

**Walentyna Sajenko**  
(*Odessa, Ukraina*)

## **«ГОЛЛІВУД НА БЕРЕЗІ ЧОРНОГО МОРЯ» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИТЦІВ ЕПОХИ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ**

Термінологічна метафора – «Голлівуд на березі Чорного моря» – для аналізу циклічності і розквіту української культури в поліетнічному середовищі Одеси та й усієї України має глибокий сенс. По-перше, як символ духовного піднесення, яке пережила саме українська культура, яка першою ступила на шлях освоєння нового виду мистецтва – кінематографії на одеських теренах – на фабриці ВУФКУ, – яка у 20-х роках ХХ століття була єдиною на весь тодішній Радянський Союз і, отже, вітер з України не тільки підхопив нові віяння, що бурхливо формувалися у світовому кіно і, зокрема американському, очолюваному Чарлі Чапліном, але й приніс запах південного моря і степу, що втілювали дух досі невідомих світові широт і відкривали таємничу літературну цивілізацію, яка постала як самодостатня на одеських теренах. А дивуватися цій новопосталій культурній цивілізації було чому.

Бо саме у 20-х роках ХХ століття в Одесі зішлись разом представники різних креативних професій, що з ентузіазмом і великим творчим натхненням узялися будувати українську культуру модерного зразка, яка інтенсивно рухалася в напрямі до європейської.

Цілком закономірно Одеса цієї пори не тільки увійшла до трійки культурних столиць України поміж Києвом і Харковом, але, захворівши на кіноманію, стала величати себе «Голлівудом на березі Чорного моря». Тому в нарисах про Одесу Юрій Яновський іронічно повторив цю назву і написав перший твір – «Майстер корабля» – про перлину Семіраміди, прекрасне, сонячне, темпераментне місто над Чорним морем. Атмосферу пошуку, мистецьких експериментів створювало ядро літераторів, художників, акторів, сценаристів переважно українського походження, але які добре співпрацювали з іншими культурними діячами в поліетнічному просторі. Та щоб тісніше увійти в цю одеську атмосферу 20-х років, надамо слово свідку й учаснику цих подій – повноважному представникові епохи, авторові циклу сонетів «Міцкевич в Одесі» – талановитому поету-академіку Миколі Бажану, який писав у спогадах «Майстер залізної троянди» так:

«Рідко можна було здибати одесита, що не хвалився б своїм Чорним морем і своєю кінофабрикою, вперто називаною ним за прізвиськом дореволюційного власника – ханжонківською. На підприємстві Ханжонкова працювало багато тих режисерів, операторів, гримерів, навіть освітлювачів і монтажерів, що нині широко й жваво розгортали свою діяльність на новій кінофабриці. Однак в її павільйон увійшли і нові люди. **У кабінетах і гримерних кімнатах зазвучала українська мова.** Густий баритон Садовського, насмішкуваті репліки Замичковського, співучий голос Борисоглібської. Ці корифеї українського театру успішно виступили в перших фільмах Одеської кінофабрики, а слідом за ними прийшли і такі митці, як Лесь Курбас, Амвросій Бучма, Марко Терещенко, Фауст Лопатинський. Деякі з них спробували і невдовзі, розчаровані, зреклися своїх спроб. Інші, як-от Бучма, роки життя віддали новому мистецтву, створивши для тисяч і тисяч екранів не тільки вітчизняних, а й чужоземних кінотеатрів образи, незабутні й досі. «Тарас Шевченко», «Джамі Хігінс», «Нічний візник» – гра Бучми в цих, та й ще в багатьох, фільмах стала високим зразком кіноакторського мистецтва. Бучма був у розквіті свого могутнього таланту. Темперамент аж клетотів у ньому, спонукаючи його і на екстравагантні жарти, і на ескапади. Ранком, виходячи з «Лондонського», щоб їхати на зйомки до кінофабрики, він махав кийком, оздобленим срібною карбівкою, і до під'їзду готелю підкочувались візники, що вже чекали на свого постійного улюбленого пасажира. «Бронек Буцман! Ето да!» – говорили вони про нього захоплено і шанобливо. До першого фіакра, як тоді в Одесі звали екіпажі візників, Амвросій клав чемодан з гримом, до другого – свого улюбленого кийка, до третього – сідав сам і такою кумедною валкою їхав вранішніми, пропахлими свіжим морським бризом бульварами до колись пишного, ренесансового, обтиканого бюстами стародавніх римлян і греків особняка Сандonato-Демидових... А навколо ще був парк. Старі платани й липи стояли понад кручею. Внизу блищало й грало майвами море. На тій кручі, звисивши довгі худючі ноги, часто сидів у тривожній, але не безсилій і безнадійній задумі Юра Яновський, коли приїхав до Одеси і відразу трохи був розгубився під навалюю нових людей, явищ, турбот, обов'язків, що обступили 24-річного головного редактора кінофабрики. Звички дореволюційного богом'ярства, пиha старих авторитетів, недосвідченість новоприбульців... – було з чого турбуватися молодому кінематографістові, якому до того ж хотілося ще й писати, бо тільки-но почалася його письменницька доля, яка мусила плідно сплестися з творчою працею в кіно»<sup>1</sup> (Підкреслення моє. – В. С.).

Отже, у чорноморському Голлівуді сузір'я талантів, одержимих творчістю – чи то письменницькою, що плавно переходила і в кіномайстерність, чи то акторською, чи то режисерською, чи то художників-оформлювачів, що створювали візуальний ряд у картинах, чи то музикальною і балетмейстерською, зокрема в німому кіно, яке швидко

---

<sup>1</sup> Бажан Микола, *Майстер залізної троянди, Лист у вічність*: Спогади про Юрія Яновського, Київ 1980, с. 19-20.

стало звуковим, – призвело до вибуху процесів духовного і національного Відродження, яке було нагло припинене у 30-х і пізніших роках тотальним винищенням української інтелігенції, особливо ж літераторів, не згодних з політикою втручання в сакральну сферу мистецтва і творчості за соцреалістичними ідеологічними приписами і партійними канонами. Хто ж з митців під тиском обставин примусово змушений був увійти в ріку радянського способу життя, щоб вижити, часто-густо не могли врятуватися морально, хоч і прагли цього за рахунок ескапізму чи дотримання зовнішніх правил гри з системою.

Але поки що, у 20-х роках, збурені українською революцією і надіями на культурне і національне оновлення, на плідній землі Півдня України вони творили модерне мистецтво, в тім числі і синтетичне – кінематограф, вбираючи вільні потоки степу і моря, що надихали їх на пошуки нових шляхів у бурхливій стихії життя, бо спрямовані були на долання морських мандрів під вітрилами краси і моральності, взаєморозуміння і взаємопідтримки – того принципу, яке називається в медицині *шапероном* і є запорукою самозбереження людської цивілізації і культурного пласту в ній. Саме тому знаковий метафоричний вислів – «Голлівуд на березі Чорного моря» – означає не тільки топос південного міста, зв'язаного видимими і невидимими нитками з європейськими й азійськими цивілізаційними потоками – міста, яке увібрало козацькі традиції давнини і ніколи не почувало себе провінцією Російської імперії, Малоросією, а вільним містом у вільному світі, де знаходили спільну мову українці і французи, поляки і греки, росіяни і євреї, турки і болгари і ще представники різних націй, які прагли самореалізації своєї ідентичності і новацій в естетичній сфері.

Це була блискуча плеяда кінематографістів, які прийшли різними шляхами до нового фаху і привнесли свій творчий досвід у мистецтво, яке набирало потужності під благодатним одеським сонцем і морським бризом чи норд-остом. Чи то Олександр Довженко, який став фундатором українського поетичного кіно, визнаним у світі; чи Майк Йогансен, містифікатор і знавець чи не 100 мов; чи Василь Кричевський, старий майстер, який

«своїми знаннями не хизувався, а охоче ділився, ставши незаперечним авторитетом для всіх кінематографістів, особливо ж для двох людей – для Довженка, загалом несхильного підкорятися у мистецтві іншим авторитетам, і для Яновського, який дуже любив і шанував свого Професора, прислухався до його суджень, вчився в нього»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Бажан Микола, Майстер залізної троянди, Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського, Київ 1980, с. 23.

І всіх – не перелічити, тих, які були не тільки учасниками процесу народження нового виду мистецтва і склали славу Голлівуду на березі Чорного моря, зароблену не бізнесовими інтересами чи золотою лихоманкою, властивою американському кіновиробництву, а пристрастю осягнення істини через красу, через порив *in Blau*. Вони ж були прототипами героїв творів, присвячених цим подіям, і навіки увійшли в історію української літератури ХХ ст. і в історію Одеси як культурного центру – на перехресті Європи й Азії, Заходу і Сходу, Півночі і Півдня. Й іноді важко було встановити, що переважало – письменницький хист чи покликання кінематографіста, як, наприклад, у автора роману «Майстер корабля» Юрія Яновського, проблематика твору якого тісно пов'язана з Одесою і чорноморським Голлівудом. Прикметна деталь:

«Яновський вкладав у свій перший великий твір і свіжість пізнання, і навіть деяку надмірність та розкиданість, – за твердженням Миколи Бажана, – прощенню для юного адепта, для якого вже відкрилися таїни мистецтва, але охопленого ще буянням зворушливого хлопчачого запалу, що його він і згодом цілком не позбувся, хоч запал цей іноді заважав строгості, помірності, точності вислову. Цієї образотворчої точності Яновський наполегливо вчився... Кінематографія мусила відступити на другий план. Вона забирала в нього надто багато життя, часу, енергії. Головний редактор кіностудії – він був потрібен скрізь, і він скрізь бував, бо директор – Павло Нечес – беззастережно довіряв йому в усіх творчих справах та й у справах фінансових був до нього поблажливий. Боюсь, що Ільф і Петров у «Золотому теляті» списали з Юри образ того щедрого редактора, який так охоче пропонував аванси і міг їх довірливо запропонувати навіть Остапам Бендерам, яких не бракувало тоді біля кабінетів кіностудії»<sup>3</sup>.

Той ентузіазм творчого натхнення, який пережили українські (та й не тільки) митці на одеських теренах у 20-х роках, органічно увійшов у зразки їхньої художньої продукції в різних жанрових варіаціях. Та чи не найприкметнішими є низка творів тепер уже класиків української літератури ХХ ст. – «Майстер корабля» Юрія Яновського і чотири драми, задумані вихідцем із херсонських степів і тісно зв'язаного з «Голлівудом на березі Чорного моря» і Одеським (Новоросійським імператорським) університетом Миколою Кулішем. В Одесі (три з них – «97», «Комуна в степах», «Зона») написані драматургом саме тут, а в «Патетичній сонаті» превалює легко впізнаваний топос міста на березі Чорного моря. А ще ж велетенська праця кінорежисера Олександра Довженка, який на кіностудії зняв свої перші твори, що увічнили його ім'я в світовому мистецтві кіно.

<sup>3</sup> Бажан Микола, Майстер залізної троянди, Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського, Київ 1980, с. 23.

Та найперше місце належить романові Юрія Яновського, в якому повноправними героями виступають Місто і Море. Місто на березі моря – Одеса, море – Чорне. Час – 1925 – 1926 рр. (минулий), осінь 1975 – літо 1976 рр. (теперішній). Однак у самому тексті роману жодної вказівки на конкретність місця і дати не знайдено. Одеська кінофабрика на Французькому бульварі, готель «Лондонський», графічна чіткість вулиць фігурують не в реалістичній, а у романтичній манері письма – як місто з великої літери, місто фантастичне і примарне, розмите за серпанком часу і водночас відоме, знайоме. Власні іменники на позначення реальних географічних об'єктів зустрічаються тільки в розповідях, спогадах деяких персонажів. Виникає цікава ситуація: герої згадують конкретні місця (о. Ява, о. Пао, Генуя, Мілан, Берлін), але під час спогадів, розмов, розповідей існують поза межами топосу, в абстрактному Місті, котре має географічний прототип, але начебто «забуває» свою назву. Місто з великої літери – не топонім, а ідея, містка та об'ємна.

Принципова авторська позиція неназивання міста перегукується з **мотивом «забутого імені»**, пригадати яке для одного з центральних персонажів Богдана стає нав'язливою ідеєю:

**«Китасць, його звали... (Ніяк не можу пригадати його імені. Вже ось кілька разів про це думав, та наче зовсім воно вивітрилося з пам'яті!)»<sup>4</sup>;**  
**«...я встиг покарати беззубого китаїця, отого... як його звали, забув зовсім ім'я»<sup>5</sup>.**

Мотив «забутого імені» ототожнюється з образом неіснуючої людини. Для Богдана пригадати ім'я китаїця означало – підтвердити реальність подій, які відбувалися, переконати слухачів у достовірності, а для себе – звільнитися від минулого. Функції топонімів та антропонімів у художньому тексті звичайно різні, подібним є сприйняття відсутності власної назви. Сивоголовий То-Ма-Кі в часі «теперішньому» живе в Республіці, згадуючи про минуле в Місті. «Місто» відносно «республіки» є адміністративно-структурним елементом, їх взаємозв'язок проявляється в координатах часопростору чітко та послідовно.

На рівні авторської символіки помітними є також моделі протиставлення **місто як хаос – республіка як гармонія**, хоча така антиномія не є абсолютною, оскільки врівноважується психолого-біографічними параметрами: в Місті – молодість, закоханість, пристрасть, натхнення редактора; в Республіці – старість Товариша Майстра Кіно. Художньо-багатогранно продемонструвати ці складні взаємозв'язки між

<sup>4</sup> Яновський Юрій, *Майстер корабля*, Одеса 1972, с. 146.

<sup>5</sup> Яновський Юрій, *Майстер корабля*, Одеса 1972, с. 112.

Містом та Республікою допомагає продуктивність та перспективність міфологеми моря.

У площині часу написання мемуарів То-Ма-Кі море майже зникає. На початку твору сприйняття зосереджується на символіці Білої Пустелі, а у фіналі тексту прикметними є слова оповідача: «Крізь двері на балкон я бачу, як прокидається Місто. За бульварами видко порт, де снують щогли й димарі. **Мені не хочеться уже почувати під собою хисткої палуби. Я зайшов до порту й кинув якір**»<sup>6</sup>. Велике Місто Республіки та Місто на березі моря в контексті часопросторових зміщень роману «Майстер корабля» є топосами художньої уяви, уявними, вигаданими. Найкраще таке міркування підкріплюється тим, що вони подаються як простір без **актуального** теперішнього часу. На рівні граматичного часу *презент* існує, але ідейно-тематично переноситься у майбутнє, а сучасність бібліографічна (дата написання роману «Майстер корабля») перетворюється на минуле: для екзистенційної категорії «бути» (про події, факти, людей) відведено два варіанти реалізації «буде» та «було» без субстанційного «є». Своєрідність роману Юрія Яновського в тому, що авторові вдалося майстерно поєднати ці варіанти, магнетичним полем зчеплень яких стала міфологема моря, тієї стихії, котра існувала до початку створення світу, в котрій не було ані часу, ані простору, ні речей, ні людей.

Як ще не було початку світу,  
То ще не було неба, ні землі,  
а лишень було широке море<sup>7</sup>.

Про такий початок космогонічного міфу пише І. Нечуй-Левицький. Микола Костомаров наголошував на схожості слов'янської міфології та грецької: «У Греції океан був в основі всіх речей... Подібність знаходимо також в біблійних джерелах: спочатку була створена вода, і була вона невидима, поки Бог не сказав: хай буде світло, і почалося оживлення нерухомої, холодної води. За скандинавськими уявленнями, світотворення почалося з протилежностей світла або вогню і води або холоду. Слов'янська космогонія не залишила нам послідовного уявлення, однак є сліди такого ж уявлення в пісні:

Колись то було з початку світу,  
Тоді не було неба, ні землі.  
Неба ні землі – нім синє море»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Яновський Юрій, *Майстер корабля*, Одеса 1972, с. 155.

<sup>7</sup> Яновський Юрій, *Майстер корабля*, Одеса 1972, с. 74.

<sup>8</sup> Костомаров Микола, *Слов'янська міфологія*, Київ 1994, с. 218.

Персоніфікація та уособлення моря зустрічається в образі Морани, або Моряни, Маржани у західних слов'ян: «У Краледворському рукописі Морена зображена богинею смерті, котра проводить у чорну ніч душі померлих, а у Длугоша Маржана названа Цецерою»<sup>9</sup>. У праукраїнській міфології персоніфікований образ моря зустрічається не часто, більш властивим він є російському фольклору (наприклад, такий казковий персонаж, як Мар'я Морівна). Для українців, для яких степ і лісостеп є природним середовищем, але у психології яких генетично закладено й інстинкт потягу до моря, «море» залишається хронотопічним образом як оселя смерті і смертельних хвороб. Цікаві спостереження про цю особливість висловлює Н. А. Лисюк:

«Але звідки взялося море посеред суходолу – території, на якій жили слов'янські племена? Знайти достовірне історико-географічне пояснення цього факту з точки зору здорового глузду досить важко, а от з міфологічної – можливо: відомо, що подорож до вирію – царства мертвих предків – праслов'яни уявляли дуже нелегкою, бо це було подолання «непрохідних просторів» – глибоких морів, бистрих або широких річок, темних лісів, високих гір (всі ці перепони до цього часу згадуються у казках)»<sup>10</sup>.

Окрім казок та пісень, «море» залишається в українських замовляннях, у котрих найчіткіше простежується світоглядна та космогонічна опозиція – *світ людей і світ нелюдський*. Епітетів, які характеризують цей образ, може бути декілька, найчастіше зустрічаються такі, як «синій», «чорний», «червоний». Аналізуючи водну термінологію українських замовлянь, Степанов М. Є. та Таранюк Г. А. зазначають:

«У замовляннях зустрічається й гідронім Чорне море. В даному випадку вимальовується досить похмура місцевість: «Ніхто там не ходить, люди не зачувають, голос не заносить». Звісно безпосередньо пов'язувати географічний гідронім «Чорне море» та «чорне море» у замовляннях не слід, однак стилістичний потенціал атрибутів вказує на деяку подібність»<sup>11</sup>.

У такому зіставленні прикметною є опозиція «синє море як основа світу» – «чорне море як потойбіччя». Прикладів такого міфологічного часопростору в українській літературі небагато (як і власне морської символіки взагалі), а тому унікальні випадки подібного художнього осмислення привертають особливу увагу, як це маємо у сучасному творі Леоніда Кононовича «Тема для медитації»:

<sup>9</sup> Костомаров Микола, *Слов'янська міфологія*, Київ 1994, с. 220.

<sup>10</sup> Лисюк Н. А., *Весілля як містерія безсмертя*, «Collegium», 1993, № 2, с. 63-64.

<sup>11</sup> Лисюк Н. А., *Весілля як містерія безсмертя*, «Collegium», 1993, № 2, с. 63-64.

«На чорному морі чорний камінь лежить, на чорному камені чорний огонь горить, коло чорного огня чорний чоловік сидить, чорна шапка, чорна кошуля, чорні чоботи, чорне м'ясо пече, чорним ганджаром крас. Їхав через чорне море святий Юр на білому коні на золотому сідлі»<sup>12</sup>.

У романі «Майстер корабля» море буває різне, але запам'ятовується його основне означення:

*«Море зовсім не синє, і чайка квилить над ним тому, що хоче їсти, а не тужить за кимось. На кораблях брудні, сірі, обвітрені паруси, і саме цей факт хвилює кров. Кораблі на морі поспішають перебігти свій шлях, щоб їх не захватив у дорозі шторм. Вони бояться моря, і їхній гордий вигляд походить від поспішності. Вони жагуче бояться, а ходять, бовтаються, перелітають з хвилі на хвилю, вірніш – хвиля підкочує під них свої піняві боки. **Навкруги чорне страшне море, безодня води і гніву.** Воно іноді поманить ласкавою синьою фарбою, іноді з небом зійдеться і почне чарувати. А натура його зрадлива, зовуча й сувора»<sup>13</sup>.*

Негативна семантика «чорного» у контексті морської стихії цілком очевидна. Амбівалентним є також трактування безатрибутивного «моря», але в цьому хронотопі найчастіше актуалізується значення «невідомий, незнаний» простір, в якому можливе таке топографічне вкраплення, як острів. Міф про незвичайний острів (державу, країну) серед неозорого моря для світової літератури був надзвичайно продуктивним. Найактивніше застосовувався образ Атлантиди, котрий для української літератури початку ХХ віку став знаковим. У контексті «Майстра корабля» образ Атлантиди не прочитується, але доволі чітко простежується її культурологічний аналог, утілений у таких інваріантах:

1. Республіка – Республіка Платона, ідеальна країна керована мудрими та досвідченими людьми.
2. Республіка – Утопія з книги англійського філософа Томаса Мора:

«Золота книга, така ж корисна, як і втішна, про найкращий лад держави і новий острів Утопію». Країна Томаса Мора – це острів мудрості і доброти... В Утопії нема лінощів, скупості, крадіжок, бо виховання громадян настільки досконале, що всі пороки просто неприпустимі. Продукти, здобуті працею жителів Утопії, розподіляються за потребами. Для порівняння – фінальний фрагмент «Майстра корабля» Юрія Яновського: «Багате досвідом життя лежить переді мною, як мапа моєї Республіки. Я бачу, як повиростали заводи й фабрики. Розмножилися дороги. Вода ріки віддає свої мільйони сил. Коло плугів працює веселий народ. Сонце смажить радісні обличчя. Армії дітей

<sup>12</sup>Кононович Леонід, *Тема для медитації*, Львів 2005, с. 7. Яновський Юрій, *Майстер корабля*, Одеса 1972, с. 40.

<sup>13</sup>Яновський Юрій, *Майстер корабля*, Одеса 1972, с. 40.



пищать по садках, голосять, співають, сьорбають носятами, сміються, жують землю і заїдають травами»<sup>14</sup>.

Художнє моделювання образу Міста в ідеальній Республіці у романі Юрія Яновського здійснюється за допомогою універсальної міфологеми моря та супровідного образу – «корабля». У контексті ідейного насаження твору кожен з образів співвідноситься з доволі простою програмою розвитку людства. Мета – гармонійне суспільство, шлях до якого важкий, але можливий за умови правильного вибору методів досягнення цієї мети. Методом, засобом наближення до ідеалу в романі є символ «корабля», складовими елементами якого є образ Ноева ковчега, «Арго», крейсера «Ісмет», брига «Онтон», вітрильника з фігуркою Банджін. Кожен із цих образів, маючи самостійний простір функціонування у романі, творить узагальнений концептуальний підтекст. Так, корабель аргонавтів відтворюється у рефренній для роману пісні:

Як аргонавти в давнину,  
Покинемо свій дім.  
Ту-тум, ту-тум! Ту-тум, ту-тум!  
За руном золотим...

Основою цього образу є суб'єктність – аргонавтів та імперативність – «за золотим руном». Отже, важливим змістом є те, *хто* пливе, і *куди*. Цікава інформація для зіставлення з романом «Майстер корабля» закладена у кількості учасників подорожі на «Арго» – їх було п'ятдесят. Саме така кількість років відведена автором «Майстра корабля» для періоду «несюжетного часу»: То-Ма-Кі починає писати мемуари через півстоліття після подій, покладених в основу історії створення корабля.

В основі образу Ноева ковчега – символіка порятунку світу після потопу. Цікаво, чому в романі вітаїстично-романтичного наповнення з'являється похмурий підтекст апокаліптичної трагедії? Що в контексті післяреволюційного часу могло асоціюватися зі всесвітнім потопом як покаранням за гріхи? Питання, може, і є риторичними, але доволі промовистими для того, щоб спростувати схвальне, тим більше піднесене ставлення Юрія Яновського до сучасних йому подій, пов'язаних із радянським часом.

Важливими є позасюжетні вставні новелетки, в яких автор описує прикмети та забобони, пов'язані з кораблебудуванням та першим спуском на воду. Однією з найбільш експресивно забарвлених є згадка про те, що для щасливого плавання у корабельну смолу треба кинути живу дитину:

<sup>14</sup> Яновський Юрій, *Майстер корабля*, Одеса 1972, с. 155-156.

*«Вона вже кипить. Треба кинути пучку солі й шматок воцини з медом у кожний казан. Колись ще кидали живого півня, щоб люди на кораблі спали чуло і не проспали парусів. Ще раніш – для великих кораблів – варили з смолою і дитину, яку треба було обов'язково вкрати на базарі. Тоді корабель ставав живою істотою і набував на небі живого янгола, відібравши його в дитини»<sup>15</sup>.*

Смерть дитини – найбільша трагедія, зрозуміти чи пояснити яку людина доросла не здатна. Сильним емоційним ефектом у тексті роману наділений епізод випадкової смерті:

*«Сонце сходило перед дубком, обертаючись на місці. Діти не могли заплющити очей, захоплені таким великим вогнем. Вони сплескували радісно руками, штовхаючись і вилазячи на бугишприт. Кінооператор крутив. Режисер стояв позад апарата й радів від сцени, що мусила бути останньою в його сцені...Дубок розхитує щоглами аж занадто. Рибалки переставляють паруси. Мокре полотно обвисає і неприємно хляскає. Повні паруси вітру. Щогли нахилиються аж до води. Ще натискає порив вітру, і щогли падають на воду, витрущуючи з дубка верескливу юрбу. Наступної хвилини небо розвидняється, сонце блищить крізь прорвану хмару, і ніби не було зовсім дощу. Через годину Директор дає репортерові інформацію про те, що «через непристосованість дубка до великої ваги й через неглибокий кіль трапилася катастрофа. Але дітей пощастило врятувати, крім кількох малих»<sup>16</sup>.*

Отже, автор роману закладає у підтекст низку сигналів, які легко здатен зчитати читач і які свідчать про трагічність епохи 1920-х років, про суспільні дисонанси, які не тільки торкаються душі митців-неоромантиків, але накривають їх чорною хвилею Чорного моря, у котрому його Голлівуд – неначе острів, що нагадує потоплену Атлантиду.

Найбільшу площу романного тексту відведено образу майбутнього, ще не створеного корабля. Послідовно зображується клопітка та важка праця, викладаються принагідно знання про теорію кораблебудування. Описано детально схему елементів та частин вітрильника, особливе місце відведено спеціальній корабельній лексиці. Автор настільки по-науковому підходить до питань корабельної справи, що виникає точна візуалізація моделі. У процесі читання такого тексту виникає потреба наочного підтвердження теоретичного матеріалу. Якби у романі «Майстер корабля» серед художнього матеріалу читач побачив би рисунки та схеми, то такий авторський прийом уважався б доречним та природним – настільки переконливим та обґрунтованим є авторський опис. Час створення цього корабля є єдиним реальним фабульним часом роману про життя Одеси

<sup>15</sup> Яновський Юрій, *Майстер корабля*, Одеса 1972, с.120.

<sup>16</sup> Яновський Юрій, *Майстер корабля*, Одеса 1972, с. 120.

у 20-х роках ХХ ст., про пошук істини і гармонії, які переживали українські митці цієї епохи. Саме він стає точкою відліку чи перехресть загального хронотопу тексту, кожен із векторів якого може бути по-різному інтерпретованим чи модифікованим у контексті екзистенційного «Ніщо», безособового, безпредметного, без часу і простору, через призму міфологеми моря.

Поетикальна унікальність роману Юрія Яновського «Майстер корабля» зрозумілою стає лише за умови асоціативної інтерпретованості. Твір, котрий, на перший погляд, здається безвихідним лабіринтом надмірної авторської стилізації, прочитується захопливо, але не однозначно. Саме в цій полісемантичності, а не двозначності і проявляється справжня естетика роману.

Аналіз художніх особливостей роману «Майстер корабля» послужив підставою для наближення до осмислення процесу появи нового типу сприйняття та відображення реальності, для якого важлива як дискретність, так і системна проникливість у суть процесів та явищ, можливість бачити проекційно збільшений фрагмент і цілісність, реалізованих міфологемою моря, за якою проступають виразний профіль доби і суб'єктивні відчуття креативної особистості, що прагне гуманізувати навколишній неврівноважений світ високим мистецьким Словом.

Функціонально вагомим концептом міфологеми моря в структурі роману «Майстер корабля» стає принцип зіставлення, до якого спонукає відкрита система авторських натяків про можливу подібність. Тому у висновках про специфіку цього твору постають дотичні, додаткові міркування про інтертекстуальну природу багатьох мотивів та образів, тематичну та стилістичну інваріантність у контексті мариністичної та урбаністичної прози.

Засоби характеротворення у романі «Майстер корабля» є надзвичайно економними: немає ні розлогих експозиційних уведень героїв, майже не приділяється увага портретним рисам – описам зовнішності. Персонажі з'являються раптово, їх поява в сюжетній структурі супроводжується якоюсь надзвичайною подією, мотивованою найчастіше змістовим наповненням міфологеми моря (наприклад, шторм – поява Богдана).

Міфологема моря діє також як принцип відтворення потоку свідомості оповідача, який пише не за певним планом, а «мемуарно». Це передусім проявляється у пунктуаційному розриванні речень з метою інтонаційного виділення найбільш істотних деталей у застосуванні *анбамжману* у прозаїчному тексті, що наближає його до ритмізованої прози, насиченої ліричністю; а також граматичного уподібнення написаного до живого мовлення. Окрім того, цей принцип фразового розмикання, синтаксичної дискретності призводить до вживання

однакових слів у порівняно близьких текстових періодах без відчуття тавтологічної недоречності.

Естетичний вплив міфологеми моря в романі Юрія Яновського, простежений максимально стисло та лаконічно, відкриває підтекстові глибини авторських алюзій та ремінісценцій не тільки на рівні образу чорноморського Голлівуда, але й на рівні стихії життя митців-новаторів у світі видимої свободи і прихованої несвободи. Перспективи аналізу у різних сферах мікро- та макропоетики роману «Майстер корабля» надає практично необмежені можливості: щоразу, впіймавши логіку мотивного розгортання, зустрічаєш на своєму шляху нові відкриття, спонукання до переходу у нову систему методологічних координат, нові можливості інтертекстуальних паралелей, алюзійні поля, смислові відтінки образів, раніше не помічених і не акцентованих. І, можливо, у цьому полягає найважливіша риса письменницького таланту Юрія Яновського: його творчість не є герметично закритою річчю у собі або для певного кола людей, вона – максимально відкрита для спілкування у різних своїх проявах і, навіть, на рівні суб'єктивних естетичних смаків – подобається чи не подобається, цікаво чи не дуже.

У сучасній системі оцінок та критеріїв творчість Юрія Яновського, особливо ж з погляду трактування одеської тематики, зокрема атмосфери в Голлівуді на березі Чорного моря і становлення нового мистецтва кіно та ролі українських митців у цьому процесі, ще тільки на початках актуального і системного вивчення сучасним літературознавством, а тому ще не є остаточно ідентифікованою. І справа тут не тільки у відсутності вагомих наукових досліджень, а у тому, що істотні мистецькі зміни початку ХХ століття лише вказують на рішучу естетичну переорієнтацію, яку, на жаль, не було продовжено. Тому важливо було у процесі аналізу зосередитися не на певних стильових узагальненнях, а детально осмислити особливі та індивідуальні риси конкретного твору, який у часопросторі української культури залишився «трагічно самотнім», незважаючи на «велич світового масштабу» (Луї Арагон) його автора, котрий у своїх творчих шуканнях усе ж сподівався на неконсервативне сприйняття. Сакральним змістом наділено ключовий образ моря, в якому квінтесенція духовного кредо не тільки непересічного митця-неоромантика, але й кожної мислячої людини, що відкриває нові горизонти буття і не заспокоюється на досягнутому:

*«Хай простить тому небо, хто підозрює мене в повсякденному ухилянні вбік із широкої дороги. Я ніколи не любив ходити по дорогах. Тому я і люблю море, що на ньому кожна дорога нова й кожне місце – дорога. Старість дає право це резюмувати. Треба не губити напрямку, бачити попереду верхів'я гори й іти крізь хащі. Я вас доведу до краю, шановні. І, зупинившись на останній перепочинок, коли наші шляхи розійдуться, я покажу вам*

перейдену путь. Ви побачите, як слідом за нами йдуть дослідники шляхів. Вирубуватимуть хащі. Прокладатимуть шлях. І може зарости та непевна дорога, на яку увесь час штовхають мене консерватори»<sup>17</sup> (Курсив мій – В. С.).

Вільний вибір власної дороги у сфері життя і мистецтва, любов до моря, що «на ньому кожна дорога нова й кожне місце – дорога», визначала не тільки кредо автора роману «Майстер корабля». Доля видатного драматурга ХХ ст. Миколи Куліша так само народилася у Південній Пальмірі. Для вихідця з причорноморських степів Херсонщини Одеса стала притягальним культурним центром, до якого він прагнув і увібрав усіма фібрами душі та розуму дух волі, що випромінював «Голлівуд на березі Чорного моря», приймаючи творчі імпульси з різних світових широт. Тим більше, що Одеса стала некоронованою морською світовою столицею, будучи інтелектуальним продуктом пошуку незвіданого, до якого завжди тяжіли люди романтичної пристрасті і шукачі істини. А саме Миколі Кулішеві, якого називають «українським Шекспіром» (і це не перебільшена характеристика!) належить ключова позиція серед митців Розстріляного Відродження як відкривача пророчих істин буття українського народу на перехрестях історії й у тісній сув'язі зі світовим контекстом. Про це свідчать його п'єси «Народний Малахій», «Зона́», «Мина Мазайло», «Патетична соната» та ін., насичені глибоким і актуальним підтекстом, універсальним художнім кодом й естетичними відкриттями.

Те, що Одеса сформувала творчий профіль найкращого українського драматурга ХХ ст. в інтер'єрі ренесансної доби і наступних історико-літературних епох, не підлягає сумніву. Прямими доказами є, по-перше, драма «97» про страшний голод 1921-1923 років (так званий «ленінський») задля поглинення України більшовицькою імперією – драма, яка не тільки народилася в Одесі, але й ознаменувала талановитий початок професійного театру ХХ ст. замість аматорського з його агітками, інсценізаціями класичних творів і агітсудами, популярними у 20-х роках. І хоч напряду про одеський топос не йдеться у п'єсі «97», бо місцем дії є вмираюча від голоду і виснажена селянська Україна, де були навіть випадки канібалізму, але імпліцитно він присутній – адже як інспектор Губнаросвіти, а пізніше – її завідувач він об'їздив і обходив усю Одещину, що у 20-х рр. об'єднувала чотири губернії – Одеську, Миколаївську, Херсонську і Кіровоградську, – наслідком вражень од яких була не тільки книга нарисів «По сёлам и весям» (1924 рік), яка задокументувала трагедію українського народу в лещатах радянської

<sup>17</sup> Яновський Юрій, *Майстер корабля*, Одеса 1972, с. 30.

системи, що прирікала його не тільки на безкультур'я і позбавлення права на освіту, але й права на життя.

Микола Куліш як людина світу, до якого він прилучився через культуру, досяг органічного входження у контекст українського рисорджименто саме в Одесі і сформувався саме тут як митець потужного таланту і високих творчих досягнень. Саме до цього культурного центру Микола Куліш прагнув і так, що 1914 року вступив на історико-філологічний факультет Одеського (Новоросійського імператорського) університету імені І. І. Мечникова, але Перша світова війна перешкодила його планам здобути гуманітарну вищу освіту, замість того йому довелося в одеській школі прапорщиків набути професію військовика-артилериста. Та ще й удруге народитися як митцеві саме у причорноморському Голлівуді.

Микола Куліш не тільки увібрав у себе одеську творчу атмосферу як культурний палімпсест, але й віддячив своєму *losi genius* експліцитно й імпліцитно у своїй драматургії світового рівня. Одеську тему в творчості Миколи Куліша найкраще вивчила Наталя Кузякіна – дослідниця, що відкрила роль і значення драматурга не тільки для українського мистецтва, але й світового, при цьому проаналізувавши його еволюцію від народження і до трагічної смерті на Соловках, до того ж системно й уважно обстеживши, як саме одеський контекст вібує у його художніх текстах. Але для підтвердження цієї тези варто навести декілька промовистих цитат із праць професора Наталі Борисівни Кузякіної.

Засновуючись на особливій ролі Одеси в юнацьких планах Миколи Куліша, який прагнув учитися в Новоросійському університеті та увійти в культурний простір південної столиці, дослідниця на основі вивчення багатьох книг з історії міста не просто конструє образ Південної Пальміри, але й моделює його сприйняття майбутнім драматургом, наділений гострим оком художника, що вміє проникати в сутність речей навіть з первісного їх споглядання. Ось як це міг побачити Микола Куліш, в інтерпретації Наталі Кузякіної:

«Летняя Одесса 14-го года развлекала и удивляла Кулиша экзотической жизнью. На вывесках кафе и табачных лавок красовался неизменный турок в чалме. И вокруг их сновало множество – низкорослых, чернявых, они бойко орудовали в гавани, где стояли их фелюги. Все, что связано с гаванью и базарами, гудело, кричало, вопило в многоголосии южного дня с обалдевшим солнцем над просторным морем. Но был и кусочек иной Одессы – спокойной, интеллигентной. В глубине зеленых кварталов, на холме, с достоинством высились университетские здания, рядом с ними – серый портик Публичной библиотеки и внешне невзрачный театр на Херсонской. Божественный равнобедренный треугольник, где университет и библиотека составляли для Кулиша как бы прочное основание будущего, а театр – его недосягаемую вершину. Да, тогда ботинки Кулиша звонко

цокнули по серому мрамору університетського вестибюля, впереди відкрились марши беломраморной лестницы. Его зачислили на историко-филологический факультет. И счастливый юноша на неказистом летнем пароходишке, по летнему заполненном дачниками с детьми, узлами и баулами, уплыл в Херсон и неприметные в плавнях Алешки, чтобы осенью начать новую жизнь»<sup>18</sup>.

По-іншому відкрилася Одеса Миколі Гуровичу Кулишу, коли з початком Першої світової війни йому замість навчання в Новоросійському університеті довелося вчитися у школі прапорщиків. Тут він пізнав, що таке мистецтво в застиглій музиці – архітектурі класичного міста, збудованого за європейським зразком. Його блукання Одесою давали широкий простір для творчої фантазії і пізнання красивого міста, яке пізніше він увічнить у своїх драмах, зокрема у п'єсах «Зона» і «Патетична соната». Органічно топос міста увійшов як образ «Голлівуду на березі Чорного моря», що розквітло в свою найкращу пору – Ренесансу 1920-х років:

«Так Кулиш снова оказался в городе, о котором мечтал, но совсем в другой роли. Целый день в ушах стояло медное пение сигнальной трубы. Октябрь стоял сухой и теплый, будущие прапорщики готовились вести бой и быть убитыми. В дни увольнения Кулиш бродил широкими улицами центра, ходил в театр. Пожалуй, тут он впервые должен был понять смысл слов «красивый город». Одесса подчиняла уверенностью архитектурных форм, в ней жило искусство. Возможно, тогда Кулиш еще не вполне осознавал всю важность этой четкости, проработанности линий, которые и есть мастерство и культура. В Алешках недурно дилетанствовали, но мир искусства открывался по-настоящему здесь – в Одессе. Кулиш чувствовал себя в школе прапорщиков, очевидно, неплохо: общая взвинченная атмосфера, уверенность в неминуемой скорой победе влияли и на него. Позднее он вспоминал, что «тогда даже осенние горизонты цвели и горели маками»<sup>19</sup>.

Різко контрастним постало місто юності драматурга і його креативних планів на творче майбутнє після революції і громадянської війни – неймовірно постарілим, за логікою авторки багатьох праць про роль Одеси в драматургії Миколи Кулиша Наталі Кузякіної. Ось такою виглядала Одеса на час другого перебування в ній письменника, що після поранень

---

<sup>18</sup> Кузякіна Наталія, Микола Кулиш в Одессе, Наталія Кузякіна: Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх реценсії та інтерпретації, мемоґія, упорядник і автор вступної статті до тому Валентина Саєнко, Дрогобич – Київ – Одеса 2010, с. 421.

<sup>19</sup> Кузякіна Наталія, Микола Кулиш в Одессе, Наталія Кузякіна: Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх реценсії та інтерпретації, мемоґія, упорядник і автор вступної статті до тому Валентина Саєнко, Дрогобич – Київ – Одеса 2010, с. 422.

і двох важких контузій працював в системі Соцвиху (відділ соціального виховання дітей):

«Город, которого Кулиш не видел семь лет, выглядел жалко постаревшим. Зимой 23-го он такой: голодный, пронизанный резкими норд-остами с моря. Безлюдный порт, тускло холодное море, пустынный бульвар Фельдмана (бывший Николаевский). Длинную эстакаду в порту разобрали на дрова, исчезли беззаботные, грязные грузчики и босяки, наполнявшие обжорки вокруг порта. Всюду шныряли скрюченные от холода фигурки беспризорных, облюбовавших для жилья разбитые лавки Нового базара, – попасть в ночлежку было не так-то просто. Впрочем, Одесса все равно сохраняла свои причуды, а также невероятную смесь языков и нравов, свойственную большинству европейских портов. Здесь поражали любые смешения рас и национальностей, европейской культуры и местечковых предрассудков. В этом городе предстояло жить простодушному и наблюдательному Кулишу»<sup>20</sup>.

Динаміка змін, що позначалася на внутрішньому житті міста, яке втрачало свій блиск і підкреслену красу та інтелігентність під впливом руйнації традицій стабільності і розвитку, які наступили з приходом до влади радянщини, що була втіленням плебсу (у переважній більшості), була вельми відчутною. Але на короткий період змінилося обличчя Одеси, коли неп відкрив можливості нетривалого відродження торгівлі і тимчасової розкутості його громадян:

«И Одесса менялась с каждым днем. Легкомысленная красавица, пробужденная весной нэпа от голодного полусна, подняла тяжелые веки-жалюзи. В чисто вымытых стеклах витрин вдруг появились умопомрачительные модные вещи – перчатки с крагами, сумки-ридикюли, шарфы и апельсиновые фильдекосовые чулки. За прилавками, будто из небытия, возникли подобострасные фигуры продавцов давней выучки. Из ресторанных кухонь на Ланжероновской и Ришельевской потянуло острыми запахами мясных соусов и греческих приправ, и хотя город еще полнился безработными, беспризорными и жизнь выстраивалась жестко: есть работа – имеешь хлеб, нет работы – припухаешь, но все же милостивое лето – для всех благодатная пора. Голодные порозовели, а лохмотья беспризорных приобрели театральную импозантность»<sup>21</sup>.

Активно взявшись за творчу працю, буквально виходивши вулицями Одеси свою першу п'єсу «97», яка прогрімла на всю Україну, Микола

<sup>20</sup> Кузякина Наталья, Микола Кулиш в Одессе, Наталя Кузякіна: Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх реценсії та інтерпретації, мемоґія, упорядник і автор вступної статті до тому Валентина Саєнко, Дрогобич – Київ – Одеса 2010, с. 423.

<sup>21</sup> Кузякина Наталья, Микола Кулиш в Одессе, Наталя Кузякіна: Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх реценсії та інтерпретації, мемоґія, упорядник і автор вступної статті до тому Валентина Саєнко, Дрогобич – Київ – Одеса 2010, с. 427-428.



Куліш не тільки багато міркує про зміну віх у ставленні до мистецтва і літератури, зокрема, але й про власний творчий шлях:

«Кулиш размышляет не только о языке, но и о месте литературы в обществе, он догадывается, что осуществляют ее коренные задачи в новых условиях нелегко. И пишет Днепровскому с присущей ему ясностью мысли: «О роли литературы до революции я знаю, а вот теперь – не пойму. Только думаю, что революция выперла ее из красного угла к порогу, на «соответствующее» место. Литература, искусство теперь в слугах ходит, а не живет хозяйкой. Не так ли?»<sup>22</sup>.

Добре орієнтуючись у несумісності тези про мистецтво як «слугу» і завдання «служіння» істині, Микола Куліш не тільки у своїх п'єсах одеського періоду, як і в усій творчості, не прислужував диктатору, народу, бо глибоко усвідомлював безвідповідальність такої позиції, що спонукала до фальші, напівправди і розбещення народу. І це вміння прийшло до Куліша-письменника на початку його діяльності саме в Одесі, в якій він, за слухним твердженням Наталі Кузякіної, залишив часточку свого серця, бо народився тут як митець: «Отсюда пошли замыслы, которые питают его творчество в будущем»<sup>23</sup>.

Не тільки великий талант драматурга знайшов тут плідний ґрунт, але йому вдалося скористатися особливою творчою атмосферою пошуку й експерименту, якою живилося багато українських митців, так чи інакше пов'язаних із кінофабрикою ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправління). А ще впливала особлива аура дружби і взаємопідтримки, – дружби юнацьких років, овіяних Гоголем і чистими сподіваннями, якими були зв'язані Микола Бажан і Юрій Яновський, Олександр Довженко і Микола Куліш, Амвросій Бучма і Гнат Юра, Майк Йогансен і Костянтин Паустовський і багато-багато інших. Так, Юрій Яновський любив Миколу Куліша. А тому в своєму другому романі «Вершники» художньо інтерпретував Кулішеву біографію, сліди його життєвих перипетій, втілюючи в образі Данила Чабана дитинство і юність, епоху війни й революції, яка далася майбутньому драматургу тяжко: поранення, дві контузії, тиф, голод.

«Залишили свій слід дві в'язниці – гетьманська й радянська – і чимало інших лихоліть тих часів. Перефразовуючи слова Макбета – «Я знаю все, що сміє людина». – Куліш міг би сказати «Я знаю все, що знає людина». Реальне, не

<sup>22</sup> Кузякіна Наталія, Микола Куліш в Одесі, Наталія Кузякіна: *Автопортрет*, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх реценсії та інтерпретації, меморія, упорядник і автор вступної статті до тому Валентина Саєнко, Дрогобич – Київ – Одеса 2010, с. 431.

<sup>23</sup> Кузякіна Наталія, Микола Куліш в Одесі, Наталія Кузякіна: *Автопортрет*, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх реценсії та інтерпретації, меморія, упорядник і автор вступної статті до тому Валентина Саєнко, Дрогобич – Київ – Одеса 2010, с. 435.

книжне знання того «що сміє людина» – обтяжливе для душі. Жити з ним важко, бо глибокій натурі його не можна забути ніколи, ні за якого примарного добробуту... Випробування часом драматично забарвили його світобачення, але не вбили в ньому митця. Він неодмінно мусив висловитися. Він вистраждав своє право стати письменником»<sup>24</sup>.

І чи не у всіх митців покоління двадцятих був за плечима такий же досвід, яким вони хотіли поділитися, вдавшись до письменницької праці. Це ще одна складова, що їх об'єднувала і водночас служила матеріалом для мистецьких втілень у різних жанрових варіаціях. Недарма такими гармонійними були стосунки між романтичним Юрієм Яновським і суворим реалістом і водночас людиною м'якої вдачі Миколою Кулішем. У своїх мемуарах Микола Бажан писав про взаємини Юрія Яновського і Куліша так:

«Дружні взаємини Юра підтримував з Миколою Кулішем. Хоробрий і пристрасний комісар партизанського полку, що з Придніпрових плавнів Херсонщини діяв проти контрреволюції, людяний і бойовий вихователь людських душ... Микола Куліш приваблював Юру. Він подобався Яновському своєю натурою, скромною, вдумливою, пройнятою ледь-ледь зажурливою самоіронічністю. Юру хвилювали й збагачували талановиті розповіді Куліша про події та бої громадянської війни на тих же завихрених степах, де тоді бродив і сам, зовсім юний елісаветградський статистик, трохи ошелешений спостерігач суворої боротьби, учасником якої був більшовицький комісар Куліш»<sup>25</sup>.

Однією зі складових цієї атмосфери була романтика моря, особливо заклична для степовиків, а ще молодість як пора кохання. Цікавий візерунок молодечих пристрастей багато в чому і по-різному відбився у їхніх творах. Так, у романі «Майстер корабля» Юрія Яновського постає любовний трикутник То-Ма-Кі – дивовижна танцівниця Тайах – Сев. Але за кожним із героїв приховується конкретний прототип і правдива історія закоханості як самого автора роману, що ховається за екзотичним іменем То-Ма-Кі (Товариш Майстер Кіно), так і Сева (прототипом його виступає Олександр Довженко) до блискучої танцювальниці Одеського оперного театру і кіноактриси Іти Пензо, яку називали Тайах за балетною роллю єгипетської цариці, жриці краси і кохання.

Так Юрій Яновський увічнив своє молодече кохання у романі «Майстер корабля». Іншою була закоханість зрілого і мужнього Миколи Куліша в одеський період його життя, пам'ять про яке він зберіг навіть в умовах суворої ізоляції в одиночній камері на Соловках. Але тоді

<sup>24</sup> Кузякіна Наталя, *Траєкторії долі*, Київ, 2010, с. 167.

<sup>25</sup> Бажан Микола, *Майстер залізної троянди, Лист у вічність*, Київ 1980, с. 30.

33-річний автор п'єси «97», яка йшла з аншлагами не тільки у театрі імені Івана Франка, «впав у кохання», як говорять англійці: *fell in love*. І хоч українська мова, не знає такої формули, а в ній посхоплено раптовість приходу кохання, того кохання-долі, в яку люди провалюються як у прірву, «Булгаков згодом знайшов дещо старомодне й урочисте визначення його стрімкої згубності: «Кохання напало на нас із-за рогу, як убивця...»<sup>26</sup>.

Саме це відчув Микола Куліш, закохавшись з першого погляду в Олімпіаду Костянтинівну Корнеєву-Маслову – Ладушку, як він її ніжно називав. Кохання виникло як «дивне почуття», за висловом самого драматурга, що, думаючи про дітей як своє майбутнє, хоч і хотів, та не міг різко поміняти своє життя. Прикметно те, що Ладушка – красива жінка, – почуття до якої заповонило відразу, була втіленням справжньої одеситки, хоча походила вона з Петербурга і була бестужевкою, а решту життя провела у Москві, викладаючи англійську, німецьку і французьку мови в лінгвістичному університеті. Саме вона зберегла листи Миколи Куліша, які відкривають в ньому справжнього поета, майстра красивого слова, який зумів виповісти своє кохання і водночас відбити його у творчості. Здавалося б, дивно те, що уроджена в Петербурзі Олімпіада Костянтинівна, була одеситкою. Але за переконливим твердженням Наталі Кузякіної у посмертно виданій книзі, що є блискуче написаним історико-біографічним романом про письменника у стилі серії «Жизнь замечательных людей», Ладушка – найбільше і єдине кохання Миколи Куліша – цілком нагадувала одеситку:

«Колись Влас Дорошевич створив «Легенду про походження одеситки», у якій творець жінок, Магадева, зізнався: «Я втомився творити. Візьмемо по чесноті від кожної жінки й створимо одеситку». І він створив її: *вишукану, мов полячка, струнку, мов єврейка, трохи повну, як віденка, ледь сентиментальну, як німкеня, з очима, які багато обіцяють, як в угорки, легковажну й мінливу, як парижанка. Ладушка вписувалася в параметри одеситки. Польська і російська кров примхливо схрестилися в ній. На фотографії риси її обличчя дещо важкі, але привабливості обличчю надавали милі короткозорі очі, волосся казкової принцеси і та гра життєвих сил у принаді жіночності, яку важко висловити, бо вона невловима. Куліш закохався нестямно. Відродження в ньому митця повинно було штовхнути його до любові. Але й десятиліття війни та голоду також можна було духовно скинути з себе, занурившись у ласку, ніжність, красу – хоча б виговоритися, відкрити душу!»<sup>27</sup>.*

Відчутно впливала на це почуття й атмосфера весни, яка переходила в літо, прикметою якого було буйне цвітіння акацій з їх наркотичним

<sup>26</sup> Кузякіна Наталя, *Траєкторії долі*, Київ, 2010, с. 230.

<sup>27</sup> Кузякіна Наталя, *Траєкторії долі*, Київ, 2010, с. 233-234.

запахом, що проникав усюди. Недарма одесити вступали в місяць «загальної гарячки» як саркастично висловився колись Купрін: «Закохані практично всі...» («Біла акація»). Їх споріднювала духовна близькість, радість непевних надій, подарунки недовгих зустрічей, переважно на Живаховій горі, що поєднувала в собі запахи моря і степу, а також на довгих прогулянках вулицями Одеси. Внутрішня радість спонукала до письменницької активності, всупереч чиновницькій виснажливій праці, яку Микола Куліш не любив. А тому сам собі постановив, як писав у листі до друга дитинства Івана Дніпровського:

«Ні, годі! Мені 33 роки. Коли вклонитися літературі, то залишилося не більш як 7, 10 год. а там уже кінець. Можна буде стати інспектором, можна буде засідати з гемороем і т.д. Годі, Жане! Дайош літературу... Я твердо рішив робити те діло, з якого і партії і революції більше буде користі. Драми, комедії, роман, брошурки, дитяча література, підручники – все це, тільки не адміністративна робота, не чиновника». (Лист від 26.03.1925)<sup>28</sup>.

Із цих планів здійснити вдалося не все, але вельми багато, – окрім художні нарисів і шкільного підручника, 14 п'єс, кожна з яких належить до високої полиці в літературі. А ще писався роман, у якому відбився як ліричний настрій закоханості в світ, яким жив тоді Микола Куліш, так і стан ревізії самого себе. Сюжет роману «Леміш» (прізвище головного героя – сина чабана) своєрідно збігається з ліричною драмою «Патетична соната», в якій «лірика кохання сплітається з блисками та чадом війни» (Микола Куліш), а конфлікт, збудований на розходженнях між закоханими, що сповідають різну ідеологію і належать до протилежних таборів, завершується трагічною розв'язкою. Прикметно, що, нарікши героїню загубленого і незавершеного роману іменем Марина – морська, Микола Куліш зберіг його і в «Патетичній сонаті», як і сюжет, але оброблений у драматургічній формі.

На одеському матеріалі, але з проекцією на всеукраїнський простір, зроблена п'єса «Зона́», яка, на відміну від «97» і «Комуни в степах», є твором урбаністичним. Вгадується топос Одеси у мізансценах і діях твору з життя радянської номенклатури, яка дуже швидко бюрократилася і обміщанилася і яку Микола Куліш вивчив зблизька, працюючи як чиновник в одеській установі. Не театральна назва – «Зона́», взята з хліборобського лексикону, тим часом відбиває підтекст твору: наступ системи на людину прирівнюється до злоряксної хвороби злакових культур, що знищує урожай. На початку п'єси вводиться фраза, що своєрідно регламентує тематичний поділ твору, сюжет якого розвивається у трьох локальних часових періодах, а кульмінація вивершиться

<sup>28</sup> Кузякіна Наталя, *Траєкторії долі*, Київ 2010, с. 242.

урочистою подією: головний персонаж «Зоні» Антип Радобужний у телефонній розмові сповіщає про те, що за *три дні* має відбутися відкриття пам'ятника. Однак автор свідомо уникає запланованої хронології, зміщуючи детерміновану закріпленість подій (Леніну. – В.С.). А тому у першій та другій дії представлено перебіг подій одного дня; художній час третьої дії об'єднує другий та третій день.

Доцільно припустити, що найвірогідніше (за технічною зміною декорацій) ця необхідність (антракт) здійсниться *між другою та третьою дією*, бо цього вимагає своєрідність композиційних зв'язків, які постають у процесі розгляду часопросторових детермінант п'єси:

- дія перша та друга об'єднані схожістю локалізації: квартира Радобужного – вечірка у Кухманів, увечері у Шайбиній хатинці;
- третя дія розмикає побутово-хатній простір, що вимагає принципової зміни декорацій: «Бульвар...»<sup>29</sup>.
- Окрім того, перша та друга дії майже не містять ремарок, в яких би детально описувалися особливості декорацій, натомість у репліках персонажів найприкметніше пояснюється контраст між квартирами Радобужного, Кухманів та Шайбиною хатинкою: ***розкіш та комфорт – злидні та голод***.

Переконалива мотивація сюжетних переходів від одного локального простору до іншого здійснюється завдяки введенню персонажа «мандрівного» делегата із села, якому раніше ніколи не випало нагоди познайомитися з особливостями міського побуту. Потрапивши з інтер'єру квартир Радобужного та Кухманів у робітничу оселю Шайби, Клим відразу помічає жахливу різницю, яка є настільки різною та непередбачуваною (не може бути, щоб «гегемон» у час диктатури пролетаріату жив у нелюдських умовах!), що гість не відразу знаходить потрібні слова, зніяковіло замовкаючи у вибаченнях: «Я ж не знав, що таке у вас...»<sup>30</sup>, розуміючи, що негостинність Векли зумовлена зовсім не її «драконовим характером».

*Векла.* Хай чоловік іде. Доки ж йому отут мучитися?

*Шайба.* Стоп, землячок. (До Векли). Це ти, драконихо, бюрократизм свій закрутила.

*Векла.* Жерти самим нічого.

*Клим.* Правда! Чого мені тут сидіти? Прощайте!

*Шайба.* Сто-п (Притримує Кліма). І ви, землячок, злякалися драконихи?

*Векла.* Чом не приймають до себе мужиків комуністи? По сто, по двісті батують... Веди до їх... Сам йди до їх.

*Шайба.* Га-га-га! Ге-ге-ге! Загеркала, як та гуска, з гнізда вставши...

<sup>29</sup> Куліш Микола. *Зонá*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 334.

<sup>30</sup> Куліш Микола. *Зонá*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 315.

*Векла.* Шовковії панчохи купують, а старцеві й копійки не дадуть.

*Шайба.* Га-га-га! Помовчи!

*Векла.* Бідному класу проповіді читають, а самі жеруть, п'ють, бахурюють?

*Шайба.* Помовчи! Ну й язичок!

*Векла.* А як ми були у злиднях, то так і застрягли<sup>31</sup>.

Прикметно, що до поділу на дві частини спонукає художня логіка сюжетного розвитку: перша та друга дії (квартира Радобужного та Кухманів – Шайбина оселя) закінчуються у неприватному просторі, однак такому, який уповноважений розглядати всі питання – бюро партосередку. Символічно, що ця сцена стає обрамленням, оскільки повторюється (зі стабільним набором персонажів: Секретар, Килина, Скиба) також у кінці драми. У тому іронічна фатальність людської трагедії, проти якої сміливо, аж до божевілля, самозречено, але марно протестував Пуп.

*Пуп.* Ага... місяць? Підожди!.. Ось я... Полізу до нього. (Дереться на пам'ятника). (Леніну. – В.С.)

*Шайба.* Протокольнo здурів... Товаришок! Пупе! (Тягне Пупа).

*Пуп.* Пу-сти!

*Шайба.* Побачить міліція, їй-бо, протокола напише.

*Пуп.* (виліз на пам'ятника). Плюю! Більше за партію не напише...

Протоколом лякаєш: А знаєш, що життя наше «сплошной» протокол!..

*Шайба.* Ну, будьте свідомі. Подивіться на себе з об'єктивного боку...

*Пуп.* Народився хто – слухали, ухвалили. Помер – слухали, ухвалили... Землетрус в Японії – слухали, ухвалили... Покохав хто – слухали... Протестую!<sup>32</sup>

Глядацька (читацька) увага від початку п'єси відразу зосереджується на контекстуальній інформації, яка зумовлює безпосереднє сприйняття подальшого сюжетного розвитку, особливість якого полягає у антиципаційному композиційному оформленні. Передбачення явищ або дій на основі авторських натяків, значення яких у синхронному зіставленні не відразу є зрозумілим, може бути у фіналі фіктивним, тобто не відповідати очікуваному, що і відбувається найчастіше. Найважливішим результатом цієї сприйняттевої ілюзії є не кінцевий результат, а сам процес рецептивної активності – напруження, інтригування. У п'єсі «Зона́» антиципація постає не тільки основним композиційним чинником, але й активно впливає на мотивацію вчинків персонажів. Невипадково головним героєм п'єси «Зона́» обрано людину, яка за службовою посадою (завідуватель державної установи) майже позбавлена можливості вільно розпоряджатися своїм часом: Радобужний

<sup>31</sup> Куліш Микола. *Зона́*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 316.

<sup>32</sup> Куліш Микола. *Зона́*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 342.

Антип Оверкович живе і працює за вільним розпорядком. розпочинаючи ранок з того, що машиністка Ірочка зачитує йому план майбутніх подій (тобто, все, що відбувається у житті Антипа Оверковича, не виходить за межі того, що передбачається у щоденних нарядах від парткому).

*Ірочка.* Вам наряд од парткому... Сьогодні о 12-й годині доповідь на зборах робітників асенізаційного обозу... Новий побут...

*Радобужний (зітхає).* Знайшли що читати. Тут і без асенізаційного голова болить! Далі!

*Ірочка.* За пропозицією товариша Голого вам треба прибути сьогодні на нараду в справі боротьби з безпритульними собаками і розповсюдженням смороду з боку канави... Участь...

*Радобужний.* Коли?

*Ірочка.* Без чверті на першу.

*Дзвонить телефон.*

*Радобужний.* Алло! (До Ірочки). Далі.

*Ірочка.* Сьогодні о 10-й відбудеться...

*Радобужний.* (у телефон). Так! Пам'ятник? За три дні готовий! За три дні! Відкриття?.. Гаразд!

*Ірочка (читає).* Надзвичайне засідання підсекції розповсюдження ідей радянського аборту...<sup>33</sup>

Віталій Дончик, пояснюючи особливість драматичних творів Миколи Куліша «Зона» та «Закут», пише про те, що вони «побудовані на театральному ефекті універсальної гри з дійсністю як першоджерелі всього, що відбувається у людському суспільстві. Загалом таке світосприйняття було властивим, скажімо, ще Шекспіру. Післяапокаліптична офіційна радянська дійсність створювала винятково сприятливі умови для втілення формули «Увесь світ – театр, в ньому жінки, чоловіки – усі актори». «Це ж з якої опери? – питає персонаж «Зони» і дістає у відповідь: «З сьогочасної... Може, хочеш знати дійових осіб?» Секретар партосередку закликає афектованого персонажа до порядку: «Ти ж не дитина і не на сцені!» Самовбивця у «Закуті» перед пострілом промовляє до себе: «Припини цю комедію... висновок трошки несподіваний, театральний. Гаразд! Відповідаю теж трошки несподівано і театралью: коли щирість вмирає, бере гору театральність...» Тобто людина комедіює із власної смерті»<sup>34</sup>. А таке сприйняття смерті («найважливішої події всього життя», за словами Рільке) найменше викликає комічний ефект. Ця гра – диявольська і не має нічого спільного з життєствердним очищуючим сміхом, який завжди приносить звільнення.

<sup>33</sup> Куліш Микола. *Зона*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 296.

<sup>34</sup> Детальніше дивись: Євшан Микола. *Критика. Літературознавство. Естетика*, Київ 1998, 550 с.

Аналізуючи «Кулішівський театр життя», Лесь Танюк пише про те, що «в п'єсах цього автора персонажі не просто говорять, а просторово реалізують дію через гру, причому гра стає тут засобом пізнання дійсності, засобом її обережного засвоєння, а відтак на кону світ ірреального перетворюється на матеріалізований дією сценічний образ. І тоді ми бачимо конкретну акцію, явище, вчинок не так, як вони відбувалися насправді, а так як це уявляє собі той чи інший персонаж „крізь призму сприйняття і подає їх автор»<sup>35</sup>. Драма «Зона́» у контексті такого методу образних перетворень залишається *унікальною, бо ідея гри у ній доведена до абсурду*.

Третя дія п'єси повністю руйнує жанрове сприйняття твору як *психологічної мелодрами*, сюжет до цього моменту цілком рівно рухався у площині внутрішніх конфліктів окремих персонажів, посилені побутово-реалістичними вкрапленнями. Події, розмови, зустрічі, які відбуваються на бульварі на фоні камінного образу померлого вождя, зображено під акомпанемент гротескового, цинічного сміху, звуки якого переходять від сцени до сцени, витворюючи химерний музичний супровід.

Система дійових осіб розширюється, кількісно та функціонально, змішуючи маски та ролі, стає натовпом, публікою, яка прагне видовищ: «Алеєю *за пам'ятником* два мільйонера ведуть *юрбу всякого безпритульного люду*: вусатого чоловіка, парубка, дідка, двох дівчат, троє безпритульних дітей. Позаду, простягнувши руки з шматом хліба і плямкаючи, йде сліпа дівчина, світиться голе тіло. ...*Публіка проминає процесію і стає*»<sup>36</sup>. Іноді публіка не тільки спостерігає, але й висловлює власне ставлення до того, що відбувається:

- втручаючись навіть у приватні розмови, *оцінює оригінальність* – «Гостро, дотепно, але небезпечно» вигукує якийсь панок на репліку Кухмана: «Пролетаріат ведуть до соціалізму» (про мільйонерів та юрбу арештантів)<sup>37</sup>;
- помітивши метушню серед конвою (троє безпритульних дітей кидаються урозтіч), голосно вимагає ефектної погоні (*Публіка* (сміх). Тю-гу! Лови! Лови!..)<sup>38</sup>.

Реакція публіки підштовхує, провокує вчинки тих, за ким вона спостерігає, перетворюючи все на таку гру, в якій сміх нейтралізує полярність категорій добра і зла. Змішуючи голоси, емоції, почуття у неймовірну какофонію, автор досягає парадоксального ефекту рефлексорної сценічної дії, надаючи всьому рис фантастичного видовища,

<sup>35</sup> Танюк Лесь. *Драма Миколи Куліша*, у: Куліш Микола, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 15.

<sup>36</sup> *Куліш Микола. Зона́*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 336.

<sup>37</sup> *Куліш Микола. Зона́*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 337.

<sup>38</sup> *Куліш Микола. Зона́*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 337.



в якому жартівлива репліка стає вбивчою іронією, а *фарс поєднується з трагедією* «Постріл і жіночий крик. Музика і оплески»; «Радобужний кидає револьвера і біжить. Музика. Оплески. Пуп, мов божевільний, дивиться на монумент, тоді на забиту Ніну. Піднімає револьвера, і, стогнучи, біжить. Музика. Оплески»<sup>39</sup>. Сценічності твору сприяє композиція, яка зумовлена трьома принципами: по-перше, динамікою сценічного руху, в основі якого – гостра інтрига, спричинена конфліктами (зовнішньо-подієвим і внутрішньо-психологічним); по-друге, логікою характерів персонажів, що вступили у двобій між собою; по-третє, своєрідністю жанрової природи.

Сам автор п'єси назвав її мелодрамою. Це визначення відповідає дійсності лише у сфері сюжету, котрий будується на історії подружньої зради, розв'язкою якої є смерть дружини Ніни, заподіяна рукою її чоловіка – Антипа Радобужного, людини суперечливої не стільки в сфері професійної діяльності, скільки в сфері моралі, бо дозволяє собі приставати і до покоївки, і до секретарки. На цей мелодраматичний час, фон добре і продумано покладено сатиричні фарби. Через те жанровою прикметою «Зоні» М.Куліша є її поліморфність з домінантою твору, що будується з використанням прийому гротеску, елементів карнавалізації.

Найуживанішим у творчій палітрі драматурга є *образ дзеркала*, вельми актуальний і в п'єсі Миколи Куліша «Мина Мазайло». Драматург «звернувся до дзеркала не випадково, а створив цілу галерею «дзеркальних людей», аналогічних «місячним людям», за астрологічною символікою»<sup>40</sup>. Якщо у системі п'єси «Мина Мазайло» аналогія «місячне» – «дзеркальне» вибудовується в етимологічних значеннях імен головних героїв (зокрема, Мина від грецького *мес* - місяць), а також посутньо впливає на композиційну своєрідність твору, п'єса «Зонá» цю аналогію презентує безпосередньо у процесі розвитку сюжету, символічно вивершуючись на вістрі найвищого конфліктного напруження:

*Пуп (скидає піджак, до місяця). А, лисий? Здоров, лисий! Світиш? Кому? Землі?*

Не треба, дурний ти мрійнику, срібнолобий ідеалісте! Так, так... Нікому ти, ідеалісте, не потрібний, хіба на кладовищах... Колись хоч на кохання потрібен був, а тепер, ідеалісте лисий, для кохання потрібен не ти, а кредитовий білет, презерватив, аліменти й аборт...<sup>41</sup> «Міфологія дзеркала, зазначає К.Г. Ісупов, виникла на основі заперечення фізики прямого відображення та перспективи. Самоочевидна симетрія трактується як асиметрія, а байдужа «об'єктивність» зримого у ньому

<sup>39</sup> Куліш Микола. *Зонá*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 343.

<sup>40</sup> Саєнко Валентина. *П'єса «Мина Мазайло» Миколи Куліша: історія чи сучасність?* у: *Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наук. праць*, Одеса 2001, вип. 9, с. 215.

<sup>41</sup> Куліш Микола. *Зонá*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 342.

постає як зумисна деформація «об'єкта» з позицій оманливої дзеркальної душі. Людині важко погодитися зі своїм відображенням, – і тоді останнє стає партнером у «діалозі». Визнання неадекватності схожості та недовіра до гносеологічного принципу відображення породили множинний світ псевдокопій, двійників, мімікрій та підробок під «Я», які створили реальність тіней, естетичну дійсність мистецтва (про неї і розповідає міф про Нарциса), ментальний простір самосвідомості та його модифікованих форм»<sup>42</sup>. Найбільше до нарцистичного споглядання схильний головний персонаж п'єси Антип Оверкович Радобужний. Єдина сцена, в якій він зазирає у свічадо, стає центральною формою опрозорення внутрішнього світу, характеристичною деталлю, яка є настільки сильною за емоційним впливом та сприйняттям, що закріплюється візуально за кожною подальшою реплікою Антипа Оверковича, який за допомогою дзеркала намагається створити типовий образ «вірного чиновника».

На відміну від інших персонажів, Радобужний у ставленні до «відображених образів та ідей» залишається найобережнішим, ніколи не переступаючи внутрішню межу уявного та реального, виконуючи свою роль майже бездоганно. Навіть у грі перед дзеркалом не ототожнює себе з тим відображенням, яке бачить, не намагається бути переконливим, бо вже давно не вірить у те сам, однак приймає фальш як необхідне, зовнішній антураж (перевдягання під Леніна, коли йде на завод) як обов'язкове.

Аналізуючи образ Радобужного у п'єсі «Закут», що має багато спільного з образом головного персонажа з п'єси «Зонá», Н.Б.Кузякіна підкреслила, що «найвиразніше розкрито в ньому ество дрібної і негідної людини, **яка проте щиро (це дуже важливо відзначити) переконана, що робить усе правильно і увесь світ мислить так само мізерно, що саме вона є нормою, а не відхиленням**»<sup>43</sup>. Мімікрійна здатність характеру дозволила Радобужному уникнути психологічного дискомфорту. Як *завідатель державної установи*, він оптимально ототожнив себе з тим образом, про який говорить Кухман: «Із колишнього немовлятка Антитипа вигнавсь цілий тип», «**тип борця за комунізм товариш Антип**»<sup>44</sup>, позбавлений будь-яких особистісних рис, тобто, міг бути **типовим** на публіці, а у приватному просторі дозволяв собі ставати **індивідуальним**. Єдиною слабкістю цієї внутрішньо сильної людини (без сумління, без морально-етичних фобій, без совісті) стало кохання. Зрада дружини порушила проведену Радобужним межу між приватним та публічним: «тип борця за комунізм» почав відшукувати потрібну тезу, щоб підібрати

<sup>42</sup> Исупов К. Г. *Зеркало, у: Культурология. XX век. Энциклопедия*, Санкт-Петербург 1998, т.1. с. 218.

<sup>43</sup> Кузякіна Наталя. *П'єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія*, Київ 1970, с. 169.

<sup>44</sup> *Куліш Микола. Зонá, у: Микола Куліш, твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 307.

адекватну реакцію. Радобужний – людина смертельно ображена, розчавлена, як поранений звір.

*Радобужний.* Я всю ніч не спав. І теж шукав тези... Не сподівався, щоб мене так закрутило... Знаєш – немов подвоївся... Не віриш?

*Брус.* Буза в тебе. Бачу!

*Радобужний.* **Ось. почувваю, оце я і поруч мене хтось другий... Теж я, розумієш? Як у дзеркалі.** Якимось мозок димом взявся. Я знаю ревність це, та я поборю її... Не може бути у нас, у комуністів, ревності... Ти зрозумій. Бресе... Це ж іспит на нову людину<sup>45</sup>.

Закінчується гра, театральне відображення у свічаді зникає, постає дійсне. Сам момент зізнання Радобужного у вбивстві передано автором надзвичайно символічно. На засідання бюро партосередку приходять **сліпий** батько Антипа, для якого хизування сина перед дзеркалом, перевдягання та замаскованість ніколи не справляли особливого враження (він не бачив зовнішнього, публічного образу, тому ніколи не сприймав видиме за дійсне):

*Кучка.* Я – Антипів батько. Кучка-Радобужний... Я прийшов, товариші...

*Радобужний.* Тату!..

*Кучка.* Я прийшов до партії, товариші... звиніть – сліпий, не бачу... (Маєє ціпком). Денікінці викололи очі сина...за цього сина, що лучче б я його тоді виказав...

*Радобужний.* Таню! Одведіть батька додому...

*Кучка.* Товариші партія! Хтось убив товариша Петю і невістку... Не можу всидіти – чую їхні голоси і немов повз мене ходять... Антипе!.. Скажи при партії!.. Признайся: ти?

*Радобужний.* Що?

*Кучка.* Ти? Скажи при партії – і я повірю. Ти чи не ти?

*Радобужний.* Я!.. (*Рух*). Не знаю тільки, де... Калюжі і місяць пам'ятаю... у воді... В уяві я їх убивав багато разів...<sup>46</sup>.

Фігурує мотив дзеркала також у стосунках Ніни та Бруса. Свое кохання до дружини Радобужний ототожнює з дзеркалом «Я ось... скажу. Силу таку маю, що все оце... любов оцю. як дзеркало молотком!.. На скалочки!»<sup>47</sup>. І не тільки тому, що крихкий матеріал, з якого виготовляють цей предмет, вимагає такого ж обережного ставлення, а тому що відчуває важкість того дзеркального образу, з яким асоціює його (Бруса) Ніна. Жінка, втомлена і розчарована у сімейному щасті, намагається створити собі **образ ідеального чоловіка**, обираючи для цієї ролі слабкого та

<sup>45</sup> Куліш Микола. *Зонá*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 332.

<sup>46</sup> Куліш Микола. *Зонá*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 348.

<sup>47</sup> Куліш Микола. *Зонá*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 305.

нерішучого товариша Петю. Певний час Брусу вдається втриматися на рівні людини «із заліза і вогню», «милого», «єдиного бажаного», однак на вирішення конфлікту він не здатен, Характерно, що по-щирою привабливий, відмінний від «скам'янілого», скептичного, аморального Радобужного, Брус стає тільки у слілкуванні з Ніною, у діалогах з іншими він млявий, незрозумілий. нічого посутнього та принципового ні сказати, ні зробити не вміє: у авторських ремарках, які допомагають відчуті інтонаційно репліки Бруса, найчастіше значиться – «розгублено», «нервово». Ініціативніша у стосунках Ніна, яка майже «нав'язує» свої почуття, свої мрії. примушує Петра погодитися на перспективу жити у селі:

*Ніна.* Милий, їдьмо на село! В степах житимем! Я все, все робитиму. Бабою твоєю буду.  
*Брус.* Ніно! Я з робітників...  
*Ніна.* На село. Подалі в глуш. Щоб він не знав, де ми... Я почувую...  
*Брус.* Що?  
*Ніна.* Що Радобужний здуріє без мого тіла... Розумієш? Без мого тіла! Він кинеється на мене! На тебе! Боюся! *(Тулиться до нього).*  
*Брус.* Сьогодні на бюро партосередку... Там свої хлопці сидять...  
*Ніна.* Що? Що?  
*Брус.* За директивною парткому треба на село когось послати, на роботу...  
*Ніна.* Милий!  
*Брус.* Думка є Радобужного відрядити... Він із селян і, крім того, забюрократився...  
*Ніна.* А як же твоя мрія?  
*Брус.* Яка мрія?  
*Ніна.* Щоб на село з тобою?  
*Брус.* Ну от вигадала якусь мрію... Буза!  
*Ніна.* Милий, не можна без мрій жити. Не можна, Брусе!.. Знаєш, мені часто ввижається...  
*Брус.* Ідеології в тебе нема...<sup>48</sup>.

У мелодраматичному трикутнику ззовні зрозумілих, але при ретельному аналізі таких заплутаних зв'язків, залишається непроясненим досить інтригуючий факт: **хто Радобужному підкинув листа?** З діалогів персонажів впливає декілька версій. Можливо, це сталося випадково: Брус загубив листа (Радобужний до Ніни: «...твій міцний і дужий превеликий **роззява...**»<sup>49</sup>, а якийсь «добррозичливий» анонім зробив велику послугу, надіславши його зрадженому чоловіку. Підозра падає на усіх, хто здогадався або знав про цей таємний зв'язок (а таких небагато та

<sup>48</sup> Куліш Микола. Зона́, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 319-320.

<sup>49</sup> Куліш Микола. Зона́, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 300.

й мотивація їх учинку – не зрозуміла). Тому найвірогідніше, що це зробив сам Брус, бо мав найбільше підстав: він явно втопився від ролі таємного коханця та від страху бути викритим, однак чесно визнати свій гріх перед товаришем по партії не наслідивався. Про це свідчить те, що Брус навіть у прямій розмові, коли треба сказати правду, починає змінювати тему («Ось що. Антипе! Годі бузи!.. Я... (Зірвавшись із голосу). Я оце їздив на завод! Вподобався тобі новий завод?!<sup>50</sup>). І знову ж пояснювати починає Ніна.

*Ніна.* Коли ви обидва не можете просто сказати, то дозвольте мені. Слухай, Радобужний. Листа писала я йому. Я люблю Бруса, і це почуття глибоке й серйозне... Боролася, та не переборолася... Сьогодні я залишаю тебе і переїжджаю до готелю. От і все!

*Брус.* Так!.. Що там... Так! Ми комуністи, і полова проблема для нас не складна штука!.. Без бузи! Я її, вона мене, і це не буза... Конкретно! що там казати? Дайош Ніну, і квит!

*Радобужний.* Що ж, коли так, то...

*Брус.* Так, Антишо!.. Бузив я, знаєш... Книжок накупив, у Леніна шукав, чи нема якої про такий случай тези...<sup>51</sup>.

Справжнє обличчя Бруса відкривається зовсім несподівано. І воно, не закамфльоване, неприкрашене, не має нічого спільного з тим образом, який собі намріяла Ніна. За ницістю та підлістю ця людина не дорівнюється навіть до егоїстичної натури Радобужного. Відчувши безсилість свого суперника, Брус відверто насміхається, принижує зрадженого, натуралістично та вульгарно розповідаючи подробиці інтимних зв'язків з його дружиною (сцена п'ята другої дії).

До персонажного ряду «місячних людей» потрапляють усі, кого Пуп назвав «Бюрократичним курником»: Антип Радобужний, Ніна, родина Кухманів, Скибка, машиністка Ірочка з великою користю для себе живуть подвійним життям. І що найпарадоксальніше – лише для Пупа, «філософа та мрійника». ця подвійність натури стає психологічною проблемою. Всі інші вдало суміщають різні, майже полярні личини, принагідно змінюючи їх, як маски, відповідно до умов середовища та зовнішніх обставин. Наприклад, *ніжна, романтична Ніна* грубо виганяє з дому Клима та Шайбу («Таню! Я просила заперити сінешні двері! Учора в сестри примус украдено...»<sup>52</sup>). Покірна та слухняна *машиністка Ірочка* постає розбещеною та вульгарною особою, не байдужою до алкоголю та не позбавленою інших моральних вад. Доброзичливий та гостинний Кухман одним із перших прибігає на бюро партосередку, щоб, за його словами,

<sup>50</sup> Куліш Микола. *Зонá*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 320.

<sup>51</sup> Куліш Микола. *Зонá*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 321.

<sup>52</sup> Куліш Микола. *Зонá*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 303.

«виконати свій святий обов'язок» – «висловити партії свою особисту думку щодо проблеми шлюбу думку», а простіше – донести на тих, хто був присутній на вечірці і яким він так само «свято» гарантував збереження таємниці зустрічі.

*Радобужний.* У вас прекрасно. Третю вечірку справляємо. І, здається, ще ніхто з чужих не довідався...

*Кухман.* І не довідається! Будьте певний! У мене й миші на конспірації знаються... Хо-хо...<sup>53</sup>.

Таке сприйняття персонажів п'єси «Зона́», представлених у площинах як видимого, публічного, так і прихованого, підтверджується також зовнішніми атрибутами декорації. Складається враження, що дійові особи «бояться» сонячного світла, автор послідовно дотримується ідеї закритого простору і часу, в якому відбуваються події. У кожній із трьох дій присутньою є символічна деталь, яка семантично повторює ідею подвійності людської природи:

- **занавішені** вікна у квартирі Радобужного. крізь які не проникають промені вранішнього сонця – тюремний міщанський закуток, від задушливого побуту якого страждає сліпий Оверко Кучка, від якого намагається втекти Ніна;
- **вечірка у Кухманів – закрита, конспіративна**, для обраного кола людей (насправді – провокативна і небезпечна, як мишоловка, не випадково образ миші «прослизає» у фразеологізмі господаря;
- дощ – природне явище (сонце зникає). а люди намагаються **заховатися**;
- **вечір на бульварі** – сонячне проміння вже заховалося.

А весь той таємничий ряд «занавішених» речей, прихованих учинків, темних зв'язків та неширих душ завершує силует пам'ятника, запнутого покривалом.

*Шайба.* Оце він! Бачите?

*Векла.* І зробили. Опудало якесь...

*Шайба.* Сама ти опудало! Дивись баньками, а не...

*Векла.* Накрито його, чи що?

*Шайба.* Авжеж накрито. Розкумекала тепер?

*Векла.* Від дощу, чи що?

*Шайба.* Ну й дурна ж! Ну, протокольно, дурна! Та хіба пам'ятники бояться дощу?

*Векла.* Чого сердишся? Ну, розкажи дурній!

*Шайба.* Завтра посходиться народ, промови скажуть товариші, що так і так, мовляв треба розуміти пам'ятника, о! Аж тоді відкриють...

<sup>53</sup> Куліш Микола. *Зона́*, у: Микола Куліш, *твори в 2-х томах*, Київ 1990, т.1, с. 308.

*Векла.* А я думала, що привезуть його завтра або привселюдно зроблять<sup>54</sup>.

У семантичній опозиції мертвого, камінного – живому пам'ятник Леніну символізує смертельну загрозу над долею кожної людини, яку створила сама людина. Ідея самогубства була наявною від самого початку твору, ще в експозиційному фрагменті. Ледь намічена, вона поступово трансформувалась у нав'язливий мотив – від мікродеталі «занавішених вікон» (асоціація до «занавішених» дзеркальних поверхонь у домі покійника), згадки про відкриття пам'ятника до трагічної кульмінації – смерть, яка приходить, знімаючи покривало з камінного монумента. Ця синхронність «відкриття – смерть» алюзійно повторює міф про Горгону, погляд якої перетворює на камінь кожного, хто її побачить.

Отже, в одеській темі видатні українські письменники епохи рисорджименто 20-х років, як у краплі води, відбили гуманістичний пафос захисту людини від наступу тоталітарної системи, окресливши шлях вільної дороги кожної особистості у безмежному життєвому морі.

#### Бібліографія

- Бажан Микола, *Майстер залізної троянди, Лист у вічність*: Спогади про Юрія Яновського, Київ 1980, с. 19-20
- Євшан Микола. *Критика. Літературознавство. Естетика*, Київ 1998, 550 с.
- Исупов К. Г. *Зеркало*, у: *Культурологія. XX век. Энциклопедия*, Санкт-Петербург 1998, т.1. с. 218.
- Костомаров Микола, *Слов'янська міфологія*, Київ 1994, с. 220.
- Кузякіна Наталія, *Микола Куліш в Одесі, Наталія Кузякіна: Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх реценції та інтерпретації, меморіа*, упорядник і автор вступної статті до тому Валентина Сасенко, Дрогобич – Київ – Одеса 2010, с. 435.
- *Кузякіна Наталія, Траєкторії долі, Київ 2010.*
- *Куліш Микола. Зона́, у: Микола Куліш, твори в 2-х томах, Київ 1990, т.1.*
- Лисюк Н. А., *Весілля як містерія безсмертя*, «Collegium», 1993, № 2, с. 63-64.
- *Сасенко Валентина. П'єса «Мина Мазайло» Миколи Куліша: історія чи сучасність? у: Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наук. праць, Одеса 2001, вип. 9.*
- Танюк Лесь. *Драма Миколи Куліша*, у: *Куліш Микола, твори в 2-х томах, Київ 1990, т.1, с. 15.*
- Яновський Юрій, *Майстер корабля*, Одеса 1972, с. 155.

<sup>54</sup> *Куліш Микола. Зона́, у: Микола Куліш, твори в 2-х томах, Київ 1990, т.1, с. 340.*

**Valentyna Sayenko**

**«HOLLYWOOD ON THE BLACK SEA SHORE»  
IN THE INTERPRETATION OF ROZSTRILYANE VIDRODZHENNYA  
CREATIVE PERSONALITIES**

**Summary**

The saying about Odessa being «Hollywood on the Black sea shore» is not only stylistic devise and metaphor, but the real image of an outstanding cultural centre, which in 1920's was known throughout Ukraine for its creative might. Among the three of cultural capitals – Harkiv, Kiev and Odessa – the Southern Palmyre was unusual for being, as it was popular to say, the cinema capital, in which were assembled young and energetic representatives of creative professions – writers, play writers, painters, actors of different generations that wanted to share their knowledge with those who tried to master cinematography. The article studies the role of Odessa as the film making capital in the twenties of the XX century, the image of which was artistically interpreted by Rozstilyane Vidrodzhennya writers and artists. And this professional team urged to symbiotic reform of a new type of creativity, that having taken the best from different esthetical forms – literature, painting, architecture, theatre, ballet, music, photography – created cinematography. Owing blending of professional matters, which was carried on in Odessa mainly by Ukrainian cultural workers wasn't separated from international influences of multicultural reality of Southern Palmyre.

The main in the interpretation of the image of Odessa are the samples of Ukrainian prose and drama, among which the most illustrative are the novel «Master of the ship» by Yyrij Janowski and the lyric drama «Pathetic sonata» and plays “Zoná” and “Patetychna Sonata” by the prominent Ukrainian playwright of the XX century Mykola Kulish. The aesthetic discoveries by Olexander Dovzhenko are also subject to analysis, due to the fact that he started his creative searches in Odessa becoming the founder of poetic cinematography renown all over the world.

The central book for the analysis in this article is the novel by Yuriy Yanovskyy in which the Sea and the City become rightful characters. In the novel the place and time of the events described are not mentioned. Odessa film factory in Franzuzkyy Boulevard, hotel “Londonskaya”, described in details downtown streets are depicted in a romantic rather than realistic manner as a city with the capital “C”, a fantastic and mysterious city which is at the same time well-known. The readers face an intricate phenomenon: characters mention real places (island Java and Pao, Genoa, Milan, Berlin), but while speaking and reminiscing are placed beyond the topos, in an abstract City, which has its geographical prototype, but seems to “forget” its name.

As analysis and comparison show Ukrainian creative personalities of the twenties were bound by specific atmosphere of friendship and mutual understanding – the friendship of young Mykola Bazhan and Yuriy Yanovskyy, Olexander Dovzhenko and Mykola Kulish, Amvrosiy Buchma and Gnat Yura, Mayk Yogansen and Kostyantyn Paustovkyy, filled with books by Gogol and great expectations. One of the components of Odessa atmosphere was the romance of the sea, which was especially attractive for the inhabitants of the steppe regions, coupled with the youth as the period of love. That is why the article studies differences in the romance of the sea and Odessa atmosphere interpretation in works by the authors mentioned.

As it turns out the terminological metaphor of “Hollywood on the Black Sea shore” is justified to the full extent for the understanding of golden age of Ukrainian culture in multicultural surroundings of Odessa and, broader, Ukraine. This metaphor is the symbol of



---

spiritual uplift experienced by Ukrainian culture when exploring the new art – film making in Odessa in the twenties of the XX century.

**Key words:** Hollywood on the Black Sea, cultural and historical situation, national culture, Odessa's story.

**Ключові слова:** «Голлівуд на березі Чорного моря», культурно-історична ситуація, національна культура, одеська тема.

**САЕНКО ВАЛЕНТИНА ПАВЛОВНА** – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской литературы Одесского национального университета имени И. И. Мечникова, – автор более трехсот научных работ по украинистике, русистике и компаративистике. Особый предмет изучения – развитие модернизма и особенностей его проявления в украинской культуре XX века, в сопоставлении с русской, польской и скандинавскими литературами. Специально занимается и изучением современной постмодернистской литературы. Ранее занималась темой, в которой отслеживались творческие взаимосвязи драматургии Леси Украинки, в частности ее «Лесной песни», с пьесами Выспянского, Рыделя и Гауптмана. Диссертация была посвящена антифашистской украинской литературе в контексте с польской, чешской, немецкой и французской литературами.