

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ 20-Х РР. ХХ СТ.
(«ВЕРТЕП» А. ЛЮБЧЕНКА,
«МАЙСТЕР КОРАБЛЯ» Ю. ЯНОВСЬКОГО)**

Кваліфікаційна робота
студентки 2 курсу
другого (магістерського) рівня
вищої освіти
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.01 «українська мова
та література»
Ластович Аліни Сергіївни

Науковий керівник:
Гноєва Ніна Іванівна,
кандидат філологічних наук,
доцент

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ А. ЛЮБЧЕНКА ТА Ю. ЯНОВСЬКОГО В КРИТИЦІ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ	6
1.1. Рецепція творчості А. Любченка та Ю. Яновського в критиці та літературознавстві.....	6
1.1.1. Рецепція творчості А. Любченка в критиці та літературознавстві.....	6
1.1.2. Рецепція творчості Ю. Яновського в критиці та літературознавстві.....	9
1.2. Інтермедіальність у науковому дискурсі.....	13
Висновки до розділу 1	22
Розділ 2. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ПОВІСТІ «ВЕРТЕП» А. ЛЮБЧЕНКА.....	23
2.1. Музичні образи в повісті «Вертеп» А. Любченка	23
2.2. Живописні образи в повісті «Вертеп» А. Любченка	33
2.3. Синестезійні образи в повісті «Вертеп» А. Любченка	40
Висновки до розділу 2	43
Розділ 3. Кінопоетика роману «Майстер корабля» Ю. Яновського.....	45
3.1. Кінопоетика у романі «Майстер корабля» Ю. Яновського.....	45
3.2. Кінопроцес у романі «Майстер корабля» Ю. Яновського.....	49
3.3. Монтажність композиції в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського	53
Висновки до розділу 3	57
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62

ВСТУП

Актуальність теми зумовлена зростанням інтересу літературознавців до дослідження взаємодії художньої літератури з іншими видами мистецтва, активізацією вивчення української літератури 20-х рр. ХХ століття. Цій темі додає актуальності збільшення міждисциплінарних досліджень в Україні та світі. Зростання актуальності інтермедіальних студій в Україні спричинене необхідністю культурного діалогу українського мистецтва з мистецтвом інших цивілізованих країн світу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Кваліфікаційну роботу виконано в науковому семінарі «Провідні мотиви і поетика української літератури ХХ–ХХІ століть» на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна відповідно до тематичного плану її наукових досліджень: «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури ІХ–ХХІ ст.».

Мета й завдання дослідження. Мета роботи полягає в розкритті феномену інтермедіальності української прози 1920-х рр. на прикладах повісті «Вертеп» А. Любченка й роману «Майстер корабля» Ю. Яновського.

Завдання роботи:

- розкрити рецепцію творів «Вертеп» А. Любченка та «Майстер корабля» Ю. Яновського в критиці та літературознавстві;
- з'ясувати проблеми вивчення інтермедіальності в науковому дискурсі;
- дослідити зв'язок художньої літератури з іншими видами мистецтва;
- проаналізувати твори «Вертеп» А. Любченка та роман «Майстер корабля» Ю. Яновського та виявити в них риси інтермедіальності;
- розкрити музичні та живописні образи в повісті «Вертеп» А. Любченка;
- розкрити кінопобут, кінопроцес і монтажність композиції в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського.

Об'єкт дослідження – «Вертеп» А. Любченка та «Майстер корабля» Ю. Яновського.

Предмет дослідження – інтермедіальність творів «Вертеп» А. Любченка та «Майстер корабля» Ю. Яновського.

Методи дослідження. У роботі було використано метод інтердисциплінарності, біографічний і культурно-історичний методи. За допомогою методу інтердисциплінарності досліджено міжмистецькі взаємозв'язки художньої літератури з музикою та живописом у повісті «Вертеп» А. Любченка, міжмистецькі взаємозв'язки художньої літератури з живописом у романі «Майстер корабля» Ю. Яновського. Біографічний метод був залучений до дослідження кінопроцесу в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського. Культурно-історичний метод залучався до аналізу живописних образів у повісті «Вертеп» А. Любченка й кінопобуту в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського. Теоретико-методологічною основою роботи є праці зарубіжних (Г.-Е. Лессінг [31], Р. Мангуа [92], І. Раєвська [93], К. Хмелецький [89]) та праці українських літературознавців (В. Просалова [61], Г. Савчук [66], Е. Циховська [81] та інші), присвячені проблемі інтермедіальності. Аналізу повісті «Вертеп» А. Любченка присвячені дослідження українських вчених (С. Журба [15], Л. Пізнюк [55; 56], Ю. Шерех [82] тощо). Аналізу роману «Майстер корабля» Ю. Яновського присвячені численні праці українських науковців (В. Агеєва [1], Н. Коробкова [24; 25; 23; 26], О. Пуніна [63] та багато інших).

Наукова новизна одержаних результатів. У роботі вперше здійснено комплексне дослідження інтермедіальності в повісті «Вертеп» А. Любченка й романі «Майстер корабля» Ю. Яновського.

Практичне значення одержаних результатів. Положення та висновки кваліфікаційної роботи можуть стати основою подальших наукових студій, використовуватися під час уроків української літератури.

Апробація результатів роботи. Розділи роботи обговорювалися в науковому семінарі «Провідні мотиви й поетика української літератури ХХ–ХХІ століть». Результати дослідження апробовані на студентській науковій конференції в Запорізькому національному університеті (Всеукраїнська інтернет-конференція студентів, аспірантів і молодих вчених «Українська література в просторі

культури і цивілізації», Запоріжжя, 25-27 лютого 2022 р.), студентських наукових конференціях у Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна (I Всеукраїнська (НЕ)класична студентська наукова конференція інтернет-конференція «Мовно-літературний коворкінг», 22 листопада 2022 р.; XV Регіональна студентська наукова конференція «Мова – література – ідеологія», 7 квітня 2023 р.).

ПУБЛІКАЦІЇ

1. Ластович А. С. Інтермедіальність у повісті А. Любченка «Вертеп» // Україн. л-ра в просторі культури і цивілізації: зб. наук. праць студентів, асп., молодих вчен. / відповід. ред. Н. В. Горбач, ред.-упоряд. В. М. Ніколаєнко. Запоріжжя: ЗНУ. 2022. С. 93–96.
2. Ластович А. С. Кінопобут у романі «Майстер корабля» Ю. Яновського // Зб. ст. за матеріалами I Всеукраїнської (НЕ)класич. студент. наук. інтернет-конф. «Мовно-літературний коворкінг» (22 листоп. 2022 р.), м. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2022. С. 173–176.
3. Ластович А. С. Кінопроцес у романі «Майстер корабля» Ю. Яновського // Зб. ст. за матеріалами XV Регіон. студент. наук. конф. «Мова – література – ідеологія» (7 квіт. 2023 р.), м. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2023. С. 97–101.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури. Загальний обсяг дослідження становить 61 (шістдесят одну) сторінку та 15 (п'ятнадцять) сторінок списку використаної літератури з дев'яноста двох позицій.

Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ

А. ЛЮБЧЕНКА ТА Ю. ЯНОВСЬКОГО В КРИТИЦІ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Українська проза 1920-х рр. характеризується численними новаторськими пошуками, експериментальністю, інтелектуальністю, інтертекстуальністю, інтермедіальністю. Інтермедіальність яскраво виявляється у творчості А. Любченка та Ю. Яновського.

1.1. Рецепція творчості А. Любченка та Ю. Яновського в критиці та літературознавстві

1.1.1. Рецепція творчості А. Любченка в критиці та літературознавстві

Твір «Вертеп» А. Любченка був об'єктом аналізу багатьох дослідників: Ю. Шереха [82], Л. Пізнюк [55; 56], Ю. Мариненка [40; 39], С. Журби [15] та інших.

Ю. Шерех [82] зауважив, що «Вертеп» А. Любченка має особливу композицію, містку форму, сконцентрований зміст і значне смислове навантаження. Науковець помітив, що в повісті домінує червоний колір і встановив, що він символізує Україну, боротьбу, перемогу над ворогом, насолоду від творчості й перемоги, динамічність життя. На думку дослідника, автор показав у «Вертепі» образ прогресивної України, яку загартувала революція. За спостереженнями вченого, тема України міститься в кожному розділі, репрезентує теми людства, людини і Всесвіту, людини та природи. Літературознавець визначив теми окремих розділів: розділ «Соло неприкаяної лірики» присвячений темі часу, розділ «Mystère profane» – темі степу, розділ «Танок міського вечора» – темі міста, розділ «Пантоміма» – темі українських дітей, розділ «Лялькове дійство, або повстання крові» – темі української молоді, розділ «Мелодрама» – темі життя і смерті. Науковець виявив інтертекстуальні зв'язки цього твору з «Божественною комедією» Д. Аліг'єрі, «Фаустом» Й. В. фон Гете, «Арабесками» М. Хвильового, «Містом» В. Підмогильного, «Фугою» П. Тичини.

Л. Пізнюк [55] визначила жанр «Вертепу» А. Любченка як повість, а жанровий різновид – як ліричну повість і повість у новелах. Науковиця зазначила, що твір складається з одинадцяти розділів, які краще називати фрагментами, а новелами їх можна назвати лише умовно. Вона назвала розділи новелками й побачила в них схожість із кінокадрами, оскільки вони рухливі та відносно самодостатні. Макросюжетний рух кадрів кіно відтворює цілу культурну епоху періоду ВАПЛІТЕ. Дослідниця наголосила на тому, що розділи повісті насправді взаємопов'язані тематикою та сюжетом. Літературознавиця зауважила, що спільна функція цих умовних новел полягає в наративній сигніфікації думок автора. Науковиця звернула увагу на лейтмотиви життя і смерті, специфічну нарацію, оригінальну будову, оскільки, попри свою назву, твір не має вертепної композиції, а видається горизонтальною тривимірною сценографією, що поступово увиразнюється. За словами вченої, хронотоп «Вертепу» становить безперервну екзистенцію перманентного в непостійному, дія твору відбувається в межах гри з читачем. Л. Пізнюк [56] зауважила, що в повісті «Вертеп» А. Любченка вдався до романтики вітаїзму, підбив підсумок епохи «Розстріляного Відродження». На думку дослідниці, кожний розділ повісті має свою ідею та значне смислове навантаження, підпорядковані лейтмотивам. Науковиця спостерегла, що твір має футуристичну спрямованість.

Н. Пелешенко [51; 52] відзначила в повісті «Вертеп» А. Любченка численні модерні пошуки. За переконаннями вченої, центральне місце в повісті займають колізії барочного вертепу. Науковиця вважає, що поєднання музичних і живописних образів створює своєрідне плетиво, покликане полегшити сприймання твору читачем. Дослідниця помітила в назвах розділів «Вертепу» взаємодію мистецтв. На думку літературознавиці, вертепна побудова демонструє філософські узагальнення автора. Учена зауважила, що композиція повісті має імпресіоністичну поетику.

За спостереженням Ю. Калашник [18], провідні мотиви розділів-новел «Вертепу» А. Любченка втілені в рефренах.

Н. Собецька [72] визначила жанр твору «Вертеп» А. Любченка як роман, а жанровий різновид – як мікророман. Науковиця висловила думку, що тема цього твору – зображення відродження української культури. На думку вченої, головний ідейний образ «Вертепу» – образ жінки, що втілює задум руху. Літературознавиця вважає, що в цьому образі автор прагнув відтворити революцію, утвердити національне право України на її світове визнання. Дослідниця спостерегла, що твір пройнятий вітаїстичним струменем, позначений впливом романтики вітаїзму. За словами вченої, важливими мотивами твору є мотиви життя і смерті, яблуневий мотив.

І. Бестюк [4] висловила думку, що в основі поезики «Вертепу» А. Любченка лежать музичні формотворчі принципи.

Г. Табакова [75] визначила жанровий різновид «Вертепу» А. Любченка як ліричну повість. Дослідниця виявила у творі темпоральний монтаж, одночасне поєднання монтажного й архітектонічного принципів композиції. За спостереженням ученої, монтаж об'єднує розділи-кадри, віддалені в часі.

Ю. Мариненко [40; 39] звернув увагу на композицію та хронотоп повісті «Вертеп» А. Любченка. За переконаннями вченого, ідейний стрижень «Вертепу» становить розділ «Соло неприкаяної лірики», бо в ньому письменник утаємничив читачів у створення мистецтва. Науковець визначив головний задум повісті як художнє осмислення епохи відродження нації. Літературознавець дійшов висновку про те, що центральним образом твору є модернізований образ жінки, яка виборює власне щастя.

С. Журба [15] зазначила, що «Вертеп» А. Любченка – авангардний твір. Вона відзначила в цій повісті інтермедіальність, дослідила музичний контекст. Науковиця виділила у творі симфонічність, поліфонію, поєднання мажору й мінору. За спостереженнями вченої, музика супроводжує дію, створює мажорно-мінорну тональність. Літературознавиця звернула увагу на те, що розділи повісті становлять своєрідні новели із власним музичним тоном і мають музичну структуру. На думку вченої, композицію цього твору доцільно розглядати в контексті української та світової музики. Науковиця констатувала зв'язок

«Вертепу» А. Любченка з творчістю А. Вівальді, В. А. Моцарта, Ф. Шопена та Ф. Шуберта. Учена помітила орнаментальність, схожу на арабески, виражені через мелодичні візерунки. Дослідниця вважає, що «Вертеп» А. Любченка оздоблений орнаментованим мелодичним малюнком. Вона акцентувала на тому, що музичні образи увиразнюються живописними, відтворюють різні мотиви. За свідченнями літературознавиці, у повісті музичні акорди вкраплюються в словесно-образні зображення. Науковиця дійшла висновку, що в цьому творі музика наявна на лексико-семантичному, стилістичному та структурному рівнях.

1.1.2.Рецепція творчості Ю. Яновського в критиці та літературознавстві

На твір «Майстер корабля» Ю. Яновського звернули увагу багато дослідників: В. Панченко [49; 50], В. Агеєва [1], М. Ласло-Куцюк [29], Н. Коробкова [24; 25; 23; 26], О. Пуніна [63] та інші.

Г. Островський [48] розкрив творчу історію роману «Майстер корабля» Ю. Яновського.

Б. Якубський [85] назвав роман «Майстер корабля» Ю. Яновського одним із найбільших досягнень української літератури кінця 1920-х років. Дослідник спостеріг у цьому творі «поезію моря» [85, с. 259], тобто мариністичні мотиви.

Л. Старинкевич [73] спостерегла, що в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського персонажі прагнуть вийти за межі реального, але при цьому не втрачати зв'язку з дійсністю, і допомагає їм у цьому творчість, тобто поетизуючи творчість, автор реалізує задум свого роману. Дослідниця визначила тему цього твору як «...переживання митця й процес його творчості» [73, с. 274]. Науковиця висловила думку, що тематично цей роман близький до творів «Твердий матеріал» О. Копиленка, «Творчість» Е. Золя, «Архітектор Солонес» Г. Ібсена. За словами вченої, введення до тексту персонажа-кіносценариста допомогло Ю. Яновському модернізувати формально-композиційні особливості твору. Літературознавиця звернула увагу на те, що авторське розуміння процесу створення кіносценарію позначилося на зовнішній конструкції роману.

В. Панченко [49; 50] спостеріг у романі Ю. Яновського «Майстер корабля» мотив гри автора з читачем, «оголення прийому», стилізацію роману під кіномемуари, деякі риси неоромантичної поетики (екзотику, зображення піднесених над буднями героїв, вітаїзм і символіку), поєднання різних часових і просторових площин. Дослідник визначив жанровий різновид цього твору як кінороман, мариністичний роман. На думку вченого, роман «Майстер корабля» Ю. Яновського – літературна містифікація. Науковець перелічив прототипи твору, виявив інтертекстуальні зв'язки цього роману з повістю «Байгород», оповіданнями «Історія попільниці» та «Роман Ма» Ю. Яновського.

В. Агеєва [1] зауважила, що в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського поєднані прагнення руйнації традиційної романної форми та рамок жанрового канону, деструкція засобів і прийомів зображення, ліризація оповіді, романтична суб'єктивність, сповідальність, демонстрація секретів кінематографа, гра з мистецьким дискурсом, апелювання до алюзій мистецтва. Дослідниця відзначила стилізацію роману під кіномемуари, зосередженість на мистецькій проблематиці, максимальну увагу до творчого процесу, високу мету служіння українській національній культурі, настанову на імітацію апробованих форм, утвердження рукотворної краси й нової манери письма.

М. Ласло-Куцюк [29] виявила інтертекстуальні зв'язки роману «Майстер корабля» Ю. Яновського з романами «Ольмейрова примха» та «Перемога» Дж. Конрада. Дослідниця детально проаналізувала екзотичний колорит у цьому творі.

Н. Коробкова [24] зазначила, що картина світу, зображена в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського, орієнтується здебільшого на міфологічну норму. Літературознавиця висловила думку про те, що Світове дерево, описане у творі, становить його структурний символ, який має інваріант – вершину гори. Дослідниця помітила концентричність простору, виділила у творі взаємодію дихотомічних пар «життя і смерть», «молодість і старість». Н. Коробкова [25] наголосила на ремінісценції роману з міфом про аргонавтів. Науковиця виявила у творі архетипи вогню, води, неба й повітря. Літературознавиця встановила, що

міфологема дороги накладається на міфологему моря. Н. Коробкова [23] підкреслила, що основа світобудови в романі – космогонічний міф. Дослідниця акцентувала на тому, що корабель – засіб упорядкування хаосу й переходу до нематеріального світу. Н. Коробкова [26] проаналізувала мариністичну символіку роману «Майстер корабля» Ю. Яновського. Науковиця розкодувала семантику образу моря та образу корабля в цьому творі.

І. Пономаренко [59] висловила думку, що перший рівень хронотопу «Майстра корабля» Ю. Яновського складається із синтезу синхронічних і діяхронічних міжтекстових зв'язків, на які вплинули реальний історичний час і культурологія. Літературознавиця виявила, що сюжетний час твору збігається з часом написання спогадів головного персонажа. Вона звернула увагу на те, що в цьому творі власні назви не утворюють топосу й навіть Місто – це лише концепт, структурний елемент.

О. Пуніна [63] звернула увагу на кінопобут, кінопроцес, монтажність. На думку вченої, роман «Майстер корабля» Ю. Яновського має тектонічну (довільну) композицію, побудована на двох часових площинах – сучасній і ретроспективній, доповнених додатковими сценами. Дослідниця відзначила кінематографічний складник, функція якого полягає в об'єднуванні чи роз'єднуванні цих часових планів. Науковиця звернула увагу на неодноразове залучення кінематографічної складової в одному й тому самому фрагменті оповіді. Літературознавиця помітила, що в ретроспективній часовій площині дуже часто змінюються топоси. О. Пуніна наголосила на застосуванні прийому зсуву та скріплення планів.

Т. Ткаченко [76] зазначила, що композиція «Майстра корабля» Ю. Яновського багаторівнева. На думку вченої, у творі наявні історичний контекст, інтертекст, біблійна символіка, змішування жанрів (белетристика, епістолярій, мемуари, притча). Дослідниця назвала образ моря головним образом у цьому романі, оскільки саме цей образ становить центр подій, і співвіднесла багатозначність цього образу з неоднозначністю заголовка твору.

Н. Заверталюк [16] відзначила, що в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського кілька сюжетних ліній і наголосила на тому, що вони мають одне джерело –

мемуари оповідача. Вона помітила, що оповідь-сповідь головного персонажа містить укралення діалогів у монолог. В епізоді-розв'язці дослідниця вбачає зав'язку кіносценарію. Літературознавиця акцентувала на тому, що твір має виразний підтекст і динамічний мотив катастрофи.

І. Бестюк [3] відзначила поліглотизм роману «Майстер корабля» Ю. Яновського. Дослідниця виявила зв'язок твору з кінематографом, хореографією (балет і танець), живописом (картина «Кущ» Вінсента Ван Гога), архітектурою (храм), скульптурою (бронзова статуетка Будди, спорудження корабля з його майстром). Найголовнішим мистецьким образом науковиця назвала словесно описану картину «Кущ» Ван Гога, оскільки вона реалізує жанрово-тематичні ознаки модерного епічного твору.

І. Констанкевич [22] зазначила, що в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського наявна жанрова контамінація, яка полягає в поєднанні рис історико-літературного, кінематографічного й біографічного фактажу. Дослідниця виокремила ефекти очуднення та віддзеркалення. Вона наголосила на зв'язку літератури з кіно, висловила думку про подвійність адресації. Дослідниця звернула увагу на інтертекстуальність, звичну й нову метафорику, нову оповідну манеру, мотив дороги.

Н. Городнюк [11] наголосила на проблемі символіки субстанції та вказала на те, що дерево утворює дихотомічні пари з металом і вогнем. Літературознавиця відзначила співіснування замкнутого й розімкнутого видів хронотопу, ознаки східної релігійної традиції.

К. Ніколенко [47] виділила в назві твору мариністичну символіку, звернула увагу на олюднення моря та безперервний діалог оповідача зі стихією води. Науковиця помітила різні типи нарації, серед яких найголовніший гомодієгетичний. Літературознавиця висловила думку, що композицію твору становлять сюжетні та позасюжетні елементи, поєднані слабкою фабулою, а також підкреслила, що в романі наявна розмаїта інтертекстуальність.

В. Барановська й О. Огульчанська [2] проаналізували поетику роману та зауважили багаторівневий автобіографізм, відсутність чіткої композиції, новизну

сюжету та водночас його уповільнений розвиток, різнотипну оповідь, оригінальні композиційно-сюжетні ходи, ретроспекцію.

Р. Міняйло [42] висловив цікаву думку, що фундаментом багатьох авторських метафор та алегорій у цьому творі є моряцька термінологія. Уведення до роману моряцької термінології є одним із виявів використання мариністичних мотивів.

М. Сущенко [74] проаналізувала перший епіграф роману та з'ясувала, що він символізує дорослішання митця (творця культури) і нації. Ця думка дослідниці перегукується з думкою То-Ма-Кі про важливість служіння національній культурі.

1.2. Інтермедіальність у науковому дискурсі

Проблема інтермедіальності перебуває у фокусі уваги академічної спільноти.

Д. Наливайко [45] вважає, що художня література має значні можливості для зв'язків із невербальними мистецтвами, оскільки вона не зводиться лише до вербального вираження. Література взаємодіє з живописом, музикою та іншими видами мистецтва здебільшого на рівні метамови. Дослідник доходить висновку, що будь-який літературно-художній образ містить у собі пластично-живописні елементи, тобто літературні образи мають вкраплення живописних.

І. Раєвська [93] зауважила, що термін «інтермедіальність» – це своєрідне узагальнення термінів «транспозиція мистецтва», «екфразис», «музичне письмо», «музикування літератури» тощо. Літературознавиця виділила три категорії інтермедіальності: 1) медіальну транспозицію; 2) мультимедійність; 3) інтермедіальні відсилання.

К. Хмелецький [89] розглянув інтермедіальність із позицій естетики. Він дійшов висновку, що активний розвиток інтермедіальності – це наслідок культурних трансгресій.

А. Саприкіна [68] констатувала, що в сучасному літературознавстві інтермедіальність позначає 1) особливий тип зв'язків між мистецтвами в літературному творі, що виникає при переплетенні кодів різних мистецтв; 2) діалог культур, створюваний синтезом художніх референцій; 3) один із типів

художнього мислення, спричинений здатністю митців конвертувати коди; 4) спроба створити поліхудожній простір, метамову культури; 5) процес взаємодії двох та більше художніх систем.

На думку Т. Бовсунівської [6], найважливіша функція інтермедіальності полягає у фіксації актів синтезу художньої літератури з іншими видами мистецтва з настановою на дешифрування закладених знаків і смислів.

М. Ільчук [17] звернув увагу на існування численних типологій і класифікацій інтермедіальності в німецькому літературознавстві.

О. Маленко [38] зауважила, що поєднання кількох знакових систем у межах одного й того самого тексту створює інтермедіальний простір, що передає реципієнтам полісемантичну інформацію.

Р. Мангуа [92] висловив думку, що інтермедіальність ускладнює літературні твори. Він вважає, що будь-яке літературознавче дослідження інтермедіальності полягає у вивченні інтермедіальних процесів усередині текстів.

В. Просалова [61] розглянула інтермедіальність як зближення різних видів мистецтва внаслідок успішної самореалізації однієї творчої особистості в кількох мистецтвах. Дослідниця наголосила на тому, що такий підхід дає письменникам змогу більшого саморозкриття, яскравішого виявлення авторського «Я», експериментування та поглиблення змісту твору. У взаємодії знакових кодів науковиця помітила культурний полілог. Літературознавиця зазначила, що образ – універсальна мова мистецтва. Звідси випливає, що в основі інтермедіальності лежить взаємодія образів. Принципова ж відмінність між видами мистецтва, на думку вченої, полягає у використанні кожним із них власного, суто індивідуального засобу образотворення. В. Просалова сформулювала таке визначення інтермедіальності: «Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [61, с. 26–27]. Отже, за переконаннями вченої, інтермедіальність – це спосіб взаємозв'язку явищ мистецтва, наявність у художньому творі елементів, перенесених з інших мистецтв.

Е. Циховська [81] пояснила виникнення поняття «інтермедіальність» зміною суспільної свідомості, переходом від превалювання тексту до переважання засобів масової інформації. Науковиця зазначила, що термін «інтермедіальність» – відповідник поняття «взаємодія мистецтв». Дослідниця наголосила на тому, що поняттям «інтермедіальність» позначають зовнішні зв'язки між знаковими системами різних видів мистецтва.

Н. Коробкова [27] висловила думку, що наслідком взаємодії художньої літератури з іншими видами мистецтва стало виникнення багатьох інтермедіальних жанрів творів: у результаті взаємодії літератури з живописом виникли шкіц, акварель, етюд; через поєднання літератури з музикою постали симфонія, романс, ноктюрн; завдяки поєднанню літератури з кінематографом з'явилися кіносценарій, кіноновела, кіноповість.

Л. Волошук [10] підкреслила, що сучасна культура є інтермедіальною. Науковиця відзначила, що до кінця ХХ століття інтермедіальність називали взаємодією мистецтв, яка виникла на основі первісного злиття найдавніших видів мистецтва тоді, коли слово, музика, орнамент і жест об'єдналися в одному ритуалі, ставши полілогом культури. Дослідниця зауважила, що твори літератури й живопису дуже відрізняються, але завдяки інтермедіальності вони водночас набувають нових додаткових сенсів. На думку вченої, поєднання живопису й музики допомагає створювати нові форми психологізму й розширювати словник художнього мовлення. Отже, у рецепції Л. Волошук інтермедіальність – це універсальна мистецька структура, співвідносна з будь-яким явищем мистецтва.

Н. Мочернюк [44] вважає терміни «інтермедіальність» і «синтез мистецтв» нетотожними. Дослідниця трактує інтермедіальність як 1) наявність у творі образних структур, у яких міститься інформація про інше мистецтво; 2) специфічний тип інтермедійних відношень.

О. Попова [60] зауважила, що інтермедіальність – це напрям аналізу взаємодії текстів, спрямований на «спілкування» свідомості авторів та їхніх творів. Науковиця витлумачила поняття «інтермедіальність» як спосіб наближення читача до тексту, а тексту – до читача. Літературознавиця вбачає в

інтермедіальності засіб поглиблення символіки й підтексту. На думку вченої, інтермедіальність – це засвоєння твором одного виду мистецтва вкраплень твору чи творів інших видів мистецтва. Дослідниця зазначила, що інтермедіальність у літературі – це використання художньою літературою інших видів мистецтва й спосіб порівняльного аналізу художніх творів. Науковиця визначила термін «інтермедіальність» як суму чинників різних видів мистецтва, як результат перекодування інформації через зчитування іншого коду.

О. Пуніна [62] назвала інтермедіальність інтегративною взаємодією.

К. Римар [65] розуміє інтермедіальність як 1) внутрішню текстову взаємодію у творі художньої літератури семіотичних кодів інших мистецтв; 2) взаємодію знакових кодів кількох мистецтв у культурному просторі.

Г. Савчук [66] пояснив зростання уваги до дослідження інтермедіальності схильністю людей цікавитися винятковими явищами на межі різних видів мистецтва, стрімким розвитком змішаних мистецтв і зменшенням ролі художньої літератури в пізнанні світу. За спостереженнями вченого, інтермедіальність – це показник тенденцій розвитку сучасних цивілізації та культури. Науковець акцентував на існуванні низки цілком різних термінів на позначення взаємодії видів мистецтва. У рецепції Г. Савчука інтермедіальність – це «...маркер, що відбиває тенденції розвитку сучасної цивілізації та культури» [66, с. 16] і «...не тільки явище культури, а й методологія літературознавчого аналізу» [66, с. 17].

Л. Печерських [54] зауважує, що інтермедіальність – це властивість багатьох експериментальних творів.

О. Шикиринська [83] переконана, що література, живопис і музика мають схоже духовно-практичне опанування реальності, відрізняючись методом створення відповідних мистецьких образів.

На думку С. Кочерги й О. Вісич [28], інтермедіальність – це складник досліджень із порівняльного літературознавства, мета яких полягає в порівняльному вивченні зв'язків художньої літератури з іншими видами мистецтва.

Г. Лещенко [32] помітила, що більшість літературознавчих праць про інтермедіальність присвячена дослідженню синтезу слова й зображення.

В. Ткаченко та С. Дика [76] підсумовують, що інтермедіальність – це багатоаспектне явище, універсального визначення якого ще не сформулювали.

Дослідженню зв'язків художньої літератури з живописом у широкому сенсі присвятили свої праці Г.-Е. Лессінг [31], І. Франко [79], В. Силантьєва [69].

Г.-Е. Лессінг [31] спостеріг, що література й живопис впливають на реципієнтів, відрізняючись предметом зображення та методом наслідування. Дослідник зауважив, що при взаємодії ці мистецтва взаємозбагачуються за допомогою прикладів і пояснень. Науковець дійшов висновку, що порівняно з живописом література володіє більшою кількістю засобів.

І. Франко [79] зауважив, що й письменники, і художники прагнуть відтворити дійсність. Він висловив думку, що література та живопис відштовхуються від реальності й сповідують однакову мету. За свідченнями вченого, друкований чи рукописний твір, як і намальована картина, апелює до фізичного зору свого реципієнта. Відмінність між літературою та живописом науковець помітив у тому, що живопис апелює тільки до зору, а література звертається не лише до зору, а й до слуху.

На думку В. Силантьєвої [69], найголовніша ознака синтезу літератури з живописом – перегук ідей. Друга риса зв'язку цих двох мистецтв – схожість філософсько-естетичних завдань і позицій. Третя особливість поєднання літератури з малярством – близькість стилю.

Т. Бовсунівська [6], Г. Варнацька [9], Я Юхимук [84], Л. Моцна [43] дослідили зв'язок літератури у вузькому сенсі – через екфразис, тобто в значенні словесного опису предметів живопису.

Т. Бовсунівська [6] зазначила, що екфразис – це один із видів інтермедіальності. За словами вченої, методика інтермедіального аналізу текстів почала поступатися теорії екфразисного перекладу. Науковиця висловила думку, що екфразис й інтермедіальність перебувають у діалогічних відношеннях. Екфразисна рецепція – нова інтердисциплінарна герменевтика літературних

творів у XXI столітті. Літературознавиця дійшла висновку, що екфразис й інтермедіальність не варто розглядати як методологічну єдність.

Г. Варнацька [9] висловила думку про комунікацію письменників із вербально описаними ними творами живопису, що становлять одночасно матеріал та об'єкт творчості цих митців. Дослідниця помітила, що в літературі XX століття екфраза зруйнувала звичне співвідношення візуальної та вербальної засад художнього тексту. Літературознавиця назвала інтермедіальність джерелом інтермедіальних явищ.

На думку Я. Юхимук [84], екфразис – складник інтермедіальності. Дослідниця вважає, що не всі описи мистецьких творів становлять екфразис, а тільки ті з них, що є наративними, експресивними, образними та репрезентативними водночас. Як складова інтермедіальності екфразис виконує образотворчу, стильову, концептуальну, світоглядну й інспіраційну функції.

Л. Моцна [43] вважає, що екфразис є однією з категорій інтерсеміотики.

До вивчення зв'язків художньої літератури з музикою долучилися І. Франко [79], Ц.-С. Браун [88], В. Вольф [95], Л. Білоножко [5], А. Ніколаєнко [46], У. Матвійчук [41], О. Каленіченко [19].

І. Франко [79] зазначив, що поезія тривалий час була піснею та передавалася в невіддільних одна від одної ритмічній і музичній формах. На думку вченого, музика звертається до слуху, а поезія – до уяви та розуму. Науковець підкреслив, що музика впливає на настрій реципієнтів, а література – на їхні думки та фантазію.

Ц.-С. Браун [88] стверджував, що музика й література мають спільне походження та схожу природу.

В. Вольф [95] виділяв інтермедіальну референцію та плюримедіальність, зараховував поєднання тексту й музики до плюримедіальності.

Л. Білоножко [5] розглянула синтез літератури з музикою на основі теоретичних концепцій порівняльного літературознавства. Дослідниця зазначила, що тенденція до експериментів із синтезом мистецтв слова та звуку намітилася ще на початку XVII століття. Науковиця вважає ці види мистецтва генетично

близькими. Принципову відмінність між літературою та музикою вчена помітила в різному характері апелювання, адже література звертається до логіки, а музика – до інтуїції. Науковиця наголосила на сучасних підходах міждисциплінарних наукових досліджень, для здійснення яких літературознавці використовують музикознавчі методи, а музикознавці – літературознавчі.

А. Ніколаєнко [46] висловив думку, що музика організовує аудіосферу (просторову фоновість, просторову поліфонічність) – той художній простір, у якому розкриваються характери персонажів і відбуваються події сюжету.

У. Матвійчук [41] зазначає, що в українському літературознавстві взаємодію літератури з музикою найкраще відбиває науковий термін «музичність». Науковиця вважає, що, вивчаючи зв'язки художньої літератури з музикою, слід аналізувати ритмомелодику художнього тексту, його композицію, музичну лексику, звукопис тощо.

О. Каленіченко [19] зазначила, що в 1920-их роках зацікавлення літературознавців зв'язками між літературою та музикою дуже стрімко зростали.

Одним із напрямів інтермедіальності є синестезія, або ж кольоровий звук. Синестезію вивчали О. Борисович та Г. Чаюк [7], М. Пелікан [53].

Синестезія – «...художній прийом, поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій» [34, с. 625].

О. Борисович і Г. Чаюк [7] констатували, що до синестезійних відчуттів належить поява в читача так званих «кольорових уявлень» під час його взаємодії з музичним твором.

М. Пелікан [53] констатувала, що в основі синестезії лежать інтермедіальні властивості.

Зв'язок літератури з кінематографом досліджували А. Мазурак [36], Ю. Пушак [64], В. Кондрашов [21; 20], Х. Алькаді [87], О. Філатова [78], Я. Цимбал [80], О. Бульбачинська [8], М. Вуд [96].

А. Мазурак [36] зазначила, що інтерес до синтезу літератури з кінематографом породжує пошук кінематографічних елементів у літературі.

Ю. Пушак [64] назвала результат синтезу літератури з кіно терміном «кінотранскрипція».

В. Кондрашов [21] зауважив, що література й кінематограф взаємодіють повсюдно, тому досить часто важко провести чітку межу між літературним і кінематографічним образами. За переконаннями вченого, література та кінематограф мають спільну мету, зокрема прагнуть донести реципієнтам ту чи іншу ідею митця. Дослідник дійшов висновку, що відповідником кінематографічного образу в літературі є візія. В. Кондрашов [20] висловив думку, що внаслідок впливу кінематографа на літературу вона позбувається внутрішнього розгортання конфлікту й набуває динаміки розгортання сюжету, позитивної авантюристичності.

Х. Алькаді [87] вважає, що безпосереднім виявом взаємозв'язку художньої літератури з кінематографом є кіносценарій.

На думку О. Філатової [78], взаємодія літератури й кінематографа зумовлена деструкцією будови класичної романістики. Літературознавиця підкреслила, що в 1920-х рр. синтез літератури й кіно відбувався шляхом поєднання словесно-образної творчості з кінематографічними засобами.

Я. Цимбал [80] пояснила зв'язок української літератури ХХ століття з кінематографом українським панфутуризмом. Вихідне положення дослідження вченої становить концепція Михайля Семенка про синтез підкультур.

На думку О. Бульбачинської [8], суть синтезу літератури та кіно зводиться до використання літературою кінематографічних засобів і кодів. Науковиця зауважила, що головна перевага аналізованої комунікації полягає в розширенні зображально-виражальних можливостей слів. Дослідниця визначає кінопоетику як поєднання кінематографічних форм, засобів і запозичень у художньому творі. До складу кінопоетики входять кадр, монтаж, план і ритм. Кадр і монтаж тісно взаємопов'язані, становлять основу кінопоетики. Вони дають можливість дешифрувати глибинну суть кінематографічних елементів, залучених до літературного твору.

М. Вуд [96] висловив думку про те, що світовий кінематограф пов'язаний зі світовою літературою.

Важливим складником взаємодії літератури з кінематографом є монтажність. Її досліджували А. Мазурак [37], П. Вайбель [94], А. Покулевська [58; 57], Л. Короткова [91], Г. Табакова [75].

А. Мазурак [37] зазначила, що літературний твір – зручна ілюстрація поетики монтажу. Що вища художність літературного твору, то активніше залучений до нього монтажний принцип, тобто поєднання зображень, закодованих вербально. Науковиця спостерегла, що ці види мистецтва мають однаковий матеріал – візуальний образ. У кінематографі цей образ діє прямо, а в художньому творі – опосередковано, адже читач має збагнути підтекст.

П. Вайбель [7] звернув увагу на значну популярність у художній літературі експериментального монтажу.

А. Покулевська [58] вважає монтаж засобом структурування тексту й забезпечення його смислової цілісності. А. Покулевська [57] зазначила, що винахід монтажу призвів до еволюції кінематографа, його ще більшого зближення з літературою.

Л. Короткова [91] сформулювала таке визначення монтажу: монтаж – це сукупність художніх прийомів у різних мистецтвах: 1) метод організації наративів у фільмах; 2) створення чи розбивання зображення на фрагменти, відмінні одне від одного за масштабом зображення та фактурою.

Г. Табакова [75] розглянула монтажну композицію як складник художнього образу, поєднання візуальності із загальною композицією літературного твору. Дослідниця наголосила на тому, що функція монтажу в літературі полягає в унаочненні внутрішніх зв'язків між частинами твору й повнішому розкритті ідей автора.

Я поділяю всі вищезазначені думки про інтермедіальність і її складники. Я розумію під інтермедіальністю взаємодію образів різних мистецтв (ширше – взаємодію різних видів мистецтва), що сприяє поглибленню змісту твору.

Висновки до розділу 1

Одна з характерних рис української прози 1920-х рр. – інтермедіальність (взаємодія мистецтв, синтез мистецтв). Ця особливість посідає помітне місце в таких тогочасних прозових творах, як «Вертеп» А. Любченка, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Інтелігент» Л. Скрипника, «Подорож ученого доктора Леонардо...» М. Йогансена, «Голяндія» Д. Бузька. Інтермедіальність як мистецьке явище досліджували В. Просалова [61], Е. Циховська [81], Л. Волошук [10], О. Попова [60], Г. Савчук [66] та інші. Більшість науковців розглядає інтермедіальність як взаємодію кодів і метод аналізу тексту. У низці робіт досліджуються проблеми зв'язку літератури з живописом, музикою, кінематографом. Ідея про взаємодію знакових кодів зумовлює необхідність здійснення мистецтвознавцями та філологами колективних досліджень, оскільки знання мистецької семантики допоможе краще розуміти підтекст, поглиблений інтермедіальністю. На сучасному етапі розвитку інтермедіальність – це не лише взаємодія образів різних видів мистецтва, а й одна з галузей порівняльного літературної компаративістики. Інтерес до інтермедіальності постійно зростає. З одного боку, це спричинено зростанням цікавості до міждисциплінарних, у тому числі й міжмистецьких, явищ, зв'язків, досліджень. З другого боку, це зумовлено посиленням інтересу до української літератури 1920-х років.

Знакові твори літературного процесу 20-х рр. ХХ століття «Вертеп» А. Любченка та «Майстер корабля» Ю. Яновського привернули увагу багатьох дослідників (Ю. Шерех [82], Л. Пізнюк [55; 56], В. Агеєва [1], О. Пуніна [63], Н. Коробкова [24; 25; 23; 26]). Об'єктом аналізу була жанрова природа творів, символіка, інтермедіальність, інтертекстуальність, особливості хронотопу та композиції. У працях українських літературознавців інтермедіальність у повісті «Вертеп» А. Любченка та в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського досліджені побіжно. Це й спричинило актуальність теми цієї кваліфікаційної роботи.

Розділ 2. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ПОВІСТІ «ВЕРТЕП» А. ЛЮБЧЕНКА

2.1. Музичні образи в повісті «Вертеп» А. Любченка

Одна з найголовніших рис української прози 1920-их років – інтермедіальність. Це засвідчує й повість «Вертеп» А. Любченка, оскільки в ній наявні численні зв'язки художньої літератури з музикою, живописом, хореографією, театром.

Аналізуючи повість «Вертеп» А. Любченка, ми виявили, що один із перших музичних образів у ній – повнозвучність. Оскільки нею наділене слово, функція його повнозвучності полягає в демонструванні читачам краси української мови. Таким чином, в образі повнозвучного слова автор реалізує патріотичний мотив. Інший музичний образ – інтерлюдія як «музична п'єса, виконувана між частинами музичного твору» [71, с. 38]. У цьому контексті інтерлюдія – передусім музичний (ширше – літературно-музичний) термін. Оскільки інтерлюдія згадана біля містерії, призначення інтерлюдії – показати читачам українське мистецтво в давнину, а значить, і минуле України. Інтерлюдії та містерії протиставлені сучасним видовищам, минуле протиставлене модерному. Тиша вітваря – символ умиротворення людини, знаходження нею божественної гармонії. Шумність майдану – символ вимушеної метушливості людей (постійної необхідності поспішати) та втрати ними гармонії. Тиша та шумність пов'язані антитетичними відношеннями, що демонструють суперечливість між природним прагненням гармонії й неможливістю досягти її в метушливому міському середовищі. В основі епітета «глухий закуток» лежить звуковий образ, який характеризує становище містерії в 1920-х роках, зокрема її поступовий занепад. Відомість української містерії в Баварії свідчить про те, що в мистецтва не існує географічних меж, і воно здатне долати фізичну відстань. Інтерлюдія значно трансформувалася, модернізувалася, стала цікавішою загалом та ближчою до читачів. З музичного образу поєднання хорів інтерлюдія перетворилася на театральний образ. Оскільки містерія не осучаснилася й регресувала, а інтерлюдія оновилася й набула ще більшого поширення, антитеза містерії й інтерлюдії – протиставлення старого модерному.

Крім музичних термінів, А. Любченко використовує музичні образи-номінації. Перший із них – скрипка. Оскільки вона символізує людську душу, хвилювання скрипки – символ хвилювання людини. Автор вдається до принципу нанизування музичних номінацій: «...гримне великий бубон, ляснуть пронизливі металеві полумиски, застогне валторна, задрібцюють цимбали, засвищуть флейти, залунають фанфари, зареве шалений тромбон...» [35, с. 267]. На думку С. Журби, поєднання цих музичних образів символізує життя людини в усіх його проявах [15, с. 155]. Функція цього прийому – заінтригувати читача. Барабан символізує голос енергії космосу, співіснування у Всесвіті творчого й руйнівного начал, розмови людей із вищими силами. Активізацію (початок тріскотіння) маленького барабана можна вважати початком умовного спілкування людини зі всесвітньою космічною енергією. Прилучення до невеликого барабана кількох інших – символ пожвавлення цієї комунікації. Мета цього додавання – увиразнення думки автора. Грім великого бубна символізує синтез начал творення й деструкції життя, його різноманіття. Призначення цього образу – показати дуалізм життя, утвердити його повноту. Пронизливий звук ляскоту металевих полумисків символізує несподіваність. У такий оригінальний спосіб письменник привертає увагу читачів до несподіванок у житті. Стогін валторни слід вважати поєднанням двох музичних образів, яке має суперечливу символіку. Стогін символізує крик. Функція стогону – емоційне наснаження твору. Валторна символізує свято життя. З огляду на те, що звуки валторни м'які й мелодійні, вона символізує приємність. Таким чином, стогін валторни – символ насиченого, радісного життя. Оскільки крик здебільшого є неприємним, а звуки валторни – приємними, крик валторни становить гармонізовану протилежність. Призначення крику валторни – показати читачам гармонійність світу. Дріботіння цимбалів, тобто їхній ритмічний стукіт, символізує екстаз як насолоду миттями життя. Ритмічний стукіт цимбалів – один із виявів музичного ритму. Цимбали – символ голосу космосу, спілкування людей із ним. Свист флейт символізує безмежну радість. Функція свисту флейт – утвердження оптимістичної візії життя. Фанфари – символ урочистості. Призначення фанфар – увиразнення вітаїстичного пафосу. Гучний тромбон

символізує дуже важливі події. Функція гучного тромбону полягає в підкресленні важливості тих подій, про які йдеться у «Вертепі» А. Любченка далі.

Назва розділу «Соло неприкаяної лірики» починається з музичного образу. Соло символізує індивідуальність. Призначення соло – підкреслити індивідуальні особливості твору. С. Журба вважає, що винесення музичного терміна «соло» в назву розділу свідчить і про те, що першу партію в поліфонічному творі виконує один соліст чи інструмент [15, с. 155]. Образ «невгавучого» шуму вулиць з аналізованого розділу близький до образу шумного майдану з першого розділу повісті. Безугавний шум – характерна ознака міського простору. Розбудова та динамічний розвиток міст – прикметна риса українського життя 1920-их років. Отже, «невгавучий» шум вулиць виконує зв'язкову й урбаністичну функції. У цьому розділі наявна усталена пара антитетичних образів «переможці» і «переможені». Відповідно, басування переможців і стогін переможених також є антитезою. Басування переможців символізує радість перемоги, а стогін переможених – сум поразки. За спостереженням С. Журби, синтез боротьби та радості відтворює дух часу, розкриває екзистенцію людства [15, с. 154]. Оповідач згадує про українську пісню. С. Журба зазначає, що в цьому розділі пісня допомагає досягти художньої цілісності [15, с. 160].

Тиша з розділу «Мелодрама» символізує заспокоєння людини, відмежування від міської метушні. У цьому контексті призначення тиші – підкреслення змінності, про яку йшлося у двох попередніх розділах. Рівність тиші – символ її природності, адже спокій у кімнаті цілком природний. Думка Ю. Мариненка про те, що кімната є центральним образом розділу [40, с. 267], підкреслює важливість образу тиші в кімнаті. Наповненість тишею всього навколишнього простору – символ рівності між тишею й простором. Іноді звукові образи вступають у просторову («там» і «тут») та семантичну («гуркіт» і «тиша») опозиції. Образ тиші споріднений з образом тихого вітара, а образ «невгавучого» гуркоту – з образом шумного майдану. Опозиція «тиша» і «невгавучий шум» з розділу «Мелодрама» та опозиція «тихий вітар» і «шумний майдан» із розділу «Слово перед завісою» становлять взаємозв'язок першого та третього розділів повісті.

Оскільки мелодійний звук металу вихопився з міського шумовиння, мелодійний звук металу – складник міського шумовиння, тобто вони співвідносяться як частина до цілого. Крім того, обидва образи звуків. Це вказує на логічний зв'язок між ними. Л. Пізнюк давно звернула увагу на динамічність міста й називає його рухливим [56, с. 59]. Як ми вже зазначали, фанфари – символ урочистості. Оскільки мелодійні звуки мають нижчу тональність, ніж урочисті, послідовне використання мелодійного звука й фанфар – деяка градація. З образом фанфар пов'язаний образ грому (гучних звуків) оркестру. Грім оркестру символізує велич і поліфонію. Завдяки цьому образу митець підкреслює урочистість, показує багатозначність змісту. У цьому творі гуркіт дверей і несміливий гомін є суто побутовими звуками, бо вони виникають у побутових умовах. Ці образи споріднені за сферою творення й антитетичні до фанфар. Функція образів гуркоту дверей і несміливого гомону – протиставити буденність і піднесеність. Глухість цвинтаря протиставлена шумові решти міста. Оскільки оркестр символізує поліфонію, завершення оркестрового співу вказує на збільшення оригінальності повісті. У цьому розділі згадується похоронний марш Ф. Шопена «*Marshe funébre*», який, за переконаннями С. Журби, символізує напруженість [15, с. 261]. Згадка назви цього музичного твору спричинена введенням до літературного твору кардинальної зміни, що й зумовила перехід від мажорних звуків до мінорних. За словами С. Журби, разом мажорні й мінорні звуки конструюють неоднорідну картину світу [15, с. 155]. Образ останнього натхненного звуку викликає в читачів передчуття біди. Оскільки смерть – одне з найбільших лих, ці образи взаємопов'язані. Шугання голосів – різка, швидка поліфонія. Оскільки про неї вже йшлося в «Слові перед завісою», це є ще одним виявом взаємозв'язку між першим і третім розділами «Вертепу» А. Любченка. Наближення шуму, на якому зосереджуються чоловіки, – символ швидкого настання доки не відомих, але дуже важливих подій. Призначення образу шуму, що наближається, – привернути увагу читачів. Бажання сказати втішне (добре) слово є наміром виявити співчуття, а неможливість цієї дії свідчить про табу на сентиментальність, зумовлене соціальним чи індивідуальним чинником. Крім того, вимовлене щире слово

здатне отверезити людину, зробити її сильнішою. На думку письменника, слово має цілющі властивості. Завершення останнім промовцем його слова – перехідний етап між виголошуванням поминальних промов і забиванням домовини. Звук глухих ударів споріднює повість «Вертеп» А. Любченка з новелою «Синій листопад» М. Хвильового. В обох творах цей звук провіщає смерть. Безнадійне скрикування жінки символізує максимальний вияв її відчаю. Голосіння вдови відсилає читачів до фольклору, зокрема до поховальної обрядовості. Жінка, яка голосить за своїм померлим чоловіком, звертається до нього, як до живої людини, говорить про кохання до нього. Звук коротенької тиші супроводжує зомління згорьованої жінки. Воно засвідчує втрату активності через горе, завдане смертю близької людини. Тихість сичання оркестранта, якому, за припущенням оповідача, хтось наступив на ногу, спричинена необхідністю дотримуватися норм поведінки під час похорону. Недарма лайка на похороні названа несподіваною, тобто ненавмисною, нетиповою. У такий спосіб автор підкреслює моральність українського народу. Крім того, за допомогою цього прийому автор досягає дуже оригінального ефекту: на мить скеровує увагу читачів від душевного болю молодої вдови до фізичного болю оркестранта. Образ грому фанфар вбирає в себе образи несподіваної лайки, гомону юрби та шуму землі, яку живі люди кидають на домовину мерця. Призначення грому фанфар – утвердження перемоги життя над смертю, його влади над нею. Співзвучність імені померлого, який за свого життя працював будівельником, з іменем українського поета-лірика, символізує природжену схильність будь-якої людини створювати щось нове. Функції цієї співзвучності: уславлення творчої праці; підбиття підсумку творчої діяльності митців «Розстріляного Відродження», бо йдеться саме про українського митця.

У розділі «*Mystere profane*» згадані сміх і пісня як вияви радості. Ці звукові образи пов'язані із зоровим образом вина, адже воно символізує радість. Передсвітанкова тиша – символ початку нового дня. Прагнення одночасно і звуків, і руху свідчить про те, що в цьому контексті звуки символізують динамічність, адже в основі руху лежить динамізм. Н. Собецька вважає, що ідея руху концентрує життєву силу й революційну модернізацію [72, с. 164]. В основі

бажання «...гукнути на всю силу легенів...» [35, с. 277] лежить закономірне прагнення митця заявити про себе та свою творчість загалові, знайти своїх читачів. Бажання «...покликати сонце» [35, с. 277] вводить до повісті язичницький мотив, поширений серед стародавніх слов'ян. Прагнення звуків підкреслене і вигукуванням «Звуків! Численних звуків» [35, с. 277]. Порівняно з попередніми розділами повісті, у цьому розділі мовчання має негативну конотацію, адже воно виступає символом нудьги, монотонності. Оскільки, як і скрипка, струна символізує людську душу, функція образу гойдання ніжних струн – показати читачам значний вплив музики на людей. Бажання безперервного довгого шуму – вияв ностальгії за юністю. Дзвеніння перших радісних дзвоників – символ початку юності, яка сприймається оповідачем як позитивний період життя. Наспівування безтурботної пісеньки – елемент пригадування юності. На думку оповідача, повніше сприймати звуки допомагає позитивний настрій такий, як приємне хвилювання чи раптове піднесення. А. Любченко створив okazionalizm «дзвінкастий» на позначення особливості співу хруща. Поєднання образів шелестливих жучків, «дзвінкастих» хрущиків символізує багатство природи, її єдність, слугує для прославлення природи, підкреслення її різноманіття та важливості в людському житті. Образ багатострунної гармонії – символ поліфонічності, розмаїття. У цьому контексті ці образи взаємопов'язані. Оповідач схарактеризував музику Моцарта як гармонійну й сувору. Гудіння комбайнів і двигунів поетизує тогочасний технічний прогрес. Образи бриніння гонів і шуму в глибинах землі є образами природи. Бажання наслухатися звуками цілини вводять до тексту мотив шанобливого ставлення до землі, притаманного українському народові.

На початку розділу «Танок міського вечора» наявний антитетичний образ «...переможних і переможених шумів» [35, с. 286]. Цей образ пов'язує аналізований розділ із розділом «Соло неприкаяної лірики». Двічі згадується образ співу дротів – складник образу міста, один із символів тогочасного технічного прогресу. Власне, фраза «Співають дроти густих сполучень» [35, с. 287, с. 290] є музичним рефреном у цьому розділі. Оскільки цей рефрен міститься

тільки в одному розділі повісті, цей рефрен створює неповторний музичний ритм, увиразнює оригінальність аналізованого розділу. Фраза «Воно визнає тільки сміливих і здібних. Воно обдаровує ласкою тільки імкливих та енергійних» [35, с. 286] суголосна фразі «...тут визнають тільки сміливих і здібних, тут обдаровують ласкою тільки імкливих та енергійних» [35, с. 329]. Разом вони утворюють рефрен і поетизують сильних, талановитих, розумних та енергійних людей. Відповідно він створює енергійний музичний ритм. Цей рефрен є одним із виявів зв'язку між шостим й одинадцятим розділами «Вертепу» А. Любченка. Зміст фрази «Кожний тут, свідомо йдучи на страту, відчуває себе тільки щасливим: він не тлітиме десь надарма...» [35, с. 287] той самий, що й сенс фрази «...тут, свідомо йдучи на страту, відчувають себе тільки щасливими: адже не тлітимуть десь надарма...» [35, с. 329], тому вони є рефреном. У ньому втілені мотиви героїзму (а значить, і мотиви подвигу й боротьби), щастя, життя заради високої мети. Оскільки страта – примусовий перехід людини від життя до смерті, страта поєднує в собі антитетичні мотиви життя та смерті. Цей рефрен, як і попередній, засвідчує взаємозв'язок шостого й одинадцятого розділів твору. А. Любченко вводить до повісті образ швидкого сальтарелло – музичного жанру танцювальної й інструментальної музики. Цей образ символізує динамічність життя, є виявом синтезу музики й хореографії. Л. Пізнюк зауважує, що й самі розділи «Вертепу» А. Любченка наділені динамічністю [55, с. 58]. Динамічні образи в динамічному творі справляють на читача враження посиленої динамічності. Безугавна гонитва шумів – символ поліфонії, безперервності існування Всесвіту, перманентної боротьби. Занепокоєне горлання людей – вияв їхнього пожвавленого інтересу до проблем минулого та майбутнього. Друге десятиліття ХХ століття було часом активного творення нового суспільства. Л. Пізнюк називає цей процес формуванням нової людини [55, с. 62]. І. Бестюк вважає це суспільство «ренесансним» і зазначає, що в цій повісті автор відтворює внутрішній стан «ренесансних» людей 1920-х років [4, с. 209]. С. Журба аргументує появу цього нового суспільства насамперед зміною політичного устрою [15, с. 154]. Виспівування «...великодержавних псалмодій про братів-слов'ян» [35, с. 289]

свідчить про те, що фундаментальною засадою згубної радянської ідеології було москвофільство, прикрите ідеєю панславізму. Образ хрипіння невдахи протиставляється образу зойку щасливця. У цьому контексті і хрипіння, і зойк є фізичною реакцією на дійсність. Скрадливий шурхіт недоброзичливців – символ їхніх підступних прихованих намірів. Звуки сигналів, вигукування автомобілів символізують технічний прогрес, є типовими рисами урбаністичного простору. Образ громохкого басування нестримних вулиць пов'язаний з образом шумного майдану з розділу «Слово перед завісою». Це вияв взаємозв'язку між шостим і першим розділами «Вертепу» А. Любченка. Спільне тісне шумування символізує натовп. Прославляючи будівничі вогненні шуми, автор прославляє людську творчість і творчу працю.

У розділі «Пантоміма» міститься образ сміху сонця, іскорок, дітей. Цей образ близький до образу сміху з розділу «Mystere profane». Образ сміху пов'язує сьомий і четвертий розділи повісті. Мелодійний дзвін тонкого скла підкреслює майстерність витвору, про яку йдеться в попередньому реченні. Образ раптового, пронизливого вереску дівчинки покликаний привернути увагу читачів повісті. Наспівування дівчинки під час її взаємодії з дідусем – один із виявів її прихильності до нього. Шум різних голосів привертає увагу дівчинки та читачів твору. Поступове наростання сили шуму становить певну градацію. Дзвінкі голоси дітей, їхній сміх, дитячі розваги – поетизація дитинства. Багатострунна музика дня увиразнює радісну атмосферу в колективі дітей.

Розділ «Лялькове дійство або повстання крові» містить порівняння лунких кроків людини з грайливими молоточками. Обидва образи символізують динамічність. Стриманий шелест уночі – символ тимчасового відпочинку від денних справ. Насторожений шурхіт піску символізує передчуття нової доби. Образ рокотання запізненого рояля, яке долинає з чиєїсь квартири, вступає в просторову опозицію з образом уривків нових пісень, що лунають на вулиці. Дзвеніння розбитого келиха порівняне з джазовим зойком, і з джазовим покликом порівняний пристрасний сміх. Звук, який письменник називає дивним, порівнюється з джазом, джазовим вигуком. І. Бестюк пояснює цей феномен тим,

що джаз був опорою творчого експерименту А. Любченка в аналізованій повісті [4, с. 210]. Стугоніння вулиці, мелодійний шум телефонних дротів, сміх ненадовго перемикають увагу читачів із бесіди двох чоловіків у капелюхах на навколишній простір. Діалог співрозмовників супроводжує музика Франца Шуберта. Вона допомагає показати послідовний перехід від мінорного настрою до мажорного. Образ шумного перехрестя з аналізованого розділу близький до образу шумного майдану зі «Слова перед завісою». Це вказує на зв'язок восьмого та першого розділів «Вертепу» А. Любченка. Бадьорий зліт пісні на вулицях, тихіших від перехрестя, свідчить про більше відчуття свободи в малолюдних місцях. За словами оповідача, гучніше цокання кийка бере участь у процесах мислення, пошуку втраченої думки. Чутність швидкого бадьорого подиху автомобіля, який десь пролітає і відразу зникає, близька до музичного рефрену «Шалено-швидко пролітають наші дні, мчать життям, як розлогими степами, наші буйногриві місяці, пропливають, як гордовито задумані кораблі, наші роки...» [35, с. 269, с. 271, с. 272–273, с. 328]. Цей рефрен показує взаємозв'язок другого й одинадцятого розділів повісті. За своїм змістом фраза «...наша молодь, напоєна південним сонцем, кріпка, як сама земля» [35, с. 308] ідентична з фразою «...наша молодь, напоєна південним сонцем... ..кріпка, як сама земля» [35, с. 329], тому це рефрен. Він вводить до тексту простір південноукраїнських степів (ширше – простір України). Автор поетизує силу української молоді. У контексті цього розділу «Вертепу» А. Любченка молодь репрезентує мотив життя. Цей рефрен свідчить про взаємозв'язок між восьмим й одинадцятим розділами твору.

У розділі «Атлетика» використаний образ рулади як музичного оформлення. А. Любченко докладно описує індустріалізацію в Україні 1920-их років. Він зображує її підкреслено урочисто: «Гудуть акорди. Дзвонить серце... Співає плід і те, що хоче плоду» [35, с. 320]. Автор поетизує значний аграрний і промисловий потенціал України: «Співає ген по Україні, по всіх її родючих берегах...» [35, с. 320]. Письменник використовує звукові образи для увиразнення промислових гасел: «Руда й чавун! – гуде акордами метал. Руда й вугілля! – вдячно і велично повторює луна... Чавун і сталь! – гуде акордами луна. Руда й вугілля віддає луна»

[35, с. 320]. На думку Ю. Шереха, митець використовує ці гасла для того, щоб продемонструвати читачам перехід тогочасної промисловості на вищий щабель прогресу [82, с. 463].

Розділ «Найменням – жінка» містить порівняння натовпів хмар із лементом «розкошланих» бранок. Посвист ватаг вітрів – звуковий образ природи. Оскільки спочатку автор використовує порівняння хмар із бранками, а відразу після нього пише про жінок-полонянок, це є виявом мовної гри. Зворушливість лементу бранок покликана показати їхнє страждання, розчулити читачів, тобто вплинути на їхні емоції. Образ приборканого стогону з цього розділу близький до образу стриманого шелесту з розділу «Лялькове дійство або повстання крові». Це свідчить про взаємозв'язок між десятим і другим розділами повісті. У цьому розділі набуває виняткового значення образ фанфар. Цей образ символізує урочистість і допомагає автору майстерно змалювати революцію: «...ось під прапором волі, здобутої тисячма тисяч смертей, в супроводі тих же звуків проходять славетні полки вашої країни» [35, с. 326].

У розділі «Наказ» А. Любченко зазначає, що у його повісті немає напутнього маршу. Автор проводить своїх читачів рефренами. Рефрен «Шалено-швидко пролітають наші дні, мчать життям, як розлогими степами, наші буйногриві місяці, пропливають, як гордовито задумані, наші роки, щоб не вернутись» [35, с. 328, с. 269, с. 271, с. 272–273] використовується у творі чотири рази, містить у собі думку автора про швидкоплинність і динамічність життя, безповоротність часу. Рефрен «...прекрасно, що є можливість любити колишній біль і сумувати за колишньою радістю» [35, с. 328, с. 271–272] містить мотив минулого, дві пари контекстуальних антонімів «любов» і «сум», «біль» і «радість». Цей рефрен підкреслює суперечливість людського життя. Рефрен «...непереможно хотіти нового болю й нової радості, це значить безнастанно й глибоко любити життя» [35, с. 328, с. 272] містить мотив майбутнього, пару контекстуальних антонімів «біль» і «радість», вітаїстичний пафос. Прагнення болю та радості крізь призму любові до життя символізує любов до життя в усіх його проявах: і позитивних, і негативних. Бажання нового – це не тільки властиве людству прагнення новизни,

а й численні новаторські пошуки митців «Розстріляного Відродження». Усі ці три рефрени свідчать про взаємозв'язок між останнім і другим розділами повісті. Фраза у формі риторичного запитання «...хто посміє сказати, що ви не молоді?» [35, с. 329] суголосна фразі з аналогічною формою «Хто насмілиться сказати, що ви не молоді?» [35, с. 277], тому це рефрен. Він поетизує молодість, а також є одним із виявів взаємозв'язку між одинадцятим і четвертим розділами твору. Слова «...маленька дівчинка – велика радість, великий бунтар, великий химерник, жорстокий сміливець...» [35, с. 329] близькі до фраз «Маленька дівчинка – велика радість» [35, с. 292], «Маленька дівчинка – великий химерник» [35, с. 294], «Маленька дівчинка – великий бунтар, маленька дівчинка – жорстокий сміливець» [35, с. 300]. Оскільки дівчинка – це майбутня жінка, образи дівчинки та жінки взаємопов'язані. Радість дівчинки втілює мотив радості – один із виявів вітаїстичного пафосу, утвердження життя, життєлюбства. Бунтарство дівчинки репрезентує мотив бунту. Історично цей мотив споріднений з образом революції. Химерність дівчинки – це символ не тільки багатой дитячої уяви, а й значного новаторства, експериментальності у творах митців «Розстріляного Відродження». Сміливість дівчинки – один із виявів мотиву боротьби. Багаторазове поєднання великого й малого в межах фрази символізує суперечливість життя. Крім того, підкреслюючи велич маленької дівчинки, автор поетизує її як майбутню жінку. Інші приклади рефренів ми розглянули вище, аналізуючи попередні розділи повісті.

2.2. Живописні образи в повісті «Вертеп» А. Любченка

Крім музичних образів, автор використовує живописні образи. Вони постають уже в першому розділі «Вертепу» А. Любченка. В аналізованій повісті перший живописний образ – різнобарвність. Оскільки вона згадується майже на початку твору, до того ж його наступні сторінки містять цілий ряд живописних образів, її призначення полягає в підготовці читачів до сприймання різноманіття образів. Спочатку ця багатобарвність не містила конкретних кольорів, тому на початковому етапі її завдання – заінтригувати читачів, активізувати їхню уяву.

Крім того, різноколірність сучасності протиставляється монотонності минулого. Таким чином, багатоколірність і монотонність – антитеза й контраст. Отже, різнобарвність виконує підготовчу та компаративну функції. Другий живописний образ у повісті «Вертеп» – строкатість. Вона пов'язана з різнобарв'ям, тому її функція – логічний зв'язок другого образу з першим. Третій живописний образ у цьому творі – завіса, що «...на всю просторінь міниться фарбами» [35, с. 267]. Завіса, що має ось-ось розсунутися, символізує швидкий початок дійства. Мінливість фарб обіцяє часті зміни на сторінках «Вертепу». Живописний образ, кольори якого ми вперше в повісті чітко собі уявляємо, – веселка, тобто послідовне поєднання фіолетового, синього, голубого, зеленого, жовтого, помаранчевого та червоного кольорів. За переконаннями О. Потапенка, вона є символом мосту між землею і небом [13, с. 769], а значить, і символом гармонійної єдності землі й неба. Отже, цей образ привносить до повісті гармонійне начало. Важливо, що веселку намалював саме український художник. Безперечно, українське походження художника свідчить про прагнення автора підбити підсумок творчих досягнень митців «Розстріляного Відродження». Це підкреслюють і такі слова: «...наш видатний український технік зумів... примусити кожному окрему найдрібнішу плямку жваво рухатися» [35, с. 267]. Завдяки цьому автор створює динамізм зображення. В аналізованому творі наявні живописні образи, залучені до повісті шляхом нанизування. Злива найрізноманітніших барв і відтінків символізує розмаїтість екзистенції. Функція цього образу – акцентувати на повноті життя. Образ грандіозного калейдоскопа символізує велич і багатогранність життя людства. Автор зображує життя яскравим і неоднозначним. Образ екрана відблисків – символ різноманітності життєвих деталей. Ми спостерегли, що тут це нанизування межує з рефреном, оскільки тричі повторюються слова «Перед вами...» [35, с. 267]. Він покликаний привернути увагу читачів твору до розмаїтості. У такий спосіб письменник підкреслює реалістичність зображеного, бо воно цілком відповідає життю. У розділі «Слово перед завісою» зелений колір постає символом оновлення: «Вас, здається, тішить цей ясно-зелений колір... коли раз у раз сміливість запліднює

новий талант і виникають нові захвати» [35, с. 267]. Талант тісно пов'язаний із мистецтвом і творчістю. Значить, функція ясно-зеленого кольору – підкреслення тогочасних мистецьких здобутків. Сірий колір – символ монотонності, байдужості. Призначення сірого кольору полягає в демонстрації контрастів між різнобарвністю та монотонністю життя, красою та потворністю в ньому. Сірий колір символізує аскетизм і показує зречення людиною радощів життя. Монотонність, байдужість й аскетизм виконують функцію протиставлення нудності життя його цікавості. Чорний колір – символ суворості. Оскільки вона поєднана з правильністю, то в цьому контексті чорний колір пов'язаний з аскетизмом. Темно-синій колір у творі пов'язаний із працею, символізує вічність, адже праця існує вічно. Автор показує вічність людської праці, поетизує її. Вічність пов'язана з безперервністю існування Всесвіту. Прикметною рисою чорного й темно-синього кольорів назване збудження читачів, тобто зацікавлення їх. Наявність спільної функції між чорним і темно-синім кольорами свідчить про зв'язок між ними. Змальовуючи події «убивчо-правдивими кольорами», оповідач прагне довести читачам реалістичність цих подій. З-поміж кольорів у цьому творі найбільше смислове навантаження має червоний. За словами Ю. Шереха, в аналізованій повісті червоний колір – символ України, боротьби, перемоги над ворогом, революції й індустріалізації, приручення природи, максимального напруження життя, нестримного прагнення, насолоди від перемоги та творчості [82, с. 462, с. 463]. Темний колір надр символізує невідомість, а вона спричиняє тривогу. Він протиставляється світлу. Голубий колір поєднаний із безмежжям, тому він постає символом піднесеності й духовності. Функція голубого кольору – поетизувати духовні інтереси людства, його потяг до духовності та досконалості. Синій колір – символ інтелектуального життя, адже воно вирізняється постійним духовним пошуком. А. Любченко висловлює свій захват духовним шуканням і віру в необхідність пізнання. Автор зображує різноманітність барв і відтінків, підкреслює красу мистецтва. Червоний колір названий найважливішим: «...над усе панує тільки один найістотніший колір – удару і ласки, болю і радості» [35, с.

269]. Як бачимо, червоний колір позначає пари протилежних понять. У цьому контексті призначення червоного кольору – показати суперечності життя.

Розділ «Соло неприкаяної лірики» містить образ підфарбованої краси. Вона символізує штучність інтер'єру як обмеження свободи думки людей у тогочасних життєвих умовах. Функція підфарбованої краси – показати недемократичність тогочасного суспільного ладу. Багатобарвність твору символізує його структурну й семантичну розмаїтість. У такий спосіб автор зацікавлює читачів. Крім того, цей образ конструює комунікативну модель «автор – текст – читач». Інкрустований малюнок символізує штучний мистецький витвір. Завдяки цьому образу автор підкреслює значущість читачів для справжнього існування твору, важливість їхньої думки про читаний ними твір.

У розділі «Мелодрама» наявний живописний образ зеленого кипіння. Зелений колір – символ розквіту. Кипіння символізує динамічне життя. Таким чином, зелене кипіння символізує – символ розквіту динамічного життя. Чорний колір символізує смерть, а білий – блідість смерті. О. Потапенко констатує, що в християнстві хрест символізує Дерево Життя [13, с. 836]. Могила – символ смерті й загробного життя людини. У фразі «...із... ..зеленого кипіння подекуди вириваються чорні або білі хрести й надмогильники» [35, с. 274] утілена ідея перемоги життя над смертю, тобто, по суті, ідея вітаїзму. Н. Собецька зауважила в повісті вітаїстичний струмінь [72, с. 164]. А. Довбня зазначає, що зелений колір вважається символом утвердження життя, а також символом смерті [13, с. 284]. Крім того, виривання чорних і білих хрестів та надмогильників із зеленого кипіння є одним із виявів варіювання мотивів життя та смерті. Простір зеленого кипіння ширший від простору, у якому розташовані хрести й надмогильники, тобто в образі зеленого кипіння ці образи становлять тільки вкраплення. Значна кількість струхлявілих, вивітрених і зниклих хрестів і надмогильників означає, що багато смертей уже позаду. Прозорість – символ легкості, а високість – величі. Завдяки образу прозорої високості автор утверджує важливість духовності. Сонце – джерело світла. У творі наявна чітка опозиція верху та низу. Оскільки вгорі перебуває сонце, а внизу – труна, то в основі цих антитектичних образів лежить

протиставлення життя та смерті відповідно. Таким чином, опозиція сонця й труни – один із виявів варіювання мотивів життя і смерті. Чорний колір вбрання жінки на цвинтарі символізує траур. Показуючи чорний колір на зеленому тлі, А. Любченко зображує смерть серед життя. Жінка називає свого покійного чоловіка промінчиком на знак любові до нього. Промінь – символ надії, а згаслий промінь – символ утраченої надії.

Розділ «*Mystere profane*» містить образ плинної сутіні – символ тимчасової невідомості. Автор показує, що з настанням світанку простір кімнати стає зримим. Голубий світанок символізує вічну молодість. Це доводить і фраза «Хто наслідиться сказати, що ви не молоді?» [35, с. 277]. Оскільки про образи чорних хрестів і зеленого кипіння йшлося в попередньому розділі «Вертепу», поєднання цих образів символізувало суперечності життя, то ці образи повторюються для підкреслення його суперечностей. Автор використовує повтор цих образів також для зв'язку між четвертим і третім розділами «Вертепу» А. Любченка. Чорний хрест – символ смерті, зелене кипіння – розквіту динамічного життя, вино – радості та життєвої сили. Поєднуючись, ці символи утворюють одну синонімічну пару («зелене кипіння» та «вино») та дві антитетичні пари («чорний хрест» і «зелене кипіння», «чорний хрест» і «вино»). На думку Б. Дем'янка, чорний колір символізує вбивче та породжувальне начала [13, с. 872]. Таким чином, образ чорного хреста втілює варіативність мотивів життя і смерті, творчості та руйнації. Темний колір відбитків пальців людини цілком природний, іманентний людині. Цим підкреслюється реалістичність зображуваного. Автор показав, що на всьому, до чого торкається людина, вона залишає свій слід, тобто по всіх значних справах залишається пам'ять про людину. Образ сивої дримоти пов'язаний з образом голубого світанку за часом, бо сива дримота супроводжує голубий світанок. Оскільки сизий (сірий) колір – символ спокою, а зеленастий (відтінок зеленого кольору) – динамізму, то сизо-зеленастий колір символізує поєднання спокою та руху в житті людини (ширше – у житті людства). Цим автор показує суперечність життя. Образ сонця полісемантичний: як символ життєвої сили сонце пов'язане з

вином; як символ вічної молодості сонце пов'язане з голубим світанком; як символ величі сонце пов'язане із золотим і жовтим кольорами.

У розділі «Сеанс індійського гастролера» темний колір одягу жінки становить символ трауру. Цей образ згадувався вже в розділі «Мелодрама». Цей повтор увиразнює мотив смерті. Екфразис картини італійського художника Філіппо Маццолі «della Rosa» А. Любченко використав для поетизації образу жінки-матері. Ця жінка наділена сильним материнським інстинктом. Оскільки материнський інстинкт завжди пов'язаний із життям, він символізує життя. Живі квіти – символ життя, а зів'ялі квіти – символ смерті. У розділі згадані італійські художники Корреджіо (Антоніо да Корреджо (1489–1534)) та Рафаель (Рафаель Санті (1483–1520)). Обидва ці художники були представниками доби Ренесансу (Відродження), а, як ми вже зазначали, повість «Вертеп» А. Любченка становить своєрідний підсумок творчих досягнень доби «Розстріляного Відродження». Отже, згадка про саме цих митців продиктована головною ідеєю твору. Зауважмо, що в описі картини Філіппо Маццолі образ жінки-матері викликає в читачів радість. Ненависть до мороку символізує потяг людства до світла, мистецтва, естетики.

Розділ «Танок міського вечора» містить кілька антитектичних пар зорових образів: освітлені майдани та мости протиставлені притіненим алеям і скверам, барвіста суєта багатопверхових будинків – сірій втомі піддаш. Освітленість майданів і мостів свідчить про те, що саме ці простори були найбільш людними в українських містах 1920-х років. Притінені сквери й алеї постають символом спокою. Барвистість (різноманітність) протиставлена сірості (одноманітності). Строкатий візерунок на вбранні танцівника та мерехтливі блискітки на одязі, призначеному для танцю, – це живописні образи, покликані увиразнити хореографічний образ, зокрема танець, а також відтворити особливу атмосферу, яку він створює. Підморгування ліхтариків – метафоричний живописний образ на позначення світла. Цей образ пов'язаний освітлених фасадів. Ряснота облич на міських вулицях символізує динамічність, притаманну урбаністичному простору.

На початку розділу «Пантоміма» домінує білий колір, пов'язаний із зимою та снігом. Потім до білого кольору додаються голубий, рожевий і фіалковий кольори блискучих мерехтливих іскорок. Бачимо, що автор вдається до нанизування кольорових образів із метою урізноманітнити образну систему цього розділу. Митець використовує зв'язок білого кольору із зимою та снігом для поетизації дитинства, наділення дівчинки позитивною характеристикою. Гойдання сонця в голубих високостях становить поєднання кольорів Державного Прапора України. Цим А. Любченко вдається до мотиву патріотизму. Оскільки автор уже звертався до цього мотиву, митець підкреслює важливість патріотичних почуттів. Оскільки сонце – символ творчого начала, а сніг – символ руйнівного начала, одночасна любов дівчинки до снігу та сонця символізує єдність антитетичних начал. Ці образи поєднані антитетичними відношеннями. Таким чином, у цьому контексті жовтий і білий кольори становлять антонімічну пару. За словами оповідача, образ снігу викликає в реципієнтів різні асоціації, тобто він дуже місткий. Місткість образу снігу підкреслює універсальність білого кольору.

Поєднання живописних образів місячного світла та густих тіней з розділу «Лялькове дійство або повстання крові» допомагає відтворити нічний час доби. Живописні образи синього полум'я та жовтого світла ліхтарів разом символізують кольори Державного Прапора України.

Розділ «Атлетика» містить живописний образ вогню (він позначає червоний колір), що постає символом єдності творчого та руйнівного начал, підкреслює дуалізм життя.

Образи чорних хрестів і зеленого кипіння з розділу «Найменням – жінка» – повтор аналогічних образів із третього розділу «Вертепу» А. Любченка. З огляду на це, дворазове згадування поєднання цих образів можна вважати рефреном, що слугує для варіювання мотивів життя та смерті, утвердження перемоги життя над смертю, вираження вітаїстичного пафосу.

2.3. Синестезійні образи в повісті «Вертеп» А. Любченка

У повісті «Вертеп» А. Любченка наявні не лише живописні та музичні, а й живописно-музичні образи.

У розділі «Слово перед завісою» перший синестезійний образ у «Вертепі» А. Любченка – строката інтерлюдія, адже строкатість – живописний образ, а інтерлюдія, як ми вже зазначали, – музичний (ширше – літературно-музичний). Оскільки хор складається з групи голосів, а пантоміма – з набору міміки та жестів, призначення строкатості – посилити різнобарвність і розмаїтість. Другий синестезійний образ у «Вертепі» А. Любченка – «...симфонія удару і ласки...» [35, с. 267], бо поєднання удару та ласки – це насамперед живописний образ, адже воно символізується червоним кольором, а симфонія – музичний образ-номінація. Симфонія – символ урочистості. За допомогою цього живописно-музичного образу автор створює у творі атмосферу свята життя, підкреслює вітаїстичний пафос. Третій синестезійний образ – панно. Річ у тому, що в аналізованому творі воно акумулює фарби та відтінки, звуки та півтони, тобто становить єдність кольору й звуку. Оскільки ці кольори та звуки мінливі, то і їхня єдність мінлива. Мінливість барв і звуків символізує мінливість краси. Панно фіксує цю мінливість, щоб увічнити мінливу красу. Четвертий синестезійний образ – смарагдовий акорд. Смарагд символізує повноту життя. Призначення смарагдового кольору полягає у її утвердженні. Оскільки акорд – гармонійне поєднання звуків чи голосів, він є символом синтезу гармонії й багатоголосся. Поліфонія завжди пов'язана з розмаїттям. Акорд покликаний продемонструвати читачам злагодженість і впорядкованість світу, без яких його існування було б неможливим. Отже, смарагдовий акорд символізує гармонійну повноту життя. Функція цього живописно-музичного образу – показ систематизованого різноманіття Всесвіту. П'ятий синестезійний образ – фіалково-білі скерцо. За словами В. Куйбіди, фіалку вважають символом смерті та смутку [70, с. 226]. Фіалковий (фіолетовий) колір символізує помірність, перехід від активності до спокою. Білий колір – символ божественності. Оскільки скерцо – швидка мелодія,

вона символізує динамізм. Поєднання помірності та значної швидкості врівноважує темп. Зауважмо, що скерцо порівнюються з блискавками. На думку В. Куйбіди, блискавка – символ божественного начала, причому вона вирізняється швидкістю [70, с. 27]. Отже, це порівняння зумовлене схожістю властивостей блискавок і фіалково-білих скерцо. Їхня функція полягає в утвердженні динамічності життя. Шостий синестезійний образ – срібляста fuga. Сріблястий колір символізує чистоту. Фуґу вважають символом смерті. Її передчуття – відчуття найбільшої небезпеки. Оскільки fuga становить послідовне використання всіма голосами однієї теми чи кількох однотипних тем, fuga пов'язана з лейтмотивом мелодії. Отже, срібляста fuga – символ особливого напруження. Завдання цього живописно-музичного образу – напружити читачів. Крім того, образ сріблястої фуґи пов'язаний із блискавкою, бо, як зазначає О. Потапенко, блискавка символізує небезпеку, пересторогу людині, а також творення та деструкцію [13, с. 72]. Цікаво, що з блискавою порівнюються образи сріблястої фуґи та фіалково-білих скерцо. Разом вони розкривають варіативність мотивів життя і смерті, творчості та руйнації. Сьомий синестезійний образ – чорно-лискучі рулади. Чорний колір – символ смерті, відчаю, скорботи. Лискучість символізує особливу помітність, оскільки блиск завжди привертає до себе увагу глядачів. В аналізованій повісті функція лискучості полягає в бажанні автора привернути увагу читачів до проблем і тривог життя. Рулада – музичний образ-номінація, що символізує розмаїтість. Функція чорно-лискучих рулад – зобразити різноманіття проблем, яким протиставляються численні радощі життя, утілені в образі підсоння. Восьмий живописно-музичний образ становить рапсодія гобеленів. Оскільки рапсодія – інструментальний твір, в основі якого лежать народні мелодії, рапсодія – символ народності. Оскільки гобелен – виріб килимарства (воно становить один із видів народних ремесел), виготовлений із кольорових ниток, гобелен символізує народність. Функція рапсодії гобеленів – звеличення краси народної праці.

Одна з особливостей розділу «Мелодрама» полягає в тому, що в ньому єдиним синестезійним образом є образ срібногорлих фанфар. У цьому контексті срібло –

символ урочистості. По-перше, воно стосується фанфар, а вони символізують урочистість. По-друге, раніше срібло вважали металом королів. Цей образ А. Любченко використовує для підкреслення піднесеності викладу, увиразнення вітаїстичного пафосу.

У розділі «*Mystere profane*» синестезія представлена взаємодією звуку та жовтого кольору. Оскільки сонце пов'язане з рухом («...швидше виходило б сонце!» [35, с. 277]), а рух – зі звуком («і нараз вам хочеться звуків і руху» [35, с. 277]), сонце також пов'язане зі звуком. Оскільки пробудження птахів супроводжується їхнім співом, слова «...збудити пташню і покликати сонце?» [35, с. 277] підкреслюють зв'язок сонця (воно репрезентує жовтий колір) зі звуками. Іншим синестезійним образом постає повніше сприйняття навколишніх фарб і звуків. Воно символізує гармонію та змістовність мистецтв, здатність живопису та музики відповідно гармонійно взаємодіяти одне з одним. Ще один приклад синестезійного образу – скрикування роси діамантовим блиском. Х. Сірлот вважає, що діамант символізує блиск, світло, непереможність, багатство, а також інтелектуальний пошук [90, с. 81]. Підкреслення блиску слугує для привертання уваги. Діамантовий колір є символом непереможності життя, а значить, й одним із виявів вітаїстичного пафосу. Діамантовий колір із четвертого розділу пов'язаний із синім кольором із першого розділу, оскільки обидва кольори символізують інтелектуальні пошуки людства. Скрикування символізує раптовість. Отже, функція аналізованого живописно-музичного образу – повернути увагу читача до багатства української природи, її краси.

Зоровий образ освітленого майдану з розділу «Танок міського вечора» близький до звукового образу шумного майдану з першого розділу. Значить, живописний і музичний образи взаємодіють дистантно, тобто на відстані. Це є одним із виявів зв'язку між шостим і першим розділами. Візуальний образ притінених скверів й алей близький до звукового образу тиші з першого, третього та четвертого розділів повісті. Відповідно, живописний і музичний образи також взаємодіють дистантно. Це свідчить про взаємозв'язок шостого розділу з першим, третім і четвертим розділами повісті відповідно.

Розділ «Пантоміма» містить синестезійний образ дзвону сонця. Цей образ становить синтез звукового образу та жовтого кольору. Це свідчить про зв'язок сьомого й четвертого розділів повісті «Вертеп» А. Любченка.

Синестезійний образ співу густого цвіту трьох яблунь із розділу «Найменням – жінка» символізує утвердження життя. Число три репрезентує фольклорний мотив, засвідчує зв'язок літературного твору з фольклором. Живописно-музичний образ «злотавих» шумів становить синтез жовтого кольору зі звуком. Це засвідчує наявність зв'язку між десятим, четвертим і сьомим розділами «Вертепу» А. Любченка.

Висновки до розділу 2

У повісті «Вертеп» (1929) А. Любченко використав музичні, живописні, синестезійні (живописно-музичні), хореографічні (танець), театральні (вертеп) образи.

Деякі живописні образи «Вертепу» А. Любченка репрезентують Державний Прапор України як один із символів української ідентичності: поєднання голубого світанку із сонцем (у світовій культурі його традиційно зображують жовтим кольором), синього полум'я з ліхтарями (їхнє світло позначається жовтим кольором)). Серед музичних образів цього твору українську ідентичність представляють образ українського повнозвучного слова як символ краси української мови й образ української пісні (вони споріднені), рефрен про південноукраїнські степи, образи інтерлюдії та інтермедії (символи українського мистецтва в давнину). Автор вдається до цих образів із прагненням підкреслити важливість патріотизму в житті українського народу. Посилена увага А. Любченка до української культури (мови, пісні, географії, мистецтва загалом тощо) характеризує автора як відданого патріота України.

Музичні образи (пара антитетичних образів басування переможців та стогону переможених, рефрен про героїчну загибель в ім'я високої мети, безугавна гонитва шумів, рефрен про сміливість дівчинки) і живописний образ червоного

кольору розкривають мотив боротьби. Він пов'язаний із революцією. У наш час мотив боротьби набув особливої актуальності.

Деякі музичні («невгавчий» шум вулиць, швидке сальтарелло, лункі кроки людини), живописні (зелене кипіння, ряснота облич на міських вулицях), синестезійні (фіалково-білі скерцо) образи розкривають мотив динамічності людського життя. Цей мотив – важливий складник урбаністичного простору.

Окремі музичні (багатострунна гармонія, поєднання образів шелестливих жучків і «дзвінкастих» хрущиків), живописні (злива найрізноманітніших барв і відтінків, буйна злива фарб, багатобарвність, строкатість тощо), синестезійні (смарагдовий акорд, чорно-лискучі рулади) образи допомагають розкрити мотив різноманіття.

Музичні (антитетична пара образів шумного майдану та тихого вівтаря, стогін валторни, рефрен про одночасну любов до болю та радості) і живописні (червоний колір, чорні хрести та зелене кипіння, сизо-зеленастія колір) образи розкривають мотив суперечливості життя. Автор неодноразово наголошував на тому, що суперечливість є рушієм змін.

Музичні (фанфари, рефрен про глибоку любов до життя, рефрен про радість дівчинки), живописні (виринання чорних та білих хрестів і надмогильників із зеленого кипіння, чорні хрести та зелене кипіння) і синестезійні (симфонія удару і ласки, срібноголосі фанфари, крик роси діамантовим блиском) образи втілюють вітаїстичний пафос, розкривають мотив утвердження життя.

Живописні (виринання чорних та білих хрестів і надмогильників із зеленого кипіння, опозиція сонця й труни) і живописно-музичні (срібляста fuga, фіалково-білі скерцо) образи репрезентують варіювання мотиву життя та смерті.

Розділ 3. Кінопоетика роману «Майстер корабля» Ю. Яновського

3.1. Кінопобут у романі «Майстер корабля» Ю. Яновського

Як і повість «Вертеп» А. Любченка, роман «Майстер корабля» Ю. Яновського репрезентує чітко окреслену взаємодію мистецтв. В. Панченко назвав жанровий різновид цього роману кінороманом [50, с. 7]. Це свідчить про синтез художньої літератури й кінематографа. Один із провідних кінематографічних складників роману – кінопобут. Цю особливість роману «Майстер корабля» Ю. Яновського вивчали В. Панченко [50; 49], С. Жигун [14], В. Саєнко [67].

У 1920-их роках на Одеській кінофабриці були розташовані павільйони, цехи, монтажні кімнати, їдальня. Приміщення павільйонів, цехів і монтажних кімнат – місця створення кінопродукції, просторові символи творчої праці. Вони є одним із виявів неоромантичного мотиву творчої праці, слугують для його увиразнення. За допомогою ходи павільйоном То-Ма-Кі (Товариш Майстер Кіно) знайшов спосіб транспонування сценарного тексту (літературного твору для створення фільму) у фільм, тобто засіб взаємодії художньої літератури й кінематографа. Саме це То-Ма-Кі називає єдиною причиною свого ходіння павільйоном, підкреслюючи цим першочергову важливість мистецтва взагалі та взаємодії мистецтв зокрема. До того ж хода павільйоном засвідчує намір митця, наділеного хистом письменника й кінематографіста, успішно реалізуватися в літературі й кінематографі одночасно. На це вказує думка В. Просалової про функції інтермедіальності [61, с. 14–15]. Як бачимо, побутова деталь набуває значного смислового навантаження, поглиблює підтекст. Отже, побутова деталь стає художньою деталлю. Павільйонні декорації порівняні з людськими долями. Цим порівнянням автор висловлює слушну думку про антропоцентризм будь-якого мистецтва – його обов'язкову орієнтацію на реципієнтів. Схожість павільйонних декорацій на долі людей резонує з життєвим досвідом читачів роману, викликає в них інтерес, допомагає їм упізнати у творі себе, наближує їх до тексту, покращує діалог між читачем і текстом роману. Через оригінальне порівняння та різноманітність його функцій цей діалог новаторський. Головний персонаж зіставляє декорації за критерієм естетичності, порушує цим

проблему естетики. У мистецтвознавстві естетична насолода реципієнта від твору мистецтва – складник рецептивної естетики, критерій оцінки твору реципієнтом і його взаємодії з твором. Згадка То-Ма-Кі про декорації підкреслює намір автора розкрити екзистенцію людини. Отже, у романі порушена не лише мистецька, а й екзистенціальна проблематика. Вона становить характерну особливість модерної європейської прози. Це вводить твір у загальноєвропейський контекст. Побутовий рівень проблематики протиставляється філософському та психологічному рівням, становить своєрідне тло для їхнього розкриття. Спостереження за прикрашанням декорацій спонукає То-Ма-Кі до, на перший погляд, мимовільних роздумів про відмінності людей від речей (об'єктів). Автор підкреслює особливу важливість людини, її індивідуальність. Крім того, це дає То-Ма-Кі можливість створювати реалістичні характеристики персонажів. «Виймання» людини з декорації – вияв духовної підтримки цій людині, готовність То-Ма-Кі допомагати. Це «виймання» свідчить і про уважність автора до емоційного стану людини, прагнення автора наблизитися до читача за посередництва тексту, побудувати цікаву й ефективну взаємодію між автором, текстом і читачем. Вона має принципово новий характер. Безперечно, це є одним із виявів новаторства в романі. Робота над декораціями – праця команди над підготовкою до початку фільмування, тісно взаємопов'язана з рухом. Оскільки знімання фільму – це творчий процес, то підготовка до початку фільмування має творче начало, а значить, і вищезазначений рух теж має творче начало. Вона включає прикрашання декорації реквізитом, переміщення апаратури та меблів. Обидві ці дії розкривають мотив творчої праці. Прикрашання декорації реквізитом – побутова дія, що потребує застосування працівниками кінофабрики творчого підходу, спрямована на організацію творчого простору. Переміщення апаратури й меблів – побутова дія, що також спрямована на організацію творчого простору. Отже, прикрашання декорації реквізитом, переміщення апаратури й меблів – це не суто побутові дії, оскільки вони допомагають вдало організувати простір знімання кінофільму. За словами То-Ма-Кі, у романі «Майстер корабля» Ю. Яновського немає нічого другорядного. Після того, як оператор відмовився від знімання стелі, Професор заговорив про необхідність зважати на деталі. Ця думка

Професора суголосна з думкою То-Ма-Кі про недоцільність поділу будь-чого у світі на важливе та неважливе. Іншими словами, у цьому романі важливим є все. У монтажній кімнаті зберігалися рулони кіноплівки. Перебування То-Ма-Кі в цій кімнаті кілька днів поспіль свідчить про його щире відданість кіномистецтву. Воно є покликанням То-Ма-Кі. О. Пуніна звернула увагу на те, що Ю. Яновський (прототип То-Ма-Кі) був схильний до кінематографічного бачення, мав хист до кінематографа [63, с. 41, с. 42]. Друг То-Ма-Кі Сев (його прототип – О. Довженко) схильний придумувати кінокадри фільмів, тобто мислити кінокадрами. Натхненна робота Сева над кіносценарієм у вихідний день свідчить про наявність у Сева покликання до кінематографії. У монтажній кімнаті розміщений монтажний стіл, на якому лежить частина кіноплівки. Монтажна кімната з монтажним столом призначені безпосередньо для монтажу, тісно взаємопов'язані з ним. Монтажна кімната – просторовий образ, а монтажний стіл – речовий образ. Автор поєднує просторовий образ із речовим образом на основі спільності їхньої функції – призначення для монтажу. Він є одним із кінематографічних складників роману. У монтажній кімнаті точиться гостра дискусія То-Ма-Кі та високого режисера, яка розкриває відмінності різних думок цих персонажів про декорації, монтаж і сценарій. Образ монтажного столу використаний для опису напружених взаємин між То-Ма-Кі та високим режисером. Це підкреслюють вираз обличчя високого режисера, його погляд на монтажний стіл. Монтажна кімната – локус, у якому То-Ма-Кі та режисер намагалися дійти «...до розуміння законів кінематографії» [86, с. 33], узгодити бачення принципів кінематографа, зробити творчу співпрацю ефективнішою. Моталка змальована в русі, і То-Ма-Кі активно користується нею в кіновиробництві. Автор на речовому рівні розкриває мотив динамічного руху. Цей мотив посідає помітне місце у творі. Моталка відтворює емоційний стан, знервованість То-Ма-Кі. Малюнки, що разом формують картину, розміщену на столі, насправді належать до кінематографії (маються на увазі кадри кінострічки), але при залученні їх до тексту Ю. Яновський свідомо послуговується мовою живопису (традиційно картина й малюнки – твори живопису). Цей прийом становить оригінальний приклад гри автора з читачем і свідомого відходу від

традиції. Мерехтіння малюнків (кінокадрів) – відповідник монтажності кадрів, тотожний їй. Ясна річ, це вияв одночасного взаємозв'язку художньої літератури з кінематографом за посередництва мови живопису. Образ ножиць розкриває мотив руху, увиразнює його. За допомогою цього образу автор показує читачам творчу самостійність То-Ма-Кі в роботі над кінокадрами. Він використовує ножиці, свідомо діючи на власний розсуд. Зауважимо, що творча самостійність То-Ма-Кі та його дії на власний розсуд спричинені високим професіоналізмом То-Ма-Кі, ґрунтовними знаннями кінематографії. То-Ма-Кі розкриває вплив технічного прогресу в галузі кінематографа на бюджет кінофабрики: кіноплівка з найвищою чутливістю й об'єктиви з колосальною світлосилою заощаджують електроенергію на кінофабриці. Кабінет Директора кінофабрики – локус, у якому зазвичай розв'язувалися проблемні ситуації, що виникали на кінофабриці. Усі дискусійні розмови на кінофабриці завершувалися в кабінеті Директора, тобто за його участю. Отже, формальний лідер Одеської кінофабрики – її Директор. Він пришвидшував роботу на кінофабриці (поява Директора у дворі кінофабрики спонукає її працівників працювати швидше), підтримував То-Ма-Кі в дискусіях із режисером. У ідальні зображене прагнення працівників кінофабрики привернути до себе увагу Директора кінофабрики, спричинене користолюбством. Залишаючи ідальню разом із То-Ма-Кі, Директор гостро критикує недбале ставлення багатьох працівників кінофабрики до їхньої роботи, а значить, і до кінематографа взагалі. Директор підкреслює наявність численних завдань і низькоякісне їх виконання більшістю працівників. Це одна з проблем нашого тогочасного кінематографа. Далі автор плавно переходить до опису зали переглядів. У ньому панує мінорний настрій. Вона має деякі фізичні незручності: у ній немає стільців, не опалюється піч. Побутова й настроєва обстановка цієї кімнати символізує існування певних труднощів для українського кінематографа 1920-их років на шляху його розвитку. У залі для переглядів То-Ма-Кі висловлює своє прагнення заслужити авторитет у творців кінофільму. У цій залі То-Ма-Кі говорить про своє небажання замінити всіх учасників кінопроцесу у творчій діяльності. Цим автор утверджує думку про те, що кожна людина має право на творчість і самореалізацію у творчості. Ясна

річ, митець поетизує творчість і творчу атмосферу. Мотив творчої праці наявний і в описі творчої руки («я бачу творчі пальці – тремтячі й нервові... Найбільше мені до вподоби руки творців. Перо і пензель, ніж і сокира, талановитий молоток!» [86, с. 54]), що утворює вітаїстичний пафос – ідею життєствердження («чи знаєте ви, що рука, яка вас тримає, передає через вас вогонь життя?» [86, с. 54]) й ідею вічного існування творчості, а значить, – й ідею вічності мистецтва взагалі: «Вона вмре – ця невгамовна рука, а витвори її житимуть» [86, с. 54]. Вихід Директора на майданчик перед павільйоном відразу після звістки про загибель двох дітей цілком закономірний. Проходження світла прожекторів крізь скляну стіну – це не лише технічно-побутова особливість, а й символ труднощів, що трапляються в людському житті. У сьомому розділі роману «Майстер корабля» Ю. Яновського такими труднощами постають загибелі двох дітей. Образ колишнього матроса на його новій палубі символізує оновлення, зміни.

Отже, у романі «Майстер корабля» Ю. Яновський вдало використав кінопобут. Його репрезентує передусім побут Одеської кінофабрики. Докладне змалювання побуту Одеської кінофабрики суттєво поглибило зміст цього роману.

3.2. Кінопроцес у романі «Майстер корабля» Ю. Яновського

Інший кінематографічний складник роману «Майстер корабля» Ю. Яновського – кінопроцес. Це доводить думка О. Пуніної про те, що кінематограф доречно розглядати не тільки як кінопобут, а і як кінопроцес [63, с. 41]. Оскільки він нерозривно пов'язаний із літературним процесом, детальне вивчення кінопроцесу – перспективний напрям інтермедіальних досліджень. Дослідниця зауважила, що участь автора в кінопроцесі «породила» аналізований твір [63, с. 41], тобто він став наслідком безпосередньої участі Ю. Яновського в кінопроцесі. Це свідчить про особливу важливість кінопроцесу в романі. Цю особливість твору «Майстер корабля» Ю. Яновського побіжно розглядали О. Пуніна [63], Н. Коробкова [26], Г. Островський [48], В. Панченко [50], В. Агєєва [1], М. Доленго [12].

Н. Коробкова вважає, що Ю. Яновський – перший український письменник, який вдається до кінопроцесу [26, с. 176]. Причини цього факту слід шукати в біографії митця. Г. Островський підкреслює, що в 1926–1927 роках Ю. Яновський

був художнім редактором Одеської кінофабрики, керівником кінопроцесу на ній [48, с. 188]. Ця висока посада передбачає фахове знання кінопроцесу. Науковець звернув увагу на те, що ідея написати цей роман виникла як відповідь «Хамові» – «Холуєві», тобто директорів Всеукраїнського фотокіноуправління Олександрові Шубу, на несправедливе звільнення Ю. Яновського з його посади художнього редактора, як роман-прощання з Одеською кінофабрикою, своєю молодістю [48, с. 227]. То-Ма-Кі досконало знав кінопроцес, а також брав у ньому найактивнішу участь. Як відомо, прототип То-Ма-Кі – Ю. Яновський. Він опанував кінопроцес дуже професійно. М. Доленго зауважує, що в українській літературі 1920-их років ніхто, за винятком Ю. Яновського, не змальовував кінопроцесу так професійно й детально [12, с. 163]. Письменник детально аналізує стан кінопроцесу тих років, доречно вживає професійну термінологію, яку використовують кінематографісти: «фокус» («...нерізка наводка на фокус дасть пригніченість» [86, с. 40]), «точка знімання»: «Я пізнавав оператора в ракурсах і в карколомних точках знімання» [86, с. 128]. Доречне використання професійної лексики також свідчить про те, що Ю. Яновський був фаховим експертом із кінематографа взагалі й кінопроцесу зокрема.

В. Агеева відзначила, що автор приділяє максимальну увагу кінопроцесу [1, с. 304], докладно зображує кожен його етап. Оскільки кінопроцес – взаємодія людей кінематографічних професій, виявом кінопроцесу можна вважати «...міркування про колективну постановку фільму, про колективне оформлення кадрів і про колективний монтаж» [86, с. 27]. То-Ма-Кі зазначає, що ці міркування здавалися смішними й не могли втілитися в життя через сімох безвідповідальних режисерів, які були й залишилися диктаторами кінофабрики. Ясна річ, диктатура режисерів обмежувала кінопроцес. Вона становить один із чинників, що негативно впливає на кінопроцес. Наказуючи То-Ма-Кі взяти цих сімох режисерів у руки, Директор доручає То-Ма-Кі керувати цими сімома режисерами, а значить, і кінопроцесом, у якому вони мають брати участь. Директор бачить у То-Ма-Кі вольового керівника й хорошого організатора справ. Ю. Яновський описує динамізм кінопроцесу. У змалюванні роботи над декораціями – колективної праці над підготовкою до

початку знімання – показане бажання всіх учасників кінопроцесу долучитися до створення кінофільму. Це бажання – позитивний чинник кінопроцесу. Таким чином, Ю. Яновський показує, що на український кінопроцес тих часів впливали як позитивні, так і негативні чинники, тому кінопроцес поєднував у собі як позитивні, так і негативні особливості відповідно. Бурхливий розвиток нашого кінопроцесу 1920-их років свідчить про домінування в ньому позитивних рис. Створення кінофільму – провідний складник кінопроцесу, тому автор приділяє опису створення кінофільму значну увагу. Працюючи над створенням кінофільму, багато учасників кінопроцесу працювали понаднормово, керуючись жагою творчості, ентузіазмом. Ці люди були настільки одержимими кінопроцесом, що працювали з подвійними силами й почетвереною енергією, самовіддано служачи кіномистецтву. Для всіх творців кінофільму кінематограф – споріднена праця, яка дає їм змогу стати щасливими, максимально розкрити свій потенціал. Митець порівнює їх із винахідниками, відзначає їхню креативність. В. Агеєва та В. Панченко спостерегли, що фільм твориться на очах читачів роману [1, с. 302; 49, с. 289].

Діалог То-Ма-Кі з Директором стосується кінопроцесу. Директор повідомляє, що під час наради То-Ма-Кі керуватиме учасниками кінопроцесу. За свідченням Г. Островського, перебуваючи на посаді художнього редактора, Ю. Яновський керував усім кінопроцесом [48, с. 188]. На протипагу То-Ма-Кі, Директор не хоче здійснювати новаторських кроків, необхідних для успіху фільму. Директор не сприймає інноваційних й оригінальних пропозицій То-Ма-Кі, обстоює традиційні способи знімання кінофільму, керується прагненням заощадити кошти. То-Ма-Кі виступає проти спрощеного, стереотипного показу українського народу («ти, може, думаєш завше одягати наших людей у драні свитки й вишивані сорочки?» [86, с. 107]) і його життя: «Страждання, злидні, соловейко і постійні мандри зі своєї землі – на землі інші, у каторгу, в ярмо, в перевертні?» [86, с. 107]. То-Ма-Кі наголошує на значному потенціалі учасників кінопроцесу творити самобутню, ні від кого не залежну українську культуру: «Ти думаєш, що ми не можемо підняти якір свого корабля й поставити паруси?» [86, с. 107]. То-Ма-Кі оспівує велич і

незламність українського національного духу, щиро прагне відродження духу нації, виявляє значний інтерес до екзотичного колориту: «Що ми не сильні духом і ділами для того, щоб заспівати веселої пісні про далекі краї, про блакитні високості неба, про бадьорі химери оновленого духа?» [86, с. 107]. Звеличення національного духу, зацікавлення екзотичним колоритом – риси неоромантичної поетики твору.

У розмові То-Ма-Кі з високим режисером ідеться й про кінопроцес. Вони полемізують про кіносценарій. За поглядами на кінопроцес його учасників, які були працівниками Одеської кінофабрики, можна умовно поділити на два табори: тих, хто поділяв думки То-Ма-Кі, і тих, хто поділяв думки високого режисера, причому всі ці люди щиро прагнули встановити істину. То-Ма-Кі та високий режисер мали багато в чому різне розуміння законів кінематографа і відповідно – різні погляди на кінопроцес. Іноді такі суперечки призводили до зривів процесу кіновиробництва й кінопроцесу. Ми звернули увагу на те, що під час роботи над кіносценарієм То-Ма-Кі вважав свій сценарій бездоганним і навіть сакральним. Цікаво, що То-Ма-Кі часто змінює своє ставлення до власного кіносценарію (частини кінопроцесу), постійно бажає переосмислити й критично переоцінити його, щоб зробити його ідеальним. То-Ма-Кі описує роботу високого режисера з кінокадрами. Спершу він переглядає їх повністю. Ті кадри, що псують ідею, він викидає. Окремі кінокадри високий режисер переставляє місцями або взагалі вигадує, щоб вони глибше та зрозуміліше розкривали його задум. На цьому етапі роботи ідея автора стає ідеєю високого режисера. Взаємодія То-Ма-Кі з високим режисером переважно позитивно впливає на роботу кожного з них, і на сам кінопроцес. То-Ма-Кі вдячний високому режисеру за багатий досвід, здобутий під час їхньої взаємодії. Порівняно з високим режисером, То-Ма-Кі діє більш творчо та незалежно. Головний персонаж наголошує на необхідності поважати творчість, обов'язку митців захищати її. Автор прославляє творчу працю («радісна праця – ознака творчості» [86, с. 149]), творчих людей («честь їм – умілим теслярам!» [86, с. 150]), творчий підхід до праці: «Ні, корабель буде такий, ніби він виріс у лісі з чудернацького насіння і розцвів, і обріс великим білим листям парусів» [86, с.

150]. Створення корабля оповите духом творчості: «Тесляр теше дуба й бука з захватом... По дереві фуганок майже співає. Власне, підспівує. Бо співає щось собі під ніс той, хто працює... Сокира слухняна і проворна... Яка весела робота!.. Куди це поспішає пилка?..» [86, с. 150]. Автор висловлює захоплення людьми творчої праці, виголошує власний гімн творчій руці: «Я бачу творчі пальці – тремтячі й нервові... Найбільше мені до вподоби руки творців... Вона вмре – ця невгамовна рука, а витвори її житимуть» [86, с. 54]. В. Агеєва вбачає в цьому поетизацію рукотворної краси та рукотворних цінностей [10, с. 305]. В. Панченко вважає цей твір натхненною одою творчості [49, с. 297]. Ми звернули увагу на те, що впродовж усього свого життя То-Ма-Кі керується патріотичною ідеєю служіння культурі нації: «Наречена, що для неї я жив ціле життя, їй присвятив сталеву шпагу й за неї підставляв під мечі важкий щит. Сімдесят років стою я на землі, пройшли переді мною покоління чужих і рідних людей, і всім я з гордістю дивився в вічі, боронячи життя й честь моєї нареченої... Для неї я був сміливий і впертий, заради неї я хотів бути в першій лаві бійців – бійців за її розквітання. Для неї я полюбив море, поставив на гербі якір, залізний важкий якір, що його приймають усі моря світу, і колишеться над ним великий корабель. Культура нації – звать її» [86, с. 42–43]. За словами В. Агеєвої, служіння культурі нації – сенс життя То-Ма-Кі [1, с. 304]. Як ми вже зазначали, прототипом То-Ма-Кі був безпосередньо Ю. Яновський. Очевидно, він вбачав своє покликання у відданому служінні Україні, був її істинним патріотом.

Отже, кінопроцес – суттєвий кінематографічний складник роману «Майстер корабля» Ю. Яновського. Цей твір вважається гімном творчості, творчій людині.

3.3. Монтажність композиції в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського

Ще одна кінематографічна складова роману «Майстер корабля» Ю. Яновського – монтажність. Це переконливо доводить думка А. Мазурак про те, що в усіх високохудожніх літературних текстах монтаж – один із провідних виражальних засобів, причому що вищий рівень художності має текст, то активніше в ньому використаний монтажний принцип [37, с. 9]. Ясна річ, роман «Майстер корабля» Ю. Яновського – літературний текст із дуже високим художнім рівнем, тому в

цьому творі монтаж посідає дуже помітне місце. Він є архітектонічним прийомом, суть якого полягає у вільному поєднанні «...відносно самостійних у змістовному плані подій на основі їх авторського тлумачення» [33, с. 345], а також «...різних за змістом чи темою, стилістичним забарвленням фрагментів з кількох творів» [30, с. 74]. Цей принцип допомагає створити вільну мозаїчну композицію, розширити просторово-часові рамки. На думку Г. Табакової, це дозволяє вільно пересуватися в часі та просторі [75, с. 78].

У романі «Майстер корабля» Ю. Яновського монтаж наявний навіть на просторовому (монтажні кімнати) та речовому (монтажний стіл) рівнях. Високий режисер назвав То-Ма-Кі знавцем монтажу. Як відомо, монтаж «...застосовується під час побудови сценарію та режисерської концепції...» [33, с. 74]. З огляду на це, вилучення, переставляння та вигадкування кадрів кінофільму високим режисером є виявами монтажу. Високий режисер наголошує на своєму баченні кінокадрів, власній концепції.

О. Пуніна звернула увагу на те, що роман «Майстер корабля» Ю. Яновського має вільну композицію, за допомогою якої автор активізує уяву читачів, залучає їх до співтворчості [63, с. 41]. Композиція цього твору побудована на двох часових площинах – сучасній То-Ма-Кі та ретроспективній. Автор оцінює 1920-ті роки з позиції 1970-х років. Це створює ефект «забігання» в майбутнє. Дослідниця Г. Табакова назвала цей ефект зазиранням у майбутнє [75, с. 78]. То-Ма-Кі передбачив еволюцію кінематографа, занепад балету. То-Ма-Кі прогнозує зникнення деяких професій учасників кінопроцесу таких, як гример, костюмер, реквізитор. План 1920-х років має більший обсяг. Очевидно, це спричинено прагненням автора уславити молодість, детально описати життя Міста (Одеси) й Одеської кінофабрики 1920-х рр. За словами Г. Островського, твір «Майстер корабля» Ю. Яновського є романом-прощанням самого Ю. Яновського з Одеською кінофабрикою та своєю молодістю у зв'язку з несправедливим звільненням із посади художнього редактора [48, с. 227]. Автор відмовляється від хронологічної послідовності подій. Часові площини чергуються. За спостереженнями О. Пуніної, часові плани взаємопов'язані не цілком хаотично

(відповідно в чергуванні часових площин можна простежити певну логіку), автор контрастує часові площини, щоб протиставити теперішнє й минуле [63, с. 41, с. 46]. Приклад цього бачимо вже на початку роману, зокрема в протиставленні образів старого й молодого То-Ма-Кі, оскільки літній То-Ма-Кі репрезентує площину 1970-х рр., а молодий То-Ма-Кі – площину 1920-х рр. У розглянутому прикладі помітно, що часові плани взаємопов'язані, адже їх представляє Товариш Майстер Кіно. Інші приклади протиставлення теперішнього та минулого наявні в роздумах головного персонажа про рівень розвитку та статус кінематографа (кажучи про апогей мистецтва кіно, автор показує площину 1970-х рр.; говорячи про дискусії щодо статусу кінематографа, митець демонструє площину 1920-х рр.), прагнення й умови праці письменників (пишучи про сина То-Ма-Кі Генрі як про представника нового типу письменників, які рідко бувають удома, Ю. Яновський пише про 1970-ті рр.; пишучи про письменників, які, за молодості Товариша Майстра Кіно, прагнули комфорту та розкоші, вести сидячий спосіб життя, автор пише про 1920-ті рр.).

Розповідаючи про 1920-ті роки, автор зображує життя кінофабрики, докладно описує Місто і його локуси (кінофабрику, оперний театр, порт, пам'ятник Дюку де Рішельє, кав'ярні, готель). Кінофабрика – локус, тісно пов'язаний із творчістю молодого То-Ма-Кі та Сева. Одеський оперний театр має вишуканий інтер'єр. В оперному театрі читачі роману знайомляться з Тайах. Вона танцює надзвичайно професійно («танцюють усі, але її одну бачить око. Вона показує в танку любовну досвідченість. Повнокровна жінка зійшла...до захопленого театру» [86, с. 30]) і натхненно («Тайах танцює в захопленні...» [86, с. 31]). Споглядання світлини молодої Тайах повертає То-Ма-Кі з площини 1970-их років до площини 1920-их років. Автор називає портовий завулок романтичним, а значить, і сам порт романтизований. Він пов'язаний з ідеєю двосвіття («у його порожнечі й пустельному вигляді я бачив мовчазне змагання двох світів» [86, с. 24]), яку активно використовували неоромантики як послідовники романтиків. В. Агеєва вважає, що Ю. Яновський «...має виразну настанову на утвердження неоромантичної стилістики» [1, с. 303]. Крім того, локус порту пов'язаний із

пам'ятником Дюку де Рішельє, що є відомою пам'яткою одеської скульптури. Згадуючи свій біг із Севом і Тайах Бульварними сходами, То-Ма-Кі порівнює всіх трьох зі школярами. Автор поетизує ранню молодість. Локус кав'ярні пов'язаний із розповідями Богдана, хазяїна кав'ярні та трамбака, обговоренням майбутнього фільму Сева. Ю. Яновський радить читачам уявити готель, у якому жив молодий То-Ма-Кі, санаторієм і подумки перенести його на Центральне Кільце або один із Радіусів. Митець активізує уяву читачів, підкреслює місцевий колорит.

Автор вводить до твору своєрідні вставні новели. Розповіді про пригоди Богдана вводять до тексту роману екзотичні мотиви. На думку В. Панченка, ці мотиви найяскравіше втілені в розповідях Богдана та листах Тайах [49, с. 294].

Богдан згадує острови Пао, Ява, Суматра, Магелланову протоку, Веллінгтон, Нову Зеландію, Ріо-де-Жанейро. Малаєць з острова Пао пророкував Богданові утоплення. У такий спосіб автор вводить до тексту мотив пророцтва, покликаний заінтригувати читачів. Подорож до Пао супроводжувалася проходженням через гущавину, яке символізує постійне долання людьми труднощів на шляху до своєї мети. Богдан описує Пао так: «Прекрасна бухта, похилий берег, червоний як найкраща фарба, і дві живих бронзових фігури на березі: жінка й дівчина» [86, с. 95]. На острові Пао Богдан удосконалив свою навичку різьбити по дереву. Богданове прагнення створити фігурку майстра корабля сполучене з екзотичним мотивом. М. Ласло-Куцюк звернула увагу на розповідь Богдана про малайку й індонезійські острови [29, с. 313]. Юрій Яновський залучив до роману «Майстер корабля» опис картини «Кущ» Ван Гога для розкриття своєму синові Майку його думки про повсюдно шумливе море. Буйна злива фарб символізує хаотичне розмаїття. У такий спосіб автор показує, що у його романі панує різноманітність. Зелений колір починає поглинатися синім – і, зрештою, поглинається. Синій колір зображує мариністичну домінанту, тобто важливість образу моря в аналізованому романі.

Листи Тайах також привносять до твору екзотичні мотиви, оскільки ці листи були написані в Генуї та Мілані. Листи Тайах змусили То-Ма-Кі замислитися про природу почуттів балерини, майбутню розв'язку любовної лінії. Він зауважив, що

в листі Тайах «...чудно було помішано чуття й розум народженої жінки» [86, с. 104].

Розповідаючи про 1970-ті роки, автор викладає листи-коментарі синів То-Ма-Кі Майка та Генрі, які дають своєму батькові поради з поліпшення його кіносценарію. Ці листи демонструють множинність точок зору на зображене.

Твір народжується на очах читача. Автор відмовляється від традиційної романної форми («я зовсім не хочу відчувати себе романістом» [86, с. 41]), стилізує свій роман під кіномемуари: «Я не збираюся пишучи романи, підлягати практиці писання романів... Тепер я не пишу роману. Я пишу мемуари» [86, с. 41]. То-Ма-Кі протиставляє себе романісту й запевняє Сева у відсутності наміру «прив'язувати» увагу читача до свого твору, тобто привертати увагу читача без бажання самого читача. Відмова від традиційної романної форми та стилізація роману під кіномемуари дозволяють Ю. Яновському дати своїм читачам більше свободи під час їхньої взаємодії з текстом, а значить, і побудувати комунікацію автор – текст – читач ефективніше.

Отже, одним із кінотематичних складників роману «Майстер корабля» Ю. Яновського є монтаж кадрів і композиції.

Висновки до розділу 3

Роман «Майстер корабля» Ю. Яновського містить взаємозв'язки художньої літератури з кінематографом, живописом, театром. У цьому творі взаємозв'язки художньої літератури з кінематографом виявляються в зображенні кінопобуту, кінопроцесу та монтажності. Інтермедіальність допомагає Ю. Яновському зреалізувати головний задум роману «Майстер корабля» – відтворити життя Одеси й Одеської кінофабрики 1920-х рр., увиразнити ідею служіння Культурі нації.

Кінопобут представлений передусім побутом Одеської кінофабрики. Вона становить центральний локус роману, адже на кінофабриці відбувається більшість подій. Працівники Одеської кінофабрики – основні учасники кінопроцесу. Кінопобут і кінопроцес взаємопов'язані. Завдяки детальному зображенню

кінопобуту та кінопроцесу дало Ю. Яновському змогу максимально реалістично відтворити інтер'єр та екстер'єр Одеської кінофабрики, творчу працю над підготовкою до знімання фільму та безпосередньо його зніманням. Простори створення кінопродукції споріднені з мотивом творчої праці. Письменники-неоромантики активно використовували мотив творчої праці для її уславлення, оспівування творчих особистостей.

Монтажність допомагає показувати кілька часових площин паралельно, вільно пересуватися в часі та просторі.

ВИСНОВКИ

Одна з особливостей української прози 1920-х рр. – інтермедіальність (синтез мистецтв, взаємодія мистецтв). Інтермедіальність як мистецьке явище досліджували зарубіжні (К. Хмелецький [89], Р. Мангуа [92], І. Раєвська [93]) та українські літературознавці (В. Просалова [61], Е. Циховська [81], Л. Волошук [10], О. Попова [60], Г. Савчук [66] та інші). Інтерес до взаємодії мистецтв виник дуже давно. Це засвідчують праці Г. Лесінга [31] та І. Франка [79]. До сьогодні не існує єдиного вичерпного визначення, яке максимально лаконічно та повно передавало б суть цього терміна. Різні науковці визначають його по-різному. Загалом, вони визначають інтермедіальність як взаємодію кодів, метод аналізу тексту. Крім того, як відомо, інтермедіальність – галузь компаративістики. У низці праць досліджувалися проблеми зв'язку літератури з живописом, музикою, кінематографом. Ідея про взаємодію знакових кодів спричиняє потребу здійснення мистецтвознавцями та філологами колективних досліджень, оскільки знання мистецької семантики допоможе краще розуміти підтекст, створений інтермедіальністю. Вона яскраво виявилася в таких прозових творах українського літературного процесу другого десятиліття ХХ століття, як «Вертеп» А. Любченка, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Інтелігент» Л. Скрипника, «Подорож ученого доктора Леонардо...» М. Йогансена, «Голяндія» Д. Бузька.

У повісті «Вертеп» А. Любченка містяться взаємозв'язки художньої літератури з музикою та живописом, театром. Взаємозв'язки художньої літератури з музикою втілені в музичних образах, взаємозв'язки художньої літератури з живописом утілені в живописних образах, взаємозв'язки художньої літератури з театром утілені у вертепі. Приклади музичних образів: повнозвучне слово, інтерлюдія, інтермедія, скрипка, грім бубна, стогін валторни, свист флейт, соло, басування переможців, стогін переможених, тиша вівтаря, шумність майдану тощо. Приклади живописних образів: різнобарвність, веселка, підфарбована краса, зелене кипіння, чорні й білі хрести й надмогильники тощо. Приклади синестезійних образів: строката інтерлюдія, смарагдовий акорд, фіалково-білі

скерцо, срібляста fuga та інші. Під час аналізу повісті ми виявили, що зв'язки між міжмистецькими образами здебільшого становлять і зв'язки між розділами, тобто насправді розділи «Вертепу» А. Любченка взаємопов'язані. Деякі образи пов'язані антитетичними відношеннями, що вказують на суперечливість життя. Окремі образи вступають у семантичні або просторові опозиції. Багато музичних образів підкреслюють динамічність життя, його різноманіття. Автор неодноразово звертається до мотиву патріотизму. Він розкривається в образах повнозвучного слова й української пісні, інтермедії й інтерлюдії, рефрену про південноукраїнські степи. Образ повнозвучного слова символізує українську мову. Українська мова має дуже важливе значення для існування українського народу, української нації. Зазвичай слово та мова, до якої воно належить, співвідносяться як частина до цілого. Оскільки слово в аналізованій повісті набуло повнозвучності, воно почало символізувати мову. Таким чином, завдяки використанню музичного образу автор досягає оригінального співвідношення між словом і мовою, фактично ототожнює їх, бо в цьому контексті повнозвучне слово як символ мови ототожнюється з власне мовою. Як відомо, українська пісня – невіддільна частина української культури. Оскільки українські пісні виконуються українською мовою, українська пісня тісно пов'язана з українською мовою. Отже, образ української пісні тісно пов'язаний з образом повнозвучного слова. Крім того, важливим структурним елементом пісні є слово, оскільки пісня – літературно-музичний твір. Інтермедія та інтерлюдія – жанри давньої української літератури. Крім того, образи інтермедії й інтерлюдії протиставляються як старе та модерне. Образ південноукраїнського степу символізує свободу та волелюбність українського народу.

Роман «Майстер корабля» Ю. Яновського містить взаємозв'язки художньої літератури з кінематографом, живописом, театром. Взаємозв'язки художньої літератури з кінематографом виявляються в зображенні кінопобуту, кінопроцесу та монтажності; взаємозв'язки художньої літератури з живописом утілені в екфразисі картини «Куш» В. Ван Гога; взаємозв'язки художньої літератури з театром утілені в локусі оперного театру, творчій праці балерини Тайах.

Кінематографічні образи цього твору показують особливості життя Одеської кінофабрики, розвиток кінематографа зусиллями То-Ма-Кі, Сева та інших. То-Ма-Кі вважає своєю місією служіння Культурі нації. Ця ідея органічно вплітається в кінопроцес, адже То-Ма-Кі – кінематографіст, тому служить Культурі нації, значною мірою шляхом служіння кіномистецтву. Мотив руху розкривають і кінопобут (рух моталки); і кінопроцес (початок знімання фільму, робота над створенням кінофільму), і монтажність (перестановка кінокадрів).

Отже, твори А. Любченка і Ю. Яновського засвідчують плідність використання різних видів мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Романний експеримент Юрія Яновського // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» / Упоряд. В. Панченко. Київ: Факт, 2002. С. 301–309.
2. Барановська В. В., Огульчанська О. А. Поетикальні виміри роману Ю. Яновського «Майстер корабля» // Україн. л-ра: пробл. й перспективи. 2020. Вип. 14. С. 14–16. URL: https://www.researchgate.net/profile/Olena-Danylina-2/publication/369361801_BLOG_zanr_zurnalistiki_ci_literaturi/links/6416ac4966f8522c38b820df/BLOG-zanr-zurnalistiki-ci-literaturi.pdf#page=15 (дата звернення: 08.09.2023).
3. Бестюк І. "Куц" Вінсента ван Гога: функції екфразису в романі "Майстер корабля" Юрія Яновського // Мандрівець. 2013. №6. С. 46–51. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mandriv_2013_6_13.pdf (дата звернення: 27.10.2022).
4. Бестюк І. Джаз й орнаментальна проза: інтермедіальний формат літератури 1920-х років // Вісн. Львів. ун-ту. Сер.: Філол. 2014. Вип. 60 (1). С. 209–218. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/philology/article/viewFile/1337/1396> (дата звернення: 19.10.2022).
5. Білоножко Л. В. Естетико-генетичні передумови дослідження взаємозв'язків музики та мови художнього твору // Наук. часоп. Нац. педагог. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. Сер. 9: Сучасні тенденції розвитку мов. 2013. Вип. 10. С. 21–34. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6745/Bilonozhko.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 09.11.2022).
6. Бовсунівська Т. В. Екфразис & інтермедіальність // Літературозн. студії. 2013. Вип. 39 (1). С. 109–115.

7. Борисович О. В., Чаюк Т. А. Мовна синестезія та синестезійна метафора // «Південний арх.». Сер.: філол. науки. 2020. №82. С. 54–59. URL: <https://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/view/655/654> (дата звернення: 07.09.2023).
8. Бульбачинська О. І. Кінопоетика: реконструкція поняття // Закарпат. філол. студії. 2018. Вип. 3. Т. 3. С. 24–28. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/27846/1/%d0%9a%d0%86%d0%9d%d0%9e%d0%9f%d0%9e%d0%95%d0%a2%d0%98%d0%9a%d0%90%20%d0%a0%d0%95%d0%9a%d0%9e%d0%9d%d0%a1%d0%a2%d0%a0%d0%a3%d0%9a%d0%a6%d0%86%d0%af%20%d0%9f%d0%9e%d0%9d%d0%af%d0%a2%d0%a2%d0%af.pdf> (дата звернення: 15.11.2022).
9. Варнацька Г. Між літературою і живописом: трансформація екфразису // Молодь і ринок. 2014. №3. С. 38–41. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mir_2014_3_9.pdf (дата звернення: 10.11.2022).
10. Волошук Л. Інтермедіальність як прояв міжмистецької поліфонії у новелах Ольги Кобилянської // Синопис: текст, контекст, медіа. 2017. Вип. 1 (17). С. 52–58. URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/236/222> (дата звернення: 06.11.2022).
11. Городнюк Н. Речовість та субстанційність алхімічної символіки у романі Ю. Яновського "Майстер корабля" // Пробл. сучас. літературознавства: зб. наук. пр. 2017. Вип.24. С. 141–146. URL: <http://psl.onu.edu.ua/article/view/127992/123202> (дата звернення: 03.11.2022).
12. Доленго М. Проза Ю. Яновського // Червоний шлях. 1929. №2 (71). С. 158–166.
13. Енциклопедичний словник символів культури України / За заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсун-Шевченківський: ФОП Гавришенко В. М., 2015. 912 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kotsur_Viktor/Entsyklopedychnyi_slovnnyk_symvoliv_kultury_Ukrainy.pdf (дата звернення: 18.09.2023).

14. Жигун С. Міфологізація постатей письменників розстріляного відродження // *Studia Methodologica*: альм. 2010. Вип. 30. С. 67–70. URL: http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/stydia_metod/studia30.pdf#page=67 (дата звернення: 10.11.2022).
15. Журба С. С. "Вертеп" Аркадія Любченка: музичний контекст // *Філол. студії: Наук. вісн. Криворізь. держ. педаг. ун-ту*. 2016. Вип. 15. С. 151–163. URL: <https://journal.kdpu.edu.ua/filstd/article/view/174/166> (дата звернення: 24.10.2022).
16. Заверталюк Н. І. Мотив повернення на батьківщину в романі "Майстер Корабля" Ю. Яновського // *Таїни художнього тексту (до пробл. поетики тексту)*. 2012. Вип. 14. С. 30–40. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Tkht_2012_14_6.pdf (дата звернення: 01.11.2022).
17. Ільчук М. Т. Інтермедіальність в сучасному німецькомовному літературознавстві // *Мова і культура: наук. вид.* 2014. Вип. 17. Т. 6 (174). С. 87–95. URL: <https://burago.com.ua/wp-content/uploads/2018/03/174.pdf#page=87> (дата звернення: 07.09.2023).
18. Калашник Ю. Структурно-семантична організація рефренів у повісті Аркадія Любченка «Вертеп» // *Наукові зап. Сер.: Філол. науки (мовознавство)*. 2012. Вип. 105 (2). С. 79–82. URL: https://www.cuspu.edu.ua/download/nz_2012_105_2.pdf#page=79 (дата звернення: 17.10.2022).
19. Каленіченко О. М. *Музика і література: форми кореляції*. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2021. 138 с. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/bitstream/num/451/1/%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%96%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20%D1%96%20%D1%85%D1%83%D0%B4%20%D0%BB->

[%D1%80%D0%B0%20%D1%84%D0%BE%D0%BC%D0%B8%20%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0](#) (дата звернення: 05.09.2023).

20. Кондрашов В. Майстри кіно про взаємозв'язок літератури й кінематографа // Наук. зап. Сер.: Філол. науки (Літературознав.). 2012. Вип. 111. С. 114–120. URL: https://cusu.edu.ua/download/nauk_zapiski/filology/nz_vipusk_111.pdf#page=114 (дата звернення: 05.09.2023).
21. Кондрашов В. Структура образу в кіно та літературі: точки перетину // Наук. зап. Сер.: Філол. науки (Літературознав.). 2012. Вип. 110. С. 61–66. URL: <http://dspace.cuspu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/3913/1/%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%96%20%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%B8%20%D0%9A%D0%94%D0%9F%D0%A3.%20%D0%A1%D0%B5%D1%80%D1%96%D1%8F%20%D0%A4%D1%96%D0%BB%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1> (дата звернення: 05.09.2023).
22. Констанкевич І. Література та кіно у фікційній автобіографії Ю. Яновського "Майстер корабля" // Наук. вісн. Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Філол. науки. Літературознав. 2013. №28 (277). С. 178–182. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/5774/1/35.pdf> (дата звернення: 02.11.2022).
23. Коробкова Н. Міфологічна алюзія як форма інтертекстуальності роману "Майстер корабля" Ю. Яновського // Зб. наук. пр. з філос. та філол. Од. гуманіст. традиція. 2006. Вип. 10. С. 287–291. URL: <http://doksia.onu.edu.ua/article/view/202914/202732> (дата звернення: 28.10.2022).
24. Коробкова Н. Національна й індивідуально-авторська специфіка міфопоетичного світу роману "Майстер корабля" Ю. Яновського // Історико-літ. журн. 2002. №2. С. 209–219. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/18428/1/209-219.pdf> (дата звернення: 28.10.2022).
25. Коробкова Н. Неоміфологічний дискурс роману "Майстер корабля" Ю. Яновського // Зб. наук. пр. з філос. та філол. Од. гуманіст. традиція. 2004.

- Вип. 6. С. 281–290. URL:
<http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/1348/1/281-290%2b.pdf> (дата звернення: 28.10.2022).
26. Коробкова Н. К. Мариністична символіка як складник алюзійності роману "Майстер корабля" Ю. Яновського // Акт. пробл. слов. філол. Сер.: Лінгвістика і літературо знав.: Міжвуз. зб. наук. ст. 2011. Вип. XXIV. Ч. 2. С. 175–184. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/71630/22-Korobkova.pdf?sequence=1> (дата звернення: 28.10.2022).
27. Коробкова Н. К. Міжмистецький полілог в аспекті художності // Вісн. ОНУ. Сер. Філол. 2015. Вип. 1 (11). Т. 20. С. 18–27. URL: <http://philolvisnyk.onu.edu.ua/article/view/237671/236339> (дата звернення: 03.09.2023).
28. Кочерга С., Вісич О. Літературна інтермедіальність: генеза і сучасні горизонти. Острого: вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2023. С. 22–29, 31–36. URL: https://eprints.oa.edu.ua/8838/1/Kocherha_Visych.pdf#page=23 (дата звернення: 03.09.2023).
29. Ласло-Куцюк М. «Вікно до великого світу» Юрія Яновського // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» / Упоряд. В. Панченко. Київ: Факт, 2002. С. 311–330.
30. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Volkov_Anatolii/Leksykon_zahalnoho_ta_porivnialnoh_o_literaturoznavstva.pdf (дата звернення: 11.04.2023).
31. Лессінг Г.-Е. Лаокоон. Київ: Мистецтво, 1968. 288 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Lessinh_Hothold_Efraim/Laokoon.pdf (дата звернення: 02.09.2023).
32. Лещенко Г. Інтермедіальний вимір сучасних літературознавчих досліджень // Applied Linguistics-3D: Language, IT, ELT. 2023. №7. С. 91–94. URL: <http://eztuir.ztu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/8186/AL3D.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=91> (дата звернення: 04.09.2023).

33. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Kovaliv_Yurii/Literaturoznavcha_entsyklopediia_U_dvokh_tomakh_T_2.djvu (дата звернення: 12.04.2023).
34. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hromiak_Roman/Literaturoznavchyi_slovyk-dovidnyk.pdf (дата звернення: 07.09.2023).
35. Любченко А. Вибрані твори / передм. Л. Пізнюк. Київ: Смолоскип, 1999. 520 с. С. 265–330. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Liubchenko_Arkadii/Vybrani_tvory_zb.pdf (дата звернення: 13.02.2023).
36. Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів) // Наук. зап. Сер.: філол. науки. 2010. Вип. 92. С. 446–454. URL: http://elibrary.donnuet.edu.ua/257/1/Pokulevska_article_10_10_2010.pdf (дата звернення: 03.09.2023).
37. Мазурак А. Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі й кіно // СіЧ. 2012. № 6. С. 9–18. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/145003/03-Mazurak.pdf?sequence=1> (дата звернення: 12.11.2022).
38. Маленко О. О. Інтермедіальність як естетизація художнього дискурсу: митець – мистецтво – читач // Наук. часоп. НПУ ім. М. П. Драгоманова. Сер.: Філол. науки (мовознав. і літературознав.). 2014. Вип. 5. С. 42–50. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6961/Malenko.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 06.09.2023).
39. Мариненко Ю. Неоромантизм Аркадія Любченка // Наукові зап. Сер.: Філол. науки. 2016. Вип. 145. С. 350–354. URL: https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/inmov/naukovi-zapiski/145_1.pdf#page=350 (дата звернення: 21.10.2022).

- 40.Мариненко Ю. В. Естетичні доміанти прози Аркадія Любченка // Іван Огієнко і сучас. наука та освіта: наук. зб. Сер.: Істор. та філол.. 2015. Вип. 11. С. 263–269. URL: <http://ohiienko.kpnu.edu.ua/article/view/255106/252212> (дата звернення: 25.10.2022).
- 41.Матвійчук У. Перспективи інтерпретації літературних творів крізь призму музики // СіЧ. 2016. №1. С. 80–86. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/224956524.pdf> (дата звернення: 06.09.2023).
- 42.Міняйло Р. «Майстер корабля» Юрія Яновського: чуттєве живописання загальнолюдського лексикою мореплавства. Укр. світ у наук. парадигмах: Зб. наук. пр. 2023. Вип. 10. С. 142–145. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a0c72468-b595-46a9-ba98-aab2cf918fd3/content#page=142> (дата звернення: 08.09.2023).
- 43.Моцна Л. С. Екфразис як формула експлікації концептів мистецтва мовою метафори // Актуал. пробл. філол. та перекладознав.: зб. наук. пр. 2019. №18. С. 16–19. URL: http://elar.khmnu.edu.ua/bitstream/123456789/8373/1/ilovepdf_merged_%2818%29%20%281%29-16-19.pdf (дата звернення: 07.09.2023).
- 44.Мочернюк Н. Д. Інтермедіальність: термін, концепція, методологія // Прикарпат. вісн. НТШ. Сл. 2017. №40. С. 207–214. URL: <https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/article/view/1173/1150> (дата звернення: 06.09.2023).
- 45.Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // СіЧ. 2003. №6. С. 7–19. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/173353/03-Nalyvayko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 04.09.2023).
- 46.Ніколаєнко Н. Музичний простір та його змістове наповнення (в контексті наукової проблеми «Музика і література») // Наш укр. дім: науково-попул. часоп. для вчителів України й діаспори. 2014. №1. С. 49–57. URL: http://lib.ndu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/611/1/nash_ukr_dim_1_14.pdf#page=49 (дата звернення: 06.09.2023).

47. Ніколенко К. "Діалог культур" у романі Ю. Яновського "Майстер корабля" // Філол. науки: наук. журн. Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. 2018. Вип. 28. С. 48–55. URL: <http://philstudies.pnpu.edu.ua/article/view/191658/191817> (дата звернення: 04.11.2022).
48. Островський Г. Все, що залишилось... Або авторський спогад про ліричний роман // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» / Упор. В. Панченко. Київ: Факт, 2002. С. 187-230.
49. Панченко В. «Книга легка і життєжадібна...» // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» / Упор. В. Панченко. Київ: Факт, 2002. С. 287–300.
50. Панченко В. Пролог // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» / Упор. В. Панченко. Київ: Факт, 2002. С. 5–10.
51. Пелешенко Н. Художні інтерпретації різдвяного дійства доби бароко в українській літературі першої половини ХХ століття // Chrzescijanske swieta i swiesci w zyciu duchowym Ukraicow na przełomie tysiacleci / pod red. Włodzimierza Mokrego. 2001. Р. 261–281. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/129670d9-3650-4289-8031-ab3cd9498655/content> (дата звернення: 14.10.2022).
52. Пелешенко Н. І. Барокова різдвяна драма в українській літературі 1900-1920-х років // Магістеріум. 2002. Літературозн. студії. Вип. 8. С. 77–85. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ffb9d439-f2da-4cdd-bdd7-f389c40b74ac/content> (дата звернення: 14.10.2022).
53. Пелікан М. Р. Поняття синестезії в інтердисциплінарному вимірі // Нова філол. 2022. №88. С. 85–91. URL: <http://www.novafilolohiia.zp.ua/index.php/new-philology/article/view/805/757> (дата звернення: 08.09.2023).
54. Печерських Л. О. Інтермедіальність у експериментальних пошуках футуризму та постмодерністській романістиці // Наук. вісн. Міжнародного гуманіст. ун-ту. Сер.: Філол. 2021. №47. Т. 3. С. 47–50. URL: http://vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v47/part_3/Filologi47_3.pdf#page=47 (дата звернення: 07.09.2023).

55. Пізнюк Л. "Вертеп" А. Любченка як множинна структура // Наукові зап. Сер.: Філол. 1999. Вип. 17. С. 58–60. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/503948e0-9448-4b83-a031-4deecfe1c665/content> (дата звернення: 11.10.2022).
56. Пізнюк Л. Дотичність творчих манер чи наслідування? (Аналіз прози Аркадія Любченка та Миколи Хвильового) // Магістеріум. Літературозн. студії. 2000. Вип. 4. С. 59–63. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/6c83babe-3c4c-4578-881c-d2a7484a2f8c/content> (дата звернення: 11.10.2022).
57. Покулевська А. Становлення та теоретичне осмислення поетики монтажу і кадру в кінематографі // Analizy – interpretacje – rewizje: Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe. 2022. №3. С. 165–173. URL: <https://czasopisma.marszalek.com.pl/images/pliki/pomi/6/pomi618.pdf> (дата звернення: 05.09.2023).
58. Покулевська А. І. Монтажність і кадровість як принципи структурування в просторових та часових мистецтвах // Вісн. ДУ ім. А. Нобеля. Сер.: Філол. науки. 2016. №2 (12). С. 45–52. URL: http://elibrary.donnuet.edu.ua/256/1/Pokulevska_article_7_11_2016.pdf (дата звернення: 05.09.2023).
59. Пономаренко І. В. Міфологема моря як домінанта часопростору в романі Юрія Яновського "Майстер корабля" // Мова і культура: наук. журн. 2008. Вип. 10. Т. X (110). 272 с. С. 212–218. URL: <http://old.burago.com.ua/attachments/article/50/110.pdf#page=212> (дата звернення: 29.10.2022).
60. Попова О. Інтермедіальні студії в сучасному літературознавстві // Пробл. семантики сл., речення та тексту. 2017. №38. С. 163–167. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/270150.pdf> (дата звернення: 06.11.2022).
61. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Моногр. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с. URL: <https://docplayer.net/72044630-V-a->

- prosalova-intermedialni-aspekti-novitnoyi-ukrayinskoyi-literaturi.html (дата звернення: 21.10.2022).
62. Пуніна О. Вплив як тип інтегративної взаємодії // Волинь філол.: текст і контекст. 2018. Вип. 2. Т. 10. С. 111–120. URL: <http://volyntext.vnu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/307/283> (дата звернення: 05.09.2023).
63. Пуніна О. Кіноконструкція в романі Юрія Яновського "Майстер корабля" // СіЧ. 2010. №11. С. 41–50. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/142800/06-Punina.pdf?sequence=1> (дата звернення: 30.10.2022).
64. Пушак Ю. Література і кіно: (не)залежність мистецтв? // Парадигма: зб. наук. пр. 2011. Вип. 6. С. 49–58. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/40466/05-Pushak.pdf> (дата звернення: 05.09.2023).
65. Римар К. Інтермедіальність як один із видів взаємодії мистецтв // Славіст. студії: лінгвістика, літературознав., дидактика: зб. наук. пр. 2019. Вип. 6. С. 99–103. URL: <http://elar.khmnu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/9977/2/%d0%a1%d0%bb%d0%b0%d0%b2.%d1%81%d1%82%d1%83%d0%b4%d1%96%d1%97%202019%20%d0%92%d0%b8%d0%bf.%206.pdf#page=100> (дата звернення: 07.09.2023).
66. Савчук Г. О. "Інтермедіальність" як категорія літературознавства й медіології // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер.: «Філол.». 2019. №81. С. 15–18. URL: <https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/14082/13244> (дата звернення: 07.11.2022).
67. Саєнко В. Топос Одеси в житті і творчості Гео Шкурупія // Вісн. ОНУ. Сер.: Філол. 2017. Вип. 1 (15). Т. 22. С. 103–118. URL: <http://philolvisnyk.onu.edu.ua/article/view/137238/134447> (дата звернення: 10.11.2022).
68. Саприкіна А. Інтертекстуальність та інтермедіальність: кореляція понять // Акт. пробл. україн. л-ри і фольклору. 2010. Вип. 15. С. 87–93.

69. Силантьєва В. Література і живопис: методика і методологія аналізу // Історико-літ. журн. 2001. №6. С. 62–69. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/18402/1/62-69.pdf> (дата звернення: 10.11.2022).
70. Словник символів культури України / За заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. Київ: Міленіум, 2002. 260 с. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/397017.pdf (дата звернення: 18.09.2023).
71. Словник української мови в 11 томах / АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні; редкол.: І. К. Білодід (гол.) [та ін.]. Київ: Наук. думка. 1970–1980.
- Т. 4: І–М / Ред. тому: А. А. Бурячок, П. П. Доценко. 1973. 840 с.
72. Собецька Н. В. Сексуальність пригнічена соціальністю. Жіночий персонаж А. Любченка // Наук. зап. Сер.: Філол. 2012. Вип. 30. С. 162–164. URL: <https://lingvj.oa.edu.ua/articles/2012/n30/52.pdf> (дата звернення: 18.10.2022).
73. Старинкевич Л. Юрій Яновський – Майстер корабля // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» / Упор. В. Панченко. Київ: Факт, 2002. С. 273–276.
74. Сущенко М. Р. Українська ідентичність одеського простору в романі Ю. Яновського «Майстер корабля» // Україн. л-ра в просторі культури і цивілізації: зб. наук. пр. 2023. С. 124–126. URL: https://dspace.znu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/12345/11655/%D0%97%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA_2023.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=124 (дата звернення: 08.09.2023).
75. Табакова Г. Прийом монтажу та його реалізація в ліричній прозі // Studia methodologica. 2014. Вип. 37. С. 78–83. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6249/1/Tabakova.pdf> (дата звернення: 20.10.2022).
76. Ткаченко В. І., Дика С. Ю. Література в системі мистецтв крізь призму інтермедіальності // Innovations and prospects in modern science. 2023. Вип. 1. С. 308–313. URL:

<https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/123456789/15345/1/INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-IN-MODERN-SCIENCE-15-17.01.23.pdf#page=308> (дата

звернення: 04.09.2023).

- 77.Ткаченко Т. І. Роль біблійного інтертексту в романі Юрія Яновського "Майстер корабля" // Акт. пробл. слов. філол. Сер.: Лінгвістика і літературо знав.: Міжвуз. зб. наук. ст. 2010. Вип. XXIII. Ч. 1. С. 395–400. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17236/46-Tkachenko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 31.10.2022).
- 78.Філатова О. Жанрові гібриди, або прийоми кіно в літературному тексті // Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Studia Ukrainica Posnaniensia. 2014. №2. S. 187–193. URL: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Studia_Ukrainica_Posnaniensia/Studia_Ukrainica_Posnaniensia-r2014-t2/Studia_Ukrainica_Posnaniensia-r2014-t2-s187-193/Studia_Ukrainica_Posnaniensia-r2014-t2-s187-193.pdf (дата звернення: 13.11.2022).
- 79.Франко І. Зібрання творів у 50-и томах. Київ: Наукова думка, 1979. Т. 31. С. 95–119. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Franko/Zibrannia_tvoriv_u_50_tomakh_t31.djvu (дата звернення: 08.11.2022).
- 80.Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці: література і кіно в "Новій генерації" // Літературознавчі обрії. Пр. молод. учених. 2014. Вип. 20. С. 197–203. URL: http://irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Litobr_2014_20_41.pdf (дата звернення: 14.11.2022).
- 81.Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності // СіЧ. 2014. №11. С. 49–59. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/195630087.pdf> (дата звернення: 05.10.2022).
- 82.Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка) // Любченко А. Вибрані твори / передм. Л. Пізнюк. Київ: Смолоскип, 1999. С.

- 459–497. URL:
https://shron1.chtyvo.org.ua/Liubchenko_Arkadii/Vybrani_tvory_zb.pdf (дата звернення: 07.10.2022).
83. Шикиринська О. Б. Типологія інтермедіальних образів у художній літературі // Закарпат. філол. студії. 2021. Вип. 19. Т. 2. С. 192–198. URL: http://www.zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/19/part_2/19-2_2021.pdf#page=192 (дата звернення: 03.09.2023).
84. Юхимук Я. В. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності // Наук. пр. Філол. Літературознав. 2015. Вип. 247. Т. 259. С. 155–160. URL: <http://litstudies.chdu.edu.ua/article/view/73960/69402> (дата звернення: 05.09.2023).
85. Якубський Б. Юрій Яновський і його «Майстер корабля» // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» / Упор. В. Панченко. Київ: Факт, 2002. С. 257–267.
86. Яновський Ю. Майстер корабля // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упор. В. Панченко. Київ: Факт, 2002. С. 13–176.
87. Alquadi Kh. Literature and cinema // International Journal of Language and Literature. 2015. №3 (1). P. 42–48. URL: http://ijll-net.com/journals/ijll/Vol_3_No_1_June_2015/6.pdf (дата звернення: 10.09.2023).
88. Brown C. S. The relations between music and literature as a field of a study // Comparative Literature. 1970. №22 (2). P. 97–107.
89. Chmielecki K. Estetyka intermedialności. Kraków: wydawnictwo Rabid, 2008. 265 s. URL:
https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/11888/3/K_Chmielecki_Estetyka_intermedialnosci.pdf (дата звернення: 10.09.2023).
90. Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols. London: Routledge, 2001. 399 p. URL:
<https://ia801306.us.archive.org/9/items/DictionaryOfSymbols/Dictionary%20of%20Symbols.pdf> (дата звернення: 15.09.2023).

91. Korotkova L. Montage as the universal creative device: interdisciplinary approach // Scientific Journal of Polonia University. 2019. Vol. 5. №5. P. 73–83. URL: <http://pnap.ap.edu.pl/index.php/pnap/article/view/390/367> (дата звернення: 11.09.2023).
92. Mangoua R. F. De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone // Synergies Afrique des Grands Lacs. 2014. №3. P. 127–141. URL: https://www.gerflint.fr/Base/Afrique_GrandsLacs3/Robert_Fotsing_Mangoua.pdf (дата звернення: 11.09.2023).
93. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités. 2015. №6. P. 43–64. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/#pdf-viewer> (дата звернення: 10.09.2023).
94. Weibel P. Literary montage // MaHKUscript: Journal of Fine Art Research. 2016. №1. P. 1–4. URL: <https://storage.googleapis.com/jnl-up-j-mhkujfar-files/journals/1/articles/6/submission/proof/6-1-69-1-10-20160115.pdf> (дата звернення: 11.09.2023).
95. Wolf W. Relation between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality // Comparative Literature: Sharing knowledge for preserving cultural diversity. 2009. Vol. 1. P. 133–155.
96. Wood M. The Artistic Object and Its Worlds: Literature and Cinema // Journal of World Literature. 2021. №6. P. 287–296. URL: https://scholar.archive.org/work/j26seljxpffjjewgdael373yzq/access/wayback/https://brill.com/downloadpdf/journals/jwl/6/3/article-p287_1.pdf (дата звернення: 10.09.2023).

Анотація

Ластович А. С. Інтермедіальність української прози 20-х рр. ХХ ст. («Вертеп» А. Любченка, «Майстер корабля» Ю. Яновського)

Об'єкт дослідження – «Вертеп» А. Любченка та «Майстер корабля» Ю. Яновського.

Предмет дослідження – інтермедіальність творів «Вертеп» А. Любченка та «Майстер корабля» Ю. Яновського.

Мета роботи полягає в розкритті феномену інтермедіальності української прози 1920-х рр. на прикладах повісті «Вертеп» А. Любченка та роману «Майстер корабля» Ю. Яновського.

Однією з особливостей української прози 1920-х рр. є інтермедіальність. Вона яскраво виявилася в повісті «Вертеп» А. Любченка та романі «Майстер корабля» Ю. Яновського. Інтермедіальність як мистецьке явище досліджували В. Просалова, Е. Циховська, Л. Волошук, О. Попова, Г. Савчук та інші. Загалом, науковці визначають інтермедіальність як взаємодію кодів і метод аналізу тексту. У низці праць досліджувалися проблеми зв'язку літератури з музикою, живописом і кінематографом. У повісті «Вертеп» А. Любченка містяться взаємозв'язки літератури з музикою, живописом і театром. Роман «Майстер корабля» містить взаємозв'язки літератури з кінематографом, живописом і театром.

Ключові слова: інтермедіальність, музичні образи, живописні образи, кінопобут, кінопроцес, монтажність.

Summary

Lastovych A. Intermediality of Ukrainian prose of the 1920s (“Vertep” by A. Liubchenko, “Master of the ship” by Yu. Yanovsky)

Research object is “Vertep” by A. Liubchenko and “Master of the ship” by Yu. Yanovsky.

Research subject is intermediality of compositions “Vertep” by A. Liubchenko and “Master of the ship” by Yu. Yanovsky.

The purpose of the work is exposition of the phenomenon of intermediality of Ukrainian prose of the 1920s on examples of the story “Vertep” by A. Liubchenko and the novel “Master of the ship” Yu. Yanovsky.

One of the features of Ukrainian prose of the 1920s is intermediality. It was brightly explicated in story “Vertep” by A. Liubchenko and novel “Master of the ship” by Yu. Yanovsky. Intermediality as an artistic phenomenon was studied by V. Prosalova, E. Thykhovska, L. Voloshuk, O. Popova, G. Savchuk and others. In generally, scholars define intermediality as the interaction of codes and a method of text analysis. In a number of works, the problems of the connection of literature with music, painting and cinematography were investigated. The story “Vertep” by A. Liubchenko contains of interrelationships of literature with music, painting and theater. The novel “Master of the ship” by Yu. Yanovsky contains of interrelationships of literature with cinematography, painting and theater.

Key words: intermediality, musical images, picturesque images, film mode, film process, editing.