



ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ
у сучасній українській літературі:
виміри
«КОРОНАЦІЇ СЛОВА»

Колективна монографія

Чернівці
«Букрек»
2018

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту філології
Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № від 27 березня 2018 року)*

Рецензенти:

- Дмитренко В. І.** – доктор філологічних наук,
професор кафедри української та світової
літератур Криворізького державного
педагогічного університету;
- Шестопалова Т. П.** – доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української філології,
теорії та історії літератури Інституту
філології Чорноморського національного
університету імені Петра Могили;
- Васьків М. С.** – доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри журналістики і
міжнародних відносин Київського
університету культури.

П-60 **Проблема** ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри
«Коронації слова»: монографія / наук. ред. Н. І. Богданець-Білоskalенко,
О. О. Бровко. – Чернівці: Видавничий дім «Бук рек», 2018. – 224 с.

ISBN 978-617-7663-01-9

Монографія узагальнює результати дослідження художніх текстів учасників Міжнародного конкурсу «Коронація слова» відповідно до визначення найбільш актуальних для сучасного світу типів ідентичностей – етнічної, культурної, національної, громадянської, європейської, аксіологічної, гендерної, мистецької «розсіяної», «плинної», его-ідентичності та ін.

Пропонується літературознавцям, викладачам, усім, хто цікавиться проблемами розвитку сучасної української літератури.

УДК 82-94.09

ЗМІСТ

| | |
|---|---|
| <i>Наталія Богданець-Білоskalенко, Олена Бровко</i> ПЕРЕДМОВА | 5 |
|---|---|

| | |
|--|---|
| <i>Тетяна і Юрій Логуші. Конкурс «Коронація слова»: основи, досягнення і місце в літературному процесі</i> | 7 |
|--|---|

РОЗДІЛ I.

| | |
|--|---|
| ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА ГРОМАДЯНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ | 8 |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <i>Наталія Ліхоманова. Спогади та ідентичність: у пошуках вільного світу Тетяни Белімової</i> | 9 |
|---|---|

| | |
|---|----|
| <i>Оксана Пухонська. «Вертеп. #романпромайдан» Олени Захарченко: світлотіні нової історії</i> | 19 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| <i>Наталія Розінкевич. Національна та громадянська ідентичність у травелозі «Блукаючий Народ» Олександра Гавроша</i> | 30 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| <i>Юлія Вишиницька. Колоніальні тенета, або Як залишитися людиною в акваріумі? (на матеріалі роману-антиутопії Олексія Чупи «Акваріум»)</i> | 49 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>Олена Бровко, Наталія Богданець-Білоskalенко. Повернення можливе: роман Ірини Власенко «Чужі скарби»</i> | 60 |
|---|----|

РОЗДІЛ II.

| | |
|---|----|
| АНТРОПОЛОГІЧНІ Й ГЕНДЕРНІ ХУДОЖНІ МОДЕЛІ: ТИПОЛОГІЯ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ | 65 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>Ольга Башкирова. Тілесність як простір гендерної самоідентифікації в романістиці Марини Гримич</i> | 66 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>Ольга Хамедова. Новелістика Євгенії Кононенко: урбаністичний фемінізм як наратив</i> | 87 |
|---|----|

| | |
|--|-----|
| <i>Галина Шовкопляс. Інтелектуальні детективи Євгенії Кононенко як зразки «жіночого письма»</i> | 95 |
| РОЗДІЛ III. АКСІОЛОГІЧНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ | 103 |
| <i>Сніжана Жигун. Три поля Василя Кожелянка</i> | 104 |
| <i>Лариса Волошук. Концепт «місто» у сучасній українській романістиці (за творами переможців конкурсу «Коронація слова»</i> | 114 |
| <i>Катерина Борисенко, Анастасія Павлова. Особливості рецепції ідей щастя, сродної праці та себепізнання у творчості Володимира Лиса</i> | 127 |
| РОЗДІЛ IV. ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: ТРАДИЦІЇ І ТРАНСФОРМАЦІЇ | 141 |
| <i>Галина Бітківська. Мистецька ідентичність і самоідентичність митця в романах Ірен Роздобудько «Гудзик» і «Гудзик–2»</i> | 142 |
| <i>Олена Цокол. Своєрідність відображення реальності в драмі: (на матеріалі п'єс учасників конкурсу «Коронації слова»)</i> .. | 153 |
| <i>Леся Сидоренко. «Шевченко під судом» Станіслава Росовецького: новаторські стратегії авторефлексії літератури</i> | 163 |
| <i>Тетяна Вірченко. Потенціал гри (за п'єсою Олександра Вітра «Під прицілом тиші»)</i> | 185 |
| <i>Авторський колектив</i> | 194 |

МИСТЕЦЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ І САМОІДЕНТИЧНІСТЬ МИТЦЯ В РОМАНАХ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «ГУДЗИК» І «ГУДЗИК–2»

Галина Бітківська

Творчість Ірен Роздобудько вважається однією з найяскравіших сторінок сучасної української літератури [1; 8]. Письменниця неодноразово отримувала відзнаки Всеукраїнського конкурсу «Коронація слова». Її роман «Пастка для жар-птиці» був відзначений другою премією в номінації «Романи» (2000), а «Гудзик» – першою (2005) [6, 2]. У 2011 р. Ірен Роздобудько отримує спеціальну відзнаку конкурсу в номінації «Кіносценарії» за «Садок Вишневий...» (у співавторстві з Олесем Саніним); у 2012-му удостоюється звання «Золоті письменники України» [4]. У динаміці цих нагород, окрім усього іншого, відбивається і важлива сфера творчих зацікавлень Ірен Роздобудько, пов'язана з кінематографом, і така особливість її письма як кінематографічність. Визначений аспект спонукає нас дослідити мистецький дискурс творчості письменниці, адже здебільшого її розглядають в жанрово-стильовій парадигмі масової літератури (Я. Голобородько, Н. Герасименко, Ю. Соколовська та ін.).

Метою нашої розвідки є аналіз та інтерпретація засобів мистецької ідентичності і самоідентичності митця в романах «Гудзик» і «Гудзик–2». Під мистецькою ідентичністю розуміємо систему онтологічних, естетичних та етичних переконань митця, які виникають під час його ідентифікації. Слідом за філософом Володимиром Личковим, тлумачимо ідентифікацію як «соціо-психологічну процедуру, у якій відбуваються процеси перенесення, вживання, ототожнення “Я” з людством, расою, нацією, етносом, родом, референтною групою, мікрогрупою, сім'єю, Іншим, самим собою (самоідентифікація)» [5, 128].

Романи «Гудзик» і «Гудзик–2» мають чіткі хронологічні і просторові координати. Події «Гудзика» охоплюють період від 1977-го до 2005-го року, у «Гудзику–2» час має значно чіткіші береги: березень 2012 р. – грудень, 2014 р., проте якщо сюжет першого твору майже весь розгортається в Україні, то в другому – динамічність подій має не лише психологічні виміри, а й суто фізичні (Україна, Латвія, Америка, Шотландія, Україна). Окрім того, композицію пер-

шого твору можна визначити як ретроспективну: головні персонажі монологічно оповідають про своє минуле, що також сповільнює дію твору. У «Гудзику–2» ланцюжок подій прив'язаний до теперішнього або, зрідка, до «вчорашнього», а фінал сприймається як позитивний прогноз на майбутнє. Незважаючи на ці зовнішні відмінності, в аспекті мистецької ідентичності головні персонажі (Денис Северин, Ліка, Єлизавета Тенецька) залишаються вірними своїм переконанням, навіть у різних формах творчої діяльності.

Комплекс онтологічних, естетичних і етичних поглядів Дениса і Єлизавети виявляється в професійній сфері і через систему особистих уподобань. Своєрідним кодом до розшифрування цього комплексу, оскільки обоє мають фах режисера, є інтермедіальні посилання на відомі кінофільми: мелодраму «Єсенія» Альфреда Б. Крєвенни, кінодраму «Андрій Рубльов» А. Тарковського, «Амаркорд» Ф. Фелліні. У тексті «Гудзика» ці назви виринають несподівано й лаконічно, але вони є знаками культурних дискурсів, що піддаються реконструкції в уяві читача. Творчий світ Єлизавети Тенецької презентує документальна стрічка «Божевілля» (в «Гудзику») і повнометражний документальний фільм «Німа кров» («Гудзик–2»).

Денис Северин – викладач інституту кінематографії, автор рекламних роликів, повертається до подій майже тридцятилітньої давності, коли він, вісімнадцятирічний юнак, вступає на сценарне відділення кінофакультету. Для ідентичності митця важливим є повідомлення про мотивацію обраної професії: «Я мріяв про славу. І знав, що вона – прийде» [6, 5]. Перший успіх і відзнака даються йому легко: його екзаменаційний сценарій визнано кращим. Потім цей сценарій ще довго зберігають на кафедрі «як вдалий приклад», що викликає у вчорашнього абітурієнта відчуття втіхи.

Опинившись на кінематографічній турбазі, юнак потрапляє в середовище масової культури, першим маркером якої є мелодрама «Єсенія». Для сучасного читача навряд чи ця назва щось скаже. Проте йдеться про майбутнього студента кінофакультету і, власне, про прикмети 70-х. Денис проходить повз «зелений» кінотеатр і впізнає картину не за кадрами, а за музикою, що свідчить, що картина йому знайома. Двохсерійний мексиканський фільм «Єсенія» (1971) викликав у радянського глядача феноменальну зацікавленість: за сло-

вами кінознавця Неї Зоркої, його подивилися мільйони радянських глядачів. Парадоксом стала розбіжність між очевидною низькою якістю фільму і небувалим успіхом у прокаті без будь-яких рекламних зусиль. Нея Зоркая цілком справедливо оцінює картину дуже низько: «напівпрофесійний, кустарний лубок, який естетично можна зіставити хіба що з ринковими картинами чи з музичними опусами на зразок пісні “Портрет твой, портрет работы Пабло Писасо”... так зване “долюм’єрівське кіно”» [3, 100]. Проте виняткова популярність фільму спонукає дослідницю пошукати причини, і вона їх вбачає в структурі сюжету, його впорядкованості. Глядач найбільше любить «закономірні, внутрішньо впорядковані певними “ритмами” чи візерунками (ніби комбінація петельок у в’язанні, що постійно повторюється) сюжети, де дійсність “відрегульована”, естетизована, віддавно узгоджена з театральними перипетіями» [3, 111]. Нам видається вірогідною причина такого зацікавлення: глядач прагнув наївного забуття власного світу (сповненого соціальних травм, що переконливо видно на історії існування Марини, її родини та інших жителів східного міста в «Гудзику–2». – Г.Б.), повного перенесення в «інший» світ, який, незважаючи на екзотичний антураж, відтворює реальні психологічні мотиви й душевні поривання. Чи не цей ритмічний сюжет захопить Ліку, коли вона в будинку місіс Мелані Страйзен захопить стародавнім гобеленом і почне його реставрувати?

Контекст «Єсенії» вирине в романі і пізніше, для позначення атмосфери провінційного міста, куди за розподілом після служби в Афганістані і закінчення вузу потрапляє Денис. Він разом з трьома «молодшими методистками» відбирав кінострічки для чотирьох кінотеатрів міста. Уподобання дам прозоро виявляють їхні духовні й соціальні очікування: «Вони вимагали мелодрам, ридали над «Єсенією», бурхливо обговорювали «Зіту та Гіту»...» [6, 66].

Прикмети масової культури – «західні» імена Ден і Макс, мелодрама, гіпсові «наївні» скульптури дівчаток із веслами та інших культуристів» – різкий контраст до того «дещо», що побачить Денис під час вечірньої прогулянки турбазою. Перед нами вишуканий кадр зі світу «нуару»: «Силует, вимальований місячним світлом, який у суцільній темряві скидався на порожній, безтілесний контур. Жінка курила сигаретку, що була вставлена в довгий мундштук. Вона по-

вільно підносила до невидимих губ червоний вуглик, робила вдих, і сріблястий дим на якусь мить заповнював увесь контур, ніби зсередини обмальовуючи тіло. А потім, з останньою хмаринкою диму, воно, це тіло, знов тануло в темряві» [6, 8-9]. Пластичної завершеності «кадру» додає хрипкий, чуттєвий, ніби непристойний голос.

Ім'я загадкової незнайомки Денис довідується після другої зустрічі, яка відбувалася вдень, але була не менш таємничою. Проте встановлює його не сам, а чує від співмешканця по кімнаті Макса. Це показово, адже для нього важливим є не так ім'я, як саме існування жінки, яку він покохав з першого погляду. Єлизавета Тенецька, яка на молодіжному кінофестивалі посіла перше місце за короткометражний фільм «Божевілья». Денис спочатку пригадує своє сприйняття цього фільму, потім згадує сюжет і відзначає незвичність техніки. Фільм його приголомшив, бо це була історія про особисту трагедію людини, яка позбавлена свободи і переживає насильство через душевну хворобу, знятий «без пафосу, без найменшого натяку на ідеологію». В аспекті мистецької ідентичності важливим є усвідомлення персонажа, що існує чітко виражена дистанція між офіційним мистецтвом і «справжнім», яке приречене на напівпідпільне існування: «Як таке кіно взагалі могло потрапити на комсомольський кінофестиваль, не розумію» [6, 20]. Водночас це вже післяхрущовський період, який був позначений послабленням тотального репресивного тиску: крізь густе сито офіціозу «проривалася» й не унормована творчість, наприклад, виставка авангардного мистецтва в Манежі (01.12.1962), московський альманах «Метрополь» (1978) чи львівський альманах «Скриня» (1971). Проте після недогляду партійна машина швидко знищувала ознаки інакомислення: учасників реальних мистецьких подій звільняли з роботи, відраховували з числа студентів, забороняли професійну діяльність, судили та ув'язнювали. У романі плівки фільму Єлизавети Тенецької знищено хімічним розчином. Ставлення до цієї інформації в Дениса поверхове, а для Лізи – це глибоко травматичний і руйнівний досвід. Окрім того, можливість працювати за фахом для неї перекривається.

Повертаючись до світоглядних принципів Дениса, зауважимо, що ідеологічний мотив є дуже невиразним тлом його молодості: в юнацькі роки він не виокремлює для себе цю проблему. Це видно

з його спілкування з дівчиною Сашею, що виявилася для нього «з якогось іншого світу». Власний світ Денис окреслює за допомогою мистецьких вподобань: остання прем'єра в театрі, нова збірка Євтушенка, бардівські фестивалі. Як бачимо, це виразні романтизовані форми, підкреслено не громадянського пафосу, проте лояльні до офіційної ідеології. Хлопець з'являвся, коли почув від Саші різкі фрази: фото членів Політбюро – купа свиней; усі патріоти нині сидять у в'язниці; «свобода не може бути дозованою». Для дівчини мистецькі орієнтири зовсім інші, вона називає імена тих, хто постраждав за відкрите невдоволення владою: Бродський, Стус, Солженіцин. За кожним іменем своя історія протесту і покарання за це: у час, коли розгортаються події, Бродський і Солженіцин уже живуть в еміграції, Василь Стус відбуває перше ув'язнення. Юнак-абітурієнт про цих письменників, як і про інші виступи, нічого не знає («Теоретично я знав, що існують люди, незадоволені владою. Але щоб ось так зіткнутися з цим через якусь шмаркачку! Життя видавалося мені прекрасним, і я не хотів, щоби в нього входила смута, безлад, сум'яття» [6, 25]), прозріння відбувається значно пізніше, і наратор в особі Дениса 2005-го року по-іншому окреслює свої життєві орієнтири: «... потім я згадував Сашу дедалі частіше. І починав розуміти, ПРО ЩО (виділення автора. – Г.Б.) вона казала, й відчував себе закінченим покидьком, ідіотом і негідником. Дивно, але саме цю дівчину я згадав, коли дивився “Божевілля”, що його зняла Єлизавета Тенецька» [6, 25]. Водночас зауважимо, що це самоусвідомлення поки що набуває тільки емоційного вираження, і навіть у світогляді вже 35-річного Дениса ще відсутня принципова позиція і в особистому житті, і в професійних заняттях. Герой сам констатує сум'яття у своєму світогляді, коли спалює власний щоденник перед від'їздом до столиці. «Дорослого» Дениса, такого, що творить дійсність, а не втікає від неї, ми побачимо через десять років, у «Гудзику – 2».

У «Гудзику» сюжетні лінії – стосунки із Сашею і кінострічка нібито не мають нічого спільного, однак, можна сказати, що вони є різними знаками «іншого» світу, який відомий Денису «теоретично», але він ще не готовий увійти в нього. Із Сашею він «обірвав зустрічі», а в Єлизаветі бачить тільки жінку, яку безтямно кохає. Водночас кінематографічний прийом монтажу («Чому життя – не кіно, котре

можна змонтувати на свій розсуд?!» [6, 35]) зберігає для нього на цьому етапі свою ескапічну функцію.

Для Єлизавети особисте на другому плані. Неможливість знімати фільми, так як вона хотіла, примушує пристосовуватися. Ірен Роздобудько подає в романі кілька точок зору на Єлизавету: улюблена викладачка інституту, відома акторка Анастасія Юрїївна ідентифікують її як талановитого митця, який має вижити в несприятливих умовах.

Загалом у романі «Гудзик» можна виокремити кілька типів митців в умовах несвободи: такі, як Денис, яким ще належить прозріти; такі, як Єлизавета, яких система відчула як чужих, але ще не встигла зламати; такі, як Анастасія Юрїївна, вже зломлені, але «злі» від пам'яті про єдину мить справжньої творчості.

Душевна спустошеність Єлизавети стає зрозумілою на тлі її думок про ідеологію брехні, що панує в суспільстві: «І хлопчикам та дівчаткам, за тих умов, що існують нині, ніколи не зняти свого “Андрія Рубльова”» [6, 40].

У тексті роману, знову за допомогою одного скупого посилання, як у випадку з «Єсенією», створюється відповідний мистецький дискурс, що ідентифікує естетичний ідеал. Тепер ідеться не про масові вподобання, а інтелектуальну, елітарну культуру, одним із символів якої став для радянської інтелігенції художній фільм Андрія Тарковського «Андрій Рубльов» (1966). В офіційному «партійному» відгуку 1967 р. відзначалося, що його концепція помилкова, має антиісторичний характер [9]. Проте фільм базувався на архівних джерелах і в дійсності був історичним, але це була історія, що суперечила канонам радянської влади. Кінокритик і доктор мистецтвознавства Майя Туровська писала, що кінофільм, який спочатку мав говорити про проблему митця і влади, переріс межі сценарію і зробив Тарковського класиком російського кіно. Він утвердив головну його тему – духовного зусилля – і створив режисера як «естетичного дисидента». Хоч він не був політичним дисидентом, але «лякав і приваблював новизною кіномови» [11]. Прикмети індивідуального стилю Тарковського: буденність у кадрі, навіть роль божевільної знаходять відлуння у стилі Єлизавети Тенецької. Вона митець із власною візуальною мовою, що вражає і Дениса («Ці теракотові кольори, навмисні подряпини на плівці, ця зйомка в манері підглядання в “замкову

шпарину”» [6, 20]) і кінокритиків у Нью-Йорку («незвичними прийомами монтажу» і «тривимірністю кінематографічного письма без застосувань програмних технологій» [7]).

Крізь творчість Єлизавети і Дениса проходять наскрізні мотиви і жанри. Для Тенецької – це мотив особистої свободи, опір системі, для Дениса – реклама, анімація. Спочатку Денис сприймає рекламу «як хуліганство, як виклик», проте матеріальний успіх спонукає його виконувати свою справу професійно. Він іронізує щодо сприйняття себе в якості «талановитого сценариста та кліпмейкера». Це вже зовсім не те бажання слави, з яким він колись вступав до інституту. Водночас успіх на «медійному ринку» пробуджує в ньому бажання зробити щось вартісне, а еталоном вартісного для нього залишається фільм Єлизавети Тенецької «Божевілья».

Окрім згаданих кінофільмів, у «Гудзику» є й інші знаки, що розгортаються в самостійні повідомлення: коли Денис був в Афганістані, його ровесники читали «Огонёк», дивилися «Покаяние» та «сварилися зі старшими». За кожною визначеною позицією приховується певний досвід громадянського змужніння чи засвоєння способу спілкування. Ці етапи пройшли повз нього, тому він, на відміну від Єлизавети Тенецької, не відчуває того, що «система» продовжує працювати. Остаточне прозріння відбувається після конкурсного фільму Тенецької «Німа кров», подій на Майдані і війни на Сході. Саме там він отримує псевдо Фелліні, яке номінує його зрілість – громадянську і мистецьку.

До речі: для позначення сили «системи» також застосовується кінематографічний образ, який асоціативно пригадує Марина: «Адже сила проти них стояла силенна. Не сила – система. Залізний механізм, котрий вона побачила в блокбастері “Аватар”. А летючі коні, кольорові дракони, дивовижні звірі і сама природа – були з царини фантазій» [7].

Від кінематографічної лінії перекинемо місток до образотворчої, а поєднає ці лінії образ Ліки, точніше, простір її пам’яті. Коли Ліка почула трагічну для себе правду (настільки трагічну, що пише в листі: «Я померла...»), вона змогла повернутися до життя в добрій Ганни Тарасівни, а потім потрапила в чужий для себе простір, який отримав для неї ідентифікацію під назвою – «Амаркорд» (1973) Фел-

ліні. Фільм, назва якого дослівно перекладається «я згадую», для те-перішньої Ліки, що не знає поняття «завтра», означає глибоку старовину. Колись, «в іншому житті», вона хотіла його подивитися, а тепер вона його «слухає»: «Краєм вуха я вловлюю фільм та уявляю його героїв, а головне – занурююсь в атмосферу провінційної передвоєнної Італії феллінієво-гуерівського дитинства – із тополиним пухом, туманом та хлоп'ячою тугою за коханням. Я слухаю і чищу кахлі на кухні. Потім вмикаю пілосос» [6, 196]. Шум заглушує звуки, які Ліка воліє не чути, щоб не думати про своє кохання. Адже зараз вона існує, як звір: «Якщо зараз я дихаю, живу, рухаюсь – це вже добре. Чи думають про завтрашній день птахи, тварини чи дерева...» [там само]. Це незвичне сприймання фільму – слухати, а не дивитися – позначає, мабуть, існування в різних площинах: артефакт чужий для реципієнта. Пригадаємо: Денис також не дивиться, а «впізнає» «Єсенію» за музичним супроводом.

Дещо містично прочитується у 2018 р. контекст «передвоєнної Італії», і те, що Дениса у війську назвали Фелліні. Абсурд мирного життя після Майдану і серед війни Денис відчуває особливо гостро: він сам підбирає кінематографічний образ – «Іхтіандр, котрий випірнув з фонтану посеред міста» – для позначення душевного сум'яття.

Повертаючись до образу Ліки, зауважимо, що етапами повернення до неї пам'яті і бажання жити, став живопис і реставрація. Ескізно можна утворити такий ланцюжок: картина мастихіном на пленері – портрети на набережній заради шматка хліба – краєвиди під час подорожей – реконструкція гобелена – реставрація ікони – портрети майданівців.

Картина мастихіном – так вона ніколи не писала – втримала її від бажання полетіти над прірвою і привернула увагу Джошуа Маклейна. Запам'ятавши її, Джошуа впізнає її на набережній і розпочне опікуватися нею. Краєвид у готелі стане звісткою для Дениса про те, що вона жива, заставить його шукати причину її зникнення, і так нарешті буде знайдено гудзик – знак фатальної розв'язки. Гобелен заслуговує детальнішої розмови.

Ліка вперше бачить гобелен в маєтку місіс Мелані Страйзен: «І зупинилася, розглядаючи дивний сюжет в обрамленні не менш дивного орнаменту: в центрі на конику, котрий більше нагадував собаку,

їхала жінка в короні, зі списом у руці. За нею, мов крізь туман, бовваніли контури вершників. Під копитами їхніх коней перепліталися тіла псів і косуль. А все полотно обрамляли змієподібні спіралі різного розміру» [7]. Символічні образи персонажів і тварин – важливі, але, ймовірно, значно важливішим є вся композиція. Згадаємо, що тріумфальне повернення Тенецької в інститут розпочалося з лекції «Архітектоніка і композиція повнометражного фільму». Отже, Ліка бачить: «Сюжет і орнамент займав лише половину килима – інша половина була витертою до самої основи. Але фарби і сліди від ниток подекуди збереглися на полисілому тлі основи і проступали на ній, мов кров крізь шари марлі. І на цій марлі Ліка несподівано побачила картину в цілому – всю органіку руху, весь ритм повторюваних загогулинок, а головне – всю палітру приглушених кольорів. Не таких яскравих, якими були кольори на картинах, написаних олією, а особливих – “вовняних”, тих, що утворювали на полотні зовсім іншу структуру. Глибоку і загадкову» [там само].

Теза про глибоку й загадкову структуру викликала асоціацію з картиною Віктора Борисова-Мусатова «Гобелен» (1901), назва якої відображає не так тематику, як техніку письма. Цю техніку художник вивчив у Франції: фарба на полотні кладеться дуже тонким шаром, внаслідок чого стає видно нитки основи і картина отримує кілька планів вираження [2]. Власне проявляється глибинна суть артефакту, пам'ять основи, яку маскує зовнішній сюжет.

Робота над реконструкцією гобелену «кельтського плетіння» допомагає Ліці усвідомити себе деревом без коріння, «не прив'язану ниткою», зрештою приводить її на батьківщину кельтів, у Шотландію. Здавалося б, така глибока «старовина» мала б її відвести десь далеко від сучасного. Однак усе відбувається навпаки. Минуле і сучасне існують в одному просторі, так, як постмодерні інсталяції і гобелен у маєтку Мелані.

Від старовини зробимо екскурс у сучасність, від музейного мистецтва кинемо погляд на комерційний ширвжиток. У романі «Гудзик–2» кілька разів натрапляємо на цитування архітектурних образів. Зупинимось на одному епізоді, який показує, що зміна ракурсу може привести до іншого погляду на усталені цінності або звичний порядок життя: «Отже, хмари сірі, низькі, ледь рухаються, скреготять,

зачіпаючи черевами факел статуї Свободи. З цього берега Манхеттена здається, що вона аж здригається від того, маленька. Туристи купчаться на набережній, підставляють під неї долоню і фотографуються в ракурсі: маленька статуя Свободи на великій долоні» [7].

Російський філософ О. Титар, зіставляючи ставлення до архітектури в епохи модерну і постмодерну, приходять до висновку, візуальні стратегії постмодерну демонструють дискретність, фрагментарність, (де)локалізацію простору, суміщення просторових деталей, а в найбільш радикальних проектах бачить відмову від ідеї простору чи його симуляцію [10].

Світ Ліки перебуває розбитим на друзки з миті, коли обривається той ґудзик, що має її берегти. Ні Монтенегро, ні комфортна Америка, ні старовинна Шотландія не можуть його реставрувати. До певного часу вона перебуває в образі сліпої принцеси з гобелену, але полуда спадає з її очей, коли вона повертається в Україну. І вона знову може малювати по-справжньому, бачити сутність, «основу гобелену»: «Її олівець виявив те, що було недоступно вічку фотокамери. Ніби він, той чарівний олівець, зафіксував не тільки тимчасове, але й виявив минуле всіх тих людей – від народження до того моменту, як ці обличчя стали поживою митця» [7].

Підсумовуючи, хочемо повернутися до тези про архітектоніку. Пригадаємо фразу Тенецької про зібрання випадкових персонажів: «Тепер уявімо, що в кожного з цих персонажів – своя історія: драматична, мелодраматична, трагічна, комедійна. У кожного – свій характер, статус, прагнення і кінцева мета. А ще – свої психологічні особливості. Вони різні. Їх треба звести в одному просторі» [7]. Так воно й вийшло: творча уява Ірен Роздобудько звела до одного художнього простору романи «Ґудзик» і «Ґудзик–2». Ідея такого поєднання, ймовірно, закладена в чотирьох монологах Ліки з першого твору.

Отже, за допомогою аналізу інтермедіальних посилань нами зроблена спроба реконструкції засобів мистецької ідентичності і самоідентичності митця в романах «Ґудзик» і «Ґудзик–2». Вважаємо, що рецепція цих посилань в контексті усвідомленої цілісності здатна генерувати додаткові смисли, що сприяють адекватному прочитанню складеного тексту.

Література

1. Бітківська Г.В. Ірен Роздобудько / Г.В.Бітківська // Історія української літератури: ХХ – поч. ХХІ ст. : навч. посіб. : у 3 т. / [В.І.Кузьменко, О.О.Гарачковська, М.В.Кузьменко та ін.]; за ред. В.І.Кузьменка. – Т. 3. – К. : ВЦ «Академія», 2017. – С. 336–349.
2. Борисов-Мусатов В. Гобелен [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-viktora-borisova-musatova-gobelen/>.
3. Зоркая Н.М. Фавориты публики. Можно ли одолеть «Есению»? / Н.М. Зоркая // Уникальное и тиражированное: Средства массовой информации и репродукционное искусство. – М., 1981. – С. 100-112.
4. Коронація слова [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://koronatsiya.com/peremozhci/>
5. Личковах В. Мистецька самоідентифікація в художній творчості / В. Личковах // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». – Серія Культурологія. – 2011. – Вип. 7. – С. 127–134.
6. Роздобудько І. Гудзик / І. Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2008. – 222 с.
7. Роздобудько І. Гудзик–2: десять років по тому [Електронний ресурс] / І. Роздобудько. – Режим доступу: <https://coollib.com/b/370931>.
8. Соколовська Ю. С. Творчість Ірен Роздобудько в контексті української масової літератури : дисертація ... канд. філол. наук / Соколовська Юлія Степанівна. – Івано-Франківськ, 2017. – 196 с.
9. Отзыв о фильме «Андрей Рублев», подготовленный в ЦК КПСС. 1967 г. [Електронний ресурс] / Энциклопедия отечественного кино: проект журнала «Сеанс» // Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. – М., 1998. – Режим доступу: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_-movie_id=222.
10. Титарь Е.В. Культурная идентичность и искусство: визуальные стратегии модерна и постмодерна / Е.В. Титарь // Известия Сарат. ун-та. – Серия Философия. Психология. Педагогика. – 2014. – Т. 14. – Вып. 4. – С. 55-59.
11. Туровская М. [Андрей Тарковский] / Энциклопедия отечественного кино: проект журнала «Сеанс» // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. – Т. 3. – СПб., 2001. – Режим доступу: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_-movie_id=222.