

Бодлер любив революцію, хоча сприймав її тільки «мистецьки» [7, 243]. Але двічі переживши перебудови в країні, не побачив покращання становища після переворотів.

У «Паризьких картинах» Ш. Бодлера «переважають поезії, в яких превалюють символістські інтенції» [7, 246], і тому можна вповні побачити спільність деяких мотивів та їх розвиток в аналізованих поетів. У даному випадку місто виступає символом життя та його розвитку на всіх рівнях суспільства. Місто, що залишається в наших чуттях: «Не той тепер Париж! Та я в печалі й горі // Незмінний, адже все: риштовання осель, // Нових палаців блиск – як низка алегорій, // А спомини мої важенніші від скель» [3, 128].

1. *Басара-Тиліщак Г.* Опозиція «місто-село» як вияв соціокультурного розколу суспільства у період Центральної Ради / Галина Басара-Тиліщак // III Міжнародний науковий конгрес українських істориків «Українська історична наука на шляху творчого поступу». – Луцьк, 2007. – Т.2. – С. 115–119; 2. *Беньямин В.О.* некоторых мотивах у Бодлера / В.О.Беньямин // Озарения [пер. Н.М. Берновской и др.]. – М. : Мартис, 2000. – С. 168–210; 3. *Бодлер Ш.* Поезії [з франц. пер. Дмитро Павличко, Михайло Москаленко] / Шарль Бодлер. – К. : Дніпро, 1999 – 272 с.; 4. *Верменич Я.* Місто як категорія урбаністики / Я. Верменич // 3 непереможною правдою життя. – К., 2004. – С. 322–332; 5. *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний. – К. : Наук. думка, 1996. – 700 с.; 6. *Маленко О.* Місто і слово в естетичному ландшафті українського футуризму: вербалізація руху в часі та просторі / О.Маленко // Verba Magistri. – X., 2008. – С. 115–122; 7. *Наливайко Д.* Шарль Бодлер і його «Квіти зла» // Бодлер Ш. Поезії [з франц. пер. Дмитро Павличко, Михайло Москаленко] / Шарль Бодлер. – К. : Дніпро, 1999 – С. 241–253; 8. *Олександр Олесь.* Твори: В 2 т. / Упоряд., авт. передм. та приміт. Р.П.Радишевський / Олександр Олесь. – К. : Дніпро, 1990. Т. 1 : Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – 959 с.; 9. *Петрушенко О.* Місто та його образ як фактори формування утопії / О.Петрушенко // Вісник. – Львів, 2007. – № 578 : Філософські науки. – С.74–79; 10. *Філянський М.* Поезії / Микола Філянський. – Київ, 1988. – 240 с.; 11. *Чупринка Г.О.* Поезії / Грицько Чупринка. – [редкол.: В.В.Біленко та ін. : вступ. ст. М.Г.Жулинського : упоряд. і прим. В.В.Яременка]. – К. : Рад. письменник, 1991. – 495 с. – (Б-ка поета); 12. *Чупринка Г.* Музеум. – Ф 46, № 1036. – Архів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.

**Наталія Городнюк,
докторант**

НЕОРОМАНТИЧНИЙ ДИСКУРС РЕЧОВІЗМУ: КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ

Розглянуто філософію та естетику речі у неоромантизмі; виявлено, проаналізовано і порівняно витоки мотиву істинної та оманливої речі у романах Ю. Яновського «Майстер корабля» та О. Гріна «Та, що біжить по хвилях».

Ключові слова: річ, філософія речі, неоромантизм, мотив істинної та оманливої речі.

Рассматриваются философия и эстетика вещи в неоромантизме; выявлены, проанализированы и сравнены истоки мотива истинной и ложной вещи в романах Ю.Яновского «Мастер корабля» и А.Грина «Бегущая по волнам».

Ключевые слова: вещь, философия вещи, неоромантизм, мотив истинной и ложной вещи.

The philosophy and aesthetics of a thing are examined in the neoromanticism; the origins of the motive of the true and the false thing are identified, analyzed and compared in the Yu.Yanovskij's («Master of the ship») and A. Green's «Running on the waves».

Keywords: a thing, philosophy of a thing, neoromanticism, the motive of a true and a false thing.

Річ – це складна філософська й естетична категорія, що визначає світогляд та стильові особливості митця. Кожен стиль маніфестує своє бачення речі, власну онтологію та аксіологію речевості, своє коло проблем, пов'язаних із нею. Розглянемо специфіку неоромантичного дискурсу речі у порівняльному аспекті. «Містичне чуття речі» серед ознак неоромантизму виокремлював російський дослідник В.Толмачов [3, ствп. 641], і хоча неоромантизм визначається ним як «некласичний тип ідеалізму» [3, ствп. 644], ми переконані, що неоромантичний речовізм цілком закорінений у філософії речі романтизму, який, у свою чергу, ґрунтується на потрактуванні речі німецьким класичним ідеалізмом (вченнями І.Канта, Й.Г.Фіхте, Ф.В.Шеллінга, Г.В.Ф.Гегеля). На романтиків також вплинули оригінальні версії тлумачення речі античних гностиків та німецьких містиків, серед яких переважали дискусії про співвідношення речі та Творця, а саме: чи можливе створення речі (доконечного і матеріального) безпосередньо з нескінченного й ідеального, чи між ними існувала певна проміжна ланка: у гностиків – це Деміург, нетотожний Абсолюту; у містиків – Божа благодать, через яку й відбувається творіння, або Логос (Слово Боже), що реалізовує створене. Таким чином, потрактування речі у німецькому ідеалізмі закорінене в поділі на ідеальне та явлене у Платона і неоплатоніків, біблійному креаціонізмі та гностичних теоріях еманцій, засвоєних середньовічною німецькою містикою, звідси – з одного боку, непізнаваність «речі у собі» Канта, з іншого – ототожнення й одночасно розмежування «Я» та «не-Я» у Фіхте та переконання, що матерія – це «застиглий дух» у Шеллінга. Отже, від містиків романтики засвоїли ідею присутності Бога у речах (тобто ідею істинної, «богоприсутньої» речі); від гностиків – концепцію «відпадиння» речі від Бога (ідею оманливої речі). Ці дві ідеї, як ми надалі переконаємося на прикладі прози Юрія Яновського та Олександра Гріна, своєрідно заломлюються у творчості неоромантиків, набуваючи художньо-естетичного вияву у мотивах істинної та оманливої речі, які часом навіть поєднуються у межах одного образу.

Речові образи обох митців виразно тяжіють до символу (символіку письменників порівнювали Г.Клочек, М.Наєнко; окремо творчість Ю.Яновського досліджували В.Агеєва, Н.Заверталюк, М.Ласло-Куцюк, В.Панченко), нас речова образність цікавить у першу чергу в аспекті реалізації філософії та естетики речі у неоромантизмі. **Мета розвідки** – з'ясувати і дослідити ідейно-художні особливості неоромантичного дискурсу речовізму на прикладі творів його найяскравіших представників – Ю.Яновського та О.Гріна, що, у свою чергу, передбачає ряд **завдань**: 1) окреслити генезу філософії речі у романтизмі та неоромантизмі; 2) проаналізувати мотив істинної та оманливої речі на прикладі речових образів у романах Ю.Яновського «Майстер корабля»

(1928) та О.Гріна «Та, що біжить по хвилях» (1928); 3) порівняти особливості філософії та естетики речі обох творів.

Спершу розглянемо художню версію речі у романі О.Гріна «Та, що біжить по хвилях». Вже перший опис корабля «Бегущая по волнам» актуалізує мотив істинної, богоприсутньої речі, тобто речі, що відповідає Ідеї і красі Божого задуму: це підкреслює замилювання героя-оповідача в описі стрункості судна, пропорційності його складових, вишуканості ліній: «Я шел между двух молгов, когда за вторым от меня увидел стройное парусное судно с корпусом, напоминающим яхту. Его водоизмещение могло быть около ста пятидесяти тонн. Оно было погружено в сон» [1, 158]. І далі: «Я продолжал смотреть на корабль. Его коричневый корпус, белая палуба, высокие мачты, общая пропорциональность всех частей и изящество основной линии внушали почтение. Это было судно-джентльмен. Свет дугового фонаря мола ставил его отчетливые очертания на границе сумерек, в дали которых виднелись черные корпуса и трубы пароходов» [1, 158-159]. Ретельність речової деталізації та об'ємність в описі корабля, виразно зацентровані пошана і захоплення в оцінці героя-оповідача, подальше розгортання сюжету навколо долі судна і сюжетний зв'язок персонажних ліній з лінією «Бегущей» – все це вказує на вагомість аксіології речі.

Водночас в образі «Бегущей» пунктирно окреслено і мотив оманливої речі, що оприявнюється через образ речі, зануреної у сон (згадаймо, судно у першому описі «было погружено в сон»), підкреслене перебування бригаантини «на межі сутінків», поєднання світла та темряви у предметній репрезентації назви корабля. З одного боку, маємо суто грінівську деталізацію речі – з характерною грою світлотіней, з іншого – естетичне втілення цілого комплексу філософських проблем про «забрудненість» речі матерією, взаємодію у речі світла (ідеї) та темряви (матерії) і перебування речі на межі між світлом творячого Духу та тінню тварного. Порівняймо: «Надпись находилась от меня на расстоянии шести-семи футов. Прекрасно была озарена она скользким лучом. Слово "Бегущая" лежало в тени, "по" было на границе тени и света, – и заключительное – "волнам" сияло так ярко, что заметны были трещины в позолоте» [1, 159]. Таке підкреслене перебування «на межі темряви і світла» дозволяє говорити про поєднання в одному образі мотивів істинної та оманливої речі – речі, що створена Богом чи за Божим задумом (ідеї біблійного креаціонізму), і речі, що «відпала» від Бога і «загрузла» у бруді низької матерії (ідеї гностичних теорій еманациї), – така дуальність потрактування речі загалом характерна для європейської традиції, що яскраво відображається у поезії речі як російського, так і українського неоромантизму.

Мотив оманливої речі у Гріна сюжетно виявляється у спробі капітана Геза змінити сутність корабля, переоблаштувавши естетичну і меморіальну річ (вишукану бригаантину для прогулянок, створену на честь легендарної Фрезі Грант, покровительки моряків та роду засновників Гель-Г'ю – тієї, що біжить по хвилях) – у практичну: у вантажне судно для перевезення контрабандних вантажів. Така невідповідна функціональність речі, її практичні функції незмінно нівелюють естетичну і меморіальну сутність, закладені майстром-

будівником, старим Сеніелем: проблема небезпеки «загрузання» речі у низькій матеріальності, віддаленій від сфери духу та відокремленій від Бога, – ця суперечність двосвіття гостро переживалася романтиками та неоромантиками, тому оповідача так тривожить зміна сутності корабля, як і поява бруду та недоїдків на високохудожніх речах та «предметах подлинной роскоши»: «Я плавал на различных судах, а потому был убежден, что этот корабль, по крайней мере при его постройке, не предназначался перевозить кофе или хлопок. О том говорили как его внешний вид, так и внутренность салона. Большие круглые окна – «иллюминаторы», диаметром более двух футов, какие никогда не делаются на грузовых кораблях, должны были ясно и элегантно озарять днем. Их винты, рамы, весь медный прибор отличался тонкой художественной работой. Венецианское зеркало в массивной раме из серебра; небольшие диваны, обитые дорогим серо-зеленым шелком; палисандровая отделка стен; карнизы, штофные портьеры, индийский ковер и три электрических лампы с матовыми колпаками в фигурной бронзовой сетке были предметами подлинной роскоши – в том виде, как это технически уместно на корабле. На хорошо отполированном, отражающем лампы столе – дымчатая хрустальная ваза со свежими розами. Вокруг нее, среди смятых салфеток и стаканов с недопитым вином, стояли грязные тарелки. На ковре валялись окурки. Из приоткрытых дверей буфета свешивалась грязная тряпка» [1, 163]. Кінцівка наведеної цитати яскраво засвідчує акт «осквернення» високохудожньої речі побутовим брудом, проблему невідповідності сутності і призначенні речі та її взаємодії з людиною як порушення порядку і гармонії усіх речей, руйнація тотожності «Я» та «не-Я» (за Фіхте) у сфері Абсолюту.

На наше глибоке переконання, філософія речі роману Гріна визначає і тематику, і проблематику твору, оскільки ключова проблема твору – не у протистоянні добра і зла, шляхетності і ницості, персоніфікованих Гарвеєм та Гезом, чи зіткненні мрії з дійсністю (як традиційно вважається), а з'ясування сутності речі і людини та їх співвідношення, тим-то на уважного читача значно більше враження справляють не вчинки Геза щодо Гарвея, а ставлення Біче Сеніель до належної їй бригантини, що у межах запропонованої Гріном художньої парадигми незмінно потрактовується як зрада речі людиною.

Як втілення ідеї оманливої речі, що покликана заплутувати і героя-оповідача, і реципієнта твору, постає опис речового наповнення каюти капітана Геза, що завершується виразно оцінною: «...все отмечало любовь к красивым вещам, а также понимание их тонкого действия» [1, 178]. Але краса, вишуканість і «любов до гарних речей» характеризують високий смак та естетичне чуття речі попереднього власника і творця «Бегущей», а неспівмірність речей та їхнього теперішнього володаря, яку гостро відчуває герой-оповідач, на момент оповіді носить характер романтичної таємниці, на «розгвинчуванні» якої і ґрунтується розвиток сюжету.

Аксіологія речі романтиків і неоромантиків визначається мірою інтенсивності її у сфері духовного, у житті духу (згадаймо, за Фіхте, «Я» та «не-Я» взаємодіють у сфері абсолютного «Я» [4]). Так, у романі Гріна знову й знову постає мотив нефункціональної речі, непотрібної у практичному плані, але

незмірно важливої в особистісному, емоційному чи меморіальному аспектах. Зокрема, образ зменшеної моделі корабля, побаченої Гарвеєм на вітрині крамниці в епізоді, що передує зустрічі героя-оповідача з Дезі, уособлює мотив непрактичної речі – нефункціональної, але цікавої і захоплюючої для Гарвея, що розбурхує його уяву і спонукає до рефлексії щодо потрібних і непотрібних речей (маємо, таким чином, художню версію теоретизування Гріна з приводу сутності та призначення речі): «...я остановився перед лавкой, на окне которой была выставлена модель парусного судна, – большое, правильно оснащенное изделие, изображавшее каравеллу времен Васко да Гама. Это была одна из тех вещей, интересных и практически ненужных, которые годами ожидают покупателя, пока не превратятся в неотъемлемый инвентарь самого помещения, где вначале их задумано было продать. Я рассмотрел ее подробно, как рассматриваю все, затронувшее самые корни моих симпатий. Мы редко можем сказать в таких случаях, что собственно привлекло нас, почему такое рассматривание подобно разговору, – настоящему, увлекательному общению. // Я не торопился заходить в лавку. Осмотрев маленькие паруса, важную безжизненность палубы, люков, впитав всю обреченность этого карлика-корабля, который, при полной соразмерности частей, способности принять фунтов пять груза и даже держаться на воде и плыть, все-таки не мог ничем ответить прямому своему назначению, кроме как в воображении человеческом, – я решил, что каравелла будет моя» [1, 294]. Отже, справжність у сфері духу, естетична довершеність та здатність оживлювати фантазію є визначальними ціннісними характеристиками речі у Гріна. Розглядання каравели Гарвеєм потрактоване у тексті як захоплююче спілкування з річчю, цікава бесіда двох співрозмовників, що у філософській думці буде осмислено дещо пізніше, за чверть століття, і оформиться у вигляді славетного закликку Мартіна Хайдеггера «надати речам слова». Згадаймо ще одну промовисту грінівську деталь: облаштування свого майбутнього будинку Гарвей доручає приятелеві, який має «вміння змусити речі говорити».

Рішення Гарвея придбати модель старовинної каравели, призначення якої реалізовується лише «в уяві людській», сюжетно контрастує з рішенням Біче виставити справжній корабель – з власною історією, дотичною до легенди, – на аукціон. Таким чином, ставлення до речей визначає сутність героїв. Зокрема, вміння бачити справжню красу і вишуканість речі (тобто її істинність та «богоприсутність») властиве Гарвею, який одразу помічає і витонченість оздоб корабля «Бегущая по волнам», і високохудожність шахових фігур, і красу натюрморту на крапі гральних карт. З іншого боку, приховану сутність Біче Сеніель виявляє її ставлення до бригантини, яка не лише становить фамільну цінність її родини, але й виступає матеріальним утіленням мрії її батька, пам'яттю про покійну матір, реальним уособленням давньої легенди та увічненням духу пращурів, засновників Гель-Г'ю. Вчинок Біче, котра продає бригантину, яку їй належало охороняти, як нібито осквернену і заплямовану річ, дорівнює її невірі у слова Гарвея про зустріч із легендарною Фрезі Грант. Саме її невіра у велич духу, життєздатність фантазії та істинність легенди і

призводить до спустошення та загибелі судна, залишеного напризволяще і приреченого на повільне вмирання.

Проблема удаваності та істинності речі – оманливих, несправжніх речей, що відпали від Бога, та справжніх «богоприсутніх» речей – художньо втілюється через категорію одягу.

Одяг у Гріна – це, у першу чергу, емотивна речова категорія, що не лише характеризує образи персонажів, а й створює емоційну настроєвість, особливий ліризм, налаштовуючи на сприйняття, задаючи відповідний тон, а часом – і вводячи в оману заданою невідповідністю очікувань. Особливо значущою категорія одягу постає у романі «Та, що біжить по хвилях». Казковий образ дівчини з легенди – Тієї, що біжить по хвилях, – створений, у першу чергу, речовою деталізацією. Так, саме одяг створює піднесену таємничість містичного образу Фрезі Грант. Темний довгий плащ, що приховує постать, мереживо темної накидки на обличчі – неоромантична версія міфообразу покривала Ізиди, що приховує обличчя істини; перлинки гребінців (натяк на корону), мереживне плаття, золоті черевички – традиційні складові одягу казкової принцеси (втілення Аніми, Світової Душі, Вічної Жіночості), на пошуки якої вирушає героїня чарівної казки.

Вбрання героїв – багатофункціональний речовий образ, що відіграє не лише характерологічну та настроєву роль, але й сюжетну: мотив маски та подвійність карнавальних суконь героїнь роману створює неоромантичну ситуацію двійництва – містичної таємниці, що покликана вводити в оману, заплутувати реципієнта. Так, одяг карнавальних двійників – Біче та Дезі – окреслює міфопоетичну парадигму чарівної казки з опозицією принцеси та босоніжки – Афродіти Уранії (Небесної) та Афродіти Земної (перша, за Плотіном, уособлює божественну Душу, вищу любов, друга – тілесну, земну любов [2]). Одяг Дезі – дівчини-кухарки вантажного судна – покликаний усіляко підкреслювати звичайність і непримітність героїні, що автоматично мало б відводити їй роль босоніжки: вперше перед героєм-оповідачем Дезі постає босоніж, під час чергової її появи автор навіть зацентровує на цьому увагу характерним діалогом, вкладаючи у уста одного з героїв питання, чому вона босоніж, та подаючи її відповідь: «Мені подобається ходити босоніж». Навіть взута і з прикрасою, постаючи в іншому епізоді, героїня виглядає доволі буденно: «Она была в башмаках, с брошкой на серой блузе и в черной юбке» [1, 207]. Отже, розглянуті нами деталі одягу Дезі незмінно відсилають читача до казкового архетипу босоніжки. Але поєднання мотивів істинної та оманливої речі спрацьовує на усіх рівнях речовізму твору – і особливо в одязі, що лише увиразнюється і посилюється мотивом карнавального переодягання.

Одяг Біче Сеніель так само подається очима Гарвея і детально описується в епізоді першої появи героїні, акцент зроблено на переважанні особистісної оцінки героя-оповідача та суб'єктивізмі його сприйняття: «Вокруг девушки постепенно утих шум; стало так почтительно и прилично, как будто на берег сошла дочь некоего фантастического начальника всех гаваней мира. Между тем на ней были (мысль невольно соединяет власть с пышностью) простая батистовая шляпа, такая же блузка с матросским воротником и шелковая синяя

юбка. Ее потертые чемоданы казались блестящими потому, что она сидела на них» [1, 149]. Як бачимо, обидві героїні одягнуті досить просто, і лише силою уяви романтичний герой-оповідач наділяє одну з них роллю загадкової, піднесеної і чарівної незнайомки, казкової принцеси, що кличе його у далеку путь, а іншу ледь не втрачає, не розгледівши вчасно свою долю за приземленою роллю кухарки-босоніжки.

Ідея оманливої речі у романтичному двосвітті твору реалізується через мотив двох однакових суконь: у тексті фігурує таємниче повідомлення про жовту сукню з коричневою оторочкою, за якою герой мусить знайти розшукувану особу, зустріч із якою призначена в театрі, що подвоює і без цього феєричний хронотоп карнавалу, посилюючи його містичність і чарівність.

Перше жовте шовкове плаття належить Дезі, що сприймається героєм-оповідачем з неприхованим розчаруванням через очікування зустрічі з Біче. Друге жовте плаття, за казковою логікою твору, належить Біче: «Сомнения не было: маскарадный двойник Дэзи была Биче Сениэль, и я это знал теперь так же верно, как если бы прямо видел ее лицо. Еще приближаясь, я уже отличил все ее внутреннее скрытое от внутреннего скрытого Дэзи, по впечатлению основной черты этой новой и уже знакомой фигуры» [1, 243]. Походження суконь у творі набуває відтінку чарівної випадковості: два однакові плаття, виконані на замовлення невідомої пані, яка не прийшла за ними, ніби випадково куплені Дезі і Біче в одному місці. Автор підкреслено не відповідає на питання, хто та дивна незнайомка, яка замовила сукні; цим замовчуванням він ніби лишає за собою право на романтичну таємницю.

На перший погляд, сукні однакові, але ж відомо, що ні у Платона, ні у гностиків, ні у середньовічній містиці, ні навіть у Лейбніца, не кажучи вже про німецьких ідеалістів, немає однакових речей (у давніх міфах та містичних вченнях навіть народження близнюків трактувалося як втручання лихоносних сил у божий задум). Відтак слід з'ясувати, де оригінал, а де – копія, де істинна річ, а де – підробка, що вводить в оману, і хто з героїнь справжня принцеса, а хто – босоніжка. Мотив переодягання та двох суконь потрібен авторові, щоб майстерно ввести в оману і героя-оповідача, який шукає одну дівчину, але знаходить іншу, і читача, який орієнтується на висновки героя-оповідача про те, що карнавальним двійником справжньої Біче є Дезі. І лише уважний реципієнт здатен сприйняти ряд речових «підказок», розсипаних у тексті. Так, репліки героїв у епізоді розмови Біче та Гарвея на карнавалі містять численні речення-перебивки із вказівками на маніпуляції героїні з її маскою та внутрішні реакції на це героя: Біче то постійно поправляє її, то знімає, то знову вдягає, то крутить на пальці, то тримає на колінах, раз по раз торкаючись її. Автор постійно акцентує на цьому увагу, актуалізуючи мотив маски, несправжнього обличчя, подвійної сутності, омани. Як уже відзначалося нами, ставлення до речей у Гріна виявляє справжню сутність героїв, тож сприйняття Біче власної бригаанти, невміння розгледіти за наносним брудом красу і шляхетність, виражає і її душевну нечутливість щодо давньої легенди, що нівелює образ Біче як архетип принцеси-Аніми, божественної Душі, Афродіти Уранії. За сюжетом, доля сукні Біче лишається «за кадром»: навряд чи можна припустити якусь

важливість цього вбрання для героїні, котра не переймається родовою пам'яттю і пам'яттю духу, не помічає естетичної цінності бригантини, збудованої власним батьком, і вірить лише в очевидні речі, не прагнучи бодай наблизитися до розуміння «речей у собі». Водночас у тексті підкреслено, що свою карнавальну сукню Дезі лишила собі на згадку про легендарну Фрезі Грант – ту, що біжить по хвилях. Саме ця пам'ятна річ створює у героїв піднесений настрій колись пережитих подій – дотику до давньої легенди. Тож саме ця сукня виявляється справжньою, а Дезі – розшукуваною казковою принцесою, Анімою, Афродітою Небесною. Саме цій героїні відкривається розуміння сутності речей, потрактоване цілком у дусі німецьких романтиків – як сутнісне переживання речі суб'єктом; саме у вуста цієї героїні вкладено слова про важливість «не розхлюпати» знання про «речі у собі» і саме на її поклик відгукується чарівна Фрезі Грант.

Таким чином, ключову проблему роману Гріна можна окреслити як становлення людської душі через взаємодію зі світом речей, зростання «Я» у відносинах з «не-Я» через пізнавальну та моральну детермінацію (за Фіхте), з'ясування істинності справжніх речей та подолання оманливості удаваних, у чому й полягає реалізація свободи людини у сфері духу та сутність філософії німецьких ідеалістів доби романтизму.

На відміну від твору О.Гріна, у романі Ю.Яновського «Майстер корабля» річ постає із дещо вищим рівнем семіотичності, фігуруючи як «річ у квадраті», що зумовлено значним впливом формалізму та підкресленою метатекстуальністю твору, при якій річ первинно виступає не просто річчю, а «річчю у мистецтві», відтак проблему треба ставити як річ у «тексті про текст» / «тексті про фільм» і ширше – як проблему істинної та оманної речі у мистецтві.

Вже сам фільм – як витвір мистецтва – фігурує у тексті, у першу чергу, як річ, артефакт культури. Яновський усіляко підкреслює «зробленість» мистецької речі: у тексті представлено не лише ідею фільму чи його окремі зображення, але й зацентровано увагу на довжині плівки, її чутливості, кількості висушених, порізаних та заново склеєних ацетоном кадрів, на особливостях знімального об'єктива та проектора, через який вона демонструється.

Філософська проблема справжньої та удаваної речі художньо втілена у творі в образі декорацій, підготовлених для зйомок, – основної речової складової творчого процесу на кіностудії і водночас речі-імітації, несправжньої речі. Від опису декорацій у знімальних павільйонах автор переходить до філософського екскурсу у природу речовості, при якій ілюзія удаваності загрожує перетворитися на філософію життя, а порівняння декорацій із людськими долями, одухотвореною та мертвою речами ставить проблему відповідності сутності людини та її речового оточення, адекватності взаємин «Я» та «не-Я». Гостре відчуття оманливості речі змушує Сева ініціювати пошук, а потім і будівництво справжнього корабля для реалізації задуму його нового фільму, центральний образ якого, на думку митця-режисера, має втілювати концепцію істинної речі.

У цьому аспекті – співвідношення істинної речі та речі-імітації – цікавий образ Професора, прототипом якого вважається відомий художник-архітектор Василь Кричевський, що позиціонується у романі як майстер речі, який до створення будь-якого виробу підходить як до справжньої речі: «Розповідали, що він показував теслі, як тримати сокиру, а маляреві – пензель. Як зробити краще форму для пап'є-маше й як швидше вийняти звідти масу застиглому картону. Як обробляти вогнем дерево, щоб воно виглядало старим і красивим, як з мішків швидко мати гобелени. Його майстерно оброблені стільці для історичних картин давали заробіток майстрам фабрики, коли вони виходили за ворота. Такі узори і подібні візерунки з'явилися швидко в меблі на ринках Міста – і мали добрий попит» [5, 38]. Наближенням до істинності речі, до пізнання Божого задуму є занурення Професора в історію кожної речі, тим-то у тексті фігурують численні назви книжок із різних галузей корабельної справи: навігації, космографії, кораблебудування, вітрильного господарства, історії мореплавства тощо. На його переконання, професіоналізм та одухотвореність праці визначає кожну справжню річ: «Відбудовуючи вам парусника, я не можу бути профаном у цій справі» [5, 133]. Прагненням героя наблизитися до досконалості в ідейному задумі та матеріальному втіленні речі обумовлено введення у текст роману розлогого та надмірно деталізованого екскурсу у теорію і практику кораблебудування та у тонкощі специфіки вибору дерева для різних частин корабля – «вставного» тексту, приписуваного Професору, що охоплює цілий розділ твору.

Озвучене Професором бажання майстрів кіностудії взяти участь у побудові корабля також постає у творі втіленням прагнення до справжньої речі, яка матиме майбутнє і «залишиться жити», тобто живої одухотвореної речі, що протиставляється тлінності скороминущої імітації, а також – прагненням через створення такої речі уподібнитися до Першого Креатора усього суцього: «На кінофабриці вони [теслярі. – *Н.Г.*] роблять речі, що через день самі ж вони й розламують. А людина – натура творча. Людині треба, щоб її робота залишалася після неї самої жити. Тоді людина працюватиме так, як співає» [5, 133].

Автентичні речі характеризують і повсякденність Професора, яка з побутового виміру переходить у буттєвий. Згадаймо китайські дарунки та частування героя, серед яких пригощання оповідача справжнім китайським чаєм, давній «східний божок», подарований для Тайах, старовинний китайський рукопис із корабельної справи, бронзова статуетка Будди XV століття з «найціннішими речами усього життя» усередині. У романі усіляко підкреслюється справжність цих речей. Згадаймо: «Я зараз нагрію вам на машинці чаю. В одного шахрая в лавці знайшов справжній чай. Китайський чай. Ви понюхайте, як пахне» [5, 131]. Усі ці речі («божок» із слонової кістки, рукопис, бронзовий Будда) фігурують у тексті як вагомні образи-символи, але, з іншого боку, автором підкреслено їх речевість та рукотворність – колір, форма, матеріал, фактура.

Отже, будівництво корабля художньо потрактовується Яновським як створення справжньої речі – не удаваності, не декорації чи картонних стін, а

речі, що матиме життя, звідси – рішення після зйомок передати корабель матроській школі для навчання майбутніх моряків. У романі не конкретизовано ні ідейний задум фільму, ні сюжет, ні перелік виконавців (можна лише припустити, що авантюрні «вставні» оповіді – про воєнні дії на флоті, подорож Богдана та пригоди хазяїна трамбака – це елементи сюжетної канви майбутнього фільму), не відомо також (за винятком окремих кадрів, відзнятих на прибутті крейсера «Ісмет»), чи реалізовано намір зняти його, чи вийшов збудований корабель у море. Але сам корабель детально описано з безліччю найдрібніших подробиць на усіх етапах його існування: до перебудування – в іпостасі дубка «Тамара»; на етапі вивіряння ідеї – у процесі пізнання сутності речі (про дубок, який після перебудування має стати справжнім кораблем, утіленням краси і динаміки, неоромантичним ідеалом речі: «Від корми, де байдуже поверталось у воді кермо, голих щогол, клівера на бугшприті, цього слухняного клівера, що любить надиматися від низового вітру, – до лінії якрного каната, який натягся і йшов похило під воду – **все являло собою прекрасний образ напруженої рівноваги** [виділено мною. – Н.Г.]» [5, 68]); на початку реконструкції – у вигляді оголеного каркасу судна; під час будування – у вигляді ще недобудованого, але вже справжнього брига; наприкінці – у вигляді довершеного вітрильника.

Потребою істинної речі продиктована необхідність у справжньому кораблі, звідси – дискусія про киль та його відповідність кораблеві – і ширше – про правдоподібність та пропорційність, видиму та невидиму красу у мистецтві: «Дубок видко ввесь – від вершка щогли до найнижчого краю кіля. Але на таку високу парусність киль ніби малий. Режисер нічого не розуміє на кілях, але йому не подобається така непропорційність.

- Хазяїне, – каже він і позіхає, – у тебе киль не з твого посуду.

- Який там киль? – бурмотить хазяїн. – Киль у порядку. Море спокійне. За такий вантаж ще й киль їм справляй. Киль акуратний.

Адміністратор знімальної групи підтримує рибалку. <...>

- Не розумію, – каже він, – нащо вам тут краса? Адже киль цей у воді однаково? І його ви не зніматимете» [5, 69]. Невидимі, але наявні складові речі однаково, а може, і ще більш важливі, ніж видимі, оскільки безпосередньо співвіднесені з неявленою сутністю її (божественною ідеєю). Таким чином, мотив істинної речі у Яновського, як і у Гріна, вирішується через естетичність та гармонію речі, тобто її красу та пропорційність, причому справжність і правдоподібність розглядаються нами як категорії німецького класичного ідеалізму (а не літературного реалізму чи тим більше соцреалізму) – як синоніми істинності, тобто відповідності Божому задуму, Абсолюту, а кожен майстер у даному контексті (від режисера до теслі) виступає Креатором речі, уподібнюючись до Першотворця.

Роль речі як атрибута культури ідейно визначальна у тексті. Через характерну і впізнавану речову деталь відтворено у романі образ Михайля Семенка – лідера футуристів, який «викурював незмінну люльку, ішов подивитись на море і зникав, залишаючи пах "kapsten'a" з люльки» [5, 27]. Ця «незмінна люлька» і запах kapsten'a – атрибутивні риси іміджу головного

футуриста, складова його життєтворчості, відтак побутова річ, співвідносячись із «людиною культури», стає буттєвою, автоматично набуваючи онтологічних характеристик у сфері культури. У зв'язку з цим образом та його речовою реалізацією, а також в аспекті відмінних установок в естетиці речі авангарду та модернізму, не можемо оминати цікавий момент – дві стратегії потрактування речі у культурі, персоніфіковані образами синів То-Ма-Кі, як утілення двох різних орієнтацій культури, протилежних стратегій культуротворення. Так, син Майк – футболіст і пілот – іронічно і навіть зневажливо-брутально оцінює речове оточення свого старого батька-митця, а це, як відомо з тексту, старовинні речі, сакральні предмети, історичні реліквії: розпалюючи батьків камін, він з дитячою наївністю спалив старовинну китайську книгу з кораблебудування із давніми кресленнями, з юначою безпосередністю бешкетуючи у кімнаті, розтрощив стільця («Але він старий був і чудний – увесь струхнявілий, мабуть, теж китайський» [5, 73]), а також кинув у океан статуетку Будди, бо той йому «завше псував жіночі справи» [5, 75]. Зневажливе ставлення героя до мініатюрного Будди поєднується з його юначим нігілізмом щодо сакральних споруд яванців і давньої цивілізації загалом: «Статуя Будди під обвившою її травою виглядає кумедно. Вона як жива. Є ще купи каміння, що от-от розваляться, подібні до пірамід. До них я бачив цілі екскурсії вчених. Ніяк не розумію, що вони знаходять у тому камені цікавого. Іноді дійсно можна знайти вибиті на стінах малюнки. Та вони часто непристойні. Видно – яванці недалеко пішли від індусів» [5, 76]. Натомість герой захоплюється облаштуванням аеродрому. Таким чином, син іронізує з усього, що є сталим для батька-митця: він дошкульно критикує рукопис, з дитячим захватом не затьмареної культурою свідомості методично руйнує його речі, вносячи деструкцію в онтологію культури (адже побут митця незмінно актуалізує його буття). Маємо виразний натяк на футуризм із його запереченням традиції і сталих цінностей та оспівуванням космічних швидкостей. Характерна аксіологія футуристів проглядає і в оцінці «кумедності» вигляду давньої статуї («як жива!»), і в замилюванні технічними надможливостями та силовими видами спорту. Цей натяк на світоглядно-естетичні та формальні доміанти футуризму яскраво увиразнюється іншим «вставним» текстом – листом від сина-письменника Генрі, який, у свою чергу, персоніфікує протилежну стратегію культуротворення: він ідентифікує себе з батьком (орієнтація на здобутки попередньої культури); утілює лінію професійного письменництва, хоч і обстоює модернізацію в ідейному наповненні (згадаймо його зауваження до батькового тексту) та засобах (порівняймо: «Я звик до машинки і почуваю незручність, беручи до рук перо» [5, 153]). Уособлювана ним орієнтація культури якнайкраще може бути схарактеризована рядками, приписаними герою:

Ми любимо з тобою – Повний Корабель,
Що звать його фрегатом мореплавці.
На палубі п'ємо ми слів пахучий ель,
Настояний у антикварній лавці [5, 154].

Промовистою також є оцінка дій Майка – як заперечення деструкції речі та руйнації традицій у культурі: «Нехай ти футболіст і пілот, але нащо ж стільці трошити? Вдерся до кімнати, як тать, і почав кружляти, як петарда. За одне знищення книжки тебе варто ізолювати, а стілець, а потоплений Будда? Ти, Майку, як народився футболістом, так ним і вмереш» [5, 155]. І далі: «Ти маєш слово тільки для описування аеродрому, а піраміди залиш для інших, – вони теж потрібні. Твої очі – для аеродромів...» [5, 157]. У зв'язку з образом синаписьменника у тексті актуалізовано мотив речі-екфрасису, вагомий для культуротворчої стратегії модернізму: Генрі подає власну інтерпретацію моря, спираючись при цьому на картину Ван-Гога «Кущі», детально описуючи її і при цьому дуже оригінально тлумачачи – ніби змінюючи ракурс бачення, при якому головне і другорядне міняються місцями, а другий план виходить на перший.

Таким чином, через зіткнення у вставних текстах різних стратегій культуротворення, двох протилежних установок в естетиці речі виявляються не лише неоромантична іронія та підкреслена метатекстуальність твору, а і філософсько-естетична рефлексія речі, репрезентована в оцінці онтології та аксіології речі в авангарді та високому модернізмі.

Отже, на відміну від О. Гріна, у романі Ю. Яновського «Майстер корабля» річ набуває значно вищого ступеню семіотичності, постаючи як «річ у квадраті», що обумовлюється підкресленою метатекстуальністю твору та формалістичною установкою на демонстрацію «зробленості» тексту, при якій він сам фігурує, у першу чергу, як річ. Такої ж підкресленої речевості набувають і внутрішні «вставні» тексти: фільм, який актуалізується не лише через опис задуму, але й через формально-речевий бік – довжину та чутливість плівки, кількість висушених і склеєних кадрів, об'єktiv, стробоскоп, проектор тощо; листи та рукописи, з обов'язковою деталізацією кольору, фактури, запаху, якості і давності паперу. Річ у метатексті Яновського первинно постає не просто річчю, а рефлексією речі, «річчю у мистецтві», репрезентацією речі у «тексті про текст», що художньо оформлює філософську проблему істинної та оманної речі у мистецтві, втілюючи світоглядні та естетичні критерії такої істинності та оманливості.

1. *Грин А.С.* Бегущая по волнам // Грин А.С. Романы: Блестяющий мир; Бегущая по волнам; Золотая цепь / А.С. Грин [Текст]. – Симферополь: Таврия, 1980. – С. 143-306.
2. *Плотин.* О любви // Плотин. Избранные трактаты / Перевод с греческого языка под ред. проф. Г.В. Малеванского и др. [Электронный ресурс] Режим доступа <http://www.theosophy.ru/lib/ennead35.htm>
3. *Толмачёв В.М.* Неоромантизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. М.: НПК Интелвак, 2001. – Стлб. 640-646.
4. *Фихте И.Г.* Сочинения в 2-х томах / Иоганн Готлиб Фихте [Электронный ресурс]. – СПб.: Мифрил, 1993. – 1485 с. Режим доступа <http://book.tr200.net/v.php?id=2412739>
5. *Яновський Ю.* Майстер корабля // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упоряд. В. Панченко [Текст]. – К.: Факт, 2002. – С. 11-176.

**Олег Рарицький,
к. філол. наук, доц.**