

УДК 821.161.2-312.6.09

DOI <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-207-10>

**«МАЙСТЕР КОРАБЛЯ» Ю. ЯНОВСЬКОГО
ТА «КОХАННЯ ОСТАННЬОГО МАГНАТА» Ф.С. ФІЦДЖЕРАЛЬДА:
ТИПОЛОГІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ**

**“THE MASTER OF THE SHIP” BY YU. YANOVSKY
AND “THE LOVE OF THE LAST TYCOON” BY F.S. FITZGERALD:
TYPOLOGICAL COMPARISON**

Гуцуляк С.І.,

orcid.org/0009-0000-6929-2572

кандидат філологічних наук,

асистент кафедри української літератури

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

У статті здійснено порівняльний аналіз першого роману Юрія Яновського «Майстер корабля» (1928) та останнього (незавершеного) роману Френсіса Скотта Фіцджеральда «Кохання останнього магната» (1941). Виявлено низку паралелей у життєписах авторів, одна з яких – кар’єра в кіноіндустрії – і стала визначальною для появи названих творів. Романи побудовані на документальній основі, їхні персонажі мають реальних прототипів. Кіноцентризм прочитується і в тематиці, і в застосуванні кінематографічних прийомів, вивчення яких потребує окремої розвідки. Спільні для творів і дух авантюризму (в Ю. Яновського – авантюризм молодості, творчості, мандрів; у Ф.С. Фіцджеральда – кінобізнесу, порівнюваного з Диким Заходом), метафоричність, дидактичність та іронічність мови.

Для оповідачів характерні самоіронія та саморефлексія (обох, попри їх належність до різних вікових груп, приваблює ідея написання мемуарів). Головні жіночі образи романів – актриси Тайах і Кетлін – апелюють до архетипного образу блудниці, котра прагне відродитися для нового життя з допомогою чоловіка-месії. Біблійні алюзії в обох творах покликані інтерпретувати явище кіно як нову релігію для широких мас і підкреслити винятковість її «проповідників». Біблійну концепцію месіанства, що також стає основою для розроблення ідеї одержимості працею, у «Майстрі корабля» переплавлено з античною філософією гедонізму та переакцентовано з діяльності як такої на радість від діяльності. Це одна із засад, на якій ґрунтується ідеал цілісної, гармонійної людини, найбільш послідовно втілений в образі літнього кіномитця й письменника, батька двох синів То-Ма-Кі. Натомість в образі молодого й успішного голлівудського кінопродюсера Монро Стара, що водночас є самотньою, хворою і нещасливою людиною, прочитується цікавість Фіцджеральда до мотиву розчарування в ідеї американської мрії.

Ключові слова: Юрій Яновський, «Майстер корабля», Френсіс Скотт Фіцджеральд, «Кохання останнього магната», роман про кіно.

The paper provides a comparative analysis of Yuriy Yanovsky’s first novel “The Master of the Ship” (1928) and Francis Scott Fitzgerald’s last and unfinished novel “The Love of the Last Tycoon” (1941). Biographies of these authors contains a great number of parallels, one of which – the career in the film industry – gave rise to these works. The novels are built on a documentary basis and their characters have real prototypes. The focus on cinema is seen not only in the theme, but also in the application of cinematic techniques, the study of which requires a further investigation. There are the spirit of adventurism (for Yu. Yanovsky it’s adventurism of youth, creativity and travel, for F. Scott Fitzgerald it’s about the movie business which is compared to the Wild West), metaphorical, didactic and ironical language among other common features.

Narrators are characterized by self-irony and self-reflection (both, despite belonging to different age groups, are attracted to the idea of writing memoirs). The main female characters – actresses Tayah and Kathleen – appeal to the archetypal image of a whore who seeks to be reborn for a new life with the help of a messiah-man. The role of biblical allusions in both novels is to interpret the phenomenon of cinema as a new religion for the masses and emphasize the uniqueness of its “preachers”. The biblical concept of messianism, which is also regarded as the basis of the idea of obsession with work, in “The Master of the Ship” is melted with the ancient philosophy of hedonism and overemphasized from activity as such to the joy of activity. This is one of the foundations, on which the ideal

of a man of integrity and happy person is based. It is the most consistently embodied in the image of an elderly filmmaker and writer, the father of two sons To-Ma-Ki. Instead, one can find out Fitzgerald's interest in the motive of disappointment in the idea of the American dream in the image of young and successful Hollywood film producer Monroe Starr, who is at the same time a lonely, sick and unhappy man.

Key words: Yuriy Yanovsky, "The Master of the Ship", Francis Scott Fitzgerald, "The Love of the Last Tycoon", novel about cinema.

Постановка проблеми. Те, що кілька років тому роман «Майстер корабля» Ю. Яновського офіційно вийняли із «шухляди», запропонувавши для вивчення у школі, викликає стриману радість. Стриману, щоб, бува, не пропустити звуки виготовлення нового «ящичка» – з «ізмами» та іншими інструментами для «систематизації» й «узагальнення». Хай би над ним працював сам Професор (персонаж Ю. Яновського), це однаково буде помилкою, адже «Майстер корабля» заслуговує на простір.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвідки В. Агеєвої, Я. Голобородька, М. Ласло-Куцюк, В. Панченка та інших науковців спонукають шукати в доробку Ю. Яновського «численні асоціації й паралелі» [2, с. 299] із творами Горация, Д. Дос Пассоса, Д. Конрада, Д. Лондона, Р. Роллана, Г. Уельса, К. Фаррера. М. Ласло-Куцюк висновкує, що «Яновський зумів поєднати внутрішню традицію із завоюваннями світової літератури» [2, с. 330].

Отже, під «простором» розуміємо й залучення до аналізу роману широкого літературного контексту, насамперед європейських і американських авторів. Відсутність у їх колі Френсіса Скотта Фіцджеральда зумовлює актуальність дослідження, метою якого є зіставлення першого роману Ю. Яновського «Майстер корабля» та останнього роману Ф.С. Фіцджеральда «Кохання останнього магната».

Виклад основного матеріалу. Вони жили в один час, обоє – недовго: Ф.С. Фіцджеральд – у 1896–1940 рр., Ю. Яновський – у 1902–1954 рр. У літературі облюбували жанри новели й роману. Ф.С. Фіцджеральд працював сценаристом у Голлівуді, Ю. Яновський – головним редактором «Голлівуду на березі Чорного моря» – Одеської кінофабрики. Обидва Голлівуди з талантами не церемонилися. «Мене зараз вважають успішним у Голлівуді <...>, те, чого я не писав, виходить під моїм ім'ям, а написане мною тихо ховають без жодного шуму і скандалу – ба навіть писку від мене» [1], – нарікав Ф.С. Фіцджеральд. Тема Голлівуду об'єднує низку його новел: «Драбина Якова», «Магнетизм», «Останній поцілунок», «Зайва людина», «Божевільна неділя».

До розпорядження О. Шуба про звільнення Ю. Яновський «розривається на всі боки, латає всі художні дірки» (М. Бажан) [2, с. 183] на кінофабриці. Сказати б, що цей досвід справить вирішальний вплив на стиль письменника, але немає певності в тому, що трапилося раніше – Яновський у кіно чи кіно в Яновському. Пригадаймо, що вже «його новели кінематографічні. За кожною новелою можна робити фільм. Він мислить кадрами. Ось кому робити кіно!» (М. Семенко) [3].

Зрештою, захоплення М. Семенка книжкою «Мамутові бивні» (1924) – це ще й радість від того, що його теорія культів, сформульована того ж року, працює. Як зазначає І. Цимбал, «спроби на практиці синтезувати різні види мистецтва неминуче впливали з теоретичного підґрунтя українського панфутуризму» [4, с. 197]. Власне, Одеська кіностудія (та згодом відкрита Київська) стала новим осередком діяльності поетів-футуристів, до яких належав і молодий Ю. Яновський ще в Києві, а згодом, за сприяння М. Семенка, у Харкові. В Одесі він також опинився завдяки «метрові».

Як і Фіцджеральд (що називав Голлівуд «смітником» [1]), Яновський мав до кіно чимало претензій і вважав, що «безнадійні, убогі його обрії. Коли б кіно не була така річ, що сама дає гроші та що з поганенько поставленого прокату фільмів покриваються всі витрати на наші доморобні фільми, – українського кіно не існувало б» [2, с. 335]. Ці безрадісні думки, однак,

дисонують із концепцією кіно у Яновського-письменника, а можливо, й умотивовують її. Бо що, як поява роману про кіно – це не (лише) відповідь на звільнення з посади (як резюмували, приміром, Г. Островський і Б. Якубський), а спроба, реконструювавши його образ у найкращій версії, дати поштовх розвитку, «вилікувати» (серед перших варіантів назви твору – «Українське хворе кіно», «Мемуари редактора каторги» (Г. Островський) [2, с. 189]?

1928 року, коли молодий Ю. Яновський публікує свій дебютний роман, виходять модерні «Дівчина з ведмедиком» В. Петрова, «Недуга» Є. Плужника, «Місто» В. Підмогильного. Відомо, що «Місто» задумувалося як кіносценарій до комедії: «Головним стимулом до написання такого сценарію був переїзд до Управи ВУФК з Харкова до Києва і та кінолихоманка, що почалася у зв'язку із цим серед київських письменників» [5, с. 165]. Цікаво, що персонаж «Міста» Степан Радченко також пише кіносценарій, але тема кіно у творі далеко не магістральна. Як роман про кіно, «Майстер корабля» не лише перший в українській літературі, а й, імовірно, один із перших у світі.

У кінці 30-х досвідчений та іменитий Ф.С. Фіцджеральд, підкошений слабким здоров'ям і сімейними негараздами, призабутий і критикою, і читачами, сподівався встигнути написати ще кілька вартісних творів. Одним із таких (ідея його створення теж могла мати присмак реваншу) повинен був стати перший роман про Голлівуд (очевидно, письменник не розглядав усерйоз спроби попередників: Г.Л. Вілсона («Merton of the Movies», 1922), П.Г. Вудхауса («Laughing Gas», 1936), Н. Веста («The Day of the Locust», 1939), О. Хакслі («After Many a Summer», 1939), Б. Шульберга «What Makes Sammy Run?» (1941) та ін.). «The Last Tycoon» – останній, незавершений через смерть автора роман Ф.С. Фіцджеральда, що вперше був опублікований 1941 року, а 1993-го – вийшов друком у невідредагованій версії «The Love of the Last Tycoon» («Кохання останнього магната») – вважається одним із його найкращих творів.

Обидва романи – «Майстер корабля» та «Кохання останнього магната» – мають документальну основу, а їхні персонажі – реальних прототипів. Ю. Яновський прискіпливо точний у зображенні, скажімо, й інтер'єру кімнати, і деталей процесу кіновиробництва, і тонкощів кораблебудування, ба навіть в обґрунтуванні форми мемуарів. Він вводить активну фігуру всезнаючого оповідача, домінування якого вмотивовується авторитетністю статусу й досвіду, щоразу відрефлексовуваних із магічним флером патетики й іронії. Спочатку автор створює То-Ма-Кі (переконуючи вас уподобати його, співчувати йому, дослухатися до його сентенцій, проникнутися своїми репліками в написаному ним діалозі, повірити у те, про що він лише збирається розповісти, а отже, завбачливо відбираючи ресурс для опору, – можливість відсторонитися і засумніватися), потім То-Ма-Кі створює довоколишній світ. Як тільки читач повісився на цю віртуозну містифікацію, він прийняв правила гри, ставши частиною новоствореного світу.

Ігровий елемент як метариса модерного роману Ю. Яновського, заявляючи про себе через «загравання» з читачем, простежується й у жанрово-стильовій еkleктиці, й у стьобі над романтичною традицією, й у стилізації під західноєвропейські й американські зразки, й у мові «Майстра корабля» тощо. Тож формується авантюриницький дух роману – із «легкими на підйом» персонажами, небезпечними пригодами, подорожуванням у часі та просторі, що, власне, й робить книгу «легкою і життєжадібною» [2, с. 287]. Поняття «легкості життя», авантюризму передають сутність і «Кохання останнього магната», що підкреслюється авторським визначенням жанру – вестерн. Доволі несподіваний, на перший погляд, він означає інтермедіальний код твору та функціонує як основний троп: кіноіндустрія – магнетичний і небезпечний Дикий Захід, на освоєння та підкорення якого кинуто «самотнього рейнджера». Метафора якоюсь мірою іронічна, з огляду на здебільшого замкнений, «кабінетний» інтер'єр художнього світу. Для порівняння: у Ю. Яновського це тип мандрівника (Одіссея, Синдбада-мореплавця) і широка географія країн, включно з екзотичними, а в її межах – пістрява палітра конкретних локацій. Тож авантюризм у «Майстрі корабля» – це авантюризм мандрівника, а також творчої людини (інший провідний тип персоносфери роману – Творець (Май-

стер). У Ф.С. Фіцджеральда, на противагу, демонструється авантюристська природа нового мегабізнесу – кіноіндустрії.

Ф.С. Фіцджеральд потребував виняткової особистості для створення романтичного образу героя-жертви й історії його особистої трагедії, зовні схожої на втілення американської мрії (спадок «Великого Гетсбі»). Тяжючи до сценарного викладу (і сподіваючись на екранізацію твору), автор усе ж не вдається до пуританства й увиразнює розповідь багатозначними порівняннями та метафорами, з яких режисери навряд чи можуть скористати. Він роздумує про те ж, що й Яновський, – життя і смерть, почуття, призначення, творчість, про кіномистецтво та кінобізнес. Водночас і Ф.С. Фіцджеральд, і Ю. Яновський розробляють національні ідеї: для першого це американський стиль життя, американська мрія, для другого – «культура нації», будівництво і майбутнє корабля-держави. Якщо Ю. Яновський транслює їх через літнього То-Ма-Кі, то Ф.С. Фіцджеральд використовує внутрішній монолог оповідачки Сесилії Брейді – студентки коледжу, дочки відомого голлівудського продюсера. Неймовірно, але Сесилія, як і То-Ма-Кі, починає свою історію мемуарами. Власне, йдеться про намір їх написати, який поховано з допомогою улюбленого інструменту То-Ма-Кі – самоіронії: «...та моя писанина дуже скидалася б на прісну ветхозавітну колонку солодкової Лолі Парсонз» [6, с. 3]. До речі, згадане ім'я – відсилання до діяльності американської журналістки, на що вказують примітки, і їх, підготовлених самим письменником, тут чимало. «Кохання останнього магната» – це ще й архівний документ із низкою імен, назв, подій.

Голлівудський продюсер Ірвінг Тальберг – той, із кого писався персонаж «останнього магната» Монро Стара. У 20-річному віці він опинився на керівній посаді у світі кіно (як і трохи старший Ю. Яновський свого часу) й досяг визначного успіху завдяки професійній інтуїції та працездатності. Цікаво, що, як прибічник конвеєрного типу написання сценаріїв, І. Тальберг мимохіть доклався до провалу Фіцджеральда-сценариста, який так і не навчився бути «гвинтиком у машині» [1]. Попри це, Ф.С. Фіцджеральд відчував близькість із І. Тальбергом: приблизно одного віку, схожі ентузіазм та амбіції, водночас виснаження через шалений темп життя, слабе серце. На час написання «Кохання останнього магната» І. Тальберг уже відійшов, а хворий Ф.С. Фіцджеральд передчував наближення своєї смерті, тож Стар мав небагато шансів на щасливу участь. Зрештою, це було частиною авторського задуму: «Дайте мені романтичного героя – і я зроблю трагедію» [7].

Читач знайомиться зі Старом через захоплену (а пізніше закохану) Сесилію, через призму її емоційного жіночого світу, в якому й відбувається ініціація (чи то пак романтизація) чоловіка в лицаря / царя / оракула / поводиря / Месію: «Він піднявся дуже високо <...> І коли він був високо в небі, то окинув поглядом усі царства на світі <...> і він побачив, куди ми йдемо, і як ми виглядаємо на своєму шляху, і що на тому шляху важливо, а що – ні <...> і бути з нами до кінця було його власним вибором» [6, с. 27–28]. Окрім низки прозорих алюзій на Євангеліє, на підтвердження статусу працюють два взаємодоповнювані епізоди: Стар поновлює на роботі оператора Піта Завраса (Бог дає життя), колишній кінобос Менні Шварце вбиває себе через відмову Стара в допомозі (і Бог забирає). Остання подія – показове «жертвопринесення» з любові («Любий Монро, ти найкращий з них усіх <...> тому коли ти стаєш проти мене я розумію що виходу немає!» [6, с. 22], що є елементом рекурсії: попередник – Шварце – Стар – Голлівуд.

Сам Стар бачить себе «ділком» [6, с. 23], кимось «на кшталт старшого конторника» [6, с. 115], а поетичніше – стерновим (символіка роману Ф.С. Фіцджеральда, як і Ю. Яновського, нанизана на образ-символ керованої машини, більше чи менше одухотвореної), на противагу його підлеглим, у яких «немає <...> стрижня стояти за стерном» [6, с. 173]. У цьому випадку, очевидно, йдеться не про корабель, а про літак, що на початку роману служить місцем знайомства Сесилії зі Старом. Семантична парадигма концепту польоту дає автору широкий простір для виконання різнопланових завдань. З одного боку, це про відірваність Стара від реального, земного життя, з іншого – про його недосяжність для тих, хто внизу, через висоту становища,

на яку піднесли здібності, досвід і знову ж таки сприйняття оповідачки, бо це ще й про політ закоханості: «Здається, то не вони допустили Стара посидіти поруч із собою, а він дозволив їм посидіти біля свого трону, і то не вони допустили його до штурвалу, а він дозволив їм постернувати» [6, с. 26].

В обох романах оспівується ідея одержимості працею, що розкривається, зокрема, у сценах гарячих дискусій за участі То-Ма-Кі та Стара під час створення кінокартин. Розмову, яка могла би бути більш романтичною з огляду на обставини, Стар використовує для своєї сповіді: «Більше за все я люблю працювати» [6, с. 114]. Відчуття То-Ма-Кі під час роботи над терміновим матеріалом у кінолабораторії увиразнюються за допомогою урбаністичних образів і прийому очуднення: «Я розбудив у собі машину. Виразно я чув, як якісь коліщатка цокотіли в мені, впливаючи на руки, ноги, голос. Коли б я був на той час колесом і на дорозі в мене лежала б людина, я не звернув би з дороги, знаючи, що я загаю кілька хвилин часу, коли почну об'їздити людину» [8, с. 136]. Подібні епізоди, зі змалюванням напруженої творчої праці, а таких у «Майстрі корабля» є ціла низка, починаються чи завершуються напучуванням про радісну працю як мету життя, і ключове в ньому – слово «радість». Цей роман – гедоністичний маніфест, ідеї якого пробираються у християнський світ української літератури та «лікують» його: «Тіло застигає в нирвані, ніби отруєне морською диявольщиною. Здається, що тіло не може вже знати болю й нівечення. Лежу на камінцях, обіймаю всі краї, слухаю, вдихаю в себе берегову гниль <...> Я співаю, бо я радий. Ніхто мене тут не бачить, як я, утікши з фабрики, роблю скрижалі. Неба не встеляють оболони, грім не б'є на мій затишний берег, і вся природа тихо допомагає» [8, с. 50].

Натомість Стар працює до повного виснаження, не беручи до уваги невтішні лікарські прогнози. Ще до появи у тексті прямої характеристики персонажа просто здогадатися, що «такий краще вже помре» [6, с. 156]. Очікування, сформовані зав'язкою твору, передбачають героїко-романтичне завершення фрази. Однак поступово читачу відкривається непотрібність аскетизму Стара, а стоїчність виявиться залежністю, і стане очевидно, що «такий краще вже помре», ніж... житиме. Персонаж зніме маску героя, почується тихе скимління («Колись у нас був будинок із плавальним басейном і всім таким, і по неділях до нас приходили гості. Я грав у теніс і плавав. Більше не плаваю» [6, с. 114]) і проступлять риси жертви, коли на обличчя впаде світло «негероїчного» контексту, а суперник матиме привід подумати: «Як, оце й усе? Й оцей миршавий хворобливий п'яничка тримає у своїх руках все виробництво?» [6, с. 181]. Молодий, привабливий, багатий та успішний, загадкова натура, одержима ідеєю, з болем утрати, з печаттю приреченості – Монро Стар стремить до смерті, як метелик-одноденка, не залишаючи сліду ні в дітях, ні в титрах.

Якщо у Ф.С. Фіцджеральда «під личиною ділка криється нещасна людина» [6, с. 171], то Ю. Яновський, навпаки, демонструє ідеал цілісної, гармонійної людини, ба більше – літньої щасливої людини («Мені – сімдесят. Але й нині я гостро відчуваю запах саду, що я посадив» [8, с. 188]). То-Ма-Кі відбувається як чоловік, батько, кіномитець і письменник. Дух Еросу, що витає у романі, змушує цю «довершену живу істоту», яка відверто пишається тим, що «живе мозком» і має «почуття <...> дуже умовні» [8, с. 31] час від часу виходити з образу стриманого інтелектуала й зізнаватися в «банальностях» на кшталт «любові до найпрекраснішого (о, повірте мені!), що я знав у світі, – до Життя» [8, с. 31]. Мотив любові до життя корелює з мотивами живучості, порятунку, відродження та вибору. Прагнучи жити, персонажі Яновського завжди обирають те, без чого жити не можуть. Часто це Батьківщина у традиційному та широкому сенсах. Приміром, військовополонений кидає Полю, бо помирає від ностальгії за рідним краєм, дарма що там на нього чекає в'язниця. А для хазяїна трамбака Батьківщиною є море, що манить молодого юнака, самохіть ув'язненого у монастирі після смерті коханої дівчини. І коли читач доходить до цього одкровення, воно вже не може справити враження безликої абстракції. До того, як створити з моря символ, автор під страхом глузування зму-

шує відмовитися від шаблонного трактування і, задіявши всі органи чуття, пізнавати, ніби вперше. Ю. Яновський створює щось більше, ніж перший мариністичний роман в українській літературі, він вигадує мариністичну мову, на диво універсальну, символічну, метафоричну й автологічну, іронічну, романтичну й антиромантичну, якою охоплено всі основні філософські категорії повістуння.

Ф.С. Фіцджеральд, безперечно, бачив майбутню красиву «картинку» на екрані, коли малював захід сонця, і свіжий вітер, і раптову зливу, і милий ресторанчик біля океану. Він підібрав типовий і безпрограшний романтичний антураж для закоханих і на якийсь час запетлював його, зробивши єдиним місцем розвитку стосунків між Старом і Кетлін, поза яким усе йде шкереберть: «Сьогодні цією узбережною дорогою вони проїздили чотири рази, і кожного разу були іншою парою. Цікавість, смуток та бажання лишилися позаду; на цей раз було справжнє вороття до самих себе, до всього свого минулого та майбутнього – та до неминучого й вже близького завтра» [6, с. 135]. Образ океану – це уламок редукованої американської мрії, з недобудованим будинком на узбережжі та завмерлим у зародку коханням, те майбутнє, яке Стар постійно відкладає, аж поки зовсім не залишається часу для втілення. Океан є частиною реального природного простору, якому протиставлено декоративне, ілюзорне, замкнене середовище Голлівуду. Під час короткої «вилазки» Стара два паралельні світи дотикаються, коли кіномагнат знайомиться з чоловіком, який кіно й кіношників зневажає. Слова чорношкірого бідняка, який заробляє на життя продажем риби, можна було би пропустити повз вуха, але інтелектуал, що вибрався на природу насамперед для читання серйозної літератури (тоді як у продюсера немає ні освіти, ні часу на читиво), «потряс підмурок кінопромисловості» [6, с. 133]. Для Стара цей чоловік «зі своїми відрами сріблястої риби» (алюзія на євангельську історію про те, як Христос наситив тисячі голодних кількома хлібинами й рибинами) стає викликом: як «нагодувати» фільмами ще більшу кількість людей. Уже не спроможний залишити Голлівуд заради океану (в усіх вказаних вище значеннях), Стар прагне розширити експансію свого світу на світи, що ще тримають оборону. І лише у межах цієї інтенції відбувається метаморфоза: об'єкт-жертва стає суб'єктом-завойовником.

Головний морський мандрівник і «характерник» (якого куля, чи то пак – вода, не бере) роману Ю. Яновського Богдан зізнається: «...я іноді хворію на ностальгію, цебто – у мене з'являється нудьга за батьківщиною» [8, с. 87]. Апелювання до грецької культури («ad fontes») прочитується не лише у запозиченні сюжету про багаторічну історію повернення Одиссея додому, а й у замилюванні витривалістю та красою людського тіла: «Це був прекрасний екземпляр мужчини. Обличчя обвітрене і мужнє, а тіло радувало очі чистими лініями» [8, с. 73]. Кінематографічна поява Богдана-Одіссея, закинутого на Батьківщину штормовими морськими хвилями на уламках корабля, просто в обійми до Пенелопи-Тайах, яка виглядає його в компанії чоловіків-суперників, – одна з найважливіших сцен у творі. У такий спосіб автор уводить одразу дві магістральні сюжетні лінії роману (створення фільму То-Ма-Кі та Севом і стосунки Богдана й Тайах).

Яновський вклав у свою Тайах рівно стільки Пенелопи, скільки було потрібно для увиразнення міфологічного підґрунтя романтичного образу Богдана. Із завершенням морської історії, опиняючись у сфері впливу Тайах, він, як і образи інших чоловіків, потрапляє до релігійної парадигми. Якщо Фіцджеральда цікавить жертва Стара-месії, то Яновського – відродження блудниці Тайах. Жодних посилань на «Повію» Панаса Мирного, це новий тип жінки, яка «вродилася авантюрицею» [8, с. 70]. Її гріховне минуле – «кількарічне кидання від одного мужчини до іншого, жадібні дотики до всього забороненого» [8, с. 70] – перегукується з досвідом Кетлін, що говорить про себе: «Я почасти хвойда» [6, с. 127]. Обидві прагнуть «обнулитися», змінюють середовище, щоби вивільнитися з-під влади чоловіків, але потрапляють у «любовний трикутник», який Яновський малює, знов-таки, з опорою на західнолітературні зразки (у стилі «Маленької господині великого дому» Дж. Лондона). Це фатальні жінки, привабливі

незнайомки, «інопланетність» яких в обох романах підкреслена згадкою про іншу (відмінну від тієї, що в головних персонажів-чоловіків) національність. Схожа символічна концепція першої зустрічі То-Ма-Кі з Тайах і Стара з Кетлін – на театральній сцені та на знімальному майданчику відповідно, в декораціях вигаданого світу, – має показове продовження: в реальному житті чоловіки не одразу впізнають тих, хто зачарував їхню уяву.

Тайах – це стрижневий образ роману з погляду драматизації сюжету, збереження інтриги, створення атмосфери любовної напруги, що розкриває потенціал Ю. Яновського як тонкого лірика, здатного розмовляти про любов значно відвертіше, ніж його земляки-попередники. Але враження, що фемінне начало домінує (бо жінка – у центрі уваги чоловіків, бо вона – «майстер корабля»), оманливе. Обдурена дочка полковника, яка за перше кохання заплатила життям, покинута повія Поля, для якої сім'я могла стати порятунком, Тайах, котра потопає у своїй чуттєвості, – любов (читай: чоловіки) має абсолютну владу над жінками цього роману, наповнюючи їх ущерть, як вино бочку, собою й тугою за кимось, хто міг бути замість бочки: «Відчувати лише, як вино виливається і розхлюпується по дорозі – краще вже не жити» [8, с. 160]. У кінці роману Тайах знову пригощає вином, але вже «тих» чоловіків, які зобов'язані «правильно» інтерпретувати її послання: і ретельно підібрані декорації (темна кімната, стіл, застелений білим полотном, на столі – хліб, вино, запалена свічка і фігурка Будди), і ключову репліку: «Я буду сьогодні за хазяїна, – каже Тайах, – з моєї руки ви питимете і їстимете» [8, с. 182]. Але ні, вони не вірять цьому перебраному скусителю, вони беруть на кпини, дражняться – і той відступає, переможений. Невипадково лише після того, як Тайах залишає кімнату, То-Ма-Кі з Севом дізнаються, що ховає бронзовий Будда. В обох романах підкреслено, що лише чоловікам дано пізнати Таємницю, розуміючи під нею не тільки магію кіно. «Найближче ж, до чого може підійти жінка, то це, мабуть, спробувати зрозуміти одного з тих чоловіків» [6, с. 4], – так вважає Сесилія, це справедливо для Кетлін і Тайах.

Висновки. Два романи («Майстер корабля» Ю. Яновського та «Кохання останнього магната» Ф.С. Фіцджеральда), на позір об'єднані дискурсом кіно, насправді мають значно більше спільного. Важливо, що в цій спільній історії, яка тут накреслена лише схематично й потребує детальнішого вивчення, «Майстрові корабля» належить хронологічна першість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Krystal A. Slow fade. F. Scott Fitzgerald in Hollywood. *The New Yorker*. November 8, 2009. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2009/11/16/slow-fade-arthur-krystal> (дата звернення: 04.12.23).
2. Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / упоряд. В. Панченко. Київ : Факт, 2002. 344 с.
3. Панченко В. «Голлівуд» на березі Чорного моря. *Український тиждень*. 14 вересня 2019. URL: <https://tyzhden.ua/History/235158> (дата звернення: 04.12.23).
4. Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці: література і кіно в «Новій генерації». *Літературознавчі обрії*. 2014. Вип. 20. С. 197–203.
5. Підмогильний В.П. Оповідання. Повість. Романи / вступ. стаття, упоряд. і приміт. В.О. Мельника. Київ : Наук. Думка, 1991. 800 с.
6. Фіцджеральд Ф.С. Кохання останнього магната : вестерн / пер. з англ., післям. та прим. І.В. Льїна та О.А. Кальниченка. Харків : Фоліо, 2019. 188 с.
7. Haseltine H.P. The development of Fitzgerald Hero: Ph.D. dissertation. Louisiana. State University. 1956. URL: https://repository.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1170&context=gradschool_disstheses (дата звернення: 04.12.23).
8. Яновський Ю. Вибрані твори / упоряд. текстів та передм. Я.Ю. Голобородька. Харків : Видавництво «Ранок», 2009. 352 с.