

Фелікс Штейнбук

Univerzita Komenského v Bratislave

felixm@ua.fm

ORCID: 0000-0002-4852-815X

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE

NR 26 (2024)

DOI: 10.14746/pss.2024.26.11

Data przesłania tekstu do redakcji: 27.07.2023

Data przyjęcia tekstu do druku: 22.07.2024

Поетика простору у романі Юрія Яновського *Майстер корабля*

ABSTRACT: Shteinbuk Feliks, *Poetics of Space in the Novel of Yurii Yanovskyi Master of the Ship*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 26. Poznań 2024. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 201–219. ISSN 2084-3011.

The article is the analysis of the spatial organization of Yurii Yanovskyi's novel *Master of the Ship*. Using the hermeneutic and comparative-typological method, the author concludes that space dominates in this literary work, as opposed to time. The space is formed by synthesizing the topoi of the sea and the steppe; it is characterized by a heterogeneous structure consisting of the space of death, corporeality, culture, social, and others. These spaces interact with one another both on the basis of consonance and contradiction. The space of the novel substantially substantiates its ideological and artistic content, which can be defined as the author's contradictory attempt to establish the emergence of a new "beautiful" world.

KEYWORDS: Yurii Yanovskyi; poetics; space; hermeneutic method; comparative-typological method



This is an open access article licensed under the Creative Commons BY-ND 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>). © Copyright by the Author(s).

Вступ

На думку Євгена Маланюка, якого у своїй статті цитує Володимир Панченко, «Юрій [...] Яновський “відкрив і завоював” море, – “море в значенні не географічному чи навіть геополітичному, а в значенні психологічному, як окремий духовий комплекс...”» (Панченко, 2002, 5). І трішки нижче, пояснюючи, про який „духовий комплекс” йдеться, літературознавець зазначає, що «море [...] – це [...] свобода дихання, зухвальство експерименту, ламання стереотипів і табу. Це радість відчуття великого простору і гордість за свою нарекчену...» (Панченко, 2002, 6), якою Яновський вважав „культуру нації” (Яновський, 2021, 21) – нації, звісно ж, української.

З цим твердженнями, обґрунтованими усім змістом роману письменника *Майстер корабля*, і справді важко сперечатися, але необхідно зазначити, що більшість дослідників цю незаперечну максиму потрактує безпосередньо, себто як переважно романтичний конструкт, який водночас поєднує у собі відповідну національно-культурну традицію із модерністськими спробами вписати цю традицію у новий суспільно-історичний та мистецький контексти.

Так, наприклад, Лідія Кавун у своїй статті, присвяченій розгляду художньої моделі ідеального світоустрою у романі Яновського, пише про те, що художня образність у його книзі недвозначно свідчить на користь спільних творчих пошуків, які існували «між українськими “м’ятежними геніями” 20-х років минулого століття й німецькими романтиками» (Кавун, 2009, 367). За визначенням Панченка, притаманною була творчості митця і «та сама “романтика вітаїзму”, хвала життю, до якої закликав своїми статтями Микола Хвильовий (“Хвала життю” – так називається одна з останніх, «італійських», новел Михайла Коцюбинського)» (Панченко, 2002, 297). А Наталія Коробкова, опершись на міфологему корабля, яка, на її думку, «корелює з Ноевим ковчегом як символом захисту», ствердила, що у романі *Майстер корабля* вітрильник у Чорному морі, «необхідний для зйомки кінофільму, [...] у підтексті прочитується [...] як зас[і]б переходу України до “втраченого раю”» і як «символ духовного оновлення, піднесення української нації» (Коробкова, 2018, 361).

Зрештою, сам Яновський пішов ще далі усіх своїх майбутніх критиків і у своєму дебютному романі зазіхнув на досягнення суперромантичної, чи то пак неоромантичної, цілі, позаяк вдався не просто до літературного завоювання моря, а й до того, щоб поєднати один безмежний простір з іншим – зі степом, попри їхнє об'єктивне протиставлення одне одному. Проте у Місті, себто в Одесі, де розгортаються події твору, ці простори цілком органічно поєднуються та утворюють унікальний і неповторний феномен, що потребує більш уважного й поглибленого дослідження.

Отже, мета статті полягає у тому, аби, використовуючи герменевтичний та порівняльно-типологічний методи запропонувати аналітичну розвідку роману Яновського *Майстер корабля* з огляду на такий поетикальний феномен, як художній простір, бо, незважаючи на те, що, можливо, комузь, як-от, наприклад, Тайах, подекуди і

«Хочеться відмовитись од [...] місця»

(Яновський, 2021, 48),

втім зробити це буде набагато важче, ніж знехтувати часом, хоч обидва феномени і перебувають між собою у діалектичній єдності. Парадокс, однак, полягає у тому, що цю єдність спробував заперечити якраз Михайло Бахтін, який наполягав на тому, що «у літературно-художньому хронотопі відбувається злиття просторових та часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому» і що «прикмети часу розкриваються через простір, а простір осмислюється і вимірюється часом», але який все одно вважав, що «для літератури провідним началом у хронотопі є час» (Бахтин, 1975, 121–122).

Тож якщо скористатися цією аналогією, то можна надати пріоритет не часу, а простору, зокрема, на тій підставі, за якою не тільки «текст має просторовий характер», а і «простір є текстом» (Топоров, 1983, 227). Щобільше, на думку Юрія Лотмана, «мова просторових відношень [...] – це не єдиний засіб художнього моделювання, але вона є важливою, тому що належить до первинних та основних», а отже, «навіть часове моделювання часто становить вторинну надбудову над просторовою мовою» (Лотман, 1988, 291). Важливими

у цьому контексті є і роздуми Гастона Башляра, який вважав, що «йдеться про простір, який переживається», тому що «переживається він не через свої об'єктивні якості, але з усією пристрасною, на яку тільки здатне уявлення», бо «простір, що ним оволоділо уявлення, не може залишатися індиферентним, вимірюваним і таким, який осмислюється у категоріях геометрії» (Башляр, 2004, 22–23).

Численні художні підтвердження наведених вище теоретичних рацій не важко знайти і у тексті аналізованого роману з тим тільки застереженням, що первісність простору доводиться опосередковано – передусім через заперечення часу, а також завдяки створенню неабиякого розмаїття різновидів просторової образності.

Насамперед впадають в око особливості композиційної структури роману, яку позначено дискретним характером, оскільки лінійність оповіді періодично порушується листами синів одного з головних героїв твору і водночас розповідача на ймення То-Ма-Кі, бо ці сини живуть на декілька десятків років пізніше описуваних подій, а також листами Тайах, що у момент їхнього написання знаходиться надзвичайно далеко від місця розгортання основних подій роману. А крім цього, з огляду на своєрідність композиції твір Яновського формально побудовано як спогади То-Ма-Кі про його молодість і оздоблено кільцевим типом композиції. Проте у фіналі твору розповідач-протагоніст зізнається у тому, що хоч йому і «сімдесят. Але й нині» він «гостро відчува[є] [...] ніби знову почина[є] жити» (Яновський, 2021, 110). І якщо врахувати, що підставою для такого висновку стала основна частина книги, у якій він розповів не про все своє життя, а лишень про початок свого свідомого творчого життя, то тоді вже не залишиться сумнівів стосовно того, що окреслена поетикальна стратегія слугує саме такій меті – заперечуванню часу. Тим більше що в основній частині твору можна зустріти схожий образ, про який розповів Сев і який стосувався одного кремезного діда, що «жив [...] так, ніби збирався свою сотню років іще раз переглянути» (Яновський, 2021, 29).

Прикметно також, що цю історію То-Ма-Кі озвучив тоді, коли якось їхня невеличка компанія перебувала «біля моря», біля якого, на переконання розповідача, «добре думається, і звичайні слова набирають таємного й великого змісту» (Яновський, 2021, 28–29),

і біля якого розмовляти їм було так добре, «як [і] у степу» (Яновський, 2021, 28). Тож згадка про столітнього діда на цьому тлі об'єктивно посилює значення простору і, навпаки, нівелює темпоральні чинники. Значущості цій взаємодії додає і той факт, за яким заперечення часу корелює як із сумнівною у цьому сенсі старістю, так і з безперечною у запропонованому контексті молодістю, бо «тільки молодість має таку повинь думок», що «ледве встигає за ними дзвінкий бігти час» (Яновський, 2021, 63). А співставлення в одному контексті простору моря і простору степу, які дорівнюють один одному, бо «море – це великий степ, на якому росте синя й чорна трава» (Яновський, 2021, 28), – отже, це співставлення ще більшою мірою посилює відчуття безмежності, внаслідок чого значення простору об'єктивно вивисується перед вагомістю часу.

Таким чином, дві антитетичні вікові категорії зображуються як співмірні, і через це час остаточно втрачає на своєму значені, опиняючись на маргінесах романного простору, про що свідчить також лише три безпосередні згадки про нього (Яновський, 2021, 64, 70, 77). Але і ці згадки мають радше операційний характер у тому сенсі, що у двох епізодах йдеться про час як про місце у просторі, а ще в одному епізоді зображується годинник, який «невблаганно цокотів на стіні» (Яновський, 2021, 77), і, отже, йдеться не стільки про час, адже, на думку самого розповідача, «навіть схід сонця має просторовий вимір» (Яновський, 2021, 28), скільки про певний обмежений локус, протиставлений простору, у якому неподільно панує

«Море [...] без берегів»

(Яновський, 2021, 50),

набуваючи за такого контексту ще й додаткового, але надзвичайно важливого, себто метафізичного, значення.

Натомість завдяки метафізичному виміру простору, представленого образом моря, який повсякчас корелює із образом степу, художні можливості романної оповіді отримують здатність до безкінечного тиражування, яке навіть змушує типологізувати її численні

різновиди. Зважаючи на це, першим таким різновидом простору слід визначити **простір смерті**. Вибір на користь цього типу є очевидним, тому що ідея книги у жанрі мемуарів, на якому наполягає То-Ма-Кі, ґрунтується, крім заперечення часу, якраз на спростуванні смерті, оскільки, на противагу романам, що ним «вже написані» і «лежать по бібліотеках» (Яновський, 2021, 16), символізуючи фактично «смерть Автора», мемуари, навпаки, утверджують авторське безсмертя. Тому такою важливою для розповідача-протагоніста є оцінка написаного ним його синами, особливо Генрі, який теж став письменником. Зрештою, його сини, що читають ці мемуари, також об'єктивно втілюють оптимістичну перспективу, адже його «кров тече в синах: пілотові й письменникові» (Яновський, 2021, 25), і завдяки цьому він має ще одну гарантовану, принаймні метафізичну змогу подужати невблаганну смерть.

Разом з тим смерть у романі розглядається не лише як феномен загрозливий, який необхідно обов'язково здолати, – відчутно дається взнаки і продуктивний вимір смерті. Так, коли «хазяїн трамбака й шхуни» (Яновський, 2021, 64) ділився якимось своїми спогадами із основними дійовими особами роману, то, згадуючи про своє перебування у монастирі, він розказав про те, що

всі ченці були хворі, донісши з земного минулого наслідки гріхів. Багато хворіло на геморой і готувалося до чергової акції свого людського організму, як до страшних мук пекла. Ревматизм ламав у негоді старі кості, у декотрих було залізо на голому тілі і жахливі язви корости під залізом, інші мучилися бісівськими видіннями голих юнаків, і [він] бачив тоді у вікні в себе розпалені їхні очі. [Йому] монастир нагадував лікарню, де всі себе змушували чекати з радістю виписки на «волю». І «волею» цією був той світ – смерть (Яновський, 2021, 66–67).

Не менш виразно позитивний кшталт смерті виявляється і в епізоді, у якому ще один з головних героїв – Богдан, розповідає про те, як йому поталанило уникнути небезпеки під час сутички із своїм запеклим ворогом, з яким у нього не склалися відносини від початку його перебування на піратському судні, що його капітаном був

«малаєць – хижий і старий морський розбишака» (Яновський, 2021, 100). Тож Богданові поталанило «покарати безвухого китаїця, отого...» (Яновський, 2021, 100), ім'я якого він забув, але смерть антагоніста аж ніяк його не засмутила, а, навпаки, «напоївши ненависть юнацтва» (Яновський, 2021, 103) і поранивши свого супротивника, після чого той опинився за бортом корабля, Богдан спромігся у такий спосіб вийти «на дорогу до мужності – зухвалої і суворой» (Яновський, 2021, 103).

Та свого апогею, сказати б, привабливий бік смерті оприявнюється в епізоді, у якому Богдан опинився разом із донькою полковника, теж безіменною, за бортом знищеного пострілами корабля й намагався дістатися невидимого берега, рятуючи і себе, і дівчину. Тож у певний момент цієї драматичної ситуації вони позбулися одягу, втім «не почували жодного сорому, бо там, де панує смерть, тіло вважається прекрасним і досконалим, всі одвічні питання – ясними й зрозумілими, а людські бажання – дрібними» (Яновський, 2021, 103, 46).

Ця дещо суперечлива максима містить фактично взаємовиключні феномени, які, проте, не тільки не заперечують, а, навпроти, обґрунтовують одне одного: зокрема, смерть актуалізується тоді, коли припиняється функціонування тіла, – щобільше, смерть якраз і можна визначити саме як припинення дії тілесної машинерії; однак це означає водночас, що смерть не може бути актуалізованою без тіла, а, щонайголовніше, тіло у перспективі смерті отримує здатність звільнитися не лише від одягу – воно позбавляється численних табу та упереджень і здобуває майже абсолютну свободу, щоправда, обмежену смертю, тобто тим, що цю свободу власне і дарує. Однак через те, що ця містерія розігрується у морі, себто у воді, яка має амбівалентний штиб і через це у багатьох культурах здавна асоціюється як зі смертю, так і з життям, а образ моря при цьому подається через синтез із образом степу, що додає цьому спільному простору життєдайної сили, то окреслена вище суперечність легко «знімається», і романтична буцімто метафора сприймається як цілком логічна та обґрунтована філософська засада, яка до того ж відкриває перспективу, щонайменше, ще на два різновиди простору – на простір тілесності та на простір культури.

Перший з них – **простір тілесності** – у романі Яновського реалізується переважно через образи молодого і/або жіночого тіла. Втім на відміну від того,

«...Як бронза була колись живим тілом»

(Яновський, 2021, 39),

тіло, натомість, конструюється у штучний спосіб, стаючи, проте, настільки потужним художнім феноменом, що, навіть будучи пораненим, воно не втрачає ані своєї добродійності, ані своєї спокусливої і, далєбі, незнищенної краси. Зазнавши озброєного нападу агресивного та підступного теж безіменного рибалки, То-Ма-Кі ніби зі сторони спостерігає за своїм пораненням і бачить, що

крайки [рани] були сині, трохи бузкові. З одного кінця йшла смуга порізу, крізь яку випливала й випливала кров. [...] Очі [його] застилає туман, але [він] бач[ить] її – [свою] рану – і чу[є] уразливий біль. [...] [Він] навіть бач[ить] дві рани, ні – три... [...] І всі рани цілком однакової форми, ніби вимальовано їх фарбами. Фарби печуться. [...] [А йому] здається, що... так, справді, це намальовано пекучою фарбою. Білі хустки наближаються до всіх малюнків. Торкаються тіла. [...] Десь із безвісті простягається рука, від якої тхне лікарським запахом. [І він] бач[ить] тонкі пальці надзвичайної краси. [Йому] починає яснішати в очах, [він] чу[є] серцем, що після дотику руки [він] змож[е] встати і роздивитися, де [він] є (Яновський, 2021, 83).

Охудожнений, чи то пак естетизований, опис зраненого тіла у наведеному уривку репрезентує очевидний ексцес, але, окрім романтичного пафосу, який теж впливає на доречність подібної образності, важливим є загальний тілесний простір, що у ньому розгортається дія роману, оскільки саме цей простір детермінує завдану зловорожою рукою рану не стільки як травму, скільки як привід для ще однієї перемоги – над собою. А надто – цей загальний тілесний простір, пов'язаний у тому числі із жінкою, виразно зумовлено

й іншими життєствердними мотивами – еротичними, бо переважна більшість сюжетних пережиттів тією чи іншою мірою визначається стосунками між чоловіками та жінками.

Так, доля трьох головних героїв роману – То-Ма-Кі, Сева і Богдана, безпосередньо залежить від їхніх почуттів до балетної танцівниці Тайах, побачивши яку на сцені вперше, наприклад, То-Ма-Кі «відчува[є] насолоду, милуючись чудесною жінкою», а «трохи згодом» йому «хочеться переплисти для неї океан і море» (Яновський, 2021, 9). Зі свого боку, «вища статева насолода танка сходить» (Яновський, 2021, 9) і на Тайах, либонь, тому, що «світ [вона] уявляла сласним тянучим мужчиною, що трощить [її] кості і зникає на ранок, випивши [з неї] келих [її] сили і [її] крові» (Яновський, 2021, 90).

Тому важко погодитися із думкою одного із синів розповідача – Майка, який у своєму листі до батька закидає останньому, що у його книзі, мовляв, «море [...] дійсно шумить скрізь. Море – на сторінках, а дівчина – десь поза написаним» (Яновський, 2021, 38). Навпроти, видається, що море радісно «шумить скрізь» якраз внаслідок того, що То-Ма-Кі і Сев безнадійно кохають Тайах, Тайах кохає Богдана, а Богдан, опинившись у певний момент своїх безкінечних мандрів на заробітках у румунського рибалки, «набирався сил, збагачував хазяїна і, похитуючись на кормі шаланди, верхував у мрях степами вороним конем» (Яновський, 2021, 40–41) допоки «Ганка – сестра хазяїнова», не «притулилася до [нього], як парус – тремтливий і випнутий», і він «увійшов у парус, як увіходить горішний вітер, і [вони] вдвох понеслися в одкрите море» (Яновський, 2021, 41).

Врешті-решт, побудову їхнього корабля і водночас завершення роману остаточно увінчує вирізьблена Богданом із горіхової колоди фігурка Баджін – дівчини, яку він колись кохав, яка під час сутички із «безвухим китайцем» врятувала Богдану життя і яка «піднімала руки над головою, ніби пірнаючи під воду. Вона була навіть без сарон. Її гладеньке тіло оживало, груди набували пружності, дерев'яні стегна – принадності», а отже, «майстром корабля мала бути жінка» (Яновський, 2021, 104), що аж ніяк не могла перебувати «поза написаним», бо її уособлений образ визначає телеологічність твору так само, як власне «бронзова Баджін [...] вестиме корабель» повсякчас у майбутню далечінь, «підставляючи своє горіхове тіло

всім вітрам» (Яновський, 2021, 105) – вочевидь, не тільки морським, а й степовим. Адже море і степ дорівнюють одне одному, як два безмежні простори, у яких людина може легко загубитися, та, попри це, вона намагається хоч у якийсь спосіб оволодіти і морем, і степом, і якщо це не вдається зробити завдяки праці, то на допомогу людині приходять творчість, що їй дозволяє їй вже у такий спосіб окультурити ці стихії, тобто надати їм людського виміру.

Однак прикметно, що інший із попередньо згаданих типів простору – **простір культури** – безпосередньо корелює власне із простором тілесності, і наведений вище опис вирізьбленої фігурки Баджін чи не найкраще ілюструє та підтверджує наявність подібної кореляції. Особливо якщо зважити на той факт, що початковий задум передбачав іншого майстра корабля: «з горіхового дерева вирізати треба [...] сильного вовка, хитрого лиса чи дужого ведмедя» (Яновський, 2021, 81–82), але у процесі реалізації цей задум зазнав суттєвої трансформації – із зоологічного на антропоморфний, та ще й гендерно визначений. Але ще більш вражаючим є інший приклад, пов'язаний, зокрема, зі сценічним образом Тайах, ім'я якої є так само несправжнім, як і прізвиська То-Ма-Кі і Сева. Втім у разі із Тайах йдеться про особливу історію, адже розповідач описує балетну виставу Сергія Василенка та Касьяна Голейзовського *Йосип Прекрасний*, яку було поставлено в Одесі 1926 року, і хоч назва балету буцімто нав'язує до старозавітного сюжету, однак зміст лібрето – це насправді лише вільна інтерпретація біблійної історії, оскільки Йосип, син Якова, спочатку потрапив не до фараона, а «до Потіфара, царедворця фараонового, начальника царської сторожі» (Буття 37:36), і це дружина не фараона, а Потіфара, у якої у Біблії немає імені, намагається спокусити Йосипа, а потім звинувачує його у тому, що він буцімто намагався її зґвалтувати.

Натомість щодо варіантів імені цієї жінки, то Томас Манн у своєму романі-тетралогії *Йосип та його брати* називає дружину Потіфара Мутэм-энет, а Тайах звали матір фараона Аменхотепа IV (Ехнатона), тобто свекруху головної дружини фараона славетної Нефертіті, тому навіть із цього короткого культурно-історичного екскурсу стає цілком зрозумілим, що і балет у цілому, і образ Тайах зокрема не мають жодного стосунку ані до біблійної історії, ані до історії

Давнього Єгипту – це все ж таки позачасова розповідь про непогамований характер пристрасті, перешкодити шаленству якої не здатний не те що якийсь там здоровий глузд, а й навіть жорсткі соціальні обмеження та перестороги.

При цьому необхідно вказати на суттєву розбіжність між балетним сюжетом і сюжетом аналізованого роману, бо, на відміну від похмурого і суто культурного конструкту, яким у запропонованому контексті постає балет, у романі радше

«Це було веселе біснування»

(Яновський, 2021, 31),

оскільки домірним до такого сюжетотвірного чинника, як пристрасть, у книзі Яновського виявляється творчість, до якої причетні усі, без винятку, центральні персонажі цієї книги. Зокрема, То-Ма-Кі і Сев знімають документальні і художні фільми, Тайах танцює у балеті, Богдан вирізьблює скульптуру Баджін, але найголовніше, що усі вони, а також й інші персонажі, включно із такими формально епізодичними, як, наприклад, «хазяїн трамбака й шхуни» або Поля, безпосередньо причетні до написання роману, оскільки розповідь(-ді) кожного з них тією чи іншою мірою складають його зміст.

У такий спосіб реалізується переконання, висловлене Професором у розмові із То-Ма-Кі стосовно того, що «людина – натура творча», а тому «людині треба, щоб її робота залишалася після неї самої жити», і, мовляв, «тоді людина працюватиме так, як співає» (Яновський, 2021, 80). Разом з тим, крім імпліцитного творення роману через нарацію розмаїтих історій численними персонажами, текст книги диспонує ще деякими різновидами креації, а саме: екфразисом і гіпотипозисом.

В одній зі своїх статей Леся Генералюк чітко диференціювала ці два поняття, внаслідок чого запропонувала обґрунтовані дефініції, за якими екфразис мислиться нею як «літературний опис творів візуальних мистецтв, супроводжуваний іноді естетичною оцінкою, іноді описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю»; а гіпотипозис дослідниця визначила як «зображення

[за] посередництвом слова», яке «є репрезентацією реальності в тому сенсі, як її репрезентує фотографія, скульптура чи картина, а не вторинною, як екфразис» (Генералюк, 2013, 54). Спираючись на подані формулювання, можна ствердити, що Яновський більшою мірою вдається до застосування екфразису, оскільки цей стилістичний прийом використано для описів, що у них відтворюється виробництво кіно, а також для описів творів живопису та скульптури.

Так, у першому епізоді То-Ма-Кі, себто Товариш майстер кіно, «переглядаючи плівку, що її знімав Богдан з Севом та американцем», розповідає про те, що його друзі за допомогою кінокамери і свого таланту стали авторами творчого дива, завдяки якому «Сев [...] змусив глядача стати поруч нього і, завмираючи від страху перед гарматою, проклясти зброю боягузів», а також пережити «чудне враження подорожі біля крейсера на острові з трави», бо «і крейсер ставав ніби сам непорушним острівком, коли біля нього пливла земля і пливли трави» (Яновський, 2021, 76). А у другому епізоді вже сам Сев до нестями прагне розповісти своїм друзям, як він буде знімати «історію з тими чотирма зайцями у вугільному трюмі, яких помічник капітана пароплава, що прийшов із Коломбо до одного з портів Балканського півострова, звелів викинути за борт темної ночі» (Яновський, 2021, 87).

Наявність у романі цих епізодів є цілком закономірною не лише тому, що його головні герої безпосередньо причетні до кіновиробництва, а й тому, що *Майстер корабля*, на думку Ольги Пуніної, взагалі «сконструйований на матеріалі кінематографа (як процесу й побуту) за допомогою літературного та кінематографічного інструмента» (Пуніна, 2012, 236). Та й сам Яновський, як про це писали сучасники письменника, зокрема Михайль Семенко, «мислить кадрами [...] мислить кінематографічно» (цит. за Пуніна, 2012, 237), а сучасна дослідниця Мирослава Гнатюк взагалі вважає, що автор як особа емпірико-біографічна невіддільна від художньої структури тексту *Майстра корабля* (Гнатюк, 2006, 18), і тому свій персональний досвід та насагу він екстраполював на творення роману.

Тож у першому епізоді йдеться про те, що вже було знято на плівку, а у другому – про те, що, можливо, буде знято у майбутньому, але фактично обидва описи, вміщені у теперішню романну оповідь, ще

й у такий спосіб актуалізують просторовий вимір твору і увиразнюють його творчий потенціал, оскільки одне із супутніх завдань як екфразису, так і гіпотипозису, полягає у тому, аби елімінувати темпоральні перешкоди і злучити у спільному просторі об'єктивно віддалені між собою факти і явища.

Ще один приклад власне класичного екфразису також підтверджує цю тезу, тому що цього разу То-Ма-Кі «виб[рав] художника Ван-Гога [...] його картину *Кущі*», і натхненно описав, як «на все майже полотно розрісся зелений кущ, під кущем – трохи трави, за ним – синє спокійне море» (Яновський, 2021, 87). І оскільки «коли стоїш за п'ять кроків – тебе охоплює надзвичайна сила, з якою художник передає тремтіння куща і мерехтіння моря», то вже не залишається сумнівів у тому, що, хоч картину й написано давно і далеко від того місця, де на той момент перебував розповідач, втім «листя коливається, росте, купається в своїх же зеленавих відблисках» так, ніби це відбувається тут і зараз, і ти разом із розповідачем справді «бачиш виразно море, і кущ зникає, ніби встромила людина в нього голову, і близьке зелене листя куща забиває далека синь моря» (Яновський, 2021, 87).

Проте екфрастичність опису є настільки сильною, що розповідач стає жертвою аберації, через яку «око бачить синій парус моря» (Яновський, 2021, 87), але моря на картині немає і бути на може, бо Вінсент Ван Гог написав це неперевершене полотно, перебуваючи у притулку Сен-Поль де Мозоль для душевнохворих у крихітному містечку Сен-Ремі, розташованому у східній частині Франції, тобто за сотні кілометрів від моря. І все ж таки здається, що ця аберація є не випадковою, тому що, на думку Ірини Бестюк, екфразис картини виконує функцію «“морського” коду «неморського» повідомлення» (Бестюк, 2013, 49), а крім того, зумовлена (аберація) настановою розповідача на те, що краса земна корелює не із красою небесною, а із красою морською, і отже, замість неба йому на картині славетного художника ввижається море. Висловлене припущення підтверджується максимою розповідача, який, зокрема, стверджує, що «море – [це] пустельний степ одного обарвлення й одного запаху» (Яновський, 2021, 30). Доречно тут буде і думка Олександра Чумаченко, який переконаний у тому, що «в історії української культури

першої третини ХХ століття мистецьке трактування, здавалось би, невинних образів, як море і степ, набуло характеру символічного визначення кордонів української культури» (Чумаченко, 2009, 36).

Відповідає цій настанові і той епізод, у якому розповідач вдається до екфразису скульптури, тому що цей опис має службовий характер – він слугує підкресленню значення корабля, який уквітчано скульптурою Баджін, а не самої скульптури, бо «майстром корабля мала бути жінка» (Яновський, 2021, 104). Цей епізод контрастує і з епізодом, у якому застосовано прийом гіпотипозису і у якому розповідач описує виступ циркових гімнастів. Тож цей епізод, крім намагання репрезентувати у ньому реальність цього виступу так, ніби читач знаходиться поряд із Севом і Тайах, що завітали на це дійство під куполом, наділено також виразним алюзивним змістом. Йдеться, зокрема, про те, що серед групи цих «морських гімнастів», які спочатку «проспівали матроську пісню», «була одна дівчина – молода, з чудесною будовою тіла», до того ж вона «здавалася зовсім без одяжі», і, певно, саме тому «на арені відбувалося надзвичайне змагання за дівчину»:

Кожний хватав її на руки, як рожеву податливу сирену, мчав по арені, роблячи кульбіти й сальто. Ніби вихор, за ним мчалися інші. Хтось відбивав дівчину у попереднього і сам з нею тікав далі. А на поставленому капітанському місткові капітан дивився в бінокль і командував керманічами та машиністами. У дівчини було обличчя, як у ляльки: коли її ставили на землю – вона розплющувала очі, коли її брали на руки – вона довірливо засинала (Яновський, 2021, 91).

Натомість «Тайах важко дихала» і «стежила за дівчиною, ніби за сестрою» (Яновський, 2021, 91), тому що у сценічній історії гімнастки у «рожевому трико» їй увижалася власна доля жінки, пристрасна увага до якої з боку численних чоловіків теж позбавляла її суб'єктності та свободи. А відтак цей епізод, акумулюючи у собі елементи простору тілесності і простору культури, виразно актуалізує ще один простір, без якого важко собі уявити роман із таким сюжетом, як сюжет *Майстра корабля*, – **простір соціального**, бо, либонь, якраз у тому-то і дається взнаки

«...Гірка солодкість життя»

(Яновський, 2021, 49),

що навіть абсолютно романтичні колізії жодним чином неможливо собі уявити поза суспільною основою людського існування, тобто поза традиціями, упередженнями, уявленнями і стереотипами тощо.

Насамперед необхідно звернути увагу на те, що передумовою поставання вже згаданих і ще не згаданих сюжетних перепитій в аналізованому творі було те, що «людина без ідеалів [...] егоїст [...] цинік [...] працівник і ледар в один час» (Яновський, 2021, 17), себто розповідач-протагоніст, попри таку самокритичну й антисоціальну поставу, отримує посаду «редактора» не де-небудь, а на державній кінофабриці. Щобільше, однією із центральних фігур цього різновиду, безперечно, соціального простору є його «Директор», авжеж, саме так – з великої літери, бо на Директорі, подібно до Професора (ще одного винятково соціального суб'єкта), спочиває ледь не сакральний обов'язок, який полягає у конституціоналізації навколишнього простору, попри сумнівний характер останнього. Тож «новий редактор» вперше зустрічається із Директором у їдальні, що «міститься в брудній кімнаті, де стіни запливли паром й салом», «перед дверима стоїть напівгола жебрачка», «в холодну пору мухи сидять на стелі [...] і по одній умирають, сиплються на стіл і на похилені голови», а «в жарку пору – вони літають і пустують, граціозно сідають на хліб і на руки, злітаються до стелі, роблять мертві петлі і лізуть до рота й до носа», тому усім присутнім «навіть дивно – як може бути їдальня без мух? До цього ще – пси. Невідомо, кого більше завсіди в їдальні: людей за столами чи псів під столами», але найголовніше, що «пси гуляють, жирують, плодяться й поповнюють їдальню щенятами, блохами й нудним запахом» (Яновський, 2021, 19).

Свого часу Григорій Клочек ствердив, що «в *Майстрі корабля* чітко проглядається, якими бачилися Яновському перспективи – в майбутньому Україна мала бути суперсучасною державою, в якій побутові умови людей сягнули в технічному плані буквально фантастичного рівня» (Клочек, 2003, 76), однак, зважаючи на описаний соціальний пейзаж і переконаність персонажів у неможливості функціонування

ідалень без пустотливих і граціозних чорних створінь, а також без прибудних псів, «фантастичний рівень» побутових умов, вочевидь, не мав би завадити збереженню цього живого товариства.

Суперечливий характер взаємодії різноманітних просторів дається взнаки і в деяких інших епізодах роману Яновського. Так, наприклад, То-Ма-Кі життєствердно переконує себе і читача у тому, що «весела робота – це втіха і мета життя», адже «коли кожне знає, куди прикласти своїх рук, як каменяр знає, куди ляже кожний камінець у стіні, – як радісно тоді жити й як жваво підносяться людські будівлі!» (Яновський, 2021, 75). Проблема, проте, у тому, що цей молодцюватий панегірик розповідач виголошує у зв'язку із понаднормовою працею багатьох людей, які виконують наказ стосовно термінової підготовки фільму-хроніки про зустріч комісара закордонних справ СРСР і міністра закордонних справ Туреччини – і з пропагандистською метою, і з метою справити враження на високого заморського гостя, якому цей фільм мали показати вже під час вечірнього прийому.

Не менш контroversійним виглядає і дещо несподіване твердження Полі, яка, згадуючи про свого коханого німця-полоненого, раптом проголошує фундаментальну гуманістичну істину про те, що «люди людей не можуть не жаліти»; а ще вона задає риторичне питання, яке додатково підсилює пафос попереднього висловлювання, тому що і справді, «хто і кому дав право на смерть такого ж, як і він сам?» (Яновський, 2021, 68). Втім відповідь та питання, яке її не потребувало, була, мабуть, цілком очікуваною, хоч і не надто буцімто логічною, бо рибалка, присутній при цій розмові, почав ображати Полю лише на тій підставі, що «всяка тобі дівка буде закони встановлювати!», а їй «краще зна[ти], як хлопців задовольняти» (Яновський, 2021, 68). І якби подібні сексистські висловлювання були використані лише як характеристика негативного персонажу, то можна було б тоді про це і не згадувати, але дещо згодом подібні думки висловлює також і позитивний персонаж – один із трьох головних героїв, а до того ж той, кого із трійці закоханих у неї у підсумку обирає Тайах.

Зокрема, у розмові із То-Ма-Кі Богдан переконано наполягає на тому, що «жіноча голова [...] завше любить, щоб її хтось затуркав», а тому, на його думку, «вона не може сама чогось вирішувати», бо

«жінка любить руку і повід» (Яновський, 2021, 85). Зрештою, сама Тайах у розмові із Севом фактично підтверджує окреслений стан речей, визнаючи, що, крім То-Ма-Кі і Сева, «всі в першу чергу пропонували [їй] ліжко» (Яновський, 2021, 90). Втім іронія ситуації вбачається у тому, що і Сев, попри свою благородну поведінку, насправді сповідує думки, які теж корелюють із позицією як Богдана, так і рибалки, оскільки він вважає, що «море – це розпутна красива жінка, яка хвилює більше за всіх цнотливих голубок», і хоч «ви бачите, що вона брудна, оця ваша любов, вона іноді дурна й жорстока, але ніяка красуня в світі не дасть вам стільки насолоди, бо вона є й залишиться першою жінкою, першою любов'ю» (Яновський, 2021, 23).

Відтак стає зрозумілим антитетичний по відношенню до усіх інших типів простору характер простору соціального, який руйнує не тільки романтичний пафос або пафос творчості, а й ставить під сумнів свої власні оптимістичні перспективи, і на додаток змушує висловити припущення про те, що саме теперішня для 70-річного розповідача-протагоніста невідповідність тодішнім його очкуванням та сподіванням і змусила То-Ма-Кі вдатися до мемуарів про свою молодість.

Висновки

Таким чином, зміст просторової організації роману Яновського за окреслених вище сенсів полягає у тому, що, по-перше, у *Майстрі корабля* на противагу часу домінує простір. По-друге, простір роману утворюється завдяки синтезу топосів моря і степу. Утретє, простір роману характеризується гетерогенною структурою, а тому складається з декількох просторових різновидів, зокрема, із простору смерті, тілесності, культури, соціального тощо, але цим переліком не обмежується. Учетверте, ці простори взаємодіють між собою як на засадах суголосності, так і на засадах контрроверсійності, особливо у контексті простору соціального. І у п'яте, творення простору роману у суттєвий спосіб обґрунтовує його ідейно-художній зміст, який можна визначити як суперечливу спробу автора утвердити поставання нового і буцімто прекрасного світу.

Література

- Бахтин, М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Худож. лит.
- Башляр, Г. (2004). *Избранное: Поэтика пространства*. Москва: „Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН).
- Бестюк, І. (2013). «Куц» Вінсента Ван Гоґа: функції екфразису в романі «Майстер корабля» Юрія Яновського. «Мандрівець», № 6, с. 46–51.
- Генералюк, Л. (2013). *Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації*. „Слово і Час”, № 11, с. 50–61.
- Гнатюк, М. (2006). *Юрій Яновський: текст і авантекст*. Київ, Ніжин: тов «Видавництво “Аспект-Поліграф”».
- Кавун, Л. (2009). *Художня модель ідеального світоустрою в романі Юрія Яновського «Майстер корабля»*. «Актуальні проблеми слов'янської філології», № xxii, с. 367–375.
- Клочек, Гр. (2003). *Юрій Яновський – Костянтин Паустовський – Олександр Грін: деякі паралелі*. «Слово і Час», № 3, с. 71–77.
- Коробкова, Н. (2018). *Одеський мариністичний інтертекст у неоромантичних проєкціях*. В: *Odessa i Morze Czarne jako przestrzeń literacka/Одеса і Чорне море як літературний простір/Odessa and the Black Sea as a literary space*. Ред. J. Ławski, N. Maliutina. Białystok–Odessa: Wydawnictwo PRYMAT, с. 357–368.
- Лотман, Ю. (1988). *Художественное пространство в прозе Гоголя*. В: Ю Лотман. *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. Москва: Просвещение, с. 251–292.
- Панченко, В. (2002). «Книга легка і життєжадібна...». В: *Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація*. Упоряд. В. Панченко. Київ: Факт, с. 287–300.
- Панченко, В. (2002). *Морський рейс Юрія Третього*. Кіровоград: Мавік, с. 4–7.
- Пуніна, О. (2012). *Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття)*. Донецьк: Донну.
- Топоров, В. (1983). *Пространство и текст*. В: *Текст: семантика и структура*. Москва: Наука, с. 227–284.
- Чумаченко, О. (2009). *Культурологічні аспекти образів моря і степену у романі Ю. Яновського «Майстер корабля»*. «Вісник кнукім. Серія “Мистецтвознавство”», № 20, с. 28–37.
- Яновський, Ю. (2021). *Майстер корабля*. Київ: Андронум.
- [Bahtin, M. (1975). *Voprosy literatury i èstetiki. Issledovanія raznyh let*. Moskva: Hudož. lit.
- Bašlâr, G. (2004). *Избранное: Poëtika prostranstva*. Moskva: „Rossijskaâ političeskaâ ènciklopediâ” (ROSSPÈN).
- Bestûk, Î. (2013). «Kuš» Vinsenta Van Ğoĝa: funkcii ekfrazisu v romani «Majster korablâ» Ūriâ Ânovs'kogo. «Mandrivec'», № 6, s. 46–51.
- Generalûk, L. (2013). *Ekfrazis i ĝipotipozis: problemi diferenciacii*. „Slovo i Ćas”, № 11, s. 50–61.

- Gnatûk, M. (2006). *Ūrij Ânovs'kij: tekst i avantekst*. Kiïv, Nižin: TOV «Vidavnistvo "Aspekt-Poligraf"».
- Kavun, L. (2009). *Hudožnâ model' ideal'nogo svitoustroû v romanî Ūriâ Ânovs'kogo «Majster korablâ»*. «Aktual'nî problemi slov'âns'koï filologïï», № XXII, s. 367–375.
- Kloček, Gr. (2003). *Ūrij Ânovs'kij – Kostântin Paustovs'kij – Oleksandr Grin: deâki paraleli*. «Slovo i Čas», № 3, s. 71–77.
- Korobkova, N. (2018). *Odes'kij marinističnij intertekst u neoromantičnijh proekciâh. V: Odesa i Morze Czarne jako przestrzeń literacka/Odesa i Čorne more âk literaturnij prostir/Odesa and the Black Sea as a literary space*. Red. J. Ławski, N. Maliutina. Białystok–Odessa: Wydawnictwo PRYMAT, s. 357–368.
- Lotman, Ū. (1988). *Hudožestvennoe prostranstvo v proze Gogolâ*. V: Ū Lotman. *V škole poëtičeskogo slova: Puškin. Lermontov. Gogol'*. Moskva: Prosvešenie, s. 251–292.
- Pančenko, V. (2002). «*Kniga legka i žittězadibna...*». V: *Patetičnij fregat: Roman Ūriâ Ânovs'kogo «Majster korablâ» âk literaturna mistifikaciâ*. Uporâd. V. Pančenko. Kiïv: Fakt, s. 287–300.
- Pančenko, V. (2002). *Mors'kij rejs Ūriâ Tret'ogo*. Kirovograd: Mavik, s. 4–7.
- Punina, O. (2012). *Kinofikaciâ ukrâins'kogo literaturnogo diskursu (20–30-ti roki XX stolittâ)*. Donec'k: DonNU.
- Toporov, V. (1983). *Prostranstvo i tekst. V: Tekst: semantika i struktura*. Moskva: Nauka, s. 227–284.
- Čumačenko, O. (2009). *Kul'turoloğični aspekti obraziv morâ i stepu u romanî Ū. Ânovs'kogo «Majster korablâ»*. «Visnik KNUKîM. Seriâ "Mistectvoznavstvo"», № 20, s. 28–37.
- Ânovs'kij, Ū. (2021). *Majster korablâ*. Kiïv: Andronum.]

- **FELIKS SHTEINBUK** – Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and East European Studies of Comenius University in Bratislava. Research interests: corporality and literature, Ukrainian literature of the 20th–21st centuries, the work of Oles Ulianenko. Feliks Shteinbuk is the author of more than 180 scientific publications, including such monographs as *Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі* (Convergence of Corporal Microtopoi in Modern World Literature), 2014; *Під "Знаком Саваофа", або "Там, де..." Ульяненко* (Under the "Sign of Savaof", or "There Where..." Ulianenko), ч. 1. 2020 і ч. 2, 2022; *На Захід від війни на Сході* (To the West from the War in the East; co-authored with O. Gubinski), 2023.