

Валентина САЄНКО,
доцент
Одеського національного
університету
ім. Іллі Мечникова

«ГОЛЛІВУД НА БЕРЕЗІ ЧОРНОГО МОРЯ» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИТЦІВ ДОБИ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

УДК 82.09+791]:7.047(477.74)“192”

У статті розглянуто метафору «Голлівуд на березі Чорного моря», яка символізує відродження української культури 1920-х рр. Авторка ставить акцент на літературі й кінематографії, що розвивалися в Одесі. Проаналізовано роман Ю. Яновського «Майстер корабля» і драми М. Куліша, в яких відлунує одеська тема.

Ключові слова: поліетнічний простір Одеси, національне відродження, міфологема моря, образ Міста в ідеальній Республіці, образ корабля, поліморфність драматургії М. Куліша, мотив дзеркала, ідея закритості, неоромантизм.

Термінологічна метафора «Голлівуд на березі Чорного моря» для аналізу циклічності і розквіту української культури в поліетнічному середовищі Одеси й усієї України має глибокий сенс. Передусім як символ духовного піднесення, яке пережила українська культура, що ступила на шлях освоєння нового виду мистецтва – кінематографу на одеських теренах на фабриці ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправління), яка у 1920-х рр. була єдиною на весь тодішній Радянський Союз.

Одеса цієї пори не тільки увійшла до трійки найважливіших культурних осередків України поряд із Києвом і Харковом, а й під впливом кіноманії стала величати себе «Голлівудом на березі Чорного моря». Тому в нарисах про Одесу Ю. Яновський іронічно повторив цю назву і написав свій перший твір «Майстер корабля» про перлину Семіраміди, прекрасне, сонячне, тепле місто над Чорним морем. Атмосферу шукань, мистецьких експериментів створювало ядро літераторів, художників, акторів, сценаристів здебільшого українського походження, які співпрацювали з усіма культурними діячами в поліетнічному просторі.

Отже, концентрація у чорноморському Голлівуді сузір'я талантів, одержимих творчістю, зумовила духовне і національне відродження, що його у 1930-х рр. нагло припинило тотальне винищення української інтелігенції, зокрема літераторів, не згодних із політикою насадження у мистецтві й творчості соцреалістичних приписів і партійних догм.

Однак у 1920-х рр. митці, збудені українською революцією і надіями на культурне й національне оновлення, творили модерне мистецтво, зокрема й синтетичне – кінематограф. Саме тому метафоричний вислів «Голлівуд на березі Чорного моря» означає не тільки топонім південного міста, пов'язаного видимими і неви-

димими нитками з європейськими й азійськими цивілізаційними потоками – міста, яке увібрало козацькі традиції давнини і не вважало себе провінцією Російської імперії, Малоросією, а вільного міста у вільному світі, де знаходили спільну мову українці і французи, поляки і греки, росіяни і євреї, турки і болгари, де представники різних націй прагнули реалізувати свою ідентичність.

Тут працювала блискуча плеяда кінематографістів. Серед них – О. Довженко, який став фундатором українського поетичного кіно, яке визнавав світ, Майк Йогансен, містифікатор і знавець чи не 100 мов, і Василь Кричевський. Усіх тих, хто був учасником процесу народження нового виду мистецтва і примножував славу «Голлівуда на березі Чорного моря», причому не бізнесовими інтересами чи золотою лихоманкою, а пристрастю осягнення істини через красу, не перелічити. Вони ж були прототипами героїв творів, присвячених цим подіям, тому навіки увійшли в історію української літератури ХХ ст. і в історію Одеси як культурного центру – на перехресті Європи й Азії, Заходу і Сходу, Півночі й Півдня.

Чи не найприкметнішими в цьому сенсі є такі твори класиків української літератури ХХ ст.: «Майстер корабля» Ю. Яновського і чотири драми, задумані М. Кулішем, вихідцем із херсонських степів, що був тісно пов'язаний з «Голлівудом на березі Чорного моря» і Одеським (Новоросійським імператорським) університетом. Три з них – «97», «Комуна в степах» і «Зона» – драматург написав саме в Одесі, а в «Патетичній сонаті» превалює впізнаваний топонім міста на березі Чорного моря. А ще тут кінорежисер О. Довженко зняв свої перші твори, що увічнили його ім'я у світовому кіномистецтві.

Утім перше місце належить романові Ю. Яновського, в якому повноправними героями є Місто і Море. Місто на березі моря –

Одеса, море – Чорне. Час – 1925–1926 рр. та осінь 1975 – літо 1976 рр. Однак сам текст роману жодної вказівки на конкретність місця і дати не містить. Власні іменники на позначення реальних географічних об'єктів трапляються тільки в розповідях, спогадах деяких персонажів. Виникає цікава ситуація: герої згадують конкретні місця, але під час спогадів, розмов, розповідей існують поза межами топосу, в абстрактному Місті, котре має географічний прототип, проте начебто «забуває» свою назву. Місто тут – 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. Пригадати ім'я китаїця – означало підтвердити реальність подій, які відбулися, переконати слухачів у їхній вірогідності, а для себе – звільнитися від минулого. Функції топонімів та антропонімів у художньому тексті, звичайно, різні, подібним є сприйняття відсутності власної назви. Сивочолий То-Ма-Кі в теперішньому часі живе в Республіці, згадуючи про минуле в Місті. Місто є адміністративною одиницею Республіки, їхній взаємозв'язок виявляється в координатах часопростору чітко й послідовно.

На рівні авторської символіки помітні також моделі протиставлення *місто як хаос – республіка як гармонія*, хоча така антиномія не є абсолютною, оскільки зрівноважується психолого-біографічними параметрами: в Місті панує молодість, закоханість, пристрасть, натхнення редактора; в Республіці – старість Товариша Майстра Кіно. Художньо-багатогранно продемонструвати ці складні взаємозв'язки між Містом та Республікою допомагає продуктивність і перспективність міфологеми моря.

Окрім казок та пісень, «море» часто згадується в українських замовляннях, де найчіткіше простежується світоглядна та космогонічна опозиція: *світ людей – світ нелюдський*. Епітетів, які характеризують цей образ, може бути кілька. Найпоширеніші такі, як «синій», «чорний», «червоний». Аналізуючи водну термінологію українських замовлянь, М. Степанов і Г. Таранюк 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» [9, с. 63–64].

У цьому зіставленні прикметна опозиція *синє море як основа світу – чорне море як потойбіччя*. Прикладів такого міфологічного часопростору в

українській літературі небагато (як і власне морської символіки загалом), а тому унікальні випадки подібного художнього осмислення привертають особливу увагу, як, наприклад, у сучасному творі Л. Кононовича «Тема для медитації»: «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 крає. Їхав через чорне море святий Юр на білому коні на золотому сідлі» [4, с. 7].

У романі «Майстер корабля» море буває різним, 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» [12, с. 40].

Негативна семантика «чорного» в контексті морської стихії очевидна. Амбівалентним є також трактування безатрибутивного «моря», але в цьому хронотопі найчастіше актуалізується значення «невідомий, незнаний» простір, у якому можливе таке топографічне вкраплення, як острів. Міф про незвичайний острів (державу, країну) серед неозорого моря для світової літератури був надзвичайно продуктивним. Найактивніше використовувався образ Атлантиди, котрий для української літератури початку ХХ ст. став знаковим. У контексті «Майстра корабля» образ Атлантиди не прочитується, однак чітко простежується її культурологічний аналог, утілений у таких інваріантах, як Республіка Платона, ідеальна країна, керована мудрим і досвідченими людьми, та Республіка Утопія з книжки англійського філософа Томаса Мора.

Художнє моделювання образу Міста в ідеальній Республіці у романі Ю. 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 образи

Носового ковчега, «Арго», крейсера «Ісмет», брига «Онтон», вітрильника з фігуркою Банджін. Кожен із цих образів творить узагальнений концептуальний підтекст.

Найбільше уваги в романі відведено образу майбутнього, ще не створеного корабля. Послідовно зображено клопітку та важку працю з його побудови, автор принагідно викладає й теорію кораблебудування. Використовуючи спеціальну корабельну лексику, він докладно описує схему елементів і частин вітрильника. Якби у романі «Майстер корабля» читач побачив рисунки та схеми, то такий прийом уважався б доречним і природним – настільки переконливим та обґрунтованим є авторський опис. Час створення корабля – це єдиний реальний фабульний час роману про життя Одеси у 20-х рр. ХХ ст., про шукання істини і гармонії українськими митцями цієї доби.

Поетикальна унікальність «Майстра корабля» Ю. Яновського стає зрозумілою лише за умови асоціативної інтерпретації. Твір, який, на перший погляд, здається безвихідним лабіринтом надмірної авторської стилізації, прочитується неоднозначно. Саме в цій полісемантичності й виявляється естетика роману.

Аналіз його художніх особливостей дав змогу наблизитися до осмислення процесу появи нового типу сприйняття та відображення реальності, для якого важлива як дискретність, так і системне проникнення у суть процесів та явищ, можливість бачити проекційно збільшений фрагмент і цілісність, що реалізуються в міфологемі моря, у якій проступає виразний профіль доби і суб'єктивні відчуття креативної особистості, котра прагне гуманізувати навколишній неврівноважений світ високим мистецтвом слова.

У сучасній системі оцінок та критеріїв осягнення творчості Ю. Яновського, особливо з погляду потрактування одеської тематики, ще тільки розпочинається. І річ не так у бракові вагомих наукових досліджень, як у тому, що істотні мистецькі зміни початку ХХ ст. лише засвідчують рішучу естетичну переорієнтацію, яка, на жаль, не дістала продовження. Тому важливо було у процесі аналізу зосередитися не на певних стильових узагальненнях, а на глибокому осмисленні особливих та індивідуальних рис конкретного твору. Сакральним змістом наділено ключовий образ моря, в якому прочитується кредо не тільки непересічного митця-неоромантика, а 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 доро-

гах. 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» [12, с. 30] (курсив мій. – В. С.).

Для М. Куліша Одеса також стала притягальним культурним центром. Той факт, що це місто сформувало творчий профіль найкращого українського драматурга ХХ ст., не підлягає сумніву. Переконливими доказами є, по-перше, драма «97» про голод 1921–1923 рр. (так званий ленінський) задля поглинення України більшовицькою імперією – драма, яка не тільки народилася в Одесі, а й ознаменувала початок професійного театру ХХ ст. замість аматорського з його агітками, інсценізаціями класичних творів і агітсудами. І хоча напромі про одеський тоpos у п'єсі «97» не йдеться, бо місцем її дії є вмираюча від голоду і виснажена селянська Україна, де були навіть випадки канібалізму, проте імпліцитно він наявний. Адже, як інспектор Губнаросвіти, а пізніше її завідувач, М. Куліш об'їздив і обходив усю Одещину, що в 1920-х рр. об'єднувала чотири губернії: Одеську, Миколаївську, Херсонську і Кіровоградську. Пережиті враження лягли в основу книжки нарисів «По сёлам и весям» (1924), яка задокументувала трагедію українського народу в лещатах радянської системи, що прирікала його на безкультур'я і позбавляла права на освіту й повноцінне життя.

М. Куліш як митець потужного таланту сформувався саме в Одесі. 1914 р. він вступив на історико-філологічний факультет Одеського (Новоросійського імператорського) університету ім. Іллі Мечникова, але Перша світова війна завадила його планам, тож довелося закінчити одеську школу прапорщиків і стати військовиком-артилеристом.

Одеську тему у творчості М. Куліша найкраще вивчила Н. Кузякіна – дослідниця, яка відкрила його роль і значення не тільки для українського, а й світового мистецтва, при цьому проаналізувавши еволюцію письменника від народження і до трагічної смерті на Соловках, системно простеживши й одеський контекст у його художніх творах.

Талант драматурга знайшов в Одесі плідний ґрунт. М. Кулішеві вдалося скористатися особливою творчою атмосферою пошуку й експерименту, якою жилося багато українських митців, так чи так пов'язаних із кінофабрикою ВУФКУ. А ще

відображенням, яке бачить, не намагається бути переконалим, бо приймає фальш як доконечність.

Аналізуючи образ Радобужного у п'єсі «Закут», що має багато спільного з образом головного персонажа з п'єси «Зона́», Н. Кузякіна наголосила: «Найвиразніше в ньому розкрито єство дрібної і негідної людини, яка, проте, щиро (це дуже важливо зазначити) переконана, що робить усе правильно і увесь світ мислить так само мізерно, що саме вона є нормою, а не відхиленням» [5, с. 169]. Мімікрія дала Радобужному змогу уникнути психологічного дискомфорту. Як завідувач державної установи, він оптимально ототожнив себе з тим образом, про який говорить Кухман: «Із колишнього немовлятка Антипа вигнавсь цілий тип», «тип борця за комунізм товариш Антип» [8, с. 307], позбавлений будь-яких особистісних рис.

Сам момент зізнання Радобужного у вбивстві автор передає символічно. На засідання бюро партосередку приходить сліпий батько Антипа, на 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... (*Мацає цпком.*) Денікінці викололи очі за 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...» [8, с. 348].

Мотив дзеркала характерний і для стосунків Ніни та Бруса. У мелодраматичному трикутнику ззовні зрозумілих, але за ретельного аналізу таких заплутаних зв'язків залишається непроясненим доволі інтригуючий факт: хто підкинув листа Радобужному? З діалогів персонажів впливає кілька версій. Можливо, це сталося випадково: Брус загубив листа, а якийсь «доброзичливий» анонім зробив велику послугу, надіславши його зрадженому чоловікові. Підозра падає на всіх, хто здогадався або знав про цей таємний зв'язок. Тому найвірогідніше, що це зробив сам Брус, бо мав найбільше підстав: він явно втомився від ролі таємного коханця та від

страху бути викритим, однак чесно визнати свій гріх перед товаришем по партії не наслідювався.

Справжнє обличчя Бруса відкривається несподівано. Незакамуфльоване, неприкрашене, воно не має нічого спільного з тим образом, який собі наміряла Ніна. За ницістю та підлістю ця людина не доростає 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.

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 легко суміщають різні, майже полярні личини, принагідно змінюючи їх, як маски, відповідно до умов середовища та зовнішніх обставин.

Таке сприйняття персонажів п'єси «Зона́» підтверджується також зовнішніми атрибутами декорації. Створюється враження, що дійові особи «боятися» сонячного світла, автор послідовно дотримується ідеї закритості, прихованості. У кожній із трьох дій наявна символічна деталь, яка семантично повторює ідею подвійності людської натури: занавішені вікна у квартирі Радобужного, крізь які не проникають промені вранішнього сонця – тюремний міщанський закут, 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 «прослизав» у фразеологізмі господаря); дощ – природне явище (сонце зникає), а люди намагаються заховатися; вечір на бульварі – сонячного проміння вже немає.

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

У семантичній опозиції мертвого, камінного – живому пам'ятник Леніну символізує смертельну загрозу для кожної людини. Ідея самогубства проступає на початку твору, ще в експозиційному фрагменті. Ледь намічена, вона поступово трансформується 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 настає після того, як знімають покри-

вало з камінного монумента. Ця синхронність «відкриття – смерть» алюзійно повторює міф про Горгону, погляд якої перетворює на камінь кожного, хто її побачить.

Як митець універсального типу, М. Куліш тяжів не тільки до драматургії. Відразу після написання п'єси «97» саме в одеський період творчості він експериментував із художньою формою, випробовував різні способи втілення ідей і власних роздумів про особливості життя в буремні 1920-ті рр. – нотатки, кінороман, розділи з якого навіть оприлюднив у січні 1925 р. в одеському «Гарті», отримавши схвальні відгуки. При цьому письменник твердо обстоював потребу глибинного психологізму як запоруки створення повнокровних характерів.

Неймовірно, але факт, що спорідненість творчих інтенцій митців українського національного й культурного відродження, які плідно працювали на одеських теренах і групувалися навколо кінофабрики ВУФКУ, зумовила формування особливої стильової манери, яка проглядається у прозі Ю. Яновського, драматургії і романістиці М. Куліша та синтетичному мистецтві О. Довженка, втіленому у художньому слові та в кіно. Специфіка цієї манери полягала в піднесеності, вкоріненій у неоромантизмі. Парадоксально, але творчість М. Куліша була вельми близькою новациям О. Довженка. І хоч автор п'єс «97», «Патетична соната», «Зона» почав раніше інтенсивно утверджуватися в царині художнього слова, проте творчість О. Довженка одеського періоду (і пізнішого часу) виявилася вражаюче суголосною творчим новациям драма-

турга. Цю властивість проаналізувала Н. Кузякіна в книжці «Траєкторії долі»: «І тут відкривається дещо цікаве: коли він починає писати... він пише, як Довженко. Як *майбутній Олександр Довженко, бо стрункий, з крутим чолом мислителя Сашко – поки що художник, і його поетичного голосу ще ніхто не чув*. Працівник українського торгпредства повернувся лише рік тому з Берліна, де дечого навчився, дивлячись на німецький живопис. Він іще бачить себе художником, карикатури в газеті – спосіб чесно заробити гроші й форма спілкування з талановитими людьми, яких збирав навколо себе Блакитний. Усі вони роблять криву важливе: українську газету й українську культуру. Так, ритми “Звенигори”, “Арсеналу”, “Землі” ще бродять у Довженку, як молоде сусло. А Куліш, у якому також грає своє вино, хоч він і говорить про старість, *намагається дати вихід новим ритмам у кіноромані: “Пролог (урочистий, величний, мова важка, як бархат у золоті). Починається: Слухай, люде пролетарський, на Вкраїні і поза межами її суціль...”*» [7, с. 255–256] (курсив мій. – В. С.).

Отже, в одеській темі видатні українські письменники доби відродження 1920-х рр., як у краплі води, не тільки відобразили гуманістичний пафос захисту людини від наступу тоталітарної системи, окресливши шлях кожної особистості у безмежному життєвому морі, а й досягли переконливих успіхів у сфері художньої форми, вдаючись до новаторства у створенні текстів високої проби, типологічно споріднених за проблемно-ідейним змістом та культурою естетичного експерименту.

Література

1. Б а ж а н М. Майстер залізної троянди. Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського / М. Бажан. – К., 1980.
2. Є в ш а н М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан. – К., 1998.
3. И с у п о в К. Зеркало / К. Исупов // Культурология. XX век: энцикл. – Санкт-Петербург, 1998. – Т. 1.
4. К о н о н о в и ч Л. Тема для медитації / Л. Кононович. – Л., 2005.
5. К у з я к і н а Н. П'єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія / Н. Кузякіна. – К., 1970.
6. К у з я к і н а Н. Микола Куліш в Одесі / Н. Кузякіна // Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, мемуари / Н. Кузякіна. – Дрогобич; К.; Одеса, 2010.
7. К у з я к і н а Н. Траєкторії долі / Н. Кузякіна. – К., 2010.
8. К у л і ш М. Зона / М. Куліш // Куліш М. Твори: в 2 т. / М. Куліш. – К., 1990. – Т. 1.
9. Л и с ю к Н. Весілля як містерія безсмертя / Н. Лисюк // Collegium. – 1993. – № 2.
10. С а є н к о В. П'єса «Мина Мазайло» Миколи Куліша: історія чи сучасність? / В. Саєнко // Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. праць. – Одеса, 2001. – Вип. 9.
11. Т а н ю к Л. Драма Миколи Куліша / Л. Танюк // Куліш М. Твори: в 2 т. / М. Куліш. – К., 1990. – Т. 1.
12. Я н о в с ь к и й Ю. Майстер корабля / Ю. Яновський. – Одеса, 1972.