

жизнью, а также героической историей украинской государственности. Автор пытается подчеркнуть важную роль, которую сыграл «Biuletyn Polsko-Ukraiński» в тогдашних польско-украинских отношениях (30-е годы XX ст.).

**Ключевые слова:** польско-украинские взаимоотношения, сотрудничество, творчество, переводы, критика.

**Olga Iaruchyk. Reception of Taras Szevczenko in Periodicals «Polish-Ukraine Bulletin».** In the article concentrated attention on the reception of one creation of the most prominent thinkers of word in world literature of Tarasa Shevchenko in the Warsaw weekly illustrated paper of «Biuletyn Polsko-ukrainski» in an intermilitary period. Attention reviews is spared on new editions of poet, to the articles about his creation and his value for development of ukrainsko-pol'skikh literary mutual relations. «Biuletyn Polsko-ukrainski» on the pages published many reasons from history of Ukraine, presented Ukrainian literature the Polish reader with a purpose most full to acquaint Polish society with Ukrainian literary and cultural life, and also heroic history of the Ukrainian state system. Does an author try to underline an important role which was played by «Biuletyn Polsko-ukrainski» in the of that time Polish-Ukraine relations (the 30-th of XX century).

**Key words:** Polish-Ukrainian relations, cooperation, creation, translations, criticism.

Стаття надійшла до редколегії  
24.05.2013 р.

УДК 821.161.2-312.6.09

Ірина Констанкевич

### Література та кіно у фікційній автобіографії Ю. Яновського «Майстер корабля»

В статті проаналізовано феномен автобіографізму в романі Ю. Яновського «Майстер корабля», текст якого представлено читачеві як спогади, власне, життєпис оповідача, важливий для осмислення культурно-історичної епохи і в подієвому, і в особистісному вимірах. Досліджено риси модерного тексту, зокрема використання і роль кіноматеріалу, характер експериментаторства.

**Ключові слова:** автобіографізм, містифікація, модернізм, кіноелементи, художній експеримент

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Проза Юрія Яновського належить до найцікавіших експериментів із автобіографічним письмом 20-х рр. XX ст. Руйнування жанрових меж, незвичне, для когось ніби навіть ризиковане поєднання елементів художньої літератури й документа, «шматка життя» – виразні риси творчості письменника. Яскравою ілюстрацією є роман «Майстер корабля» (1928 р.), стилізований автором під мемуари з перевернутою або ж зміщеною часовою перспективою. Сімдесятилітній письменник і режисер То-Ма-Кі згадує про свою юність, що припала на 20-ті рр. XX ст. й часливо збіглася з періодом становлення молодого мистецтва кіно.

**Аналіз останніх досліджень цієї проблеми.** Дослідження «Майстра корабля» як мемурів імітаційних, фікційних, установа природи симбіозу життєвої правди й художньої вигадки, роль елементів кінопоетики в романній структурі модерного тексту принагідно вивчали такі літературознавці, як В. Панченко, В. Агеєва, Г. Островський, М. Ласло-Куцюк [4]. Водночас цей роман потребує більш глибокої рецепції з огляду на художнє новаторство щодо творення нової жанрової контамінації з потужним залученням біографічного, історико-літературного, кіномистецького фактажу.

На обкладинку Юрій Яновський виносить жанрову дефініцію «роман». Також письменник змінює імена (хоча, варто зауважити, непослідовно, адже Редактор згадує, до прикладу, про свого попередника Михайля Семенка, «ватажка лівих поетів нашої Країни», «футуриста, що йому завжди бракувало якоїсь дрібниці, щоб бути повним» [6, с. 17], – однак Семенко в сюжеті не діє безпосередньо), лишаючи все ж читачеві безліч підказок, аби пізнати прототипів: тут і портретні характеристики, і яскраві, неповторні біографічні деталі, і моделі стосунків, зрештою, згадки про їхні реальні заняття, книжки, фільми, картини тощо. Ось представлення героя, яке не лишає жодних сумнівів, про кого ж ідеться: директор кінофабрики «ходив, похитуючись і припадаючи то на одну,

то на другу ногу, як моряк, – до речі, він і був моряком. “Ти візьми їх усіх до рук, – сказав він мені, зиркаючи спідлоба, – так візьми, щоб і не пискнули. Розбалувались, гади!” Розмова йшла про режисерів, яких я мусив узяти» [6, с. 16]. Як коментує цей уривок відомий кінознавець, історик одеської кіностудії Георгій Островський, «кожен, хто знав Павла Федоровича Нечесу або читав про нього у багатьох спогадах, не може не впізнати тодішнього директора Одеської кінофабрики, у недавньому минулому чорноморського та балтійського матроса, учасника штурму Зимового палацу, пораненого у боях громадянської війни, після лікування направленою Г. Петровським у кіно. Працівники кінофабрики добре знали його гарячу командирську вдачу, його шкірянку і міцні матроські вислови» [4, с. 189]. Так само пізнавані Олександр Довженко в образі найближчого редакторського друга – художника й кінорежисера Сева, Іта Пензо як прототип прекрасної балерини Тайах, а Микола Охлопков – Високого Режисера. Сповнена екстравагантних пригод біографія режисера Григорія Гричера стала матеріалом для творення образу матроса Богдана. Товариш Майстер Кіно, котрий десь у 70-ті рр. ХХ ст. згадує події піввікової давнини, приїхав на кінофабрику художнім редактором, «молодий і простий, як солдат з булавою маршала в ранці». Що ж, сучасники дуже схоже пишуть про художнього редактора Одеської кінофабрики Юрія Яновського, «темноволосого, з білозубою усмішкою, гарного чоловіка», який «тримався на диво просто» [1, с. 137]. Це не хто інший, як Яновський переконав директора Нечеса ризикнути й дати ще один шанс не надто успішному дебютантові Сашкові Довженку після всіх тарапат із комедією «Ягідка кохання». Уже одним цим Яновський заслуговує на почесне місце в історії українського кіно. Його поради всемогутній і ніби цілковито авторитарний директор приймав беззастережно.

Для розуміння повнішого й глибшого контексту «Майстра корабля» слід мати на увазі, що в українській літературі другої половини двадцятих розвивалася своєрідна кіноманія. Кіно вабило з багатьох причин. Йшлося про новий вид мистецтва – а все нове у ті пореволюційні роки здебільшого видавалося чи не апріорі цінним і важливим. Новизна, крім усього іншого, підкреслювалася ще й тим, що тут поєднувалося мистецтво й ремесло, натхнення й техніка (до речі, це дуже важливий у сюжеті «Майстра корабля» мотив). Екран давав змогу апелювати до багатомільйонної аудиторії, незрівнянно більшої, ніж коли б йшлося про книжку. Та ще й у країні, яка тільки починала боротися за стовідсоткову грамотність населення. Кіно, натоді «Великий Німий», підтримувалося до того ж державою, зацікавленою у дієвій пропаганді радянської ідеології, а відтак давало можливість стабільніших заробітків, аніж видавничі гонорари. Згадати хоча б, як Степан Радченко у романі Валер'яна Підмогильного «Місто» (це той самий 1928 рік) здобув фінансову стабільність, якраз написавши сценарій. Щодо елементів кінопоетики, то вони допомагали підривати реалістичні конвенції й руйнувати межі традиційних жанрів. Юрій Яновський тут зовсім не першопроходець. Про симбіоз роману й кіносценарію пишуть у зв'язку з «Сонячною машиною» Володимира Винниченка. «Інтелігент» Леоніда Скрипника, один із помітніших авангардних текстів прози 20-х рр., названо кінороманом. Сам Яновський апробував кінопоетику в ранніх «Мамутових бивнях», адже історія замаху на сількора, протистояння куркулів і сільського активу – ці популярні мотиви ранньої радянської прози стають основою кіносценарію. Причому, як і в «Майстрі корабля», читачеві якраз продемонстровано сам момент творення тексту, момент письма.

У твір із неоромантичною стильовою домінантою Юрій Яновський уводить елементи реалістичної, навіть і натуралістичної поетики, здебільшого, щоправда, забарвлюючи такі «чужорідні» вкраплення виразною авторською іронією. Сюжетом роману стає сам процес знімання нового фільму. Тобто йдеться якраз про питомо модерністську рису, адже це модерністи охоче розробляють мистецькі теми й роблять художника упривілейованим персонажем. Такої потужної рефлексії над власне мистецькою проблематикою не було принаймні від доби романтизму, від початку ХІХ ст. Вже сама ця тематична настанова не могла не посилювати автобіографічне начало. Яновський має тут і вітчизняних попередників (згадати хоча б Володимира Винниченка з тим же «Олафом Стефензоном», а коли брати не лише прозу, то, можливо, не буде перебільшенням вказати і на впливи Лесі Українки з її принаймні частково автобіографічними, – що добре підтверджується листами, – рефлексіями над долею митця). Орієнтується він і на західноєвропейський та американський роман, зокрема на Джека Лондона.

У другій половині двадцятих, у колі ваплітян і літлярмарчан, стали популярними різноманітні опитування, анкетування, загалом настанови на автокоментування й автоінтерпретації. Це не могло не стимулювати якраз автобіографічні зацікавлення. Так що Юрій Яновський кілька разів сам

указував на інтертекстуальне підґрунтя своєї прози, на власні читацькі уподобання й пріоритети. Не раз цитувалася його відповідь на анкетне запитання про «формальні установки»: «“под Лондона та Кіплінга”! Гоголя – люблю» [1, с. 139]. А на сторінках «Універсального журналу» Яновський 1929 року (№ 1) друкує відповідь на анкету про останню книжку під назвою «Я вас тримаю за гудзика». У ній серед улюблених речей названо, зокрема, «Кола Брюньона» Ромена Роллана, «Перемогу» Джо-зефа Конрада, «Мартіна Ідена» Джека Лондона. Магдаліна Ласло-Куцок детально й скрупульозно продемонструвала впливи якраз цих авторів на ранню прозу самого Юрія Яновського. «Яновський позичає від Конрада головно пригодницький елемент і екзотичну декорацію, які повинні розбудити фантазію читача і заінтригувати його. Але що цілком характерне для українського автора – це не широко розроблені сюжети, а конденсовані сцени, вкраплені в його твір, вмонтовані, як дорогоцінне каміння до персня. Вони підпорядковані вже законам уяви самого Яновського, і внаслідок цього або «ключ» до розв’язання окремих загадкових ситуацій і вчинків інший, ніж того сподівався би читач, або ж реальна пригода, яка перебиває розповідь про позичену пригоду з екзотичного роману, перетворює останню в пародію» [4, с. 313]. Вказівка на пародійність дуже важлива, адже для Яновського з його переважно експресіоністською поетикою романтичний пафос і романтична образність стають об’єктами інтертекстуальної іронічної гри.

У «Майстрі корабля» мається на увазі нездійснений задум Олександра Довженка – картина «Повстання мертвих», яку він збирався знімати в Одесі, обговорюючи з друзями майбутній сценарій. Яновський у знаменитій харківській «комуні на Пушкінській» жив із Довженком в одній кімнаті, вони співпрацювали над «Сумкою дипкур’єра», що вийшла на екрани 1928 р. Олександр Довженко знову хотів звернутися до біографічно важливого для нього самого матеріалу, до теми репатріантів. (Варто зауважити, що в Польщі дипломат Довженко займався якраз роботою з емігрантами, яких переконували повертатися, виступав у таборах переміщених осіб. Коли вказівка Георгія Островського на те, що Варвара Крилова також емігрувала в Прагу й Довженко зміг знайти кохану жінку, користуючись можливостями консульського співробітника, може бути документально підтвердженою, тоді сама тема поворотців на батьківщину стає ще більш «довженківською» у контексті роману Юрія Яновського.) Сценарій заборонив репертком, мотивуючи тим, що «не можна викликати співчуття до білогвардійців» [4, с. 109], а Довженковим шедевром стала знята того ж 1928 року «Звенигора».

«Майстер корабля» як роман про митця – засадничо модерністський текст. Автор охоче веде складну гру, по-формалістськи очуднюючи зображене, даючи безліч інтертекстуальних підсвіток і дбаючи про вигадливі дзеркальні ефекти. (Скажімо, реальні події з життя матроса Богдана опосередковуються, по-перше, автобіографічною розповіддю, по-друге, стають основою кіносценарію, тобто перекодовуються за іншими текстовими й стилістичними законами, перетлумачуються мовою кіно, – а вже про сценарій і знімання фільму ми дізнаємося з тексту роману.) Автор наголошує, що його роман – це твір «про матеріал», письмо. У передмові – коментарі до зібрання творів про дебютний роман читаємо: «Застережімося тут – це не робота з готовим матеріалом: залізом, крицею, деревом. Ми маємо показ готування самого матеріалу. Отаку собі домну наче побачимо ми, коли з різноматих, різнопланових, різноплавких елементів тече по рівчаках метал» [7, с. 226.] А біографією митця Яновський вважає історію його творчості, ототожнюючи у певному сенсі біографію і бібліографію. У такому разі, до речі, згаданий вище «код читання», тобто вплив читацького досвіду письменника на його письмо, стає у модернізмі особливо важливим, бо він відверто демонструється реципієнтові, стає об’єктом спеціальної рефлексії. У ювілейному шкці про Василя Кричевського Яновський тлумачить це не без полемічного запалу: «Біографія художника – це не родинні факти його життя. Біографія його – сміливі плавання по різних морях. Театральне море, море Кіно, море Малярства, Архітектурна затока, море Декоративної доцільності. Художник, як сміливий конкістадор, відкривав і завойовував нові землі, нові істини. Дати будови полотен художника, дати закінчення архітектурних проектів, дати піратського плавання по морях Кіно – це його біографія» [4, с. 253]. «Майстер корабля» в такому світлі – це автобіографія, яка стає історією творення тексту, історією формування й самореалізації художника. У творі переплітаються дві стихії – література й кіно. Сам То-Ма-Кі здобувається на визнання і як режисер, і як прозаїк: «Мої романи вже написані, лежать по бібліотеках (а фільми-романи – по фільмотеках), вони дали в свій час те, чого я добивався» [6, с. 28]. Згадано багато професійних особливостей і секретів кіноремесла: йдеться, скажімо, про зйомки «методом Шюфтана» (визнана у 20-ті рр. новинка!), закони монтажу й специфіку проявлення плівки

чи освітлення павільйону, безліч інших дрібних і навіть дріб'язкових деталей, без яких не може постати велика ілюзія кіноекрана. Яновський навіть уводить у твір знамениту, сказати б, кіноцитату: переказує сюжет першого короткометражного творіння братів Люм'єрів «Прихід поїзда». Проте значно більше все ж рефлексій над специфікою письменницького ремесла. У згоді з контекстом літературної дискусії 1925–1928 рр. послідовно заперечується фабульність, життєподібність; натомість згадано «ту безліч винаходів, що їх додає кожен талант, творячи мистецькі цінності, – додає до законів майстерності й побудови» [6, с. 10]. Автор підкреслено протиставляє художнє, романне і мемуарне (тобто пов'язане з реальною дійсністю) письмо. «Тепер я не пишу роману. Я пишу мемуари. Згадую певний шматок життя, що мені він дорогий, і пишу про нього. Я не боюсь, що мій читач почне нудьгувати або йому не сподобається усмішка героїні. Коли б я писав романа, я за цим стежив би і мені не тяжко було б смикати героїв за ниточки, сидячи за сценою. Однаково – героїв видумано, герої безсловесні для їхнього автора, і він може ними керувати. Інша справа тепер. Я пишу насамперед для себе, і все мені цікаве. Я, може, не хочу показувати красивої, витонченої будівлі, а хочу так дати матеріал, щоб у кожного читача виріс в уяві свій окремих будинок художнього впливу. Той, кому тяжко буде прочитати до кінця, може відкласти книжку. Я не ображусь так, як образився б романіст» [6, с. 28].

Оскільки «Майстра корабля» автор назвав усе ж романом, то в процитованому уривку чується роздум про подвійність адресації. Справді, широка аудиторія сприйматиме художній текст, подеколи впізнаючи знаменитих прототипів центральних персонажів. Для вузького кола обізнаних читачів текст таки мемуарний, тільки цю настанову треба дешифрувати. Називаючи твір «містифікацією», сучасні літературознавці пробують якраз розкодувати написане, знайти підстави для зіставлення з документами й обставинами доби. У контексті щойно наведеної вище цитати про закони майстерності й усіх численних пасажів на захист ремесла й *літературності*, тобто неунікненої зробленості будь-якого тексту, мемуари, автобіографія, в інтерпретації Яновського, – це теж певна умовність, конвенція з читачем і орієнтація на традицію й попередників, тільки що ці традиція й конвенція просто іншого типу. Тут, звичайно ж, спадає на думку знамените й страшенно популярне в 20-ті рр. формалістське гасло «зробленості» художнього твору, в сенсі суми технічних прийомів, елементів поетики, які творять художню цілісність, очудненості сприймання, що тільки й уможливорює естетичне враження, – згадати хоча б назву статті Бориса Ейхенбаума «Як зроблена “Шинель” Гоголя».

У «Майстрі корабля» Яновський звертається до узвичаєної метафорики класичних життєписів: ідеться про життєвий *шлях* і старість як вершину, з якої озираються назад. Отож: «Вже видно край дороги й неминучість» [6, с. 80]; «Я стою на високому шаблі, і мої роки дають мені можливість із неприступної гори оглядати місцевість» [6, с. 11]. До речі, так само метафора шляху, проходження відстані використана для характеристики розвитку кіномистецтва: «Наші кроки в кіно були спробами дитини, що вчиться ходити» [6, с. 8]. Узвичаєність, класичну авторитетність цих порівнянь автобіографії з описом шляху підкреслено епіграфом до роману, взятим із Миколи Гоголя: «Забірайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое, ожесточающее мужество, – забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом!..» Контекст тут значно глибший, аніж може здатися необізаному читачеві. Гоголь – улюблений письменник і Юрія Яновського (котрий до того ж твердив, що він походить із роду Гоголів-Яновських), і Олександра Довженка. Утім ближчому дружньому колу автора відкривається ще один захований підтекст. Якраз ця цитата з Гоголя була темою вступного іспитового твору з літератури, який написав абітурієнт Довженко на екзамені в Глухівський учительський інститут 1911 року [2, с. 14].

Та все ж модерністське (подеколи навіть виразно авангардистське) заперечення, чи ревізування, традиції поширюється на літературність як таку, зокрема й на популярну метафорику. Отож, писання автобіографії – це огляд пройденого життєвого шляху. Але оповідача цікавить безліч сторонніх – з точки зору строгого опису подій, послідовного лінійного сюжету – речей. Він не без іронії виправдовується: «Хай простить тому небо, хто підозрює мене в повсякчасному ухилянні вбік із широкої дороги. Я ніколи не любив ходити по дорогах. Тому я й люблю море, що на ньому кожна дорога нова і кожне місце – дорога. Старість дає право це резюмувати. Треба не губити напрямку, бачити попереду верхів'я гори й іти крізь хащі. Я вас доведу до краю, шановні. І, зупинившись на останній перепочинок, коли наші шляхи розійдуться, я покажу вам перейдену путь. Ви побачите, як слідом за нами йтимуть дослідники шляхів. Вирубуватимуть хащі. Прокладатимуть шлях. І може

зарости та непевна дорога, на яку весь час штовхають мене консерватори» [6, с. 28]. Тут уже семантика «дороги» пов'язана не лише з писанням одного твору, життєвим шляхом письменника, а з розвитком стилю, художнього напрямку (знов же саме значення останнього, термінологічного для літературознавства, слова нагадує про *прямування, дорогу, шлях*).

Нова манера оповіді, до якої вдається я-оповідач роману, означає якраз новий шлях у мистецтві, модернізацію літератури. Проте саме поняття «дороги» вигадливо деконструється. Як звиряється редактор балерині Тайах, він не любить проторованих доріг, а тому «я люблю море, що на ньому кожна дорога нова і кожне місце – дорога» [6, с. 27]. Це парафраза тези «я ніколи не любив традиційної форми, традиційної лінійної реалістичної оповіді». Оце «кожне місце – дорога» сприймається у контексті «Майстра корабля» як маніфест розриву з реалізмом і, внаслідок цього, необмеженості права на творчий експеримент. До того ж звучить виразна апеляція до поняття індивідуалізму й модерністського суб'єктивізму: море дає значно більшу свободу вибору, аніж сухопутні дороги. Водний простір із його необлічимим розмаїттям можливих доріг стає у такому контексті символом творчої мистецької свободи.

**Висновки.** «Майстер корабля» – це за визначенням мариністичний роман. Юрій Яновський уже самим вибором цього нового для української прози жанрового різновиду розсуває стильові горизонти нашої літератури.

#### *Джерела та література*

1. Ваплітянський збірник. – Вид. 2-ге, доповн. / за ред. Ю. Луцького. – Б. м. : Мозаїка. – 1977. – С. 139.
2. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. В. Куценко. – К. : Дніпр, 1975. – С. 14.
3. Марьямов А. Довженко / А. Марьямов. – Москва : Молодая гвардия, 1968. – С.109. – (Сер. «Жизнь замечательных людей»).
4. Патетичний фрегат. Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / упоряд. В. Панченко. – К. : Факт, 2002. – (Сер. «Текст + контекст»).
5. Стах Т. Зберегти у серці // Лист у вічність. Спогади про Юрія Яновського. – К. : Дніпро, 1980. – С. 137.
6. Яновський Ю. Майстер корабля // Яновський Ю. Твори : В 5 т. Т. 2. – К. : Дніпро, 1983.
7. Яновський Ю. Твори : В 5 т. Т. 5. – К. : Дніпро, 1983.

**Констанкевич Ирина. Литература и кино в фиктивной автобиографии Ю. Яновского «Мастер корабля».** В статье анализируется феномен автобиографизма в романе Ю. Яновского «Майстер корабля», текст которого подан читателям как воспоминания, жизнеописание повествователя, важный для понимания культурно-исторической эпохи как в событийном, так и в личностном аспекте. Исследуются черты модернистического текста, в частности роль киноматериала, характер творческого эксперимента. «Майстер корабля» – роман с двойной адресацией, с узнаваемыми знаменитыми прототипами центральных персонажей. Роман-мистификация декодируется через сопоставления с документами и ситуациями того времени. Новая манера повествования, которой пользуется я-повествователь, означает новый путь в искусстве, модернизацию литературы. Как говорит герой, он не любит исхоженных дорог, а потому «я люблю море, что на ньому кожна дорога нова і кожне місце – дорога». Это парафраз тезиса «я ніколи не любив традиційної форми, традиційної лінійної реалістичної оповіді». Поэтому «кожне місце – дорога» воспринимается в контексте «Майстра корабля» как манифест разрыва с реализмом и, впоследствии этого, неограниченного права на творческий эксперимент. «Майстер корабля» – это за определением маринистический роман. Ю. Яновський уже самим выбором этого нового для украинской прозы жанрового подвида раздвигает стилистические горизонты национальной литературы.

**Ключевые слова:** автобиографизм, мистификация, модернизм, киноэлементы, художественный эксперимент.

**Konstankevych Iryna. Literature and Cinematography in Fictitious Autobiography of Y.Yanovsky «Master of the Ship».** In the article the phenomenon of autobiographism is analyzed in the novel of Y. Yanovsky «Master of the Ship», the text of which is presented to the reader as memories, in fact, a biography of the narrator, is important for understanding the cultural and historical era in both event-driven and in personal terms. We investigate the features of modern text, and in particular, the use and role of cinematography material, the nature of experimentation.

**Key words:** autobiographism, mystification, modernism, elements of cinematography, artistic experiment.

Стаття надійшла до редколегії  
24.05.2013 р.