

Tetiana Swerbiłowa
(*Kijów, Ukraina*)

**ОДЕСЬКИЙ ТЕКСТ У ТВОРЧОСТІ І. МИКИТЕНКА:
ПОВІСТЬ «ВУРКАГАНИ» (1927) І П'ЄСА «КАДРИ»
(«СВІТІТЬ НАМ, ЗОРІ») (1930)**

Сучасні оцінки особистості та творчості українського радянського драматурга 1920-1930-х рр. Івана Микитенка вкрай суперечливі. Він відомий переважно як автор партійних п'єс, які наразі належать масовій культурі радянського періоду. Водночас його рання проза 1920-х рр. не вписується в ці канони. Початок його літературної творчої діяльності був пов'язаний з Одесою. До одеського тексту він повертався також і пізніше, у п'єсі «Кадри» («Світить нам, зорі!»), де автобіографічні факти навчання автора в Одеському медичному інституті узагальнюються у грандіозній картині ледь не військового штурму вищої освіти людьми, які часто-густо не мали середньої освіти. Повість «Вуркагани», колись улюблена читачами, неодноразово перекладена, а сьогодні недооцінена і майже забута, незважаючи на сучасні перевидання-реанімації цього тексту, торкається тем, що стали надзвичайно популярними в мистецтві ХХ ст., а саме самотності художника як «Іншого», не такого, як усі, трагедії розплати за творчий дар, болісної відчуженості, неможливості фізичного виживання людини у прагматичному жорстокому суспільстві, драматизму існування творчої особистості, яка з народження не схожа на інших.

Утім, вона цікава ще і як одна з перших у новій українській літературі спроб, услід за драматичною поемою Лесі Українки «В пущі», вийти на одну з головних для мистецтва ХХ ст. тему – божевілля як розплати за творчий дар. Написана майже одночасно з «Народним Малахієм» Миколи Куліша і «Санаторійною зоною» Миколи Хвильового, ця повість була також одним із перших відвертих зображень божевілля – чи не найпопулярнішого топосу в культурі ХХ ст.

Водночас ця повість викликає сьогодні дослідницький резонанс переважно в контексті уваги до психоаналізу та до проблем візіонерського мистецтва аутсайдерів. Так, цього року в Києві вже втретє проводиться Міжнародний проект «Аут», привертаючи увагу суспільства до проблем аутистів шляхом ознайомлення з їхньою творчістю. До аутистів цього разу

потрапив і Тарас Шевченко¹... Повість Івана Микитенка ще 2004 р. несподівано виявилася актуальною в передачі «Радіо Свобода» у зв'язку з розмовою про Міжнародну конференцію, присвячену художній творчості аутсайдерів – психічно хворих людей. Колишній киянин Лев Ройтман, психотерапевт і психолог, згадував героя Івана Микитенка і звертався до тексту повісті². Йшлося про хрестоматійний фрагмент з цього тексту, де, за сюжетом, в одеській клініці для душевнохворих головний герой хлопчик Альоша – талановитий скульптор – зустрічає юнака Романа, який в стані загострення психічної хвороби малює дивні картини, позначені геніальністю. Після одужання його дар зникає, і він починає малювати дуже посередньо, аматорськи, гідний лише для того, щоб фарбувати паркани...

«Роман приступив до своєї праці, наче в тумані, не знаючи навіть, що саме він малюватиме. Потому, немов із чарівного джерела, десь прихованого в таємних глибинах підсвідомого, пролились неясні бажання, на дикті стали загорятися фарби. Він малював страшну пожежу. Далекі заграви напинали в нічному вітрі свої огненні крила, а на передньому темному плані ночі осяяний полум'ям дзвін махав тяжким залізним язиком. Напружена рука людини хапала віршовку, розметану вітром, і стискувала її чорними перегорілими кістками пальців... (...) Роман працював на грядках з захопленням, а малювати він зовсім кинув. Як це сталося? З очей Романові зійшов поволі сумний блиск, а разом із ним погасли й ті рубіни, малахіт і бурштин, що недавно ще спалахували під його рукою. Останні його малюнки, що їх він виконав недавно, коли вже майже зовсім одужав, були безбарвні й шаблонні. Так міг би намалювати кожний, хто справді ніколи не тримав у руках пензля. Альоша боляче переживав це вгасання творчості свого приятеля, якого любив саме за цю минулу неймовірну гру фантазії. Тепер він не згадує навіть про фарби, копає цілими днями грядку і збирається йти на волю. Лікар, вивчаючи його останні малюнки, вдоволено, а разом і сумно хитав головою. "Цей хворий видужує, - думав він, бігаючи по своєму кабінеті рвучкими кроками, - ланцюг свідомості знов заковано новими ланками, що були розірвані, перетерті іржею хвороби. Більше немає влади підсвідомого. Воно вже не може кидатися в зовнішнє середовище своїми незчисленими скарбами набутого за життя змісту. Годі. Тепер, мов через скупку цідилку, воля свідомості перепускатиме цяточки творчості, що припадають на долю нормальної людини. Тільки потрібне, тільки безпосередньо корисні образи входитимуть у потік свідомості, а решта... решта піде назад, тиснута в ковані таємничі льохи, на вічну схованку... Творчий процес твій, Романе, стає механічний, ремісницький. Ти будеш

¹ Гришина О., Шевченко попав в компанію аутистів, Архів Клініки Дорошенка Грищенко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.clinicdg.com/uk/archive/1366635320/>

² Ройтман Л., Странное творчество странных людей? Архив Радио Свобода, Наши гости, 26.08.04, Факты и мнения [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://archive.svoboda.org/programs/rt/2004/rt.082604.asp>

добре фарбувати паркани, маститимеш дахи та ринви, як кожний нормальний учень у малярській справі... Нормальний. Отже, тебе можна буде цими днями й виписати..." Потім він розглядав перші його малюнки, дивувався з їхньої сили. Ніби затьмарений Врубель геній витав над ними, запалюючи самоцвітне каміння фарб темним разючим блиском»³.

Але психіатр, який виступав в тій передачі, коментуючи цей фрагмент тексту, зауважив, що опис дивної картини Романа в повісті не має спільного з геніальністю – адже картина Романа кваліфікується як традиціоналістська, позановаторська. Для геніальності ж, справжньої творчості, потрібно дещо нове, небачене... Це просто, мовою психіатрів, психопатологічна, або ж арт-терапевтична експресія, яка виводить хвору свідомість із стану загострення. Хвороба – далеко не завжди пов'язана із справжньою творчістю, а творчість не завжди хвороба.

Це доводить і повість, адже сам Альоша, головний герой, – психічно здорова дитина, що засвідчує і лікар божевільні, до якої він потрапляє... Але творчі здібності до скульптури в нього є, на відміну від Романа, дійсно хворого на час створення його дивних малюнків... Тому хотілося б не погодитися з тими українськими дослідниками, які звертаються до цієї повісті І. Микитенка, доводячи обов'язкову неврогенну природу творчості. Так, у дослідженнях Олександра Вешелені «Література як „досвід божевілля” (на матеріалі творчості українських письменників-модерністів)»⁴, Любові Щітки «Генеza образу божевільні в українській літературі першої третини ХХ ст.»⁵ та ін., що базуються на дискусійному погляді на культуру модернізму як на невротичну, стверджується, що творча діяльність Альоші в лікарні трактувалася як ознака хвороби, в той час, як насправді в сюжеті повісті все обстояло навпаки: лікар сприяв ліпленню, навіть збирав роботи Альоші, не призначав лікування і тримав його взимку тільки тому, що хлопець не мав, куди йти. Весною він сам покинув лікарню, і лікар не заперечував. Та й Роман зовсім не був художником, який втратив геніальність, він сам визнавав, що малювати ніколи не вмів, а був звичайним хворим на епілепсію... Більш за те, думка дослідників, про те, що цим переломом автор окреслює виродження митців у СРСР, формування утилітарного соцреалізму, який позбавляє творця і читача можливості проявити свої особистісні начала, – антиісторична за суттю, адже повість було написано

³ Текст повісті тут і далі цит. за: Микитенко І., «Вуркагани» та інші твори, К., Ранок, 2009. – 320 с.

⁴ Вешелені О. М., Література як „досвід божевілля” (на матеріалі творчості українських письменників-модерністів), Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна, Харків, 2010, № 910, Серія: Філологія, вип. 60, частина II.

⁵ Щітка Л., Генеza образу божевільні в українській літературі першої третини ХХ ст., Наук. зап. НаУКМА. Т. 19. Філологічні науки, Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія», Київ, Стило, 2001, С. 71-78.

у 1927 році, коли про соцреалізм ще не йшлося, Перший з'їзд радянських письменників відбувся лише у 1934 р., та й не Іванові Микитенкові, який першим як головуючий урочисто відкривав цей знаменний з'їзд і надавав слово Горькому для проголошення історичної промови, – було писати про виродження митців в СРСР...

І у самій повісті детальний опис хворих в лікарні зовсім не засвідчує, що це були «звичайні люди», прийmemo до уваги характерне уточнення автора: «Ніби звичайні люди». Фінальна страшна подія, після чого Альоша біжить стрімголов з лікарні, отримавши дозвіл лікаря, теж засвідчує, що це були зовсім не звичайні люди: один хворий вночі перегриз іншому горлянку... Отже, ця повість потребує уважного читання з боку дослідників і принаймні знання елементарних фактів історії радянської літератури, як і елементарних знань з психіатрії, історичної і сучасної...

Повість Івана Микитенка передовсім цікава не тільки як один із перших художніх досвідів зображення лікарні для душевнохворих, зокрема душевнохворих дітей, а і як палке слово на захист таких хворих, ставлення до яких і у XX столітті мало чим відрізнялося від середньовіччя, що засвідчив бодай всесвітньо відомий роман Кена Кізі, написаний вже 1962 р.... Одеська лікарня для божевільних у 1927 році описується Микитенком як гуманний медичний заклад, в якому працюють інтелігентні лікарі. Це було контрастом до жорстокості одеського життя поза мурами лікарні.

Але ця повість – ще й унікальна спроба створення історичного топоекфразису одеського тексту, вона подає незабутню історичну топографію південного міста, що стає повноцінним персонажем цього нарративу. Між ранньою повістю, розрахованою переважно для дитячого читання, і п'єсою 1930-х років «Кадри», яка мала багату сценічну історію, існує внутрішній зв'язок, попри те, що за літературними родами та за тематикою вони зовсім різні. Об'єднує їх авторська модифікація одеського тексту, який посідає у світовому мистецтві незаперечне місце. Це саме не образ міста, не топос міста, а міський текст, за термінологією Володимира Топорова⁶ та московсько-тартуської школи (передовсім, Юрія Лотмана)⁷, системно присутній в багатьох видатних творах і не тільки російської літератури.

⁶ Див: Топоров В.Н., Петербургский текст русской литературы, СПб, Искусство, 2003; а також: Топоров В.Н., Миф. Ритуал. Символ. Образ, Исследования в области мифопоэтического, Избранное, – Москва, Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995, с. 259-367.

⁷ Лотман Ю.М., Символика Петербурга и проблемы семиотики города, [у:] Семиотика города и городской культуры, Ученые записки Тартуского государственного университета, Труды по знаковым системам, XVIII, вып. 664, Тарту, 1984.

Категорія міського тексту як надтексту («сверхтекст», за Н. Є. Медніс⁸), попри її значну невизначеність і певні заперечення в її існуванні, продовжує досліджуватися на матеріалі не тільки столичних, а й провінційних текстів, зокрема на матеріалі українських топосів, наприклад, розвідки Ярини Цимбал стосовно харківського тексту⁹. За Володимиром Топоровим, який висунув поняття Петербурзького тексту, – для того, щоб перейти у розряд міського тексту з образу, топосу тощо, – потрібно кілька умов. Це цільно-єдність, пов'язана спільними семантичними та структурними ознаками, головною з яких є єдність змістовної настанови – ідеї, духовного змісту. За своєю структурою міський текст включає в себе субстратні елементи природного ландшафту, міські топоси, архітектуру та містопланування, міські міфи, пам'ятники мистецтв, соціальні та духовні ідеї, літературні персонажі, а також спільний локальний міський словник. Все це вочевидь присутнє і в Одеському тексті, який з повним правом може називатися не міфом, як вважає Марк Найдорф¹⁰, тобто частиною Одеського тексту, а самим цільно-системним текстом.

Передусім потрібно визначити ту спільну духовну ідею, яка об'єднує Одеський текст. Хоча ця ідея може змінюватися з часом, але якщо казати про 1920-ті роки, то ми би пропонували умовно, використовуючи місцевий історичний жаргон, назвати її «Одеса-мама». Саме цей духовний зміст об'єднує і твори Івана Микитенка, написані на одеському матеріалі. Як відомо, цей історичний період позначився присутністю в місті багатьох видатних митців, які далеко не всі були народжені в Одесі, але вважали себе до певної міри одеситами, адже тут починалася їхня мистецька творчість. Згодом вони покидали Одесу, але по всіх світах своєю малою першою батьківщиною називали саме це місто. Мати – це перший з батьків, з яким спілкується дитина. Потім зазвичай цього першого покидають задля самостійного життя, задля ідеї батька, ідеї суспільної активності. В Одеському тексті існує антиномія між Одесою-«мамою» і столицею-«батьком», куди рано чи пізно вириваються від «матері»... В текстах зарубіжних одеситів таким батьком може бути не тільки Москва, а будь-яка столиця світу... Водночас Одеський текст ніколи не існував як провінційний, завжди обіймав проміжне місце між локально-історичною столицею (Москва, Петербург, Харків, Київ) та провінцією (Херсон, Олешки, степові фольварки Причорномор'я). Одеса як столиця світу підтверджує свій статус принаймні наявністю одноіменного містечка

⁸ Медніс Н.Е., Сверхтексты в русской литературе, Новосибирск, НГПУ, 2003.

⁹ Цимбал Я. «Харківський текст» 1920-х років: обірвана спроба, Літературознавчі обрії, праці молодих учених, Київ, 2010, вип. 18, с. 54-61.

¹⁰ Найдорф М.И., Ранние годы «одесского мифа», Очерки европейского мифотворчества, Одесса, Друк, 1999, с. 27-32.

у глушині Техашини, уславленого нещодавно Кормаком Маккарті та братами Коенами...

У прозі та драмі Івана Микитенка ця спільна ідея народжується із загального прагнення ранньорадянської дійсності до освоєння простору і часу, до здобуття освіти, до перетворення дійсності згідно з новими настановами плановості життя і декларованою можливістю для людини бути майстром своєї долі. Прискорена модель економіки радянської влади (п'ятирічку – в чотири роки) поширювалася й на освіту. В п'єсі «Кадри» нелюдські побутові умови навчання перших радянських студентів вражають сучасного читача. Але найбільш страхотливе враження справляє символічний фінал п'єси: підготовлені за прискореним курсом навчання, колишні партійні висуванці, тепер вже молоді фахівці, роз'їжджаються далеко за направленнями по місцях майбутньої роботи, покидаючи назавжди «Одесу-маму», а назустріч їм до Одеси наближується потяг з новими абітурієнтами... Радянський соціалістичний конвейер знеособлює таку дуже індивідуальну справу, як підготовка фахівців вищої ланки освіти, особливо, якщо це стосується, як у випадку з самим Іваном Микитенком, підготовки лікарів. Найдивнішим в історії радянської влади було те, що такими ударними засобами в результаті реально було створено найпотужнішу освіту і найпотужнішу науку...

Але якщо радянські студенти в «Кадрах» для навчання їдуть залізницею у напрямку до Одеси, то у фіналі повісті «Вуркагани» двосезонні підлітків їдуть тою ж залізницею товарняком у протилежному напрямку – з Одеси до тодішньої столиці Харкова, де за допомогою столичного комсомольсько-партійного ватажка надіються влаштувати талановитого Альошу «у художествене». Столична влада, як і нові столичні будівлі влади, ототожнюється із всесилою батьківською владою:

«Тут піддержки треба. (...) Ви там у комітет!.. Комітет ізразу: отдать у художествене – і амба. Потім я ще й Черв'якові знайду роботу. О, і Метеликові! Всім...», – радіє старший «уркаган» на прізвисько Матрос, який пробився до комсомольського начальства. Цього, на його погляд, не може зробити Одеський дитячий будинок, що, дійсно, вже давно розформовано після трагічних подій в ньому...

Пошуки хоч якого-небудь помешкання для житла й роботи на задвірках Одеси першими радянськими студентами в п'єсі «Кадри» (гуртожитків ще не було) – схожі на поневіряння в повісті безпритульного хлопчика Альоші, який, вийшовши з лікарні, не може знайти місця, щоб переночувати. Мандруючи у супроводі собаки вулицями та майданами Одеси, він спочатку намагається влаштуватися у розореній букіністичній лавці на базарі, але це йому не вдається...Цікаво, що місця для ночлігу йому трапляються із прихованим духовним змістом, адже він – талановитий скульптор... Нарешті після блукань нічними одеськими

вулицями, він влаштовується на ночівлю в самому серці міста біля ніг найвідомішого у світовому мистецтві міського пам'ятника, який давно вже перетворився на топокфрасис, за термінологією Олега Клінга¹¹, – скульптурну цитату міського топосу – у багатьох мистецьких творах. Дійсно, для майбутнього скульптора ночівля біля ніг монумента виглядає цілком природною.

«Альоша спинився, коли перед ним виріс чорний тяжкий монумент. Вони були на бульварі, в самому серці міста. Напівтемними алеями бродили сторожкі постаті. Спинялися під деревами, чекаючи на когось довго і безнадійно. В електричному горінні ночі, густому й димно-золотистому над банями собору, де в недосяжній глибині змагались і падали поодинокі зорі. З могутніх плечей монумента, що стояв посеред бульвару, спадав чавунний плащ. Голова колишнього патрона цього славного міста стриміла в гордій задумі. Альоша переступив тяжкий цеп, що оповивав супокій монумента, і наблизився до його підніжжя. Холодний і чистий мармур приласкав його шкіру. Альоша видерся на широку мармурову лаву і прихилив спину до мудрих літер, що стояли колонами під ногами генерала, – розповідали про його минулу славу і таку ж минулу вдячність горожан за його вчинки. Там він заплющив очі і, пригрітий Чорним, позбувся тривожної напруги – заснув спокійно і солодко».

Отже, турботливою «мамою» для малого безпритульного хлопця стає пам'ятник Дюку Рішельє, що визнається візитною карткою Одеського тексту і самої Одеси...

Дослідження міського екфразису може бути визнаним перспективною галуззю не тільки стосовно одеського тексту як міського, а й в інтермедіальному аспекті – як різновид екфразису взагалі.¹² Водночас наразі топокфразис одеського тексту вивчається переважно не як літературний, а як архітектурний феномен¹³

Одеса в творах Микитенка не названа на ім'я, це просто «прекрасне південне місто». Як уявляється, треба бути генієм, щоб написати у власному романі: «Итак, я жил тогда в Одессе...». Український молодий автор таким себе не почував, тому власні враження заховав у своєму творі... Але Одеський текст вибудовується за усіма критеріями міського тексту.

¹¹ Клинг О. Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина), [у:] Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера, Москва, МИК, 2002, с. 97-111.

¹² Див.: Екфразис: Вербальні образи мистецтва, монографія, за ред. Т. Бовсунівської, пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка, К, ВПЦ «Київський університет», 2013. – 237 с.

¹³ Латышева Л.П., Латышева А.А., Памятники архитектуры Одессы в художественной литературе, [у:] Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Випуск XXXIII. – Частина 4, с. 121-130.

Передусім це наявність субстратного елемента природного ландшафту, яким для великого портового міста безперечно є море, скелі і морський порт. Море на Отраді постає побаченим вперше захопленими очима Альоші, селянської дитини, що виросла в степовій економії під нарами. Море і глинисті скелі дають йому матеріал, що потрібний для його скульптур – глину. З морської глини він лепить статуетку чорта, навколо якої починається в дитячому будинку драматична дія. Такими само захопленими очима спостерігає Альоша за життям великого порту у ту пору, коли з усіх наволишніх місць везуть морем кавуни. Оригінальний спосіб крадіжки кавунів одеськими неповнолітніми вуркаганями стає захоплюючою пригодою, яка свідчить про тимчасове благополуччя навіть в таких жорстоких умовах, як життя в дитячому будинку.

Зворушливі стосунки Матроса та Альоші, якого опікує старший за віком Матрос, – це сублімація відсутніх родинних стосунків. І міський топос, де тривають найщасливіші години в житті сироти, – Одеський порт, що стає заміником материнського простору родини. Згодом, коли Альоша втрачає, як йому здається, Матроса, він повертається до цього материнського простору порту, але цей топос стає ворожим без захисту старшого:

«Цілий день бродив він над синім, ще холодним берегом моря, дивуючися з пароплавів і сотень білокрилих човнів, що вже вкривали горбату спину велетня. (...) Тим часом починало смеркати. Треба вибратися з порту, де стає так порожньо, страшно й холодно».

Другий наявний субстрат міського тексту – це міські топоси у різні пори року: базари, будинки, вулиці, провулки, якими мандрує Альоша спочатку влітку, коли все справляє святкове враження, потім восени у пошуках Матроса, а потім пізньої осені він опиняється просто на вулиці, на тротуарі перед дитячим будинком, доведений знущаннями неповнолітніх «вуркаганів» до нервового нападу, після спроби знищити цей будинок, і тільки вуличний пес Чорний залишається з ним. Нарешті, ті ж самі міські топоси з'являються вже ранньої весни, коли, вийшовши з психіатричної лікарні, голодна і втомлена дитина безкінечно блукає чужими і ворожими до неї вулицями центру Одеси, спочатку вдень, потім вночі і вранці. Саме тому, що загальний Одеський текст за ідейним наповненням – материнський, – малий герой Микитенка нарешті знаходить притулок на вулиці з символічною назвою Уютна, де його пожалів двірник одного з дворів і дозволив мешкати у будці за допомогою у прибиранні.

Одеські вулиці захоплюють автора у будь-який час доби, і він створює справжній гімн історичній Одесі 1920-х років. Ось перше знайомство Альоші з містом вдень:

«Жадібно, як воду спрагла земля, всмоктує він очима, вухами, всім тілом прекрасне південне місто. Воно шумить чарівним, незвичним шумом. Вулиці, повні гарячої снаги, переливаються в сонячній тремтінні, грають велетенськими шибамми, киплять у шварканні черевиків, зітхають стомлено під тінню дерев. Візники, підпершись батожинами, закам'яніли на своїх високих сидіннях. Близько будинку пролітають трамваї, виблискуючи райдугами скла в золотих рамцях. Дзвонять дрібно, тривожно, часто. „Дзінь-дзінь! Дзінь-дзінь!” - відгукується до них Альошине серце, налите щерть незнаною радістю життя. Він одбігає од воріт, кидається в широкі розгони вулиць і, віддавшись їхній владі, ходить по місту, мов стуманілий. Все дивує його».

Перші повернення пізно ввечері з моря, з Отради, де Альоша шукав глини для ліплення:

«Як зовсім смеркло, він підходив до міста. Місто бризнуло зливою електрики; загуло йому назустріч вечірнім гомоном. Здавалося, що море вийшло з берегів, шугнуло в осяйні канали вулиць і вирує, шумить, б'ється хвилями об камінне дно, об широкі асфальти. І раптом з глибин прориваються зойки автомобілів. Різнуть прожектори, вдарять у вічі, засліплять, десь вихопиться потайна сирена, загарчить у спину і мчить далі тривожно, захекано. Альоша зажмурих очі. На першому розі кинувся в чарівну лаву постатей, що сунулись пішоходами. Вони ритмічно, невпинно понесли його в своїх гарячих хвилях з завулка в завулок. А він, немов у блаженному трансі, бився в них попід ліктями, чиркав обличчям об ніжний шовк чиєсь сукні, роздував широкі ніздрі і пробивався далі, відштовхуючи головою чиєсь пругкі стегна. Строката шумлива юрба шелестіла, сміялася, зітхала, плямкала й вигукувала над його головою, а він, затиснувши в залякких пальцях кінці шматини з глиною, виривався іноді стуманілими очима в хвилеві прориви цієї юрби і швидко, нервово, розгублено шукав знайомі жовто-сірі стіни».

Згодом в повісті виникають такі цінні історичні топоси, як унікальна картина одеського базару 1920-х років:

«Вони проходили через базар. Майдан ворушився густою, забитою крикливими спекулянтами кашею. Сорочки, штани, піджаки, ремінь, залізо – тисячі речей ходили з рук на руки в якомусь шаленому тумані. Ляпали долоні, гукали картузники, йшов задьористий дух від гарячих пиріжків, смаженої риби, густого борщу й розпареної пшінки; кричав, реготався грамофон, заливалася гармошка – і все те зливалось в одну рухливу стоусту пристрасть. В сірих мінливих очах тисячної юрби спалахував тривожний вогник зиску. Рундуки, обліплені настирливими жінками, ворушились

і дзижчали, мов осині гнізда в загаті. - Ка-а-мушки для зажигалки! - задзвеніло в Альо-шині вуха. - Камушки! - Йод, бензин, скипидар, нафталін! Йод, бензин, валер'янові краплі!.. - прокричав другий високий голос і зник у юрбі із своїм повним лотком».

Значна частина дії в повісті відбувається у замкненому місцевому локусі – у дитячому будинку, який має певні історичні краєзнавчі координати. Образ будинку – «приюту» – чужий для героя у будь-який час доби, на відміну від материнського порту вдень чи пам'ятника Дюку вночі. Спроба руйнації цього будинку – це останнє намагання за будь-яку ціну вийти з ворожого, знищуючого світу у світ омріяної творчості і навчання. Недаремно ця будівля при останньому в повісті погляді на неї очима Матроса, який розшукує Альошу, – невловимо змінюється. Після розформування дитячого приюту її було віддано звичайним жильцям:

«Він побачив знайомий будинок майже новим, з рясними вогнями і з білими завісами на вікнах. За тими завісами стояли квіти...». Від страшної будівлі з побитими взимку шибками образ переходить до затишного, але вже чужого будинку...

Другий будинок, детально описаний у повісті, – лікарня в саду на Слободі за камінними мурами, де Альоша провів зиму, – теж залишається для нього чужим локусом, незважаючи на звичку до страшних проявів життя в ньому. І тільки купа глини на задньому дворі для ліплення та собака, який тут приживсь, – примиряють його з цим якщо не ворожим, то чужим будинком.

Третім субстратним елементом міського тексту визнані пам'ятники мистецтв, зокрема міські скульптури. Тут варто відрізнити міський артефакт як субстратний елемент і як топоекфразис. В одеській повісті Микитенка є і той, і другий варіанти. Пам'ятник Дюку, у ніг якого влаштовується на ночівлю Альоша – це топоекфразис, оскільки він є прямою цитатою відомого скульптурного тексту – монументу – і стає окремим образом іншого виду мистецтв, переробленим останнім згідно із власними законами. Так, Микитенко неточно описує відомий монумент і називає його лише опосередковано («генерал»): письменник зауважує, що з плечей монумента спадав чавунний плащ, тоді, як в дійсності це не плащ, а римська тога.

А ось велика група Лаокоона, яку побачив Альоша у місті, «на майдані зеленого скверика, перед будинком Червоної Армії» і повторив у глині – то вже субстатний елемент міського тексту:

«Деталей він не міг зберегти в своїй пам'яті. Лишилось тільки саме велике глибоке враження, внутрішній хвилюючий зміст тієї групи. І він віддався в роботі стільки ж і спогадам, скільки інтуїції. Під його пальцями народжувались дивовижні голови, сповнені страждання й могутньої скорботи, народжувались груди, в які впиналися жала гадюк...».

Реальний історичний монумент вводиться не сам по собі як цитата, а лише як привід для створення іншого образу – ліплення талановитою дитиною з глини власних статуеток.

Екфразисом безіменого масового базарного псевдомистецтва 1920-х рр. стають побачені на лотку «серед ламп, старих парасольок, люстерок та іншого мотлоху білі статуетки Венери. Альоша рвонувся туди і потяг за собою Матроса. Пробилися крізь густий натовп і стали. Альоша забув за все. Чіткі лінії Венери заграли перед його очима».

Вербальний опис творинь самого Альоші – чорт, грек Валіаді – хоча і засвідчує намір інтермедіальності, але позбавлений необхідної пластичності, уява про ліплення складається опосередковано, через реакцію глядачів. Так, грек Валіаді, зовні не дуже привабливий, купляючи свою статуетку, приймає її за портрет свого батька, а не свій власний...

Нарешті, четвертий субстатний елемент Одеського міського тексту в повісті – це локальна місцева мова із своїм словником і своїми експресивними особливостями. Передусім це мова одеських безпритульних – «вуркаганів». Це слово у 1920-ті рр. не тільки означало середовище кримінального світу, але й було синонімом слова «шпана». Дика суміш російської й української мов із специфічним жаргоном відтворюється письменником:

«Нет, брось ці штучки. А канешно! Що ж я брося? Ну? – Обще, брось! Лучче шануйся. (...) Матрос? – Почти шо. – І одскоч. Чого ти?».

По-друге, це тексти пісень, які співають в одеському приюті безпритульні. Ці тексти протиставлені текстам, що співають у Харкові на комсомольському святі комсомольці. Перший текст – варіант одеського міського «блатного» романсу, де перемішані реалії злочинського життя і недавньої історії країни:

«Йшли два вуркагана // з адеского кічмана... // ...з адеского кічмана // дамой... // в адескую маліну, // і тут поразіла їм // гроза... // Товариш мой верний, // болять мої рани... // Болять мої рани // на груді. // Одна заживаїть, // другая начинаїть... // А третя откриваїть // внутрі... // Товариш, друг верний, // зарой мою тело... // Зарой мою тело // на бану... // Пускай малахольні // лягавіі сміються, // шо я бил геровскій // вуркаган... // Росія, Росія, // великая держава... // Вона проїграла // войну... //А белое знамя // в бою потіряла. // Тепер ми кімаєм // на бану...»

«Туди стремлять колони юні – // Ми інсургенти злих времен», – натомість співають комсомольці на святі пісню на вірші Павла Усенка. Якщо перший текст належить фольклорному жанру міського одеського романсу, контамінованому та перекрученому безпритульними, то у другому тексті письменником позначений автор. Протиставлення

одеського та харківського (столичного) тексту відбувається на рівні пісенно-віршованого екфразису. Людмила Скорина, яка досліджувала інтертексти в драмах Івана Микитенка, зокрема, пісенні інтертексти, називає такі антиномічно протиставлені пісні, що зустрічаються у всій творчості письменника, – «інтертекстемами»¹⁴. Як уявляється, функція таких «інтертекстем» відрізняються від звичайного використання чужого слова у вербальній формі, адже пісня – це синтез двох видів мистецтв – вербального і музичного. Тому цитація пісні в літературному творі – не тільки засіб характеротворення, а й самостійний феномен, елемент структури твору, у даному випадку, елемент міського одеського тексту.

Але не слід вважати, що утрироване мовлення уркаганів вичерпує в повісті всі можливості мовної поведінки одеських персонажів. По-перше, сам Альоша народився в селі, в економії, його мати була україною. Його мовлення, хоча й плутане, але правильне. По-друге, малий герой зустрічає в Одесі інтелігентних людей, які розуміють його нахил до творчості і першими бачать в ньому значний талант. Це перший директор дитячого будинку Чалий і лікар-психіатр в клініці для душевнохворих. Ці персонажі підтримували Альошу, як могли, проте багато вони не змогли для нього зробити. Але їхнє мовлення виявляється нейтральним, воно позбавлено рис певного топосу, і не може характеризувати саме одеський текст...

Легендарна одеська пісня уркаганів, що дала назву твору, опосередковано обігрується і в сюжеті повісті. Адже наприкінці Матрос з Альошею потрапляють до міліції, де проводять ніч, після чого їх відпускають. І йдуть вони додому, а потім – на вокзал, щоб покинути Одесу товарним потягом – назавжди:

«Йшли два уркагани з Одеського кічману // домой... // Тепер ми кімаєм на бану...». «Коли ми будемо там? – тихо спитав Альоша. Матрос відповів радісно, твердо: Завтра». Жоден з них не уточнює, де це – «там»? Але ясно, що жорстокий, але материнський світ Одеси покидається назавжди – заради державного і владного світу столиці – Харкова... Одеський текст завершується, починається інший. Але завершується і повість.

¹⁴ Скорина Л., Специфіка і функції інтертекстем у драматургії Івана Микитенка, Вісник Черкаського університету, Серія Філологічні науки, Черкаси, 2010, Вип. 188, с. 27-37.

Бібліографія

- Вешелені О. М., *Література як „досвід божевілля” (на матеріалі творчості українських письменників-модерністів)*, Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, Харків, 2010, № 910, Серія: Філологія, вип. 60, частина II.
- Гришина О., *Шевченко попав в компанію аутистов*, *Архів Клініки Дорошенка Грищенка* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.clinicdg.com/uk/archive/1366635320/>
- *Екфразис: Вербальні образи мистецтва, монографія*, за ред. Т. Бовсунівської, пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка, К, ВПЦ «Київський університет», 2013. – 237 с.
- Клинг О. *Топозкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина)*, [у:] *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума* / под ред. Л. Геллера, Москва, МИК, 2002, с. 97-111.
- Латышева Л.П., Латышева А.А., *Памятники архитектуры Одессы в художественной литературе*, [у:] Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Випуск XXIII. – Частина 4, с. 121-130.
- Лотман Ю.М., *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, [у:] Семиотика города и городской культуры, Ученые записки Тартуского государственного университета, Труды по знаковым системам, XVIII, вып. 664, Тарту, 1984.
- Меднис Н.Е., *Сверхтексты в русской литературе*, Новосибирск, НГПУ, 2003.
- Микитенко І., *«Вуркагани» та інші твори*, К., Ранок, 2009. – 320 с.
- Найдорф М.И., *Ранние годы «одесского мифа»*, *Очерки европейского мифотворчества*, Одесса, Друк, 1999, с. 27-32.
- Ройтман Л., *Странное творчество странных людей?* Архив Радио Свобода, Наши гости, 26.08.04, Факты и мнения [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://archive.svoboda.org/programs/rt/2004/rt.082604.asp>
- Скорина Л., *Специфіка і функції інтертекстем у драматургії Івана Микитенка*, Вісник Черкаського університету, Серія Філологічні науки, Черкаси, 2010, Вип. 188, с. 27-37.
- Топоров В.Н., *Петербургский текст русской литературы*, СПб, Искусство, 2003; а також: Топоров В.Н., *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Избранное, – Москва, Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995, с. 259-367.
- Цимбал Я. *«Харківський текст» 1920-х років: обірвана спроба*, Літературознавчі обрії, праці молодих учених, Київ, 2010, вип. 18, с.54-61.
- Щітка Л., *Гене́за образу божевілля в українській літературі першої третини ХХ ст.*, Наук. зап. НаУКМА. Т. 19. Філологічні науки, Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія», Київ, Стило́с, 2001, С. 71-78.

Tetyana Sverbilova

**„ODESSA TEXT” IN I. MYKYTENKO’S WORKS:
THE NOVEL *URKAHANY* (1928) AND THE PLAY *KADRY*
(*SVITIT NAM, ZORI*) (1930)**

Summary

Modern assessment of personality and creativity of Ivan Mykytenko, the Ukrainian Soviet dramatist of 1920-1930s, is extremely controversial. He is known primarily as the author of plays, which are currently popular culture of the Soviet period. However, his early prose of the 1920s does not fit into these canons. The beginning of his literary creativity was associated with Odessa. The novel „Vurkahany” now undervalued and forgotten, touching themes that have become extremely popular in the art of the twentieth century. They are solitude of the artist as „the Other”, madness as retribution for creative talent, a tragic alienation, physical inability to human survival in brutal pragmatic society, tragedy of creative person who by birth is not like the others. However, it is interesting also as one of the first in the new Ukrainian literature attempts, after the dramatic poem by Lesya Ukrainka *V pushchi*, to enter to the art of the twentieth century theme – madness as retribution for creative talent. Written almost simultaneously with the „Narodnyy Malakhiy” by M. Kulish and „Sanatoriyna zona” by M. Khvylovy this story was also one of the first explicit images of madhouse – one of the most popular topos in the culture of the twentieth century. But I. Mykytenko’s novel is especially interesting as a unique attempt of Odessa historical text topoekfrazys, it delivers an unforgettable historical topography of the southern city, becoming a full-fledged character in this narrative.

This is not the image of the city, not the city topos but urban text system which is presented in many outstanding works. Category City text as overtekst, despite its considerable uncertainty and some objections to its existence, continues to be explored not only as the capital but also provincial texts, including the material of Ukrainian topos. In order to move into the category of urban text from the topos image, a few conditions need. It is the whole unity of the general semantic and structural features, the main among which is the unity of content guidelines – the idea of spiritual content. By its structure the city text includes the substrate elements of the natural landscape, urban topos and city architecture, urban myths, monuments, arts, social and spiritual ideas of the characters and a common local urban dictionary. These elements are clearly presented in the Odessa text. First we need to define the common spiritual idea, which combines Odessa text. Although this idea may change over time, but as about 1920, we have offered to use the local historical jargon and call it „Odessa Mama”. It is this spiritual sense which unite the works by Ivan Mykytenko written on Odessa material. In Odessa text there is an antinomy between Odessa, „mother”, and the capital, „father”, to which the heroes sooner or later break out from the „mother”. However Odessa text never existed as provincial but always occupied an intermediate position between the local historical capital and the provinces.

Key words: Odessa's text, topos, creativity, madness, native language's influence on modern cities' text.

Ключові слова: одеський текст, топос, творчість, божевілля, субстрати міського тексту.

СВЕРБИЛОВА ТЕТЯНА ГЕОРГІЇВНА – доктор філологічних наук, доцент, старший науковий співробітник, старший науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Найважливіші публікації:

- Свербілова Т. Трагикомедия в советской литературе (Генезис и тенденции развития) : [монографія] / [АН УССР. Ин-т лит. Им. Т. Г. Шевченко ; Отв. ред. Н. Е. Крутикова] / Т. Г. Свербілова. – К. : Наукова думка, 1990. – 148 с. (9 д.а.).
- Свербілова Т. Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми в аспекті порівняльної поетики) : [монографія] / Тетяна Свербілова ; [наук. ред. Д. С. Наливайко]. – Черкаси : ТОВ «Маклаут», 2011. – 566 с. (32 д.а.).
- Свербілова Т., Скорина Л. Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у постатях. [У співавторстві з Л. Скориною]. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2007. – 384 с. (23 а.а.).
- Свербілова Т. Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / ред. Л. Скорина. [У співавторстві з Н. Малютіною та Л. Скориною]. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2009. – 598 с. (34 а.а.).
- Свербілова Т. Подводная лодка «В степях Украины» : Колхозный водевиль А. Корнийчука «В степях Украины» в матрицах китча и проблема культурной идентичности многонационального феномена соцреализма / Татьяна Свербілова // Русская антропологическая школа. Труды; [отв. ред. Н. Г. Полтавцева]. : Вып. 7. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2010. – С. 244-268 (1,2 д.а.).
- Свербілова Т. Раннесоветский жанр «оптимистической трагедии» и стратегии массовой культуры в «героической драме» О. Корнийчука «Гибель эскадры» и в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского (аспект сравнительной типологии). / Татьяна Свербілова // Totalitarianism and Literary Discourse 20-th century experience. / Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, Tbilisi / International Scientific Conference / «Тоталітаризм і літературний дискурс (досвід 20 століття)» / Інститут грузинської літератури ім. Шота Руставелі (Грузія). – Тбілісі : Institute of literature Press, 2010. – С. 146-150 (0,5 д.а.).
- Свербілова Т. «Колгоспна трагедія» як формульний та інноваційний жанр: жанровий синтез в аспекті компаративної поетики / Тетяна Свербілова // Семіосфера радянської культури : знаки і значення : Вип.2 / Відп. ред. В. Хархун. – Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011 (із серії «Studia Sovietica»). – С. 146-156 (0,5 д.а.).
- Свербілова Т. Іміджі та міражі радянського літературного проекту (випадок Миколи Куліша в світлі мета-іміджів) / Тетяна Свербілова // Літературна компаративістика. – Вип. 4. – Ч. I. – К. : ВД «Стилос», 2011. – С.184-213 (1,5 д.а.).
- Свербілова Т. Страх смерти как жанровый мотив советской модели «комедии с самоубийством» в свете гоголевской традиции (Мыкола Кулиш и Николай Эрдман) / Татьяна Свербілова // Русская антропологическая школа. Труды: Вып. 11 ; [отв. ред. Н. Г. Полтавцева]. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2012. – С. 189-200 (1,2 д.а.).
- Свербілова Т. Соцреализм как массовая культура и формульные жанры в советской драматургии 20-30-х гг. / Татьяна Свербілова // Русская антропологическая школа. Труды : Вып. 11 ; [отв. ред. Н. Г. Полтавцева]. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2012. – С. 201-207 (0,6 а.а.).

Наукові інтереси: літературна компаративістика, російська література, російська, українська драматургія ХІХ- першої третини ХХ ст.