

Оксана Пашко

ORCID 0000-0001-6409-2280

Національний університет „Києво-Могилянська академія”

o.pashko@ukma.edu.ua

СПОГАДИ ПРО ДИТИНСТВО ВОЛОДИМИРА КУЛІША: ВІД СПОРТУ ДО БЕЗПРИТУЛЬНОСТІ

Про своє дитинство діти письменників „розстріляного відродження” згадують мало, одна з причин – доля багатьох, особливо в 1930-ті роки, склалася трагічно. У статті ми спробували реконструювати світ дитинства Володимира Куліша (1917–2009), сина Миколи Куліша, яким воно постає з опублікованих автором у 1960-х рр. спогадах *Слово про будинок „Слово”* (опубл. 1966) та повісті *Пацани. Повість про безпритульних* (опубл. 1967). Імовірно, ці тексти можна розглядати як своєрідний диптих – про щасливе та нещасливе дитинство. На таке прочитання своїх творів натякає саме автор: „Може, надто поверховно згадав я своїх дорогих товаришів дитинства. В страшних часах, які послідували після короткого безжурного життя, жахливих часах арештів, розстрілів, заслань наших батьків, доля дітей українських письменників і мистців була невесела. Я більше ніколи не чув про них і не зустрів їх в житті. Де вони, що з ними зробили – залишилось таємницею. Ходили чутки, що декого забрали до дитячих будинків на перевиховання, багато пішло світ-за-очі, багато хто певно опинився в безпритульних”¹. Цей перехід від безтурботного дитинства до безпритульності й описує Володимир Куліш у розглянутих нами творах.

Дійсно, документальна основа текстів різна: *Слово...* – це спогади, а *Пацани* – повість з автобіографічними вкрапленнями, але тематично та структурно їх можна розглядати як диптих. У повісті дія відновлюється тоді, коли завершується у спогадах. Також збігаються деякі

¹ В. Куліш, *Слово про будинок „Слово”*, Торонто 1966, с. 57.

автобіографічні деталі: сина репресованого письменника викидають з дому і він має виживати в жорстоких умовах СРСР; батько одного з героїв *Пацани* репресований та пов'язаний з Таврією та Олешками, як і Микола Куліш. Але не лише доля головних персонажів схожа в цих двох текстах, твори В. Куліша пов'язані ще кількома важливими мотивами – це мотиви пригод, спорту та мистецтва. Можна встановити такі хронологічні межі описаних у творах подій: якщо *Слово...* – це оповідь, яку розпочато не раніше 1930-го року (року заселення будинку) та завершено квітнем 1935 р. (роком виселення родини Миколи Куліша), то повість про безпритульних можна датувати 1936–1937 рр. (в одного з героїв від голоду померли батьки 1933 р., згадується афіша фільму-мюзикла *Роз-Марі* (1936)).

Попри схожість ці два тексти Володимира Куліша мають два принципово різні хронотопи. Якщо *Слово...* – це опис одного місця, одного будинку – огляд відбувається по вертикалі, то *Пацани* – це горизонтальний хронотоп, постійна зміна місцеперебування, вагони, переїзди, втечі, тимчасові місця переховку і знову мандри. Омріяним місцем, куди герої прямують, є Одеса-мама, „притулок всіх безпритульних, злодіїв, босяків і взагалі усіх позакласових елементів”². Саме „одеський текст” розроблено у творі найкраще, про що ми скажемо детальніше далі.

Композиція спогадів В. Куліша про життя письменників доволі одноманітна: автор пише про родину письменника, його дітей, квартиру та побутові звички, таким чином реконструюючи особливості тогочасного літературного побуту. Окремо Куліш виділяє такі сфери життя „слов'ян”, як „мода” та „спорт” (волейбол, ковзанка, велосипед) – цьому присвячено окремі розділи. Ще один композиційний прийом автора – прогулянка будинком з нижнього поверху на дах – імітує типову поведінку дитини – постійне бігання сходами. Але В. Куліш обмежує автобіографічний простір спогадів майже виключно будинком „Слово”, який був розташований на периферії Харкова. Герої книги навідуються в центр міста лише в міський сад на концерти симфонічної музики та в бібліотеку Клубу Василя Блакитного, іноді в кінотеатр; таким чином з простору пам'яті вилучається все радянське та офіційне: школа, свята, демонстрації, мітинги

² В. Куліш, *Пацани. Повість про безпритульних*, Мюнхен 1967, с. 151.

тощо. Подекуди хтось з мешканців будинку сідає в трамвай чи автобус (наприклад В. Сосюра), але пункт призначення не цікавить автора.

Таке відокремлення від чужого радянського простору міста уособлює в *Слові...* паркан. У В. Куліша цей образ стає своєрідною рамкою, через яку має пройти читач, щоб разом з оповідачем оглянути будинок: зовні, зверху, зсередини („в розрізі”). Але як оповідач залишив місце свого дитинства, відправляючись в жорстоке безпритульне життя, не згадується. Несподівану відповідь на те, чому автор вибудовує саме таку рамку, знаходимо у мемуарному начерку Антоніни Куліш (опубл. 1955)³: родина після виселення з будинку жила під цим парканом чотири дні. Про те, яким було „безпритульне” (і психологічно, і цілком реально) життя молодій людині (на момент арешту батька Володимиру Кулішу виповнилося 17 років), можна лише здогадуватися. Натяком на це є розповідь про невдалу спробу влаштуватися в Одеській порт та звільнення з роботи через клеймо „член родини ворога народу”. Подальші відповіді на ці запитання відшукуємо в автобіографічній повісті В. Куліша *Пацани (Повість про безпритульних)*.

Якщо спробувати порівняти *Слово...* Володимира Куліша зі спогадами Івана Сенченка, то побачимо, що простір будинку „слов’ян” в останньому тексті не дуже виявлено. Але у спогадах Наталії Дукиної, доньки ще одного репресованого мешканця будинку – Миколи Дукина, навпаки, цей простір дому, родинної пам’яті, повертається (зазначимо, що Н. Дукина у своїй книзі *На добрий спомин* багато цитує Володимира Куліша). Імовірно, для батьків-письменників, яким був І. Сенченко, більш важливим, письменницьким простором, був Будинок ім. Блакитного (про нього дуже багато згадує Ю. Смолич) або місце роботи – часто це редакція. Дорослі письменники в принципі мало перебувають у приватному просторі⁴. Винятки – описи зустрічей з іншими письменниками в будинку „Слово”: „Там був просторий двір і пристроєний скверик, навіть з квітами. Там і зустрічалися „слов’яни”⁵. І. Сенченко бачить дітей, що граються в будинку, лише

³ А. Куліш, *Спогади про Миколу Куліша* [в:] Idem, *Твори*, Нью-Йорк 1955, с. 431.

⁴ Імовірно, якщо залучити більшу кількість спогадів, цю тезу можна буде уточнити.

⁵ І. Сенченко, *Нотатки про літературне життя 20–40-х років* [в:] Idem, *Оповідання. Повість. Спогади*, за ред. М. М. Гнатюка, Київ 1990, с. 540.

тоді, коли пише про когось з батьків, який гуляє з дитиною. Оминає дорослий письменник і „спортивну тему”, наприклад Іван Сенченко хоча побіжно і згадує про двір та ковзанку⁶, але описи ці не деталізовано, до того ж він жодного слова не говорить про відбиванку, за словами Володимира Куліша, таку популярну у мешканців⁷. У квартирах „дорослі” письменники звертають увагу насамперед на столи своїх колег, причому І. Сенченко підкреслює їхню позірну чистоту, наприклад М. Куліш навмисно „ховав у шухлядку рукопис, навіть коли заходив я!”⁸.

Також пунктирно І. Сенченко пише про арешти: „Тягло до людей, бо вдома таки страшно було дивитися з вікон на моторошні постаті філерів, розставлених на всіх виходах з «Слова»”⁹, він згадує про донощиків та цензуру. У Володимира Куліша, навпаки, арешти письменників – це каркас спогадів – імовірно, це розповідь людини, яка спеціально – вже у дорослому віці – цікавилася цією темою. Про арешти написано дуже точно та протокольно. Схоже, автор, детально описуючи химерний образ будинку, своєрідного замку, звідки починають зникати люди, відтворює поетику готичного роману (згадаємо, що до елементів готичних романів зверталися у радянській літературі 1920-х рр.¹⁰). Важлива також назва спогадів В. Куліша: вона актуалізує не автобіографічний підтекст, а відсилає до жанрової пам’яті „слів”, риторичних, урочистих творів повчального змісту.

Отже, можна зробити припущення, що цілісний образ будинку „слов’ян” як уособлення родинної пам’яті, дитинства, – це візія як раз дітей письменників, причому, текст спогадів Володимира Куліша мав не лише на меті зберегти пам’ять про батька та діячів „розстріляного відродження”, але створювався й з метою комеморації, текст ставав пам’ятником, що мав повчальну, просвітницьку функцію.

Ще раз наголосимо на особливостях хронотопу в аналізованих творах Володимира Куліша: рух героїв у *Слові...* відбувається вертикально, а у *Пацанах* – горизонтально. Таким чином, вертикальний

⁶ Ibidem, с. 543.

⁷ В. Куліш, *Слово...*, с. 61.

⁸ Ibidem, с. 554.

⁹ Ibidem, с. 261.

¹⁰ М. Maguire, *Stalin's Ghosts: Gothic Themes in Early Soviet Literature*, Pieterlen 2012, p. 331.

хронотоп дозволяє розглянути *Слово...* в контексті інших подібних за структурою текстів, зокрема творів Данте з їх глибоко символічним осмисленням сучасності (за М. Бахтіним). Це, а також елементи готичного роману у *Слові...* (про що вже згадувалось раніше), змушує порушити проблему щодо літературності спогадів В. Куліша, конструювання особливої, символічної, можливо, есхатологічної візії того, що відбувалося в будинку „Слово”, але ця тема може стати темою для іншого дослідження.

Горизонтальний хронотоп повісті В. Куліша *Пацани* актуалізує важливий мотив втечі. Підлітки, які опинилися на вулиці й хотіли вижити в умовах тоталітарного режиму СРСР, мали постійно втікати, на них чекає виховання вулицею, такими самими, як і вони, безпритульними. За сюжетом хлопці ніколи не стикаються з вихователями, тільки з міліцією, вони ніколи не перетинаються з дітьми з соціально „благополучних” родин, у повісті лише безпритульні уособлюють світ дитинства, тому і дитинство загалом в 1930-х можна розглядати як безпритульне. Такі діти проявляють не лише сміливість, доброту, людяність, але вони стають причиною загибелі міліціонерів, коли мстяться за те, що ті хочуть покарати селян, що нагодували та дали притулок героям-втікачам. Напрошуються аналогії з образом Маклени Граси з однойменної п'єси Миколи Куліша, яка так само може вбити, важливо, і те, що образ дитини в 1930-х рр., у період тотальної мілітаризації суспільства, в принципі стає набагато агресивнішим.

Як ми вже згадували, щасливі моменти життя дітей в будинку „Слово” часто уособлює у спогадах В. Куліша спорт. Схоже, цим автор дуже правдиво відтворив дух 1920-х–початку 1930-х рр. Дійсно, спорт (але не професійний), фізкультура – культурний маркер цієї доби, заняття спортом популяризувалися в перші післяреволюційні роки, зокрема в контексті концепцій про гігієну, підготовки свого тіла до праці або до військової оборони, причому в СРСР часто не розділяли фізичне та ідеологічне здоров'я¹¹. Сам В. Куліш так згадує про загальне захоплення спортом, підкреслюючи його комунікативну функцію, спосіб налагодити спілкування між дітьми та

¹¹ Хоффманн Д. Л., *Взращивание масс. Современное государство и советский социализм. 1914–1939*, Москва 2018, с. 155, 169.

дорослими: „Усі ми без винятку любили спорт [...] Спершу грали ми самі з сусідськими хлопцями, згодом нова „спортова мода” огорнула й старших. Грали в відбиванку завзято й газардово. [...] Грали звичайно на пиво. В такі хвилини наш будинок нагадував санаторій, чи будинок відпочинку. Все було настроєне спортивно, жарти сипалися як з мішка, лунав сміх. Грали й ми, діти з старшими, й забувалися різниці віку й стану. [...] В розпалі гри забувалось про вік”¹². Отже, у будинку „Слово” гралися у відбиванку (волейбол)¹³, взимку це поле для відбиванки заливали, так з’являлася ковзанка; також діти полюбили їздити на велосипедах. Треба зазначити, що в 1930-ті роки до професійного спорту в офіційній радянській культурі ставлення було досить обережним, попри величезну популярність в народі, наприклад, футболу, його було усунуто зі шкільних занять¹⁴, адже він міг спричинити розвиток непотрібного – за радянськими мірками – індивідуалізму, самозакоханості. У „сталінську добу” футбол активно мілітаризували, важливим було формування певної ідеологічної ідентичності глядачів. Таким чином переривалася не

¹² В. Куліш, *Слово...*, с. 61.

¹³ Нам важко зараз точно встановити семантику відбиванки чи футболу, але, імовірно, вона була, адже згадаємо промовисту цитату з *Майстра корабля* Ю. Яновського: „Прочитав. Молодий ти й досі, батьку. Порівняти мене з тобою, так я – футболіст, а ти – гольфіст. Така стара гра – гольф. [...] Я заздрю тим, хто може грати в гольф. Треба бути неймовірно упертим. Треба вміти змагатися самому, без підтримки. Щасливо обминати всі перепони. [...] Жорстокий розум вигадав таку гру. Битися на самоті” (Ю. Яновський, *Майстер корабля* [в:] *Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського „Майстер корабля” як літературна містифікація*, за ред. В. Панченка, Київ 2002, с. 74). Характерно, що на відомих кадрах хроніки відпочинку театру *Березиль*, актори грають саме у волейбол. Цікаво, що у фільмі М. Кауфмана *Навесні* (1929), де представлено майже всі популярні види спорту 1920-х рр., є і волейбол, і футбол, і баскетбол, і велосипедний спорт тощо, але нарізка цих „спортових” кадрів чергується з панорамами офіційних спортивних парадів. Такі офіційні рефрени до теми спорту відсутні у В. Куліша. Також важливо, що В. Куліш використовує для назви гри слово „відбиванка”, широко вживане в західноукраїнській пресі 1910–1930-х рр.; одним з популяризаторів „естетизації” спорту в Західній Україні міжвоєнного часу був наймолодший син Івана Франка – Петро (Н. Тихолоз, *Петро Франко: перерваний політ*, Франко:Наживо / Franko:Live, <https://frankolive.wordpress.com/2019/06/17/франко-перерваний-політ>, [05.06.2020]).

¹⁴ М. Костюхина, „Вратарь республики” Л. Кассила: к проблеме спортивного формата в советской детской литературе [в:] „Убить Чарскую...”: парадоксы советской литературы для детей (1920-е–1930-е гг.), за ред. М. Балиной, В. Ю. Вьюгина, Санкт-Петербург 2014, с. 137.

лише традиції 1920-х рр., але й традиція естетизації спорту 1910-х рр. У В. Куліша підкреслюється насамперед комунікативний, оздоровчий, ігровий аспект спорту, що було важливо саме для 1920-х рр.

Знайти спортивну тему в *Пацанах* (дія відбувається в 1930-х рр.) вже складніше, швидше вона присутня латентно. Герої не займаються спортом (єдиний виняток – вони плавають в морі та вміють робити акробатичні номери, один з персонажів знайомий зі східною боротьбою), можна сказати, що їхній спорт – це постійні втечі від „фараонів”, проте спортивна тематика відгукується в цьому творі, імовірно, кіноцитатою з відомого фільму 1936 р. *Воротар* (за повістю Л. Кассіля *Воротар республіки*). У кінострічці йдеться про вантажника Антона Кандідова, який став відомим воротарем і навчився „працювати” з м’ячем, ловлячи кавуни на баржі: на початку фільму це показано в кількох яскравих сценах. Тому епізод повісті Куліша, де описується, як розвантажували дубок з кавунами (герої перекидають кавуни, наче м’ячі), можна інтерпретувати як цитату з цієї кінострічки і актуалізацію в сюжеті про безпритульних теми спорту¹⁵.

Проте, також варто зазначити, що порівняння *катати кавун = грати у футбол, кавун = м’яч*, може бути й цитатою з *Вуркаганів* І. Микитенка (1927): „Між драним лахміттям його широких холош слухняно котився круглий великий «туман». То та, то та Матросова нога підбиwала його з чудовим хистом. Альоша помирав із сміху”¹⁶. Співставлення повістей *Пацани* Володимира Куліша та *Вуркагани* Івана Микитенко (1927) дозволяє говорити про їхню спорідненість, очевидно, В. Куліш створював свою повість про безпритульних як опозицію до ідеалізованих микитенківських персонажів. По-перше, це проявляється в особливостях хронотопу. Якщо герої Микитенка прямують до свого майбутнього зі старої (неокласичної, демонічної) Одеси в пролетарський Харків, то герої Куліша, навпаки, їдуть з центральних міст України до Одеси як до омріяного місця дитинства та свободи.

Обидва твори структуровані навколо образу паротяга. За спостереженням дослідника дитячої літератури 1920-х р. Є. Штейнера: „Головним ліричним героєм виробничої книжки, а також всієї дитячої

¹⁵ Фільм *Воротар* міг бути цікавим Володимирі Кулішу ще й тим, що у ньому зінімалися футболісти київського Динамо.

¹⁶ І. Микитенко, *Вуркагани: повісті й оповідання*, Харків 1930, с. 27.

літератури 1920-х років, був паротяг. [...] Вокзал стає наче символом життя в Радянській державі та найтипівішим, найконденсованішим її уособленням”¹⁷. Саме такий позитивний образ паротяга, символ динамічних змін у радянському суспільстві, зустрічаємо у Микитенка, на ньому Альоша та Матрос прямують у щасливе майбутнє до Харкова вчитися та працювати. Невипадково, що у Микитенка виникає й образ паротяга, що може наказати, зокрема тих самих безпритульних, які нелегально намагаються проїхатись у ньому: „[...] а за ним свиснув паротяг, і цілий потяг здригнув, напружився й клацнув зубами, як страшна тварюка, що збирається стрибнути на ворога”¹⁸. У В. Куліша, навпаки, домінує караючий (репресивний) образ паротяга, він є засобом пересування країною нелегально та із загрозою для життя, він везе дітей у виправно-трудова табори, і єдиний шанс уникнути страшної долі – втекти через підлогу вагона, але найдрібніша помилка може коштувати дитині життя. Така семантика паротяга досить органічно відображає семантику найголовніших концептів 1920-1930-х рр., адже саме такі безпритульні, ці „неправильні” радянські люди – крадії та інші блатні”, описані у В. Куліша, і були уособленням протилу, „антипаровозного” пафосу¹⁹.

Збігаються у творах Микитенка і Куліша й інші деталі: замальовки Одеси, порту, пароплавів, згадки про „дубки з Херсону та від рясних Олешок”²⁰. Завуальована в обох творах присутня тема спорту, тема футболу²¹. Причому спортивна тема у Куліша посилюється і стає уособленням чесності, правдивості, істинності, м’якої сили – сцена бійки Журавля з блатними, з використанням джиу-джитсу. Такі позитивні описи спорту контрастують зі згадками про мистецтво, яке або недосяжне (книжки за скляними вітринами, на які з ностальгією дивляться герої), або редуковано до розваги („мистецтво” дешевих трюків, акробатики, гімнастики, маршів з опери *Кармен* у виконанні „симфонічно-гребінцево-джазової

¹⁷ Е. Штейнер, *Что такое хорошо: идеология и искусство в раннесоветской детской книге*, Москва 2019. Всюди переклад з російської автора статті – О. П.

¹⁸ І. Микитенко, *Op. cit.*, с. 49.

¹⁹ Е. Штейнер, *Op. cit.*

²⁰ І. Микитенко, *Op. cit.*, с. 26.

²¹ *Ibidem*, с. 27.

оркестри”²² безпритульних), або фальшиве (сцени зйомки кінострічки, на яке було запрошено безпритульних хлопців). Отже, можна зробити висновок, що для безпритульних В. Куліша саме спорт, а не мистецтво стає уособленням чогось справжнього. І. Микитенко, навпаки, дуже ідеологізує мистецтво: безпритульний Альоша, художник, який в Одесі мріє ліпити скульптури або у „неокласичному стилі” (Лаокоон, античні Венери), або символістському, можливо, декадентському²³ (статуетки чортів, язичницького Пана), їде навчатися в пролетарський Харків, щоб долучитися до нового революційного мистецтва.

Згадка про те, що один з героїв повісті *Пацани* Журавель знає джиу-джитсу (так називалося дзюдо в 1910–1920-х рр.), попри свою екзотичність, імовірно, досить правдоподібно, адже збереглися уривки тогочасної кінохроніки, де молодь навчають елементам цієї східної боротьби²⁴. Інформація про те, що Журавель брав уроки джиу-джитсу в таборах, з одного боку, досить фантастичні, з другого – цілком можливі. Що стосується згадок про табори та заслання, то треба зазначити, що це лейтмотив повісті В. Куліша, адже батьки усіх головних героїв – „вороги народу”, а найбільш досвідчений з пацанів – Журавель, за його словами, пройшов „через це пекло, що його називають „родіной”. З-під самої польської границі до Владивостока. Від Соловків до Чорного моря”²⁵.

Щодо жанрових особливостей *Пацанів* – можна помітити, що розробляє тему безпритульності Володимир Куліш у традиціях авантюрно-пригодницької повісті, в опозиції до пануючої в 1930-х рр. ідеологічної течії соцреалізму. Закономірно, що емігрантський текст відрізняється і від текстів про безпритульних 1920-х рр., за Є. Добренком, останні базувалися на сюжеті перековки,

²² В. Куліш, *Пацани...*, с. 201

²³ Характерно, що І. Микитенко, описуючи, як творить один з пацієнтів психлікарні Роман, де зиму живе Альоша, згадує концепцію мистецтва як приборканої фантазії, несвідомого, у цьому контексті з’являється ім’я Михайла Врубеля: „Ніби затьмарений Врубель геній вітав над ними, запалюючи самоцвітне каміння фарб темним, різючим блиском” (І. Микитенко, *Op. cit.*, с. 74).

²⁴ У детективах герої кінця XIX ст. вже були знайомі з окремими видами східної боротьби, згадаймо Шерлока Холмса. З сучасних авторів – це Борис Акунін: Ераст Фандорін досконало знає прийоми джиу-джитсу.

²⁵ В. Куліш. *Пацани...*, с. 14.

перевиховання після „педагогічної машинерії”²⁶ (прикладом цього є *Вуркагани* І. Микитенка). У повісті В. Куліша „перековки” немає, тут реалізується пригодницький хронотоп²⁷ з елементами ініціації, виховання, дорослішання, прийняття жорстоких правил життя. Досвідчений Журавель стає провідником у світі безпритульних Жука – молодшого хлопця, який нещодавно потрапив на вулицю після арешту батька; він навчає малого виживати в цьому задзеркальному, непідпорядкованому, катакомбному світі радянської реальності, світі „безпритульної республіки”. Ще одна важлива відмінність повісті В. Куліша від творів про безпритульних 1920-х рр. полягає в тому, що офіційний дискурс радянської літератури розказував про дітей, батьки яких загинули у Громадянській війні, але у Куліша – це діти з родин репресованих²⁸. Імовірно, можна казати, що В. Куліш продовжує розвивати літературні традиції дитячої літератури про дитину бешкетника, яка сприймає свою поведінку як бунт²⁹.

Для обох текстів, як Микитенка, так і Куліша, важливим є топонім Одеси. Микитенко моделює опозицію *провінційне місто*, зі своєю екзотичною архаїкою, класикою, яке „віками тхне”³⁰, та *столиця Харків*. Символом нової, майбутньої Одеси стає Лаокоон, що звільняється від змії, які його оплутали; герой Микитенка – ідеологічно

²⁶ Е. Добренко, „...Весь реальный детский мир” (школьная повесть и „наше счастливое детство”) [в:] „Убить Чарскую...”: парадоксы..., с. 191.

²⁷ Окрема цікава тема – порівняння образів дітей-революціонерів та дітей-безпритульних. Тут можна згадати й дитячу революційну кіноромантику 1920-х рр. – *Красные дьяволята* (1923) (головні герої читають пригодницьку літературу: Ф. Купера *Слідопит* та Е. Л. Войнич *Овод*), та знятий 1966 р. римейк – *Невловимі месники*. Вражає збіг дат, *Пацани* були надруковані через рік після виходу на екрани *Невловимих месників*. Також треба згадати агітаційний фільм про безпритульних – *Путевка в жизнь* (1931). Закономірно, що у всіх цих фільмах про революційні події одним з центральних образів стає паротяг як символ руху у краще майбутнє.

²⁸ Аналогічний сюжет виникає і у *Доктор Живаго* Бориса Пастернака, де донька Лари та Юрія – Таня Безо́чередева – стає безпритульною.

²⁹ Б. Салюк, *Типологія традиційних образів дитини-бешкетника у художніх творах для дітей і про дітей*: автореф. дис. канд. філол. н., Тернопіль 2011, с. 9–10.

³⁰ Наводимо тут цитату з повісті В. Підмогильного *Місто* (1928), яка стосується старого Києва, адже Київ та Одеса, на відміну від пролетарського та молодого Харкова, уособлювало місто старої, модерної, класичної культури, яке офіційна ідеологія хотіла зробити провінційним.

„правильний”. Навпаки, Одеса у В. Куліша представлена через досвід героїв-трикстерів. Таким чином в повісті відбивається ще дореволюційний „одеський текст”, на думку Я. Поліщука, тут центральним був саме герой-трикстер, на відміну радянського періоду, коли „на першому плані завжди були «правильні» герої, а персонаж-трикстер потрібен був тільки для того, аби відтінювати моральну чистоту провідних героїв”³¹. Розмірковуючи про радянський період Одеси, вчений підсумовує, що „«блатний» і «буржуазний» образ Одеси цілеспрямовано піддавали табу й замовчуванню”³². Але якщо Я. Поліщук насамперед говорить про уособлення трикстера в образі „єврейського гангстера”, який протистояв образу єврея, закоханого у свої релігійні старовинні книги³³, то аналіз повісті В. Куліша підказує, що традиційний одеський трикстер міг уособлюватися й образом безпритульного.

Повернімося до мотиву *мандрів країною* у повісті Володимира Куліша. Ми вже вказували на те, що мета переміщень безпритульних відмінна від цілеспрямованого руху до світлого майбутнього вуркаганів Микитенка. У Куліша герої або втікають, по суті опиняючись у внутрішній еміграції, або інтенцію їхніх подорожей можна проінтерпретувати як туристичну, адже мета їхньої поїздки в Одесу – це і поїздка на відпочинок. І тут проявляється ще один мотив саме 1930-х рр. – мотив туристичних поїздок країною: згадаємо, що туристична індустрія СРСР почала активно розвиватися саме в цей період³⁴.

Очевидно, що один з найцікавіших кодів, до якого Володимир Куліш свідомо звертається в повісті *Пацани*, – кінематографічний. Чи актуальний він для книги спогадів Куліша – це потребує додаткового дослідження. Першою згадкою про кіно в *Пацанах* стає опис афіші американської кінострічки *Роз-Марі*, яку герої-безпритульні помічають на театральній тумбі. Головна виконавиця відомого американського мюзикла – Джеанетт МакДональд – типовий іконічний образ актриси передвоєнного часу. Наскільки цей знак часу є правдивим

³¹ Я. Поліщук, *Фронтирна ідентичність: Одеса XX століття*, Київ 2019, с. 69.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ D. Koenker, *Club Red: vacation travel and The Soviet Dream*, Ithaca and London 2013, p. 308.

чи на нього нашаровуються вже пізніші псевдоспогади, зокрема завдяки дружині – Оксані Керч – про життя у міжвоєнному Львові, зараз важко сказати. Хоча вистава *Роз-Марі* йшла в СРСР ще в 1920-ті рр., чи з'явилася ця стрічка в радянських кінотеатрах 1936–1937 рр. нам не відомо, але у Львові вона не сходила з екранів майже рік, про це свідчить газета „Діло” (анонси показів мюзиклу знаходимо з листопада 1936³⁵ по вересень 1937 рр.³⁶). Імовірно, радянські безпритульні мали б згадати іншу акторку – Любов Орлову (р.н. 1902 р., до речі, майже однолітку з Джеанетт МакДональд – 1903 р.), яка в 1934 р. знялася в музичній джазовій комедії *Веселі хлоп'ята*, у 1936 р. – у фільмі *Цирк*, а 1938 р. – у *Волга-Волга*. Можливо, для Володимира Куліша постать Любові Орлової була уособленням тоталітарного радянського кіно 1930-х рр., тому її образ і відсувається іншим – американкою Джеанетт МакДональд, також співачкою та акторкою.

Не виключаємо, що музична комедія *Роз-Марі* потрапляє на сторінки повісті про радянських безпритульних і завдяки авантюрному, кримінальному сюжету – акторка Марі де Фльор залишає своє театральне життя, щоб допомогти брату, який вимушений переховуватися; можливо, згадується про цей твір і через наявність екзотичної лінії – життя індіанців, що може бути співзвучним з позиціонуванням життя безпритульних у СРСР як внутрішньої еміграції (не випадково хлопці радіють, коли чують слово „евакуація”, натякаючи на бажання втекти з країни).

Один із найзагадковіших епізодів повісті *Пацани* – це опис зйомок масової сцени, в якій беруть участь герої. Попри точні згадки про те, що фільм робився на *Ленфільмі*, а також докладному опису сцени втечі одного з офіцерів Білої армії – донського козака зі своєю нареченою – на пароплаві з Одеси, нам дуже важко ідентифікувати з цими підказками В. Куліша якусь конкретну кінострічку 1930-х рр. Можливо, це відсилка на повністю сформований в 1960-ті роки радянський канон зображення Громадянської війни. Схожий епізод – участь дітей у зйомках в кіно – знаходимо і в повісті Юрія Яновського *Майстер корабля* (1927), за даними Г. Островського, йшлося про реальні події, які відбулися на зйомках фільму Д. Ердана та

³⁵ Оголошення [в:] „Діло”, 17.11, № 260, 1936, с. 8.

³⁶ Оголошення [в:] „Діло”, 01.09, № 191, 1937, с. 9.

Я. Геллера *Бездоглядні*³⁷. Не виключено, що розглянутий нами епізод є мультицитатною.

Наостанок хочеться сказати, що образ безпритульного Жука в повісті *Пацани* дуже автобіографічний. Збігається місто, де минуло дитинство, – Одеса; опис родини: „Вмить перед Жуком стала мати, суворий батько з такими добрячими іскорками в очах, молодша сестра... їхня хата, школа, товариші...”³⁸; ностальгія охоплює героя, коли він зустрічається з рибалками з Херсона; він не може забути про „олешківські абрикоси” та Таврію, „адже батько так багато про неї оповідав...”³⁹, про свою родину хлопець говорить: „Моїх позасилили... Здається, на Соловки, не знаю”⁴⁰. Цікаво, що у Ю. Яновського та І. Микитенка також багато говориться про дубки та про Олешки, але тільки для Володимира Куліша цей контекст стає автобіографічним⁴¹.

Література

- Koenker D., *Club Red: Vacation travel and The Soviet Dream*, Ithaca and London 2013.
Libraria: Архів української періодики онлайн, <https://libraria.ua/>, [20.05.2020].
Maguire M., *Stalin's Ghosts: Gothic Themes in Early Soviet Literature*, Pieterlen 2012.
Добренко Е., „...Весь реальный детский мир” (школьная повесть и „наше счастье-вое детство”) [в:] „Убить Чарскую...”: парадоксы советской литературы для детей (1920-е–1930-гг.), за ред. М. Балиной, В. Ю. Вьюгина, Санкт-Петербург 2014, с. 189–231.
Іванюк С., *Адресат – майбутнє. Герой і концепція адресата української радянської прози для дітей (1917–1941)*, Київ 1990.
Костюхина М., „Вратарь республики” Л. Кассиля: к проблеме спортивного формата в советской детской литературе [в:] „Убить Чарскую...”: парадоксы советской литературы для детей (1920-е–1930-гг.), за ред. М. Балиной, В. Ю. Вьюгина, Санкт-Петербург 2014, с. 135–152.

³⁷ Г. Островський, *Все, що залишилось...* [в:] *Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського „Майстер корабля” як літературна містифікація*, за ред. В. Панченка, Київ 2002, с. 192.

³⁸ В. Куліш. *Пацани...*, с. 23.

³⁹ *Ibidem*, с. 188.

⁴⁰ *Ibidem*, с. 196.

⁴¹ Жарт В. Куліша щодо російського написання Одеси: „Одесса. Аж через два „с”. Бо одного вже замало” (В. Куліш. *Пацани...*, с. 223) можна розглядати як відсилку до слів Тьоті у Мина Мазайло Миколи Куліша: „Не бачили, не читали? „Харків” – написано. Тільки що під’їхали до вокзалу, дивлюсь – отакими великими літерами: „Харків”. Дивлюсь – не „Харьков”, а „Харків”! Нащо, питаюсь, навіщо ви нам іспортілі город?”.

- Куліш А., *Спогади про Миколу Куліша* [в:] Микола Куліш, *Твори*, Нью-Йорк 1955, с. 365–433.
- Куліш В., *Пацани. Повість про безпритульних*, Мюнхен 1967.
- Куліш В., *Слово про будинок „Слово”*, Торонто 1966.
- Маслинская (Леонтьева) С., *Пионерская беллетристика vs. Большая детская литература* [в:] „Убить Чарскую...”: парадоксы советской литературы для детей (1920-е–1930-гг.), за ред. М. Балиной, В. Ю. Вьюгина, Санкт-Петербург 2014, с. 231–245.
- Микитенко І., *Вуркагани: повісті й оповідання*, Харків 1930.
- Островський Г., *Все, що залишилось... [в:] Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського „Майстер корабля” як літературна містифікація*, за ред. В. Панченка, Київ 2002, с. 187–230.
- Поліщук Я., *Фронтирна ідентичність: Одеса ХХ століття*, Київ 2019, с. 208.
- Салюк Б., *Типологія традиційних образів дитини-бешкетника у художніх творах для дітей і про дітей: автореф. дис. канд. філол. н.*, Тернопіль 2011, с. 20.
- Сенченко І., *Нотатки про літературне життя 20–40-х років* [в:] Idem, *Оповідання. Повісті. Спогади*, за ред. М. М. Гнатюка, Київ 1990, с. 540–581.
- Тихолоз Н., *Петро Франко: перерваний політ*, Франко:Наживо / Franko:Live, <https://frankolive.wordpress.com/2019/06/17/франко-перерваний-політ>, [05.06.2020].
- Хоффманн Д., *Взращивание масс. Современное государство и советский социализм. 1914–1939*, Москва 2018, с. 424.
- Штейнер Е., *Что такое хорошо: идеология и искусство в раннесоветской детской книге*, Москва 2019.

References

- Dobrenko E., „...Ves realnyi detskij mir” (shkolnaja povest i „nashe schastливоje detstvo”) [v:] „Ubit Charskuju...”: paradoкsy sovetskoj literatury dlja detej (1920-e–1930-gg.), za red. M. Balinoj, V. Yu. Vjuhina. Sankt-Peterburh 2014, s. 189–231.
- Hoffmann D., *Vzrashchivanie mass. Modernoje gosudarstvo i sovetskij sotsializm. 1914–1939*, Moskva 2018, s. 424.
- Ivaniuk C., *Adresat – maibutnie. Heroi i kontseptsii adresata ukrainskoj radianskoj prozy dlja ditei (1917–1941)*, Kyiv 1990.
- Koenker D., *Club Red: Vacation travel and The Soviet Dream*, Ithaca and London 2013.
- Kostjukhina M., „Vratar respubliki” L. Kassilja: k probleme sportivnoho formata v sovetskoj detskoj literature [v:] „Ubit Charskuju...”: paradoкsy sovetskoj literatury dlja detej (1920-e–1930-gg.), za red. M. Balinoj, V. Yu. Vjuhina, Sankt-Peterburh 2014, s. 135–152.
- Kulish A., *Spohady pro Mykolu Kulisha* [v:] Mykola Kulish, *Tvory*, Niu-York 1955, s. 365–433.
- Kulish V., *Patsany. Povist pro bezprytulnykh*, Miunkhen 1967.
- Kulish V., *Slovo pro budynok „Slovo”*, Toronto 1966.
- Libraria: Arkhiv ukrainskoj periodyky onlain*, <https://libraria.ua/>, [20.05.2020].
- Maguire M., *Stalin’s Ghosts: Gothic Themes in Early Soviet Literature*, Pieterlen 2012.

- Maslinskaja (Leontjeva) S., *Pionerskaja belletristika vs. Bolshaja detskaja literatura* [v:] „Ubit Charskuju...”: paradoksy sovetskoj literatury dlja detej (1920-e–1930-gg.), za red. M. Balinoj, V. Yu. Vjuhina. Sankt-Peterburh 2014, s. 231–245.
- Mykytenko I., *Vurkahany: povisti i opovidannia*, Kharkiv 1930.
- Ostrovskiy H., *Vse, shcho zalyshylos... [v:] Patetychnyi frehat: Roman Yuriia Yanovskoho „Maister korablia” yak literaturna mistyfikatsiia*, za red. V. Panchenka, Kyiv 2002, s. 187–230.
- Polishchuk Ya., *Frontyrna identychnist: Odesa XX stolittia*, Kyiv 2019, s. 208.
- Saliuk B., *Typolohiia tradytsiinykh obraziv dytyny-beshketnyka u khudozhnikh tvorakh dlia ditei i pro ditei*: avtoref. dys. kand. filol. n., Ternopil 2011, s. 20.
- Senchenko I., *Notatky pro literaturne zhyttia 20–40-kh rokiv* [v:] I. Senchenko, *Opovidannia. Povisti. Spohady*, za red. M. M. Hnatiuka, Kyiv 1990, s. 540–581.
- Shtejner E., *Chto takoye khorosho: ideologiya i iskusstvo v rannesovetskoj detskoj knige*, Moskva 2019.
- Tykholog N., *Petro Franko: perervanyi polit*, Franko:Nazhyvo / Franko:Live, <https://frankolive.wordpress.com/2019/06/17/franko-perervanyi-polit>, [05.06.2020].

Memories of Volodymyr Kulish's childhood: from sports to homelessness

The article analyses the works of Volodymyr Kulish in the 1960s: memories of the *Slovo pro budynok* and the *Pacany*. *Povist pro bezprytnykh*. These two texts are considered as a diptych about childhood.

The genre features of the works, the specifics of the chronotope are revealed. The historical and cultural context has been reconstructed: an attempt has been made to compare the memoirs of V. Kulish and I. Senchenko, as well as to comprehend Patsana's story in the context of literature about the homeless in the 1920s and 1930s (first of all, I. Mykytenko's story *Vurkagana*). Particular attention is paid to the interpretation of motives of sports, art, adventure, homelessness, cinematic quotes are found in the story *Pacany*.

Keywords: Volodymyr Kulish, Ivan Mykytenko, Ivan Senchenko, volleyball, football, bicycle, homelessness, shot revival, Slovo house, memories, autobiographical texts, film quote, physical education, skating rink, sports, social realism