Valentyna Sayenko
Katedra Literatury Ukraińskiej
Narodowego Uniwersytetu im. Ilii Miecznikowa w Odessie, Ukraina

«ГОЛЛІВУД НА БЕРЕЗІ ЧОРНОГО МОРЯ» В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ ҐЕО ШКУРУПІЯ З ЕПОХИ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Loci genius – таким виразом древні греки позначали феномен впливу «генія місця» на становлення креативної особистості і формування творчих зон, сповненних особливої енергетики і пасіонарності. Таким генієм місця у творчості митців Розстріляного Відродження є Голлівуд на березі Чорного моря, як у 1920-х рр. називали Одесу, в якій знаходилася кінофабрика ВУФКУ – колишня кіностудія Ханжонкова. За розмахом кінодіяльності єдиної на весь Радянський Союз фабрики німих фільмів, за якими досить швидко наступила ера звукового кіно, це таки справді був Голлівуд на березі Чорного моря, який зібрав і об'єднав цвіт літераторів і кінематографістів, художників і архітекторів, що дав могутній імпульс бурхливому розвитку українському національно-культурному Ренесансу.

Геній місця – безперечно важливий фермент в алхімії Слова, що продукує форми національної духовності, яка, складаючись на конкретних теренах, вливається у світовий потік. Через те токи землі, малої батьківщини певним чином сублімуються в творчості кожного митця. І на честь Одеси слід сказати, що для багатьох діячів культури, а не тільки українських, вона стала генієм місця, центром їх духовного піднесення і навіть тріумфу. Саме тому на карті Європи Одеса значиться передусім як швидкоплинний вітрильник з яскравими парусами, сповнений динамічною енергією пошуку відкриттів у царині життєвої снаги і руху хвиль культури до берегів нетьмяніючих цінностей.

Недарма польський поет Юліуш Словацький образ Європи персоніфікував у топосах визначних міст, наділивши їх сакральною силою і животворною вагою. Вслухаймося у рядки Юліуша Словацького:

Якщо Європа – німфа,
То Неаполь – її блакитне око,
Варшава – серце,
а Севастополь, Азов, Одеса – терня в нозі.

Не говорячи про те, що польський поет пророчо передбачив трагічну тональність у бутті міст Севастополь та Азов, які пережили анексію Криму і нині переживають гібридну війну на Донбасі, слід наголосити слушність критерію порівняння міста і важливості органу (Неаполь – блакитне око, Варшава – серце).

Діалектичний підхід до топосу Одеси як першорядного європейського міста, невінчаної столиці світу і водночас «тернини в нозі», блискуче виглядає у літературній і кінотворчій діяльності митців з епохи Розстріляного Відродження. Підтвердженням цього є оригінальне імпліцитне й експліцитне трактування образу Одеси як, користуючись виразом Юліуша Словацького, подовженого у хвилях культури символу «терня в нозі» у тілі Європи, як це представлено у творчості Олександра Довженка і Юрія Яновського, Миколи Куліша і Михайля Семенка, Миколи Бажана й Амвросія Бучми, Гната Юри і Майка Йогансена, Костянтина Паустовського і Ґео Шкурупія і багатьох інших діячів культури.

Саме в «Голлівуді на березі Чорного моря», як позначається термінологічною метафорою цей одеський культурний феномен 1920-х років, кожен з митців розкрився як креативна особистість, яка виявила талант як до літературної, так і кінематографічної творчості, до їх своєрідного злиття і розвитку в неподільній єдності; але в оригінальній якості. І через те іноді важко встановити, чого більше у цьому сподіваному/несподіваному поєднанні. Та завдання дослідити це вимагає не тільки порівняльного, але й індивідуального підходу до внутрішнього світу представників одеської літературно-кінематографічної школи, які зуміли з'єднати воєдино види мистецтва, створивши таким чином новий творчий продукт.

Злиття естетик – літературної і кінематографічної – чи не найкраще проявилося у творчості Олександра Довженка, що органічно поєднав два фахи у своїй діяльності. Художньо переконливо і у високій романтичній манері опрозорений «Голлівуд на березі Чорного моря» у романі Юрія Яновського «Майстер корабля», з якого розпросторюється лінія українського одесоцентричного мистецтва у XX столітті.

Одеський колорит і життєві реалії 1920–1930 років, у якому сполучаються інонаціональні впливи з виразною українською складовою, знайшов досконалі ранньо-кінематографічні версії в оригінальному театрі Миколи Куліша – найталановитішого митця модерного періоду – митця світового рівня, якого не без резонів, називають українським Шекспіром.

Як автор футуристичного (бо в ньому суміщаються різні часові плани – 20-ті і 70-ті рр. XX ст.) за змістом «Майстра корабля», так і автор одеських за художньою ментальністю п'єс «Патетична соната» та «Зонà» в основу конфліктів і характерів поклали колізії Любові в широкому значенні цього слова. Через те весняно-літня Одеса з божевільно-

ароматним цвітінням акації, підсиленим романтикою моря, степовими пахощами і вільним простором, волею, постає як полюс неймовірного вибуху почуттів – того, що англійці виражають словами «fall in love», а по-нашому – «впасти в кохання».

Така злива почуттів, яку доречніше називати напастю, «любовною гарячкою», носила автобіографічний характер, тонко художньо відбитий у романі Ю. Яновського «Майстер корабля» у любовному трикутнику То-Ма-Кі – Тайах – Сев, за масками яких приховувалися реальні герої, родом з «Голлівуду на березі Чорного моря», – Юрій Яновський і Олександр Довженко, обидва закохані в одеситку-грекиню Іту Пензо, танцівницю-приму Одеського оперного театру, яку називали Тайах за балетною роллю єгипетської цариці, жриці краси і кохання.

Не менш романтичним і водночас глибоким і несподіваним було кохання 33-річного батька двох дітей Миколи Куліша до Ладушки – Олімпіади Корнєєвої-Маслової, що зовні виглядало як службовий роман, але за суттю – подарунок скупої долі перед загибеллю митця, рівновеликий неймовірному багатству. Та ще й у передчутті трагічного обриву життя у трирічному катуванні в камері-одиночці на Соловках і розстрілі в Сандормоху.

Важливими є підстави включення цих обставин буття людини у контекст її біографії. А ще більше, за резонною думкою Маріетти Шагінян, висловленою у розділі «Любов» у монографії «Тарас Шевченко», є те, *як любить велика людина, тим більше – митець*, бо, крім усього іншого, багато важить естетичний елемент у його духовному єстві. Прикметно те, що Ладушка – красива і шляхетна жінка, почуття до якої заполонило одразу, була втіленням справжньої одеситки, хоча походила з Петербурга, була бестужевкою, а решту життя провела в Москві, викладаючи три європейські мови в інституті. Саме вона зберегла листи Миколи Куліша, які відкривають у ньому справжнього поета, майстра красного слова, котрий зумів виповісти своє кохання і водночас відбити його у творчості. Здавалося б, дивне те, що уродженка Петербурга Олімпіада Костянтинівна була одеситкою. Але за переконливим твердженням Наталі Кузякіної в посмертно виданій книзі, що є блискуче написаним історико-біографічним романом про письменника в стилі серії «Жизнь замечательных людей», Ладушка – найбільше і єдине кохання Миколи Куліша – цілком нагадувала одеситку:

> Ладушка вписувалася в параметри одеситки. Російська і польська 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, зануривши у ласку, ніжність, красу – хоча б виговоритися, відкрити душу![1].

Підкріплення цій ідеї знайдено дослідницею не просто у циклі «Легенд про жінок», створених Власом Дорошевичем, а саме у «Легенді про походження одеситки», з посиланням на індійського бога Шиву на прізвисько Магадева:

> Я втомився творити. Візьмемо по чесноті від кожної жінки й створимо одеситку». І він створив її: вишукану, мов полячка, стрункy, мов єврейка, трохи повну, як віденка, ледь сентиментальну, як німкеня, з очима, які багато обіцяють, як в угорки, легковажну й мінливу, як парижанка[2].

Не протиставляючи двох жінок – дружину Антоніну Іллівну та Олімпіаду Костянтинівну Корнєєву-Маслову, – які були його вічними супутницями і кожну з яких Куліш по-своєму любив, створивши з однією сім'ю, а інша стала його музою і світлою зорею у нелегкому житті, слід наголосити, що обоє вони зберегли не тільки вірність, але й безцінні документи епохи – листи (62 адресовані дружині, а 60 – до Корнєєвої-Маслової, за підрахунками автора книги «Теорія українського кохання» Миколи Томенка[3]). Прикметно те, що Микола Куліш своє інтимне життя і його епістолярну фіксацію пропускав крізь код складності різних видів творчості – написання поезії, драми, роману, крім чиновницької документації та підручникової літератури:

> Я думаю, що легше написати любовний лист, важче писати (у порядку послідовності): 1. записку про самогубство, 2. вірш, 3. драму, 4. роман, 5. резолюцію (це для мене), 6. і, нарешті, буквар[4].

І хоч знаменитий футурист Ґео Шкурупій не залишив подібного до Кулішевого табелю про ранги складності письменницької праці, і хоч надзвичайно мало відомо про інтимний бік його життя (був одружений з Варварою Базас, їй присвятив поему «Ненюфари»; мав сина Георгія), але «Голлівуд на березі Чорного моря» органічно увійшов у художні твори, як екстенціонально, так і інтенціонально.

Перешкодою до розширення знань про інформаційне поле, властиве Ґео Шкурупієві, була низка чинників, серед яких передусім передчасний обрив життєвої лінії митця, який карався, мучився на Соловках. Та й не

---

1 Н. Кузякіна, *Траєкторії доль*, Київ 2010, с. 233-234.

2 В. Дорошевич, *Легенда про створення одеситки,* 1907*,* [Електронний ресурс], режим доступу: http://az.lib.ru/d/doroshewich_w_m/text_1907_legenda_ob_odessitke.shtml.

3 М. Томенко, *Теорія українського кохання,* 2002, [Електронний ресурс], режим доступу: http://dotyk.in.ua/tomenko2.html.

4 М. Куліш, *Твори в двох томах, Т. 2*, Київ 1990, с. 629.

довелося письменникові переступити поріг від років буяння «молодої задерикуватости до зрілої рівноваги, до творчої зрілости»[5]. На жаль, йому не довелося пережити «радісний і спокійний час «збору винограду». Але келих гіркого й каламутного вина довелося випити молодому, що стояв на порозі творчої зрілості письменникові.., хоч серед

> ново-генераторців Ґео Шкурупій був, безперечно, найобдарованіший (недарма академік О. Білецький називав його вундеркіндом української літератури. – В.С.). Він був живий і жвавий, здібний письменник… Його повість про Шевченка, що друкувалася в зошитах «Нової генерації», зроблена з темпераментом і своєрідно. Свого часу він починав з епатації й деструкції. З роками він почав думати про консолідацію української літератури. Поділ літераторів на окремі угрупування губив свій сенс. Це був уже перейдений етап[6].

Образ одеського топосу як кінематографічної столиці 1920-х років найбільш виразно постає у циклі «Море», у прозових творах, особливо ж у романі «Двері в день», як і у закодованих підтекстових художніх варіаціях та теоретичних викладках про специфіку новоствореного виду мистецтва кінематографії та її взаємодії з літературою. І виникли вони не на порожньому місці, а внаслідок власного досвіду праці редактором на кіностудіях Одеси та Києва (стрічки: «Темрява», 1927; «Пригоди Полтинника», 1928; «Наговір», 1928). За сценаріями Ґео Шкурупія поставлено фільми: «Синій пакет» (1926, у співавт.) і «Спартак» (1926, у співавт.). Слід акцентувати й те, що в органіці літературних творів митця продуктивно використані суто кінематографічні прийоми, що надають особливого шарму його прозописьму і провокують новаторську модель жанру твору-симбіонта, який нині популярний у сучасній світовій літературі.

У пенталогії поезій «Море», об'єднаних назвою, логікою ліричного сюжету і композицією, представлено топос Чорного моря як символу Одеси, з одного боку, а з іншого, – як образ внутрішнього світу шукача пригод і вираження травеложних, подорожніх настроїв. Для увиразнення бурхливого житейського моря і рефлективного характеру ліричного героя циклу поет використовує імпресіоністичний стиль з домішками експресіоністичних елементів, які надають пенталогії філософського наповнення. Важливу роль у розвитку ліричного сюжету відіграє градаційний тип ліричної композиції, завдяки якій центральний мотив пошуку життєвої снаги і визначеності життєвої позиції, до яких прагне ліричний герой у розбурханому, неспокійному вирі буття, відіграє кожен компонент циклу. Виявкравленню філософського звучання ліричного

---

[5] В. Петров, *Діячі української культури /1920-1940 рр./ Жертви більшовицького терору*, Київ 1992, с. 53.

[6] Там само, с. 53.

циклу Ґео Шкурупія сприяють наскрізні взаємопов'язані образи-символи *корабля* і *моря*.

Відомо, наскільки багатозначним і поширеним є образ *корабля,* семантичне наповнення якого часто-густо відкриває сутність ідеї і специфіку характеру ліричного героя. З контексту поетичної пенталогії Ґео Шкурупія постає корабель як символ діалектики життя, внутрішнього і зовнішнього, останнє з яких вимагає особливого напруження і повернення до рідних берегів, тобто порятунок у бурхливому житейському морі.

> Плавання, з точки зору будь-якої філософії абсолюта, заперечує можливість переможного повернення героя додому, і робить його вічним дослідником океанів під безкраїми небесами. Корабель – символ, подібний до священного острова, бо обидва відрізняються від безформеного і ворожого моря. Якщо води океану символізують несвідоме, то їх монотонний гуркіт натякає на шум зовнішнього світу. Уявлення про те, що необхідно передусім навчитися плавати у морі пристрастей для того, щоб досягти Гори Порятунку аналогічне ідеї подолання перешкод дослідження океанів… Всі ці форми несуть символіку вертикальності й ідею висоти[7].

Кожен штрих цього символічного наповнення образу, з яким асоціюється Одеса і праця на фабриці ВУФКУ покоління Розстріляного Відродження, набуває в інтерпретації автора циклу «Море» афористичного характеру, що підкреслює глибину філософічності текстової матерії. Так, у першому вірші циклу, позначеному арабською цифрою «1», підсумовуючий пасаж закінчується такою строфою:

> О, море!.. Нескінченна даль…
> Колиска бур і урагана,
> Землі кісток одвічний праль
> Та буйних мрій омана…[8].

У другій поезії виходить на поверхню збірний образ ста моряків, які асоціюються з богатирями у народних билинах і водночас з вершниками, що долають простір наперекір вітру:

> Спіняться вигнуті води морів,
> і вийде із хвилі по сто моряків…
> Кожни й із них загнуздає коня,
> а кінь заїрже й пролетить навмання…[9].

У третій поезії, яка відкривається рядками «*пітьму роздер раптовий ранок, – / як золотий удар, / і перший промінь зажурився тьмяно / в*

---

[7] Х. Э. Керлот, *Словарь символов,* Москва 1994, с. 258-259.
[8] Ґ. Шкурупій, *Вибрані твори*, Київ 2013, с. 108.
[9] Ґ. Шкурупій, *Вибрані твори*, Київ 2013, с. 108.

розривах хмар»[10] і яка виступає в ролі кульмінації циклу, ліричний герой, незважаючи на силу стихії океану, долає труднощі шляху («*і море – звір мільйоногорбий – / вже вибилося з сил*») і виходить переможцем, що тягнеться до сонця і сталих берегів: «*туди, до сонцем випещених берегів, / в іскристу гру, / туди, в затоки водограйних див / і я іду!..*»[11].

Рубаний поетичний ритм циклу «Море» підкреслює оптимістичну тональність, завдяки якій морська прірва і тьмяність долаються сильною людиною. Звісно, в пенталогії відбито динаміку станів душі ліричного героя, за якою пізнається автор з його відчуттями і переживанням бурхливої молодості під час визрівання і реалізації таланту в одеському середовищі однодумців покоління «перших хоробрих».

І хоча як футурист Ґео Шкурупій стояв на позиції деструктора/ конструктора, але при цьому не відкидав культурні традиції і таким чином протистояв авангардизмові Михайля Семенка, поезія якого характеризувалася

> своєю стислою, непрозорою у змісті мінімалістською й антиестетичною манерою. З іншого боку, поезія Шкурупія та Бажана була близька до традиційної формою та настроєм. Перший із них пропонував бездоганний цикл романтичних віршів про море…[12].

По-іншому художньо осмислений топос Одеси у прозі письменника, зокрема у романі «Двері в день». Праця на фабриці ВУФКУ далася взнаки у багатьох аспектах естетичної матерії не тільки цього твору. Саме синтез літературних і кінематографічних інтенцій став реальністю у повістево-епічному та новелістичному циклах творів, задум яких виношувався і реалізовувався на теренах Одеси, коли Ґео Шкурупій, услід за Михайлем Семенком став службовцем ВУФКУ і поринув у середовище талановитих митців, які освоювали найбільш революційне мистецтво фільму.

Зусилля художників, літераторів, скульпторів, архітекторів, режисерів, сценаристів, акторів, кінооператорів злилися воєдино у спільній праці і спільних пошуках. Через те вони впливали один на одного, використовуючи можливості кожного виду мистецтва, що у своєму підсумку і давав новаторський результат – кіно. Про цю спілку представників різних видів мистецтва, яких об’єднало фільмування, йдеться у книжці О. Ільницького «Український футуризм»:

> Яновський, Бажан і Шкурупій, як власне і сам Семенко, писали кіносценарії для ВУФКУ. Лесь Курбас і Фавст Лопатинський, обидва з «Березолю», були режисерами, Вадим Меллер працював мистецьким директором. Цікаво, що як режисер фільмів Лопатинський дотримувався дуже співзвучних із

[10] Там само, с. 109.
[11] Там само, с. 109-110.
[12] О. Ільницький, *Український футуризм 1914–1930*, Львів 2003, с. 141.

> панфутуристами поглядів на кіно. У фільмі він шукав «знищення психологізму» і «замін[и]» нудного переживання цікавим трюком[13].

При цьому кожен із кіномитців не тільки прагнув до колективної праці над новим творчим продуктом, але й ішов своїм шляхом, вбираючи суміжні і водночас різні художні прийоми, властиві окремим видам мистецтва. Результати збірної команди працівників ВУФКУ, серед яких не останнє місце посідає і діяльність Ґео Шкурупія, не забарилися: на слуху були цікаві та революційні ранні художні фільми Олександра Довженка-режисера, сценариста, актора (наприклад, «Ягідка кохання», «Сумка дипкур'єра», «Звенигора», «Земля») та документальний фільм Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом», що зафіксував картини життя Одеси і Москви 20-х рр. XX ст. як взірець «кіноока», яке відносять до одного з найкращих документальних фільмів усіх часів, за версіями британського журналу «Sight & Sound» (2012 та 2014 рр.).

Потяг до колективних та індивідуальних пошуків у кіноіндустрії 1920-х років на одеських теренах був настільки поширеним, що дуже швидко переріс в універсальний принцип. Так витворилася панмистецька філософія, властива не лише одному з багатьох літературних угрупувань епохи Розстріляного Відродження. Досить послатися на приклад журналу «Нова ґенерація», в якому співпрацювали чимало різних спеціалістів.

> Співробітники приходили з кіно та театру (О. Перегуда, Марко Терещенко, Гліб Затворницький), із станкового живопису (Анатолій Петрицький, Василь Єрмилов, Павло Ковжун), фотографії (Дан Сотник) і навіть із архітектури (І. Малоземов, О. Касьянов, Л. Лоповик, М. Холостенко та ін.). Як і проповідувала панфутуристична філософія, що вважала мистецтво єдиним світовим процесом і тому відкидала національну інтроспекцію, журнал нарочито плекав інтернаціональний дух[14].

Отже, універсальність перетинів і взаємодії не тільки діячів кіноіндустрії Одеської кінофабрики, що була художньою революцією в українському кіно 20-х років, але й їх творчих експериментів давалася взнаки на рівні змісту і форми як літературних, так і кінематографічних творів.

Найбільш виразно це проявляється на рівні художніх прийомів і численних згадок топосу ВУФКУ в романі «Двері в день» Ґео Шкурупія, зокрема про вуфківську експедицію, на меті якої зафільмування дніпровських порогів перед їх затопленням для будівництва Дніпрельстану. При цьому Ґео Шкурупій заглядає як в минуле української історії, так і в її майбутнє. Не може оминути письменник і образ Чорного моря, що є великим шляхом

---

13 О. Ільницький, *Український футуризм 1914–1930*, Львів 2003, с. 134.

14 Там же, с. 148-149.

> …од варягів, як його називали раніш, що його давно проектувалося зробити між Чорним та Бальтицьким морями[15].

Прикметно і те, що спеціалізація кінематографіста, набута літератором в Одесі, активно виходить на поверхню літературного тексту Ґео Шкурупія. Розгортаючи приватну історію батька і сина на промовисте поетичне прізвище *Гай* у контексті суспільних процесів і робітничого середовища 1920-х років, автор роману «Двері в день» візуалізує зображення, яскравими фарбами передаючи картину за картиною, що є не тільки досконалими описами інтер'єрів та екстер'єрів, але й увиразнення динаміки душі, її різноманітних почуттєвих регістрів головних і другорядних героїв твору.

Саме з'єднання чисто літературних і кінематографічних прийомів, а не тільки своєрідне оспівування нового виду мистецтва, створило жанрову модель симбіонта, в якому рівноцінно задіяно два крила інтермедіальності як принципу створення тексту. Передусім слід наголосити, що зміщення часових планів, як і просторово-візуальних, характеризується швидкістю, як це має місце у мистецтві кіно. А тому є сцени, виписані «з пташиного польоту», тобто створюються широкі панорамні картини, які часто-густо чергуються з крупним планом, коли камера ніби зупиняється на якійсь деталі портрета чи інтер'єру, таким чином наголошуючи його сутність і прихований смисл, або на пейзажній замальовці, вагомій у розкритті художніх акцентів.

Це дає змогу авторові роману показати життя людей і життя речей у тісній сув'язі. Речовізм слугує підґрунтям для вияву стану світу, який у 1920-х роках був не тільки аж надто скромним, але й настільки аскетичним побутом, що аж ніяк не відповідав елементарним потребам людського існування. Може тому у романі «Двері в день» низка розділів віддана зображенню первісного стану людського життя – дикунського періоду в розвитку спільнот людей. Через те письменник поміщає свого героя Теодора Гая у протилежні сфери буття, що почергово перемежовуються в його приватній історії. Зміна інтер'єру, як переконує автор логікою художньої думки, як і арсенал речей, виявляються надто принципово важливими у динаміці психіки і моделі поведінки. Так, змінюючи кінематографічні ракурси, Ґео Шкурупій увиразнює, *що* стається з героєм під впливом речей. З цією метою письменник уводить у текст картину, куплену в комісійній крамниці, яка дуалістично передає навколишній світ: наскільки далеко початок XX ст. відбіг від варварського, дикунського стану світу, яким жили первісні люди, з одного боку, а з іншого, – їх зближеність, навіть паралельність:

---

[15] Ґ. Шкурупій, *Вибрані твори*, Київ 2013, с. 568.

> Гай вдивлявся й бачив, що фарби на картині постріскали, зблякли, припали порохом… Темний вечірній обрій палахкотить загравою… Червоний колір напружений і густий. Почувається, що нестерпучий жар б'є звідкись із землі та обпалює небо. Сонце провалилося в безодню всесвіту і там клекотить гарячим вогнем, заливаючи розтопленою палючою лавою небосхил. Червоні, пекучі стріли летять геть у простір, освітлюючи своєю загравою небо. Відблиск заграви падає на могутні хащі допотопного лісу. Величезні дерева, міцні й чорні, як дивовижні крицеві скелі, відбивають на собі відблиск заграви. Спереду чорна прогалина порожня й темна, як вугляний склеп. І ось раптом чути хряск і важку ходу, і от ввижається потворна морда допотопного чудовиська. Чудовисько велетенських розмірів важкою ходою виходить на прогалину. Воно важко сопе, його подих підхоплює луна допотопного лісу, і от здається, що дихають ці кремезні чорні дерева, ці могутні крицеві скелі. Раптом страшний рик струшує ліс. Од цього звуку все дрижить… дрижить земля, її трусить землетрус звуків, що видираються з пащі чудовиська… Потвори сходяться, і від їхнього сопіння й тупоту стогне ліс. Клацання зубів, сердитий рев, важкі удари зливаються в чорну ворухливу масу, яку раптом обливає червона кров, що бурхливо вирується з поранених тіл. Кров парує й світиться червоним блиском, який зливається з загравою[16].

У романному полотні велику художню і психологічну роль відіграє ця картина допотопного лісу і допотопних істот, включена у різні розділи і яка фігурує у багатьох епізодах (спочатку – у вітрині комісійної крамниці, а потім у родинному помешканні Гая), імпліцитно вияскравлює інтертекстуальність, спрямовану на розкриття буттєвих парадигм 1920-х років, в умовах яких доводилось жити радянській людині. Показово і те, як виписана ця картина у романі. Звертає на себе увагу активність синестезій (звук–колір–моторика–світлотінь–органічне відчуття), до яких цілеспрямовано вдається автор, щоб не тільки створити яскраві візуальні кадри, але й у підтексті наголосити філософське питання, чи змінився світ з часу первісного існування у хащах. Таким чином увиразнюється підтекстове навантаження проблем цивілізації і культури, які особливо загострилися у 1920-х і пізніших роках.

Отже, образ картини, не раз повторюваної у тексті, семантично навантаженої багатьма смислами, відіграє ключову роль у проблемно-ідейному змісті, як і в декодуванні підтекстової палітри і багатства її конотацій.

Показовим у сфері новаторства письменника є і те, що автор у романі знаходить такий поворот сюжету, яким досягається зміна ракурсів – чисто літературного і суто кінематографічного зображення. Таким чином створюється «текст у тексті», за яким відкривається історична панорама буття суспільства у різні часові відрізки, при цьому уникається штучність

[16] Ґ. Шкурупій, *Вибрані твори*, Київ 2013, с. 520-521.

у використанні своєрідних художніх прийомів, властивих мистецтву літератури і кіно. Завдяки такій естетичній методиці побудови романної тканини письменник згущує текст, уважно розглядаючи поворотні епізоди в долі головного героя. Так, після одруження Теодора Гая з дочкою куркуля Марією, у психології якої пріоритетне місце посідало матеріальне начало, у світі старих-нових речей змінився і Гай: «Він ходив з Марією по крамницях, витрачаючи гроші на безліч дорогих, розкішних речей, *що впливали на психіку й на думання, гальмуючи блискавичний плин думок лише одним своїм призначенням*»[17] (курсив мій. – В.С.).

Через код звуження процесів психіки й думання героїв роману «Двері в день» письменник volens nolens увиразнив, наскільки примітизувався світ людини під впливом обставин і суспільних чинників пореволюційного часу, хоч радянська ідеологія тиражувала ідеї кардинальної зміни суспільного устрою та удосконалення (на словах) гуманістичної концепції.

Авторська думка романіста спрямована була на підтекст, у якому було до-*сказано* те, що можна прочитати між рядками. І ця недомовленість розкривала сутність тих проблем, перед якими опинялися герої у так званій країні радянського благоденствія. Досить послатися на такий приклад багаторазового розглядання Теодором Гаєм сюжету картини, присвяченої первісній стадії людського суспільства, фактично – життєвим джунглям, що викликають алюзії і ремінісценції, котрі спростовують радянський рай:

> Часто вечорами, коли Марії не бувало вдома, Гай лежав у себе на ліжку і, дивлячись на картину, що її купила Марія в комісійній крамниці, і нічого не бачачи, *вигадував різних способів переінакшити своє життя*. Йому в уяві поставали цілі романи, що здійснити їх можна лише на папері. Так, *пересипаючи свою волю порошком мрій, Гай створював фантастичні проєкти, що підсолоджували дійсність*[18] (курсив мій – В.С.).

Якщо зібрати разом докупи всі алюзії, які Ґео Шкурупій розсипав по романічному полотну, своєрідно співвідносячи пропаганду і реальність буття людини у 1920-х роках, то вийде дуже промовиста картина різкого розходження між словом і ділом, яким не гребувала радянська влада, говорячи про новий «найпередовіший» устрій. Тим часом відкриваються глибини такого понищення гуманістичних цінностей, як геноцид проти власного народу, явлений і у голоді 20-х (ленінському) та 30-х (сталінському) років. Виразно спростовується наріжна ідеологема про диктатуру пролетаріату, який, буцімто, став біля керма держави і досяг (на словах) привілейованого становища. Що це не так, іронічно трактується у багатьох епізодах роману «Двері в день». В уста безіменного героя, який

[17] Там само, с. 519.
[18] Ґ. Шкурупій, *Вибрані твори*, Київ 2013, с. 520.

«трохи здивовано» виявляє радянську брехню про функцію пролетаріату України як «господаря» землі:

> ми ж господарі лише свого мозку та серця і все робимо самі. І навіть коли немає роботи, і на руках мозолі стають м'якими, стираються, і руки стають важкі, наче налляті водою, або коли гуркотить революція, або немає хліба, ми все одно думаємо самі й самі почуваємо, бо *ми господарі свого мозку та серця*[19] (курсив мій. – В.С.).

На цьому спростуванні розходження слова і діла в радянських міфологемах автор не зупиняється:

> Голодний Донбас вантажив сіллю цілі потяги, і робітничі організації проваджали їх, сподіваючись, що додому повернуться вони вже з хлібом, картоплею та олією. Поміж вибухами громадянської війни та війни з білими робітникам доводилось воювати з голодом та із зруйнованим господарством[20].

Увесь роман збудований на антитезах – світла й тіні, ночі й дня, локальних і масштабних топосів, степових і морських пейзажів, – як і спорідненості літературно-кінематографічних художніх прийомів у цілісному естетичному сплаві.

Під впливом одесоцентричних імпульсів, які йшли від практичної діяльності Ґео Шкурупія у ВУФКУ і талановитого середовища українських літераторів, що активно освоювали новий вид мистецтва, значення якого порівнювали з електрифікацією (за відомою ленінською формулою), його проза, зокрема роман «Двері в день», сформувався за типом твору-симбіонта, до якого включено, крім літературних, кінематографічні прийоми. Першорядне місце посідає кадрировка епізодів і прийом монтажу, який використовується як на рівні макротексту, так і мікротексту. Це виразно позначається на архітектонічному розташуванні розділів, а також на особливостях монтування подій у межах одного розділу. Цим зумовлюється і специфіка хронотопу, яка дається взнаки у непослідовній і фрагментарній демонстрації подій. Монтаж як кіноприйом у літературному тексті часто-густо виступає у формі сценарного запису, як наприклад, у розділі «Розгром» у романі «Двері в день» Ґео Шкурупія. Прикметно і те, що його сценарний запис несе на собі печать 1920-1930-х років, коли саме такий різновид сценарію був популярний. Приклад – сценарний запис тексту фільму С. Ейзенштейна «Страйк». Та Ґео Шкурупій вносить і в цю сферу інноваційний прийом, створюючи фрагментарну стилізацію літературного тексту як сценарного, при цьому

[19] Там само, с. 480-481.
[20] Там само, с. 481.

послідовно пронумеровує події, плани, реакції та контрреакції роману. Цим породжується і специфічна форма твору-симбіонта.

Цю властивість помітила ще критика 1920-1930-х років. Так, у рецензії Івана Теліги підкреслювалися такі риси твору, як авантурницький характер, що давало підстави називати його детективним романом

> з його дивовижними вчинками та таємничістю. До роману соціально-побутового він мало підходить. Стиль роману позначається великою різнокольоровістю. Нотатки подорожнього, промови, вибірки з газети, лекції, – і нарешті *стиль екрана* – знайшли собі місце в романі. В стилі екрана написано ввесь XII розділ. Читаючи його – *почуваєш себе в кінотеатрі*. Але різноманітність стилю можна виправдати різноманітністю декорацій, в яких відбуваються події, та бажанням автора – до кожної декорації підібрати відповідний стиль. Повстання, з його кінематографічною швидкістю, автор подає в стилі екрана. Подоріж – стилем нотаток у щоденнику. Про Дніпрельстан – лекція[21].

Без особливих ускладнень для дослідника, бо про це подбав автор, виділяються кадри, що найбільш помітно у XII розділі роману «Двері в день», названому «Розгром» і складеному з 93-х швидко змінюваних епізодів-кадрів, які позначаються арабськими цифрами. Це, беззаперечно, фрагмент чорнового варіанту кіносценарію, підготовленого до виробництва. Щодо цілісної конструкції роману «Двері в день», то в її основу покладено кінематографічний принцип, як і у творі «Зима 1930 року» та інших зразках прози Ґео Шкурупія. Засновуючись на аналізі «Зими», Володимир Гаряїв у рецензії «Крок вперед. «Зима 1930 року» Ґео Шкурупія» помітив ще одну закономірність: «Оригінально використано наголовки розділів, – аналогічно текстам у кіно, де вони пов'язують окремі кадри й дають загальну настанову» [22].

Якщо придивитися до кінематографічних, за специфічною художньою природою, інкрустацій, вкраплених у літературні тексти Ґео Шкурупія, особливо ж розділу XII з роману «Двері в день», то впадає в око виняткова продуманість і реалізація задуму виготувати закінчений сценарний варіант, в якому не тільки матеріал оформлений у кадри за логікою розкриття теми і відповідно пронумеровані, але й кожен фрагмент цієї глави супроводжується заголовком, який слід розцінювати як екранні написи в німому кіно. При цьому вони перетікають із кожного мікророзділу в наступний за принципом баркароли. Вельми цікавою гранню цього розділу є ще одна риса – гармонійність: усього 15 мікророзділів містять різну кількість кадрів – від одного до двадцяти двох,

---

[21] І. Теліга, *Рецензія на роман «Двері в день»,* [у:] Ґео Шкурупій, Вибрані твори, Київ 2013, с. 796.

[22] В. Гаряїв, *Крок вперед, «Зима 1930 року» Ґео Шкурупія*, [у:] Ґео Шкурупій, Вибрані твори, Київ 2013, С. 801.

– які характеризуються кільцевою обрамленістю, і замкнуті аналогічними назвами «Розгром». Щоб довести це, слід процитувати функціонально навантажені підтекстовки до німого кіно: *1.* «Розгром»; *2.* «Прорив! Поляки!..»; *3.* «Теодоре, швидше до комітету!..»; *4.* «Пізно, пізно!..»; *5.* «Несподіваний наскок поляків на містечко не дав змоги робітникам вчасно взятися до зброї, але на другий день…»; *6.* «Нас цим не злякаєш!..»; *7.* «Повстання!..»; *8.* «Фронт близько. Завтра вночі почнемо. Допоможе Гурчак… Його кіннота в тилу поляків… Ми вже…»; *9.* «Товаришу Гурчаку, повстання завтра вночі…»; *10.* «А другого вечора…»; *11.* «Сигнал, ракета!..»; *12.* «Бидло!»; *13.* «Нема Гурчака, нема підмоги!...»; *14.* «Все пропало! Нас розстрілюють!.. Гурчака нема!..»; *15.* «Розгром».

Виникає цілком аргументована думка, що деструктор, за настановами футуристичного напряму у культурно-стилістичній епосі Розстріляного Відродження, Ґео Шкурупій був насправді великим конструктором власних текстів, бо алгеброю вивіряв кожен фрагмент цілісної композиційної системи, таким чином досягаючи математичної точності і впорядкованості. І розпочинається органічна системність тексту з назви роману – «Двері в день», – у якій два повнозначні слова є символами.

> «*Двері*», як відомо, – жіночий символ отвору, а також взаємодії «між периферією і центром; і хоча у кожному випадку двокомпонентні елементи далеко знаходяться один від одного, вони у певному сенсі є найближчими, бо один визначає і відбиває інший»[23].

Цим першим символом автор роману означив межу, перехід від старого до нового світу, надії на який зросли в геометричній прогресії після української революції початку ХХ ст. Тим часом «*день*» – символ розквіту, в тім числі і сподівань на питоме удосконалення людини і суспільства в нову епоху, які, на жаль, не справдилися.

Уже з цього детально проаналізованого фрагменту тексту добре проглядає органічне входження одна в одну двох художніх систем – літературної і кінематографічної. Отже, праця на ВУФКУ автора роману яскраво вплинула на взаємодію старого і довготривалого виду мистецтва і цілком нового, що створювалося у 20-х роках ХХ ст. на одеських теренах.

Цілком у руслі кінематографічної поетики здійснено у романі і зміщення часових планів, іноді плавне, а переважною більшістю – різке. Резонною є думка Єлизавети Старинкевич про цю особливість художньої природи роману:

> Основні «деструктивні» змагання Ґ. Шкурупієві в цьому романі скеровані по лінії композиційній, а саме – проти хронологічної «натуральної»

[23] Х. Э. Керлот, *Словарь символов*, Москва 1994, с. 168.

> послідовності викладу: роман побудовано за принципом зміщення часової перспективи. Основний сюжет переривається не тільки «історичними розділами», цебто розділами, що присвячені попереднім подіям, але й паралельними (позачасовими) сюжетами; маємо певну багатоплановість викладу… Отже, позитивна роля композиційних трюків полягає не тільки в «руйнації канону», а в конструктивній функції своїй: відкидаючи рямки хронологічної послідовности, автор дістає можливість компонування матеріалу навколо теми[24].

Не перераховуючи всі теми, які розробляються у романі, спеціально слід наголосити на своєрідності літературної техніки, виробленої автором роману, а саме того, що Ю. Шевельов означає «сполученням елементів фабульної напруженості з візійністю» [25].

Підсумовуючи аналітичні спостереження, спрямовані на вивчення взаємодії літературного і кінематографічного начал у творчій спадщині одного із представників Розстріляного Відродження, доходимо висновку, що діяльність у сфері кіно на знаменитій фабриці ВУФКУ і в питомій атмосфері взаємоспілкування різних митців на теренах Одеси призвело до становлення надзвичайно своєрідної літературної школи, заґрунтованої на різних художніх складових. Окрім цього, варто підкреслити узагальнюючу думку про «довгі хвилі культури», які докотилися аж до 20-х років XXI віку, зокрема позначилися на зміні генологічної парадигми, що далася взнаки у створенні жанрової моделі твору-симбіонта. І в такому значенні, виходить, «Голлівуд на березі Чорного моря» відіграв ключову роль.

Та ці аспекти знання про культурно-стилістичну епоху 1920–1930-х років можуть стати предметом інших досліджень.

Бібліографія

- Гаряїв В. *Крок вперед, «Зима 1930 року» Ґео Шкурупія, Ґео Шкурупій, Вибрані твори,* Київ 2013, с. 801.
- Дорошевич В. *Легенда про створення одеситки,* 1907*,* [Електронний ресурс], режим доступу: http://az.lib.ru/d/doroshewich_w_m/text_1907_legenda_ob_odessitke.shtml.
- О. Ільницький, *Український футуризм 1914-1930,* Львів 2003, с. 141.
- Ільницький О. *Український футуризм 1914-1930,* Львів 2003, с. 141.
- Керлот Х. Э. *Словарь символов,* Москва 1994, с. 258-259.
- Кузякіна Н. *Траєкторії доль*, Київ 2010, с. 233-234.
- Куліш М. *Твори в двох томах, Т.2,* Київ 1990, с. 629.
- Петров В. Діячі української культури /1920-1940 рр./ Жертви більшовицького терору, Київ 1992, с. 53.
- Пуніна О., Соловей О. *Ґео Шкурупій, король футуропрерій*, Київ, с. 2013.

[24] Є. Старинкевич, *Рецензія на роман «Двері в день»,* [у:] *Ґео Шкурупій, Вибрані твори*, Київ 2013, с. 786-787.

[25] Ю. Шевельов, *Вибрані праці: У 2 кн,* [у:] *Кн. І*,. Київ 2008, с. 320.

- Старинкевич Є. *Рецензія на роман «Двері в день»,* [у:] Ґео Шкурупій, Вибрані твори, Київ 2013, с. 786-787.
- Теліга І. *Рецензія на роман «Двері в день»,* [у:] Ґео Шкурупій, Вибрані твори, Київ 2013, с. 796.
- Томенко М. *Теорія українського кохання,* 2002, [Електронний ресурс], режим доступу: http://dotyk.in.ua/tomenko2.html.
- Шевельов Ю. *Вибрані праці: У 2 кн,* [у:] *Кн. І.* Київ 2008, с. 320.
- Шкурупій Ґ. *Вибрані твори,* Київ 2013, с. 108.

Valentyna Sayenko
Odessa I. I. Mechnikov National University

«HOLLYWOOD ON THE BLACK SEA» IN LIFE AND ART OF GEO SHKURUPII

Summary

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. Among the writings included for the analysis and reasoning of the most important peculiarities of Odessa literary interpretation are the novel "Mayster Korablya" by Yuriy Yanovskyy and plays "Zona" 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 "London-skaya", 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.

Keywords: Hollywood on the Black Sea coast, topos of Odessa, esthetic features of municipal space interpretation, intermiddle collections of Geo Shkurupii's poetry and prose.

Ключові слова: Голлівуд на березі Чорного моря, топос Одеси, естетичні особливості інтерпретації міського простору, інтермедіальні сполучення поезії і прози Ґео Шкурупія з кінематографічними прийомами.

ВАЛЕНТИНА САЄНКО – доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова з чималим досвідом науково-педагогічної праці; авторка близько 500 наукових публікацій, із них 5 монографій і навчальних посібників, довідників; член редколегій наукових видань. Під її керівництвом захищено 8 кандидатських дисертацій, чимало разів виступала науковим опонентом. 2010 року за впорядкуванням і зі вступною статтею одеської дослідниці вийшла унікальна книга – «Наталя Кузякіна: автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, memoria».

2016 року з'явилася книга «Українська література XX століття: діапазони творчих голосів і мистецьких відкриттів» обсягом 870 сторінок, яка стане в нагоді і професійним літературознавцям, і тим, хто тільки ступає на шлях наукового пошуку, оскільки вона містить чимало цінних думок і спостережень, які можуть допомогти глибше пізнати те чи те літературно-художнє явище або ж спричинити плідну дискусію.

В.П. Саєнко є авторкою статей із сучасної української літератури, компаративістики, історії літературознавства, зокрема праць про одеську літературознавчу школу.

Найважливіші публікації:

– Українська модерна поезія 20-х років XX століття: ренесансні параметри. – Одеса: Астропринт, 2004. – 278 с. + 25 ілюстрацій.

– Наталя Кузякіна: автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, memoria. – Передмова «Траєкторія наукового злету» й упорядкування В.П. Саєнко, Дрогобич – Київ – Одеса 2010, 574 с.

– Українська література XX століття: діапазони творчих голосів і мистецьких відкриттів. – Львів: Піраміда, 2016. – 870 с.

– Історія рецепції й інтерпретації долі і творчості Тараса Шевченка в Скандинавії. – Іван Франко і скандинавські літератури.

– Ольга Кобилянська і Є.-П. Якобсен: суголосність творчих пошуків і відкриттів. – Питання скандинавістики в літературно-критичній спадщині Лесі Українки.

– Михайло Коцюбинський і скандинавські літератури.

– Українська проза 20-х років XX століття: динаміка розвитку романних і новелістичних форм.

– Своєрідність прози Майка Йогансена і романічна атрибутивність «Подорожі ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію»

– Експериментальний роман В. Домонтовича в контексті української прози 20-х років XX століття

– Роман «Без ґрунту»: між традицією і новаторством у модерністичному дискурсі – Поетика жанру твору «Романи Куліша» В. Домонтовича

– «Повість без назви» Валер'яна Підмогильного: аспекти герменевтичного аналізу

– Концепти духовності в українській та російській романістиці про апокаліптичний 1937 рік («Сад Гетсиманський» Івана Багряного та «Факультет непотрібних речей» Юрія Домбровського: компаративне зіставлення).