

*Наталія Коробкова*

**МІФОЛОГІЧНА АЛЮЗІЯ ЯК ФОРМА  
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ РОМАНУ  
«МАЙСТЕР КОРАБЛЯ» Ю. ЯНОВСЬКОГО**

Інтертекстуальна складова поліфонії романістики Ю. Яновського – проблема надзвичайно цікава і на сьогодні ще мало досліджена. Проте говорити про абсолютну новизну цього вектору інтерпретаційної аналітики «Майстра корабля», безумовно, було б науково некоректно. Адже і критики початку ХХ ст., і сучасні вчені відзначали типологічні сходження з творчістю Р. Кіплінга, Дж. Конрада, П. Морана, Мопассана (Г. Костюк), І. Бабеля (О. Білецький), К. Фаррера, Дж. Лондона, Дос Пассоса (М. Ласло-Куцюк, М. Наєнко), К. Паустовського, О. Гріна (Г. Клочек, В. Панченко). Зокрема йшлося про типологію на рівні стилю, композиції, тематики тощо. Біографічна референційність, «автобіографічний синерген» [3, с. 276] Яновського як вияв метатекстуальності стали предметом одного з останніх досліджень М. Гнатюк. Дана ж стаття має на меті визначення функцій міфологічної алюзії як однієї із форм інтегральної міжлітературної рецепції у художньому світі роману «Майстер корабля» Ю. Яновського. Усвідомлюючи неможливість виявити усю мережу міжтекстових комунікацій роману, спробуємо зосередити увагу на аналізі окремих біблійних та античних алюзій.

На наш погляд, доречно бодай побіжно окреслити термінологічні параметри розвідки. Концепція інтертекстуальності генетично пов'язана з науковою рецепцією Ю. Крістєвою концепції діалогізму М. Бахтіна, який, осмислюючи діалектику буття літератури, відзначив, що митець знаходиться у постійних діалогічних стосунках із попередньою і сучасною йому літературою. І. Льїн зазначає, що термін «інтертекстуальність» набуває адекватного змісту передовсім у контексті теорії структуралізму і постструктуралізму. По суті, у працях Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріда «свідомість людини ототожнювалася з письмовим текстом як нібито єдиним більш-менш достовірним способом її фіксації» [7, с. 164]. Унаслідок цього людська культура сприймається як єдиний «інтертекст» (Р. Барт), що слугує передтекстом будь-якого нового тексту, тому автор апріорі несвідомо опиняється у ситуації «інтертекстуальної гри» [7, с. 164]. До того ж, ця «семантична гра» щоразу вимагає від читача з'ясування її правил» [11, с. 346]. За Р. Бартом, «кожен текст є інтертекстом; інші тексти у більш-менш впізнаваних формах наявні у ньому на різних рівнях» (Цит. за: [7, с. 164]). Прикладом таких інтертекстуальних знаків у поетичному творі можуть слугувати «цитата, ремінісценція, алюзія, ім'я персонажа, порівняння, метамовне висловлювання» [11, с. 343]. Беручи до уваги специфіку літературознавчого аналізу, на наш погляд, слід звернутися до

визначення інтертекстуальності як «методу прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси» [8, с. 171]. Під алюзією розуміємо «звичайно короткий, ніби випадковий, але насправді потрібний натяк на певну обставину, ситуацію, подробицю, людину, образ» [2, с. 21]. Алюзія потребує «надчитача», який помітить, сприйме її, та у зіставленні із першоджерелом зрозуміє сенс уживання. Д. Дюришин зауважував, що функціональне значення даної форми рецепції полягає у тому, щоб «налаштувати читача на сприйняття даного художнього твору у руслі певної літературної традиції» [5, с. 153].

Почнемо з «паратекстуального» (Ж. Женетт) виміру тексту. У зв'язку з цим слід звернути увагу на епіграфи до роману, зокрема, слова Горация з оди «Римській державі», де держава порівнюється із кораблем: «*О корабле, тебе вже манить хвиля Моря?*» [16, с. 16]. На метафізичному рівні корабель символізує усвідомлення необхідності докорінних змін у житті українського народу. За допомогою епіграфа митець надає своєму твору «ще одного виміру» [4, с. 212], співвідносячи свій ідейний задум із досвідом попередників. Епіграф стає «ключем до багатогранного сприйняття і розуміння художнього тексту» [4, с. 213] і водночас сприяє «інтертекстуальному полілогу духовної еліти» [13, с. 294]. Українського митця хвилює доля власної Батьківщини, відповідно – українського роду.

На нашу думку, в основі світобудови роману «Майстер корабля» лежить космогонічний міф – побудова корабля як символу перетворення хаосу на космос і засобу переходу до іншого, передовсім, духовного світу. Цей корабель є символом «втілення творчого начала в людині, розбудженій до нового життя... символом будівництва нового суспільства за іншими, кращими, гуманнішими законами» [12, с. 171]. Суть цих законів можна осягнути, звернувшись до давньої семантики міфологеми корабля. Справа у тім, що ранні апологети християнства «уподібнювали Церкву кораблю, на борту якого віруючий почувався у безпеці і набував спасіння» [14, с. 305]. Тертуліан порівнював місце богослужіння з кораблем, звідси слово «неф» від лат. *navis*, що означає «корабель» [14, с. 305]. Порівнюючи міфологічну символіку в індоєвропейських мовах, М. Маковський наводить таке семантичне співвідношення у індоєвропейській правові «\**пау*- «корабель», - \**пау*- «смерть», - \**пеу* – «новий, оновлений, той, що воскрес» [10, с. 195]. Відтак значення міфологеми корабля корелюється з Ноевим ковчегом як символом «захисту» [14, с. 305]. Як відомо, у Біблії єврейське «Ной» «співвіднесене із дієслівним коренем ННМ і витлумачене як той, що «порадує» (Буття, 5:29), в юдаїзмі та християнстві – герой оповіді про всесвітній потоп, врятований праведник та будівничий ковчегу... рятівник світу тварин і птахів, через своїх синів Сима, Хама, Яфета родоначальник людства» [1, с. 160]. За спостереженням С. Аверинцева, для позначення ковчегу використовується те саме слово, «що

й для просмоленого кошика, який прислужився для порятунку немовляти Мойсея на водах Нілу (Вихід, 2:3)» [1, с. 160]. Прикметно, що у романі біблійний образ Ноя як символу спасіння людства репрезентується опосередковано, а образ Мойсея як символу пророка і спасителя репрезентується безпосередньо. У Біблії Мойсей – «перший пророк Господа та засновник Його релігії, законодавець і політичний вождь єврейських племен у т. зв. виході з Єгипту до Ханаана (Палестини)» [1, с. 153]. Цей образ у різний спосіб осмислювався українськими митцями і звернення до нього Ю. Яновського навряд чи можна назвати випадковістю. У художньому світі роману То-Ма-Кі асоціює себе з Мойсеєм. Йому доводиться скласти «конституцію» [16, с. 42] для себе як для керівника творчого процесу на фабриці: «Скласти для себе закони – неприємна річ. Добре було Мойсеєві одержати їх на горі. Я їх проглядав і зробив висновок, що вони формулювали те, що вже існувало тоді на землі. Ці закони були в мозкових клітинах людей. Вони тисячоліття переливалися з кров'ю по жилах. Їх породила в голові перша ж пролята кров і перший передсмертний зойк» [16, с. 42]. Цей образ слід розглядати і дещо у глибшому сенсі. Біблійний Мойсей вирушив у мандри, пообіцявши єврейському народу свободу і незалежність, а шлях цей був довгим і тернистим. Паралель між долею українського і єврейського народу у творчості українських письменників постає, «коли на передній план виходить складна і суперечлива доля України» [15, с. 42]. У світовій культурі з Мойсеєм пов'язана міфологема мандрів (виходу), яка художньо об'єктивується Ю. Яновським спочатку в епіграфі з М. Гоголя: «Забирайте ж із собою в путь, виходячи з м'яких юнацьких літ до суворой, загартованої мужності, – забирайте з собою всі людські порухи, не залишайте їх на дорозі: не знайдете потім!» [16, с. 16], згодом у пісні про аргонравтів, яку наспівує То-Ма-Кі, а також у метафізичному виході у море корабля як символу духовного оновлення української нації. Слід відзначити, що повтори у поезії Ю. Яновського не лише утворюють ритм і виконують композиційну функцію. На думку В. Єсіна, при аналізі літературного твору на повтори слід звертати особливу увагу, оскільки «часто вони є не лише об'єднуючим художнє ціле моментом, але й мають підвищене смислове навантаження, втілюють якусь важливу для автора думку» [6, с. 132]. У розумінні Ю. Яновського Україна потребує пророка і спасителя.

Мотив виходу, спорудження корабля у романі репрезентований алюзією на міф про аргонравтів. Пісню аргонравтів наспівує То-Ма-Кі під час творчої роботи над сценарієм фільму. Ця пісня вириває наче з глибин підсвідомості героя, який опинився на березі моря. Коли «тіло ніби застигає в нірвані...я співаю, бо я радий...ніхто мене тіт не бачить: Як аргонравти ті колись, Покинемо свій дім. Ту-тум, ту-тум! Ту-тум, ту-тум! За руном золотим» [16, с. 42]. Цей куплет дзеркально повторюється двічі.

За аналогією до грецького міфу про аргонавтів, творча група вирішує збудувати корабель-декорацію для фільму. Як пам'ятаємо, у пісні То-Ма-Кі прозвучала мета походу аргонавтів – здобуття золотого руна. Цей образ пов'язаний із давньогрецьким міфом про чудесну тварину божественного походження, що мала врятувати від загибелі Фрікса і Геллу, яких переслідувала зла мачуха. Отже, золоте руно теж є символом спасіння, а відтак похід українських аргонавтів є надзвичайною місією спасіння роду/народу.

Важливу ідейно-естетичну функцію в романі відіграє мотив смерті, що з давніх часів розумілася як цілком закономірний наслідок гріховності, дисгармонії. Відтак в творі наявні мотиви загибелі дитини (фізичної чи моральної) через елементарний недогляд матері. Фізично вмирає дитина, яку знімали у кінофільмі. Підкреслюється, що смерть сталася, власне, не під час зйомок, а коли матір з дитиною вже відвозили додому: «А мати дурна – сиділа, зачарована швидким автотом, а дитина й задихнулася. У матері на руках. Мати плаче» [16, с. 71]. Отже, Яновський показує, що в матері дівчини втрачається несвідомий материнський інстинкт – збереження роду, який є природним для жінки. Своєрідною моральною смертю дитини можна назвати прикрий випадок, коли восьмирічна дівчинка, дочка вдови-прибиральниці кінофабрики, була зваблена одним із акторів. А матері розповіла про це лише тому, що замість двох гривеників отримала від нього п'ятака. Прибиральниця, «особа стара, плаксива й аматорка любові з хлопчиками» [16, с. 71], стає негативним взірцем для своєї дитини, оскільки серед «основних прикмет» дівчинки автор акцентує тільки те, що «у неї вже вироблялася звичка недалеко котитися від яблуні» [16, с. 71] і при цьому вона не відчувала сорому. По суті, з одного боку дівчина стає жертвою аморальності матері. Тут варто погодитися з надзвичайно лаконічною і водночас надзвичайно місткою тезою О. Лосєва: «Смерть є критикою певної дії» [9, с. 32].

Зазначимо, що у слов'янській традиції смерть у дитячому віці осмислювалася як страдництво, що асоціюється з муками Христа в ім'я роду людського. В романі відчутний такий мотив щодо загиблої дитини, але, з іншої сторони, незважаючи на юний вік, дівчина змальована як істота гріховна. Навіть на рівні ритмомелодики тексту (анафора «пил закружляв по вулиці») відчутний наголос саме на міфопоетичному мотиві гріха: «Пил закружляв по вулиці, як у біблійній пустелі, де Лот із жінкою боялися озирнутися, щоб не стати соляними стовпами. Пил закружляв по вулиці, покрив сльози матері, а дівчинці запарошив її кришталева блакить. Пил закружляв по вулиці» [16, с. 71]. Вітхозавітня алюзія експлікує авторську пересторогу. За Біблією, Лот був одним із десяти праведників, які могли врятувати грішників Содома і Гомори, але, як відомо, ці міста були приреченими через гріхопадіння мешканців. Ангели вивели у пустелю тільки Лота з дружиною і дочками. Яновський своєрідно інтерпретує цю

міфологему. Його цікавить саме момент спасіння праведників. У такий спосіб автор намагається вирішити глобальне екзистенційне питання про сутність існування людини, підкреслюючи, перш за все, значущість високоморального способу життя.

Отже, міфологічна (біблійна, антична) алюзія у «Майстрі корабля» виявляється на рівні проблематики, епіграфу, мотиву, символіки і є однією з форм діалогічних зв'язків із світовою класикою і Біблією. Алюзії можна назвати одним із видів авторської рефлексії над одвічними питаннями людської екзистенції в цілому і пошуками шляхів відродження української нації зокрема, що потребує детального подальшого дослідження.

1. Аверинцев С. Софія-Логос: Словник.– 2 вид.– К.: Дух і літера, 2004.– 640 с.
2. Волков А. Алюзія // Лексикон загального і порівняльного літературознавства.– Чернівці: Золоті литаври, 2001.– 636 с.– С. 21.
3. Гнатюк М. Біографічна референційність Юрія Яновського як форма метатекстуальності // Філологічні семінари. Художня форма.– К.: ВПЦ «Київський університет», 2005.– Вип. 8.– С. 263–278.
4. Давыдова Т. Т., Пронин В. А. Теория литературы: Учебное пособие.– М.: Логос, 2003.– 232 с.
5. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словац., предисл. Ю. В. Богдановича.– М.: Прогресс, 1979.– 320 с.
6. Есин А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения: Учебное пособие.– М.: Флинта, 2003.– 248 с.
7. Ильин И. П. Интертекстуальность // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия.– М.: IntraDa, 2004.– С. 164–166.
8. Кліпінгер Д. Интертекстуальність // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун.– К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003.– С. 171–172.
9. Лосев А. Ф. Жизнь, повести, рассказы, письма.– СПб: Комплект, 1993.
10. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образа.– М.: ВЛАДОС, 1996.
11. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Пер. з польської В. Гуменюка.– Сімферополь: Таврія, 2003.– 408 с.
12. Мовчан Р. Неоромантичний дискурс «Майстра корабля» Ю. Яновського // Вісник: Літературознавчі студії: Зб. наук. статей.– К.: Міжнародний інститут лінгвістики і права, 2004.– С. 166–174.
13. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник.– 2 вид., випр. і доповн.– К.: ПВЦ «Київський університет», 2003.– 448 с.
14. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. А. Майкапара.– М.: АСТ; Транзиткнига, 2004.– 655 с.
15. Чернова І. Трансформація та інтерпретація старозавітніх мотивів і образів у поезії О. Олеся // Біблія і культура: Зб. наук. статей / Відп. ред. А. Нямцу.– Чернівці, 2000.– Вип. 2.– С. 42–46.
16. Яновський Ю. Майстер корабля // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля як літературна містифікація – К.: Факт, 2002. – С. 11–177.