УДК 801.73
DOI https://doi.org/10.32782/2409-1154.2025.74.2.5

Гнатюк М. М.,
докторка філологічних наук, професорка,
професорка кафедри історії української літератури,
теорії літератури та літературної творчості
Навчально-наукового інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
https://orcid.org/0009-0000-3523-4956

«ХУДОЖНИК САШКО – ЦЕ МОЯ СОВІСТЬ І ДРУГ»: ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ Ю. ЯНОВСЬКОГО ТА О. ДОВЖЕНКА

Анотація. У статті розглянуто особливості творчої співпраці видатних українських митців Юрія Яновського та Олександра Довженка. Показано історію першого знайомства, умови творчого зростання, досвід роботи на Одеській кінофабриці, яку жартівливо називали «Голлівудом на березі Чорного моря». Однойменна книга нарисів Ю. Яновського та його роман «Майстер корабля», стилізований під кіномемуари, стали основним об'єктом дослідження. На сторінках цього твору автор розкриває секрети письменницької праці, детально описує перші кроки становлення українського кіномистецтва, одного з його першопрохідців – близького друга Олександра Довженка. З документальною точністю відтворює письменник роботу молодого кінорежисера, показує цілу когорту митців – своїх сучасників, за химерними іменами яких виразно прочитувалися прототипи реальних людей.

Роман «Майстер корабля», як і фільми О. Довженка, мають виразний експериментаторський характер, що свідчив про відхід від унормованої поетики, відкривав нові стратегії художнього мислення. Важливим аспектом цього дослідження є прочитання твору під текстологічним кутом зору, що привідкриває завісу над авантекстом, подає цікаву інформацію про творчі задуми та їхнє втілення, специфіку творчої лабораторії митців, факти реальні й ірреальні з їхнього життя й творчості. Досліджено спільність ідейно-естетичних поглядів обох митців у контекстуальному полі Українського Ренесансу 20-их років ХХ ст.

Довженківська кіномагія, яка надихнула автора «Майстра корабля» на створення поліфонічного роман-монтажу, одного з перших в українській літературі мариністичних, філософсько-інтелектуальних романів, запоручила особливі сенси гармонізації світу, в якому панують натхненна праця, молодість, дружба, любов. Творчий тандем Юрія Яновського та Олександра Довженка зберігав свою духовну й братерську спорідненість упродовж усього подальшого, дуже не легкого життя. Історія їх творчих взаємин та особистого знайомства невід'ємна від духовних, історичних, суспільно-політичних змагань української нації, її культурного відродження, державотворчих первнів.

Ключові слова: творчий тандем, кінематограф, художній експеримент, кіномемуари**,** роман-монтаж, сценарист, культура, кінорежисер, містифікація.

Постановка проблеми. Творчість Юрія Яновського та Олександра Довженка – особлива сторінка в історії української культури. Надзвичайне обдарування обох митців запоручувало успішне й активне включення її в широкий європейський контекст, попри численні нападки партійної, вульгарно-соціологічної критики. Свідченням цьому була досить однозначна реакція всесвітньовідомого кіноактора та кінорежисера Чарлі Чапліна, який свого часу наголошував на тому, що: «Слов'янство поки що дало світові в кінематографії одного великого митця, мислителя і поета – Олександра Довженка» [1, с. 104].

За влучним визначенням Валер'яна Підмогильного, «кінолихоманка» буквально захлеснула українське мистецтво 20-их років ХХ ст. Справжні експериментатори Юрій Яновський та Олександр Довженко не випадково виявилися в самому епіцентрі цих карколомних подій, пов'язуючи великі сподівання з новонароджуваним українським кінематографом як «наймасовішим із мистецтв». Їхня перша зустріч, як і слід було сподіватися, відбулася в тодішній українській мистецькій Мецці – столичному Харкові, що притягував до себе найкращі інтелектуальні сили. На переїзд із Києва до Харкова Яновського спокусив невтомний авантюрник і близький друг Михайль Семенко, а в 1923 році туди ж з Берліна повернувся й Олександр Довженко, який займав там посаду секретаря генерального консульства УРСР та принагідно брав приватні уроки малювання в майстерні відомого художника Віллі Еккеля. Місцем зустріч «новоприбульців» стала редакція популярної газети «Культура й побут», в якій редактор «Вістей ВУЦВК» Василь Еллан-Блакитний – відомий поет і громадський діяч запропонував Юрію Яновському місце редактора. На той час, штатним художником-карикатуристом працював там Олександр Довженко, який часто підписувався псевдонімом «Сашко». Починаючи з тих давніх часів, вірна дружба Яновського й Довженка тривала упродовж усього їхнього життя. Щире зізнання Юрія Яновського, залишене ним на сторінках автографа знаменитого роману «Майстер корабля»: «художник Сашко – це моя совість і друг» [2, с. 160], якнайкраще передає всю глибину й безцінність цієї незрадливої дружби.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українське Відродження 20-их років ХХ століття, яке позначилося на всіх видах мистецтва, не перестає привертати увагу багатьох дослідників. Вражає жанрово-стильове розмаїття творчості митців новітньої доби, оригінальність їх творчих пошуків та відкриттів, унікальність художнього універсуму, що поставав на культурному ландшафті базових національних цінностей, духовних і політичних змагань української нації. Як слушно зауважив М. Жулинський: «Логічно, що український авангард так яскраво висвітлився, творчо вибухнув у 20-ті роки, бо його талановитіші творці щиро повірили в реалізацію ідей соціальної справедливості і національного відродження. Цей

короткий період відносно повної творчої свободи, ефективно підсилюваної емоційним нагнітанням революційною фразеологією грандіозних успіхів "першої в світі країни соціалізму", масовим зрушенням енергії мільйонів, прискорив розвиток процесу стильової диференціації і виявив різноманіття і неповторність творчих індивідуальностей письменників» [3, с. 278]. Художній експеримент стає їх звичною практикою, оскільки нагадував своєрідну інтелектуальну гру, яка дозволяла продукувати в дискурсовному полі художньої творчості нетрадиційні форми і змісти, вибудовувати нові стратегії як у вербальному, так і візуальному планах. Творчий тандем Юрія Яновського та Олександра Довженка – яскравий приклад такої співпраці, оскільки «зближення літератури й кіно на початку XX століття було фактом очевидним» [4, с. 289]. Відхід від унормованої поетики передбачав орієнтування на інтелектуального реципієнта, здатного вибудовувати власні «декодуючи системи» смислових кодів і символів, закладених у творах новітнього мистецтва. Прочитання роману Ю. Яновського «Майстер корабля» під текстологічним кутом зору дає для цього розуміння особливі можливості, привідкриваючи завісу над авантекстом, як це заявлено вже самою назвою статті й представлено в подальшому розгляді актуальної теми дослідження.

Виклад основного матеріалу. Новою сторінкою в завоюванні кінематографічного простору стала південна Пальміра – чарівна Одеса з розташованою там знаменитою кінофабрикою, своєрідним «Голлівудом на березі Чорного моря» (за промовистою назвою книги нарисів Юрія Яновського), що надихнув сторінки модерного роману письменника «Майстер корабля», явив світові талановиті Довженківські фільми «Звенигора» і «Земля», виховав цілу плеяду обдарованих кіномитців. Велично йменована у «Майстрі корабля» як вічне Місто, Одеса назавжди залишилася в скрижалях українського кінематографу та в їхній пам'яті, про що свідчить одне з численних зізнань Яновського: «В Одесі – люблю море і свої власні спогади. Кіно-фабрику і грека "ім. М.Семенка"» [2, с. 142]. Спогади, як основний художній прийом, стають визначальною матрицею роману «Майстер корабля», роботу над яким автор розпочав 27 листопада 1927 року (перше видання – 1928 року). Стилізований під кіномемуари, він поетично відтворив перші кроки становлення українського кіномистецтва, натхненну працю перших хоробрих – творців молодої Республіки, за химерними іменами яких виразно прочитувалися прототипи реальних людей, серед яких – редактор і письменник То-Ма-Кі (Юрій Яновський), «мій перший друг» (на зізнання самого автора) – режисер Сев (Олександр Довженко) та «мій колишній метр» – поет-футурист Михайль Семенко, Професор (художник Василь Григорович Кричевський – автор талановитих ілюстрацій до перших книг Ю. Яновського і на той час – професор Одеського політехнікуму образотворчого мистецтва), Директор (тодішній директор Одеської кінофабрики Павло Нечеса), балерина Тайях – обдарована Іда Петрівна Пензо, запрошена тоді з Великого театру до трупи Одеського театру опери й балету, Високий режисер (Микола Охлопков), актор Богдан – в минулому матрос Григорій Гричер (скорочено від повного імені та прізвища – Григорій Чериковер), який, помандрувавши по світах, повернувся в 1923 році на рідну землю й розпочав роботу в кіно. Міцно потоваришувавши з ним, письменник цікаво відтворить цей багатогранний характер на сторінках роману, виявивши неабиякий талант свого героя до малювання й різьби по дереву. Усіх їх поєднали творчість, молодість, дружба, море, любов.

Потужність духовного й культурного потенціалу нації співвіднесено автором «Майстра корабля» з найважливішою домінантою – радісною працею як ознакою творчості. Поетизація будівництва вітрильника та матеріалів, придбаних для цього, праці теслярів, кіномитців і письменницьких буднів – це утвердження рукотворної краси й цінностей, здатних згармонізувати навколишній світ. І справжніми майстрами є ті, які можуть втілювати в життя сміливі творчі плани, продукувати нестандартні ідеї, перетворювати світ, сповнюючи його новою – рукотворною і нерукотворною красою. Держава і культура стають для них запорукою збереження тожсамості народу, його незнищенності, могутнього поступу до нових обріїв. Цілком природно в цьому контексті звучать запальні творчі дискусії, різні містифікації й вигадки, розповіді про події реальні й ірреальні. Вибудовуючи карколомний сюжет, який визначає монтажно-асоціативну композицію роману, його автор кидає своєрідний виклик заскорузлості, трафаретності мислення, чим у більшості своїй грішила тогочасна партійно заангажована критика. Не випадково на звинувачення цих «критиків» про ніби-то стилізацію твору «під банальну Європу», «неприємний присмак націоналізму», «відірваність від життя» (Б. Коваленко) та інші «гріхи» творчого самовияву автора, далекого від партійних приписів і шаблонів, Юрій Яновський писав: «Я завше розумію читача, коли він говорить аналогіями, і не розумію критиків, що з арифметикою хочуть пояснити просторові формули» [5, с. 215].

Добре оперуючи цими складними аналогіями й просторовими формулами, з пів слова зрозуміли одне одного Редактор То-Ма-Кі (Юрій Яновський) та режисер Сев (Олександр Довженко), утворивши неповторний творчий тандем. Своє яскраве вираження знаходить це у фільмах Довженка, поставлених на Одеській кінофабриці та в романах Яновського «Майстер корабля», «Чотири шаблі», «Вершники», а також книзі нарисів «Голлівуд на березі Чорного моря», яка з документальною точністю відтворює «одеський» період життя і творчості двох друзів і тих, хто йшов із ними поруч. Десята Муза – кіно, ще більше зблизила художників на теренах оновлення українського мистецтва, модерної естетики. «Кінооко» Яновського допитливо прозирало в глибини поетичних фільмів Довженка й саме з кіно приходить до автора «Майстра корабля» намір написання поліфонічного роману-монтажу, де монтажно-асоцітивна організація роману відкриває один з основних його художніх прийомів – принцип гри, містифікації читача. Стилізація під кіномемуари чи не найкраще реалізовувала цю можливість. Не випадково досить щиро звучить у начерках до роману зізнання автора, який проводить своєрідні паралелі між письменницькою працею та кіномистецтвом: «Еволюцію кінофільм пройшов величезну. Коли б його побачив критик тридцятих років нашого століття, він би нічого не зрозумів. Він би не знайшов по-перше, так званої фабули. Монтаж епізодів дратував би його, і він продавив би олівцем свій блокнот. Його грубі і нечулі нерви ніяк не реагували б на картину» [2, с. 154]. Продовжуючи свою думку, писав: «Мої книжки по теорії і практиці кіно, моє листування з режисерами, що потім було видане і розійшлося в скаженому тиражі – це я вважаю за свою роботу на землі, а ті романи, що я написав – за молоде горіння» [2, с. 154].

Свій перший досвід, як сценариста, автор показує на прикладі творчої співпраці з Високим режисером, в образі якого постає актор і режисер Микола Охлопков, що зафільмував на Одеській кіностудії дві стрічки: «Митя» (1926, зіграв роль Миті) та «Проданий апетит» (1927). То-Ма-Кі акцентує увагу читача на завершальному етапі роботи – монтажі картини, де гострі дискусії не збавляють своєї напруги, оскільки «тоді питання це – режисер і автор – стояло дуже гостро. Багато списів поламали прихильники однієї й другої групи. Але до згоди тоді ще не прийшли. Власне, не до згоди, а до розуміння законів кінематографії» [6, с. 20]. На думку молодого сценариста, творчість – це «поняття егоїстичне й навіть егоцентричне в своїй глибокій суті» [6, с. 21]. Але, оскільки йшлося про нібито давні часи «молодого горіння», з дистанції вже зрілого віку додає: («Нині я так не думаю!») [6, с. 21]. Ретроспективність оповіді посилюється виваженістю позиції збагаченого багатолітнім досвідом майстра, який цілком свідомий сутнісних коренів проваджуваних дискусій. Надважливим для них було застерегти власні принципи творчої праці, той формат роботи над фільмом, де ідеї сценариста не суперечили б режисерському баченню їх втілення на екрані, адже «це його перша картина, це мій перший сценарій» [6, с. 20]. На завершальній стадії роботи над фільмом нервова напруга сягала свого апогею й тоді Високий режисер дивився «на монтажний стіл так, ніби там лежить його дитина, а я їй ллю на живіт холодну воду» [6, с. 23]. Не меншого драматизму сягала й сценарна історія фільму, розгорнута автором в яскраве метафоричне полотно, варте окремого екранного втілення. Так, зокрема, він зізнавався: «Коли я робив сценарій, мені здавалося, що його можна з початку й до кінця записати в біблію або вирубати зубилом на мармурі. Коли я скінчив писати, він мені видався трохи нудним. А через тиждень я вже ненавидів його, як мою майбутню смерть. (Нині я так не думаю!). Я виносив його в собі, як кобила – лоша. Спочатку вона певна, що її син буде шляхетним скакуном і весь вік ходитиме в шовковій попоні. Коли лоша родитиметься – їй буде просто не до думок. А потім вона його забуде. Є інакші автори, але я вважаю себе за пересічного автора. Тепер дивіться, що ви зробили з моїм лошам. Ви вкрили його попоною на 2800 метрів. Ви нагодували його шоколадним вівсом. Ви вифарбували його в червоний колір і – о небо! – ви одірвали йому голову й хочете приростити її в іншому місці» [6, с. 21]. У цьому епізоді суґестовано всі стадії творчого процесу й візію сценариста щодо екранної реалізації його задуму. Здається, кожен молодий автор може відчути в собі ці ж муки творчості, прочитати свій перший власний досвід роботи над твором. Молодечий запал, сумніви й що надважливо – самокритика, стають основними супутниками молодого сценариста, який із високості вже зрілого майстра То-Ма-Кі констатував: «Ми встигли б і посваритися, та знали, що картину треба кінчати, і стримували себе. Я й досі ціную витриманість високого режисера і його шляхетне поводження» [6, с. 21]. Й лише тоді, коли картина вже була змонтована, після всіх суперечок і метань по знімальному павільйону режисера та автора, останньому стало цілком зрозумілим, де була збережена його думка і де її вже немає. Обстоюючи своє бачення на втілення творчого задуму, оповідач стає в оборону авторських прав, бо «чого вартий творець (майстер – як хочете), коли він не сміє підносити голосу в обороні свого виробу. Він сміє, він мусить!» [6, с. 23-24]. Це запоручення втілення власної творчої волі стало основним принципом роботи молодої плеяди митців – будівничих «Голлівуду» на березі Чорного моря. У звичному коловороті зйомок, акторських кастингів, узгоджень декорацій, технічних проблем, питань з апаратурою То-Ма-Кі, він же – головний редактор Одеської кінофабрики й автор-оповідач згодом детально зупиняє свою увагу на постаті друга – режисера Сева. Якщо змальовані раніше образи Високого режисера й сценариста мали більше абстрактний характер, то тепер Яновський повнотою виявляє своїх героїв, які є прототипами реальних людей і з якими поєднувала дружба, натхненна праця, глибока повага і любов. Їхні стосунки з Севом – це особлива сторінка, про що свідчить щире зізнання автора, наведене на початку цієї статті й потверджене дещо в іншому варіанті у книжковому тексті – «Сев – мій перший друг» [6, с. 35]. Таке відверте зізнання продиктоване не лише доброю давньою дружбою, а й спільними творчими принципами і позиціями, світоглядно-естетичними засадами та поглядами на мистецтво і життя. Навіть перші суперечки, які закономірно виникають між ними як творчими людьми, незмінно вели до увиразнення позицій, позитивного вирішення суперечливих питань. «Любий Сев» – найчастіше звертання То-Ма-Кі до свого друга, з яким було цікаво відкривати нові світи, обговорювати спільні творчі плани і наміри, мріяти й творити. Кожна мить такого спілкування дарувала особливе відчуття життя, яке, за зізнанням «старого» Майстра залишилося з ним на все життя. Надхненне романтикою молодості, вітаїзму воно покли*к*ало «не боятися ніколи помилок, бо той, хто боїться, швидко старіє, і в нього холодна голова. Йому годі шукати повноти життя, йому досить тої молодості, що залишилася в нього позаду, а тої молодості, що є попереду й навкруги, – він не бачить» [6, с. 35]. Не випадково, вже на самому початку роману автор писав: «Мої спогади я присвячую молодим, сміливим і чуйним. Їм віддаю я думки, щоб спонукати їх на шукання яскравіших просторів і горизонтів» [6, с. 20]. Насправді, читаючи «мемуари» від імені «старого» Майстра, вражає надзвичайна зрілість, глибина, самовимогливість, відповідальність і прозірливість молодого автора, який аж ніяк не позірно стверджував: «Сиве волосся до чогось зобов'язує» [6, с. 7]. Це можна було б трактувати як оригінальний художній прийом, якби не думка, що прозвучала вже в документальному джерелі – листі до дружини від 21 вересня 1930 р.: «Хочеться працювати і дуже страшно сідати до столу – почуваю відповідальність і холод років» [2, с. 60]. Тому не випадковим було і здивування М. Хвильового при першій зустрічі з Ю. Яновським: «Коли я читав "Майстра корабля", я думав, що ви сива людина» [7, с. 36]. На жаль, чекати сивини довго не довелося, Яновський посивів дуже рано. Значною мірою до цього спричинилася вульгарно-соціологічна критика, партійні чиновники, які нещадно боролися з тим, хто посмів вийти за рамки радянських ідеологічних схем. Поза цими схемами натхненно й самовіданно працював і його вірний друг – Олександр Довженко, за що також зазнав жорстоких цькувань і переслідувань з боку партійної критики та репресивних радянських органів.

Надхненний Довженківською кіномагією, яку намагався дешифрувати у своїх нарисах: «Голлівуд» (1926, березень), «Історія майстра», «Звенигора» (1927, серпень), «Сумка дипкур'єра» (1927, січень), «Милий німий фільм» (1930, січень), що увійшли до книги «Голлівуд на березі Чорного моря», письменник плавно переводить цей ракурс у площину роману «Майстер корабля», де в чорнових начерках твору навіть не

приховує імені свого товариша, змальовуючи образ ще одного героя – оператора Ола, який так і залишився на сторінках автографа. Важко сьогодні сказати, хто конкретно стоїть за цим образом, але безсумнівним є те, що кінооператорське ремесло знаходилося на тодішній кінофабриці в руках двох майстрів – Д. Демуцького та О. Калюжного. Один із них цілком органічно міг би доповнити портретну галерею «Майстра корабля»: «Його шкіряне пальто висить біля дверей і нестерпимо пахне риб'ячим жиром, що ним його помастив Ол для м'якости. Оператор Ол сидить, насмішкувато зиркаючи на нашу групу. Ол молодий ще хлопець, але він найкультурний оператор фабрики, виписує щомісяця німецькі технічні журнали і завжди носиться з різними винаходами в знимальній техніці. У вільний час він душить мотоциклом псів на вулицях Міста, знимає на фото красивих дівчат і кляне нашу кінофабрику. Між іншим я, Сашко і Ол – однієї нації, а Високий режисер і Тайях – з півночи» [2, с. 158]. Автор активно виявляє себе, обговорюючи разом з іншими героями особливості творчого процесу, складові літературно-критичного дискурсу, специфіку художньої майстерності. В цьому полілозі звучать голоси Сева й Професора, Директора і Тайах, синів То-Ма-Кі, один з яких – Генрі, також письменник. Та все ж, головна увага автора прикута до постаті режисера Сева. Його приїзд до Міста відкриває для То-Ма-Кі «нову фазу» перебування в ньому, адже приїхав «мій перший друг» [6, с. 35]. Із теплим гумором пригадує він перехід художника Сева в нову іпостась, коли «прийшовши режисером до кіно, він поставив невеличку комедію й блискуче провалився. За це він дозволив собі відпустку на кілька місяців. Тепер він знову повернувся до Міста й буде ставити ще одну картину» [6, с. 35]. Своєрідним мотто цієї нової зустрічі давніх друзів стає глибоко символічна картина, гідна великого кіноплану, де автор зворушливо змальовує образ діда свого товариша, звертаючись безпосередньо до нього: « – Любий Сев, – хочеться мені почати, – нарешті й про вас ітиме мова. У мене на стіні висить портрет – ваш дід у білій полотняній сорочці й в полотняних штанях, босий і без шапки. Він стоїть у садку, спираючись на палицю. Йому не менше дев'яноста. Але він стоїть так, як ви колись стояли у Місті, у нього буйне волосся й рівні плечі. Він з однаковою гордістю стоятиме серед велетенських машин, він стоятиме на палубі океанського корабля, що йде в невідомі країни, він стоятиме з однаковою гордістю й серед неміряного степу, спираючись на палицю. Бо в ньому є одвічне обличчя Людини, суворі риси завойовника, серце мандрівника і творця» [6, с. 34]. Цією проникливою картиною письменник своєрідно оприявнює корені Довженківського роду – талановитого, незламного, козацького. Вражає в ній прозірливість молодого автора, адже саме знамениті Довженківські діди в талановитій сцені з яблуками під дощем у всесвітньовідомій картині режисера «Земля», що стала візитівкою українського поетичного кіно, а також не менш колоритний образ діда у «Зачарованій Десні», як і один з героїв «Майстра корабля», беззаперечно, заряджали своїми потужними імпульсами талант митця, який зумів увічнити українську людину в її безмірній внутрішній силі, мужності та благородстві, природній мудрості й глибинній філософії народного життя. В цьому зізнавався і сам товариш То-Ма-Кі, переповідаючи таку історію: « – Я розповім вам, яких я люблю людей, – починає Сев, тримаючи цигарку в зубах і шукаючи сірників, – був у нас на селі один дід. Біля ста років йому було. Кремезний, важкий дід, що забув уже рахувати онуків та правнуків, а синів геть усіх поховав» [6, с. 46]. Далі слідує сумна оповідь про те, як правнуки вигнали осліплого діда, бо не міг городу доглянути й за свій хліб відплатити. Оселившись в землянці над рікою, він чув як у нього на даху взимку жили вовки, а влітку росла трава. Ходив ловити рибу, яка ніби сама йшла йому до рук. Так і проживав день за днем цей сліпий дід. Завершуючи розповідь, Сев розмисливо констатував: «Такі в ньому були сильні інстинкти боротьби, що він, сліпий, викинутий із життя, боровся за нього, як мавпа, що з неї пішли ми всі. У нього стало б сили й інстинкту боротьби на те, щоб з своєї печери пройти знову ті десятки тисяч років, які відрізняли його від пароплавів на річці. Він міг би ще й одружитися для повноти доказу, та несподівано його розірвали вовки на другій сотні літ життя» [6, с. 46]. У цій напівреальній, напівлегендарній історії – увесь Довженко-художник, з його глибокою метафорикою, особливим баченням світу й людей, які його населяють, із застереженням тих одвічних морально-етичних принципів, що визначали художньо-філософську візію життя і творчості, загалом – мистецтва новоїтньої доби, його творців із покоління перших хоробрих. Дерзновенність творчості стає наріжним каменем їхньої програми життя. Ставши учасниками незвичайних подій – будівництва красеня-корабля для зйомок фільму Сева (згодом бриг передали учням морської школи), вони водночас виступають і співтворцями кіносценарію. Задум його уточнюється й поширюється на очах читача, хоча сама кінокартина за спостереженням То-Ма-Кі: «стояла перед нами, як конкретна ідея, що закладала собою філософську систему» [6, с. 76]. Власне, тему цього сценарію й фільму подав Богдан, «на своїй шкурі випробувавши її» [6, с. 76]. Сев, як режисер майбутньої картини, ставить перед своїми друзями конкретні завдання: «Я розповім про школу й молодих моряків на бригові, Богдан викладе свої спостереження й мотиви повернення його й інших на батьківщину, а редактор пов'яже це міцними вузлами фабули. Потім ми попросимо присутніх висловитись, подарувати нам кілька достойних думок і порад, щоб корабель мав доброго фільма, а морська школа – гарного корабля» [6, с. 76]. Творча уява Сева вимальовує яскраві сюжетні кадри майбутньої картини, які він переповідає друзям, надаючи право глосу кожному з них. Через окремі епізоди реального життя То-Ма-Кі розкриває риси характеру Сева як людини надзвичайно делікатної у поводженні з іншими й водночас, досить вимогливої та принципової в роботі. Він повністю відданий своїй справі й вимагає від кожного такої ж перейнятості тим, чим вони займаються. Сев має чудові організаційні здібності, живе з постійним відчуттям великої відповідальності за кожного члена знімальної групи. Це почуття поширюється й на все, що відбувається довкола нього. Так, навіть не вміючи плавати, він без вагань заходить у розбуркане море, щоб порятувати людину, яку штормовою хвилею несло до берега на уламку щогли розбитого в морі брига. Серед спостерігачів цієї сцени бачимо й То-Ма-Кі, який щиро зізнається: «Я вагався, знаючи, що вода холодна, але щогла, підпливши до берега, почала битися об камінь, струсила з себе в воду закляклого вершника, разів зо два збила Сева з ніг і могла потрощити йому кості. Я плигнув у воду й собі, скинувши туфлі й штани» [6, с. 51]. Цей драматичний момент засвідчує ще раз ту глибину і незрадливість справжньої дружби, яка тісно пов'язувала двох митців як у реальному житті, так і в їх творчості. Пліч-опліч готові були вони йти у вогонь, та в буквальному сенсі – у воду. До

речі, випадок зі щасливим порятунком матроса, якого гуртом привели до тями, Сев прокоментував як «прекрасний початок до майбутнього фільму» [6, с. 51]. Згодом він залучає цього матроса до зйомок, яким і виявляється Богдан.

Серед напружених робочих буднів То-Ма-Кі й Сев знаходять також час для некватливих дружніх розмов, виявляючи багато спільного в своїх поглядах на життя, творчість, любов. Їх надихала вітальна сила молодості й творчості, морська романтика. В одному з епізодів друзі навіть нагадують хлопчаків, які з непідробною щирістю й безпосередністю спілкуються на хвилюючі їх теми: «Ми сіли з Севом на мол і спустили ноги. Хвиля розбивалася об камінь і похлюпувала до наших підошов солоні краплі <…> Ми розмовляли про ніжні пахощі степів, які може відчути лише чутливий ніс тубільця. Безконечний родючий степ поріс травою й поховав дороги <…> Пливе степ, наставивши вітрила. Море – пустельний степ одного обарвлення й запаху. Через це людина шукає інших морів, дальших обріїв і солодшої тайни. Степ межує з морем, що завше приймало на свої вітри журавлів із степу.

Ми розмовляли про жінок і про Тайях зокрема» [6, с. 48]. Зустрівши по дорозі додому ту, до якої вдовх були небайдужі, взявши за руки Тайях, потягли її за собою на мол: «Це було веселе біснування. Ми щось кричали, вибігши на мол, і були як паруси, що кожної хвилини можуть знятися в повітря й попливти один за одним у радісну морську безвість» [6, с. 49]. Стосунки друзів із Тайях можна прочитувати як своєрідний текст у тексті роману. Це дружба, яка виявляла нові, раніше невідомі ракурси, кохання, яке неможливо було ділити на трьох, воно лишалося без відповіді: «Троє голів укупі, три перемішаних дихання, троє рук разом (Сев поклав і свою руку на наші), сутінь кімнати, дружба, до якої увійшла жінка повноправною серединою. Цю групу можна вирізьбити на піраміді, бо вона є синтез і натхнення. Тишу перекласти на камінь, і вона буде тремтіти в напруженні. На неї падатимуть тіні подій, але вона вічна. Троє голів укупі!» [6, с. 42]. Сюжет, гідний різця О. Родена, особливо виіскравлює сповнені неймовірною життєдайністю й життєствердністю сторінки роману «Майстер корабля». Прикметно, що його автограф навіть писаний митцем особливим, зеленим чорнилом, що своєрідно потверджує цей неймовірний настрій і тон, асоціюючись з кольором моря, надією і життям. Проникливим поглядом То-Ма-Кі вихоплює постать Сева посеред знімального павільйону, в світлі прожекторів, що спрямовані на колишнього матроса, який «стоїть нерухомий на палубі нового корабля» [6, с. 57]. Стоячи позад апарата, режисер радів сцені, яка мала б бути останньою в його фільмі: «Парусник з дітьми пливе назустріч сонцеві. Вогняний диск піднімається над обрієм» [6, с. 56]. Після зйомок стомлений Сев рушає додому пішки, а вже наступного дня в його робочу програму вписується ще одна, цілком реальна історія. Разом із То-Ма-Кі й Директором вони обмірковують деталі зйомок документальної стрічки – прибуття до Одеси «турецького міністра» для зустрічі з «комісаром закордонних справ». Як зауважує один із дослідників роману: «Хто з читачів тих років не знав з газет та журналів про цю зустріч Тевфіка Рушці-бея і наркома Г. Чичеріна в Одесі, хто не бачив їх на фотографії у пресі? На ній Г. Чичерін мав вигляд точно такий, як на сторінках роману: “Він був одягнутий у сіру армійську шинелю, на якій вилискували ознаки командарма”.

Все так, як відомо з преси (тільки крейсер «Гамідіє» Ю. Яновський в романі назвав «Ісмет»). І це вже пряма вказівка на реальність часу і місця, коли й де відбуваються події роману: Одеса, листопад 1926 року. Автор ніби відверто пропонує читачам накласти, ніби дешифрувальну сітку, листопадову 1926 року Одесу на людей та на події роману. Автор ніби підкреслює: усе в романі пов’язане з реальністю такою мірою, якою ці (та й немало інших) події відповідають реальним подіям…» [8, 193]. Власне, ледь не з такою ж документальною точністю автор роману описує робочі моменти знімального процесу, де «скрізь, куди не глянеш, – вилискує плівка. Вона сушиться на барабанах – негативна й позитивна, переноситься з проявочної та фіксажної кімнати до промивочних баків на рамах, іде рулонами негативів до друкувальної машини, яка працює з червоним світлом. Плівка лежить по столах і шухлядах, на моталках монтажних столів, у металевих круглих коробках <…>.

Я став перебирати руками плівку у великій корзині, доки мені виявляли плівку, зняту на вокзалі. Я любив ці шматки людського існування помацати пальцями, вдихаючи їхній запах» [6, с. 94-95]. Як бачимо, головний редактор кінофабрики аж ніяк не нагадував кабінетного чиновника, а був добре обізнаний з кіновиробництвом, його технічними й творчими процесами, не випадково ж він постає у романі в образі «Товариш Майстер Кіно». До хронікального фільму про зустріч турецької делегації на українській землі редактор написав «до двох десятків» титрів [6, с. 108]. Символічно для наших днів звучить назва фільму, надана То-Ма-Кі: «Дружня зустріч представників сусідських держав». Під час зйомок турецького крейсера у Сева зароджується цікава ідея, якою він ділиться зі своїм другом. Зафрахтувавши дубок із сіном й позалазивши в нього задля маскування, пише То-Ма-Кі, «ми крутили в сіні апарата як несамовиті» [6, с. 109], маневруючи біля крейсера по гавані, щоб згодом використати ці кадри для майбутньої картини. Винахідливості друзям не бракувало, до того ж, як зауважить оповідач: «Сев гаряча дуже людина» [6, с. 109]. Сміливий вчинок свого товариша, коли той рішуче став на захист честі ображеної одним із рибалок дівчини Полі у прибережному кафе – ще один доказ цього. Вставши зі свого місця він «крикнув так, що хазяїн кав’ярні впустив додолу склянку, а рибалка подавився своїм останнім словом.

Настала мовчанка. Тоді Сев спокійно й тихо наказав рибалці попросити вибачення за його останні слова» [6, с. 102]. Він не міг допустити приниження будь-якої людини, тим більше жінки, а тому відмова кривдника від вибачень і нова хвиля образ завершилися бійкою, в результаті якої хазяїн трамбака, То-Ма-Кі й Сев викинули винуватця за двері. Продовження цієї історії також не забарилося й додало ще одну напівдетективну сюжетну лінію роману. Новий випадок із бійкою стався вже на палубі трамбака, куди той же рибалка прийшов зі своїм дружком поквитатися за минулу поразку. На цей раз уже То-Ма-Кі й Сев самі розправилися з небажаними нічними гостями, які з ножем збиралися напасти на Богдана, котрого помітили на палубі. Підслухавши їхній злий намір, двоє друзів упередили напад і, добре відгамселивши розбишак звільнили від них палубу. Звичайні будні та ледь не детективні історії з життя портового міста перемежовуються в романі з картинами натхненної праці, де творчий тандем Юрія Яновського й Олександра Довженка відкриває перед читачем унікальні сторінки історії «Голлівуду» на березі Чорного моря. Вони – герої реального життя, невигаданих історій та бувальщин, майстри своєї справи, які відчули смак «влади творчої роботи

над людиною, що забуває вона за втому і їжу, і десь з'являються подвійні сили, почетверена енергія і повосьмерена жвавість і веселість. Весела робота – це втіха і мета життя. Коли кожен знає, куди прикласти своїх рук, як каменяр знає, куди ляже кожний камінець у стіні, – як радісно тоді жити й як жваво підносяться людські будівлі!» [6, с. 112]. Складаючи хвалу роботящим рукам і невтомним серцям, автор роману виводить афористичну формулу: «Радісна праця – ознака творчості» [6, с. 135]. Цей запал і надхнення від творчої праці пронизують всі сторінки роману, де То-Ма-Кі не приховує свого захоплення десятою Музою, її вірним лицарем – режисером Севом. Він знаходить яскраві образи-символи, щоб передати власні відчуття від цього процесу, оживленого навіть у неживих предметах: «Я випускав із рук плівку, вона падала до мішка, як блискуча гадюка, і там ворушила хвостом. У такі моменти я нічого не бачив перед собою, а лампа, що світила за матовим склом, здавалася мені місяцем, що розплився в нічному тумані, або – соняшником, який іноді виринає подорожньому з туману, що восени обволікає і степи, і дороги, і розквітлі жовті соняшники» [6, с. 113]; «Плівка, як жива істота, розважала мене» [6, с. 113]. Вона ніколи не була для майстра мертвою, чи безмовною. Переглядаючи її на екрані, То-Ма-Кі зізнавався: «Я пізнавав Сева, його людську думку в кадрі, де на першому плані стоїть спиною Богдан, біля нього рухається прапор, а вдалині стріляє білими димками швидкострільна гармата крейсера. Сев дав перевагу прапорові і змусив глядача стати поруч нього і, завмираючи від страху перед гарматою, проклясти зброю боягузів» [6, с. 114]. У цих глибоких спостереженнях звучить щось більше за співтворчість розуміючих. Йшлося про корабель, ім'я якому Україна, де її прапор важить набагато більше за зброю боягузів. «Цей корабель творили ми гуртом» [6, с. 114], щиро зізнається автор і в цьому ще одне прозірливе послання нам сьогоднішнім, які в запеклому бою відстоюють честь та гідність свого, українського прапора перед зброєю ненависних рашистських окупантів. «Майстер корабля» – фігура, «що стоїть під бугшпритом» і «веде корабель, оберігає його від рифів і заспокоює хвилі» [6, с. 145], вирізьблена Богданом із горіхової колодки у вигляді стрункої дівчини, заховує глибоку символіку. На відміну від традиційних образів-символів – «сильного вовка», «хитрого лиса», «дужого ведмедя», саме вона «вестиме корабель, підставляючи своє горіхове тіло всім вітрам» [6, с. 154]. У цій тендітній, чарівній фігурці сугестувався образ нової держави, за яким – не хижі й хитрі звірі, а берегиня роду – жінка, втілення вічного материнського начала, нетлінності природи і життя. Щедрою природою їй призначено народжувати нових майстрів, які заради неї готові офірувати навіть найдорожчим – власним життя. Корабель став символом спільноти творчих, обдарованих людей, власне – держави, ім'я якої символічно викарбувано у майстрі корабля – Україна. Безпомильно дешифрував цей символ і один з героїв роману – Василь Кричевський (Професор), який на обкладинці першого видання твору розмістив графічний малюнок корабля у вигляді жіночого обличчя з традиційним українським головним убором. Це була ніби ілюстрація до висловленої редактором думки, що «викінчений корабель набував у нашій уяві ознак живої істоти» [6, с. 154]. Зустрівшись на ньому під час прощальної вечірки, друзі засвідчують відданість тим ідеалам, які склали підмурівок їхнього життя. Перш, аніж кожен мав піти своїм шляхом, То-Ма-Кі, Сев і Тайях сіли до вкритого білим полотном столу, на якому стояли їжа і вино: «Ми розломили хліб на три частини й посипали його сіллю. Сев налив усім вина. Перед далекою дорогою сходяться отак друзі, щоб їсти з одного шматка і пити з одного струменя. Відколи миготять на небі зорі – люди будуть брататися за спільною їжею й питвом» [6, с. 156]. Велика мрія про вселюдське братство й високу місію корабля, ім'я якому Україна, визначають основне смислове тло роману Юрія Яновського. Сповідуючи ті ж творчі принципи, що й Олександр Довженко, автор «Майстра корабля» – одного з перших в історії української новітньої літератури мариністичних, філософсько-інтелектуальних романів, демонстрував нові якості жанру, стильової манери письма, які органічно вписувалися в контекст світової модерної прози.

Висновки. Творчий тандем Юрія Яновського та Олександра Довженка, так яскраво заявлений в 20-ті роки XX століття, зберігав свою духовну і братерську спорідненість упродовж усього подальшого, дуже не легкого життя. На жаль, сталінські репресії не оминули їх стороною й хоча залишили серед живих, та віку значно вкоротили. У своєму нарисі «Звенигора», Ю. Яновський з документальною точністю описує роботу О. Довженка над однойменним фільмом, що разом з іншими картинами склали золотий фонд українського кіно. В одному з епізодів, він нотує: «Василь Григорович показав мені на парусник, що відпливав од пляжу. Хвиля підкидала його вгору і обхоплювала водою – він занурявся носом у хвилю.

– Отак Сашко, як той парус. Випливе чи знову до берега повернеться?

– Сашко до берега не повернеться. Він скорше втоне» [5, с. 212].

Перейшовши через усі випробування, які випали митцям на їх нелегкому життєвому шляху, ніхто з них не повернув до берега. І хоч холодні вітри рвали їх вітрила, а корабель не раз наражався на рифи та, як писав Ю. Яновський, чолатий вітер юності був тією силою, котра щоразу піднімала на новий гребінь, не даючи втонути, а ще – пам'ять про друзів…

Історія їх творчих взаємин та особистого знайомства невід'ємна від духовно-моральних засад нації, її культурно-цивілізаційного, загальнолюдського виміру. Свобода думки й свобода творчості проростали з «жаги за просторінню», з безмежної гордості за свою НАРЕЧЕНУ – «культуру нації». Твердження про народження нового «глузду творіння», який змагає сіру монотонну дійсність, формувало їх вітальні, духотворчі сенси життя.

Література:

1. Довженко і світ // Творчість Олександра Довженка в контексті світової культури. К. : Рад. письменник, 1984. 222 с.
2. Гнатюк М. Юрій Яновський: текст і авантекст. К., Ніжин : ТОВ «Видавництво "Аспект-Поліграф"», 2006. 328 с.
3. Жулинський М. Нація. Культура. Література. Національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури. Вид. друге, доп. К. : «Видавництво «Наукова думка» НАН України». 2020. 647 с.
4. Панченко В. «Книга легка і життєжадібна» // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація. К. : Факт, 2002. С. 287–300.
5. Яновський Ю. Твори: В 5-ти т. – Т. 5. К. : Дніпро, 1983. 382 с.
6. Яновський Ю. Твори: В 5 т. – Т. 2. К. : Дніпро, 1983. 424 с.
7. Любченко А. Спогади про Хвильового // Ваплітянський збірник. – 2-е вид., доп. Торонто : Мозаїка, 1977. С. 33–47.
8. Островський Г. Все, що залишилось… // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація. К. : Факт, 2002. С. 187–230.

Gnatjuk M. "Artist Sashko is my conscience and frend": the creative tandem of Y. Yanovsky and O. Dovzhenko

Summary. The article examines the features of the creative collaboration between prominent Ukrainian artists Yuriy Yanovsky and Oleksandr Dovzhenko. The story of their first acquaintance, the conditions of their creative growth, and the experience of working at the Odessa Film Factory, which was jokingly called "Hollywood on the Black Sea Coast," are shown. The book of essays of the same name by Yu. Yanovsky and his novel "The Shipmaster," stylized as a film memoir, became the main object of the study. On the pages of this work, the author reveals the secrets of the writer's work, describes in detail the first steps in the formation of Ukrainian cinema, one of its pioneers, a close friend of Oleksandr Dovzhenko. With documentary accuracy, the writer recreates the work of the young film director, shows a whole cohort of artists – his contemporaries, behind whose bizarre names the prototypes of real people were clearly read.

The novel "The Shipmaster", like the films of O. Dovzhenko, have a distinct experimental character, which testified to a departure from standardized poetics, opened up new strategies of artistic thinking. An important aspect of this study is the reading of the work from a textual point of view, which lifts the curtain over the avant-text, provides interesting information about creative ideas and their embodiment, the specifics of the artists' creative laboratory, real and unreal facts from their lives and work. The commonality of the ideological and aesthetic views of both artists in the contextual field of the Ukrainian Renaissance of the 1920s is studied. Dovzhenko's cinematic magic, which inspired the author of "The Shipmaster" to create his polyphonic novel-montage, one of the first marine, philosophical and intellectual novels in Ukrainian literature, has guaranteed special meanings of harmonizing the world in which inspired work, youth, friendship, and love reign. The creative tandem of Yuriy Yanovsky and Oleksandr Dovzhenko maintained their spiritual and fraternal kinship throughout their subsequent, very difficult lives. The history of their creative relationships and personal acquaintance is inseparable from the spiritual, historical, socio-political struggles of the Ukrainian nation, its cultural revival, and state-building beginnings.

Key words: creative tandem, cinema, artistic experiment, film memoirs, novel-montage, screenwriter, culture, film director, mystification.

Дата першого надходження рукопису
до видання: 11.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису
після рецензування: 08.09.2025
Дата публікації: 21.10.2025