теоретична конструкція, як горизонт сподівань, "встановлює пізнавальний контекст як для первісної рецепції, так і для подальших інтерпретацій".² Втім, привертає увагу також пропозиція Манделкова (Mandelkow) щодо уточнення яусівського поняття горизонту сподівань як сподівання щодо епохи, щодо твору, щодо автора.

Читаючи Майка Йогансена, беремо до уваги останню пропозицію, хіба що будемо рухатися у зворотньому напрямку: *автор - твір - епоха*, докладніше спиняючись лише на першому та другому складових елементах цього ланцюга, оскільки третій вимагає більш розгорнутого дослідження.

У "Передньому слові" до книги "Як будується оповідання" Майк Йогансен, один з авангардних прозаїків цієї епохи, оголошував, що "має поширити марксистський погляд на мистецтво серед молодих письменників", хоча насправді

робив цілком протилежне - висміював і підривав його".³ Це важливо тому, що тут дається ключ для розуміння всього Йогансена - "**читання — навпаки**". Так, простежуючи хай іронічні, але все ж таки теоретизування Йогансена у цій книзі, де він "на відміну від футуристів", "ніякої смерті (мистецтву) не виголошує, а намагається поставити мистецтво па його місце"⁴ До речі, "поміж мороженим та сельтерською водою щодо ролі у виробничому процесі", можемо окреслити спосіб побудови оповідання як "гру в кубики та картки" : підкинуті кубики падають на поверхню, автор придивляється до їх випадкового розташування і, коли знаходить його цікавим, використовує як схему сюжету. Оточений різноманітними іронічними пасажами (як, наприклад, про вірші у прозі чи наявність душі "тільки у героя чи героїні", на відміну від злочинців, у котрих "тільки фізичні хиби та й годі" тощо), цей пасаж також вимагає іронічного "читання - навпаки". Але іронічний дискурс ще більше уяскравлюється тоді, коли і власний твір Майка Йогансена "Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альцести в Слобожанську Швейцарію" "будується" згідно зі згаданими вище авторськими настановами. Спостерігаємо **подвійне заломлення очікування**: спершу воно відбувається завдяки авторській іронії щодо "будування оповідань" та "гри в кубики та картки", а далі спричинюється загальним іронічним дискурсом (подвоєна іронія, подвійна мотивація іронічного), коли Йогансен вдається до своїх теоретизувань.

Взагалі питання рецепції є важливим для Йогансена. Це прочитується у його порадах: "остерігатися нещасливих кінців", "обережно поводитись з ландшафтом", бо "щоб **затримати читача** (Виділення наше. - С.М.) коло якоїсь точки, потрібний якийсь матеріал" тощо.

З цього випливає, що автор орієнтується на певне стале уявлення читача про текст та його творення, і відповідно обіграє читачьке очікування, і передовсім очікування щодо **форми**, яку мусив би задавати жанр роману (між іншим, саме *авантюрного роману*, що передбачає гострий динамічний розвиток сюжету, наявність пригодницьких ризикованих ситуацій). Ефект досягається завдяки грі з сюжетом та фавбулою.

Розуміючи сюжет як "подію чи систему подій, покладену в основу епічних, драматичних, інколи ліричних творів, спосіб естетичного освоєння й осмислення, організації подій (художньої трансформації фавбули), **рух характерів у художньому часі та просторі**"⁵ (виділення наше - С.М.), тобто підкреслено динамічний аспект твору, бачимо, що рух характерів сам по собі втрачає на значенні, оскільки у Йогансена рухається не характер у часі і просторі, а час і простір на тлі характеру. Про це говорить і сам автор в епіграфі до роману: *"...landscape cannot be adequately treated in the literature in the usual descriptive way. But if some writer should by chance come across the idea of shifting the reciprocal roles of the landscape and the acting persons, it would be quite a different thing. The persons, treated as mere cardboard puppets as moving decorations can nevertheless impart proper movement to a description of a landscape (because of the natural tendency of the reader to follow their ways, as if they were real living people) and so a "landscape-novel" could be made quite readable.*"⁶ Так, це суголосне тому, що Борис Ейхенбаум пише про "Шинель" Миколи Гоголя: "...зовсім іншою стає композиція, коли сюжет сам по собі, як сплетіння мотивів за допомогою їх мотивації, перестає відігравати організаційну роль, тобто коли оповідач так чи так висуває себе на перший план, як ніби тільки користуючись сюжетом для сплетіння окремих стилістичних прийомів. Центр ваги від сюжету (який тут скорочується до мінімуму) переноситься на прийом оповіді, головна комічна роль відводиться каламбурам, які то обмежуються простою грою слів, то розгортаються у невеликі анекдоти. Комічні ефекти досягаються **манерою** оповіді."⁷ Тому не раз підкреслювана автором статика сюжету (у вимірі розвитку характерів) справді

виправдана, бо значення має лише зовнішнє. Так само, як і у "Шинелі" Гоголя, "...справжня динаміка, а тим самим і композиція його речей - у **побудові оповіді, у грі мови**", де над статичними дійовими особами "у вигляді режисера та справжнього героя панує і бавиться грайливий дух самого автора".⁸ Мовна гра відбувається на різних рівнях: від неприхованої іронії у розмірковуваннях про сучасний йому творчий процес (*"Один відомий критик, приміром, запевняв мене, що добрий стиль, блискуча фавбульна конструкція, драматичне напруження твору, що давалися буржуазії довгою роботою, самі звалляться під перо пролетаріатів, як тільки пролетаріат, ознайомившись із політграмотою Коваленка, візьметься писати оповідання."*), до каламбурів різних видів, що будуються на звуковій подібності та етимологічній грі словами (Перерва- Перейра- Перебийте), на прихованому або явному абсурді, алогічному поєднанні слів ("добрий деревонасадець", який свою першу жінку *".. вигонив із хати з дітьми, щоб не об'їдали його. Ще тоді він ясно і просто сказав їй, щоб не підходила до його хати і що інакше він її застрелить."*)

Крім цього, гра на композиційному рівні полягає і в тому, що автор спершу "підсовує" читачеві те, чого той сподівається, а потім спростовує не тільки свій попередній крок, а й доцільність читачького очікування, оголюючи його наївність, причому робить це з підкресленою зумисністю. Так, приміром, чинить Йогансен, відтягуючи момент, коли нарешті Альчеста стане коханкою Леонардо.

У "Подорожі ученого доктора Леонардо..." профанується майже кожна заторкнута автором тема: стосунки чоловіка і жінки, кохання, творчість, смерть, подорож, героїчне, потойбічне ("тартарари") тощо. У "Подорожі доктора Леонардо..." профанація усіх цих тем відбувається шляхом зсуву уваги до маргінального. Згодом це буде описано в теорії децентрації Ж.Дерріді, орієнтованій на розгортання аналізу "навколо меж, кордонів, кадрування, маргіялізації усіх видів". Розглянемо це детальніше.

Взаємини Леонардо та Альчести розвиваються на тлі подорожі. Саме це тло, ясна річ, не випадкове. Наприклад, за В Шкловським, "...подорож - звичайний

спосіб зображення не тільки деталей довкілля, а й самого героя"⁹, однією з цілей якої є сексуальний зв'язок. Численні комічні перешкоди, що виникають щоразу, коли "подорож, здавалося б, завершується", створюють іронічний контекст і для самої подорожі і тим більше для "пафосу" дворічної "витримки" ученого доктора Леонардо, котрий протягом усього часу так і не торкнувся "майбутньої коханки". "Створюється враження комічної невідповідності між напруженістю синтаксичної інтонації, що глухо і таємничо починалася, та її змістовим вирішенням."¹⁰ Так, змальовуючи кілька "невдалих" спроб героя зблизитися з Альчестою та щоразу ввергаючи читача у фрустрацію, автор наштовхує його на думку про те, що докторові Леонардо два роки **просто постійно щось заважало** - і все, і більше жодного пафосу. У цьому навіть прочитується натяк на неспроможність доктора Леонардо. (*"Він почував себе, як той Дон Жуан, що безліч кохав женщин, і коли знайшов її, прекрасну й покірну, вже не зміг її покохати."*) В інших випадках, патетично, здавалося б, розпочинаючи розповідь, яких у творі доволі багато, Майк Йогансен за кілька кроків нещадно руйнує всю патетику і, відповідно, очікування читача. Як ось у розповіді "про любов" : *"...от одного року зазнав дідусь любові. Але полюбив дід не дівчину і не стару бабуся. І не хлопця полюбив дід, як подумали б стародавні елліни, коли б довелось їм послухати моєї казки. Лід полюбив собаку - і собака полюбив діда."*

Так само і мотив подорожі тут профанується і набуває комічного характеру. Говорячи про подорож, важливо зазначити, що вона відноситься до фабульних елементів твору (оскільки фабулу розуміємо як такий чинник сюжету, що "визначає межі його руху у часі і просторі"; " не сама переповідь, а те, що переповідається, вона виступає засобом художнього аналізу, створює основу для порівняння, тло для сприймання сюжету"¹¹. За Віктором Шкловським, "фабула - це повернення до старої, зрозумілої та близької для читача або глядача теми"¹². Сам по собі мотив подорожі містить у собі алюзію до відомих сюжетів західноєвропейської літератури.

Наприклад, подорож Дон Кіхота (Перейра за національністю, як і Дон Кіхот, - іспанець, це відкриває вихід в іспанський літературний контекст). Адже тут багато спільного: наявність дами (тут уже присутня іронія: дама серця у випадку Дон Кіхота мусить викликати захоплення, однак там не передбачається фізичне оволодіння жінкою, як у випадку з Альчестою, що її роль коханки запрограмована назвою твору), мандри, шляхетний характер Леонардо, долання перешкод тощо. Але коли Дон Кіхот "...героїчний за метою, але комічний тільки випадково..."¹³, то доктор Леонардо комічний з обох боків. Подорож ("звичайний спосіб зображення не тільки деталей довкілля, а й самого героя"¹⁴; "зміна життя" або "мотивування зміни героїв"¹⁵) не виправдовує себе вже тому, що герой, котрий у художньому творі "росте та змінюється" (В.Шкловський), у Йогансена залишається абсолютно незмінним. Навіть коли зіставити весь роман та його епілог, де подаються факти "теперішнього життя" персонажів за певний час від моменту "перебування у ландшафті" (бо ж подіями їх навряд чи можна назвати), то легко впевнитися, що маємо справу не з "розвитком подій", а радше прийомом "безперервної гри". Йдеться про своєрідну гру режисера, що її помічав В.Шкловський у Ейзенштейна: це "...гра монтажем, ножицями, це архітектурне кіно, це фрески, повз які проходить людина, самі ж фрески існують поза часом. Час дається проходом або монтажем; прохід зіштовхує різних людей, або різні стани однієї людини, що подані без підготовки."¹⁶

Особливої уваги вимагає момент **децентрації** дискурсу твору, акцентації уваги до **маргінесу**. Йдеться про пасажі, де згадується сифіліс, екскременти, надуживання їжею та горілкою, де бачимо заниження психоемоційного смислу страждання та жаху шляхом введення їх в іронічний контекст, покалічене та викривлене тіло, "веселе" забивання, вбивство як таке. Не спиняючись на кожному моменті окремо, наведемо кілька цитат:

"...і замість статичних даних про сифіліс в Бешкені, розповім вам казку про велику Любов, бо, нарешті — що таке сифіліс, як не знак від Великої Любові...";

"...глисти", сказав він "потрібні для чоловіка, як усе одно камінь до млина. Вони, ті глистяки, перемелюють їдло...";

"...самотній деркач дерчав довго і старанно, жовтим оком нагледів у прикоренях трави синього жука геотрупа, що нюхом ішов до свіжої купи кінського гною, подарованого лісовій природі вірним конем Володькою, і жук теж відчував ті зміни в природі. Глибоко зідхнув жук, набираючи повітря в могутні трахеї, зідхнув ще раз і ще раз зрозумів, що пора не йти, а летіти на солодкий пах кінського яблука...";

"...ти чула, як під час однієї полярної експедиції двоє італійців, закинуті серед льоду, забили і ззіли свого товариша норвежця, зжерли сирицем - сирового, бо не було вогню, щоб зварити з нього суп або хоч спекти, як шашлик, на ріжні...".

Згадаймо концепцію сміхової карнавної культури М.Бахтіна: "Можна сказати, що екскременти - це матерія і тілесність, переважно смішні, це найбільш зручний матеріал для знижуючого отілеснювання усього високого"¹⁷. "Подагра і сифіліс - "веселі хвороби", які є наслідком надуживання їжею, питвом, статевим життям, і тому істотно зв'язані з матеріальним низом. Сифіліс був ще тоді "модною хворобою..."¹⁸ Те саме й зі зниженням страждання та жаху, а також з образами розчленованого тіла, вбивання, так само амбівалентного, як і непристойні слова, що переходять у "похвалу", оскільки у пародію - святковій системі образів немає чистого, абстрактного заперечення.¹⁹

Що ж стосується смерті - це амбівалентний образ, тому смерть може бути веселою. Образ смерті, фіксуючи певне (індивідуальне) тіло, що помирає, водночас захоплює і краєчок іншого тіла, яке народжується, молодого. Профанація дискурсу смерті викликана вимогою театрального дійства. Коли персонаж стає непотрібним, автор забирає його зі сцени, а якщо лялька **не функціонує** — вона **померла**. Отже, смерть тут - це лише крапка у тексті ролі. Тому хоча весь твір і просякнутий темою смерті, неможливо "звинуватити" автора у некрофілії. Адже смерть "читається" просто як *вихід персонажа з гри*.

Персонажі виводяться з гри смертю: комар *"полетів умирати, упившись до смерті*

кров'ю", вовк *"ліг і вмер"* від удару Перебийноса тощо. Відома читачеві сцена з вовком має ще додаткове значення: по - перше, вона зближує коханців, по - друге, відволікає читача від того моменту, заради якого, власне, і здійснювалася подорож (не випадково епізод з вовком - один з найсмішніших моментів у творі).

Ці та інші елементи карнавалізації тут - лише засіб, завдяки якому відбувається децентрація загального дискурсу - перенесення уваги до маргінесу.

Насамкінець розглянемо головного персонажа "Подорожі...". Зрештою, точніше буде говорити про "головних", адже Леонардо Пацці має свого двійника - Дона Хосе Перейру, котрий, до речі, виступає у двох іпостасях (+Даїяко Харитонович Перерва). Вони просто чергуються залежно від ситуації, і **перевтілення** це відбувається шляхом почергової **смерті** обох. Саме тоді смерть-відродження і набуває карнавального характеру. Причому домінує образ Перейри; відтак, можна визначити Перерву як "прояв персонажу у певному ландшафті", це **ландшафтна фігура** (вже відчувається певна залежність від ландшафту!). В такому разі говоримо про двійників Леонардо Пацці та Дона Хосе Перейру як своєрідне поєднання протилежностей, адже Леонардо - лікар, а Перейра - терорист, убивця. Хоча, як міркує один з персонажів твору, між лікарем та вбивцею немає великої різниці, бо лікар ріже за гроші, а вбивця - безкоштовно. Обидва у кінці твору оволодівають прекрасною Альчестою та провалюються в "тартарари". Зрештою, цю роздвоєність можна трактувати і як "чужинця всередині" (психоаналітичний термін)²⁰: іспанець Перейра, звичайно, протистоїть італійцю Леонардо (пригадаймо пасаж, де Альчеста голосно й перестраховано обурюється, що Леонардо Пацці не є Леонардо Пацці, а Дон Хосе Перейра, "іспанець"). Певна взаємна проникненість, взаємозамінність чоловічих образів па противагу цілісному жіночому дає підстави об'єднати їх в один персонаж. Тут спадає на думку античний сюжет про Амфітріопа та Алкмену, до якої за відсутності чоловіка спустився Юпітер і оволодів нею; Алкмена ж тривалий час поєднувала обох своїх "чоловіків" у **один образ**, відчуваючи при цьому деякий сумнів через певні фізіологічні

невідповідності. (До античної тематики провокує звернутися дивне поняття "тартарари", що нагадує античне царство Аїда, куди також "провалювались".)

Не останню роль відіграє і студент Перебийпіс. Не можна оминати увагою і суголосність прізвищ Перебийиоса та Перерви, - окрім іншого, це й помітна семантична спільність ("розрив, розлом"). Очевидна Певна відстороненість Ореста Перебийиоса від "центральної" трійки, адже він не гине разом з усіма, не "провалюється в тартарари", що, однак, не розвіює відчуття "розпорошеності" образу. Таким чином, "децентрація суб'єкта" як відображення специфічної світоглядної настанови вплинула на героя, "оскільки послідовне застосування засійованих на ідеї децентрації принципів зображення на практиці призвело спершу до девальвації, а тоді й до повної деструкції особистості персонажа як психологічно та соціально детермінованого характеру."²¹

Відтак, маємо навіть не персонажів, а "ляльок", на що не раз вказує автор. Але "ляльки", що ними упродовж 169 сторінок бавиться читач і що їх він бачить саме як персонажів **першого** плану, знову двічі зраджують сподівання читача.

Вперше, коли виявляється, що на відміну від "вигаданих" "ляльок" існують інші, "справжні" персони. Це з'ясовується в епілозі, коли автор висвітлює подальшу долю, здавалося б, другорядних персонажів (селянина Черепахи, безпритульного велетенка, Ореста Перебийиоса, діда, доброго деревонасадця), тоді як про "трійцю" (Альчеста, Леонардо, Перейра) йому сказати нічого, "бо ні Дона Хосе Перейра, ні доктора Леонардо, ні прекрасної Альчести ніколи не було на світі і вони не їздили ні в далекі степи, ні в Слобожанську Швейцарію. Я їх вигидав". (С. 114.) На нашу думку, це не просто метод "оголення техніки", описаний М.Йогаисепом "Як будеється оповідання", (с.42), а власне **обігрування першорядного і другорядного, гра з рецепцією читача.**

Вдруге, коли у післяслові Йогансен ще більше "оголює прийом", зізнаючись, що не персонажі, а **ландшафт** - ось що було "головним" у його творі. Власне кажучи, це так само корелює із застереженням Йогансена щодо обережного поводження з ландшафтом (С.40). Виявляється, що читач,

котрий приділяє основну увагу саме персонажам, а не ландшафту, і "не прочитав" твір. Автор дражнить реципієнта, котрий для адекватного сприйняття тексту мав би розуміння на ролі природи та ландшафту у творі ("...природа в народному мистецтві звичайно дається не в описі, а в порівнянні, вона з'являється як паралель до людського існування і таким чином з'являється вже зміненою...пейзаж з'являється через людину, сама ж людина в мистецтві з'являється первинно фіксацією моменту його життєвої напруги, - наприклад, в момент весняної гри, що позначає час кохання"²².) Таким чином, можемо говорити про **взаємозамінність центрального і маргінального**, тла і першого плану, а тому - про розхитування, деструкцію структури твору.

Цікаво, що автор не приховував себе, а у "найпатетичніших місцях, розірвавши фігурам картонні груди, просовував крізь них свою патлату голову, а подекуди (нехай сто разів вибачить йому розумний читач і прекрасна читачка) і просто поливав їх зі театральної пожежної шланги холодною водою".²³ Так імпліцитний автор нав'язує діалог імпліцитному читачеві (хоча тут його імпліцитність наближається до експліцитності). Окрім того, автор виступає ще й *інтерпретатором самого себе*. Цьому слугують "спроби" "розкрити метод" гри і постійні "втручання" автора у текст зі своїми зауваженнями та звертаннями до читачів; автор присутній не тільки в епілозі та післяслові, а й підкреслює свою присутність у самому тексті, як ось, наприклад, у примітці: "Underwood, товаришки машиністки, значить "підлісся", да просвітить світ істини ваші кучеряві голови". (с.118) Відчутно, що автор стежить за подіями і навіть має "посланця". Це цікавий момент його діалогу зі своїми персонажами (варіант поліфонії Бахтіпа), хай навіть опосередкованого ("... Тіло є замкнене у мову, виражаючи себе та резонуючи з читачем.") Себто йдеться про "око автора", яке пильнує перебіг подій.²⁴

Для Жака Дерріди характерне розбивання свого власного тексту пасажами типу "...якщо усе сказане взагалі має якесь значення...", що ілюструє його деструктивний тип мислення, закидаючи власному текстові самозапечення та сумнів зсередини.

У Майка Йогансена ж читаємо: "...коли ви, розумний читачу і прекрасна читачко, не заснувши, прочитали до кінця цю книгу *Пейзажу*, то скільки б ви не сердились на автора за картонні і дротяні фіглі, він уважає, що виконав свою задачу (хоча тепер і не зовсім певний, що варт було таку задачу перед собою встановляти)."

Досить виразна суголосність, чи на так? Замість епілогу даної студії звернемо увагу на той очевидний факт, що письменник Майк Йогансен жив і творив за мало не півстоліття до теоретика літератури Жака Дерріди.

Примітки

1. *Jauss H.R.* Toward an Aesthetic of Reception. - University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982. - P. 22.
 2. *Ibid.* S. 22.
 3. С. Павличко. Дискурс модернізму в українській літературі. - К., 1997. - С 175.
 4. *Майк Йогансен.* Як будується оповідання. - Харків, 1928. - С. 5. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи сторінку в тексті.
 5. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Гром'яка Р.Т., Коваліва Ю.І., Теремка В.І. - К, 1997. - С.666.
 6. лише нудні, тупоголові, пустослівні ідіоти. Отож, пейзаж не може бути адекватно потрактований в літературі у звичний описовий спосіб. Але якщо б якийсь автор випадково натрапив на ідею взаємної заміни ролей пейзажу та дійових осіб, це було б зовсім іншою річчю. Персонажі, потрактовані як ляльки-маріонетки, як рухомі декорації, можуть незважаючи на все, надавати належного руху ландшафтному опису (через природну тенденцію читача спостерігати за ними так, начебто вони були справжніми живими людьми) і тоді "роман-пейзажу" міг стати цілком читабельним. Але зробити цю річ ніхто ще насправді не намагався.
- (З неопублікованого есе про "Ландшафт в літературі" за Автором, Цитованим лише для використання критиками.) - Переклад з англійської.
- 7 *Б.Эйхенбаум.* Как сделана "Шинель" Гоголя // *Б.Эйхенбаум.* О прозе. Л., 1969. - С.306.
 8. Там само. -С.311.
 9. *В.Шкловский.* Энергия заблуждения. М., 1981. - С. 98.
 10. *Б.Эйхенбаум.* С. 316.
 11. Літературознавчий словник-довідник... С. 704.
 12. *В. Шкловский.* Энергия заблуждения. М., 1981. - С. 384.
 13. *Robert M. Torrance.* The comic hero. - Harvard University Press, Cambridge, London, England. - 1978. - P. 145.
 14. *В Шкловский.* Энергия заблуждения... С. 98.
 15. *В Шкловский.* О теории прозы. М., 1984. - С. 297.
 16. *В.Шкловский.* Эйзенштейн. М., 1976. - С. 145.
 17. *М.Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. - USA, West Germany, - 1986.-С. 164.
 - 18 Там само. -С. 174- 175.
 - 19 Там само.-С. 220.
 20. *J.Kristeva.* Strangers to Ourselves. -N. Y. Columbia University Press, 1991. -P. 191.
 - 21 Современное зарубежное литературоведение. - М. 1996. - С. 44.
 22. *В.Шкловский.* Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959. - С. 31, 35.
 23. Пор. з уривком з "Шинелі": "Да не подумают, впрочем, читатели, чтобы это название основано было в самом деле на какой-нибудь истине - ничуть. Здесь все дело в этимологическом подобии слов..." / Цит. за Б. Эйхенбаум... С. 312./, де діалог з читачем ведеться так само відкрито та автор не байдужий до рецепції ним написаного.
 24. *М. Gliserman.* Psychoanalysis, The Language and The Body of The Text. University Press of Florida, 1996.-P. 6.

Summary

In the article author turns to interpretation of avant-guard Ukrainian novel of the 20-ies "Podorozh uchenoho doktora Leonardo..." ("The travel of doctor Leonardo, the scientist...") by Mike Yohansen. The most attention is paid to novelist's play with the reader and deconstruction by Mike Yohansen of the tradition form of a novel.