Іван Немченко

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У СТРУКТУРІ РОМАНУ «ЮРА» МАРИНИ ГРИМИЧ

Материкова й діаспорна письменниця Марина Гримич – яскрава зірка на літературному небокраї сучасності. Широко й послідовно вона послуговується різними формами інтертекстуальності та інтермедіальності в своїй романістиці. Особливо це стосується трикнижжя авторки «Клавкіада», що користується успіхом як серед широкої читацької спільноти, так і поміж літературознавчого загалу. Це романи «Клавка» (Київ, 2018 – Бейрут, 2019), «Юра» (Бейрут – Марсель – Бейрут, 2019-2020) та «Лара» (Бейрут, 2020-2021), в яких схоплено прикметні риси в житті України від 1940-х до 1980-х років.

Метою нашої статті є схарактеризувати інтертекстуальні та інтермедіальні компонети в творі Марини Гримич «Юра», котрий подієво охоплює 1968 рік, але в спогадах окремих персонажів розширюється на загальне літературно-мистецьке й громадсько-політичне тло 1960-х років. Про різні аспекти в дослідженні цього роману йдеться у статтях та рецензіях Л. Башманівської, О. Ірванця, Я. Поліщука, В. Собко, Т. Трофименко, О. Чаплінської, О. Юрчук тощо. Ми сфокусуємо свою увагу на інтертекстуальній та інтермедіальній складових твору.

Інтертекстуальність. Мусимо одразу відзначити, що цей аспект роману Марини Гримич тісно переплітається з його інтермедіальним простором. Уже на початку твору для групи молодих персонажів Юрка Бакланова, Ігоря (Гарика) Мороза, Андрія Федченка та Зої Борової, що належать до цековських родин – «номенклатурно-сусідської спільноти», застосовано красномовне найменування «серця чотирьох». Найперша інтертекстуальна асоціація – з романом Джека Лондона «Серця трьох» («Hearts of Three»), опублікованим 1920 року. Та ще ближчим бачиться перегук із інтермедіальною цариною – популярною серед радянських глядачів кінокомедією режисера Костянтина Юдіна «Серця чотирьох», знятою за сценарієм Олексія Файка та Анатолія Гранберга («Мосфільм», 1941; у прокаті з 1945 року).

І герої пригодницького твору Джека Лондона (Френсіс Морган, Леонсія Солано, Генрі Морган), і персонажі кінострічки Костянтина Юдіна (Галина та Шурочка Мурашові, Петро Колчин і Гліб Заварцев) викликають велику симпатію своєю щирістю й безпосередністю, умінням цінувати дружбу і любов, готовністю мужньо боронити ідеали добра і справедливості. А ще життєлюбством та кмітливістю, здатністю виплутатись як із кумедних ситуацій, так і з серйозних випробувань. Тож серед сусідок-матусь із цековського будинку й народилося таке найменування для їх дітей-ровесників Юрка, Гарика, Андрія та Зої. Батькам дуже хотілося бачити їх такими ж благородними та романтично налаштованими, а водночас практичними й упевненими в собі, життєздатними, як згадані герої й героїні роману Джека Лондона та фільму Костянтина Юдіна. Наприклад, крізь призму сприйняття дружини компартійного номенклатурника Олександра Бакланова Клавдії Блажкевич, що завідувала редакцією прози у видавництві «Молодь», окреслюється місце Зойки в гурті перевесників: *«Клавка знову посміхнулася: серед «сердець чотирьох», три з яких належали хлопцям, Зоя була чи не найбільшим хлопчиськом, перебравши командирські здібності від свого батька – генерала КДБ Борового»* [1, с.6]. Характерно, що й Бакланов-старший, вітаючись із друзями сина, насамперед виділяє Зойку. Він тисне руку «*по черзі кожному з власників «сердець чотирьох»: першій – Зої…*» [1, с.7].

Ця колективна назва для приятелів фігурує не раз протягом усього твору: «*Юра виніс із дому альбом з дитячими фотографіями «сердець чотирьох»* [1, с.44]; «*В альбомі була ціла серія фотографій «сердець чотирьох» у саморобних костюмах мушкетерів. Це була улюблена сторінка їхнього дитинства*» [1, с.45]; *«…Оскільки батьки, крім Зоїних, уважно*

контролювали їхні кишенькові гроші, «серця чотирьох», як правило, не могли собі дозволити чогось дорожчого від кафе» [1, с.47]; *«Після обміну спогадами про дитинство «серця чотирьох» прогулялися по Ірпеню, який зачаровував провінційною неспішністю, малолюдністю і соснами, що росли прямісінько на дачних ділянках»* [1, с.48]; *«У них, серед «сердець чотирьох», про такі речі не прийнято було говорити»* [1, с.62]; *«…В принципі, крім Андрія, «серця чотирьох» були байдужі до випивону»* [1, с.68]; «*На вулиці Глібова виросла Рита. Якось так сталося, що вже в першу осінь знайомства з нею «серця чотирьох», шукаючи місце, де можна було безпечно розпити пляшечку «Оксамиту України» після святкової демонстрації на честь Великої жовтневої соціалістичної революції, забрели на стадіон «Старт»* [1, с.126]; *«Серця чотирьох» добре знали – в душі він* [Андрій – І. Н.] *був не таким. В душі він залишався тим самим вразливим хлопчиком з сумними очима»* [1, с.131]; «*У компанії «сердець чотирьох» він* [Гарик – І. Н.] *теж був теплим пластиліном, любив, щоб друзі приймали рішення замість нього…*» [1, с.132]; «*Взагалі «серця чотирьох» з дитинства говорили російською, лише Андрій з Юрком – і то між собою – українською, так якось склалося, бо в обох були україномовні сім'ї»* [1, с.135]; *«Новачки дуже посприяли зміцненню компанії «сердець чотирьох», без них вона вже, напевно, розпалась би…»* [1, с.135]; «*На святкуваннях днів народження «сердець чотирьох» їх* (Бакланова-старшого та Федченка-старшого – І. Н.) *завжди розсаджували по різні кінці столу*» [1, с.179]; «*Зойка за мить перетворилася зі страдженниці, чий жених не виправдав її надій, на колишню очільницю «сердець чотирьох»* [1, с.277]; «*Це значить, що серед нас є стукач, – пояснив Федченко-молодший. – Серед нас, «сердець чотирьох»…»* [1, с.277]; «*Тиждень тому Зоя, цілком несподівано, запросила всю компанію «сердець чотирьох» разом з батьками на святкування її дня народження, а заодно і Нового року»* [1, с.297]; «*Команда «сердець чотирьох» за останні півроку розлізлася по швах»* [1, с.297]; «*Отже, – подумав Юра, – про Риту батькам «сердець чотирьох» також все відомо… про її чехословацькі походеньки»* [1, с.338] та ін. З часом ця конфігурація та її найменування змінюються, оскільки кількість друзів поповнюється: «*…Випивши шампанського (щоправда ховаючись від стороннього ока, оскільки поряд гралися діти), «серця шістьох» заповзялися розгадувати кросворд»* [1, с.137]; *«Серця шістьох», знехтувавши навіть «солодким столом», включили старенький програвач»* [1, с.139]; *«Серця шістьох» зібралися всією компанією наприкінці літніх канікул»* [1, с.258]; «За літо *«серця шістьох» скучили одне за одним»* [1, с.259]; *«Серця шістьох» та їхні батьки з насолодою тягли пісню, а потім від зворушення мало не кинулися обніматися й цілуватися між собою, начебто співали не «Черемшину», а «Інтернаціонал»* [1, с.341].

Синонімом до поняття *«сердець чотирьох»* було також *«чотири мушкетери»*. Наприклад: «*Іще коли діти були школярами, батьки завжди брали путівки у цековський санаторій «Нижня Ореанда» на один і той же місяць, щоб «чотири мушкетери» надовго не розлучались*» [1, с.259]. Етимологія такої назви досить проста: «*Коли Гарик, прочитавши раніше від усіх «Трьох мушкетерів» Дюма, запропонував нову гру, ролі розподілилися так: Портосом став Федченко-молодший, любитель попоїсти і пожартувати, Арамісом – розумник і мрійник Гарик, Юрі дісталася роль Атоса, бо серед них він був найбільш «правильним», а вічній заводійці Зойці – д'Артаньяна…*» [1, с.45]. Така дитячо-ігрова ієрархія в стилі Дюма розпросторювалася на роки. Скажімо, «*…Всі дитячі бої на дерев'яних шаблях «Атос» завжди програвав «Портосові*» [1, с.276]. Але коли герої подорослішали, то й дитячі ролі видозмінилися: Атос-Юра добре відлупцював Портоса-Андрія за безпідставну образу.

Перша зустріч Юрія Бакланова з Ритою Баратинською викликала книжні асоціації: *«Зблизька вона була інакшою, ніж здаля, – впадала у вічі південна смаглявість і пушок над губою, точнісінько як у лермонтовської княжни Мері»* [1, с.38]. Згодом, коли в них зав'язалися стосунки і дівчина якось захворіла, це викликало в уяві героя іншу паралель: *«Дама з камеліями? – посміхнувся він»* [1, с.66]. Згадка про трагічну історію, репрезентовану

в однойменному романі Александра Дюма, вжита в цьому контексті з іронічною метою. Юрій хотів підбадьорити хвору, натякаючи на те, що вона явно перебільшує ступінь своїх проблем зі здоров'ям.

Світ дитинства для Юри пов'язаний із казками Ганса Крістіана Андерсена, читаними разом із мамою, а ще з книжками «Чіполліно» Джанні Родарі та «Аліса в країні чудес» Льюїса Керролла у перекладах «*дядечка в круглих окулярах*» – шістдесятника Миколи Лукаша. Коли під час відзначення Юрієвих іменин на дачі Бакланових до материної кімнати потрапила Рита, що занедужала, у хлопця мимоволі виникають асоціації з образами зі «Снігової королеви» данського письменника. *«…Коли він таки наважився увійти, його настрій враз змінився: він побачив, що всі ті бузково-фіолетові і рожево-малинові троянди обійняли чужу дівчинку, Герду, яка випадково забрела в чарівний казковий сад феї у пошуках свого Кая. Вона замерзла в дорозі, і квіти схилилися над нею, щоб зігріти й вилікувати»* [1, с.65].

Обравши собі фах фізика, студент Юрій Бакланов пишається своїм факультетом та спеціальністю, яку набуває. Тож до всього іншого у нього зверхнє ставлення. «*Фізик – це ж не якийсь там «Боян бо віщий»: філолог, чи історик, чи філософ, що розтікається чи то мислію, чи то мисію, «по древу, сірим вовком по землі і орлом по небу», як любить повторювати мама. Фізика – це наука…*» [1, с.121]. Звернення до образів та тексту «Слова про Ігорів похід» підсилює іронію в ставленні Юрія до гуманітарних спеціальностей. Хоча, з іншого боку, він не був байдужим до історико-літературних сторінок буття Києва. «*Вулиця Глібова була тим Києвом, про який Юра читав у Паустовського, чиї книги вперто підсовувала йому мама, коли він був підлітком. І він полюбив той Київ, і мріяв туди потрапити, перенісшись у капсулі часу. В Київ Паустовського*» [1, с.123]. Але й без мандрівки в часі Юрій захоплюється цим районом. Йому до вподоби були численні садки біля старих будиночків: *«…Цих садків на Глібова було так багато, що хотілося сказати «горщичок, не вари!»* [1, с.124]. Ця фраза про відчуття міри з німецької народної казки «Горщик каші» в запису братів Якоба та Вільгельма Гріммів додає враження неймовірно багатого озеленення столиці та й узагалі наявність у ній якоїсь нескінченної незвичайності. «*Цей Київ був неофіційний і неформальний, теплий, наївний і трохи старомодний»* [1, с.125]. Навіть звичайна баба Шура тут *«інфернальна істота, схожа на Бабу Ягу*» [1, с.125]. Асоціація з автентичним Києвом виникне у Юри й пізніше, коли його мама захоплено розмовлятиме з незнайомкою, що була, як не дивно, зі знайомими рисами з минувшини: «*І були вони обидві – неначе з далекого минулого часу, неначе з того старосвітського Києва, Києва Паустовського. З допотопного Києва*» [1, с.235]. І згодом у фінальному розділі роману: «*Серце калатало: як же він любив цю пору, коли все місто перетворювалося на «Київ Паустовського», що його він собі, будучи підлітком, раз і назавжди намалював в уяві, читаючи «Далекие годы». «Київ Паустовського» був для Юри водночас землею обіцяною і втраченим раєм, великою мрією, а точніше фантазією про подорож у старосвітське, допотопне його минуле*» [1, с.294]; «*Юра радів, що в київському космосі ще лишилися ті старокиївські острівки, «чорні діри», куди можна було провалитися на кілька годин і відчути себе в «Києві Паустовського» не лише взимку, а й в інші пори року. Це було наче купання в ополонці: нетривале, але живильне. А можливо, це було як занурення в океанічні глибини з Івом Жаком Кусто з передачі «Клуб кинопутешествий»* [1, с.295]; «*Юра уявив себе молодим Костянтином Паустовським, студентом фізико-математичного факультету Університету святого Володимира»* [1, с.295]. І тут «Київ Паустовського» переплітається для героя з Києвом Тараса Шевченка. «*Вже встигли прочистити доріжки до Тараса Григоровича, а от змести сніг з його голови не було кому, а можливо, він і сам того не хотів, бо так грівся. Юра, проходячи повз пам'ятник у дні, коли в нього вселявся* «*молодий Паустовський», згадував ту частину з його книги, де тітонька письменника на ймення Дозя*

читала «Кобзар» як Біблію. Вона діставала його зі скрині, розгортала з хустини і плакала над «Катериною», бо був у їхньому маєтку над Россю один маленький земляний горбик – могила її незаконнонародженого синочка» [1, с.295-296]. А далі знову: «*Тепер він* (Юра – І. Н.) *уявив себе юним Паустовським, школярем Імператорської Олександрівської київської гімназії, за яким причепився шпик*» [1, с.296]. Під зорею Паустовського Юрій відкрив у собі закоханість в Андромеду (Анну Мамедову), що була опікункою Мишка Неїжмака. «*Бакланов-молодший, випадково потрапивши до неї в кімнату на плов, з першої хвилини втратив голову від її смаглявої грації, чарівного акценту, східної таємниці маслинових очей та узбецько-татарської кухні. Можливо, винен у цьому був знову Паустовський і його «Далекие годы», де розповідається про бабцю-туркеню письменника, яку привіз із російсько-турецької війни його дід»* [1, с.301]; «*Те, що сталося поміж Юрою і Андромедою, досі не піддається поясненню. Не інакше, як спрацювала «роза вітрів» чорної діри вулиці Обсерваторної, магія «Києва Паустовського», а можливо, й щось інше, космічне, інопланетне…»* [1, с.301] .

Статус комсорга вимагає від Юри прислухатися до думок та інструкцій парторга Івана Рафаїловича, зокрема щодо необхідності виключення з комсомолу Мишка Неїжмака, котрий і в «націоналістичному шабаші» брав участь, і підписи ставив у листах-протестах проти арештів вільнодумців та проти безчинств міліції. Але Юрко цього не міг зробити через дружнє ставлення до Мишка, навіть «*уявити, як виключатиме його з комсомолу, він не міг*», тож вирішив брехати партійцеві, щоб виграти час та всіляко гальмувати процес розправи над товаришем. «*Ні, – сказав Юра якомога переконливіше.*

І відчув, як у нього росте, ненача в Піноккіо, ніс.

Це в нього було з дитинства. Мама Клавка, запідозривши сина в підбріхуванні, казала: «Ой, носик росте! Як у Піноккіо!» І він хапався за носа.

От і тепер він інстинктивно зробив так само. Як у дитинстві. Комсорг факультету Піноккіо» [1, с.242].

Порівняння з героєм твору італійського письменника Карло Коллоді «Пригоди Піноккіо» додає кумедності ситуаціям. «*Юрин ніс аж заболів від того, що витягувався все більше й більше»; «Невже таки виріс?» – Юра помацав носа»; «Іван Рафаїлович наблизив до нього обличчя, щоб тихенько щось сказати, а Юра відсахнувся, неначе злякавшись, що той наштрикнеться на його довгого гострого носа*» [1, с.243]. Бакланову таки вдалося перехитрити партійця, і Неїжмак залишив університет без вигнання з комсомолу. Але з подачі Івана Рафаїловича під час перевиборів кандидатура Юрка як комсорга не пройшла на наступний термін. Такою була помста, адже парторг знав, що «*марнославство – ось Ахіллесова п'ята Бакланова-молодшого*» [1, с.252]. Хоча для Юри значно важливішим був схвальний потиск рук членами комісії, перед якими він успішно захистив свою курсову роботу, відзначивши заслужений внесок опальних Майстренка й Неїжмака. Згадка в цьому контексті героя грецької міфології, певно ж, невипадкова. Хай це був і не подвиг, але неабиякий учинок із боку Юрка – і врятував Мишка від звільнення з комсомолу, і зберіг повагу до них із Майстренком, коли від тих багато хто перелякано відвернувся та засуджував. Характерна побутова деталь: Бакланов-молодший традиційно спав на «*рахметовському» ліжку (він тренував силу волі і спав на дошці без матраца й без подушки)*» [1, с.257]. Відтак певна асоціація з героєм роману Миколи Чернишевського «Що робити?» Євгеном Рахметовим підкреслює цілеспрямованість Юрка, його прагнення до саморозвитку, здатність притлумлювати в собі емоції, витримувати фізичні випробування.

Чи не найбільш начитаним серед друзів виступає «*вундеркінд філософії*» Гарик Мороз. Хлопець «*був фанатом Фенімора Купера і Жуля Верна. А коли його, дванадцятирічного, питали, ким він хоче бути, то відповідав, не замислюючись: «Капітаном Немо». Хоча друзі його дитинства добре пам'ятали ще ті часи, коли він їх переконував у тому, що в нього*

також є свій «старик Хоттабич», як у Вольки з однойменної книги Лазаря Лагіна» [1, с.132]. Гарика авторка постійно бачить у світі літературних героїв: то він читає «*новий детектив*» [1, с.40], то «*читав книжку*» [1, с.48], то «*взагалі голови від книжки не підняв*» [1, с.49], то «*рився в антикварних книжках і колекціях листівок Баратинського»* [1, с.139], оскільки живе письменством, філософією, журналістикою та мріє про практику в редакції «Проблем миру та соціалізму» в Празі, бо там працюють ті, хто був «*на коротку ногу» з Габермасом і Гайдеггером, з Горкгаймером, Бодріяром і навіть Прустом*» [1, с.62-63]. «*Маленьким мудрагельчиком» називала його лагідно Клавка, коли той, маленький, в окулярах і худенький, як скіпка, пояснював їй, дорослій тьоті Клаві, «природу речей*» [1, с.137]. Останнє словосполучення мимоволі кореспондує читача до епічної поеми «Про природу речей» давньоримського поета і філософа Лукреція (I ст. до н. е.) та роману сучасної авторки Елізабет Ґілберт «Природа всіх речей» (2013). Гарик «*жив у своєму світі – книжок, ідей, фантазій, про що свідчила його кімната, яка нагадувала помешкання Карлсона, де було навалено повно всякого непотребу*» [1, с.260]. Звернення до паралелі з героєм трилогії Астрід Ліндгрен «Малюк і Карлсон, що живе на даху» (1955), «Карлсон прилітає знов» (1962), «Нові пригоди Карлсона, що живе на даху» (1968) дає можливість Марині Гримич підкреслити певну кумедність і незібраність свого персонажа. «*Друзі, трохи потинявшись по кімнаті, врешті-решт вписалися в «карлсонівський» безлад Гарика Мороза*» [1, с.261]. Саме у нього Юра натрапив на нашумілу книжку братів Стругацьких «Понеділок починається в суботу», адже Гарик був великим бібліоманом і любив хизуватися «*результатами свого «книжкового полювання*» [1, с.261]. І тут же Бакланов не без переляку побачив російський самвидав про порушення прав людини в СРСР «Хроника текущих событий».

Мати критично ставилась до уподобань Гарика («*Умника из себя корчишь?», «Горе ты мое философское*»), а зрештою: «*…Просто зануда. Характер такой. Лишь бы впоперек мамы сказать! Отцы и дети!»* [1, с.338]. Формула, згадана Тамарою Володимирівною, актуалізує в контексті твору традиційний конфлікт поколінь, означений ще в XIX столітті Іваном Тургенєвим у романі «Батьки та діти» та продовжений іншими авторами.

Час від часу до тексту твору письменниця вмонтовує чи то вставну мікроновелу, «*чи то байку, чи то бувальщину*», як-от історійку про конфлікт Надії Крупської з Йосипом Сталіним після смерті Володимира Леніна: « *.Не дуже-то випендрюйтеся, Надєждо Костянтинівно, бо ми, якщо захочемо, то зробимо так, що буде в нас інша «Надєжда Костянтинівна*» [1, с.198]. Цей сюжет, розказаний Єлизаветою Прохоровою, відлунює в свідомості Клавдії як зловісне попередження на майбутнє: «*Прийде інша «Надєжда Костянтинівна» – буде інакше*» [1, с.198].

Образні ряди з казкової царини фольклору та літературної фантастики вмонтовуються авторкою в розміркування захмелілої Клавдії про її не надто балакучого чоловіка та місце його трудової діяльності як секретаря ЦК КПУ: *«Ні! Він ніколи не розкаже, що діється в нього на роботі. Його робота – це така голка в яйці, а яйце – в качці, а качка – в зайці, а заєць – у скрині, а скриня під дубом закопана, а дуб стоїть на морі-окіяні, на острові Буяні»* [1, с.17]. Смакуючи вино з пляшки «Хванчкари», героїня перемикається на особливості своєї праці у видавництві: *«А от її робота – це могла бути сама насолода! Якби не купа тієї макулатури, що її треба читати, треба видавати, бо ті, що на острові Буяні, що на морі-окіяні, із дубом, під яким – скриня, в якій – заєць, у якому – качка, в якій – яйце, в якому – голка, бо ті жадали тієї макулатури, вони нею харчуються, вони нею живляться, вони нею обпиваються, як Дракула кров'ю, як дракон, що сидить у печері і вимагає щонеділі нової молодої дівиці, молоденького безневинного м'ясця з солодкою кров'ю»* [1, с.18]. Коли Клавдія приїхала в ірпінський Будинок творчості відпочити на цілих два дні, усі ці образи наче втратили владу над нею: «*…Зараз вона фізично відчувала, як з кожним кроком скидає з себе, як змія стару лускувату шкіру, весь зроговілий шар свого цековського життя на острові*

Буяні, що в морі-окіяні. А на тім острові дуб, під яким зарита скриня, а в ній заєць, у якому качка, в якій яйце, в якому голка, до якої неможливо дістатись і яку неможливо зламати» [1, с.205]. Більше того, їй захотілося «*відкрити зошит її особистого життя з чистою першою сторінкою, де не було й натяку на острів Буян*» [1, с.207]. Зрештою, той же образний ряд відлунює в свідомості Клавдії, захмелілої вже не від вина, а від миттєвостей таки оприявненого кохання з Баратинським:

«*І знову світло… і знову повітряна хвиля несе…*
По морю-окіяну…
До острова Буяна…
І врізається в землю…
Розриваючи її кротом…
І збиває замок зі скрині…
І розриває зайця…
І цілить у качку…
І розбиває яйце…
І ламає голку…» [1, с.232].

Клавдії як завідувачці редакції прози у видавництві «Молодь» не раз доводилось ставати на захист одіозних авторів, щоб допомогти їм опублікувати свої книжки. І підтримку в цьому вона шукала у свого сусіди – генерала-кадебіста Борового, від якого часто залежала доля тієї чи іншої публікації. Якось він «*добряче випив*», а відтак «*на якесь Клавчине чергове нашіптування на вухо бурхливо прореагував:*

– Клавдия, я тебе не «Тимур и его команда»! [1, с.200].

Герої названого твору Аркадія Гайдара прославилися своєю постійною готовністю прийти на допомогу іншим. Генералові Боровому вочевидь набридло виконувати подібну функцію й надавати підтримку Клавчиним протеже. Звідси й така реакція. «*Клавка почервоніла. Її і без того прозивали «Ходоки у Ильича в Смольном*» (перегук із картиною Володимира Сєрова «Ходоки у В. И. Ленина» – І. Н.). *А от тепер Боровий – «Тимур и его команда»!* [1, с.200]. Та Клавдія й без того добре розуміла, хто перед нею: «*Звичайно, він не був ніяким «Тимуром та його командою». Він був солдатом до мозку кісток. Його бісило, що дисиденти його рідну установу, нинішню, а не колишню, сталінську, називали репресивною машиною»* [1, с.202].

У творі фігурують в різних контекстах прізвища багатьох українських і зарубіжних письменників, публіцистів, критиків, перекладачів Василя Аксьонова, Белли Ахмадуліної, Олександра Блока, Поля Валері, Жуля Верна, Володимира Висоцького, Миколи Вінграновського, Марка Вовчка, Андрія Вознесенського, Генріха Гейне, Олеся Гончара, Сергія Гребенникова, Віля Гримича, Євгена Гуцала, Івана Дзюби, Василя Діденка, Анатолія Дімарова, Миколи Добронравова, Віталія Дончика, Івана Драча, Євгена Євтушенка, Сергія Єсеніна, Павла Загребельного, Петра Засенка, Фазіля Іскандера, Дмитра Кедріна, Олександра Корнійчука, Ліни Костенко, Агати Крісті, Фенімора Купера, Лазаря Лагіна, Михайла Лермонтова, Миколи Лукаша, Андрія Малишка, Самійла Маршака, Юрія Мушкетика, Булата Окуджави, Бориса Олійника, Дмитра Павличка, Костянтина Паустовського, Лариси Письменної, Сергія Плачинди, Марії Пригари, Максима Рильського, Роберта Рождественського, Степана Руданського, Василя Симоненка, Володимира Сосюри, Аркадія та Бориса Стругацьких, Олександра Твардовського, Павла Тичини, Григора Тютюнника, Данила Хармса, Бориса Харчука, Богдана Чайковського, Івана Чендея, Тараса Шевченка, Вільяма Шекспіра, Юрія Яновського та ін. Особливу увагу приділено митцям-шістдесятникам. Часто йдеться й про їх тексти, лояльність чи опозиційність авторів у ставленні до влади тощо.

З великою симпатією Марина Гримич змальовує постать автора популярної пісні «На

долині туман» Василя Діденка, якого вважали спілчанським диваком. *«При його появі усмішка сама з'являлася на обличчі, бо відразу ж спливав у пам'яті вірш-шарж на нього, написаний його однокурсниками ще в 1950-х:*

То для мене зовсім не морока,
Що у віршах «синь» та «синь»:
Я – гібрид Єсеніна і Блока
І Сосюри незаконний син!» [1, с.99].

Письменниця веде мову про листування Василя Діденка з відомими поетами, цитує його вірш-мініатюру:

Ой не гнись, не гнись, берізко,
Тонка та висока.
Здрастуй, Таїсько
Світлоока [1, с.101].

Персонажі роману з задоволенням наводять рядки цього автора. *«Гримич його обожнював, носився з його віршами, як з писаною торбою, цитуючи:*

В маркізетах вертяться усяко –
Перед ними душі не схилю.
А тебе, моя мила русявко,
Я і в ситцевім платті люблю» [1, с.102].

Це ж можна сказати й про Єлизавету Прохорову, редактором творів якої був Діденко. *«Ну що, Васильку, ти при оружжі сьогодні чи ні? – і продекламувала «для наочності» уривок з його вірша, дотримуючись при цьому маршового ритму:*

Біля хати квітнуть ружі,
Білі, жовті, вогняні,
Їдуть хлопці при оружжі,
При гранатах на ремні!» [1, с.102].

Єлизавета Прохорова, як і Клавдія, з великою приязню ставляться до Діденка і як до поета, і як до редактора текстів (*«Васильку, ти геній!», «Золотий ти редактор, Васильку, ціни тобі немає», «Глиба!»*). Письменниця наводить їх кумедні суперечки в ресторані з приводу втручань гуляйпільського співця до святая святих – прохорівських віршів, де часто зустрічалися кострубаті місця. Адже Василь Діденко як редактор мав *«фантастичне чуття мови»* й завжди міг до деталей аргументувати правомірність своїх текстуальних правок. Прохорова ж іноді, жартуючи, кпинить із його поезій, нібито знаходячи й у них неоковирності: *«От мені ти наголосами дорікаєш, а сам – що?*

І вона продекламувала:
– Десь там з вишні край загати пада цвіт… куди, Васильку?
Той округлив очі:
– У картоплі, – несміло закінчив він вірш.
– Отож-то!
Десь там з вишні край загати
Пада цвіт у картоплі.
Десь там мати вийшла з хати
В Старостинцях, у селі.

Василь, відкинувши свою спантеличеність ресторанним антуражем, раптом осмілів і заторохтів:

– Єлизавето Петрівно, це різні речі!
Вона розсміялася:
– Так-таки різні?
– Аякже: у вас там наголос має формоутворююче значення – між одниною і множиною,

а в моїх картоплях – ні.

Прохорова затрясла підборіддям:

– Та вірю, вірю…» [1, с.105-106].

Є в романі принагідні згадки про «Неопалиму купину» Сергія Плачинди і Юрія Колісниченка [1, с.86; 1, с.188]; «Березневий сніг» Івана Чендея [1, с.86; 1, с.182-183]; «Ревучий» Сергія Плачинди [1, с.87; 1, с.183-184; 1, с.188]; «Собаче серце» Михайла Булгакова [1, с.93]; «Декамерон» Джованні Боккаччо [1, с.116; 1, с.118; 1, с.229]; повість Романа Іваничука «Спрага» [1, с.174]; роман «Собор» Олеся Гончара [1, с.197]; повість «Затоварена бочкотара» Василя Аксьонова [1, с.226]; «Сузір'я козлотура» Фазіля Іскандера [1, с.226]; самвидав В'ячеслава Чорновола «Лихо з розуму» [1, с.245]; «Далекі роки» Костянтина Паустовського [1, с.294] та ін. Наприклад, комічною є сцена, де Клавдія, тримаючи в руках «Декамерон» Джованні Боккаччо, надиктовує синові-комсоргові варіант звіту про діяльність його факультетської організації. І драматичною є ситуація, де вона розмірковує про свій «*головний біль» – Плачиндин роман «Ревучий». Здається, з автора вирішили познущатися: книжку то дозволяли, то забороняли, то віддавали до набору, то примушували розсипати набір, то набирали заново за умови, що це буде за рахунок автора…*» [1, с.183]. Випробування випали й «Неопалимій купині» Сергія Плачинди і Юрія Колісниченка, що стала окрасою серії «Життя славетних»: «*Ще б пак! Такі колоритні образи: Роксоляна, Бортнянський, Ведель, Гальшка Гулевичівна!»* [1, с.188]. Але вийшла постанова ЦК ЛКСМУ про цю книжку, і її почали цькувати, вилучати з бібліотек і продажу.

Як правило, письменниця згадує в тексті твори, які були у всіх на слуху, когось захоплювали, інших епатували. «*Он «Собор» Гончара прозвали клерикальним, зараз цей ярлик будуть вішати всім іншим направо і наліво»* [1, с.183]. У цьому контексті йдеться й про книгу «Березневий сніг» Івана Чендея з позитивною рецензією Анатолія Дімарова, що містила делікатні «*зауваження про романтизацію образу священника*», а відтак редакторську зауважу, що «*було б добре їх врахувати, аби позбутися різних нападок у майбутньому»*, оскільки *«у повісті є до чого придратися з ідеологічних міркувань*» [1, с.183]. А місцевих «доброзичливців» вистачало. Редакторка Клавдія розмірковує: «*Але, може, на цей раз і пронесе: Чендей зараз на гребені слави, у Москві в журналі «Дружба народов» вийшли «Птахи залишають гнізда», перевидані в «Роман-газеті» двомільйонним накладом, до того ж готується книга в «Молодой гвардии»!* [1, с.183].

В одному контексті в романі йдеться й про «Собор» Олеся Гончара та «Диво» Павла Загребельного. Єлизавета Прохорова з захопленням говорить, наскільки цікавішим стало літературне життя в 1960-х роках. «*Он глянь, який роман Загребельний написав! «Диво» дивне! Просто тобі інженерна конструкція! А «Собор» читала? Сила! А який збіг: один і другий написали про собор. Не змовляючись…Значить щось ширяє у повітрі… Це такий цікавий час!*» [1, с.221]. Поряд ці романи згадуються й під час огляду Юрієм лектури Гарика в його помешканні: «*Диво» Загребельного. Теж є. Журнальчик «Вітчизна». «А-а-а, це з «Собором»? Теж мама приносила*» [1, с.263].

Говорячи про авторів-початківців редакторка Прохорова бідкається через відсутність у них оригінальності: «*…Береш перші рукописи молодих – а там як не Марко Вовчок, то Степан Руданський… а ті, що працюють на «служанку», своїх ідолів мають. Корнійчука, наприклад. Тоска! Я зараз не про таланти, я про середньостатистичних учасників літературного процесу… Вони ще як слід не стали на ноги як письменники, ще не «розписалися», а вже застаріли*» [1, с.187]. На адресу «*молодих вискочок*» звучать із вуст Нелі Сіробаби рядки з поезії неймовірного сміхотворця Данила Хармса:

А за Васькой бегал Мишка

По дороге, по панели

И кричал он:

Жу-жу-жу!
Я уже теперь не Мишка!
Берегитесь, берегитесь!
Я теперь уже – не Мишка,
Я – советский самолет! [1, с.224].

Розмірковуючи над природою творчості герої роману апелюють до книжки Лідії Чуковської «Із лабораторії редактора» та поезії Генріха Гейне в перекладі Самійла Маршака «Материю песни, ее вещество…».

Анюта Федченко про свого чоловіка говорила: «*…Він же в мене Павка Корчагін*» [1, с.200], маючи на увазі його фанатичну відданість справі, як у героя роману Миколи Островського «Як гартувалась сталь». І такої характеристики ніхто не заперечував, адже «*він пропадає на будівництві каскаду електростанцій на Дніпрі, як Корчагін на своїй вузькоколійці! І справді, в Федченкові щось було від Павки Корчагіна. Він був дуже ідейний…*» [1, с.200]. Одержимий справами Федченко «*днював і ночував не в тихих кабінетах з червоними доріжками, а там, де будувалося, гуркотіло, скреготало, «рвав і душу, і дупу», за Анютиними словами, коли щось не виходило. Словом, Павка Корчагін*» [1, с.201].

А їхня сусідка Тамара Мороз – «*комсомольський романтик, «и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной» – ця пісня Окуджави була про неї. Вона курувала в комсомолі питання пропаганди й сама була пропагандистом і агітатором вищого класу […]. Це була богиня усного слова, яка могла «обаять» будь-кого. Таки «комсомольська богиня» з Окуджавиної пісні*» [1, с.201].

Під час суперечки між письменниками Борисом Баратинським, Єлизаветою Прохоровою та дружиною їх колеги Павла Сіробаби, хто з них більше засвітився в структурі КДБ, пропонується такий підсумок: «*У кожного з нас рильце в пушку. Немає серед нас святих та божих. Немає. А якщо хто каже, що є, – плюнь йому в обличчя. На всіх нас можна щось накопати. Навіть на «героїв нашого часу». І тому немає сенсу звинувачувати одне одного в гріхах*» [1, с.219]. Лермонтовська формула «герой нашого часу» з його однойменного роману проєктується на сталінські й постсталінські часи. В залежності від контексту вона видозмінюється, набуває характерного забарвлення: «*Пиши етнографічно і станеш героєм нашого часу*» [1, с.225]. Йдеться про жанр сільської прози, що був абсолютно безпечний у Росії, і переслідуваний та цькований в Україні як небезпечний прояв. З іронією називає «*героєм нашого часу*» Єлизавета Прохорова «*видатного письменника*», що приливав свої здобутки у сусідній кімнаті, а потім без запрошення зі своїм товариством увірвався до їх компанії («*Лізко, любове моя безотвєтная, в тебе є щось випити?*»).

Є в романі й розлогі епізоди, де твори цитуються й широко коментуються. Наприклад, поезія «*Цю жінку я люблю. Така моя печаль*» шістдесятника Миколи Вінграновського [1, с.344-345].

Нерідко в творі поетичні цитати вживаються героями з жартівливою метою. Характерний діалог подруг:

«*Клавка підійшла до телефону.*

Це була Прохорова.

– «У поэтов есть такой обычай, – прокашляла вона цитатою Дмитра Кедріна в трубку, – в круг сойдясь, обплевывать друг друга». Хоч ми й не поети, але давно не займалися цим безобразієм. Не хочеш повторити?

– Хочу! – радісно погодилася Клавка, якій украй потрібно було «клацнути перемикачем» на «телевізорі» свого повсякдення» [1, с.168].

Чимало сторінок твору присвячено Будинкові творчості в Ірпені, тим змінам, що в ньому відбувалися. «*Стара письменницька гвардія крутила носом: «не той тепер Миргород, Хорол-*

річка не та!» [1, с.169]. Тичининська заувага з «Пісні трактористки» підкреслює ностальгію старших генерацій за колишніми часами.

У романі знаходять відлуння перекази про Григора Тютюнника, що «*ходить на Бессарабку слухати українську мову*» [1, с.152], про Василя Діденка, який зранку за сніданком «*безперестанку щось торохтів, римуючи всілякі дурниці на кшталт «Вы должны гордицца, что к вам прилетает такая птица!»*, а за обідом цитував свої перлини: «*біля хати нарву чорнобривці, покладу у конверт голубий»; і його ж «одфіолетилась гроза, одвисли тучі кругойдучі*» [1, с.210], про Євгена Гуцала, котрий «*завжди працював, попиваючи «Каберне», і пояснював це тим, що він від природи не дуже сміливий, надто закріпачений, а склянка вина його відпружує, дає політ уяві*» [1, с.229], про Миколу Лукаша, «*який у Будинку творчості відразу кидав на підлогу матрац, стелив на нього простирадло, клав зверху подушку, падав на це рахметовське ложе і блаженно стогнав: «Нарешті!» – й отоді починав працювати*» [1, с.229], а коли його запитували «*Як тут, в Ірпені, ведеться?», відповідав:* «*Шрайбен – нешрібен», тобто письменники пишуть, але не читають*» [1, с.210]; про Андрія Малишка та Олексу Ющенка, які, якось прогавивши сніданок у Будинку творчості, поцупили шмат сала у Миколи Шеремета, а потім ще й пригощали його цим же делікатесом, чуючи від нього*: «А ваше сало як моє!»* [1, с.230].

Авторка приділяє увагу дружинам митців, які переймалися долею та інтересами їх чоловіків, підтримували в складних обставинах. «*…Такі дівчатка – дружини Гримича, Дончика, Мушкетика, Харчука, Плачинди – прийшли в їхнє життя, щоб терпіти всі інтелектуальні вибрики, які ті собі дозволяли, думаючи, що хрущовська «відлига» вічна, а вони невразливі й виплутаються з будь-яких ситуацій, ніби Чингачгук-Великий-Змій зі своїм Звіробоєм у романах Фенімора Купера*» [1, с.171]. Якраз у 60-х роках ці популярні романтичні герої прийшли ще й з екрану (фільм-вестерн «Чингачгук-Великий Змій» знято 1967 року на кіностудії ДЕФА режисером Ріхардом Грошоппом із Гойком Мітичем та Рольфом Ремером у головних ролях).

І редакторкою журналу «Зміна», й працюючи вже у видавництві «Молодь», Клавдія Блажкевич постійно мала справу з найрізноманітнішими літературними текстами. Тож протягом роману вона не раз згадує авторів, їх твори, своє бачення позитивних чи негативних якостей рецензованого матеріалу. З одного боку, для Клавдії це улюблена справа, а з іншого – її вже просто коробить *«і ця осоружна робота з бездарними рукописами і самозакоханими авторами; і ця безперспективна донкіхотівська боротьба з ЦК та Головлітом за кожну книжку, за кожне оповідання, за кожен вірш, за кожен рядок, за кожне слово…»* [1, с.33]. Порівняння з героєм роману іспанського письменника Мігеля де Сервантеса Сааведри «Премудрий ідальго Дон Кіхот з Ламанчі» додає враження марності спроб таких редакторок, як вона, кардинально змінити стан речей у радянському видавничому процесі, над яким дамокловим мечем висить нещадна цензура. Це ніби та ж безрезультатна донкіхотівська боротьба з вітряками.

Часто в романі деталізується специфіка роботи, котру фахово виконує Клавдія, іноді переступаючи через своє «я». Якщо спочатку дозволяла собі пропускати до друку як редакторка, скажімо, слабенькі оповідання закоханого в неї графомана Бориса Баратинського, бо відчувала комплекс провини за відмову вийти за нього, то надалі відкидає таку необ'єктивність. Ось її професійна безстороння бліц-оцінка збірки цього автора-невдахи, висловлена йому в вічі: *«Так. Оповідання «Довір'я». Схематизм, тему не розкрито. Просто «розповідь про». Констатація, гола інформація. І, зрештою, невмотивованість, коли бригадир комбригади лишає замість себе п'яницю. Ще й термін застарілий. «Комбригада». Баратинський, коли це було? Далі. «Плече друга». Штампований заголовок. Хоча кінцівка непогана, але в цілому немає художнього матеріалу. Наступне оповідання: «Тося». Мораль у кінці оповідання. Це така старомодна дидактичність! Далі. «По дорозі»: шофер підвозить*

солдата з побачення. Ну, це може бути. Так, що наступне? «Лист рятівникові». Інформація про слідчого – сумнівна. Новела «Спогади юності». Взагалі мура. «Пропав безвісти»: якийсь ребус. Для кого? «Наша голубка» – солодкава сентиментальність. «Лелечин дім» – демагогія. «Сонце людям» – солодкаве. «Друг» – утисячне про «лебедине кохання». А по суті, це ж не про кохання. Насправді це зрада. Все тут надумане і штучне. «Доля загарбника» – казка. Оповідання «А ви кажете…», «До людей», «Він не вбивця» – сто разів використана тема. «Троянда». Що за банальщина: «троянда випала з рук…». «Суд» – таке собі…» [1, с.20-21]. Хоча Баратинський і образився на таке поцінування його доробку, але зробив необхідні висновки. Принаймні цю ж збірку оповідань, певно, з авторськими правками й під назвою «Полями-росами…» було видано в «Радянському письменнику». Коли до рук Клавдії потрапила пізніша збірка Бориса, то враження від неї було вже діаметрально протилежне, позитивне. Отже, гостра критика подіяла й призвела до творчого зростання та певного успіху.

І від таких бажаючих друкувати свої «нетлінки» у завідувачки редакцією прози просто не було відбою. Особливо, коли вибила у начальства собі окрему комірчину в якості персонального кабінету: *«…Дуже швидко її «шпаківня» перетворилася на сповідальню для авторів і колег по видавництву, і викурити їх звідти було майже неможливо. Вона мусила з ними чаювати, вислуховувати всі страждання молодих Вертерів, муки їхньої творчості – пекельні, нестерпні, хресні (ну, такі лише в авторів-західняків), нелюдські, неймовірні, передсмертні і загробні, немислимі, гіркі, моральні, фізичні, тяжкі, дикі…»* [1, с.20-21]. Апеляція до роману «Страждання молодого Вертера» Гете як поважного зразка сентименталізму в даному контексті створює протилежний ефект – іронію.

Оскільки Клавдія постійно перебуває в письменницькому середовищі, то навіть побутові асоціації в неї книжного походження. Коли вона збирається їхати до Ірпеня, то складає речі й міркує: «*Так… зубна щітка, паста – все, як для Мойдодира…»* [1, с.176]. Герой однойменної дитячої казки Корнія Чуковського (Миколи Корнійчукова) – «*умивальників начальник і мочалок командир*» – тут є символом гігієнічної бездоганності працівниці видавництва.

Зоя Борова «*щиро вірила в комунізм і, як Ассоль із «Пурпурових вітрил», чекала на своє кохання*» [1, с.129]. Порівняння з героїнею твору Олександра Гріна підкреслює її схильність до романтичного сприйняття світу, хоча від батька-кадебіста дівчина успадкувала жорсткість і практицизм. Вона «*була фанаткою Окуджави, і завдяки їй жодне дружнє збіговисько не закінчувалося без пісні «Ах война, что ты, подлая, сделала!»* [1, с.129].

Коли Зоя Борова повелася грайливо-свавільно з одним із друзів, вигукнувши *«Андрюхо, ану мов-чать!»,* подібно до свого деспотичного батька-генерала, це дуже здивувало, навіть ошелешило закоханого в неї Романа Остафійчука та викликало іронічне цитування вірша Петра Вейнберга: *«Он был титулярный советник, она – генеральская дочь…»* [1, с.56]. Ця поетична аплікація і сюжетна паралель із літературної минувшини натякає, що далеко не все буде безхмарним у стосунках Романа з обраницею з непростої сімейки, а ще більше з її батьком-кадебістом. До цього ж доєднується й наголошення на драматичному чи навіть трагічному любовному романі доньки капіталіста Зосі та інженера Войцеха з опери «Заграва» Анатолія Кос-Анатольського, партії яких на сцені успішно виконували Зоя та її коханий. Юна співачка, театрально зітхнувши, так коментує ці приречені стосунки: *«Нещасливе кохання. Зося як представниця класу експлуататорів не змогла зрозуміти величі класової боротьби»* [1, с.56]. Як бачимо, досить часто в тексті роману Марини Гримич паралельно використовуються інтертекстуальні та інтермедіальні компоненти.

Інтермедіальність. Уже з перших сторінок твору в літературну тканину вплітається кінематографічна складова. Роман обрамлений сценами підготовки та відзначення днів народження молодих персонажів твору. І перше таке свято – іменини Юрка Бакланова, 19-річного юнака, що разом із перевесниками Ігорем (Гариком) Морозом, Андрієм Федченком та Зоєю Боровою належить до групи друзів під назвою «серця чотирьох». Це найменування

повертає читача до радянської кінокласики. Йдеться про кінокомедію режисера Костянтина Юдіна, зняту на «Мосфільмі» 1941 року за сценарієм Олексія Файка та Анатолія Гранберга, але випущену в прокат 1945 року. Молоді герої кінокартини Галина та Шурочка Мурашові, Петро Колчин і Гліб Заварцев, зіграні відповідно зірками тогочасного кіноекрану Валентиною Сєровою, Людмилою Целіковською, Євгеном Самойловим та Павлом Шпрингфельдом, були улюбленцями міріадів глядачів. Подібно до володарів екранних «сердець чотирьох», герої твору Марини Гримич теж потрапляють у кумедні й ліричні ситуації, переживають непорозуміння й образи на шляху до щастя. Вони поступово дорослішають, і письменниця фіксує, як змінюються їх звички й уподобання, як формуються й міцніють характери у ході розмежування й протистояння по лінії дітей та батьків з їх нав'язливими нотаціями та повчальними згадками про власний життєвий досвід: *«Останнім часом ця ситуація стала просто нестерпною, «серця чотирьох» збунтувалися, та й батьки вже вичерпали ностальгійні розповіді, проте інерція була сильнішою і лещатами тримала всіх у бойовій готовності»* [1, с.9-10]. Оскільки група друзів у романі розростається до шести (додаються Рита Баратинська та Роман Остафійчук), то модернізується й її назва – «серця шістьох». І завершується твір відзначенням дня народження Зої Борової, де цей дружний гурт максимально представлений.

Але слід наголосити, що кінобренд «Серця чотирьох» виник у 1940-х роках не без впливу знаменитого пригодницького роману Джека Лондона «Серця трьох» («Hearts of Three»).

Наступна кіноасоціація пов'язується зі стосунками Клавдії Блажкевич (в одруженні Бакланової) з її давнім залицяльником Борисом Баратинським. Хоча з часу їх нещасливого любовного роману минуло два десятиліття, але доля знову й знову зводить цих людей, що давно вже мають свої родини. Щоб повідомити Клавдії про те, що їхні діти Юрій та Рита почали зустрічатися, Борис послуговується посередництвом письменниці Єлизавети Прохорової, котра влаштувала таку можливість для їх комфортного спілкування. *«Зустріч на Ельбі» відбулася в старих апартаментах Прохорової, в письменницькому будинку РОЛІТ по вулиці Леніна»* [1, с.27]. З історичним поняттям «зустрічі на Ельбі» радянських та американських військ побіля міста Торгау 25 квітня 1945 року перегукується назва однойменного фільму Григорія Александрова (1949) про позитиви й негативи радянсько-американських контактів 1940-х років. До такої асоціації письменниця вдається, щоб підкреслити важливість розмови Клавдії та Бориса через непоінформованість жінки про любовні справи сина, що заторкнули й взаємини їх самих у минулому й нині.

На перехресті літератури та кіно побудований епізод знайомства в університетській бібліотеці студентів-першокурсників Юрка Бакланова та Рити Баратинської. Хлопець вирішив скористатися для цього досвідом екранних персонажів. *«Юра вистежив, коли вона виходитиме з читальної зали, щоб розіграти маленьку сценку: зіткнутися з нею, – точнісінько, як показують у фільмах, – так, щоб її книжки попадали. Тоді вони разом почнуть їх збирати і при цьому випадково доторкнуться одне до одного. Однак у реальності сталося зовсім не так, як у кіно. Рита книг із рук не випустила, натомість розсердилася, схопившись за лікоть, куди він випадково її вдарив»* [1, с.37-38].

Інший екскурс до галузі кіно супроводжує процес запису можливого варіанту комсомольського звіту Юрієм Баклановим під диктовку його поінформованої в цій справі матері. «*Клавка не відривала погляду від люстри, і мова її лилася неперервною густою, як лава, рікою.*

Юра відчував, що бажано не ставити перешкоди тій лаві дурними проханнями «не поспішати», бо, ще чого, вона зупиниться, і тоді – «амба, Василий Иванович!», як казав Петька в фільмі «Чапаєв» [1, с.118].

Звернення до класики радянського кіно з героями, що перейшли з екрану в анекдотичну площину, тут невипадкове. Адже й ситуація по суті кумедна чи навіть трагікомічна:

самовпевнений Юрій, сам амбіційно викликавшись на посаду комсорга, тепер рятує свій авторитет успішного організатора, тільки завдяки допомозі матері. А коли якось під час свята хлопець «*вихилив півсклянки віскі*», то знову напросилася асоціація з кіно, бо світ для нього замерехтів, наче з екрану: «*І з цієї хвилини все пішло-поїхало…*

Як у старому чорно-білому фільмі з Чарлі Чапліним і з пришвидшеною частотою кадрів…» [1, с.341].

«Кіношний» відтінок має чимало епізодів у романі Марини Гримич, зокрема в плані прямого чи видозміненого цитування екранних фраз, що пішли в народ, або ж згадок про нашумілі фільми та їх персонажі, що стали вже прозивними. Так, під час розмови про події в Чехії та про так званий «інтернаціональний обов'язок» радянських людей у генерала Борового виникла підозра, що Гарик Мороз орієнтується «*не в ту степь*» [1, с.338], тобто не в потрібному напрямку, а навпаки. Цей вираз пов'язується зі знаменитим кумедним танцем Яшки-артилериста й Гапусі зі спотвореною назвою «в ту степ» (від «тустеп», або «two step») із кінокомедії Андрія Тутишкіна «Весілля в Малинівці» (1967), знятої за російською оперетою Бориса Александрова (лібрето Леоніда Юхвіда й Віктора Тіпота), що була адаптацією однойменної української оперети Олексія Рябова (лібрето Леоніда Юхвіда й Михайла Аваха). Під час розмови на високих тонах між Єлизаветою Прохоровою та Нелею Сіробабою про молоде покоління виникає асоціація з кіногероєм у виконанні Жана Маре: «*Ти чого розбушувалась, як Фантомас?»* [1, с.217].

У романі зустрічаємо прямі чи опосередковані згадки про художників і скульпторів різних епох Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Івана Гончара, Володимира Сєрова, кіномитців Ольгу Аросєву, Сергія Параджанова, Юрія Соковніна, Чарлі Чапліна, Валентину Шарикіну, композиторів Дмитра Бортнянського, Артема Веделя, Анатолія Кос-Анатольського, Вольфганга Амадея Моцарта, Надію Пахмутову, Ігоря Поклада, Антоніо Сальєрі, зірок естради Луї Армстронга, Юхима Березіна, Олександра Вертинського, Юрія Гуляєва, Людмилу Зикіну, Марі Лафоре, Робертіно Лоретті, Юлію Пашковську, Едиту П'єху, Юрія Тимошенка, Френка Сінатру, співаків-бардів Володимира Висоцького, Булата Окуджаву, групи «Бітлс», «Мрія» тощо.

Оцінюючи сучасність, взаємини в творчому середовищі, Прохорова і Баратинський бачать як позитивне, так і негатив:

«*– Знаю, знаю… Так, я трохи ідеалізую. Я теж бачу, що діється в нашій спільноті: безконечне з'ясування стосунків і свого місця в ілюзорній ієрархії талантів, постійна гризня старших між собою, старших з молодшими. Заздрість лізе з усіх отворів.*

– Якби ж то тільки це! – втрутився Баратинський. – Якщо Сальєрі Моцарта труїв, то зараз винайдено новий спосіб зводити рахунки: писати доноси» [1, с.222].

Легендарний приклад ролі заздрощів, узятий з історії конфліктів у світі музики, загострює сприйняття сучасних реалій у світі мистецтв, зокрема в царині літератури.

Звертаючись до портретопису персонажів, авторка послуговується матеріалом зі сфери малярства та скульптури. Усміх секретаря КПУ Олександра Бакланова у сприйнятті дружини Клавдії, а надалі й сина Юрія: *«Це була його фірмова посмішка, здригання кутиків губ, як у Мони Лізи»* [1, с.8]; *«Той посміхнувся своєю «моналізівською», за висловом мами, посмішкою, ледь смикнувши кутиком губ»* [1, с.113]; *«Баклановська «Мона Ліза» ще раз посміхнулася»* [1, с.116]; «*Юра заплющився і спробував уявити собі дачу, сосни, першу травичку, мамин квітничок, татів шашлик, мамин салат зі свіжими тепличними огірками, зеленою цибулею упереміш із базарним сиром і базарною сметаною, татову моналізівську посмішку, мамину тоненьку фігурку у вовняному спортивному костюмі…*» [1, с.121-122]. Але цей екскурс до мистецьких вершин епохи Відродження («Джоконда» Леонардо да Вінчі), що символізує людинолюбство, сусідить у романі з проєкцією на міфологію більшовицької доби: *«Бакланов, посміхаючись, як на картинах із серії «Ленін і діти», награно весело скомандував»* [1, с.7].

Зустрінемо в романі й автобіографічний епізод із живописним штрихом. Письменниця наводить його не без замилування: «*Це ж так зворушливо: побачити, як за ручку з Маринкою Гримич, вдягненою в червоне платтячко в білий горох, гуляє Микола Лукаш і розповідає їй про пташині гнізда, про равликів, що мають голубу кров, про «Мадонну біля сходів» Мікеланджело. В його манері спілкуватися відчувалась якась театральність, від чого Маринчина мама постійно червоніла, супроводжуючи доньку, яка гуляла з віртуозом перекладу*» [1, с.171].

Зоя Борова з дитинства любила співати. Виконуючи улюблену пісню «Ах война, что ты, подлая, сделала!», вона випробовувала свій артистичний потенціал. «*…Доходячи до слів «До свидания, мальчики! Мальчики! Постарайтесь вернуться домой!»… обов'язково пускала сльозу*» [1, с.129].

Зоя обрала шлях оперної співачки, хоча *«успадкувала від батька генеральську статуру, яку зміцнила у спортивній секції з веслування (Боровий жартував про доньку, що «Дівчину з веслом» ліпили саме з неї)»* [1, с.7]. Уявлення про цей витвір радянського скульптурного псевдомистецтва, що прикрашав у міріадах одноманітних варіацій парки й сквери СРСР, доповнює сприйняття читачем постаті героїні, що серед «сердець чотирьох» *«була чи не найбільшим хлопчиськом»* [1, с.6]. Та коли якось Зоя захворіла й прийшла до Бакланових, то дуже здивувала Юрка своїм виглядом: «*Коли він відчинив двері, то остовпів: на порозі стояла не міцненька «дівчина з веслом», що пашіла здоров'ям, а кістлява «вішалка», на якій незугарно теліпалося плаття*» [1, с.266].

Оскільки Зоя комплексувала через свою зовнішність *(«Я – пожежна каланча»)*, то Рита взялася розрадити її, навівши приклади «крупних» артисток: *«Одного разу навіть принесла журнал з фотографією Монсеррат Кабальє, де ту, повнощоку, з модною зачіскою і великою родимкою біля носа, представляли як зірку світової величини. «Бач! Вона повненька, але підкорила світ! А ти ж навіть не повненька! У тебе атлетична фігура!» І це подіяло: Зойка змінила зачіску під «Монсеррат Кабальє» із зачесаним назад волоссям та закрученими назовні його кінчиками і якийсь час не доймала друзів своїми стражданнями»* [1, с.41].

Але незабаром Зойка знову зажурилась: *«Та я могла б Джульєтту співати! Але яка я Джульєтта з таким зростом? Тим більше, що всі наші тенори куці, як ті гноми!»* [1, с.41].

Та дівчині зрештою пощастило, її запросили на роль у випускному спектаклі – новій опері «Заграва» Анатолія Кос-Анатольського, де її партнером був баритон Роман Остафійчук із зростом під метр дев'яносто. На втіху всім вийшов шикарний дует, бо попередня партнерка співака була *«така маленька і пухкенька»*, що їх прозвали «Штепсель і Тарапунька» (гумористично-сатиричний проєкт артистів естради Юхима Березіна та Юрія Тимошенка, вже сама зовнішність яких під час виступів викликала сміх у глядачів – один низький та товстий, а інший високий та худий). Та згодом Романа арештовують за зв'язки з підпільною греко-католицькою церквою, а в Зої тимчасово пропадає голос, але Бакланов-старший все ж малює їй заманливу перспективу: «*Бережи голос для Ла Скала!*» [1, с.274].

У романі не раз проводиться паралель між любовними стосунками співаків Зої та Романа та взаєминами їх сценічних персонажів, чиї партії вони виконують в опері «Заграва». Особливе місце в творі належить романсові «Чорна троянда», що звучить і зі сцени, і в колі друзів. *«Зоя сіла за піаніно, пару разів пробігла пальцями по клавіатурі, розігріваючи їх гамою, а тоді…*

…А тоді вона взяла перші акорди романсу «Чорна троянда» і, немов видобуваючи звук із самого нутра, почала: «Де синя мла…». Голос її також звучав синьо-імлисто, і вона виштовхувала його з грудей високо-високо: «над берегами моря»… звук, досягши білої хмаринки на небі, несподівано втратив вагу і став серпантином кружляти, опускаючись униз, до скелястого берега, де на верхівці скелі розкинувся квітник: «Трояндами казковими зацвів весняний сад». І знову трохи манірне: «Але бу-ла», а далі – постріл голосом угору:

«одна троянда чорна», і знову кружляння-похитування над скелями і морем: «…що мала зачарований отруйний аромат» [1, с.59].

Авторка фіксує особливості сприйняття чарівливої Зойчиної гри та співу друзями, насамперед Юрієм Баклановим: *«Юра слухав цей романс і дивувався: він був настільки далеким від гармонії і ритміки тих пісень, які оточували його в житті, лунали з радіоприймача, з телевізора, з платівок! А це була інакша, чужа, незрозуміла і навіть трохи отруйна гармонія. Але як же вона зачаровувала!»* [1, с.59].

Перед друзями була не просто подруга Зойка, а обдарована артистка, яка вміло послуговувалася театральними ефектами. *«Зоя, заспівавши томним, манірним голосом салонної панянки фразу «отруйний аромат», несподівано пришвидшивши темп, немовби попереджуючи про небезпеку: «Він вабив у сад прохожих, // Дурманив їх маревом втіх», – аж ось і сама небезпека: «та хто вдихнув», і ще раз: «аромат заклятий», і розпач: «…не повернувсь навік!»*

І тут наркотичний дурман оповив сад, і цей запах сформувався у чорно-фіолетову квітку. Квітку чорної троянди, що розпустила своє плаття з багатьма спідницями-пелюстками, і вони утримували її в повітрі, хитаючи, гойдаючи повільно, як пір'їну: «Лю-бий мій» – в один бік, «Про щастя дарма не мрій» – у другий. Але тут звідкись узялася завія і підкинула чорно-фіолетову квітку вгору: «Хоч квітне май, сміється даль прозора»… Чорна троянда зраділа цьому злетові й повірила, що це назавжди: «Бо між мрій рожевих надій»… Але ні… Ось вона розуміє, що не потрібна садові з рожевими трояндами… і що то був прощальний злет, – і вона, скорившись долі, згортає свої пелюстки докупи і хилить голову донизу: «росте», ще нижче: «росте», ще нижче «одна троянда…», ще нижче: «судьби троянда» і передсмертний крик: «чорна!» [1, с.59-60].

Романс так вплинув на слухачів, що ще не раз буде відлунювати в їх пам'яті в різних ситуаціях. Коли Юрій побачив у материній кімнаті на їхній дачі недужу Риту, вкриту покривалом із фіолетово-бузковими і рожево-малиновими трояндами, то в його голові одразу промайнув рядок із співаного Зойкою твору: *«Трояндами казковими зацвів весняний сад»* [1, с.65]. В ході діалогу з дівчиною Юрій дізнається, як колись вона ледь не вмерла, дуже налякавши свого батька. І в хлопця мимоволі *«злетіло з язика:*

– …Але була одна троянда чорна, що мала зачарований отруйний аромат» [1, с.67].

Цей фатальний запах із романсу ніби матеріалізується, сплівшись із ароматом дівочого тіла та холодних сосен, змусивши героя втекти від спокуси на гравієву бігову доріжку: *«Юра ступив на неї й почав намотувати кола, намагаючись позбутися нав'язливого отруйного запаху…»* [1, с.72]. Та й пізніше асоціація з чорною квіткою буде його переслідувати: «*Юра відзначив, що темно-фіолетова, майже чорна кофтинка, яку він колись бачив на Зойці, їй (Риті – І. Н.) до лиця, дарма що трохи великувата. Вона вбіймала на собі його погляд і блиснула чорними очиськами. Юра від несподіванки здригнувся. «Чорна троянда!» – різонуло його*» [1, с.135-136].

У цього ж героя з'являється характерна асоціація при погляді на Зою. «*На голові в неї був рушник, зав'язаний чалмою.*

– Ти як «шамаханська цариця»! – пожартував Юра, і Зойка у відповідь слабко посміхнулася» [1, с.271].

Порівняння з екзотичною героїнею твору Олександра Пушкіна «Казка про золотого півника» тут і чисто зовнішнє, ситуативне (східний головний убір цариці варіюється в опері «Золотий півник» Миколи Римського-Корсакова, однойменному балеті Михайла Фокіна та в мультфільмі 1967 року «Казка про золотого півника» режисерки Олександри Снєжко-Блоцької), а водночас натякає й на подібність вдачі. Хоч і не в такій мірі, як хитра й підступна цариця, але й Зойка часом кривила душею.

Юрій є успішним комсомольським керівником фізичного факультету, і цьому відчутно

посприяла його мати своїми порадами та несподіваними порівняннями. *«От слухаєш виступ партійного чи комсомольського діяча або читаєш передовицю у «Правді» чи в «Известиях» – і начебто кожне, окремо взяте слово тобі зрозуміле, а все вкупі заганяє тебе, навіть якщо ти філолог, у ступор. Ти – як пам'ятник Щорсу на бульварі Шевченка: вже й на коня сів, і за вуздечку взявся, і праву руку підняв, і кінь уже твій напоготові – а ти чомусь ані руш! Стоїш на місці. Заціпенілий. Я довго думала над цим, а потім зрозуміла, що мова партійних документів – ритуальна. Її просто треба вивчити. Як іноземну…*

Два Бакланових дивилися на Клавку, завмерши, як той пам'ятник Щорсу на бульварі Шевченка, який вона щойно згадувала» [1, с.112].

Асоціація з витвором скульптора підкреслює застиглість та одноманітність компартійно-комсомольського мислення, зашореність номенклатурних діячів.

А далі Клавдія продовжує ту ж крамольну лінію, вдавшись до цитування більшовицького гімну «Інтернаціонал», обіцянки якого виявилися мильними бульбашками. *«Коли наші батьки встановлювали радянську владу, то вірили: цілком можливо зруйнувати старий світ «до основания, а затем…» побудувати щось абсолютно нове: «мы наш, мы новый мир построим»! А по суті змінився зміст, і навіть не стільки зміст, скільки наповнення форми, яка, наче каркас, лишилася тією самою!»* [1, с.115].

Письменниця детально описує прикмети побуту героїв роману, їх кулінарні смаки. Зокрема, й батьки, і діти з номенклатурно-сусідського загалу під час щорічних іменинних ритуалів полюбляють вживати легкий торт «Анна Павлова», названий австралійськими та новозелландськими кондитерами на честь гастролей у їхніх краях знаменитої балерини 1926 року. А цукерки зі знаком якості «Пікова дама», які прихоплює в ірпінську поїздку Клавдія, мимоволі спонукають читача згадати однойменні повість Олександра Пушкіна та оперу Петра Чайковського, як і кінофільм режисера Романа Тихомирова 1960 року. Мистецькі асоціації викликає й сервіз «Мадонна», привезений секретарем ЦК КПУ Баклановим із Німеччини, що апелює до естетичного досвіду читацької аудиторії й воскрешає в пам'яті полотна художників та витвори скульпторів різних епох.

Поневіряння по дорогих ательє індпошиву за вказівкою книжки «Модели одежды за образцами кроя» викликали обурення та відразу в Єлизавети Прохорової: «*Це була ціла історія! Пошити плаття в ательє – це як «Марлезонський балет у шістнадцятьох актах*» [1, с.185]. Екскурс до довжелезної та нудної музичної вистави при дворі французького короля Людовіка XIII, в якій ішлося про полювання на дроздів, підсилює враження від тривалих митарств замовниці з метою всього лиш пошити собі одяг. «*І нарешті ти забираєш своє плаття, і ти ВЖЕ його ненавидиш. Але що поробиш: треба його «вигуляти». Виходиш на Хрещатик і розумієш, що ти в ньому – безнадійно старомодна*» [1, с.185]. А далі ця ж асоціація розпросторюється й на книгодрук. Прохорова заявляє співбесідниці: «*Ми ж з тобою знаємо, як довго книжки видаються…*

Вона підморгнула Клавці:

– …також у темпі «Марлезонського балета»!

Клавка залилася сміхом:

– Що правда, то правда!» [1, с.185].

Побутове тло, естетичні смаки й емоційні спалахи персонажів увиразнюються за допомогою пісенних вкраплень. До уваги беруться і мелодія, і текст. Наприклад, Клавдія на самоті ставить платівку на програвач і з насолодою слухає «*свою улюблену Юлію Пашковську. «Вже над містом вогні», – заповнив кімнату альт, що викликав в уяві нічне небо, всіяне зорями.*

Вже над містом вогні
Зацвіли, як у лузі ромашки.
Задрімали квартали,

А мені лиш спокою нема:
Я не знаю, чого
На душі так тривожно і важко…
Я не знаю, чому
Знову душу неспокій пройма .

Клавка прибирала зі столу рештки святкового сніданку і підспівувала» [1, с.34].

Але це не механічне підспівування шлягера 1960-х років «Неспокій» (музика В. Верменича, вірш Д. Луценка), а мимовільний аналіз змістового наповнення цього тексту. Як професійна звичка. *«Нарешті стали складати пісні про місто! А то все про село й село… А ось цей романс якось зовсім вдало ліг на її душевну хвилю.*

Може, серце твоє
Розтривожили чари весняні?
Може, стежку до мене
Ти у травах зелених згубив?
Ти мені лиш одній…

І раптом почула за спиною:

…Я тобі лиш одній
Признавався на щастя в коханні»

[1, с.34-35].

Це прийшов чоловік, і від несподіванки Клавка аж злякалась, бо Бакланов ходив, *«як кіт: тихенько приходив, коли хотів, нікого не турбуючи, тихенько виходив»* [1, с.35].

Пісня, що почалась із виконання відомою співачкою як тло для роздумів героїні, продовжилась у подружньому дуеті й стала прелюдією та імпульсом до любовних ігор.

«Ти до мене прийди
У вінках чорнобривої ночі…

– Бакланов? Ти співаєш?

Пригорнися до серця,
Ніжною ласкою душу зігрій .

І тут її пронизав здогад: Бакланов раптом згадав про свій «подружній обов'язок!» [1, с.35-36].

Епізоди твору, де виступає поет Василь Діденко, не обходяться як без цитування його віршів, так і без нагадування, що він творець хіта, який і до сьогодні не втрачає популярності.

«Музиканти перезирнулися, кивнули і заграли таку рідну, таку щемливу мелодію:

На долині туман,
На долині туман упав.
Мак червоний в росі,
Мак чер-во-ний в ро-сі ску-пав!» [1, с.108].

Мистецькі уподобання, смаки, інтереси молодшого покоління певною мірою різняться. Роман і Зоя як студенти консерваторії часто вживали музичні терміни, сперечалися «*навколо терцій, гармоній, дисгармоній, високих і низьких нот, діапазонів, форте і фортіссімо, піано й піаніссімо*» [1, с.48]. Андрій Федченко традиційно «*слухав модні музичні записи, бренькав на гітарі «Бітлів» і французькі пісеньки*» [1, с.43] та був «*у курсі всіх музичних новинок*» [1, с.46]. Коли на квартирі Баратинських у нього з'явилась можливість послухати бітлівський альбом «Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band», то в хлопця, «*здавалося, затремтіли руки*» [1, с.142]. Письменниця звертає увагу, як по-різному сприймають цю платівку друзі: *«Бітли» виконували у якійсь, здавалося Юрі, зумисно недбалій манері першу пісню. Вона на нього враження не справила. Андрій же слухав із заплющеними очима, і кожен м'яз на його худорлявому тілі вигравав. Ясно, що він не вперше слухає цей альбом*» [1, с.143]; «*…Андрій бурхливо і трохи манірно, але цілком природно реагував на кожну музичну фразу, на кожен*

новий музичний інструмент, який вступав у гру. Роман із Зоєю, навпаки, були аж надто зосереджені: так тренери однієї футбольної команди спостерігають за грою іншої, з якою мають змагатися. Зазвучали духові інструменти, назву яких Юра не знав, а Андрій просто завищав від задоволення і зобразив руками гру на трубі» [1, с.143-144]. Разом із Романом Андрій підспівує британській групі та ще й вплітає в куплети пісень імена подруг Зої та Рити. Звучання з пластинки індійського інструмента тамбури в інтерпретації ліверпульської четвірки, а у виконанні Баратинського дримби захоплює й веселить друзів. Але тільки не Юру. Він здригнувся і «*спостеріг у собі якусь внутрішню вібрацію, неначе всередині нього була натягнута струна, яка почала легенько тремтіти.*

І це вже була не просто струна. Це була дримба, яка вивертала нутро. Стало незатишно і тривожно. Де він її чув?» [1, с.148].

Звук дримби викликав у хлопця бентежний спогад про прем'єрний показ фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» 4 вересня 1965 року в київському кінотеатрі «Україна». Як відомо, там зі сцени і просто з зали виступили Юрій Бадзьо, Іван Дзюба, Василь Стус, В'ячеслав Чорновіл із протестом проти арештів української інтелігенції по країні. Але ні підліток Юра Бакланов із матір'ю, ні чимало інших глядачів не зрозуміли, про що йдеться. «*І цей фільм, і все, що там відбувалося, лишило в його пам'яті якийсь тривожний сумбур, якийсь душевний розлад. Він пам'ятає лише, як мама тягнула його за собою з кінотеатру, й рука в неї була холодна й спітніла. І якийсь мамин знайомий кричав їй навздогін: «Клавко, ти куди?»*

«Клавко, ти куди?» – бренчала дримба» [1, с.148].

Цей звук інструмента з фільму Сергія Параджанова ще не раз буде озиватися й полошити Юру (коли він зрозуміє, що квартира керівника його курсової роботи Майстренка є прихистком для неблагонадійних осіб і що студент Мишко Неїжмак належить до них): «*Юрина дримба всередині розривалася:* «*Клавко, ти куди? Клавко, ти куди?»* [1, с.159]; *«І ця дримба репетує всередині* .» [1, с.159]; «*Серце його стислося. Всередині знову бренькнула дримба»* [1, с.163].

Коли на власників «сердець чотирьох» налинула ностальгія по проминулому дитинству, «*під впливом цих спогадів Андрій зіграв на гітарі нову, дуже модну нині у Франції пісеньку, яку виконувала співачка Марі Лафоре, про компанію друзів, що виросли в одному дворі, вкритому вересом, – трьох хлопчиків і чотирьох дівчаток. У приспіві співалося:* «*Антуан, Іван, Борис і я, Ребекка, Пола, Жоанна і я». Роман і Зоя дуже швидко зловили мелодію і завчили приспів:*

Anton, Ivan, Boris et moi,
Rebecca, Paula, Johanna et moi» [1, с.45].

Молоді герої обговорюють літературно-мистецькі явища, послуговуючись часом ідеологічними схемами радянської доби, проєктують їх на сучасність. Ось уривок дискусії з приводу співвідношення мистецтва та життєвих реалій, особливостей суспільного розвитку. «*Про що може бути опера? – зраділа запитанню Зоя. – В усі часи всі опери – про любов!*

– Яка там любов! – заперечив Роман. – Про страйк!

– Фе! – скривився Андрій. – Класова боротьба і музика – речі несумісні.

Тут підняв голову, відірвавшись від шпигунського детектива, Гарик:

– Думаєш, твої «Бітлз» – не класова боротьба?

– Що? – вирячився Андрій. – Обізвався Пилип з конопель! Та що ти розумієш! «Бітлз» – це ж… «Бітлз»! – не знайшов він підходящого слова» [1, с.49].

Діапазон виконуваних у колі друзів музичних творів широкий: від арії Зосі Зборовської з опери «Заграва» Анатолія Кос-Анатольського до батярської пісні «Сяду си в буфеті». Але були й улюблені для всіх твори. «*Окуджавину «Виноградную косточку в теплую землю зарою» вони всі любили, причому «А иначе зачем на земле этой вечной живу?» – не*

проспівували, а пафосно продекламовували.

Навіть Андрій, з його «імпортними» смаками, не цурався Окуджави і ніколи не відмовлявся акомпанувати на гітарі» [1, с.129].

А ще друзі полюбляли, особливо коли формат «сердець чотирьох» розширився на «серця шістьох», «*танцювати на рипучому паркеті гарячі латиноамериканські танці або ж гойдатися в обнімочку під Френка Сінатру*» [1, с.138-139].

Справжньою знахідкою чи відкриттям для «сердець чотирьох» стало знайомство з помешканням Рити на вулиці Глібова, де на них чекала неабияка музична колекція. «*…Були платівки Ризького, Апрелєвського, Ленінградського, Дніпропетровського, Ташкентського заводів грампластинок, а репертуар варіювався від опер «Аїда» і «Травіата» до Робертіно Лоретті, від «На долині туман» до Вертинського й Окуджави, від дитячої опери «Мойдодир», яку Рита знала напам'ять і завжди зі сміхом наспівувала, набурмосивши чоло («Ах ты гадкий, ах ты грязный, неумытый поросенок!»), до «Лєтки-єнки», від Луї Армстронга до Едіти П'єхи і до «Білого снігу на зеленому листі»* [1, с.49]. Через призму спогадів Рити постає картина, як київські діти на всю горлянку співають незрозумілу їм «А я ріва я ріва!», тобто латиноамериканську пісню «La Bamba» з приспівом «*A yarriba, arriba*» [1, с.128].

На Романів день народження Зоя дарує йому ноти нової пісні «Зоряна ніч». Її автор Анатолій Кос-Анатольський був улюбленим композитором іменинника, тож хлопець дуже зрадів і «*мало не задушив в обіймах Зойку.*

– «Зоряна ніч кличе мене…», – заспівав він з аркуша у джазовому стилі, поклацуючи пальцями в ритм.

– Чух-чух-чух-чух, – імітувала ударні Зойка.

– «Зоряна ніч поки мине…»

Він артистично підморгнув Зойці.

– «Тисяча дум, тисяча мрій серце бентежить моє…» [1, с.137-138].

А трохи пізніше Борис Баратинський прагне зацікавити молодь новинкою українського джазу й закликає послухати платівку. А з неї звучить та ж «Зоряна ніч».

Та Марина Гримич не стомлюється пропагувати цей хіт на сторінках свого роману. І ось уже через бачення Юри «дзвінкоголосий Фарид-Федько» з макогоном у руці позамість мікрофона чарує учасників новорічного дійства в гуртожитку обсерваторії. «*Зоряну ніч» Фарид виконував тричі, на біс.*

Закутавшись тюлевою фіранкою, виклавши на голові «корону» з новорічного дощика, намастивши губи маминою помадою, він співав:

Зоряна ніч кличе мене,
Зоряна ніч поки мине, –
Тисяча дум, тисяча мрій
Серце бентежить моє.

Єдиним, що відрізняло його від грації дівчат ансамблю «Мрія» під керівництвом Ігоря Поклада, була його манера рухатися: замість цнотливих економних рухів жриць української естради – пристрасть східного танцю» [1, с.302].

Співав Фарид і хіт «Кохана» Ігоря Поклада й інші пісні, але про деталі історія змовчує, оскільки «*Бакланов-молодший уже їх не чув, бо їм з Андромедою вдалося непомітно зникнути й урвати шматочок космічно-зоряного щастя в тісній гуртожитківській кімнатці*» [1, с.302-303].

Не оминають персонажі твору народних пісень «Ой чий то кінь стоїть!», «Маруся – раз, два, три!» («Розпрягайте, хлопці, коней») тощо. На сторінках роману сусідять авторські пісні «Эх, хорошо в стране советской жить» (музика Ісаака Дунаєвського, текст Володимира Шмідтгофа-Лебедєва) та «Знов зозулі голос чути в лісі…» («Черемшина»,

музика Василя Михайлюка, вірші Миколи Юрійчука), або ж «Білий сніг на зеленому листі» (музика Олександра Білаша, слова Михайла Ткача) чи «Ми дівчата з Києва» (музика Олександра Левицького, вірші Андрія Пашка. Вітаючи сусідку тьотю Тамару з Новим роком, Юрій спостеріг: «*Сьогодні ви демонструєте своїм зовнішнім виглядом, що ваша улюблена співачка – Людмила Зикіна, а улюблена пісня «Оренбургский пуховый платок*» [1, с.305]. У новорічну ніч герої роману слухають пісні Ігоря Поклада, зокрема «Білі лебеді». Навіть генерал-кадебіст Боровий кумедно заспівав візитку ансамблю «Мрія» «Ми дівчата з Києва» [1, с.309] та процитував фразу з Тараса Шевченка [1, с.320] й пригадав гоголівського Тараса Бульбу [1, с.322]. А виконання «Черемшини» в колі друзів і сусідів за святковим столом перетворюється в артистичне дійство, розпочате тепер уже не студентом, а професійним співаком однієї з обласних філармоній Романом Остафійчуком:

«*Він нарешті скинув з себе незугарний костюм Діда Мороза і, розцвівши в посмішці, почав:*

Знов зозулі голос чути в лісі…

Зойка легенько підтягнула, неначе луною – «в лі-сі».

Всі обернулись до неї і посміхнулися: хоч тихенько, але співає!» [1, с.340].

Пісня почала єднати більшу кількість голосів і сердець. Як тут мовчати, коли душа співає.

«Клавка теж заспівала, швидше промуркотіла, щоб не заважати Романові:

Ластівки гніздечко звили в стрісі…

В стрісі… (це Зойка)

Тут додалися голоси Бакланова й Анюти:

А вівчар жене отару плаєм!

Плаєм (це Зойка)

Тьохнув пісню соловей за гаєм.

Тоді всі разом:

Всюди буйно квітне черемшина

Мов до шлюбу вбралася калина.

Вівчара в садочку,

В тихому куточку,

Жде дівчина, жде!» [1, с.340].

Як заспокійливе на героїв твору діють телепередачі типу «Кабачок 13 стільців». Юрій «*клацнув вмикачем, і на екрані з'явилися пан Юрек, пані Зося, пані Моніка… Чуднуваті, як на нього, з дивним «дорослим» гумором… Як на молодь, то не дуже смішний. Але дивишся – і потрапляєш у ту казку для дорослих… і твої клопоти самі собою кудись зникають*…» [1, с.273]. А нуднуватий «Блакитний вогник» із Останкіно у новорічну ніч збурює. Відкривається концерт піснею «Голос Родины, голос России» у виконанні співака з Києва Юрія Гуляєва, продовжується виконанням «Русской зимы» солістом Двічі Червонопрапорного ансамблю пісні і танцю Радянської армії, а згодом завершується виступом російського шістдесятника Роберта Рождественського. Поет вільно спілкувався через свої вірші з глядачами всього СРСР, бажаючи «*поэтам – великих строк, // удивленным пескам – голубой воды, // хлеборобам – хлеба, шоферам – дорог, молчаливым летчикам – высоты .*», «*астрономам – созвездий», «геологу – руду», а «непростым подросткам – себя*»… [1, с.344]. Мимоволі у героїв роману виникла паралель із переслідуваними шістдесятниками-українцями, котрих у чому тільки не звинувачували. «*…І тоді Клавка сказала Боровому: от бачте, як у Москві ставляться до шістдесятників: навіть завершують ним «Новорічний вогник», а він, Боровий, українських ні за що має*» [1, с.344]. Адже було видно неозброєним оком, що російські шістдесятники всіляко підтримувалися й заохочувалися в радянському суспільстві, а українські – навпаки, цькувалися. Із давніших спостережень Клавдії: «*Конкуренція з боку Москви була шалена, її важко було побороти. Там*

– Євтушенко, Вознесенський, Белла Ахмадуліна, Рождественський, Висоцький, Окуджава. Вся країна слухає їх, читає, декламує їхні вірші, співає їхні пісні. Шістдесятники! Модно. На Україні – також поетичний бум. Драч, Вінграновський, Павличко, Ліна Костенко, Борис Олійник. Але стартові майданчики різні: у російських шістдесятників немає тієї гирі на ногах, що в українських: як тільки з'являється більш-мени хороша книжка українською – на неї відразу сипляться звинувачення в націоналізмі» [1, с.175].

А проте у фінальній частині роману звучить текст поезії саме шістдесятника-українця Миколи Вінграновського. І він усіх зачаровує красою та єднає. Навіть пересічного генерала-кадебіста, викликавши у нього сентиментальні спомини: «*… І Боровий упізнав цього вірша. І попросив Баратинського прочитати початок, бо початок дуже красивий… нагадує йому велику любов усього його життя… і тоді Баратинський прочитав першу строфу:*

Цю жінку я люблю. Така моя печаль.
Така моя тривога і турбота.
У страсі скінчив ніч і в страсі день почав.
Від страху і до страху ця любота» [1, с.345].

Коли генералові Боровому захотілося співати, то він виконує не очікувану «С чего начинается Родина» (музика Веніаміна Баснера, слова Михайла Матусовського; з фільму «Щит і меч»), а романс «Дивлюсь я на небо» (музика Владислава Заремби на вірш Михайла Петренка). А ще запитує присутніх, хто з них пам'ятає, чим закінчується інтермедія у виконанні Штепселя й Тарапуньки «А давайте уявимо, що буде в 2017 році» з концертів 1968 року. «*І ніхто не пам'ятав, і тоді Боровий нагадав: коли Штепсель спитав Тарапуньку, а що буде в майбутньому, то Тарапунька відповів: «А буде син, і буде мати, і будуть люди на землі*» [1, с.343]. Ця Шевченкова візія осяває своїм світлом та оптимістичною спрямованістю фінал твору письменниці.

Роман «Юра» Марини Гримич насичений, чи навіть перенасичений інтертекстуальними та інтермедіальними компонентами, що для епохи постмодерну є цілком звичною річчю. Письменниця вільно орієнтується в світі художньої літератури та різних мистецтв і запрошує й читача співпрацювати з нею, поглиблювати й розширювати свої уявлення про текст і підтекст, текст та інтертекст, текст і контекст.

Література

1. Гримич М. Юра : роман. Київ : Нора-Друк, 2020. 352 с.

Немченко І. Інтертекстуальність та інтермедіальність у структурі роману «Юра» Марини Гримич. *Вісник Таврійської фундації (Осередку вивчення української діаспори): міжнародний літературно-науковий збірник: випуск 20*. Херсон – Корсунь-Шевченківський: ФОП Майдаченко І. С., 2025. С. 23-60.