

Хмельницький національний університет
Гуманітарно-педагогічний факультет
Кафедра української філології

ДИПЛОМНА РОБОТА

Магістр

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ РОМАНУ Ю. ЯНОВСЬКОГО «МАЙСТЕР КОРАБЛЯ»

Галузь знань 03	«Гуманітарні науки»
Спеціальність 035	«Філологія»
Спеціалізація 035.01	«Філологія. Українська мова та література»

Шифр ДР ФУМмз.022056.01.06.00

студентки I курсу, групи ФУМмз-22-1 _____ Світлана РЯБА

Керівник _____ Валентина ПАПУШИНА, доктор педагогічних наук,
професор

До захисту допускаю:

в.о. завідувача кафедри української філології _____ Анатолій ЯНЧИШИН

Хмельницький 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ Й МЕТОДИКИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	7
1.1. Концепція інтертекстуальності в літературознавстві.....	7
1.2. Моделі інтертекстуальності та класифікації інтертекстуальних зв'язків.....	14
1.3. Взаємозв'язки інтертекстуальності та інтермедіальності.....	24
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК СТИЛЬОВА ДОМІНАНТА РОМАНУ Ю. ЯНОВСЬКОГО «МАЙСТЕР КОРАБЛЯ».....	33
2.1. Зв'язок інтертекстуальності та інтермедіальності в романі Ю. Яновського «Майстер корабля».....	33
2.2. Інтертекстуальні зв'язки роману Ю. Яновського «Майстер корабля» з літературними творами, античними та біблійними міфами.....	43
РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ РОМАНУ Ю. ЯНОВСЬКОГО «МАЙСТЕР КОРАБЛЯ» У ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ.....	54
ВИСНОВКИ.....	65
ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ.....	68

Вступ

Одним із найяскравіших представників української літератури ХХ ст. вважають Юрія Яновського (1902-1954). Його дебютний роман «Майстер корабля» (1927-1928) – сміливий експеримент, перший в українській літературі мариністичний роман, у якому тісно поєднуються інтертекстуальність та інтермедіальність. В основу сюжету покладено особистий досвід митця під час роботи на Одеській кінофабриці у 1926-1927 рр., де він тісно співпрацював з О. Довженком. Художня специфіка роману стала предметом розгляду таких літературознавців, як В. Агєєва, Т. Ткаченко, І. Бестюк, Н. Коробкова та ін. Важливими в романі є інтермедіальні зв'язки, пов'язані автобіографічною нарацією письменника, які визначали жанрове експериментаторство та стильове розмаїття твору. Дослідники цього аспекту творчості письменника М. Гнатюк, Г. Клочек, М. Ласло-Куцюк, М. Наєнко виразними рисами роману твору називають руйнування жанрових меж, незвичне поєднання елементів художньої літератури й кіномистецтва. Новаторство роману Ю. Яновського «Майстер корабля» спрямоване на розкриття його головної ідеї – духовного відродження української нації – що робить твір надзвичайно актуальним сьогодні.

В основі роботи лежить дослідження типологічних зав'язків роману Ю. Яновського «Майстер корабля»: із кіномистецтвом (інтермедіальність); покликання на інші літературні тексти (метатекстуальність); з мемуарами, життєписами, епістолярними текстами (архітекстуальність); з його епіграфом та заголовком (паратекстуальність).

Актуальність теми передусім полягає в поглибленому інтересі до роману ХХ ст. як експериментаторського, що завоював нові естетичні простори для української культури. Роман Ю. Яновського «Майстер корабля» визначається «новизною і тематично-проблемного пласту, і сюжетно-композиційними знахідками автора, й експериментуванням зі

способом оповіді», прагненням «підриву романної форми». Використавши міфологічний та біблійний інтертекст, автор відтворює процес духовного відродження української нації у 1920-х роках, надаючи національному значення сакрального та загальнолюдського. Уперше в українській літературі він звертається до теми кіномистецтва, власне, процесу кінотворення, що визначає композиційну оригінальність твору та особливості художнього світу Ю. Яновського.

Звертаючись до взаємодії індивідуально авторських візій із літературними текстами інших митців, явищами реальної дійсності, маємо за *мету* дослідити особливості інтертекстуальності в романі Ю. Яновського та визначити місце письменника в процесі духовного відродження України, яке він бачив саме у джерелах української свідомості.

Для досягнення цієї мети поставлено такі *завдання*:

– систематизувати наукові погляди вітчизняного та зарубіжного літературознавства щодо поняття інтертекстуальності, моделей інтертекстуальності та класифікацій інтертекстуальних зав'язків у літературному творі;

– визначити взаємозв'язки інтертекстуальності та інтермедіальності в романі Ю. Яновського «Майстер корабля»;

– дослідити інтертекстуальні зв'язки роману Ю. Яновського «Майстер корабля» із творами української та світової літератури;

– з'ясувати роль міфологічних та біблійних алюзій у романі «Майстер корабля»;

– визначити новаторство українського роману ХХ ст. на прикладі роману Ю. Яновського «Майстер корабля» і його значення для української духовності;

– розробити методичні рекомендації до вивчення роману Ю. Яновського «Майстер корабля» у загальноосвітній школі.

Об'єктом дослідження є роман «Майстер корабля» Ю. Яновського.

Предметом дослідження є форми та функції інтертексту у творі.

Матеріалом дослідження є джерела інтертекстуальності роману «Майстер корабля» Ю. Яновського.

Методологічною базою наукової роботи є наукові праці Р. Барта, О. Білецького, Г.-Г. Гадамера, М. Гайдеггера, Т. Гундорової, У. Еко, М. Жулинського, Р. Інгардена, П. Рікера, М. Фуко, Д. Чижевського, К.-Г. Юнга та інших, що дають змогу осмислити природу художнього тексту, допомагають проаналізувати психофізіологічні процеси художнього мислення та пояснити способи організації інтертекстуальності.

Методи дослідження. Досягнення поставленої в роботі мети при вирішенні конкретних завдань зумовило застосування культурологічного, герменевтичного, історико-генетичного, психологічного, компаративного методів, які в сукупності забезпечать комплексну характеристику інтертекстуальності роману «Майстер корабля» Ю. Яновського.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому зроблено спробу глибокого осмислення специфіки творчої лабораторії Ю. Яновського, особливостей його художнього мислення та новаторства українського роману ХХ ст. Зокрема встановлено зв'язки між романом Ю. Яновського «Майстер корабля» та творами англійської письменниці Дж. Остін, яка писала так звані романи моралі, у яких здійснено глибоке психологічне проникнення в душі героїв.

Практичне значення зумовлене можливістю використання напрацьованого матеріалу під час проведення уроків при вивченні творчості Ю. Яновського та літературного процесу ХХ ст.; результати також можуть бути застосовані в подальшому дослідженні функціональних особливостей інтертекстуальності в літературному творі.

Апробація дослідження. Основні положення дипломної роботи викладені на II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Проблеми філології: історія та сучасність» (21 лютого 2023 року), «Подільських

філологічних читаннях» (28 квітня 2023 року) та у статті, надрукованій 2023 року у збірнику «Поділля. Філологічні студії».

Структура та обсяг роботи. Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи – 73 сторінки. Кількість джерел, що подаються у списку використаної літератури, складає 69 позицій.

Розділ 1. Основні проблеми теорії й методики інтертекстуальних досліджень

1.1. Концепція інтертекстуальності в літературознавстві

У XX-XXI століттях культура постмодернізму увібрала в себе весь накопичений досвід минулих епох, коли сучасна людина, переглядаючи і сприймаючи його, відкриває для нові смисли і значення із властивим у новому часі розумінням, мисленням, світовідчуттям та світобаченням. Сучасне інтертекстуальне прочитання тексту дає можливість приєднатися і заглибитися у світову літературу, культуру, історію, традиції, виховуючи ерудованого та компетентного читача. Активне розповсюдження засобів масової комунікації, поширення масової культури, доступність творів мистецтва завдяки сучасним технологіям викликає відчуття того, що про все вже було сказано, а нове «необхідно зіставити з тим, що вже було сказано; якщо ж претензії на новизну немає, то використання для вираження деякого змісту вже існуючої форми стає престижною вказівкою на знайомство автора тексту з культурно-семіотичною спадщиною» [55, с. 29]. Такі мистецькі семіотичні процеси стають інтертекстуальними.

Інтертекстуальність акцентує на особливості бачення феномену літератури як мистецтва слова, закономірностей розгортання літературного процесу. Сьогодні це поняття активно розробляється теоретико-літературному і історико-літературному аспектах. За багато років в Україні з'явилась велика кількість досліджень з питання інтертексту та інтертекстуальності. Це праці Н. Корабльової, О. Чиркова, В. Гладишева та ін.

Концепція інтертекстуальності в літературознавстві пов'язана, першою чергою, з науковою рецепцією Ю. Крістевої, Р. Барта та концепцією «діалогізму» М. Бахтіна, який зазначав, що митець знаходиться у постійних

діалогічних стосунках із попередньою і сучасною йому літературою. Людська культура сприймається як єдиний «інтертекст» (Р. Барт), що слугує передтекстом до будь-якого нового тексту, тому автор апріорі несвідомо опиняється у ситуації «інтертекстуальної гри» [6, с. 164]. За Р. Бартом, «кожен текст є інтертекстом; інші тексти у більш-менш впізнаваних формах наявні у ньому на різних рівнях» [6, с. 164]. Прикладом таких інтертекстуальних знаків у літературному творі можуть слугувати «цитата, ремінісценція, алюзія, ім'я персонажа, порівняння, метамовне висловлювання» [28, с. 373]. Інтертекстуальність виступає властивістю літературних творів асоціюватися з іншими творами мистецтва. У більш вузькому розумінні інтертекстуальність означає стосунки між одним текстом та іншими, представленими у ньому, і які взаємодіють як внутрішньотекстові дискурси (Л. Деленбах).

Одним із основних понять концепції інтертекстуальності є «*текст*». Формулювання поняття тексту у зв'язку з поняттями інтертекстуальності та інтертексту дав у 1973 році Р. Барт: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваній формі: тексти попередньої культури і тексти сучасної культури. Кожен текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат. Залишки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. – всі вони поглинуті текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для кожного тексту інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів; вона є спільним полем анонімних формул, походження яких рідка можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, що даються без лапок» [10, с. 21]. На погляд Л. Генералюк, «текст не автономним і не самодостатнім – він основний, але не єдиний компонент текстової діяльності. Найважливішими складовими її структури, крім тексту, є автор (адресант тексту), читач (адресат), відображена дійсність, знання про яку передаються в тексті, і

мовна система, з якої автор вибирає мовні засоби, що дозволяють йому адекватно втілити його творчій задум» [18, с. 82]. Отже, текст, як об'єкт, постає не як окреме явище, а як сукупність зв'язків, звернених до автора та читача.

Питання існування, побудови та сприйняття тексту сьогодні виявляє його багатогранність і багатоаспектність як предмету дослідження, з погляду інтертекстуальності. На думку дослідників теорія інтертекстуальності має в своїй основі три основні джерела – це теоретичні праці Ю. Тинянова, М. Бахтіна й теорія анаграм Фердинанда де Соссюра. Для нашого дослідження актуальним є бачення тексту М. Бахтіним, який розуміє інтертекстуальність як взаємостосунки між будь-яким текстом і сумою знань культури, які містяться в текстах, тобто, безмежної мережі кодів й означувальних практик. Такі зв'язки часто є прихованими, але саме вони й зумовлюють значення тексту. Читач розвивається інтелектуально та естетично, коли не просто працює з тестом, а творить разом із автором. Цей процес М. Бахтін розглядав як «третій світ», світ спілкування, розуміння, яке потребує відповіді» [7, с. 209]. Дослідник наголошував на тому, що тлумачення одного й того ж тексту інакше, унікальне в розумінні кожною свідомістю. У цьому він вбачав особливість методології літературознавчої рецепції: гуманітарне мислення особистості – це зустріч двох текстів – готового авторського й відтворюваного тим, хто його сприймає, таким чином читач підноситься до рівня співавтора, учасника творчого процесу, оскільки відбувається «...діалогічна зустріч двох свідомостей» [7, с. 333]. Розмірковуючи над значенням такого співавторства, дослідник стверджував, що читач здатен, своєю чергою, збагатити смисл твору, змінити його первісний задум через творче прочитання. Художнє багатство мови твору вчений називав «творчою силою», «стихією». У літературному тексті він виокремлював внутрішню форму – зміст, ідею, образ, і зовнішню – мову,

засіб творення та формування думки, здатні «викликати певний суб'єктивний настрій» [7, с. 137].

Діалогічне сприйняття тексту дозволяє кожному відкрити для себе його особливі смисли. Діапазон науковості таких відкриттів залежить від освіченості та життєвого досвіду учасника «діалогу» із художнім твором. Художній твір дає змогу переосмислити реальне повсякденне життя і визначити свою позицію в ньому, оскільки читач набуває досвіду, описаного в художньому тексті, над яким розмірковує, формуючи власні погляди.

Таким чином, відтворюючи навколишній світ у формах культури, людина вступає в діалогічні стосунки з ним і з уже діючими в ньому зразками культури – попередніми текстами – та створює нові. У процесі такої взаємодії в системі художніх текстів виникають відношення взаємовпливу або дискусійного заперечення, унаслідок чого в обох випадках постають новостворені тексти художньої літератури. Словесно-художні тексти як вербальні знаки культури зберігають культурну пам'ять віків» [55, с. 8]. Інтертекстуальність допомагає осмислити природу художнього тексту через аналіз психофізіологічних процесів художнього мислення митця, ніби вступаючи в діалог із його свідомістю. Текстова діалогічність, можна вважати, спричинила походження інтертекстуальності.

Цю проблему вивчали в різні часи у багатьох країнах світу, та основні дослідження все ж зґрунтовані у працях М. Бахтіна. Вони стають основою зацікавленості поетикою «чужого слова» та порушують проблеми виходу за межі тексту. Наукові ідеї вченого про «чуже слово» та діалогічність слугували початком побудови сучасної теорії міжтекстових зв'язків, на основі яких Ю. Крістевою вводиться поняття інтертексту. Під впливом праці М. Бахтіна «Проблеми змісту, матеріалу й форми у словесній художній творчості» термін «інтертекстуальність» входить до літературознавчої науки.

Згідно з концепцією М. Бахтіна будь-який текст сприймається у режимі «діалогу» між автором і читачем, що має на увазі наявність адресатності, інтенціональності та прогнозування прагматичної реакції [7, с. 25]. «Саме так у читанні тексту відбувається відоме інтерпретаційне приращення смислу. У тому разі, якщо вставний текст є оригінальним, читач, що володіє широким тезаурусом, починає вибудовувати конотативні паралелі, структуруючи «вивідне знання»» [35, с. 7]. Якщо вивідний текст є лише артефактом, його функції звужуються для створення певних ефектів у сприйнятті, і будь-який автор, перш ніж стати творцем власних текстів, повинен пам'ятати або знати аналогічні твори попередників [39, с. 48]. Створюючи новий твір, письменник завжди орієнтується на вже існуючі тексти, він може дотримуватися відомих зразків або намагатиметься написати нове, несхоже, навіть унікальне. Тобто кожен новий літературний твір, як вважає М. Бахтін, є діалогом будь-якого автора з усією світовою культурою попередніх часів та сучасною йому творчістю. Підкреслимо, що діалогічні зв'язки вчений розглядав як в межах одного твору, так і як діалог текстів, що дозволяє зрозуміти міжтекстові зв'язки. Відповідно у новому контексті чужий вислів чи навіть слово могли набувати іншого начення, тому набувало декілька значень, тобто отримувало поліфонічне звучання.

У праці «Естетика словесної творчості» М. Бахтін зазначає, що художній твір реагує навіть більше на інші твори, слова чи думки, аніж на життєву реальність, а письменник, який звертається до вже оціненої художньої дійсності, літературної спадщини, вступає у діалогічні зв'язки із своїми попередниками та сучасниками. «У будь-який момент розвитку діалогу існують величезні необмежені маси забутих смислів, але в певний момент подальшого розвитку діалогу вони знову згадаються й оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді» [7, с. 373]. М. Бахтін вважає, що текст, створений автором, обов'язково потребує читача-співрозмовника. Читач, сприймаючи твір, теж створює свій власний текст залежно від

життєвого досвіду, психофізіологічного стану, інших особливостей, рівня усвідомлення сказаного. Коли творець тексту прагне відповідного сприйняття власного продукту, то він враховує такі фактори як вік, психологію, соціальний статус тощо.

Як було зазначено вище, ідеї М. Бахтіна про діалогічність тексту суттєво переробила болгарсько-французька науковиця Ю. Крістева. У 1966 році під час доповіді щодо праці М. Бахтіна та в опублікованій 1967 року статті «Бахтін: слово, діалог і роман», у якій вперше було вжито термін «інтертекстуальність», дослідниця проаналізувала концепцію «поліфонічного роману» та «діалогічності». Діалог між текстами вона назвала інтеракцією в межах одного й того ж тексту. Також дослідниця довела, що будь-який текст завжди буде складником широкого культурного тексту: «Будь-який текст вибудовується як мозаїка цитувань, будь-який текст – це всмоктування і трансформація будь-якого іншого тексту. Так замість поняття інтерсуб'єктивності постає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню» [35, с.167]. Ю. Крістева ототожнює поняття суб'єкта і тексту, це означатиме «нівеляцію авторської індивідуальності та стирання меж між суб'єктом і об'єктом і, як внаслідок, розуміння інтертекстуальності як взаємодії текстів, яка відбувається нібито без участі суб'єктів» [35, с. 29]. Концепція Ю. Крістевої започаткувала перехід від інтерсуб'єктивності до інтертекстуальності, яка розуміється як взаємообмін текстів і свідчить про те, що межах якогось тексту кілька фрагментів, які використані з інших текстів, взаємодіють між собою і нейтралізують одне одного. У подальших розвідках американських, французьких, німецьких учених ця концепція, як і термін почали поширюватися. Слід зазначити, що відповідно до філософських, методологічних чи наукових поглядів кожного автора їх означення виявляється різноманітним.

Важливо для нашого дослідження розглянути концепцію інтертекстуальності французького філософа та теоретика семіотики Р. Барта, який розвинув ідеї Ю. Крістевої. Учений розглядав літературні твори «не як пасивний наслідок суспільного розвитку, а як активну силу, здатну впливати на розвиток історії» [6, с. 32]. На його думку, кожен текст, є інтертекстом, в якому інші тексти прочитуються на різних рівнях і присутні в певних формах, наприклад, текстах попередніх культур і текстів навколишньої культури. Р. Барт запропонував здійснювати структуралістський підхід до тексту, коли твір стає матеріальним об'єктом, а текст перетворюється на поле методологічних операцій та пізнається у відношенні до знака: «Твір зрозумілий, усвідомлений і сприйнятий в усій повноті своєї символічної природи, – писав Р. Барт, – це і є, власне, текст» [6, с. 134]. Творець такого тексту ніби перестає існувати, а створений ним текст отримує автономію та існує незалежно від автора. Позицію читача щодо твору Р. Барт визначав, як реципієнта, який сприймає дійсність очима тексту, а сам текст бачить в оточенні подібних йому об'єктів, суспільного середовища, культурного контексту. Теорія Р. Барта заперечує застарілі відносини між автором і читачем тексту. Називаючи інтертекстуальність шляхом перетворення автора і читача на суб'єктів комунікації, він таким чином узагальнює ідеї усіх попередників.

Спробу винести проблему інтертекстуальності до галузі лінгвістичних досліджень уперше здійснив Ж. Женетт у статті «Палімпсести: література в другому ступені» (1982). Дослідник розглядав інтертекстуальність як сам факт присутності в одному тексті двох або більшої кількості текстів, які прочитуються в цитатах, алюзіях, плагіатах. Базовим поняттям його концепції інтертекстуальності стає поняття палімпсеста, який є невід'ємною складовою сучасного світосприйняття людини. Ще в добу Середньовіччя монахи, які не мали паперу, повторно використовували пергамент, з якого стирали попередньо зроблений запис і наносили новий. Але крізь новий

запис все одно проступав попередній. Таким чином, палімпсест став символом багат шаровості. На думку В. Просалової, палімпсест «став узагальненим образом інтертекстуальності, він актуалізував напругу між єдністю частин твору і всім розмаїттям інтерпретованих джерел» [29, с. 106].

Отже, що текст літературного твору є складною, багат шаровою структурою. Коцепції інтертекстуальності різних учених свідчить про необхідність розвідок у цьому напрямі. Інтертекстуальність необхідно розглядати з двох позицій – читацької та авторської. З погляду читача, це необхідність виявлення в тому чи іншому тексті інтертекстуальних покликань, що сприятиме глибшому його розумінню. З погляду автора, інтертекстуальність – це спосіб створення власного тексту й утвердження своєї творчої індивідуальності шляхом побудови складної системи відношень із попередньо створеними текстами. Текст стає нескінченним і припускає багато прочитань.

1.2. Моделі інтертекстуальності та класифікації інтертекстуальних зв'язків

В Україні та за її межами на сьогодні існує чимало праць, присвячених питанням моделей та класифікації інтертекстуальності та інтертекстуальних зв'язків між творами мистецтва. Цій проблемі присвятили дослідження М. Ріффатерр, С. Хольтіус, І. Арнольд, В. Чернявська, Мар'яна Шаповал та ін.). Кожний дослідник явища інтертекстуальності та інтертекстуальних зв'язків розглядає у різних проявах, з різних поглядів досліджуються міжтекстові взаємодії. Одним із перспективних напрямків дослідження стає вивчення інтертекстуальності як текстової категорії. Ученими не досягнуто повної узгодженості стосовно класифікації інтертекстуальних зв'язків.

У сучасних дослідженнях прийнято розрізняти дві моделі інтертекстуальності: широку (радикальну) й вузьку. Це дозволяє чіткіше окреслити сферу спостережень та зосередити увагу на виявленні саме тих міжтекстових зв'язків, на яких акцентується автором твору.

Ідею *широкої моделі* інтертекстуальності підтримували вчені Ю. Крістева, Р. Барт, Ж. Женетт та ін. Вона базується на літературознавчому та культурно-семіотичному підходах до вивчення літературного твору, коли інтертекстуальність розглядається як літературної комунікації, а будь-який текст є інтертекстом. Широка модель інтертекстуальності ставить у центрі уваги не самі тексти, а тільки зв'язки між ними. З цього погляду італійський лінгвіст та фахівець із семіотики У. Еко пропонує таке тлумачення інтертекстуальності: адресат стає активним інтерпретатором тексту, оскільки він залучає для інтерпретації знання культури попередніх епох. Автор літературного твору за допомогою особливих знаків, натяків, символів завжди робить інтертекстуальність розпізнаваною для читача. «У науковому дискурсі широка модель інтертекстуальності стає продуктивною, оскільки в науці інтектекстуальність стає основною текстотвірною і смислотвірною категорією. Вона реалізується у формі звернень до чужих думок (цитат, покликань на ідеї дослідників та їхні праці, термінів) і постає як метатекстуальність завдяки зверненню та оцінюванню вченими попередніх напрацювань [23, с. 55]. В оцінці літературного твору велику роль, на погляд У. Еко, відіграє критерій здорового глузду, сам теоретик-семіотик намагався знайти максимум прихованого смислу в підтексті творів. Аналізуючи авторську позицію, що міститься в тексті, мові, письменник намагався вплинути на досліджуваний феномен, не виносячи оцінок і вироків, а використовуючи гнучкий категоріальний апарат літературної критики.

Вузька модель інтертекстуальності вказує на конкретні елементи, які актуалізують міжтекстові зв'язки. За такого підходу вченими приділяється особлива увага питанням літературних запозичень та впливів, а також

внутрішніх мотивів твору. досліджується зміст використаних цитат, різноманітні форми веденого чужого мовлення, алюзії, ремінісценції тощо. Таким чином текст для читачів постає генератором багатьох смислів, у них виникають численні асоціації з іншими вже існуючими текстами. Вузька модель інтертекстуальності передбачає, що читачі, услід за автором, будуть сприймати текст у його діалогічній співвіднесеності з іншими творами мистецтва. Присутність у тексті певних інтертекстуальних покликань спрямовує читачів до пошуків зв'язків з іншими творами через коди, знаки, смисли.

Німецький учений Свен Загер розрізняє три форми інтертекстуальності:

- *абстрактна (радикальна)* – таку інтертекстуальність він характеризує як широкі культурно-семіотичні відносини в текстовому полі;

- *актуальна (когнітивна)* – розуміється як інтертекстуальність, побудована на стосунках між текстом та його адресатом, які відбуваються в процесі декодування тексту та його інтерпретації;

- *текстуально виражена* інтертекстуальність – розглядається як сукупність засобів вираження міжтекстового діалогу в текстовій площині твору при допомозі різноманітних сигналів та маркерів.

Таким чином, можна зробити висновок, що визначені дослідниками моделі інтертекстуальності відрізняються об'єктом вивчення: широка модель охоплює будь-який спосіб міжтекстових зв'язків та характеризує безпосередньо сам принцип функціонування культури. Вузька модель інтертекстуальності стосується навмисне маркованих автором твору міжтекстових зв'язків з іншими творами мистецтва. На наш погляд, ця модель більше зручна для практичного застосування при аналізі літературного твору, оскільки обмежує коло спостережень і дозволяє виявити ознаки діалогу між творами мистецтва.

Існує також велика кількість класифікацій інтертекстуальних зв'язків у творах мистецтва. Перша спроба такої класифікації належить італійському ученому Д. Конте. Він виділяє п'ять підгруп інтертекстуальних зв'язків:

- парафразу як синонімічне висловлювання;
- співвідношення текстів, об'єднаних за принципом запитання і відповіді;
- діалогічні зв'язки між текстами;
- алюзію та ремінісценцію;
- уподібнення знаку до метафори.

Французький літературознавець Ж. Женетт пропонує таку класифікацію інтертекстуальних зв'язків у літературному творі:

- інтертекстуальність як присутність в певному тексті двох або більше інших текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо);

- паратекстуальність – зв'язок тексту з його заголовком, підзаголовком, передмовою, післямовою, епіграфом, завдяки чому у читачів ще перед знайомством із текстом твору формуються певні емоції, які впливають на їхній подальший діалог із твором;

- метатекстуальність, що виявляється у вигляді покликань на певний передтекст. Метатекстові елементи простежуються на рівні аналізу стилів, жанрів творів, типів висловлювання тощо.

- гіпертекстуальність як пародіювання одного тексту іншим. Гіпертекстуальність – це не результат об'єднання окремих текстів за допомогою покликань від одного до іншого. Гіпертекст розглядається як самостійний об'єкт, у якому важливою співвіднесеністю окремих його частин;

- архітекстуальність – відношення, яке текст підтримує на рівні родової категорії з іншим текстом, тобто жанровий зв'язок текстів [24].

Як бачимо, за Ж. Женеттом, інтертекстуальність виявляється у міжтекстових стосунках з іншими текстами та є традиційною практикою цитування як алюзії, ремінісценції, плагіат. Кожний новий текст

розглядається як певна реакція на вже існуючі тексти, що використовуються в якості елементів художньої структури нового тексту.

Французька дослідниця Н. П'єгге-Гро бере за основу своїх досліджень класифікацію Ж. Женетта і виділяє два типи інтертекстуальних зв'язків між тестами:

- співприсутність, куди відносить цитату, алюзію, ремісценцію, плагіат;
- відносини деривації, що полягають у пародії, травестії чи стилізації іншого тексту.

У відносинах співприсутності Н. П'єгге-Гро виокремлює цитату, яка стає показником авторитетності тексту; алюзію як натяк на інший літературний чи мистецький твір, а також на відому особу чи подію, який використовуються автором в якості інструмента для розширення смислу твору; плагіат як «крадіжку чужого тексту, цитату без лапок», розпізнавання плагіату активізує пам'ять людини, яка намагається зрозуміти джерело інтертексту.

Н. П'єгге-Гро зазначає, у відносинах деривації в основі пародії та травестії знаходиться трансформація першоджерела, а в основі стилізації лежить його імітація. Стилiзацію дослідниця вважає одним із шляхів до розкриття творчої самобутності автора.

Розглянемо класифікацію інтертекстуальних польським філологом і лінгвістом М. Гловінським, який критично оцінив класифікацію Ж. Женетта, і подав свої корективи щодо цього питання. Наприклад, дослідник не знаходить доцільності у розмежуванні понять інтертекстуальності й гіперінтертекстуальності: «немає усталеної граничної лінії, яка б ромежовувала ці явища, натомість формується велика кількість не зовсім означених явищ, які протистоять такій однозначній їх кваліфікації» [20, с. 64]. Цікавими є думки дослідника щодо паратекстуальності (як співвідношення тексту з епіграфом, передмовою, післямовою тощо) М. Гловінський не відносить до власне інтертекстуальності, а розглядає як

внутрішню міжтекстову взаємодію, оскільки відбувається взаємозв'язок тексту та його компонентів. Натомість дослідник розмежовує інтертекстуальність, метатекстуальність та архітекстуальність, що передбачає жанровий зв'язок між творами і стає органічною для художньої літератури. М. Гловінський пише, що інтертекстуальність виявляється тоді, коли здійснюється «семантична активізація двох текстів, проте провідним чинником стає текст, який посилається, активізація тексту, на який посилаються, є вторинним явищем» [20, с. 292].

Німецькі дослідники М. Пфістер та У. Бройх виділяють «вертикальну» і «горизонтальну» проєкції інтертекстуальності в мистецькому творі. Вертикальна проєкція виявляється у взаємодії давніх і сучасних текстів, яка призводить до смислових нашарувань та виникнення конотативних відтінків. Горизонтальна проєкція розглядається дослідником у площині інтерсуб'єктності (діалогу автора і читача), який виконує закладену автором певну програму. Виявляти інтертекстуальні посилання дослідники пропонують за шістьма критеріями:

- референційність (розуміється як зв'язки між текстами, що стають інтенсивніші, чим більше один текст звертається до іншого);
- комунікативність (міра усвідомлення інтертекстуального посилання з боку автора та читачів);
- рефлексивність (коли автор свідомо пояснює необхідність включення іншого тексту);
- структуральність (вона визначає, якою мірою попередній текст стає основою для створення нового тексту);
- селективність (вибірковість покликань);
- діалогічність (прояв поглядів автора, реалізованих у комунікації, визначає ступінь його дистанційованості від нового контексту).

У. Бройх виділяє марковані й немарковані інтертекстуальні зв'язки. Марковані створюються певним комплексом лінгвістичних сигналів, що

ідентифікують чужий текст у новому текстовому полі. Немаркована інтертекстуальність відбувається, коли автор сам не усвідомлює факту цитування чужого тексту, свідомо приховує його, розраховуючи при цьому на читацьку компетенцію, та ерудицію, тож відбувається своєрідна гра з читачем, що змушує його самостійно знаходити джерела покликання. Багато уваги У. Бройх приділяє таким маркерам інтертекстуальності, як імена персонажів, певний стильовий контраст, цитування може відбуватись іншою мовою тощо.

Таким чином, широке трактування тексту, при якому розглядається будь-яка знакова єдність між ними, інтертекстуальність охоплює взаємозв'язки між вербальними та невербальними знаками, що розширює межі розуміння поняття інтертекстуальності. Інтертекстуальні зв'язки вербальних та невербальних текстів знаходять своє потрактування у різних термінах: наприклад, інтермедіальність, візуалізована інтертекстуальність. Інтермедіальність – це така організація текстів коли відбувається взаємодія різних видів мистецтва, що знаходимо в романі Ю. Яновського «майстер корабля». Візуалізована інтертекстуальність вказує на невербальні міжтекстові зв'язки, які відбуваються тоді, коли в основі створення вербального тексту лежить попередній текст не вербального, а візуального характеру. Дослідники здебільшого притримуються широкого розуміння інтертекстуальності, і розглядають у складі цього поняття міжтекстові зв'язки, які не тільки виражені в текстових вербальних зверненнях, а також відображають діалогічність в культурі взагалі. До таких зв'язків відноситься вплив творів одних письменників чи навіть національних літературних напрямів на інших письменників та напрями. Такий підхід привів до виокремлення кодової інтертекстуальності, яка об'єднує покликання з різних сфер комунікації та синкретичну інтертекстуальність – співвідношення тексту автора із невербальними джерелами, перш за все із іншими творами мистецтва.

Розглянемо класифікацію інтертекстуальних зв'язків, здійснену українською літературознавицею М. Шаповал, яка у межах вузької моделі інтертекстуальності виокремлює семантичні і стилістичні форми. Семантичні форми:

- інтертекстуальні мотиви (тобто стійкі формально-змістові компоненти, залучені з інших творів);

- традиційні сюжети (і моделі розвитку подій, які переходять з одного твору в інший);

- традиційні образи (з античних, фольклорних, релігійних чи історичних джерел);

- референція (тобто згадка про інший твір або одного з його персонажів, яка може бути цитатою);

- колаж (поєднання в одне художнє ціле частин способом сурядності, що часто стає принципом організації художнього простору)» [67, с. 67]

Щодо стилістичних форм, дослідниця виокремлює цитати, паратекстуальні цитати (епіграфи, заголовки) та плагіат як привласнення чужого тексту, алюзію, ремінісценцію, які передбачають уведення до основного тексту твору письменника фрагментів із творів інших авторів, але без посилання на них» [67, с. 68], а також такі різновиди інтертекстуальності як топоси і крилаті слова.

М. Шаповал також виділяє інтертекстуальне запозичення прийомів, які стосуються сюжетної схеми, певних обставин, характерів персонажів, композиції літературного твору:

- парафразу, що передбачає скорочений чи розширений переказ тексту. Це може бути докладне пояснення тексту, його скорочений виклад, спрощений виклад тексту, який важкий для розуміння чи частковий переказ певного тексту;

- художнє наслідування, що виявляється на рівні системи світобачення автора чи стилістичних особливостей літературного твору;

- пародіювання, що використовується з метою глузування з попереднього твору. Пародіювання спотворено повторює особливості оригіналу, тому спостерігається сатиричне чи навіть критичне ставлення до окремих героїв, ідей та стилістичних особливостей попереднього тексту;

- травестію як комічну імітацію тексту попереднього твору, коли твір із серйозним чи героїчним змістом переробляється на твір вже комічного характеру з використанням жаргонних зворотів;

- стилізацію як свідоме наслідування формальних прикмет певного стилю, яка стає прийомом візуалізації образного вираження, коли виявляються найхарактерніші риси об'єкта і відкидаються непотрібні деталі;

- пастиш як різновид стилізації, який не стільки висміює, скільки вшановує оригінал. Це може бути продовження або інша сюжетна версія попереднього твору, яка може зберігати стиль, персонажів тощо;

- архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів.

Що одна українська літературознавиця Г. Віват виділяє такі чотири групи інтертекстуальних зв'язків, враховуючи при цьому теорію множинності:

- дотикання, тобто використання автором «невеликих вкраплень з іншого тексту» [16, с. 7];

- перетинання, яке характеризується різноманітними зв'язками з попереднім текстом, що набуває характеру переплетення, відштовхування чи підпорядкування;

- накладання, що виявляється в присутності сюжетно-образних запозичень попереднього твору, його варіацій, переказі, пародіюванні тощо).

- комбінована взаємозалежність, при якій твори містять інтертекстуальні зв'язки різних типів.

Український лінгвіст В. Москвін за основу класифікації інтертекстуальних зв'язків бере намір автора, виділяючи відповідно риторичну, спонтанну і криптофорну інтертекстуальність [46, с. 168]:

- риторична інтертекстуальність (використання фігур інтертексту: цитування, аплікаціями, алюзії, парафраз, творче наслідування, пародіювання);

- спонтанна інтертекстуальність, яка виникає між оригіналом твору і перекладом іншими мовами, новою редакцією чи скороченим варіантом первинного тексту);

- криптофорна інтертекстуальність, коли автор приховує зв'язок із попереднім твору з метою уникнення звинувачень у плагіаті).

Дослідник пропонує виділяти такі три типи міжтекстових зв'язків як заплановані, незаплановані та масковані:

- заплановані – це риторична інтертекстуальність, яка виникає внаслідок цитування, алюзій, ремінісценцій, парафрази чи травестування, пародіювання, творчого наслідування відомого автора;

- незаплановані – так звана спонтанна інтертекстуальність, що виникає між оригіналом твору та його перекладом, новою редакцією тексту, його адаптацією чи скороченим варіантом;

- масковані – це свідомо приховувана інтертекстуальність, тобто плагіат, при якому автор намагається приховати джерело запозичення.

Отже, на сьогодні теорія інтертекстуальності активно розвивається, тому продовжують з'являтися нові ідеї та підходи до класифікації інтертекстуальних зв'язків. Вивчення літературних творів з погляду інтертекстуальності сприяє більш об'єктивному опануванню їхнім змістом, дає можливість зрозуміти літературний процес взагалі, і складне взаємне переплетіння між окремими творами мистецтва на різних рівнях (жанрів, лексики, синтаксису, афоризмів, алюзій, ремінісценцій тощо). Кожен митець є неповторною особистістю, яка виявляється на рівні інтертекстуальних зав'язків його творів з попередніми. Від читача інтертекстуальність потребує постійного розширення та поглиблення знань, знання літературного процесу, володіння теоретичним тезаріусом.

1.3. Взаємозв'язки інтертекстуальності та інтермедіальності

Термін «інтермедіальність» у науковий обіг увів німецький дослідник О. Ханзен-Льове у 80-ті рр. ХХ ст. Це явище часто пов'язують із взаємозв'язком, взаємодією, синтезом мистецтв або перекодуванням.

Інтермедіальні дослідження в літературознавстві на сьогодні є порівняно новим напрямом інтертекстуального аналізу. В інтертекстуальних дослідженнях частіше йдеться про взаємозв'язок творів на вербальному рівні, автори яких запозичують мотиви, образи, ідеї, художні знахідки своїх попередників, а в інтермедіальних – про взаємозв'язки між літературою та іншими видами мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі іномедійних запозичень, що підтверджує розуміння художньої літератури, що не лише привласнює, але й асимілює властиві іншим видам мистецтва ознаки. Про це свідчать праці О. Астаф'єва, А. Волкова, І. Жодані, М. Ігнатенка, Ю. Д. Наливайка, О. Рисака. Інтермедіальність – це багатозначний термін, що охоплює всі знакові системи, які виступають рівноправними джерелами інформації, «чи то слова письменника, колір, тінь та лінія художника, звуки музиканта, організація об'єму скульптором, аранжування зорового ряду на площині екрана – все це в сукупності представляє засоби, які в кожному виді мистецтва організовані за своїми правилами (так званим кодом), що стає мовою кожного мистецтва» [17, с. 60].

Таким чином, інтермедіальність – це такий тип внутрішньо текстових взаємозв'язків у літературному творі, який базується на взаємодії художніх знаків різних видів мистецтва. Якщо явище інтертекстуальності зосереджує увагу, насамперед, на характері міжтекстових зв'язків й зрозумінні того, що тексти будь-якої культури реалізуються у просторі принаймні двох семіотичних систем, то інтермедіальність сприяє взаємозближенню різних видів мистецтв, зокрема живопису, кіно, музики, театру, щоб повніше реалізувати творчий задум письменника. Часто імпульсом для появи

словесного виду мистецтв можуть бути музичні твори чи кіномистецтва, літературні твори, своєю чергою, надихають митців кіно, живопису, театру тощо. Тому проблема міжмистецьких зв'язків сьогодні є актуальною не лише для митців, а й вчених. Взаємозв'язки інтертекстуальності та інтермедіальності сприяють виявленню оригінальності та неповторності кожного виду мистецтва. Література, відтворюючи інші мистецькі явища, завдяки інтермедіальності стає унікальним видом мистецтва.

Існує два підходи щодо тлумачення інтермедіальності: *формальний*, який виявляє наслідки означеного процесу, та *структуральний*, що стосується взаємодії медіа. Й. Шрьотер на основі аналізу структурального і формального підходів виділяє чотири типи інтермедіальності:

- синтетичну, яка сприяє виникненню нових інтермедіумів;
- трансмедійну як процес перенесення ідей, концептів, текстів з однієї знакової системи до іншої. Трансмедійна інтермедіальність має у своїй основі естетичну реалізацію в одному медіумі формальних структур іншого медіума;
- трансформаційна – репрезентація одного медіума в іншому;
- онтологічна – вияв якостей одного медіума шляхом порівняння з іншими [59, с. 108].

Взаємозв'язки інтертекстуальності та інтермедіальності знаходять своє відображення у творах численних письменників і стають складовою частиною творчої стратегії автора. Вони виконують естетичну, експресивну, інформативну функції, часто стають засобом характеристики і психологізації героїв, допомагаючи, таким чином, реалізації задуму автора, та справляють на читачів особливий художній ефект, налаштовуючи їх на певне сприйняття художнього твору, сприяючи появі нових асоціацій, розвивають активне мислення. Такі взаємозв'язки можуть ґрунтуватися на:

- рецепції або подекуди дублюванні тем, сюжетів, образів, ідей з творів різних мистецтв (література і театр, література і кіномистецтво тощо);

- взаємодії (співдії) різних мистецтв на користь збагачення одного з них або обох з подальшими змінами формотворчого характеру у структурі твору чи в модифікаціях стилю. Така взаємодія народжує:

- тематичні ремінісценції, що виникають в одному виді мистецтва в результаті сприйняття і переживання твору іншого виду мистецтва (екфразиси);

- запозичення або переклад на мову інших видів мистецтв окремих прийомів, характеристик, засобів одного виду мистецтва («гіпотипозис»).

Таки чином, інтермедіальність – це засіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, запозичених з інших видів мистецтва. Інтермедіальні зв'язки сприяють перекодуванню знаків однієї семіотичної системи до іншої, що супроводжується взаємопроникненням смислів. Відчувається «внутрішньотекстова взаємодія у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв» та «взаємодія семіотичних кодів різних видів мистецтв у мультимедійному просторі культури» [37, с. 43]. Прочитання кінематографічних, живописних чи музичних кодів у художній літературі дозволяє побачити естетичні та смислові глибинні значення тексту, знайти приховані відтінки авторських значень.

Для художнього мистецтва природнім виявляється взаємозв'язок з *музичним мистецтвом*, яке відомо як найкращий засіб вираження емоцій, з живописом, кінематографією. Музичне мистецтво дає можливість письменнику інтерпретувати музичні твори та описувати їхній вплив на персонажів, робити інтертекстуальні покликання на музичні твори чи композиторів та виконавців, а також для мелодійності висловлювання. У процесі Провідне у процесі художньої практики митцем виробляється мелодія, через яку він розкриває внутрішній світ персонажа. Інтонція людської мови відповідає музичній виразності, а переживання персонажа передаються допомогою висоти, тембру, ритму, пауз та інших виражальних засобів, характерних для художнього слова. Досліджуючи інтермедіальність,

коли взаємозв'язки літератури і музики виявляються в межах одного твору, литовський літературознавець Р. Брузгене виділяє такі рівні:

- Тематизування музики через розповідь та використання музичних образів. Тематизування може відбуватися в межах певного тексту завдяки функції метатексту чи метаестетичного відображення;

- Імітація чи музикалізація літератури, коли має значення «мовленнєва музика», аналоги форм і структури музичних творів. Такі випадки музикалізації пов'язуються з асоціативним мисленням;

- відтворення музики в художньому тексті шляхом асоціацій через загальні способи музичної референції чи специфічні способи музичної референції» [14, с. 110-111].

Як було зазначено вище, кожен окремий художній текст стає унікальним саме завдяки набуванню ним особливої естетики, притаманної іншим видам мистецтва, особливо, коли присутнє наростання напруги, кульмінація, чи її поступовий спад. Саме музика передає найбільшу гаму емоцій і відчуттів. «Музикалізація тексту, – писав Р. Брузгене, – створюється як наперед продумане письменником формування дискурсу, який має великий вплив на лінгвістичний матеріал, композицію оповіді, її структуру, на підбір образів для виникнення в художньому тексті певної аналогії з музичним твором чи з його впливом» [14, с. 114]. Такі літературно-музичні взаємозв'язки сприяють діалогічності тексту, оскільки збагачують спілкування письменника з читачем, надають літературному твору глибини, неоднозначності, недомовленості, можливості асоціацій та особливого сприйняття художнього твору.

Наступним важливим елементом запозичень художньою літературою є образотворче мистецтво, особливо живопис. Таке мистецьке поєднання художнього слова знаходимо в численних українських митців, наприклад, Т. Шевченка, П. Тичини, О. Довженка, Ю. Яновського. У багатьох письменників на сторінках рукописів навіть знаходимо малюнки, які

допомагають глибше змалювати художні образи. Живопис як вид мистецтва має свою специфіку, яка полягає в конкретизації своєрідності кожного з названих видів мистецтва і вироблення того загального, що сприяє їхньому синтезу. Український учений І. Франко писав: «поезія апелює рівночасно до зору і до слуху» [63, с. 23]. Кожен письменник при змалюванні певних життєвих явищ, використовує відповідні фарби, тони, які глибше передаватимуть враження та емоції персонажів, відобразатимуть навколишню дійсність. Колір завжди викликає чи навіть створює певний настрій, налаштовуючи читачів на відповідні асоціації. Письменник передає ці враження засобами словесного мистецтва, розширюючи інтертекстуальні зв'язки літературного твору. Таким чином, міжмистецькі взаємодії перекодовуються письменниками засобами художньої літератури. «Трансплантація в художню літературу елементів зображальних видів мистецтва відбувається, першою чергою, через вербальне відтворення візуальних вражень. В літературних творах відтворюється невидиме візуальне. Вербалізація мистецьких артефактів у художніх творах виконує композиційну, сюжетну, естетичну, характерологічну та інші функції» [59, с. 136]. Письменник відтворює словами цінності живопису, вступаючи у діалог із художником, естетично та емоційно перетворює зображувані об'єкти крізь призму авторського бачення завдяки літературному «коду», а читач розшифровуючи його, створює власну думку чи налаштовується на певне сприйняття.

Інтермедіальність у взаємозв'язках літератури з живописом тісно пов'язана з поняттям екфрази. Учені вважають екфразу носієм образотворчої, культурно-історичної, естетичної інформації. Зміст поняття екфрази або екфразису вони формулюють так: «екфраза або екфразис – інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів різних видів мистецтв [40, с. 325]. Українська дослідниця і мистецтвознавиця Л. Генералюк називає екфразу інтертекстуальною грою творця літературного

твору з читачем: «Подеколи гра стає винятково віртуозною, бо фактично автор тексту, головний диспонент правил, ставлячи інтертекстуальні маркери, тобто вказуючи назви мистецьких творів, їх авторів чи упізнавані елементи, оперує утопічною в плані мови обіцянкою доступу до твору мистецтва. Читач розуміє, що засвоєння візуального твору мистецтва через вербальний текст нездійсниме, але, оскільки «екфрастична надія» відіграє свою роль, він погоджується бути учасником цієї парадоксальної гри. Щоправда, іноді більше від предмету опису читача цікавить сам текст, який завдяки підключенню суміжних мистецтв розширює і асоціативні канали, і загальнокультурну сферу рецепції» [18, с. 45].

Екфразис як згадка в художньому творі іншого виду мистецтва, наприклад, предметів живопису, скульптури, архітектури, музики, сприяє підсиленню художнього сприйняття читача. Натік на інший мистецький твір допомагає письменнику, здійснюючи візуальне зображення вербально, передати читачеві творчий задум, шляхом асоціацій переключити його сприйняття з власного твору на твір іншого виду мистецтва. Використані авторами екфрази також виконують роль збереження культурної пам'яті того чи іншого народу. Виконуючи функцію носія культурно-історичної, естетичної, образотворчої інформації, екфраза сприяє кращому розумінню історичний тла твору, світогляду та психології персонажів, їхнього емоційного стану та естетичних поглядів того, хто її інтерпретує. Зазначимо, що при цьому твори мистецтва живопису не втрачають своєї художньої вартості з часом, і, навпаки, мають здатність набувати все більшої значущості та популярності, оскільки наповнені символами, які набувають нових значень у кожний історичний період.

У ХХ столітті великої популярності набуває кіномистецтво та кінематограф. Зазначимо, що проблема взаємодії літератури і кіномистецтва є досить багатогранною і привертає до діалогу велику кількість не тільки літературознавців, але й кінознавців. Виявлення засобів літератури в

кіномистецтві і кінематографічного в літературі, сприяє глибшому осмисленню своєрідності виражально-зображувальних засобів цих двох найбільш масових видів мистецтва. Так, художня література активно засвоює засоби кіно, у той же час сама стає джерелом для кіносценаріїв. Звернемо увагу, що літературний твір створює один автор, натомість кіно – це колективна співпраця сценариста, режисера, акторів, звукорежисерів та багатьох інших. Кіногрупа завжди по-своєму інтерпретує художній твір, створюючи нове мистецьке явище. Автори літературних творів, своєю чергою, активно використовують засоби і принципи кіно, яскравим свідченням чому є роман Ю. Яновського «Майстер корабля». Це стосується, насамперед, монтажу, епізодичних розповідей, відкритого фіналу твору. «Кіно отримало доступ до глибинних структур літератури не лише на рівні сюжету чи фабули, а й авторського бачення, що потягло за собою трансформацію режисера, який на витоках кіномистецтва лише візуалізував текст у повноцінного автора художнього кінотексту. Монтаж став важливим засобом екранної драматургії. Він якісно оновив принципи побудови сюжету, композиції, підніс значення окремої деталі, давши їй можливість передавати найсуттєвіші сюжетні колізії, найвищі точки конфлікту, найглибші порухи почуттів і переживань, а також вибудовувати дію за принципом контрасту, асоціативного зіставлення, одночасності чи паралельності» [21, с. 270].

Кіномистецтво також запозичує із літератури художньо-образне мислення, завдяки якому модифікує фільм в бік візуалізації тексту, створюючи образ, який рухається. Це явище французький філософ-мистецтвознавець Ж. Дельоз назвав акцентованою множиною елементів, що впливають одне на одного і взаємодіють між собою [31]. Так, оперуючи рухомим зображенням і звуком, кіномистецтво має більше, ніж література, можливостей відтворювати реальну дійсність у художніх образах. Апелюючи до художнього досвіду літератури, музичного, театрального та образотворчого мистецтва, трансформуючи його відповідно до власних

засобів, кіномистецтво виробило особливі зображально-виражальні засоби, наприклад, фотографічне відображення предмета, який рухається в просторі й часі, монтаж, завдяки якому «йому вдалося скласти вагому конкуренцію іншим видам мистецтва [31, с. 180].

У модерному та постмодерністичному романі ХХ-ХХІ століття стає яскравим свідченням взаємопроникнення інтермедіального. На прикладі роману Ю. Яновського «Майстер корабля», можна побачити, що література запозичує форми і техніки зображення дійсності, характерні для кіно. Це затемнення, зміна планів, наближення, фокуляризація, монтаж тощо. Прийоми кінематографії проявляються в літературі для застосування композиційних прийомів монтажу, монтажної техніки для поєднання окремих сцен у творі. Так, запозичений у кіно сам термін «монтаж» щодо художньої літератури означає такий спосіб побудови тексту, коли відбувається фрагментарність зображення, що «спонукає до усвідомлення розриву безперервності комунікації, апеляції до когнітивно-рецептивних можливостей реципієнта, інтелектуалізації твору» [45, с. 170]. Літературна кінематографія у результаті постає як модель візуалізації художньої картини світу, використовуючи інструменти візуальних мистецтв.

Щодо літературного твору, інтермедіальність характеризується наявністю у ньому таких образних структур, які містять інформацію про інші види мистецтва, такий діалог культур, здійснюється через взаємодію художнього зображення, створення художніх образів за використання стилістичних прийомів, що мають «кодовий» характер для кожної конкретної епохи. Інтермедіальність сприяла формуванню особливої методології аналізу художніх творів, яка задіює досвід компаративістських, структурно-семіотичних та інтертекстуальних досліджень. Інтертекстуальне прочитання літературного твору через твори інших видів мистецтва здійснюється за умови засвоєння досвіду попередника, тобто твір іншого виду мистецтва свідомо та оригінально відтворюється в структурі літературного тексту.

Інтермедіальність сприяє створенню багат шаровості тексту, розширює діапазон засобів передачі знаку та сприйняття певного коду. Важливим при цьому постає питання пошуку шляхів розуміння тексту, жанрових аналогій, можливості переходу від однієї знакової системи до іншої. Відзначимо, що інтермедіальні твори потребують особливого, порівняно з іншими текстами прочитання, що вимагає від читача мовленнєвої, літературознавчої компетентності, навичок естетичного пізнання світу та творів мистецтва.

Таким чином, інтермедіальність – це такий тип внутрішньо текстових взаємозв'язків у літературному творі, який базується на взаємодії художніх знаків різних видів мистецтва. Якщо явище інтертекстуальності зосереджує увагу, насамперед, на характері міжтекстових зв'язків й зрозумінні того, що тексти будь-якої культури реалізуються у просторі принаймі двох семіотичних систем, то інтермедіальність сприяє взаємозближенню різних різних видів мистецтв, зокрема живопису, кіно, музики, театру, щоб повніше реалізувати творчий задум письменника.

Проаналізувавши взаємозв'язки інтертекстуальності та інтермедіальності та розглянувши формальний та структуральний підходи щодо тлумачення інтермедіальності, можемо зробити висновок, що інтермедіальність в літературному творі завжди справляє на читачів особливий художній ефект, налаштовуючи їх на певне сприйняття твору, сприяючи появі нових асоціацій, розвиває активне мислення, окрім того, виконує естетичну, експресивну, інформативну функції і часто стає засобом характеристики і психологізації героїв. Для нашого дослідження важливим є те, що в літературному творі прийоми кінематографії найчастіше проявляються для застосування композиційних прийомів монтажу, монтажної техніки, поєднання окремих сцен у творі.

Розділ 2. Інтертекстуальність як стильова домінанта роману

Ю. Яновського «Майстер корабля»

2.1. Зв'язок інтертекстуальності та інтермедіальності в романі

Ю. Яновського «Майстер корабля»

Творчу спадщину Ю. Яновського досліджували такі літературознавці, як М. Бажан, В. Войтенко, О. Гончар, М. Зеров, В. Панченко, Ю. Смолич, О. Ющенко та ін., які вивчали художнє новаторство письменника та визначали його місце в історії літератури ХХ століття. Так, О. Гончар називав Ю. Яновського «поетом людської чистоти», а Ю. Смолич говорив, що він «у прозі був поетом». Проза Ю. Яновського належить до новаторських експериментів, пов'язаними з синтезом жанрів кіно і літератури у ХХ ст. Виразними рисами творчості письменника дослідники називають руйнування жанрових меж, незвичне поєднання елементів художньої літератури й кіномистецтва. В. Агеєва зазначала, що творчість Ю. Яновського визначається «новизною і тематично-проблемного пласту, і сюжетно-композиційними знахідками автора, й експериментуванням зі способом оповіді», прагненням «підриву романної форми» [2, с. 305].

Роман «Майстер корабля» (1928) – багаторівневий полісемантичний твір, містить інформацію про творчі пошуки української інтелігенції О. Довженка, В. Кричевського, Ю. Яновського. Твір поєднує елементи детективного, пригодницько-авантюрного романів та характеризується поєднанням таких жанрів як мемуари, притча, епістолярій. Він стилізований під мемуари та має зміщену часову перспективу. Сімдесятирічний письменник і режисер То-Ма-Кі у творі згадує про свою юність, яка припала на 20-ті рр. ХХ ст. і у часі збіглася з періодом становлення молодого українського мистецтва кіно.

Ю. Яновський відіграв значну роль у розгортанні роботи Одеської кіностудії. У дослідженнях С. Плачинди та В. Панченка присвячені

висвітленню життєвого і творчого шляху Ю. Яновського цей період посідає значне місце. Як зазначає О. Бабишкін, Одеська кінофабрика працювала особливо продуктивно у 1920 років, у той час коли там знаходився Ю. Яновський. Так, лише протягом жовтня 1926 року було схвалено близько десятка сценаріїв, зокрема М. Бажана, О. Довженка. Сам Ю. Яновський написав сценарій про повстання 1923 року в Гамбурзі, на який скоро було знято фільм, та сценарій на повість М. Коцюбинського «Fata morgana», за яким фільм був поставлений 1931 року. В той час Ю. Яновський писав сценарії до фільмів «Царський острів», «Золоте весілля», «Серця двох», «Пристрассть» та документального фільму «Гоголь», але їх більшість залишилась тільки в літературних варіантах.

Широкий арсенал різноманітних прийомів кінематографа сприяв виробленню оригінальної стильової манери Ю. Яновського, вибудовував своєрідну архетипну тканину його творів, відтворював особливий інтуїтивно-асоціативний тип світовідчуття письменника. Кінематографічні засоби Ю. Яновського відповідали запитам часу. За словами В. Божовича, «кінець ХІХ ст. – це час народження на світ нового мистецтва рухомих зображень» [21, с. 271].

М. Бажан у роботі «Майстер залізної троянди» так описав кінематографічну Одесу періоду Юрія Яновського: «Наново визолочений ресторанный зал готелю «Лондонський», грав добірний оркестр з відомими на всю Одесу скрипалями Митником і Саксонським. Танцюристи – фокстроти і чарльстони. Різний люд – непмани, іноземні моряки, злочинний світ, письменники і артисти. Але найбільше – кінематографісти. Одеса захворіла на кіноманію. Звучала українська мова на кінофабриці – Садовський, Замичковський, Борисоглібська, Курбас, Бучма, Терещенко, Лопатинський [5, с. 179-180]. Саме така атмосфера досить детально і цікаво відтворена в збірці «Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація» [54].

Літературний кінематографізм значно урізноманітнив зображення палітру вражень Ю. Яновського, актуалізував відтворення внутрішнього світу через зовнішні прояви, невидимого через видиме у внутрішньому світі складних переживань персонажів, запропонував читачеві нові підходи до потрактування порушеної в романі проблеми торжества молодості, краси і творчості. «У мене одна наречена, наречена з колиски, про яку я думав, мабуть, і тоді, коли не вмів ще говорити. Наречена, що для неї жив ціле життя, їй присвятив сталеву шпагу й за неї підставляв під мечі важкий щит... Культура нації – звать її» [69, с. 131]. Символом духовного оновлення української нації стає в романі образ корабля.

Образи роману Ю. Яновського «Майстер корабля» мають інтертекстуальне посилання до історичних прототипів. Так, головний герой роману То-МА-Кі, літературний кіноредактор, це сам Ю. Яновський; врівноважений Сев – режисер О.Довженко; авантюний моряк Богдан мав за прототипа актора Григорія Гричера; прототипом балерини Тайях стала красуня Іта Пензо; прототип Професора в романі – художник Кричевський, а Директор — Павло Нечеса, який на той час очолював одеську кінофабрику.

На одеській кінофабриці Ю. Яновський зблизився із Василем Кричевським, що був запрошений до Одеси в якості консультанта щодо історичних фільмів, зокрема він оформлював фільм про Тараса Шевченка, «Миколу Джерю», «Тараса Трясила» [3, с. 93]. Митці почали співпрацювати 1926 року під час зйомок фільму «Вася-реформатор». Цю картину пізніше дознімав О. Довженко, якого підтримав перед керівництвом кінофабрики редактор Ю. Яновський [5, с. 135]. Як засвідчує М. Бажан, що, як редактор ВУФКУ бував в Одесі наїздами, О. Довженко і Ю. Яновський палко були закохані у танцівницю Одеської опери Іду Пензо.

На думку М. Бажана, Ю. Яновський переїхав до Харкова щоб знову зайнятись безпосередньо літературною працею: «Час було обирати – чи зростати як письменникові, чи метушитись як кінопобігайлові. І він обрав –

1927 року Юра повернувся до Харкова» [5, с. 180]. Таким чином, роман «Майстер корабля», робота над яким була розпочата 27 листопада 1927 року в Харкові у день громадського перегляду «Звенигори» містить інтертекстуальні посилання на реальних історичних осіб і місто Одесу. Проте сама назва міста не звучить в романі, Ю. Яновський називає Голлівудом на березі Чорного моря.

Біографічна референційність Ю. Яновського є важливим виявом *метатекстуальності* роману «Майстер корабля». Наведемо уривок із записників Ю. Яновського з описом «гарячих бубликов», які яскраво символізують саму одеську атмосферу: «І в ніч ненасну, мене нещасну, торгівку часту ти пожалій. Гарячі бублики» [13 с. 37]. Ю. Яновський в записниках також пише про побут кіношників у «Голлівуді на Чорному морі» та про своє прощання з Одесою. «Бучма в Одесі. «Бронік Буцман». Від вокзалу шофер везе своїх гостей. «Ви їдете до Броніка?». Вже приїхали – «Бронік, я тобі привіз гостей». Відбувається прощальний обід на честь від'їзду із Одеси. На прокат беремо пальми, лакеїв в білих рукавичках. З кінофабрики нас проводжали до дому цілим оркестром. Усі шофери знали. Ось виламали вночі залізничний шлабавн та побили ліхтарі і радіатор... Ніхто не дивувався, коли вулицями міст мчали вершники в погонах і стріляли в повітря. Кінематограф – це ера в житті Одеси. Раніш вона була торгова, портова. У картині «Спартак» одесити грали рабів, центуріонів...» [13 с. 37].

Таким чином, для повнішого й глибшого розуміння контексту романі «Майстер корабля» Ю. Яновського потрібно мати на увазі, що в українській літературі другої половини ХХ років розвилася своєрідна кіноманія. Кіно вабило митців, першою чергою, тому, що йшлося про новий вид мистецтва, а все нове у пореволюційні роки здавалося особливо цінним і важливим. Новизна кінематографа підкреслювалася ще й тим, що в ньому поєднувалися різні види мистецтв, тому воно потребувало великого натхнення й технічної

майстерності. Звернімо увагу, що це стає надзвичайно важливим мотивом у сюжеті роману «Майстер корабля». Окрім того, екран давав можливість звертатися до численної аудиторії, набагато більшої, ніж коли мова йшла про друковану книжку. Тим паче, Україна в ті часи ще тільки починала боротися за стовідсоткову грамотність населення. Кінематограф активно підтримувався державою, яка була зацікавлена у пропаганді радянської ідеології, це надавало можливості стабільних заробітків, на відміну від видавничих гонорарів. Наприклад, головний герой роману В. Підмогильного «Місто» (1928 рік) Степан Радченко якраз здобув фінансову стабільність, коли написав сценарій.

Завдяки інтертекстуальності та інтермедіальності роман Ю. Яновського «Майстер корабля» став новаторським твором, у якому елементи кінопоетики допомагали підривати реалістичний спосіб письма, руйнуючи межі традиційних жанрів. Йому вдалося продемонструвати безпосередньо момент творення тексту, сам момент письма. Відзначимо, що Ю. Яновський не був у цьому першим. Наприклад, дослідники вказують на симбіоз роману й кіносценарію у «Сонячній машині» В. Винниченка. «Інтелігент» Леоніда Скрипника. Ю. Яновський звертався до кінопоетики і в більш ранніх творах.

Сюжетом роману «Майстер корабля» стає процес знімання нового фільму. Починається твір зі спогадів 70-річного То-Ма-Кі про молоді роки і констатації того, що кіно сьогодні здобуло перемогу. Герой згадує, як у 1920-роках приїхав на Одеську кіностудію, описано його знайомство з Директором, відвідання балету «Йосиф Прекрасний», і, звичайно, захоплення Тайях. Паралельно відбувається процес зйомки фільму, точаться численні дискусії щодо цього. У передмові до своєї збірки творів Ю. Яновський так пише про роман «Майстер корабля»: «Застережімося тут, бо – це не робота з якимось готовим матеріалом: залізом, крицею, деревом. Ми маємо на меті показ готування самого матеріалу. Отаку собі домну ми наче побачимо, коли

з різномастих, різнопланових і різноплавких елементів тече по рівчаках метал» [69, с. 226]

Безпосередній життєвий досвід Ю. Яновського на його твір стає «кодом», який налаштовує читачів на певне сприйняття твору. «Біографія митця – це не тільки родинні факти його життя. Біографія його – це 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» [54, с. 253]. Так, автор описує любовний трикутник (Сев, То-Ма-Кі, Тайях), приготування до зйомок фільму про морські пригоди, порятунок під час шторму рятують моряка Богдана. Богдан, своєю чергою, розповідає про свої пригоди, про те, як він втік від дочки румунського рибалки, що хотіла його втопити, про те, як організував бунт на кораблі. Ці розповіді стають основою сценарію для майбутнього фільму. Тайях їде за кордон і пише листи з Мілану для То-Ма-Кі, її листи стають романом в структурі тексту. Зокрема, Тайях розповідає про невдалу зустріч з італійським чоловіком. Ю. Яновський навмисне поєднує художнє та мемуарне, пов'язане з реальною дійсністю. «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 окремий будинок художнього впливу. Той, кому тяжко буде прочитати до кінця, може відкласти книжку. Я не образюсь так, як образився б романіст» [69, с. 28].

Таким чином, *рефлексивність*, коли автор свідомо пояснює необхідність включення до тексту свого твору безпосереднього життєвого досвіту стає важливою ознакою роману «Майстер корабля».

За деякий час на Одеську кінофабрику приїжджає комісар закордонних справ, а потім турецький міністр, цю подію мають зафільмувати. Тим часом наростають ревності у любовному трикутнику. Одного разу на То-Ма-Кі нападають, Богдан допомагає йому, але обидва отримують поранення і потрапили до лікарні. Паралельно для зйомок майбутнього фільму будується корабель, за цим наглядає Професор. У «Майстрі корабля» Ю. Яновський робить інтертекстуальні покликання до класичних життєписів, адже перед нами життєвий шлях людини і старість як вершина його мудрості. Сам автор говорить про це так: «Я стою на високому щаблі, і мої роки дають мені можливість із неприступної гори оглядати місцевість» [69, с. 11]. Така ж метафора шляху як проходження відстані використана Ю. Яновським для характеристики розвитку тогочасного кіномистецтва: «Наші кроки в кіно були спробами дитини, що вчиться ходити» [69, с. 8]. Тобто, у романі Ю. Яновського «Майстер корабля» *інтертекстуальність та інтермедіальність тісно переплетені, що підкреслюється самими автором.*

Як було зазначено вище, інтертекстуальність як властивість тексту «орієнтована на діалогічність у широкому розумінні за рахунок багаторівневих зв'язків з іншими текстами, а також на залучення до процесів інтерпретації культурної компетенції читача» [55, с. 47]. Цьому сприяє *архитекстуальність* роману Ю. Яновського «Майстер корабля» як жанровий зв'язок не тільки з мемуарами, життєписами, але й з епістолярними текстами. Органічною частиною роману «Майстер корабля» стають листи від двох синів То-Ма-Кі, які є читачами мемуарів батька. Майк, пілот, говорить про вишуканий стиль і питає, чи є Тайях матір'ю Майка і Генрі. Син Генрі пише про неперевершеність зображення моря і побудови корабля.

Важливою є *паратекстуальність* роману «Майстер корабля». Паратекстуальність – це зв'язок тексту з його епіграфом, заголовком, підзаголовком, передмовою, післямовою, завдяки чому у читачів ще перед знайомством із текстом твору формуються певні емоції, які впливають на їхній подальший діалог із твором. Майстер корабля – це невеличка дерев'яна фігурка, що є оберегом корабля. Його починає виготовляти Богдан під час зйомок нового фільму і вона дуже схожа на Баджін (кохання Богдана). Богдан навіть розповідає, як з Баджін одного разу рятувався від пожежі на кораблі.

Таким чином, роман Ю. Яновського «Майстер корабля» має виразні інтермедіальні ознаки, що засвідчує плідність синтезу мистецтв в літературній творчості, зокрема використання засобів кінематографу у прозових творах. Відзначимо в романі Ю. Яновського прийом активізації сценарної стилістики за допомогою монтажних фраз, властивих кіно. Кожна фраза має закінчений сенс, який розраховано на покадрову зйомку. Наведемо приклад епізоду з одночасним паралельним зображенням картин, коли То-Ма-Кі і Богдан знаходяться в лікарні у ліжку і у цирку: «...покличете швидше сестру, – аж свистить його голос, у мене всі бинти у крові. Я тоді... Як... Закашлявся... Тайях і Сев сидять у першому ряду. На арену виходить красень-кінь» [69, с. 90].

Серед інших кінематографічних прийомів, які використовував Ю. Яновський виокремимо перехід від зображення крупним планом до деталі і навпаки: «Хтось біля вікна палив цигарку. Вогник її раптово збільшився, зробивши в повітрі траєкторію зірки» [69, с. 123]. У романі «Майстер корабля» можна спостерігати прийом поєднання окремих речень між собою так, щоб вони утворювали монтажну фразу, яка відповідає тому чи іншому кадру: «Наче з-під декорації з'являються навантажені персонажі знімальної групи. Починається метушня. Обставляються реквізитом декорації. Оператор свариться на ампераж. Ставлять нове вугілля в стояки. Пробують, чи горить,

шаркотить, співає вогонь вольтової дуги в лампі, метушаться робітники, переставляючи меблі» [69, с. 124]. Письменник також часто використовує діалоги без ремарок та авторських коментарів, властивих сценарним реплікам:

– Ви, мабуть, здуріли, або втратили багато крові. За Сева я даю голову. Коли тільки можливе у світі існування пари друзів – то це я і Сев – ці люди.

– Кажіть! не даром же я за вами слідкував весь цей час. Це тільки він і ніхто більше.

– А які причини?

– Він злий на вас за вашу рижу. Він думає, що ви її обкрутили. Пригадайте, як давно ви з ним не балакали [69, с. 174].

Звернімо увагу на початок роману «Майстер корабля». «Сиве волосся до чогось зобов'язує. Старечі ноги йдуть уже просто до могили. Багате досвідом життя лежить переді мною, як рельєфна мапа моєї Республіки [69, с. 18]. І в кінці роману письменник повторює: «сиве волосся до чогось зобов'язує. Я виконав це зобов'язання» [69, с. 168]. Ми спостерігаємо прийом кільцевого монтажу, який визначає архітекtonіку всього твору Ю. Яновського. Лінійний монтаж полягає в тому, що головний герой в романі водночас постає людиною похилого віку та молодим редактором кіностудії.

Завдяки інтертекстульності та інтермедіальності твору, а таж його особливому хронотопу відбувається проєкція від конкретної історичної картини до загальнолюдських узагальнень, коли пошуки змісту буття окремою людиною набувають універсального філософського значення.

Як зазначає дослідниця Н. Бернадська, символічного звучання роману «Майстер корабля» надають його назва й епіграфи, запозичені з різних джерел [8, с. 36]. Це слова М. Гоголя, Г. Гете, К. Дібдіна і Горация в оригіналі. Їх велика кількість – чотири, і це стає своєрідною інтертекстуальною грою з читачем. Епіграф з «Мертвих душ» М. Гоголя: «Забирайте ж із собою в путь, виходячи з м'яких юнацьких літ до суворой,

жорстко дійної мужності, – забирайте з собою всі людські порухи, не лишайте їх на дорозі: не знайдете потім!» [69, с. 16]. Іронічно-жартівливої тональності надає роману уривок з Гете:

Ні! Все добре на землі:

Чорна дівка, білий хліб!

Завтра в інший край мандрівка:

Чорний хліб і біла дівка” [69, с. 16].

Цим епіграфом вказується на коло подій, пов’язаних з екзотичними пригодами Богдана. Також цей може бути ілюстрацією до одного з епізодів твору, коли герої врешті спускають на воду свій корабель і на його борту відбувається символічна трапеза. Рядки з англійського поета Чарльза Дібдіна (1745-1814), який в історії музики відомий як один з кращих авторів морських пісень, ніколи так і не був у довгих морських подорожах, але захоплювався мужністю і відвагою моряків, які вміють віддавати власне життя за інтереси Батьківщини, і яких, як він сподівався, на березі чекають прекрасні дами:

Але завше я пив лиш за те, що любив,

Лиш за «Вітер, що дме, корабель, що пливе,

За дівча, яке любить матроса! [69, с. 17]

Вислів з оди «Римській державі» Горация «О корабле, тебе вже манить хвиля моря?» поетизує морські мандри, ширше – романтичний мотив пошуку людиною своєї сутності, мети життя. Цей вірш можна розглядати як алюзію на особистісні переживання та взаємостосунки з іншими героями твору балерини Тайах.

Як бачимо, зміст епіграфів перегукується із заголовком поступово: перший, на перший погляд, найменше, а останній – найбільше. Щодо структури епіграфів, то всі вони якоюсь мірою становлять мікротексти, тільки вислів Горация має форму сентенції. Цікавою є також семантика цитат: слова М. Гоголя, наприклад, пройняті філософічністю, а рядки Й.-В. Гете та

С. Дібдіна здаються дещо легковажними. Таке поєднання епіграфів, які об'єднані спільною ідеєю, але відмінні за сприйняттям, свідчить про письменницьку майстерність автора, ерудицію й його оригінальний підхід до розкриття головної теми твору. Завдяки інтертекстуальності та інтермедіальності твору, а також його особливому хронотопу відбувається проєкція від конкретної історичної картини до загальнолюдських узагальнень, коли пошуки змісту буття окремою людиною набувають універсального філософського значення.

Таким чином, у романі Ю. Яновського «Майстер корабля» *тісно переплітаються інтертекстуальність та інтермедіальність*, чому значною мірою посприяло включення до тексту свого твору безпосереднього життєвого досвіту. Ю. Яновський використовує широкий арсенал різноманітних прийомів кінематографа, що сприяло виробленню його оригінальної стильової манери у вибудовуванні архетипної тканини твору, відтворенню особливого інтуїтивно-асоціативного типу світовідчуття автора. Літературний кінематографізм актуалізував відтворення внутрішнього світу через зовнішні прояви, невидимого через видиме у внутрішньому світі складних переживань персонажів роману та запропонував читачеві нові підходи до потрактування порушеної в романі проблеми торжества молодості, краси і творчості. Цьому сприяє *архитекстуальність* роману «Майстер корабля» як жанровий зв'язок з мемуарами, життєписами, епістолярними текстами, *паратекстуальність* твору, яка виявляється через зв'язок тексту твору з його заголовком та епіграфами.

2.2. Інтертекстуальні зв'язки роману Ю. Яновського «Майстер корабля» з літературними творами, античними та біблійними міфами

Роман Ю. Яновського «Майстер корабля» – новаторській твір, структуру якого наповнює «діалог культур», який відбувається за рахунок уведення інтертекстуальних посилань до текстів українських і зарубіжних письменників, античної та біблійної міфології. Інтертекстуальність роману сприяє глибокому висвітленню головної ідеї твору – відтворенню процесу духовного відродження української нації.

Вивченню творчості Ю. Яновського з погляду інтертекстуальності, присвятили праці В. Агеєва, М. Гнатюк, Г. Клочек, М. Ласло-Куцюк, М. Наєнко. Зокрема, М. Гнатюк зазначає: «Конструкції модерного письма та типи художніх кодів потверджували широке інтертекстуальне поле його творчості» [21, с. 271]. Дослідники вказують на типологічні сходження роману Ю. Яновського з творчістю Р. Кіплінга, Дж. Конрада, П. Морана, І. Бабеля, К. Фаррера, Дж. Лондона, Дос Пассоса, відзначаючи типологію на рівні тематики, стилю, композиції роману.

Ю. Лотман зазначав, що роман «Майстер корабля» Ю. Яновського має «потенційну величезну кількість смислів, наблизитись до розкодування яких можна лише через розкриття мариністичної символіки, яка стала потужною складовою частиною інтертекстуального виміру твору» [23, с. 189]. Ю. Яновський, створюючи роман «Майстер корабля», свідомо звертався до чужих текстів, переносячи сюжет свого твору в різні часи і простори, зокрема до античності, щоб пробудити в читачів героїчні почуття та усвідомлення істинного свого сенсу життя. «Я пишу насамперед для себе, і мені все цікаве. Я, може, не хочу показувати красивої, витонченої будівлі, а хочу так подати матеріал, щоб у кожного читача виріс в уяві свій окремий будинок художнього впливу» [69, с. 8].

Розглянемо інтертекстуальні покликання до античних міфів. Дослідниця О. Турган відзначала, що в романі Ю. Яновського «Майстер корабля» через встановлення аналогій і паралелей з античними міфами відбувається збагачення конкретно-історичних персонажів універсальним змістом, при

цьому «античний міф у творах українських письменників не знижується, не пародіюється, залишаючись недоторканим у своїй позитивно-пафосній основі» [62, с. 35]. Додамо, що важливими якостями людини Ю. Яновський уважав цілеспрямованість і відданість обраній справі.

Пісня про аргонавтів звучить з самого початку роману «Майстер корабля». Коли То-Ма-Кі приїжджає на Одеську кінофабрику, складаючи план своїх дій, він наспівує:

Як аргонавти в давнину,
Покинемо свій дім.
Тутум, тутум! Тутум, тутум!
За руном золотим [69, с. 34].

Нагадаємо, що у міфі про аргонавтів розповідається про те, як Ясон на кораблі «Арго» разом з іншими героями вирушив у далеку Колхиду за Золотим руном, яке охороняв цар і чаклун Еет. Це була досить небезпечна мандрівка. За Золотим руном, яке вважалося символом влади, полювало багато сміливців, але ніхто не зумів повернутися живим. Ясон мусив відправитися у небезпечну мандрівку, оскільки тільки так міг повернути свою законну владу над містом Іолком, що силою була відібрана в його батька. Дорога була довгою і сповнена численними перешкодами. Аргонавтам довелося битися з шестирукими велетнями, гарпіями, мідними птахами, пройти небезпечне місце поміж плавучих скель у Босфорі. Коли вони прибули до Колхиди, цар Еет загадав їм нездійсненні завдання. Завдяки чарівному зіллу Медеї, яка закохалась у нього, Ясон виконав усі завдання, вивляючи відвагу, спритність, кмітливість і врешті викрав Золоте Руно.

У романі «Майстер корабля» Ю. Яновський подає свою інтерпретацію античного *міфу про аргонавтів*. Золоте Руно стає у творі символом спасіння, який допоміг героям міфу врятуватися від смерті, а сучасникам Ю. Яновського – від смерті моральної. Похід аргонавтів був зумовлений необхідністю Ясона зберегти до себе прихильність богів і посісти царський

престол, який був несправедливо відібраний у нього, і самому залишитися живим. Дядько Ясона Пелій знав, що може загинути від рук племінника і обов'язково би убив його.

За аналогією до давньогрецького міфу, творча група Одеської кіностудії будує корабель – декорацію для майбутнього фільму. Аргонавти на чолі з Ясоном вставили у ніс корабля шматочок священного дуба з Додони. «Цей шматок дерева говорив людським голосом і вказував дорогу в морських просторах» [53, с. 78]. У романі Ю. Яновського «Майстер корабля» символічну фігуру вирізьблює з дерева моряк Богдан. Це – «майстер корабля», який поведе судно і буде оберігати його в дорозі. Визначальним є те, що, на відміну від традиційних символів «вовка», «ведмедя» чи «лиса», Богдан робить жінку. Як зазначає дослідниця М. Гнатюк, «у тендітній, чарівній фігурці сугестувався образ нової держави, за яким – не хижі звірі, а берегиня роду – жінка, втілення вічного материнського начала, нетлінності природи і життя» [22, с. 63]. Таким чином, втілюється ідея Ю. Яновського про повернення українців до свого роду, до національних цінностей. Недарма у романі «Майстер корабля» молодший син То-Ма-Кі згадує про Богдана як про безнадійного оптиміста: «За такими людьми мимоволі йдуть. З ними дуже легко жити. Вони сприймають життя в цілому, в нещасті знаходять радість, у болі – чують натхнення. В страхіві – знають сміх. Їх натовп висуває наперед. Вони – співаки, що знають силу пісень і співають їх у такт ході» [69, с. 143].

Наведений вище уривок пісні вперше зазвучав в оповіданні Дж. Лондона «Як аргонавти в давнину» (1918). У творі йдеться про «золоту лихоманку», яка розпочалася в Америці у XIX ст. Численна кількість людей залишали свої домівки та вирушали до великих природних родовищ Клондайка і Каліфорнії, для того, щоб знайти золото. Їхні пошуки не завжди завершувалися успіхом, дуже часто вони вели до смерті і ставали справжнім випробуванням людського характеру. Згадаємо, що мандрівка аргонавтів за

«золотим руном» була також небезпечною і супроводжувалася великими фізичними й психологічними навантаженнями її учасників. «Плавав я на піввантажному пароплаві юнгою... Війна нас застукала в японських водах. Ми йшли на південь, повертаючися з Владивостока. Стояла страшна спека. Потім почався тайфун. Кілька днів носило нас, поливаючи водою, підкидаючи вгору, шпурляючи в безодні. І перша земля, яку ми побачили, була Філіппінських островів» [41 с.79]. Незважаючи на це старий Джон Таруотер, головний герой оповідання Дж. Лондона долає всі перешкоди на шляху до своєї мрії, він ніколи не втрачає віри, людяності та сили духу. Образ Джона Таруотера суголосний з образом оповідача з роману Ю. Яновського «Майстер корабля». Їх об'єднує віра у перемогу, намагання здійснити порив у новий простір, прагнення до відкриттів, ентузіазм та цілеспрямованість на шляху до своєї мети. Зауважимо, що в романі Ю. Яновського зображена не стільки гонитва за матеріальними статками, скільки пошук особистістю духовних скарбів і подолання на цьому шляху власних слабкостей і обмежень. Таким чином, Золоте Руно для То-Ма-Кі стає символом творчості, мистецьких відкриттів, які спрямовані на створення нового фільму про море.

Дослідниця Л. Кавун підкреслює, що, втілена в романі Ю. Яновського «Майстер корабля» ідея творчості, духовного відродження України дисонує із світовідчуттям, яке мала вся художня проза 20-х років ХХ століття, з відчуттям хаосу й невизначеності існування окремої людини, переймання тривоги за долю української нації. «Роман «Майстер корабля» став своєрідною сходинкою в усвідомленні українською людиною себе як частини певної нації» [28 с. 368]. Саме з таких позицій Ю. Яновський змальовує персонажів свого твору. То-Ма-Кі, Сев, Директор, Тайях, Богдан зображені героями, які завжди йдуть вперед, долаючи перешкоди на своєму шляху, не схилиючись перед труднощами, бо завжди бачать перед собою високу мету.

«Майстер корабля» Ю. Яновського – перший в українській літературі мариністичний роман. Образ моря у ньому стає тим центром, навколо якого відбуваються всі події. Звернімося до біблійної символіки, пов'язаної з образом моря. Так, книга Виходу описує подію, коли ізраїльтяни переходили через Червоне море після виходу з Єгипту. Тоді Мойсей здійснив чудо. За Божим наказом, він наказав морю розступитися, і воно розділилося для того, щоб ізраїльтяни змогли пройти ним, як сушею. Коли вслід за ними в море зайшли єгипетські воїни, то море знову зімкнулося, і їх знищила вода. У цьому уривку йдеться про символічне значення виходу людини з рабства, яке вважалося гріховним. У ньому вода є тією межею, коли закінчується гріховне, рабське життя людини та починає зароджуватися вільне життя у Божій благодаті. Таким чином, море, вода стають кінцем старого та початком нового життя, місцем очищення людини, її сповіді та медитації. Уважаємо таке значення визначальним для інтерпретації роману Ю. Яновського «Майстер корабля».

Інтертекстуальні алюзії на біблійні легенди має образ головного героя роману «Майстер корабля». Звертаючись до своїх дітей, і, водночас, до персонажів і читачів, він виступає біблійним проповідником. За енциклопедією Брокгауза, море – це місце, де проповідував Авраам. Біля моря веде свій полілог і То-Ма-Кі. У романі Ю. Яновський ототожнює море із самим життям: «Море – це великий степ, на якому росте синя і чорна трава. Біля моря добре думається, і звичайні слова набирають таємного і великого змісту. Я люблю море, що на ньому кожна дорога нова, і кожне місце дорога. Старість дає право це резюмувати. Я вас доведу до краю, шановні. І, зупинившись на останній перепочинок, я покажу вам пройдену путь. Я стою на високому щаблі, і мої роки дають мені можливість із неприступної гори оглядати місцевість в холодній старечій любові до найпрекраснішого, що я знав у світі – до Життя» [69, с. 235]. У статті «Роль біблійного інтертексту в романі Юрія Яновського «Майстер корабля»

дослідниця Т. Ткаченко говорить про те, що Ю. Яновський відтворив розмаїту палітру буття особистості, надав національному значення сакрального та загальнолюдського. Використавши біблійний інтертекст, він зумів довести, що найдорожчий дар Бога людині – саме життя в усіх його проявах, за зневагу цінності якого людство приречене на загибель [61, с. 396].

Ю. Яновський щиро захоплювався творчістю романтиків Р. Кіплінга, Дж. Лондона, Д. Конрада, М. Гоголя та ін. Сам письменник писав, що «любив англійців та американців. Їхні твори правили мені за вікно до великого світу» [69, с. 7]. Дослідниця М. Гнатюк відзначала, що «основна стилетворча ознака художнього письма Юрія Яновського – «духовний романтизм», закорінений у народнопісенній традиції, спадщині Тараса Шевченка та Миколи Гоголя, світовій літературній класиці» [21, с. 264]. Як відомо, родовід матері Ю. Яновського був пов'язаний з Гоголями. Завдяки впливу романтиків роман «Майстер корабля» має велику життєствердну силу, у ньому звучить гімн романтиці вітаїзму. Зауважимо, що сам письменник уважав романтикою сам процес творення мистецтва.

Розглянемо інтертекстуальні покликання Ю. Яновського до творів Дж. Конрада. Дослідниця І. Констанкевич зауважує: «Яновський позичає 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» [31, с. 313]. Таким чином, Ю. Яновський створював роман «Майстер корабля» під впливом романтизму.

Як було зазначено вище, Ю. Яновський духовне відродження Батьківщини бачив у джерелах української свідомості, тому його роман «Майстер корабля» сповнений українським баченням людини і світу. Як мотив повернення до духовних першоджерел у романі, розглянемо одну із розповідей моряка Богдана. Коли Богдан потрапив у полон, полковник, який обіцяв повернути ув'язнених на Батьківщину, вирішив поступити по-іншому. Він заспокоює людей, обіцяючи поїздки додому, але домовляється про те, щоб продати їх до армії у пустелях Африки битися з чорними повстанцями. Богдан першим здогадується про підступні плани полковника. Схожий сюжет має роман «Лорд Джім» Дж. Конрада. На Кораблі «Патні», що в перекладі значить Батьківщина, пливе до святих місць близько восьмисот прочан, їм починає загрожувати катастрофа. Капітан з помічниками та штурман Джім вирішують залишити корабель з екіпажем і пасажирями напризволяще, щоб врятувати собі життя. Їм це вдалося. Але згодом Джімові сумління не дає йому спокою за скоєний вчинок, його душа не може ніде знайти забуття від страшних спогадів. А в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського ситуація розгортається по-іншому. Коли на судні вчинилася боротьба, полковник, лякається смерті від рук в'язнів чи від затоплення корабля та втікає в море. Натомість капітан-румун не зраджує судна і його пасажирів. Коли в'язні запитали його, чому він залишився, якщо міг утекти, адже вони його повісять, капітан відповів: «Я господар. Бриг – моя. Це – мій жона» [69, с. 102]. Таким чином, у творі звучить тема вірності своїм ідеалам незважаючи на можливість небезпеки. Між творами Ю. Яновського і Дж. Конрада бачимо не тільки типологічні сходження, але й різницю у поглядах на моральну сутність особистості. Якщо у Дж. Конрада капітан і помічники тікають із борту «Патні», у Ю. Яновського капітан залишається вірним своїм переконанням, утверджуючи цим віру в успіх загальної справи. Можемо говорити про особливості філософії людського буття в романі «Майстер корабля», про віру автора у свій народ і його силу.

Погляд Ю. Яновського на Україну, неординарний, він не бажає її бачити такою, якою її завжди зображували: стражденою, плюндрованою сусідніми державами, навічно запряженою у ярмо, самотньою та не визнаною ніким, навіть власними дітьми. Устами То-Ма-Кі він говорить: «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, в каторгу, в ярмо, в перевертні? Ти думаєш, що ми не можемо підняти якір свого корабля й поставити паруси?» [69, с. 117]. Саме ці рядки роману, говорять про те, що образ корабля, який будують герої твору і є тим образом нової сильної держави, яка зможе підняти свій якір і вийти у відкрите море, у довгу та небезпечну подорож, яка обов'язково увінчається успіхом. Автор вірить, що народ український сильний духом, він здатен на великі справи, йому під силу заспівати веселої пісні, оновити свій дух та збудувати сильну багату державу-корабель, якому не будуть страшні ані шторми, ані ворожі кораблі, ані інші напасти, які можуть чекати у неосяжному, непередбачуваному та глибокому морі нового життя.

З новою силою в романі «Майстер корабля» звучить *ідея «сродної праці» Григорія Сковороди*. Вона стосується розуміння сутності призначення митця як творця нового мистецтва, Держави та її культури. Невипадково будівництво корабля у творі очолює Професор. Це людина, небайдужа до долі корабля і всієї держави. Ю. Яновський його словами говорить: «Людина – це натура творча. Людині треба, щоб її робота залишалася після неї самої жити. Тоді людина працюватиме так, як співає» [69, с. 297]. Найважливішими рисами Професора стають працьовитість, мудрість, наполегливість, майстерність. Прототипом цього героя став Василь Кричевський – відомий український художник, графік, архітектор, засновник української професійної університетської архітектурної та художньої освіти. На Одеській кінофабриці це була незамінна людина, він займався

постановкою декорацій для історичних фільмів, був «майстром на всі руки», як говорив у нарисі про нього Ю. Яновський [69, с. 253].

Про архітекстуальність твору Ю. Яновського «Майстер корабля» свідчить його спорідненість з жанром епістолярного роману. Зокрема, у ньому вміщено два листи Тайах до То-Ма-Кі із Італії, які розповідають про її життя в Мілані, пригоди в чужих країнах. Про те, як, вона познайомилася з якимось чоловіком, і вони мали зустрітись. Але через те, що Тайах неправильно зрозуміла назву місця, а її годинник показував неправильний час, побачення не вдалося. У другому листі Тайах розповідала про свою прихильність до Богдана. Таким чином, листи надають читачеві додаткову інформацію про цю героїню. У романі ці листи слугують не тільки інструментом для передачі потрібної інформації. Можна помітити, що вони сповнені внутрішніх емоцій і свідомості оповідачки, це все дозволяє краще та більш природно зрозуміти її внутрішній світ.

Відповідно до жанрових ознак листа, оповідь у ньому завжди ведеться від першої особи і цю «розповідь від першої особи можна розглядати як слова персонажів, що займають всю структуру оповіді» [22, с. 105]. Не випадково кожна літера в листі набуває метафоричного звучання і має важливе значення навіть незалежно від того, чи є цей голос справжнім почуттям оповідача, у будь-якому випадку лист стає яскравим вираженням свідомості автора. Лист у літературному творі постає перед читачами у вигляді звичайного тексту, це більшою мірою мовчазний текст, але в той самий час він сповнений великої емоційності та відвертості оповідача. «Персонажі виражають себе не словами, а літерами, і ця риса надзвичайно підходить для внутрішньої та суб'єктивної природи драматичного конфлікту, який міститься в ньому» [22, с. 107].

Класичним прикладом подібної функції використання листів у художньому творі є жіночі романи англійської письменниці Джейн Остін. Зауважимо, що в XVIII столітті для британських жінок листи були важливим

елементом повсякденного життя. Оскільки жінки не могли брати участь у житті суспільства, саме листування ставало місцем самовираження жінки у вільній формі і тому ставало важливим свідченням її характеру. У тогочасній Англії чоловіки-письменники досить часто використовували епістолярний стиль, коли потрібно було описати жінку. У цьому зв'язку вважаємо не випадковим те, що героїня роману «Майстер корабля» Ю. Яновського Тайах характеризується автором за допомогою листів. Як було зазначено вище, Тайах пише два листи, які розкривають дві важливі риси її характеру. Ці два листи адресовані дорогому «дружочку» То-Ма-Кі і розповідається в них про життя Тайах в Італії. Основний зміст першого листа становить відповідь на отриманий лист в Генуї. Помітно, що жінка дуже рада була його отримати, що вона дуже цінує дружбу То-Ма-Кі. У листі героїня пише про своє сімейне становище, потім описує обстановку в Генуї і радіє з того, що добре там провела час. У другому листі розповідається про її невдалу зустріч з чоловіком, з яким вона познайомилася в Мілані. Обидва листи свідчать про те, що Тайах має багатий внутрішній світ. Вона надзвичайно приваблива, завжди активна у стосунках, вміє відверто висловлювати свої думки та почуття, вона не сприймає кохання легко, і завжди незалежна в своїх емоціях. Зазначимо, що про такі ж риси своєї героїні свідчать листи Елізабет Беннет з роману Джейн Остін «Гордість та упередження». Таким чином, у романах Дж. Остін та Ю. Яновського внутрішній світ жінки більш повно розкривається саме в листах. Автори зосереджують увагу та таких якостях героїнь як відвертість, незалежність, активність.

У підрозділі ми розглянули інтертекстуальні посилання Ю. Яновського до текстів роману Дж. Конрада «Лорд Джім», оповідання Дж. Лондона «Як аргонавти в давнину», Дж. Остін «Гордість та упередження», творів Г. Сковороди, що підкреслило думки автора про те, що український народ сильний духом, здатен на великі справи, йому під силу оновити свій дух та збудувати сильну багату державу. Звернення Ю. Яновського до античного

міфу про аргонавтів та біблійних легенд про пророка Мойсея і порятунок ізраїльтян налаштовує на філософське розуміння головної ідеї роману та надає їй сакрального значення.

Розділ 3. Методичні рекомендації до вивчення роману Ю. Яновського «Майстер корабля» у загальноосвітній школі

3.1. Вивчення роману Ю. Яновського «Майстер корабля» у культурологічному контексті

Культура – це спосіб діяльності людини з оволодіння світом. Мислення кожної людини зумовлене національною специфікою, характером мови, культурними надбаннями. На думку сучасних учених-педагогів (Г. Балл, І. Бех, І. Зязюн, М. Романенко, В. Рибалко, О. Семашко) культурологічний підхід тісно пов'язаний із поняттями «особистість» і «культура», тобто покликаний сприяти розвитку особистості як культурного індивіда. Дослідники наголошують на важливості *культурологічного підходу* в сучасному освітньому процесі. «Виховання індивідуальності, – зазначає О. Бованенко, – здатної до саморозвитку й самовизначення у світі культурних цінностей – це «напрям у педагогічній практиці, в основі якого лежить принцип культуровідповідності освіти, що доповнює та збагачує її науковий зміст» [11, с. 6].

Ідеї культурологічного підходу нині покладено за основу концептуальної парадигми літературної освіти в школі. Реалізація цього підходу в проаналізованих нами підручниках для 11 класу О. Авраменка, О. Борзенка, О. Слоньовської визначається біографічним, культурно-мистецьким та історико-літературним контекстами. Завдяки культурологічному підходу учні мають можливість розглядати художні твори у зв'язку з широким колом історико-культурних явищ доби. Принципи втілення культурологічного контексту актуалізовано в теоретичному та ілюстративному блоках зазначених підручників.

Автобіографічний роман Ю. Яновського «Майстер корабля» в програмі з української літератури для 10-11 класів з'явився порівняно недавно, у 2019 році. Як свідчить здійснений нами аналіз методичних праць, присвячених вивченню творчості Ю. Яновського в загальноосвітній школі, учителі найчастіше розглядають цей твір через пообразний аналіз. Роман Ю. Яновського «Майстер корабля» – твір, у якому всі головні герої мають реальних прототипів, про що йшлося у другому розділі нашого дослідження. Тому такий підхід є доречним, але він не вичерпує всіх можливостей роботи з текстом роману, який має широкі інтертекстуальні зв'язки з творами зарубіжної літератури, античною міфологією та біблійними легендами. Тому логічно у ході роботи над романом «Майстер корабля» застосовувати культурологічний підхід як методологію пізнання та перетворення дійсності, бачення твору крізь призму поняття культури, розуміння його як визначного естетичного явища.

Культурологічним підходом дослідники вважають розгляд художнього твору у взаємозв'язках з іншими виявами естетичної свідомості, відображеної в різних видах мистецтва (образотворче мистецтво, музика, скульптура, архітектура, кіно, театр тощо) та інших культурних формах (фольклор, міфологія тощо) з метою виявлення спільного соціального досвіду.

Підготовка вчителя-професіонала у ЗВО сприяє застосуванню інноваційних технологій навчання: «співавтор лекції викладача, випереджувальні дослідницькі завдання, використання елементів власних творчих напрацювань під час вивчення літературних тем, організація культурних заходів: поетичних віталень, конкурсів читців, декламаторів, рецензування та редагування студентських робіт, сторітелінгів, організація театральних вистав, участь у інсценуванні фрагментів літературних творів, підбір та використання фрагментів музичного супроводу в практичній діяльності, організація заочних подорожей у художні та літературні музеї,

презентація зразків національного мистецтва країни, робота з інтернет-виданнями літературних творів» [51, с. 208].

Для вивчення роману Ю. Яновського «Майстер корабля» в контексті культурологічного підходу у загальноосвітній школі пропонуємо використовувати такі інноваційні технології та методи навчання: *випереджувальні завдання, рольові ігри, створення діалогів, виразне читання уривку з тексту, створення власної картини моря, відповіді на проблемні питання, робота в групах, робота в парах, створення сторітелінгів.*

Застосування цих технологій вимагає діагностики культурних установок і потреб школярів та їх подальшого розвитку в умовах відповідного освітнього середовища. Культурологічний підхід створює широкі можливості для роботи з художніми текстами: учні опановують літературні твори, що мають естетичні цінності, які реалізується ними в освітньому середовищі навчального закладу через різні види практичної діяльності. Освітній простір школи варто розбудовувати як естетичне середовище, що дозволяє учневі бути вільною активною індивідуальністю, здатною до самовираження та самореалізації. За такого підходу у нього виникає потреба в спілкуванні з різними видами мистецтва, формуються комунікативні компетентності.

Роман Ю. Яновського «Майстер корабля» відкриває широкі можливості для реалізації культурологічного підходу та підвищення естетичного рівня учнів через реалізацію їх естетичних потреб, смаків, інтересів, нахилів тощо.

К. Корнілова, кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, пропонує почати вивчення роману з біографії письменника. Як відомо, роман «Майстер корабля» Ю. Яновський створив за сім місяців. Роботу було розпочато 1927 року в Одесі, де він на той момент працював на кінофабриці. До речі, 1920-х роках ХХ століття вважали, що кіно – це не

творчість, не мистецтво, а технології, тому кіностудії називали кінофабриками. Завершив твір Ю. Яновський 1928 року уже в Харкові [33].

«Майстер корабля» був задуманий Ю. Яновським як твір модерністський. Його основа неоромантична: на першому плані – фантазія, окриленість і віра в людські можливості, які, на перший погляд, заступають приземлену буденність. Романтика морських пригод екзотика приморського міста, молодість з її нестримними творчими амбіціями, дружба й кохання – усе це сприяє створенню в романі загального неоромантичного ефекту життєвої повноти, незмарнованих днів людського життя.

На етапі вивчення історії створення роману «Майстер корабля» пропонуємо у розповідь вчителя включати *випереджувальні завдання* учнів. Наприклад, цікаві факти біографії Ю. Яновського. Як стверджує К. Корнілова, саме так учні краще розумітимуть контекст роману. Ці факти можуть бути темами випереджувальних завдань:

1. Юрій Яновський – «український Гомер», новатор, експериментатор, мариніст, зачинатель українського кіно.
2. Коло друзів Ю. Яновського (Олександр Довженко, Остап Вишня, Павло Тичина, Микола Куліш).
3. Проблематика роману.

Уважаємо, що проблематику роману Ю. Яновського «Майстер корабля» доцільно розкривати шляхом застосування *прийому рольових ігор*. Рольові ігри належать до технології ситуативного моделювання з чітко визначеною для кожного учасника метою, змістом гри та ґрунтовною підготовкою вибраної ролі. Так,

«Літературознавець» визначить тему роману (роздуми митця про сенс земного буття, загадковість і велич людської душі, її поривання до гармонії та краси шляхом осягнення і минулого, і майбутнього; теми жінки, кохання), його ідею (утвердження торжества молодості, енергії, краси, щастя і творчості, непереможного життєлюбства; поетизація вільного творчого

начала в українській людині, пробудженій до нового життя), головну думку («У мене одна наречена, наречена з колиски, про яку я думав, мабуть, і тоді, коли не вмів ще говорити. Наречена, що для неї жив ціле життя, їй присвятив сталеву шпагу й за неї підставляв під мечі важкий щит... Культура нації – звуть її»).

«Літературні критики» розповідають про особливості композиції роману Ю. Яновського «Майстер корабля». Учні ведуть конспекти та задають питання виступаючим. Конспект може мати такий вигляд:

Композиція твору доволі вільна. Автор застосовує незвичну форму оповіді – це монолог-сповідь сімдесятилітнього То-Ма-Кі, що згадує про свою далеку молодість, яка пов'язана з кіномистецтвом. Читачі мандрують разом із героями роману з майбутнього в минуле. Їх чекають таємничі, часом небезпечні пригоди. Дія відбувається то в Одесі, згодом переноситься до Італії та Румунії, навіть на острів Ява. Мариністичний колорит Одеси, який з'явився в українській літературі чи не вперше, змінюється в романі екзотикою чужих країн. Імена героїв також незвичайні: Сев, Тайах, То-Ма-Кі та його сини Майк і Генрі. Ю. Яновський сміливо став в опозицію до літературних трафаретів.

Інший «Літературознавець» досліджував культурологічні концепції епіграфів, взятих Ю. Яновським з творів Гоголя, Гете, Дібдіна, Горація. Перший із них виражає дух вітаїзму (повноти буття), у другому йдеться про романтичні пригоди, третій безпосередньо пов'язаний із морськими пригодами. Останній, четвертий, узятий з оди Горація «Римській державі»: «О корабле, тебе вже манить хвиля моря?» прославляє Римську державу, порівнюючи її з кораблем. Цей епіграф породжує прямі асоціації з красенем-вітрильником, який натхненно будують герої роману «Майстер корабля» для зйомок майбутнього фільму.

Учителю важливо наголосити на тому, що Ю. Яновський усе життя присвятив великій справі – творенню культури української нації. Ця думка

має звучати й при дослідженні життя та творчості письменників, які стали прототипами образів роману «Майстер корабля». Важливо відчутти та зрозуміти взаємозв'язок між героями роману і його головною думкою.

У Директоріві, до якого всі прислухаються, бо він встиг заслужити повагу й авторитет у людей мистецтва, пізнається легендарна особистість українського кіно Павла Нечеси, який із 1925 року по 1930 рік очолював Одеську та новостворену Київську (1927) кінофабрики. В особі натхненного, мудрого й усезнаючого Професора помітні риси художника Василя Кричевського – засновника українського стилю в архітектурі та першого художника вітчизняного кіно, якого запросили 1925 року на Одеську кіностудію як консультанта для постановок фільмів на історичні теми.

Прототипом Сева є режисер та письменник Олександр Довженко. То-Ма-Кі називає Сева – «мій перший друг». Прототипом Тайах став актриса й балерина Іта Пензо, яка в середині 1920-х років гастролювала в Одеському оперному театрі. Ім'я Тайах запозичене з історії Стародавнього Єгипту. Так звали матір фараона Ехнатона, свекруху знаменитої Нефертіті. Богдан має за прототип режисера Григорія Гричера. Він належить до тих людей, які «сприймають життя в цілому, в нещасті знаходять радість, у болі – чують натхнення, в страхові – знають сміх» (Ю. Яновський).

Для глибшого розуміння художніх образів роману Ю. Яновського «Майстер корабля» одним із цікавих завдань для учнів може стати *створення діалогів*, наприклад між Ю. Яновським і О. Довженком:

- Які б теми вони обговорювали?
- Яку б позицію кожен із них відстоював?
- На які власні тексти чи тексти однодумців вони посилалися б?

Фінальним завданням на цьому етапі уроку І. Мельник пропонує створення кінострічки життя Ю. Яновського «щоб зацентувати на певних моментах біографії, пропоную зобразити кінострічку й записувати

ключові слова на кадрах та вітрильнику, оскільки найбільшою мрією письменника було «будувати кораблі та пароплави» [43].

Естетичні та культурологічні знання учнів наповнить робота над художніми особливостями роману, який вийшов далеко за традиційний стиль та жанр. Розпочинати цей етап дослідники радять з визначення особливостей неоромантизму роману «Майстер корабля»:

- екзотика: згадки про далекі острови та країни; нетипові імена;
- вітаїзм (ода молодості): герої вищі за буденність; пошуки власного «я»;
- символіка: корабель-держава – культура нації.

Розпочинаємо цю роботу з *виразного читання уривку з тексту* твору під аудіозапис морського прибою підготованим учнем, що створить відповідний емоційний фон сприйняття. Це може бути такий уривок:

«Ви ніколи не жили біля моря? Ви не знаєте пахощів порту й не ловили бичків на хвилерізі? Вам чужі такі слова, як «клівер» або «грецький» та «очаківський» паруси? Та що я питаю! Не можете ви цього знати, бо змінилося все відтоді, як я вперше довірив себе морській воді. Тепер того не побачиш, – брудного, вонючого й романтичного портового завулка, що виходить на море. Тепер цемент, асфальт і машини. Тепер не стають пароплави під дамбою просто, а заходять у спеціальні ангари».

Завдання для учнів: *створити власну картину моря* (2-3 речення) відповідно до настрою.

«Літературні критики» оцінюють мініатюри своїх товаришів і пропонують кращі роботи *опублікувати з продовження у соцмережах*.

На наш погляд, серед художніх особливостей роману «Майстер корабля» Ю. Яновського важливо особливо виокремити образи-символи.

Корабель. За один з епіграфів до роману Ю. Яновський узяв слова з «Римської держави» Горація: «О корабле, тебе вже манить хвиля моря?», у якому античний поет Горацій прославляв Римську державу, порівнюючи її з

кораблем. У романі, герої якого споруджують красень-вітрильник, Ю. Яновський думав про свою про Україну. Якщо корабель у романі – символ держави, то так само символічним є й майстер корабля. Екзотична дерев'яна жіноча фігурка має вести задуманий Севом і Редактором бриг крізь бурі й випробування. Але в ширшому сенсі майстер корабля – це «веселий народ», який творить свою Республіку. Апофеозом майстру корабля завершується роман, цілком у дусі Довженкових фільмів 1920-х років.

Вирішуємо *проблемне питання*: «Хто такий майстер корабля та що він символізує в однойменному романі Ю. Яновського?» Через фронтальне опитування:

- чи вдалося авторові передати радість від праці над створенням корабля? Що допомогло йому в цьому або чого забракло, щоб справити належне враження на читача?

Учні роблять висновки, що корабель – це образ держави; робота над будівництвом вітрильника – поривання людини до гармонії із собою, світом; стародавні креслення для справжнього корабля – програма духовного відродження українців для власного шляху розвитку.

Система вправ та завдань для аналізу символів роману Ю. Яновського «Майстер корабля» може включати:

- подальший пошук символів;
- з'ясування символіки кольорів у творі;
- з'ясування символіки природних явищ.

«Окрім класичних форм роботи можна запропонувати учням *ігрові вправи*. Завдання ігрових вправ полягає в тому, щоб зробити символічний аналіз твору «Майстер корабля» ще цікавішим для учнів», – зазначає К. Корнілова. Такими вправами можуть бути:

- «Знайди символ»: учні діляться на групи, кожна група отримує картку із символом із твору «Майстер корабля». Далі групи мають знайти три випадки у творі, коли цей символ зустрічається. Потім групи демонструють

свої відповіді й пояснюють, чому вони вважають, що цей символ важливий для розуміння твору (*робота в групах*);

- «Декодування». Кожна пара отримує картку із символом із роману «Майстер корабля» та криптограму, де цей символ зашифровано. Учні мають розкодувати криптограму та знайти три випадки у творі, коли цей символ зустрічається. Потім пари демонструють свої відповіді й пояснюють, чому вони вважають, що цей символ важливий для розуміння твору (*робота в парах*);

- Створення колажу. Учні мають створити колаж із символів, які зустрічаються у творі «Майстер корабля». Кожен символ повинен бути підписаний та мати короткий пояснювальний текст. Учні можуть також обговорити, які символи є найвиразнішими;

- Творче завдання. Учні діляться на групи. Кожна група повинна створити символ, який би відповідав твору «Майстер корабля». Учні повинні пояснити, як їхній символ пов'язаний із твором, та зафіксувати три випадки у творі, де цей символ був би доречним.

Для *створення сторітелінгів* учитель може запропонувати опрацювати самостійно та пояснити інші образи-символи роману Ю. Яновського «Майстер корабля». Наприклад, образ моря автор ототожнив із життям, сповненим вражень, емоцій, сподівань, неспокою, пізнання, із втіленням заповітної мрії, вічності. Майстер корабля у символічному сенсі – це молода українська нація, що будує свій вітрильник, перед яким відкрите, але сповнене таємниць море. Тому молоді герої роману Яновського – натхненні, відчайдушні, зухвалі творці культури. Оберегом корабля, на думку моряка Богдана, має бути не традиційний хитрий лис, сильний вовк чи дужий ведмідь, а екзотична дерев'яна фігурка жінки – прообраз роду, рідної землі. Образ нової держави асоціюється з жінкою-берегинею роду, втіленням вічного материнського начала, нетлінності природи й життя, працьовитих і гармонійно розвинених людей.

Працюючи над художніми особливостями роману, учитель повторює з учнями теоретичні відомості, які поглиблюються при вивченні роману «Майстер корабля». Учні *працюють з Літературознавчим словником-довідником* за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Ковалів, В. Теремко. Опрацьовуємо статті:

- Умовність зображення – порушення правдоподібності зображення, зумисне руйнування правдоподібності зображуваного за допомогою вільного оперування художніми образами, історичними фактами, логікою розвитку подій тощо з художньою метою; це події поза конкретним часом і простором (наприклад, відхід від історичної правди).

- Художній час і простір – недостовірні час і простір, змодельовані автором. Художній час, на відміну від реального, може забігати наперед або сягати минулого; художній простір не завжди відповідає реальному.

Перед роботою над змістом роману Ю. Яновського «Майстер корабля» було організовано виставку видань твору. Тож обговорюємо обкладинки до них. «*Мистецтвознавець*» демонструє кожне з видань і надає пояснення:

Обкладинку до першого та другого видання роману (1928, 1930) виконав український художник-імпресіоніст В. Кричевський. На першій зображено вітрильник, що своїми контурами нагадує жіноче обличчя, яке зливається з контуром корабля, що гойдається на хвилях, пружні впевнені лінії моделюють риси обличчя, волосся, вони зображують гнучкі паруси, стрункий біг корабельних конструкцій.

На другій, шрифтовій, обкладинці море нагадує синій прямокутник і наче розмаяні вітром дуги літер «С» та «Р». Композиція зароджує відчуття енергії та краси.

До третього видання роману (1930) обкладинку виконав художник-ілюстратор А. Страхов. На ній зображено головного персонажа роману на фоні вітрильника й освітлювальних приборів на знімальному майданчику.

Учні висловлюють свої думки, відповідаючи на питання:

- Яка ілюстрація найкраще відображає основний мотив роману і чому?

Розширюємо естетичні запити та інтереси школярів, запропонувавши такі індивідуальні завдання дослідження:

- «Одеса – це Голлівуд на березі Чорного моря» часів Ю. Яновського;

- «Роман Майстер корабля» – ретроспектива життя відомих митців та їхніх прототипів, що запозичив автор із спілкування з ними (Іта Пензо, Павло Нечеса, В. Кричевський, О. Довженко).

Отже, інноваційні технології, використані при вивченні роману Ю. Яновського «Майстер корабля» у загальноосвітній школі дають можливість вчителю реалізувати культурологічний підхід і досягти глибокого опанування учнями навчального матеріалу. Культурологічний підхід також сприяє розширенню кругозору, естетичних смаків учнів, викликає у них інтерес до різнобічного поглиблення знань. За основу роботи над твором покладено всебічне залучення школярів до самостійної творчої дослідницької роботи. Розвиток пізнавальних та творчих здібностей учнів сприятиме їхній самореалізації та формуватиме навички всебічного підходу до опанування літературними творами, викличе вміння мислити з погляду сучасного читача-інтелектуала.

Висновки

У дослідженні здійснено теоретичне узагальнення й науковий пошук щодо вирішення проблеми інтертекстуального прочитання роману Ю. Яновського «Майстер корабля».

У першому розділі зроблено аналіз основних проблем теорії і методики інтертекстуальних досліджень. Узагальнено визначення науковцями поняття інтертекстуальності у широкому й більш вузькому значеннях. Розглянуто питання існування, побудови та сприйняття тексту з погляду інтертекстуальності; концепцію діалогічності тексту М. Бахтіна, завдяки якій відбувається інтерпретаційне прирощення смислу. Підкреслено, що в літературному творі інтертекстуальність необхідно розглядати з двох позицій – читацької та авторської.

Вивчено моделі інтертекстуальності, класифікації інтертекстуальних зв'язків та критерії виявлення інтертекстуальних посилань. Узагальнено, що аналіз літературних творів з погляду інтертекстуальності сприяє більш об'єктивному опануванню їхнім змістом, дає можливість зрозуміти літературний процес взагалі, взаємостосунки між окремими творами мистецтва зокрема. Кожен митець є неповторною особистістю, яка виявляється на рівні інтертекстуальних зав'язків його творів з попередніми. Від читача інтертекстуальність потребує постійного розширення та поглиблення знань.

Вивчено взаємозв'язки інтертекстуальності та інтермедіальності, розглянуто формальний та структуральний підходи щодо тлумачення інтермедіальності. Підкреслено, що в літературному творі прийоми кінематографії найчастіше проявляються для застосування композиційних прийомів монтажу, монтажної техніки, поєднання окремих сцен у творі.

У другому розділі досліджено зв'язки інтертекстуальності та інтермедіальності в романі Ю. Яновського «Майстер корабля». Визначено,

що виразними рисами творчості письменника стають руйнування жанрових меж, незвичне поєднання елементів художньої літератури й кіномистецтва. Роман «Майстер корабля» містить інформацію про творчі пошуки української інтелігенції О. Довженка, В. Кричевського, Ю. Яновського. Підкреслено, що біографічна референційність є важливим виявом метатекстуальності роману «Майстер корабля». Простежено архітекстуальність роману як жанровий зв'язок з мемуарами, життєписами, епістолярними текстами. Важливою рисою роману визначено паратекстуальність як зв'язок тексту твору з його епіграфами. Наведено приклади використання Ю. Яновським широкого арсеналу різноманітних прийомів кінематографа, що сприяло відтворенню особливого інтуїтивно-асоціативного типу світовідчуття автора. Це, зокрема, прийом активізації за допомогою монтажних фраз, властивих кіно, коли кожна фраза має закінчений сенс, розрахований на покадрову зйомку; перехід від зображення крупним планом до деталі і навпаки; поєднання окремих речень між собою так, щоб вони утворювали монтажну фразу, яка відповідає тому чи іншому кадру.

Досліджено інтертекстуальні зв'язки роману Ю. Яновського «Майстер корабля» із творами української та світової літератури, античної та біблійної міфології. Детально розглянуто покликання на роман Дж. Конрада «Лорд Джім», оповідання Дж. Лондона «Як аргонавти в давнину». Встановлено, що через алюзії до цих творів Ю. Яновському вдалося глибоко реалізувати задум роману «Майстер корабля» та зобразити поступ України до духовного відродження. Джерелом відродження Ю. Яновський бачив звернення до свого роду, до національних цінностей українців, української свідомості. Звернення до міфу про аргонавтів та біблійних легенд про пророка Мойсея, який порятував ізраїльський народ надають цій думці позачасового звучання та сакрального змісту. Образ корабля, який будують герої твору потрактовано як образ нової сильної держави, яка зможе підняти свій якір і

вийти у відкрите море у довгу небезпечну подорож, яка обов'язково матиме успіх. Автор неодноразово підкреслює, що український народ сильний духом, здатен на великі справи, йому під силу «заспівати веселої пісні».

У третьому розділі розроблено методичні рекомендації до вивчення роману Ю. Яновського «Майстер корабля» у культурологічному контексті. Запропоновано використовувати такі інноваційні технології та методи навчання: випереджувальні завдання, рольові ігри, створення діалогів, виразне читання уривку з тексту, створення власної картини моря, відповіді на проблемні питання, робота в групах, робота в парах, створення сторітелінгів. Зазначені інноваційні технології дають можливість вчителю реалізувати культурологічний підхід і досягти глибокого опанування учнями навчального матеріалу.