

КІНОКОНСТРУКЦІЯ В РОМАНІ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО “МАЙСТЕР КОРАБЛЯ”

У статті зроблено акцент на природженій схильності письменника до кінематографічного бачення й фіксації деталей у зв'язку з безпосередньою участю у процесі кіновиробництва як того, що “породжує” роман “Майстер корабля”. Беручи за матеріал твору кінематограф як побут і процес, прозаїк застосовує й кінематографічний інструмент для оформлення: вільна композиція (принцип будівничого монтажу) вибудована на двох часових планах, кінематичні компоненти яких виконують переважно роль дієвих та діалогічних зсувів.

Ключові слова: експресіонізм, документальність, кінематограф, літературний прийом, побут.

Olha Punina. Film design in Yuriy Yanovsky's novel “The Captain of the Ship”

The paper emphasizes the writer's penchant for cinematic view and camera-like capturing of details that can be traced back to his actual involvement into film production. This tendency is a constitutive trait of Yanovsky's “The Captain of the Ship”. Turning to cinematographic practices which he treats both as a process and as a mode of everyday life, Yanovsky introduces some important cinematographic techniques, first and foremost those of the montage. The latter allows him to develop the plot on two parallel temporal planes and provokes various shifts in the novel's action and dialogues.

Key words: expressionism, documental character, cinematography, literary device, everyday life.

Пошуковий у багатьох аспектах¹ період творчого визрівання Ю. Яновського охоплює новелістичні збірки й перший роман “Майстер корабля” (1928) [див.: 19, 175]), консолідує два провідних вектори художнього світосприйняття прозаїка – романтичного та експресіоністичного (авангардного), що показово в добу свідомої орієнтації мистецьких кіл на синтетичний тип праці. Усвідомлення цього формується шляхом симбіозу неоднозначних трактувань авторового доробку від тогочасної критики й до сьогодні, кожне з яких доповнює бачення художньої техніки письменника. Маємо на увазі як основоположні у другій половині 1920-х років гіпотези про передовсім реалістичний (А. Ніковський [27]), романтичний (Б. Якубський, П. Филипович, Я. Савченко, В. Підмогильний, І. Ткаченко, М. Бажан [див.: 55; 56; 54; 44; 1]) стилі прозаїка чи про синтез реалізму й натуралізму² (Гр. Майфет [24, с. 218-219]), так і науковий дискурс другої половини століття, переважно прилаштований до фіксації творів Ю. Яновського в романтичній / неоромантичній стильовій площині (О. Бабишкін, Г. Костюк, І. Приходько, Л. Новиченко, В. Панченко, М. Наєнко, Я. Голобородько [див.: 4; 21; 54; 33; 34; 32; 35; 19; 11] та ін.).

Чи не найменшою мірою художня проза митця визнається за виразно експресіоністичну (М. Ласло-Куцюк, Л. Петренко, В. Агеева [див.: 22; 36; 2]). Хоча вже саме на цьому аспекті ґрунтувалися спостереження М. Зерова 1930 р., висловлені в передмові до російськомовного видання “Крові землі”, про поєднання елементів експресіоністичного та натуралістичного стилів. Критик не висловлює остаточних висновків, але промовисто ставить питання щодо новелістичного доробку прозаїка й роману “Майстер корабля”: “Але для цієї емоційної напруги, для цієї уваги до героїчної особистості, для цього стилю, який грає неочікуваними образами та їх зіставленням, що порушує подеколи зорову чіткість опису, складно знайти іншу, свіжішу назву. Чи це не риси експресіоністичного стилю?” (курсив мій. – О. П.) [15, 884]. Ще ближче до подібних переконань спонукають зізнання самого Ю. Яновського під маскою

¹ До такої постановки питання зверталися О. Білецький щодо збірки оповідань “Мамутові бивні” [23, 113], Ф. Якубовський (дослідник наголошував на шуканнях Ю. Яновським “якоїсь нової норми чи догми естетизму на тлі нашої сучасності” [54, 217]), М. Зеров (зауважував “впертий пошук нових форм” у новелах і романній формі [15, 885]), М. Шкандрій (визначає ранні оповідання й роман “Майстер корабля” як “підваження” традиційної структури [48]) та ін.

² Про синтезування в рамках романної форми суперечливих тенденцій літературного хисту говорить Л. Старинкевич [42, 133]. Однак рецензент не вказує, які саме тенденції вона має на увазі.

редактора в коментарях до першого тому зібрання творів 1932 р. Відкидаючи жанрову характеристику “Майстра корабля” й “Чотирьох шабель” як романів, автор удається й до нівелювання творчого методу, котрий закріпила за ним критика: “Також хочемо запротестувати *проти взивання їх романтичними*. Ми, в згоді з автором, кваліфікуємо їх, як *у-експресіоністичні*” (курсив мій. – О. П.) [60, 367]. Недаремно Ю. Смолич наведе думку письменника, висловлену в той час, про право мистецтва “лише на “запах крові” [41, 390], а П. Панч талант Ю. Яновського окреслить як такий, що приносить біль, звідси – близькість до стильових засобів новел В. Стефаніка й переконання в тому, що “кожен з них не мирився зі злом і не мовчав, а стогнав і кричав, “бо їм боліло” [31, 465] (так П. Панч точно визначає одну із провідних домінант прозаїка, хоча й під хибною, з огляду на сказане, назвою – романтика).

У-експресіонізм автора слід трактувати як український національний варіант цього стилю, що охоплює поза спільним показником зазначеної М. Зеровим емоційної напруги (у Ю. Яновського знаходимо вислів: “брати голими руками біль” (!) [60, 363]), зокрема й чинник “майстерності річового оформлення пролетарських ідей” [60, 363] (пролетарські дорівнюють сучасним). Неодмінно наголошуваний типowo (нео)романтичний зміст (маємо на увазі концепцію героя) у прозі Ю. Яновського розгортається через надмірну (сильну) емоцію як горизонтальний (час) і вертикальний (простір) вияв експресіоністичного дискурсу, котрий за масштабом окремих параметрів (соціальна зорієнтованість, функціональність тощо) належить до авангарду, потяг якого до лабораторних починань годі заперечити, особливо коли створюються відповідні умови. Показовим у цьому плані стає роман чи, за визначенням М. Шкандрія, прототип авангардної повісті³ “Майстер корабля”, сконструйований на матеріалі кінематографа (як процесу й побуту) з допомогою літературного та кінематографічного інструмента. Згадувані умови для творення такої речі пов’язані із природно-кінематографічними настановами письменника і з його участю у процесі кінопродукування як невіддільного від художньо-літературного.

Хист прозаїка до кінороботи, так до кінця й не реалізований у безпосередній сфері кінотовиробництва із причин управлінських (але компенсований у подальшому літературною працею, і “Майстер корабля” тут не виняток), неодноразово завважуватимуть дослідники української культури. Появу Ю. Яновського в Харківському ВУФКУ як редактора сценарного відділу та на Одеській кінофабриці як головного художнього редактора (1925 – 1926 рр.) [6, 13; 49, 82-83; 40, 351; 18, 78; 43, 259] ознаменує не тільки знайомство з М. Семенком та його покровительство⁴, а й внутрішня здатність (готовність) до подібної роботи. Про це свідчать переконання знавців у кінематографічному баченні митця та його реалізації вже в ранньому (новелістичному) доробку, а також подальша екранізація самих творів письменника (приміром, “Вершників” режисером І. Савченком [12, 100]). За спогадами О. Грищенка, на початку кінокар’єри Ю. Яновського лідер панфутуристичного руху помічав специфічну кінематографічність його малої прози. “За кожною новелою можна робити фільм, – переконував М. Семенко. – *Він мислить кадрами. Він мислить*

³ Жанр твору визначається дослідниками не однотайно, залежно від підходу науковців (ураховується якийсь зі складників – за формою, змістом, обсягом тощо): роман у формі мемуарів (Б. Якубський), романтичний роман (В. Підмогильний), роман інтелектуально-поетичного типу (Л. Новиченко), інтелектуально-філософський роман (Г. Зленко, М. Левченко), автобіографічний роман, кінороман, мариністичний роман (В. Панченко), авторський спогад про роман (Г. Островський), універсальний роман (О. Журенко), стилізація під кіномемуари (В. Агеєва), філософсько-інтелектуальний роман (М. Гнатюк), поліфонічний роман (Я. Голобородько) та ін.

⁴ Зі спогадів М. Бажана: “Не просто було Семенкові притягти до щойно ввімкнутої тоді в процесі розвитку української радянської культури таємничої і незвичайної галузі кіномистецтва, зовсім не обізнаних з секретами “великого німого” <...> молодиків” [6, 12].

кінематографічно. Ось кому робити кіно!!” (курсив мій. – О. П.) [13, 136]. Пізніше й кінорежисер Л. Бодик стверджуватиме, що в літературній творчості Ю. Яновський дуже близько стояв до кінематографічного стилю [23, 130]. Л. Госейко в “Історії українського кінематографа” переконує, що цей автор “є одним із перших, хто мислить кінематографічно” [12, 72]. Така прикмета художньої свідомості й дає змогу письменникові активно реалізуватися в новій мистецькій галузі, до того ж без утрат “поетизму” мислення (нагадаємо: Ю. Яновський називав себе поетом, що іноді пише прозу [60, 362]). Саме тому прямі редакторські зобов’язання – доопрацювання недосконалих сценаріїв, відповідальність за їхній рівень, допомога у здійсненні екранізацій⁵ тощо – межують у митця з аспектом “поетичного” бачення робочого процесу (свого та інших). Це і стає другою накресленою умовою, що виразно ілюструє авторську схильність до написання сценаріїв літературного штибу⁶ (не один із них був відкладений на полицю, незважаючи на відповідність фаховим вимогам [12, 72; 18, 148]), рецензій-сповідей (на фільми О. Довженка “Сумка дипкур’єра”, “Звенигора”), нарисів із сатиричним (“Hollywood в Одесі” (1926)⁷ [53]) та пізніших із “поетикальним” складником (“Історія майстра” (1927), “Морями на Сорочинці (режисер Гричер)” (1927), “Василь Кричевський” (1929), “Милий німий фільм” (1930), “Голлівуд на березі Чорного моря” (1930) [51, 115-135])⁸. Сприйняття літературного та кінопроцесу як єдиного [3, 10] – ось той стрижень, що цементує творчу площину письменника, зокрема його перший роман.

Аналізуючи “Майстра корабля”, варто рахуватись і з висунутою Г. Островським гіпотезою-умовою його появи: відповідь (доказ професіоналізму) на образ – розпорядження голови правління ВУФКУ від 27 серпня 1927 р. про звільнення з посади художнього редактора Ю. Яновського “за абсолютне незнання кінематографії і за псування картин своїм монтажем, а також за складання юмористичних написів, чужих радянському духові” [29, 221]. Відповідь дана на специфічному матеріалі – кіно (за виразом прозаїка, “автор говорить тільки про те, що він добре знає” [60, 367]) – та із застосуванням відповідної техніки творення (прийоми) – учуднена форма / учуднений засіб із уведенням авторової особи⁹ [56, 270-272] як показ готування цього матеріалу (примітним

⁵ Зокрема, допомога в постановці “Гамбурга” (1926) режисера В. Баллюзека, сценарій до якого у стилі репортажу здійснений С. Шрейбером та Ю. Яновським [17, 586], в екранізації повістей А. Зегерс “Повстання рибалок”, М. Коцюбинського “Дорогою ціною” (фільм “Навздогін за долею”). Разом з автором фільму “Микола Джеря” як художній редактор Ю. Яновський дбає про вибір натури для зйомок, працює над фільмом “Спартак” турецького кінорежисера Мухсінбея, допомагає О. Довженкові при зйомці “Ягідки кохання”, “Сумки дипкур’єра”, “Звенигори” [49, 90-94], а також підтримує робочі зв’язки з режисерами М. Терещенком (стрічки “Микола Джеря”, “Навздогін за долею”), Ф. Лопатинським (“Бурлачка”), Й. Роноу (“Борислав сміється”) [3, 17].

⁶ Сценарний доробок Ю. Яновського доволі презентабельний: літературний сценарій “Fata morgana” (1926), написаний за участю П. Долини (фільм цього ж року знято Б. Тягном); “Царський острів” (1929); літературний сценарій німого фільму на 6 частин “Серця двох” (1933) у співавторстві з М. Бажаном; також у тандемі Яновський – Бажан написано сценарій звукового фільму на 7 частин “Пристрасть” (1934); комедія для звукового кіно “Золоте весілля” (1935) [59, 389-390]. У 1950-ті роки з’являються літературний сценарій “Зв’язковий підпілля”, сценарій документального фільму в чотирьох частинах “Тоголь” та “Павло Корчагін”.

⁷ Дружньому висміюванню (дружньо-сатиричні замальовки) Юр. Юрченком піддані Одеська кіностудія зі “столовкою”, до якої найбільше “бігають молоді автори і футуристи-поети, стають і, задумливо попихуючи люлькою, спостерігають далекі і таємні кораблі, що мають вивезти їх на тропіки” [53, 20] (угадеться алюзія на постать М. Семенка, зокрема, гарячі та симпатичні одесити із жагою до невибагливих і малоправдоподібних історій (приміром, про народження Чарлі Чапліна від веселого вантажника Каплана), хаотичний робочий процес.

⁸ Море, що часто потрапляє в поле зору митця (повсякчасно наголошувана “мариністичність” роману “Майстер корабля”, назви нарисів), не обов’язково слугує показником неоромантичних віянь, а радше посідає окрему позицію в літературній творчості як атрибут кінематографа (таким, приміром, море виступало для режисера Д. Гріффіта [57, 244]).

⁹ За визначенням А. Ніковського, це “кокетерія з малими засобами” [27, 278].

стає зізнання письменника у статті “Я вас тримаю за ґудзика”, що з’явилась у першому номері “Універсального журналу” за 1929 рік, про найбільш близький йому фах інженера-конструктора).

Говорити про кінопобут як складник матеріалу романної форми дозволяють дослідницькі зауваги Ю. Смолича (який указував, що “Майстер корабля”, за змістом надто “особистий” твір, ґрунтується на визнаній Ю. Яновським формулі “факт і я” [40, 358-359]), Г. Зленка та М. Левченка (міркування про викладений у романі досвід Яновського-кінематографіста [16, 5]), О. Бабишкіна [3], В. Панченка [33, 41-42] (ідеться про життєвий матеріал, що став основою роману). Та й сам письменник не обходить натяків на досвід кіноробітника, викладений у “Майстрі корабля”: “... Я жив із ним кілька місяців ближче, ніж з дружиною, він має мої думки і мій захват” [60, 357]. Напрочуд удалою в цьому зв’язку постає праця Г. Островського “Все, що залишилось... або Авторський спогад про ліричний роман” (1983). Кропітка робота кінознавця сфокусована довкола пошуку документальних деталей у художньому творі. З точністю та ретельністю, властивою історикові кіно, дослідник підходить до поставленого завдання й на основі архівного матеріалу (рукопис роману, віднайдені нариси “Морями на Сорочинці”, “Василь Кричевський”), інтерв’ю з учасниками тогочасних подій (танцівниця Іта Пензо), спростувань малоймовірних фактів окремих спогадів (зокрема, М. Бажана) і заперечень (щодо мемуарів М. Ушакова), власних спостережень і узагальнень (слід сказати, небезпідставних) доходить висновку про реальність кінематографічного побуту, який ліг в основу “Майстра корабля” (“щоденника”, за визначенням автора) [див.: 29]. Звідси – і спроба розшифровки персонажів та подій їхнього життя, побутових деталей (Сев – О. Довженко, Редактор¹⁰ – Ю. Яновський, Тайах – І. Пензо, Директор – П. Нечес, Професор – В. Кричевський, Богдан – Г. Гричер або чоловік Іти Пензо, танцівник М. Габович та ін.), пошуку конкретних фактів життя Одеси 1926 р. (готель “Лондонський” та його мешканці; провалена О. Довженком картина “Вася-реформатор”, підготовка до постановки “Сумки дипкур’єра”; трагедія з дітьми під час зйомки на дубку; грецькі кав’ярні; приїзд наркома закордонних справ СРСР Г. Чичеріна та зустріч із турецьким міністром тощо) як ознак документальності. Дотичним до побутового шару “Майстра корабля” слід визнати роман Й. Козленка “Танжер” (2006), надрукований у другому номері літературного журналу “Київська Русь” за 2007 рік [див.: 20]. Твір будується на двох часових планах: як паралель до подій початку двотисячних років, у яких беруть участь персонажі Орест, Сева й Марта, подано хронотоп другої половини 20-х рр., сконструйований у жанрі криптоісторії – стосунки гомоеротичного характеру О. Довженка, Ю. Яновського та балерини Іти Пензо, де за матеріал узято роман “Майстер корабля”, передмови до книжок Ю. Яновського, спогади про письменника й кінодіяча “Лист у вічність” (М. Бажана, дружини Ю. Яновського Тамари, Ю. Смолича, Л. Бодика та ін.). Б. Ейхенбаум в есе про поезію А. Ахматової доходить висновку про використання автобіографії як чергового прийому [37, 157] (за Ц. Вольпе, документ виконує роль прийому [9, 149]); у випадку ж із “Майстром корабля” необхідно розв’язувати питання документальності в подібному ракурсі (зрештою, як і чинить Г. Островський). Сприяють цьому окремі твердження, виголошені російськими формалістами у зв’язку із трактуванням проблеми літературного факту та літературного побуту [див.: 46; 50; 52; 26; 9; 25].

Ідеться про перехід кінематографічного прийому в розряд літературного засобу (а відтак – літературного факту) через тісне межування кіно- й літературної сфери та розширення внаслідок цього меж літературної системи. Кінематограф

¹⁰ Режисер як центральний персонаж твору після Ю. Яновського з’явиться в романі Дж. Фаулза “Деніел Мартін” (1977). Щоправда, письменника цікавить не механізм створення кіно, а показ психології одного із творців [див.: 30, 69-79].

20-х років перебував ще в позиції “незвичного явища” царини побуту (одвічні полеміки про кіно як мистецтво і позамистецьку діяльність), що, за словами Ю. Тинянова, “кишить рудиментами різних інтелектуальних діяльностей” [46, 109]. Саме побут, на думку літературознавців, давав ґрунт для пошуку нового конструктивного принципу, що визначає відношення конструктивного чинника – оформлення, деформації – до матеріалу. Кіно, опинившись у центрі уваги багатьох мистецтв (не тільки літератури, а й театру, графіки, скульптури тощо), апріорі стає схильним до запозичення іншою системою. Такою виявляється передовсім література, котра використовує сприятливі обставини й залучає те, що стоїть найближче до її кордонів [37, 158]. Маємо на увазі не лише явища літературного побуту (письменство в широкому розумінні, літературна критика, періодика, літературні салони, “побутові” жанри – епістолярій, мемуари, біографії, біографічний роман, літературний монтаж [51, 522; 52, 198-200; 9, 149] тощо), котрі активізуються як літературний факт, указуючи на своєрідний вихід за межі замкненої художньої системи [26, 133]. Кінопрактика діячів літературного кола як складник професійного буття письменника (фетишизованого формалістами, на думку П. Медведєва / М. Бахтіна [25, 187]) відбивалася на художньо-літературному продукті, адже “форми і можливості літературної праці як професії змінюються у зв’язку із соціальними умовами епохи” [50, 435]. Письменство вчасно реагує на умови, що складаються, та використовує нагоду ввести до своєї системи новий компонент (зсув чи то конструктивний принцип) – кінематографічний, звідси й виконання фактурою кіно в художньому творі конструктивної функції.

У цьому контексті привертають увагу й узагальнення дослідника російського формалізму А. Оге Ханзена-Льове, котрий прилучає до сказаного поняття “літературно-побутової особистості” як подвійно трансформованої та вторинної, що синтезує в самому творі Автора 1 як “біографічну особу” та Автора 2 як “літературну особу-маску” [47, 403] (на цьому зупиняється М. Гнатюк; вона вважає, що автор як особа емпірико-біографічна невіддільний від художньої структури тексту “Майстра корабля” [10, 14]). У цьому аспекті – синтезу автора в літературно-побутову особистість та розкладу матеріалу на факти, що лежать в основі матеріального базису твору, можна розглядати й формалістичну, за визначенням А. Тростянецького [див.: 45, 30], новелу “В листопаді” (1925)¹¹, присвячену О. Довженкові, з яким Ю. Яновський, за свідченнями очевидців і дослідників, мав найбільш приязні стосунки, був посвячений у його мистецькі плани та справив значний вплив на творче зростання майстра кіно [5, 644; 39, 568; 23, 131]. (З авторських слів, новела виникла внаслідок розмови О. Довженка з Ю. Яновським, М. Бажаном та С. Мельниковим під вино “цимлянське” про висадження в повітря Мироносицької церкви [60, 364; 34, 45]).

Докладний аналіз роману “Майстер корабля” з погляду документальності як літературного засобу, здійснений у працях О. Бабишкіна, Г. Островського, В. Панченка, М. Гнатюк [див.: 3; 29; 32 – 35; 10] та ін., дозволяє змістити акценти на менш розроблене питання – у бік функціонування кінематографа як процесу, його структур у творі. Про доцільність такого підходу до роману йшлося в раніше згадуваній рецензії Л. Старинкевич. Визначаючи основну тему “Майстра корабля” як переживання митця-кіносценариста й розгортання процесу його творчості, авторка вважає, що така тема для письменника вможливорює “широкі перспективи не лише психологічного характеру, а й формально композиційного” [42, 133]. Це дає змогу простежити, як розуміння персонажа-кінодіяча сценарію відбивається на зовнішній конструкції роману. Безпосередньо не розглядаючи вказаний аспект, рецензент вирізняє не менш вагомому деталь для подальшого розгортання лише накресленого підходу до

¹¹ Б. Якубський структуру “Майстра корабля” порівнював саме з новелою “В листопаді” [55, 262].

твору – композиційні принципи та їхню функціональну вагу. А саме: довільне поводження з композицією (навмисне “розбита”, перекручена), аби активізувати творчу уяву читача як свідомо поставлене художнє завдання, що “його можна назвати руйнуванням канону оповідної форми” [42, 135]. Отож, з одного боку – традиційного бачення романної форми – відбувається руйнування канону (цю думку розвиває В. Агеєва [див.: 2, 302]); з другого – ураховуючи концепцію роману М. Бахтіна, можна оперувати протилежними константами – і говорити не так про руйнування романного жанру, як про жанр у процесі становлення, котрий іще неготовий, не має канону й породжується новою епохою та схожий із нею [8, 447-449]. Ознака, що на ній наголошує Л. Старинкевич стосовно “Майстра корабля” Ю. Яновського, – “розбитість” композиції (у подальшому дослідники визначатимуть цю рису як монтажність (О. Бабишкін [4, 17], Л. Новиченко [28, 79], А. Тростянецький [45, 33]) / мозаїчність (Я. Голобородько [11, 251]) / ефект калейдоскопу (О. Журенко [14, 11]) та ін.) – відіграє провідну роль у формуванні роману як нової прози, дорівнюючи визнаній за оновлений тип, на думку Б. Ейхенбаума, “шматкової” композиції [52, 200].

Така тектонічна (композиційна) розбитість / довільність вибудована на двох часових планах (план 1 та план 2) – першому, сучасному, як виведенню персонажа То-Ма-Кі, що в 1970-ті роки згадує певні події, та другому, ретроспективному, як показу участі персонажа То-Ма-Кі в цих подіях безпосередньо (1920-ті роки). Кожний план, перериваючись іншим, доповнюється додатковими сценами, що оформлені відмінно, та поєднуються нібито хаотично. Наприклад, перший сучасний – це, поза відступами й роздумами оповідача-сценариста й редактора, епістолярні зауваження його синів, пілота й письменника. У другому, більшому за обсягом, – кінематографічна ретроспекція про Директора як колишнього моряка, екзотично-авантюрні розповіді-вставки Богдана, листи Тайах із Генуї. Але хаотичність тут підпорядкована певному принципу, тобто вдавана – один оповідний шматок покривається наступним, витісняючи першорядність попереднього (перегляд старим сценаристом “Білої Пустелі” – приїзд Редактора на кінофабрику – знайомство з Директором – вистава-балет “Йосиф Прекрасний” тощо), притлумлює враження від нього. Таке сприйняття пов’язане з аналогічним ходом у кіно – будівничим монтажем В. Пудовкіна, який конструює сцени з окремих шматків шляхом їхнього роз’єднання та поєднання й так утворює умови для дієвості фільму. У Ю. Яновського до чергування двох планів долучається кінотематичний складник, що переважно й виконує функцію поєднання чи роз’єднання.

Перехід (стрибок) на початку роману з одного часового плану (теперішнє-майбутнє 1) до попереднього (минуле-майбутнє 2) відбувається шляхом уведення авторських вставок за зразком лекційних розробок у стилі лікнепу. Персонаж, згадуючи, роз’яснює актуальні в часі плану 2 питання – появи нового виду мистецтва: “Наші кроки в кіно були спробами дитини, що вчиться ходити. Батьки наші винайшли фотографію. Ми цю фотографію пристосували до фіксування руху. Віддрукувавши позитиви, ми рухали їх перед щілиною в картоні. <...> Це був примітивний стробоскоп <...>” [58, 12], торкається проблем безфабульного і сюжетного кіно, методів зйомки (Шюфтана). Подібна тактика зумовлена письменницькою настановою на контрастування часових планів – протиставити те, що нині, і те, що було, узаконивши цим ретроспективну форму оповіді – спогад. Подальші спостереження То-Ма-Кі, згадка про перші зафільмовані кадри, подача сучасного екрану: “Екран заливає густа течія світла. Воно вібрує якусь частку секунди, міниться, пливе – і я вже гублю з очей екран” [58, 15], і, нарешті, перегляд “Білої Пустелі”, до творення якої персонаж-Редактор доклав чимало зусиль, – увесь цей кінотематичний компонент покликаний скріпити перший часовий план із другим – спогадом.

Надалі при появі кіноскладника у плані 2 як розширення міркувань персонажа у плані 1 заповнюється позиція не стільки *як*, скільки *про що*. Приміром, це епізод роботи Редактора з Високим режисером за монтажним столом, поштовхом до появи котрого стає відступ у плані теперішнє-майбутнє про переваги молодості як періоду помилок і шукань (ідеться, на думку Г. Островського, про постановку режисера М. Охлопкова [див.: 29, 204]; своєю чергою, фіксуємо відтворення реального процесу роботи як прийом). Актуальна проблема статусу та взаємодії режисера з автором, що розгортається працівниками монтажною, тягне за собою професіональний діалог про розташування, перестановку кадрів, конструювання героїв у сценарії й метод роботи кожного з них. Наявність такого епізоду – з увагою головного персонажа до моментів професійно адекватних – звільняє наступні частини загальної оповіді, у яких ідеться про питання кіно (засоби, речовий інвентар, зйомка тощо) від необхідності мотивування їх появи. Через це оповідний шматок, в основі якого – кінотематичний складник, починається як абсолютно довільний і поза цілісністю твору, а його невмотивованість здатна до мотивування наступного. Таким постає оповідний шматок про декорації в павільйонах, поява якого не зумовлена попереднім епізодом у монтажній, але він керує введенням у нарацію чергового персонажа – Професора – та розгортанням дії, пов'язаної з ним: побудова декорацій для фільму (тут наявна і специфічна термінологія – точка знімання, сітка, фокус). У контексті самого роману оголюється авторська маска й пояснено цю тактику ведення розповіді: “Мені не личить користатися прийомами романіста, щоб прив'язати увагу читача” [58, 37]. Письменник відмовляється від штампованих засобів обробки матеріалу, завдяки чому постає лабораторія вироблення романної форми, а не визнана за готову й подана для читацького сприйняття художня річ.

У наступних розділах твору численні введення кінотематичного компонента в одному плані нарації (планування морського сценарію Севом, пошук природи, акторського складу, його робота в павільйоні з паралельним показом трагедії на дубку) як його розширення зводяться до малопродуктивного засобу іншим планом – син-пілот аналізує батькові спогади й указує на окремі недоліки, зокрема на подачу пов'язаних із кінематографом явищ: “Не сподобалось мені те, що ти даєш деталі кіноремества. Та, певно, ти не хочеш чути докорів у ледарстві. Ти хочеш зазначити, що працював, коли жив” [58, 61], – створюючи ефект протиставлення. Цей хід приглушує можливу надмірність кіноформату й переносить наголос уже у плані 2 із кінотематичного компонента на суто літературний – екзотичні пригоди Богдана (плавання, втечі, жінки), власника трамбака і шхуни, – але як такий, що за всіма ознаками (дієвість, видовищність, насиченість) здатний лягти в основу сценарію: “Богдан викладе свої спостереження і мотиви повернення його й інших на батьківщину, а редактор пов'яже це міцними вузлами фабули” [58, 76]. А відтак орієнтація на сценарій повертає оповідну лінію до тематичного кінокомпонента знов: “Кінокартина стояла перед нами, як конкретна ідея, що закладала собою філософську систему” [58, 76]. Такий же принцип діє і щодо любовних атракцій Тайах в Італії, котрі теж мають слугувати за матеріал сценарію. Постійна зміна топосу (Генуя, Мілан, Берлін), передача насиченої емоційної палітри, постійний рух як невизначеність – таким кінематографізмом бачення наділяється й сам персонаж: “А тепер, Дружочок, найбільше й найголовніше я хочу сказати: я побачила Богдана. Уяви собі порожній берег, безконечний пісок. Море набігає на берег і шумить пустельно й задумливо. На піску, розпластавшись, лежить людина. Обличчя її я не бачу крізь туман” [58, 89].

Подальші концентрації на тематичних кінокомпонентах реалізуються як прийом зсуву. Приміром, діалогічний: зі стану спокою у збуджений (нервовий)

– розмова Редактора з Директором про рівень національного фільму: “– Ти, може, взагалі проти цього фільму? Ти, може, думаєш завше одягати наших людей у драні свитки й вишивані сорочки? Страждання, злидні, соловейко й постійні мандри зі своєї землі – на землі інші, у каторгу, в ярмо, в перевертні? Ти думаєш, що ми не можемо підняти якір свого корабля і поставити паруси?” [58, 91]. Чи то дієвий у кількох виявах. По-перше, з позиції зовнішнього руху у внутрішню “нерухомість” (від зйомки приїзду турецького міністра до праці в монтажній із плівкою як “шматками людського існування”): “Запах хімікалій та грушевої есенції виповнив усе повітря кімнат та коридорів. Скрізь, куди не глянеш, вилискує плівка. Вона сушиться на барабанах, негативна й позитивна, переноситься з проявочної та фіксажної кімнати до промивочних баків на рамах, іде рулонами негативів до друкувальної машини, яка працює з червоним світлом” [58, 93]. По-друге, від зовнішньої врівноваженості до внутрішнього буйства (робота Редактора в кінолабораторії): “Я розбудив у собі машину. <...> За ці години ми зробили безліч винаходів: що моталка з жовтою ручкою на дві хвилини скоріше змотує, не дряпаючи плівки; що малий барабан хутчіш крутиться, біля нього витяжна труба, і плівка, на ньому сохнучи, зберігає нам кілька хвилин <...>. Я раптом приходив до пам’яті, дістав упалу плівку і входив до темпу справ, наче очунюючи після довгої млості. Плівка, як жива істота, розважала мене” (курсив мій. – О. П.) [58, 109-111]. Такий кінотематичний складник, відтак, функціонує аналогічно до мотивів, що нагнітають дію (сполохують, зацікавлюють, “кульмінаціюють”). Слід указати, що в романі “Майстер корабля”, як у випадку з літературними сценаріями, не перебільшується вага “голого” кінематографічного компонента, його вживання збалансовано і, попри вдавану невмотивованість, у кожному випадку безпосередньо вмотивоване як скріпи планів, прийоми зсуву тощо.

Дискурс художньої прози Ю. Яновського небезпідставно мультиплікує показові щодо митця універсального світовідчуття дослідницькі трактування. Серед них і реакція на тісний зв’язок письменника з кінематографом, що не міг не відбитися на авторському доробку. Знаковим при такому підході стає роман, стилізований під кіномемуари, неординарність котрого визначається як із боку матеріального – кінопроцес і побут, так і формального – сконструйований за принципом будівничого монтажу, вираженого так званою довільною композицією. Рушієм дії та скріпою часових планів виступає кінотематичний компонент, за яким у творі закріплюється функція поєднання чи роз’єднання з метою збудження читацької уяви як одного з композиційних принципів. “Майстер корабля” як роман із кінематографічною основою виростає на органічному синтезі художньо-літературних поглядів письменника із природно-кінематографічним баченням та суто технічними настановами автора в кіногалузі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Проблема розвитку “малої” прози в журнальній критиці 20-х років // *Двадцять роки*: літературні дискусії, полеміки: літературно-критичні статті / Упоряд. В. Г. Дончик. – К.: Дніпро, 1991. – С. 124-170.
2. Агеєва В. Романний експеримент Юрія Яновського // *Патетичний фрегат*: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація / Упор. В. Панченко. – К.: Факт, 2002. – С. 300-310.
3. Бабишкін О. Кіноспадщина Юрія Яновського. – К.: Мистецтво, 1987. – 141 с.
4. Бабишкін О. Співець соціалістичної романтики // *Яновський Ю.* Твори: У 5 т. – К.: ДВХЛ, 1958. – Т. 1. Оповідання. – 1958. – С. 7-48.
5. Багрянний І. “Чудова” і “злочинна” людська приязнь (Поправка до спогадів Івана Ле про Юрія Яновського) // *Багрянний І.* Публіцистика: доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе / Упоряд. О. Коновал. – К.: Смолоскип, 1996. – С. 644-646.
6. Бажан М. Майстер залізної троянди // *Лист у вічність*: Спогади про Юрія Яновського / Упоряд. Т. Й. Стах. – К.: Дніпро, 1980. – С. 3-61.
7. Бажан М. Митець шукає путі // *Полум’яне життя*. Спогади про Олександра Довженка / Під ред. Л. Новиченка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 172-186.
8. Бахтин М. Епос и роман (О методологии исследования романа) // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 447-484.

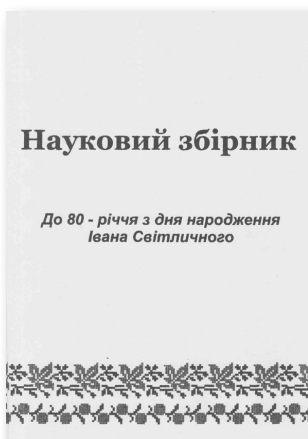
9. *Вольпе Ц.* Теорія літературного быта // *За марксистское літературоведение*: Сб. ст. – Ленинград: Academia, 1930. – С. 143-168.
10. *Гнатюк М.* Текстологічні проблеми творчості Юрія Яновського: теоретичний аспект: Автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури”, 10.01.01 “Українська література”. – К., 2006. – 37 с.
11. *Голобородько Я.* Архітектор романних форм (Естетика й естетизм Юрія Яновського) // *Голобородько Я.* Південний ареал. Консорціум літературної Таврії: Роман-монографія. – К.: Факт, 2007. – С. 244-276.
12. *Госейко А.* Історія українського кінематографа. 1896 – 1995 / Пер. з франц. – К.: КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с.
13. *Грищенко О.* І пішли ми за ними // *Панченко В.* Морський рейс Юрія Третього. – Кіровоград: ПВЦ “Мавік”, 2002. – С. 135-146.
14. *Журенко О.* Модерні тенденції української романістики 20-х років ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література”. – К., 2003. – 20 с.
15. *Зеров М.* Юрій Яновський // *Зеров М.* Українське письменство / Упор. М. Сулима. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С. 880-885.
16. *Зленко Г.* “Майстер корабля” і його автор // *Яновський Ю.* Майстер корабля. – Одеса: Маяк, 1972. – С. 3-10.
17. *Історія советського кіно. 1917-1967*: В 4 т. / Сост. Х. Абул-Хасымова і др. – М.: Искусство, 1969-1973. – Т. 1. 1917-1931. – 1969. – 755 с.
18. *Історія українського радянського кіно*: У 3 т. / За ред. Т. В. Левчука та ін. – К.: Наукова думка, 1986-1987. – Т.1. 1917-1930. – 1986. – 247 с.
19. *Історія української літератури ХХ століття*: Підручник: У 2 кн. / За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1994. – Кн. 2. Ч. 1: 1940-ві – 1950-ті роки. – 1994. – 368 с.
20. *Козленко Й.* Танжер: Роман // *Київська Русь*. – 2007. – Книга 2 (11). Хвилі. – С. 9-125.
21. *Костюк Г.* Юрій Яновський // *Костюк Г.* У світлі ідей і образів. Вибране: критичні та історико-літературні роздуми: 1930-1980. – Мюнхен: Сучасність, 1983. – С. 172-190.
22. *Ласло-Куцюк М.* Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ століття. – Бухарест: КРИТЕРІОН, 1980. – 327 с.
23. *Лист у вічність*: Спогади про Юрія Яновського / Упоряд. Т. Й. Стах. – К.: Дніпро, 1980. – 349 с.
24. *Майфет Гр.* Природа новелі. Збірка друга. – Харків: ДВУ, 1929. – 343 с.
25. *Медведев П.* Формалізм і формалісти. – Ленинград: Изд-во писателів в Ленинграді, 1934. – 210 с.
26. *Мустангова Е.* Формалісти на новому етапі // *За марксистское літературоведение*: Сб. ст. – Ленинград: Academia, 1930. – С. 130-142.
27. *Ніковський А.* Ю. Яновський. Загальні враження // *Патетичний фрегат*: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація / Упор. В. Панченко. – К.: Факт, 2002. – С. 277-284.
28. *Новиченко А.* Украинский советский роман // *Новиченко А.* Избранные работы: В 2 т. – М.: Художественная література, 1985. – Т. 2. – 1985. – С. 71-184.
29. *Островський Г.* Все, що залишилось... // *Патетичний фрегат*: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація / Упор. В. Панченко. – К.: Факт, 2002. – С. 187-230.
30. *Павльчико С.* Роман Джона Фаулза “Даніел Мартин” і традиції англійської реалістическої прози // *Взаємодійствіє форми і содержания в реалістическом художественном произведении*: Сб. ст. – К.: Наукова думка, 1988. – С. 66-92.
31. *Панч П.* З ним і про нього (Юрій Яновський) // *Панч П.* Твори: У 6 т. / Упор. В. Дончик, О. Рилєєва. – К.: Дніпро, 1982-1983. – Т. 6. – 1983. – С. 464-471.
32. *Панченко В.* “Книга легка і життєжадібна...” // *Патетичний фрегат*: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація / Упор. В. Панченко. – К.: Факт, 2002. – С. 287-300.
33. *Панченко В.* “Майстер корабля” Ю. Яновського. (До творчої історії) // *Радянське літературознавство*. – 1985. – № 11. – С. 41-48.
34. *Панченко В.* Морський рейс Юрія Третього. – Кіровоград: ПВЦ “Мавік”, 2002. – 148 с.
35. *Патетичний фрегат*: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація / Упор. В. Панченко. – К.: Факт, 2002. – 344 с.
36. *Петренко А.* Поетика експресіонізму в українській літературі 20–40-х років ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література”. – Івано-Франківськ, 2008. – 19 с.
37. *Пештак П.* Російський формалізм // *Література*. Теорія. Методологія / Пер. з польськ. С. Яковенка, упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 136-175.
38. *Приходько І.* Своєрідність композиційних прийомів у ранній прозі Ю. Яновського // *Українське літературознавство*. – Вип. 53. – Львів: Вид-во при Львівському державному університеті, 1989. – С. 52-61.
39. *Розстріляне відродження*: Антологія 1917-1933: Поезія – проза – драма – есеї / Упор. Ю. Лавріненко. – К.: Смолоскип, 2004. – 992 с.
40. *Смолич Ю.* Мої сучасники: літературно-портретні нариси. – К.: Радянський письменник, 1978. – 376 с.
41. *Смолич Ю.* Рассказ о непокое. Страницы воспоминаний об украинской литературной жизни минувших лет. – М.: Известия, 1971. – 560 с.
42. *Старинкевич А.* Юрій Яновський. – Майстер корабля. Роман. Книгоспілка, 1928, 224 стор., ц. 3 карб.: Рецензія // *Гарт*. – № 3. – С. 132-135.
43. *Сулима М.* Книжниця в семи розділах: Літературно критичні статті й дослідження. – К.: Фенікс, 2006. – 424 с.
44. *Ткаченко І.* Творча путь Юрія Яновського // *Критика*. – 1931. – № 3. – С. 68-86.
45. *Тростянецький А.* Юрій Яновський: Критико-біографічний очерк. – М.: Советський письменник, 1959. – 161 с.
46. *Тынянов Ю.* О літературном факте // *Леф*. – 1924. – № 2. – С. 101-116.

47. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. А. Ромашко. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 672 с.
48. Шкандрий М. Український прозовий авангард 20-х // Слово і Час. – 1993. – № 8. – С. 51-57.
49. Щербак А. Кіно Миколи Бажана: сторінки історії українського радянського кіно. – К.: Мистецтво, 1986. – 185 с.
50. Эйхенбаум Б. Литературный быт // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 428-436.
51. Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – 544 с.
52. Эйхенбаум Б. Творчество Ю. Тынянова // О прозе. О поэзии: Сб. ст. / Сост. О. Эйхенбаум. – Ленинград: Художественная литература, 1986. – С. 186-223.
53. Юрченко Юр. Hollywood в Одесі // Кіно. – 1926. – № 6-7. – С. 20-21.
54. Якубовський Ф. На шляху до роману (В. Підмогильний, Є. Плужник, Ю. Яновський, Ю. Смолич) // Якубовський Ф. Від новелі до роману: етюди про розвиток української художньої прози ХХ ст. – К.: ДВУ, 1929. – С. 202-225.
55. Якубовський Б. Новий роман Ю. Яновського // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація / Упор. В. Панченко. – К.: Факт, 2002. – С. 268-272.
56. Якубовський Б. Юрій Яновський та його “Майстер корабля” // Там само. – С. 257-267.
57. Ямольський М. Гриффит и поэтическая традиция // Западное искусство. ХХ век. Классическое наследие и современность. – М.: Наука, 1992. – С. 232-267.
58. Яновський Ю. Майстер корабля. – Одеса: Маяк, 1972. – 156 с.
59. Яновський Ю. Твори: У 5 т. – К.: ДВХЛ, 1958-1959 – Т. 4. Сценарії. – 1959. – 391 с.
60. Яновський Ю. Твори: У 5 т. – К.: ДВХЛ, 1958-1959 – Т. 5. Вірші. Публіцистика. – 1959. – 422 с.

Отримано 03.11.2009 р.

м. Донецьк

Наші презентації



Науковий збірник. До 80-річчя з дня народження Івана Світличного. – Луганськ: Глобус, 2010. – 339 с.

Науковий збірник подає матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 80-річчю від дня народження Івана Світличного, “Літературна, публіцистична, наукова спадщина Івана й Надії Світличних у розвитку національної культури другої половини ХХ ст.”, яка відбулася 25-26 вересня 2009 р. в Луганському національному університеті. До видання ввійшли також спогади про родину Світличних, літературні твори та листи Івана, Надії й Леоніди Світличних. Передмова Михайлини Коцюбинської, упорядкування Олексія Неживого.

С.С.