

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Острозька академія»
Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту
Кафедра української мови і літератури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня магістра
на тему: «Інтермедіальні коди в прозі Аркадія Любченка»

Виконала роботу студентка II курсу, групи ЗМУФ-21
спеціальності 035 «Філологія»
освітньо-професійної програми
«Українська мова та література»
Кузьміч Дарина Анатоліївна

Наукова керівниця – докторка філологічних наук,
професорка кафедри української мови та літератури
Національного університету «Острозька академія»
Вісич Олександра Андріївна

Рецензентка – докторка філологічних наук,
доцентка кафедри теорії літератури та зарубіжної
літератури Волинського національного
університету імені Лесі Українки
Левчук Тереза Петрівна

Острог, 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ СУЧАСНИХ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТУДІЙ	7
1.1. Поняття інтермедіальності в сучасному літературознавстві.....	7
1.2. Методи і прийоми інтермедіального аналізу літературного твору.....	11
1.3 Дослідження інтермедіальних стратегій у творчості українських письменників 20-30-х років	17
Висновки до розділу 1.....	24
РОЗДІЛ II. ПАРАДИГМА МИСТЕЦЬКИХ КОДІВ У ПРОЗІ А. ЛЮБЧЕНКА	26
2.1. Звукові й музичні елементи в творах Аркадія Любченка.....	26
2.2. Імпресіоністичні прийоми створення візуальних картин в оповіданнях автора.....	33
Висновки до розділу 2.....	40
РОЗДІЛ III. ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПОЕТИКА ПОВІСТІ «ВЕРТЕП».....	43
3.1. Структуротворча та концептуальна функція вертепу в однойменній повісті.....	43
3.2. Сценічна організація простору в творі та його мистецька деталізація.....	51
3.3. Музично-малярські особливості образотворення «Вертепу».....	62
Висновки до розділу 3.....	70
ВИСНОВКИ.....	72
СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	77

ВСТУП

Інтермедіальність є фактично явищем природним, схильним до розвитку й симбіозу, різних міжмистецьких комбінацій та форм вираження, оскільки синтез мистецтв є поняттям абсолютно невід'ємним від людської культури та життєвої діяльності. Витоки інтермедіальності сягають ще часів Античності, коли Арістотель у своїх працях «Про мистецтво поезій» та «Поетика» описує поняття мімезису як прикладу наслідування природи. Та якщо аналізувати глобально, синтез мистецтв був представлений ще у міфології, коли текст містив детальні описи предметів, і в античному театрі, що містить у собі елементи літератури, танцю, музики, декламації тощо.

Із далеким і глибоким минулим інтермедіальність продовжувала проявляти себе як інструмент митця. Письменники тяжіли до якнайточнішого зображення дійсності, отже мали на меті за допомогою слова передати всю палітру кольорів світу, як у художньому мистецтві, його мелодійність і звукове розмаїття, як у музичному творі, усі лінії, деталі, форми, вигини й кути, як у скульптурі. Для митця була цінна можливість проявити свою індивідуальність завдяки навичкам і творчому чуттю, закласти у твій мистецький твір сенс, код, що матиме унікальне інтерпретування в залежності від світосприйняття і ерудованості читача.

Створення нових синтезованих мистецтв, наприклад, таких як кінематограф і фотографія, що нині міцно укорінилися у людській буденності та культурі, стали невід'ємною їх частиною, було певним сильним поштовхом для вивчення й дослідження інтермедіальності як самостійного зв'язного між усіма видами мистецтв. Тож фактично найрезультативнішим періодом дослідження явища синтезу мистецтв припадає з середини ХХ століття й на початок ХХІ. Це відносно новий у порівнянні з іншими дослідницький напрямок, який тільки збагачується новими результатами і який ще потребує ґрунтовних праць дослідників. Зокрема на цей час для вивчення інтермедіальності можна послуговуватися працями А. Ханзен-Льове, Е. Циховської, В. Просалової тощо.

Інтермедіальність – явище цілком поширене й унікальне водночас. Воно наявне в більшій чи меншій мірі, у кращому мистецькому вираженні чи менш, але в майже кожному великому літературному творі. Такі видатні творчі люди як Тарас Шевченко, Ольга Кобилянська й Аркадій Любченко тяжіли до оригінального й глибокого зображення реальності у своїх текстах. Будь то «Valse melancholique» Ольги Кобилянської чи «Вертеп» Аркадія Любченка, у текстах виникало взаємопроникнення мистецтва в мистецтва, симбіоз яких створював в абсолютно нову картину дійсності із художнім різноманіттям і глибокими смислами. Це створювало можливість для висвітлення творчого потенціалу письменника, а також для його творчої самопрезентації. Паралельно інтермедіальні коди ускладнюють текст, створюють ефект смислової багатшаровості, що відкривають шляхи для глибшого дослідження художнього твору.

Актуальність дослідження інтермедіального коду прози Аркадія Любченка полягає в сучасності обраної теми і її маловивченості. Аркадій Любченко талановитий, видатний письменник початку ХХ століття, маловідомий наразі, його твір «Вертеп» є абсолютним втіленням інтермедіальності, прикладом наслідування лялькового театру на сторінках повісті. Зокрема вкраплення синтезу мистецтв нанизувалися впродовж його творчого розвитку й знайшли своє виявлення у книзі «Вона: повісті й новелі». Тож творчість письменника є незвіданим виміром, сповненого інтермедіальних кодів, що є результатом неординарного творчого мислення й чуття.

Також вибір творчості Аркадія Любченка ґрунтується на тому, що для авторського стилю характерне активне використання кольорів і відтінків, гри світлу та тіні, контрастності. Проза письменника виділяється музичністю, вона сповнена звукових образів, шумів та мелодій, а кожен твір або ж розділ має свій особливий тон звучання.

Мета роботи – дослідження інтермедіального коду в прозі Аркадія Любченка.

Поставлена мета роботи передбачає виконання таких завдань:

- теоретично окреслити витoki інтермедіальності, її зміст та розвиток в українському літературно-дослідницькому вимірі;
- проаналізувати звуко-музичні елементи та імпресіоністичні прийоми у творах Аркадія Любченка;
- дослідити інтермедіальну структуру й наповнення повісті «Вертеп»;
- охарактеризувати особливість інтермедіального письменницького стилю Аркадія Любченка.

Об'єкт дослідження – мала й велика проза Аркадія Любченка, зокрема повість «Вертеп» та збірник «Вона: повісті й новелі». **Предмет студії** – інтермедіальні коди у прозі Аркадія Любченка.

Магістерська робота ґрунтується на джерельній базі (повість «Вертеп», збірки «Вона: повісті й новелі» та «Вибрані твори»), теоретико-методологічній (більше 30 наукових праць).

У роботі використані такі методи наукового дослідження: описовий, контекстно-інтерпретаційний, логіко-семантичний.

Наукова новизна магістерської роботи зумовлена тим, що вперше комплексно проаналізовано творчість Аркадія Любченка з огляду на інтермедіальні студії. Послідовно й ґрунтовно творче вираження синтезу мистецтв у художніх літературних творах. Зокрема виявлено й окреслено інтермедіальні коди як характерну особливість стилю творчості Аркадія Любченка.

Теоретичне значення роботи визначається тим, що ця праця є внеском у спадщину досліджень інтермедіальних студій та власне творчості Аркадія Любченка.

Практичне значення роботи полягає у тому, що її результати можуть бути використані як ґрунтовна основа подальших досліджень інтермедіальних студій, творчості письменника Аркадія Любченка і для доповнення в

університетській програмі такого курсу як «Інтермедіальні студії в літературознавстві».

Структура магістерської роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 81 с., із них 74 с. основного тексту.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ СУЧАСНИХ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТУДІЙ

1.1. Поняття інтермедіальності в сучасному літературознавстві

Інтермедіальні студії розпочали активно досліджувати в останні десятиліття, коли поняття «синтезу мистецтв» набуло неабиякого масштабу. Пов'язано це із стрімким розвитком медійної діяльності, оскільки в час створення віртуальної реальності стає очевидним факт культури, як явища цілком інтермедійного. Цей феномен постає вже не тільки місцем перетину різних видів мистецтв (літератури, музики, архітектури, живопису), але й дисциплін і сфер життєдіяльності. Людина проявляється в центрі інфосинтезу, що провокує її досліджувати вияви цього феномену.

Із розвитком медіа роль і функції літератури вчергове зазнали переосмислення. Це пов'язано з тим, що у художньому тексті важче поєднати коди і сенси різних мистецтв, ніж, наприклад, у фільмі. Якщо у першого основним інструментом вираження є слово, то у другого – увесь комплект зорово-слухових навичок глядача. Картина світу у фільмі більш окреслена й організована: музичний супровід у первинному вигляді, живопис із повноцінною палітрою кольорів, скульптура із збереженими характеристиками форми. Літературний простір ж обмежений уявою читача. У цьому випадку кожен читач схильний інтерпретувати один код іншого мистецтва по-різному, а саме через свою призму бачення й специфіку аналізу. З іншого боку, саме здатність словесного образу відобразити колір, форму, звук, емоцію чи думку із найменшими енергетичними і матеріальними затратами робить літературу неабияк актуальним центром синтезу мистецтв.

Витоки інтермедіальності сягають часів античності. Первинним проявом інтермедіальності є міфологія, коли у розповідях були описи, наприклад, меча і щита чи портрета героя. Також відбувається алхімія музики і слова, що проявилася у пісні. Згадаємо і про мистецтво різьби по каменю – скульптуру,

оскільки вона займала вагоме місце в культурному житті. Але найбільш значимим і яскравим виявом інтермедіальності є синтез кількох простих мистецтв в одному – у результаті було створено античний театр – більш складне, багатокомпонентне мистецтво, що містить у собі літературу, елементи танцю, музику, декламацію, хоровий спів і нерідко пантоміму.

Арістотель є одним із перших, хто закладає фундамент осмислення перетину і взаємосинтезу різних мистецтв у своїй праці «Про мистецтво поезій». Гомер же у своїй «Іліаді» описує щит Ахіла, що також є поєднанням двох кодів відмінних мистецтв. Дещо трансформували і розширили поняття «синтез мистецтв» або «взаємопроникнення мистецтв», вчені розпочали досліджувати це явище і, відповідно, частіше згадувати у своїх працях у ХХ столітті.

Можемо виділити епоху постмодерну, як поштовх до становлення інтермедіальності як повноцінної дисципліни. Це можна пояснити тим, що саме в цей час у мистецтві освоюються нові синтетичні форми: комікс, кіномистецтво, анімація, фотографія тощо. Вони стають невід'ємною реальністю нашої культури, стрімко розвиваються і набувають популярності. Тож таке явище не могло не привернути увагу дослідників, оскільки інтермедіальність набула зовсім інших масштабів.

У літературознавстві немає чітко визначеної єдиної дефініції, тому важливо окреслити вираження кількох понять для кращого їх розуміння.

Введення терміну «інтермедіальність» приписують Д. Хігінсу, який 1965 року вжив поняття «intermedia», описуючи симбіоз різних мистецтв у есе «Синестезія та міжвідчуття: інтермедіа» [33, с. 16]. 1983 року Ааге (Оге) А. Ханзен-Льове у статті «Проблема кореляції словесного та зображального мистецтв на прикладі російського модерну» ототожнив інтермедіальність із дослідницькою парадигмою. Дослідник визначив головну ознаку інтермедіальності як здатність до транспортування визначеного змісту або його частини з одного виду в мистецтва в інший. Цей спосіб можна охарактеризувати як «переклад» однієї мови мистецтв у межах іншої за умови однієї визначеної

культури. Також ця ознака включає в себе симбіоз кодів різних мистецтв в одному тексті.

Ю. Лотман висловив своє розуміння інтермедіальності як явища «поліглотизму» («багатоголосся» або ж іншими словами «інтерсеміотичності») культури [30, с. 164]. Хоч мистецтва між собою різняться за формою вираження і ядра сприйняття, наприклад, література і театр, попри це їх взаємодоповнення у єдиному вигляді створює можливості для вираження нових образів чи асоціацій. Можемо провести паралель між «поліглотизмом» і здатністю мистецтва до посередництва, коли місцем зіткнення інформації (мистецтва) є посередник (поліглот). Також дослідник неодноразово звертається до поняття «текст у тексті», коли чітко вираженні характеристики одного медіа трансформуються під ознаки іншого, що робить це ж, під час їхнього симбіозу.

В. Просалова у своїй праці «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» пише: «Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [31, с. 26]. О. А. Пешкова визначає інтермедіальність як «невід’ємну ознаку сучасного літературно-художнього дискурсу», що «характеризує текст як поєднання численних інших текстів чи їх фрагментів, сполучення несполученого, іноді парадоксального, що призводить до невичерпності й непередбачуваності авторських варіацій» [24, с. 52] .

З огляду на різні кути зору дослідників щодо одного і того питання – інтермедіальності – можемо виділити головний тезис, що об’єднує все вище написано, і це – «синтез мистецтв». Кожне тлумачення пояснює взаємодію в одному творі кодів з різних мистецтв, їхню трансформацію у виключно щось нове у змістовному та образному значенні. На організацію художнього тексту це має вплив також, оскільки від початку природа мистецтва мала різні специфічні форми вираження: у музиці головним кодом є звук, шум, а в скульптурі – форма. Відмінні особливості наявні і в літературі, і в живописі, і в кінематографі, як абсолютно синтезованому мистецтві.

Суть інтертекстуальності пояснюється збагаченням, розширенням, ускладненням художнього тексту. З'являються нові варіанти інтерпретації не тільки окремих частин, образів, кодів, але і всього твору, як повноцінного самостійного тексту. Збагачення тексту особливими структурами з інших сфер дозволяють глибше й детальніше відобразити змальовану автором дійсність чи власне саму суть ідеї. В автора з'являється набагато більше інструментів для досягнення задуму. Нерідко перенесення, процес трансформації кодів мистецтв в єдину площину твору ускладнюють прочитання та інтерпретацію, а також стають викликом для самого письменника. Оскільки із появою нових можливостей і технік протилежно з'являються дефекти у їх прямій трансформації – щоб зобразити мелодію у літературі, бракує інструментів для її опису в абсолютному (первинному) вигляді, оскільки принципам словесності характерне емоційно-сміслові зображення, але не чуттєве у значенні «чути». Тому є випадки спрощення та дефекту. Якщо письменник ставить перед собою мету зобразити скульптуру чи картину, що має фізичне втілення, його спосіб не буде досконалим, оскільки описи міститимуть тінь бачення автора. Тобто зображення пройде через призму його «Я» як реципієнта і втратить своє первинне втілення.

Поняття інтермедіальності також проявляє свою суть у невідемності одного мистецтва від іншого під час і після їхньої інтеграції. Найкраще це спостерігати знову ж таки аналізуючи творчість письменників, наприклад, коли в тексті наявний опис картини. Хоч сама картина містить у собі візуальне мистецтво (живопис), але все одно залишається літературою. Після синтезу вони не можуть існувати одне без одного, оскільки вже відбулася трансформація в одне ціле.

Явище інтермедіальності сягає часів, коли людина лиш розпочинала усвідомлювати існування явища мистецтва. Із культурним розвитком людства паралельно розвивалася інтермедіальність. Вона виражалася у тому, що для яскравого, чіткого й наближеного до реальності зображення необхідно було синтезувати інструменти з різних мистецтв. Таке явище взаємопроникнення

різних форм творчості в одній площині стало об'єктом активного дослідження від ХХ століття, оскільки саме інтермедіальність стає чи не головним методом у творенні мистецького шедевра (прозового твору, кіна, вистави, мюзикла тощо).

1.2. Методи і прийоми інтермедіального аналізу літературного твору

Інтермедіальність – це взаємопроникнення двох і більше мистецтв, які знаходять свій прояв в одній площині – тексті. Такий взаємозв'язок чи взаємозалежність спостерігають у відмінних семіотичних систем. Тобто різна комбінація поєднання вербального мистецтва із музичним, живописним чи архітектурним збагачує культуру художнього тексту тим, що «позичає» природні інструменти вираження інших форм мистецтв. Виявлення у художньому творі запозичених елементів утворює основний об'єкт вивчення такої нової дисципліни, як інтермедіальність.

Існують два поняття: інтермедіальність як явище мистецтва і власне інтермедіальний аналіз. Коли перше проявляє себе як «текст у тексті» або ж синтез мистецтв, то друге – ґрунтується на постструктуралістській і постмодерністській методології [32, с. 49]. Це послугувало тому, що в самому явищі мистецтва вбачали специфічну знакову систему, яка здатна завдяки «посереднику» набути образну форму. Кожен вид мистецтва мав свій спосіб втілення образу: музика послуговувалася звуком і шумом, література – словом, архітектура – формою та матеріалом, живопис – кольором.

Мистецтво по своїй природі є явищем гнучким і піддатливим до симбіозу, доповнення чи у сенсі запозичення. Чи є мистецтво зображальним, чи виражальним – принципи взаємопроникнення є незмінними. Неважливо наскільки специфічними є форми вираження того чи іншого медіа, якщо у процесі вони здатні доповнювати одне одного, навіть якщо це передбачає видозмінення певних аспектів, але завжди за умови збереження первинної суті. У кінцевому результаті їхня колаборація являє собою результат створення нового, ускладненого художнього простору. Нові смисли створюють нові

варіації тлумачення і сенсового наповнення. Як факт із розширенням інструментів художнього вираження, автор цим збільшує свою частку впливу в загальнолюдській культурі.

Митець, помістивши у свій твір вже існуюче унікальне художнє вираження живопису або ж архітектурного чи кінематографічного мистецтва, автоматично підтверджує факт інтерсеміотичності. У той самий час інтермедіальність засвідчує, що не просто одне медіа «поглинає» інше, тлумачення розширюють до дієслова «підпорядковує».

Окреслення науковцями поняття інтермедіального аналізу вимагало використання чимало методів дослідження. Зокрема виникала необхідність звернення до інтертекстуальності та компаративістики, а також використання досвіду структурно-семіотичних досліджень.

О. А. Пешкова у своїй статті «Сучасні підходи до трактування поняття інтермедіальності та суміжних термінів» пише: «У контексті інтермедіальності окреме місце займають питання методологічного характеру, головним чином теорія інтермедіального аналізу, який передбачає міждисциплінарний підхід до вивчення подібного типу відносин між мистецтвами» [24, с. 153]. Він характеризується тим, що окрім інтертекстуальності містить елементи рецептивної естетики і культурологічного аналізу. Таким чином з'являється можливість для окреслення структури тексту, яка містить у собі взаємопов'язані прояви інших мистецтв, і подальшого їх детального вивчення, а саме: як була видозмінена їхня форма, які функції збереглися чи з'явилися нові. Це не обмежується одною літературою, оскільки такий підхід цілком доречний і для художнього мистецтва, і для музичного.

Основним завданням інтермедіального аналізу є виявлення «запозичених» кодів мистецтв, що знаходять свою реалізацію у дещо видозміненій формі в одному тексті, і враховуючи широкий спектр із чого письменник може почерпнути різні вияви таланту митця, то виділяють кілька етапів. Зокрема О. Пешкова пише про три етапи [24, с. 153-154]. Перший – коли дослідник вибирає загальну й універсальну стратегію аналізу, яку фактично можна

підлаштувати під будь-яке мистецтво. Здебільшого це аналіз стилю автора, художньої форми тексту, художніх образів, структурування часопростору і т. д.. Другий передбачає окреслення рівнів аналізу, що є спільними для досліджуваних мистецтв. Наприклад, стиль атмосфери чи ритмічна схожість, перейняття художніх символів тощо. Третій етап характеризується тим, що об'єктами аналізу стають значимі особливості (засоби, прийоми і техніки) мистецтв, які їм властиві і які вже у взаємозв'язку із художнім твором. В арт мистецтві вагомою буде техніка пензля – грубі чи тонкі лінії, гострота стилю тощо, у музичному – акцент на швидкості й чіткості звучання, на її ритмі.

Є. Фесенко у статті «Інтермедіальні аспекти в літературі» зауважує: «... метод інтермедіального аналізу має свої обмеження: він не може бути застосований до абсолютно будь-якого літературного твору. Інтермедіальність, як і будь-яке явище в мистецтві, – явище цілісне й історичне, тож аналізувати твори в подібному ключі можна, розпочинаючи із певної епохи (у залежності від країни, друга половина 19 – початок 20 століття), хоча окремі прийоми були привнесені в літературу значно раніше» [34, с. 1]. Фесенко Євгенія розвиває думку, що є два основних способи за якими освоєння літературного тексту відбувається максимально ефективно. Перший спосіб – це звернення до досвіду попередника і власне самостійне вивчення тексту. Варто звернути увагу на його техніку й особливості відображення мистецтва у світогляді митця. Другий спосіб ґрунтується на тому, щоби також індивідуально освоїти художні відкриття в різних сферах мистецтва. Це стосується як і класичних мистецтв (живопис, скульптура, архітектура, музика, театр), так і відносно новітніх (фотографія, кіно, комікси).

Окреслюючи метод інтермедіального аналізу літературного твору, варто пам'ятати, що в центрі уваги є літературність і художність твору, тобто те, що є предметом літературознавства. Така специфіка методу, що визначає багатосаровість та багаторівневість тексту, його наповнення полікультурними образами та інтермедіальними кодами. Метод інтермедіального аналізу дозволяє глибше розкрити задум тексту та його композиційно-структурне

призначення. Ідею, стиль, майстерність митця – усе це можна визначити додатково завдяки поняттю інтермедіальності.

Саме явище інтермедіальності є складним і багатогранним хоча би з огляду трансформації інструментів одного мистецтва в знаковому просторі іншого. Пошук жанрових аналогій також є метою інтермедіального аналізу, оскільки це передбачає розглянути текст з іншого боку, тобто розкрити його культурну та мистецьку цінність. Вкраплення одного мистецтва в іншому часто не є прихованими, оскільки в тексті є описи скульптури, то слова містять конотацію форми, якщо художні картини – кольору, якщо музики – індивідуальне сприйняття й ототожнення звуку тощо. Незважаючи на це, будь-який ускладнений, а саме інтермедіальний, твір вимагає вдумливого читання та аналізу.

О. Пешкова у статті «Сучасні підходи до трактування поняття інтермедіальність та суміжних термінів» зазначає, що через труднощі опису специфік одного мистецтва в знаковому просторі другого (пише про взаємодію кодів вербального, візуального, музичного), варто звертатися саме до інтерсеміотичного підходу [24, с. 152]. Він же, інтерсеміотичний підхід, вивчає специфіку передачі інформації в інтертекстуальному тексті, а також актуалізує методи синестетичного зображення.

У літературі одним із запозичених важливих живописних методів (або ж інструментів) є саме колір. Письменники намагаються словесним забарвленням актуалізувати уяву читача і з допомогою цього відтворити в його уві бажану картину реальності. Таким чином панорама уявного світу розширюється і доповнюється такими елементами, що фіксують його наближення до знайомої реальності. Письменники використовуючи живописні інструменти або тяжіють до зображення ліній, або до відтворення кольору. У посібнику «Інтермедіальність» Світлана Кочерга та Олександра Вісич зазначають, що «для літератора, як і маляра, багато важить контрастність, світлотінь, асоціації і символіка кольору. Письменники, оперуючи кольором, апріорі враховують, передусім інтуїтивно, психологію сприйняття кольору» [7, с. 26]. Так і

відбувається, що запозичуючи техніку з одного мистецтва, інше мистецтво її підлаштовує під себе. Тож враховуючи, що література є не тільки сплавом візуально-уявних образів, а і глибинних міжрядкових сенсів, вона поділяє намагання живопису впливати на внутрішній стан реципієнта.

Вагомою перевагою літераторів над живописцями у відтворенні кольорів є можливість наділити кольори метафоричними ознаками. Живописець здатен відтворити колір і відтінок, коли письменники здатні прив'язати до кольора емоцію, форму, рух, фізичний чи психологічний прояв. Тобто така можливість у літературі дає більш глибинне значення і більш тонке сприйняття.

Із музичної сфери літератори запозичують тонке чуття звуку. Вони наділяють свій текст шумами і напівтонами, певними діями чи словосполученнями, які асоціативно викликають у читача уявний спалах мелодії. Як і колір, музика у літературі існує на рівні підсвідомості читача. Аби чітко виразити висоту звучання, темп автори користуються довжиною рядків, повторами, ритмікою слів тощо. Зокрема щоб виразити меланхолійний, повільний настрій, письменники використовують довгі, розлогі рядки, яким характерні звороти і нашарування. Атмосферу швидкого темпу створюють короткі ритмічні речення. Інколи таким реченням характерне інтонаційне зростання, створене знаками оклику. Три крапки характерні для повільного темпу.

Варто зазначити, що звук і «внутрішній звук» слова не є тотожними поняттями. Між ними є найвагоміша відмінність: а саме відмінність у просторовому вираженні. Сам звук існує лиш у часі, коли слово, як звучання, існує лише в межах окресленого простору. Якщо для відтворення першого потрібне лише джерело звуку і той, хто його прийматиме в істинному вигляді, то для відтворення другого потрібне джерело і той, хто його відтворюватиме викривлено, тобто через призму свого сприйняття, досвіду, трактування тощо.

Одним із стовпів інтермедіальності не випадково вважають екфразу. Екфраза є своєрідним літературним прийомом, завдяки якому словесний текст має всі інструменти водночас і для відтворення фрагментів творів інших

мистецтв, і для розкриття ідейно-естетичного змісту цих же фрагментів. У підручнику «Літературознавча інтермедіальність» С. Кочерга та О. Вісич зазначають: «Метою подібного опису є намагання вплинути на читацьку уяву, за допомогою якої побачити мистецький витвір майже фізично. Однак зрозуміло, що художня література не зловживає документальною фіксацією, а вдається до яскравих метафор, які стають імпульсами для уявних картин» [7, с. 46]. Тобто використання екфрази мотивується не так деталізованим змалюванням картини дійсності, як змалювання саме суб'єктивної дійсності, яка пройшла через призму внутрішньої оцінки.

Взаємопроникливий зв'язок між мистецтвами спонукає науковців окреслити чіткий спосіб аналізу і тлумачення цього зв'язку. Тож у ХХ столітті науковці описують інтермедіальний аналіз як такий, що передбачає акцентування на трансформації кодів одного мистецтва на площині іншого. Інтермедіальний аналіз полягає у тому, аби у мистецькому фрагменті віднайти засоби суміжних мистецтв. Наступним кроком є їх аналіз у залежності від смислового, образного, естетичного наповнення.

С. Кочерга та О. Вісич пропонують ознайомитися із найпоширенішою схемою інтермедіального аналізу, яку поділяють на три етапи:

1. Обрати що саме буде піддано аналізу (художній образ, стиль чи часо-простір тощо);
2. Умовно визначити в якій мірі одне мистецтво було проявлене і трансформоване в іншому;
3. Власне аналіз застосованих засобів, прийомів, технік запозиченого мистецтва на площині основного (кольорова організація, ритміка тощо) [7, с. 101-102].

Підсумовуючи, інтермедіальний аналіз є певним дослідженням літературного твору і художності, яка в ньому виражена. Художність може виражатися як в запозичених елементах з малярського, театрального, музичного мистецтва тощо, так і в способі опису, здатності створювати цілісні образи. І те,

що саме автор вміщує у свій текст, яким чином він вкраплює такі елементи, і є об'єктом інтермедіального аналізу.

1.3. Дослідження інтермедіальних стратегій у творчості українських письменників 20-30-х років

Суть інтермедіальності в художньому тексті проявляється у збагаченні, розширенні, ускладненні самого тексту, коли у результаті виникають нові варіанти інтерпретації не тільки окремих частин, образів, кодів, але і всього твору, як повноцінного самостійного тексту. Збагачення твору особливими структурами з інших сфер дозволяють глибше й детальніше відобразити змальовану автором художню дійсність чи, власне, саме ядро ідеї. В автора з'являється набагато більше інструментів для досягнення поставленого задуму.

Письменник нарощує смисловий потенціал твору завдяки вкрапленню у текст інтермедіальних кодів. Правильна техніка опису допомагає актуалізувати уяву читача та образи-асоціації, що виникають під час прочитання. Це впливає на створення об'ємного смислового простору, де художня картинка є максимально деталізованою та реалістичною, що насамперед тільки зміцнює емоційно-інтелектуальний зв'язок між твором і читачем чи автором і читачем.

Інтермедіальні дослідження в літературознавстві є порівняно новим напрямом, у якому вміщений акцент на висвітленні літературою інших видів мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі іномедійних вкраплень (живописних, музичних, театральних тощо). У дослідженнях інтермедіального феномену засвідчують певну особливість художньої літератури, що не просто привласнює, а саме асимілює характерні іншим мистецтвом ознаки (об'ємність скульптури, візуальність та колористика живопису тощо). Тобто у синтезі мистецтв найважливішим чинником є «підпорядкування» одним медіа іншого.

Враховуючи, що напрям інтермедіальності відносно новий, активно вивчати та аналізувати інтермедіальні коди в творчості письменників розпочали

з середини ХХ – початку ХХІ століть. Фактично, в українському літературознавстві проблеми міжвидової взаємодії дослідники осмислювали саме на матеріалі творчості різних письменників. Більшість наукових статей присвячені вивченню взаємодії літератури та музичного мистецтва, а також літератури та образотворчого мистецтва.

Послугуючись інтермедіальним аналізом науковці мають змогу розгляди текст через призму його полікодової структури. Тобто аналіз живописних, кінематографічних і музичних кодів у літературному творі надає змогу пізнати приховані смислові коди, які закладає автор, розкрити трансформацію мистецтв у змістовному та образному значенні, розглянути різні варіанти інтерпретацій тощо.

Дотичним для синтезу мистецтв та інтермедіального аналізу є фактор таланту митця. Оскільки явище інтермедіальності є частиною феномену людської культури, дослідники вивчаючи творчість письменників звертають увагу на навички та вміння автора, його майстерність. Вагомо окреслити інтермедіальність як вияв симбіозу прийомів і вмінь, симбіозу інтерпретації (образів чи подій, знаків тощо), видозміни тексту (перехід одного мистецтва в знакову систему іншого або їхній взаємоперетин), культурного діалогу (спосіб творчої репрезентації своєї індивідуальності), а також креативних ідей (пошук, втілення оригінальних міжмистецьких комбінацій у художньому творі). Тож для створення багатогранної розгорнутої реальності чи повноцінного синтетичного мистецького твору необхідно забезпечити умови для безперешкодної та логічної взаємодії таких аспектів: вмінь, творчості та майстерності.

На початку ХХ століття проявляють себе як талановиті художники і як любителі-літератори Олекса Грищенко, Святослав Гординський, Володимир Гаврилук, Іван Крушельницький, Галя Мазуренко, Василь Хмелюк. Оксана Лятуринська у своїх літературних творах вміщувала характерні образи і коди, які репрезентують її як скульпторку та малярку паралельно. Згадуючи таких митців універсалістів, котрі ілюструють специфіку поетики простору в інтермедіальному аспекті, можна окреслити деякі особливості їхнього стилю.

Такі письменники, творчість яких відкрита до міжмистецьких діалогів, вправно моделюють простір із чутливим змалюванням кольору, світла, глибини і детальності зображення, ліній, відтворенням динаміки тощо, оскільки це фактично основні засоби формування простору в живописі. Вказані особливості змалювання дійсності на полотні художники зачасту переносять у художній вимір літератури.

Творчість С. Гординського вивчали С. Андрусів, М. Ільницький, В. Чобанюк частково доторкаючись до теми синтезу мистецтв. Дослідниця Н. Мочернюк взяла за основу інтермедіальні аспекти в стилі митця у своїй науковій статті «Творчість Святослава Гординського: інтермедіальні аспекти» і порушила це питання зокрема у статті «Поетика збірки Святослава Гординського “Барви і лінії”». Дослідниця простежувала у своїх працях зв'язок поетичної творчості художника С. Гординського із, власне, образотворчим мистецтвом на різних рівнях: від структурних до образно-звукових. Таким дослідженням взаємозв'язку між словом і візуальним образом вона порушила неоднозначне теоретичне питання «кореспонденції мистецтв» і додатково психології творчості.

Наталія Моченюк у статті «Творчість Святослава Гординського: інтермедіальні аспекти» зазначає: «... стиль поезії С. Гординського демонструє запозичення зі сфери образотворчого мистецтва прийомів, методів, формотворчих засобів, що позначилися на образності, метафоричності, символіці [20, с. 176]. Стиль поета взаємопов'язане із його стилем як художника, адже утворився внаслідок безперервного зв'язку між митцем та образотворчим мистецтвом. Дослідниця вказує на той факт, що вивчення творчості митців-універсалістів вимагає обов'язкового врахування і того спектру інтермодальних асоціацій, і тих виразних засобів, які, власне, творяться від суміжних видів мистецтв, у яких реалізується митець.

Стаття розпочинається зі вступу і коротких біографічних нарисів, окреслення місця митця і його творчості в полікультурному просторі. Слідом Н. Мочернюк загально характеризує стиль поезії С. Гординського, акцентуючи

на взаємозв'язку його творчостей та на інтермедіальних стратегіях, цитує науковців Ю. Шереха, О. Лосева, покликається на роботи У. Вайсштейна, Л. Волошина, описує особливості висвітлення стилю пензля-пера в питанні окремих напрямів малярства у паралельності із літературою тощо. Також дослідниця аргументує потяг художника до творення поезії: «...образотворче мистецтво – просторове, словесне мистецтво – просторово-часове. Відтак саме література дає великі можливості передачі руху, плинності часу, легких операцій із минулим, теперішнім і майбутнім, змін і метаморфоз, динаміки переживань» [20, с. 177].

Поезії Святослава Гординського властива тонка манера митця. Зокрема у збірці «Барви і лінії» (1933р.) у нього творяться «живописні вірші», що сповнені пластичних образів, яким притаманна виразна колористика. Наталія Мочернюк припускає, «що в такий спосіб автор-художник шукає себе, свою поетику, адже це його перші спроби у літературі. Багатство кольорів і їхніх відтінків, специфіка освітлення, цікаві ракурси бачення, перспектива і композиція образів – це його “малярське” в поезії» [20, с. 176].

Дослідниця Мочернюк Наталія також дотично вивчала інтермедіальні коди у творчості Володимира Гаврилюка, який найкраще проявив себе саме як художник. Репродукцій (пейзажі, портрети, натюрморти) художника збереглося надзвичайно мало до нашого часу, проте його літературна збережена спадщина ввійшла у дві збірки: «Сольо в тиші» та «Тінь і мандрівник».

У статті «Поезія художника Володимира Гаврилюка» дослідниця, аналізуючи поезії зі збірки «Тінь і мандрівник» пише: «...Гаврилюк не приховує, що він маляр, і його талант художника оприявнюється тут виразніше, ніж у збірці “Сольо в тиші”. Це помітно з таких назв віршів, як “Пейзаж”, “Етюд”, “НоктюРН” (жанри різних видів мистецтва, зокрема й образотворчого мистецтва). Крім того, навіть не сигналізуючи про це в назві, поет не раз береться за малювання поетичного пейзажу, одного зі своїх улюблених жанрів» [16, с. 94]. Наталія Мочернюк аналізує слід маляра у літературній творчості В. Гаврилюка, тобто інтермедіальні вкраплення образотворчого мистецтва в

поезії, акцентує на схильності митця до кольороназв і малярської термінології, пояснює паралель між етюдом та пейзажем, як картин, і етюдом та пейзажем, як поетичних творів автора тощо. У статті вміщені глибокі аналізи таких поезій В. Гаврилюка, як «Остання осінь», «Передгроззя», «Запашний день», «Етюд», «В глухому інтервалі», «Весняні арабески» тощо. Поезії науковиця аналізувала з огляду на художнє мислення живописця, колористику образів, музичне уподібнення рядків та строф, рефлексивність поезій, проявлення інтермедіальності в поезиці.

У кінці статті «Поезія художника Володимира Гаврилюка» дослідниця Н. Мочернюк узагальнює: «Виправданими засобами вираження його станів екзистенції стають образи природи, відтворені у поезії з майстерністю художника-пейзажиста. Прикметно, що поетика збірки засвідчує і велику увагу автора до музичного мистецтва» [16, с. 100]. Такий висновок ще раз підтверджує схильність митця Володимира Гаврилюка до створення повноцінної картини дійсності використовуючи інтермедіальні аспекти – простір поезії, що створений словом, наповнений звуком (темп, ритм, алітерація, асонанси – музичне мистецтво) і кольором (образотворче мистецтво). Цей спосіб творення один із багатьох шляхів самопрояву у творчості.

Науковиця Лариса Волошук в анотації до своєї статті «Інтермедіальність як прояв між мистецької поліфонії у новелах Ольги Кобилянської» зазначає, що метою її дослідження було: окреслити значення та теорію інтермедіальності, осмислити проблему міжмистецьких зв'язків у творчості митців, дослідити інтермедіальні аспекти у малій прозі Ольги Кобилянської. У процесі дослідження вона зробила висновок, що новелам письменниці притаманне тяжіння до звукозображальних елементів, а також до ліро-драматичного зображення пейзажного характеру [4, с. 1]. Спираючись на праці Ю. Лотмана, Е. Циховської, А. Ханзена-Льове, В. Просалової, Лариса Волошук на початку статті теоретично готує читача до подальшого дослідження, у якому вона обґрунтовує важливість ролі поєднання музики і живопису у літературному

вимірі новелістики письменниці. За основу аналізу взяті такі тексти: «Природа», «Покора», а також «Impromptu phantasie» та «Valse melancolique», які науковця називає «музичними арабесками» [4, с. 4].

Найяскравіше зображено поєднання музики і живопису саме у творі «Valse melancolique». Лариса Волошук пояснює це тим, що героїні новели гармонійно живуть у світі музики та мистецтва – це частина їхньої життєвої потреби. Будова новели, що «є уособленням мистецького життя непересічних особистостей, яка окреслюється і забарвленням музичним» [4, с. 5], поділяється на дві частини-настрої і частини-кольори. Зокрема першій частині характерні веселощі та танці, музика мажорна, переважають кольори, які символізують радість, гармонію, життя – жовтий, зелений, червоний. Другій частині характерні сумні акорди і кольори, що позначають розпач, смуток, зневіру – чорний, синій, сірий. Дослідниця продовжує: «Також у творі змінюється темп: від помірного на початку до швидкого в описі трагічних подій, і знову до помірного – чекання щастя, трагедія підкорення долі. Через поділ твору на контрастні частини, сонатну форму, виразні художні деталі й особливу наснаженість музичними акордами письменниця створила культ музики. Дбаючи про мелодійність слова, О. Кобилянська надає високої ритмічності оповіді, що нагадує музичну поему» [4, с. 5].

Можемо стверджувати, що поняття інтермедіальності проявляє свою суть у невід'ємності одного мистецтва від іншого під час і після їхньої інтеграції. Найкраще це проявляється у творчості письменників, оскільки взаємовплив мистецтв має вияв не просто у суб'єктному чи об'єктному просторі художнього твору, а насамперед у суб'єктно-об'єктній реальності. Використання інтермедіальних кодів у літературі позитивно впливає на цінність твору: картина дійсності стає наближена до реальності; поглиблюється психологізм творів і розширюється словник художнього мовлення; створюються нові сенси та підтексти. Нові смисли створюють нові варіації тлумачення і сенсового наповнення. Таким чином мистецький твір виділяється з-поміж інших своєю унікальністю.

Висновки до розділу 1

Інтермедіальність або ж синтез мистецтв – наявність у художньому творі запозичених елементів із інших видів мистецтв. Витоки інтермедіальності сягають ще часів Античності і до сих пір є інструментом митця для найточнішого зображення дійсності, увиразнення тексту, надання йому художньої цінності та унікальності.

Створення нових синтезованих мистецтв, наприклад, таких як кінематограф і фотографія, привернуло увагу багатьох дослідників до такого явища як інтермедіальність. Іншим поясненням прогресу у дослідженні інтермедіальності є проблематика міжмистецьких взаємодій, коли потенційним об'єктом для наукового вивчення стає природа. Тож фактично найрезультативнішим періодом дослідження синтезу мистецтв припадає на період з середини ХХ століття й на початок ХХІ. Це відносно новий у порівнянні з іншими дослідницький напрямок, який тільки збагачується новими результатами і який ще потребує ґрунтовних праць дослідників.

Синтез мистецтв окреслюють також із боку таланту митця, оскільки явище інтермедіальності є частиною феномену людської культури, вагомо обговорити його як вияв симбіозу прийомів і вмінь, симбіозу інтерпретації, культурно-історичних альянсів, культурного діалогу, а також креативних ідей тощо.

Інтермедіальність вивчали такі дослідники, як Е. Циховська, В. Просалова, Н. Мочернюк, М. Каган, Ю. Лотман, М. Бердяєв, П. Флоренський, В. Ванслов, Ф. Шлегель, А. Ханзен-Льове, О. Пешкова та інші.

У літературознавстві немає чітко визначеної єдиної дефініції поняття «інтермедіальність», беручи до уваги різні думки науковців щодо одного і того питання, можемо виділити головну спільну ознаку – «синтез мистецтв». Кожне тлумачення пояснює взаємодію в одному творі кодів з різних мистецтв, їхню трансформацію у змістовному та образному значенні.

Варто розрізняти інтермедіальність як явище мистецтва і власне інтермедіальний аналіз. Оскільки, якщо перше означає факт наявності «тексту у

тексті» (одного твору мистецтва в іншому), друге – метод, що ґрунтується на постструктуралістській і постмодерністській методології.

Інтермедіальні дослідження в літературознавстві є відносно новим напрямом, у якому переважає акцент на висвітленні літературою інших видів мистецтва – в основі факт фіксації у художньому творі іномедійних вкраплень (живопис, музика, театр тощо). При цьому наголошують, що літературі більш характерне асимілювання ознак, що характерні іншим видам мистецтв (виражальність музики, об'ємність скульптури, візуальність живопису), ніж привласнення їх.

В українському літературознавстві проблеми міжвидової взаємодії дослідники осмислювали саме на матеріалі творчості письменників, які відкриті до міжмистецьких діалогів. Більшість наукових робіт присвячені вивченню взаємодії літератури та образотворчого мистецтва, а також літератури та музичного мистецтва.

Прикладом є наукові статті Н. Мочернюк, яка вивчала зокрема творчість Святослава Гординського та Володимира Гаврилюка – талановитих українських малярів та літераторів-любителів. На основі їх поезій вийшли друком такі статті: «Творчість Святослава Гординського: інтермедіальні аспекти», статті «Поетика збірки Святослава Гординського «Барви і лінії»», «Поезія художника Володимира Гаврилюка».

Характерною ознакою для поезій обох малярів є тяжіння до художнього мислення, колористики образів, кольороназв і малярської термінології. Для літератури загалом характерне запозичення живописних методів, оскільки як і для письменника, так і для маляра є важливими контрастність, світлотінь, поєднання кольорової палітри та самі асоціації, які викликає змальована дійсність. Якщо письменники більше акцентують увагу на психологію сприйняття фарби та наділенні її метафоричністю, то художники користуються візуальними привілеگیями.

Науковиця Л. Волошук у своїй статті «Інтермедіальність як прояв міжмистецької поліфонії у новелах Ольги Кобилянської» досліджувала музикальність малої прози письменниці.

З музичної сфери літератори переймають собі тонке чуття звуку. Вони майстерно користуються ритмом і темпом, що можуть коригувати за допомогою коротких і довгих рядків, повторів, нашарувань образів, уривчастих фраз тощо. Також наділення текстів шумами, звуками, півтонами і словами з музичної сфери створює свій особливий мелодійний настрій.

Ще одним прийомом, яким зачасти користуються письменники, є екфрази – чіткий прояв інтермедіальності. Екфрази фактично є подобою опису глибокого змісту, метою якого є розкриття ідейно-естетичного змісту описуваних фрагментів. Ще однією вагомою відмінністю від звичайного опису є те, що екфразою передають внутрішні враження та тонкощі сприйняття, а деталізованому зовнішньому змалюванню надають меншого значення.

У висновку можемо стверджувати, що використання інтермедіальних кодів у літературному творі додає тексту багатшаровості та багатовимірності. Завдяки синтезу мистецтв твір стає відповідним до близької читачу дійсності, поглиблюється психологізм, розширюється словник художнього мовлення, що підтверджує художню цінність твору.

РОЗДІЛ II. ПАРАДИГМА МИСТЕЦЬКИХ КОДІВ У ПРОЗІ А. ЛЮБЧЕНКА

2.1. Звукові й музичні елементи в творах Аркадія Любченка

Аркадій Любченко є одним із тих талановитих письменників, творчість якого була на довгий час заборонена більшовиками, тож зазнала великих обмежень. Юрій Гаморак у передмові до збірки повістей і новел «Вертеп» 1943 року пише, що Аркадій Любченко – «один з найбільших новелістів нашої сьогочасної літератури, видатний спадкоємець цього в нас уже в минулому міцно розробленого літературного жанру» [10, с. 3].

Письменник народився в селянській сім'ї, тож був щиро вихований до любові землі, що і проявляється в його творчості. Впродовж 1918-1920 років брав участь у визвольній боротьбі, а опісля працював кілька років у театрі імені Івана Франка. Паралельно писав, використовуючи свій акторський досвід і авторське художнє чуття, брав активну участь у літературних організаціях. Зокрема Аркадій Любченко був членом «Гарту», а опісля й секретарем, був членом «Урбіно», брав участь у заснуванні ВАПЛІТЕ і «Літературного Ярмарку». Із 1930 року, коли більшовики розпочали знищення української культури, письменник припинив свою активну діяльність, намагаючись ухилитися від цензури, продовжував писати твори (такі як «Вертеп», «Образа», «Кров»), які містили в собі закодовані образи України та більшовицького зла. Такі політично-історичні умови повпливали на художній стиль автора та багат шаровість його творів.

Сам Аркадій Любченко писав про себе: «Так, я невиправний романтик, наївна я людина. В цьому раз-у-раз переконують мене життєві факти. Але нічого. Раз я усвідомлюю свою наївність, значить ставлюсь критично. Значить, я все ж таки не дурень. ... Бачу, розумію і роблю собі певні висновки. Вони іноді боляче крають серце, обценьками давлять голову, душу всю до краю стискають, вивертають. Така моя «наївність», мов тортури» [14, с. 103]. Надчутливість письменника до зовнішнього світу і до особистісних внутрішніх

зрушень знаходить витoki у літературній творчості. Його спосіб сприйняття себе і світу викарбовуються в кольорових, калескопічних образах і тонких, прозорих звуках.

Враховуючи, що Аркадій Любченко написав відносно небагато творів, варто відзначити прагнення автора до створення насамперед якісної літератури. Його колоритна, яскраво-лірична творчість викликає зацікавлення дослідників до сих пір, зважаючи про відносну маловідомість його творчості. Однією із найвиразніших ознак художнього стилю Аркадія Любченка безсумнівно є музичність його творів. Мелодичну специфіку його творчості вивчали такі дослідники, як Я. Полфьоров (книга «Звукові і музичні елементи в творах українських прозаїків»), Н. Кудря (стаття «Новела А. Любченка «Via dolorosa»: семантика назви та музичний контекст»), С. Журба («Вертеп» Аркадія Любченка: музичний контекст) та інші.

Музичність прози Аркадія Любченка не є виключно його формальною письменницькою технікою для зображення загальної атмосфери або ж для відтворення перепаду настроєвості героїв. Для автора мелодика є швидше внутрішнім покликком надчуттєвої особистості, яка вміє слухати, дослухається до звучання життя, тож яка наділяє цими здібностями своїх персонажів.

Музично-звукове полотно у авторському стилі надзвичайно широке. Аркадій Любченко не обмежує себе письменницькими інструментами під час творення прозової реальності. Він використовує усі музичні явища: згадує композиторів та їх музичні твори, музичні інструменти та їх звучання, музичні техніки та інші елементи. А також звукові явища – усе, що народжує звук. Це може бути як і жива істота (спів пташки, іржання коня, людський сміх), так і неживі предмети (шарудіння листя, дзвони, зойк черепків). Автор традиційно передає настроєвість чи зміну атмосфери в творі за допомоги епітетів та природи, її звукового заявлення про себе (свист вітру, глухий шелест, шурхіт ночі) [29, с. 16].

Для Аркадія Любченка однаково важливий тон звучання природи, людського гурту, тобто оточення і побуту, а також і суто музичних явищ. У

кожному прозовому творі автора можна віднайти згадку про музичні інструменти, виконання музичних творів відомих композиторів, а також людський спів.

У творі «Зяма» однойменний герой в юності був талановитим музикантом. У нього чесна, по вінця повна гідності натура, незважаючи на перешкоди у вигляді арешту, повстання, автор усе ж показує його цю чуттєво-тонку сторону, під заркаралубними діями, коли захоплено Зяма думав: «Симфонію, ух, яку симфонію писать» [11, с. 10]. Ця симфонія була відповідним інтуїтивним відчуттям музичного тону подій, у яких закрутило Зяму і оповідача: «Нас, п'яних від радості, від повстанського чаду, закрутило в червоному вирі, потаскало бистрою повіддю – ген тріщали корчі в берегах, розмивало, розкидало береги, трощило перепони, греблі, гребельки в щент, – з дороги, під ноги...» [11, с. 10]. Друга половина цитати сповнена асонансу, ритму та повтору. Така ритмо-мелодіка наближає авторський стиль до поезії, пісні, звучання якої чітке і швидке (корчі-греблі, розмивало-розкидало-трощило, перепони-дороги-ноги). Атмосферу швидкості, темпу також створювало словесне нагромадження.

Із плавної мирної розповіді автор поступово вводить у звучання певну напругу у творі, що знаходить відображення у швидких змінах подій, діях і настроях героїв, звуковій атмосфері довкола: зацокотіло над дахом, шаснули двері, гаркнув, крикнув, визвірився, бахнув постріл, земля гула тощо.

У манері голосіння Аркадій Любченко демонструє материнську тугу за сином, коли пані Рухеле тоненьким одноманітним голоском усе виспівувала: «Ти же моя Зя-а-мочка... Ти же моя лю-у-бочка...» [11, с. 5].

Письменник дуже уважний до навколишніх звуків і голосів, їхньому опису він надає не меншого значення як і портретним замальовкам чи описам загальної навколишньої обстановки. Автор також є уважним слухачем, який вважає за доцільність передати читачу ті мелодійні тонкощі, які він сам відчуває. Наприклад у творі «Образ», описуючи голос Степана Марковича, він підкреслював його психологічні аспекти і певну статусність у компанії гостей:

«Справді бо, щойно вчувався його хрипкий голос, всі інші голоси, може, й соковитіші, може, й тональніші, прискорено згасали, щоб через хвилину спалахнути цілим смолоскипом ухвальних присудів...» [12, с. 110].

Часом автор саме музичними вкрапленнями і шумами описує події, він не вказує чітко на дії персонажів, але завдяки їм читач може здогадатися, побудувати асоціативний ланцюжок й у своїй уяві відтворити цей феєрверк звуків та атмосферу описаної події. Саме звуками, як яскравими фрагментами, Аркадій Любченко вимальовує картину. Якщо упустити з описів інші слова і залишити лиш мелодику, така картина не втрачає своєї наповненості, наприклад: «посуд уже переможно гримів», «бахнула пляшка», «піднесено, проймаюче виголосив першого тоста», «знялося бурхливе й довге: ур-р-ра!», «овації одшуміли», «дзвзяквіт виделок» – «сипнув цілий рій окликів, зауважень, приказок, а все це переможно довершував дзвінкий, закотистий сміх» [12, с. 117]. Такою майстерною технікою наповнення твору багатими густими звуками Аркадій Любченко зображує саме життя, таке ж насичене, різноманітне, гучне.

В «Образі» автор, продовжуючи змальовувати застілля у всіх фарбах, вкраплює пісню, показуючи цю по-справжньому добру і веселу сторону людського повсякдення з одного боку, а з іншого – цьому опису він надає соціально-політичний відтінок. Начебто українська інтелігенція наспівує: «Шуміт ночной Марсель / в притонє трьох бродяг ...», «Мужчіни п'ють там ель, / а жінці с мужчінами жуют табак...» [12, с. 125]. Проте аналізуючи саме музично-звуковий аспект, варто звернути увагу як саме Аркадій Любченко підносить цей спів у тексті. Автор як музикант, дирижер веде: «Тут його перемогли бурхливі акорди універсального монохорда», «...баритон м'яко розправив крила» [12, с. 125]; і навіть не забуває підкреслити основне звучання фоновим тріскотом гірлянди, доповнюючи картину, роблячи її більш натуральною.

За вже традиційною манерою Аркадій Любченко описує як «в сусідній квартирі хтось бере на піаніні кілька нерішучих акордів, і в кімнату долітає лірично-романтична мелодія з пісеньок Вертінського» [12, с. 161]. Що

характерно, то в цій частині «Образи» автор оформляє текст у вигляді композиції драми, створюючи з такої згадки про мелодію задній музичний фон або ж музичний супровід, коли на першому звуковому фоні акцентуально залишає діалог Кості та Мішеля.

Автор і тут зберігає свою манеру ліричності, час від часу він створює влучне, розлоге речення, образи і тони якого нашаровують одне на одного, створюють ефект динаміки: «Так майже непомітно хвиля за хвилею пробігали дні, і плив, гойдаючись на хвилях, тремітливо занурюючись або ж вихоплюючись на гребінях, – плив, пов'язаний надіями і готовий до злигоднів, їхній байдак» [12, с. 149]. Ніби ця сама суть образно-слухової естетики є човником в уяві Аркадія Любченка, а частини речення – хвилі; тож письменник піштовхує його вперед, розгойдує своїм художньо-мелодійним тоном.

Аркадій Любченко уміло користується загальним звуковим природнім фоном для відображення психологічного стану ситуації. На прикладі новели «Кров», можна спостерігати як саме автор відтворює хижку напругу, передчуття чогось зловіщого.

На початку новели автор описує тиху зимову ніч. Він акцентує увагу на тиші та протиставляє її напруженості вовчого тіла, цим самим створюючи загальну настороженість у творі: «Вовкові дуже хотілося почути якийбудь звук», «І знову була тиша. Велика, надзвичайна тиша», «Ця убивча тиша весь вас, скільки не йшли вовки, незмінно їх супроводила» [11, с. 151]. Легесенький шурхіт галузки під вовчими лапами набував надзвичайної сили та ваги у контексті такої звукової пустки.

За допомогою звуків природи письменник створює зловіщу картину переслідування – хижак шукає по звуках свою здобич. У такому ворожому, психологічно важкому контексті автор надає звукам червоного, кривавого кольору: «Трепетного шурхоту ... Шурхоту, що пахне кров'ю» [11, с. 151].

Речення на початку новели розлогі, сповнені детального, чуттєво-уважного опису, це створює динаміку помірності, сповільнення та психологічної напруженості. І якщо на початку в ритмо-мелодиці панувала

тиша природи, наприкінці здійснюється хаос, твір набуває швидкості, руху стрімголов. Що цікаво, у цей час автор додає «гучності» за допомогою коротких, неповних речень, що йдуть одне за одним, ніби доповнюючи по ходу загальну мінливу картину. Тиша, що домінувала на початку твору, зникає і під час погоні її заповнює плеяда неочевидних хижих звуків жорстокої боротьби за життя: «Це була скажена гонитва. Мчали, як вітер. Здіймали білу куряву. Одскакувала й знову наближалася балка. Гойдався обабіч ліс. Гойдалось небо. Кружляли зорі Крижаний подих. Пекучий віддих. І серця хотіли впасти на сніг» [11, с. 155]. Ситуація набирає звучання та гучності завдяки вібрації та динаміці. Читаючи цей уривок, ми не помічаємо слів із прямим звуковим значенням, проте це звучання існує на іншому, глибшому рівні, і не з причини, а внаслідок. Лексеми вжиті тут можна назвати звуконазвами, за аналогією з живописними прийомами у літературних текстах, які визначають як кольороназви. Наприклад, «мчали, як вітер» уже має в собі закарбоване значення свисту, тупотіння по землі; «крижаний подих» – гучне хекання, несамовитий віддих від гонитви; «серця хотіли впасти» – швидке стукання сердець. Тож завдяки стилю автора, звучання саме накладається на слова в уяві читача.

Суголосність природи у творах Аркадія Любченка із настроєм героїв детально відтворена у творі «Із темного передпокою». До моменту кульмінації Ян вслухався в навколишнє і помічав як надворі дзвеніла весна, як похмурий завжди дідок мугикав під ніс пісеньку, а вночі посьолком лунав соловйовий захлин. У момент напруженого розвитку подій – «десь із гущавини гримнув соловей» [11, с. 44]. Коли ж дія у творі дійшла до розв'язки, неочікуваної і гнітючої, автор знову ж таки підкреслює переломний момент у зміні настрою твору образом тиші та солов'я: «Замовкли. Мовчали довго. В хаті стало тихо, як на кладовищі. І тільки десь у нічній далечі велично й страшно гриміли солов'ї» [11, с. 46].

Одним із найбільш музикальних творів Аркадія Любченка небезпідставно вважають «Via dolorosa». Назва містить мелодійне латинське походження, а сам твір сповнений доволі мінорного настрою, який час від часу сплітається із

оптимістичним й переможним. Така загальна настроєвість новели є результатом гармонійного синтезу мелодійності, кольоровості та динамічної контрастності. Н. Кудря вважає доцільним аналізувати і сприймати «Via dolorosa» як повноцінний музичний твір, більше уваги звертаючи саме на слухове сприйняття тексту [8, с. 97]. І справді новела містить велику кількість лексем на позначення мелодії, звуку, музичних елементів, а також власне музичних епітетів.

Так, насичене життя міста автор описує власне за допомоги слухових образів: «Там сновигала рухлива, гомінка комашня, а над нею верещали сирени й мужньо погейкували здаля паротяги, немов підбадьоруюючи, підганяючи: швидке! швидше!» [12, с. 276]. Він порівнює місто із шумним, метушливим мурашником, де злагоджена робота і люди, як та комашня, бігають кожен по своїх справах. Саме так звучить для Аркадія Любченка життя – воно кипить різноманітними звуками.

До опису пейзажу парку автор також естетично поєднує музикальний світ: «Біля мене за кілька кроків темним погруддям підвівся менстрель одспіваного віку і теж споглядав далечінь» [12, с. 277]. Увесь світ для головного героя був насичений звучанням життя: «десь закричала сирена» [12, с. 277], «музика сотень напружених м'язів» [12, с. 280], «Сюзен заходиться ще дзвінкушим, щасливішим сміхом» [12, с. 281], «коли заграє рояль» [12, с. 282], «стогін густих, неблаганних басів» [12, с. 282], «Осіння пісня» Чайковського» [12, с. 283], «в трепетних звивах падає обірвана пісня, падає сміх» [12, с. 284], «довгий шелест» [12, с. 285], «тихий безнадійливий стогін» [12, с. 287] тощо.

Новела містить у собі домінуючу ліричну атмосферу, зі змішаними мінорними та мажорними тонами. Така контрастність є гармонійною, настрої плавно змінюють одне одного. Сплетені чуттєво-меланхолійні образи, спогади набувають глибшого значення завдяки психологізму, музичності твору, уривчастим сценам. Навіть така художня деталь, як музичний леймотив «je m`ennuie» («мені скучно»), створює доповнену картину, завдяки контрастності настою і музичного загального тону новели. Це як асоціативна

частина юнацтва та молодості, життєвого руху та пошуку, непостійності й несерйозності. Ця фраза самостійно є мелодійною, проте і знаходить своє природне місце у лагідній, грайливій мелодії степу під час Івана Купала, і в метушливих, активних, гучних шумах міста.

Манера письма Аркадія Любченка є надзвичайно художньою, яскравою та експресивною. Кожне значення і образ містять у собі своє особливо виکارбовану мелодику, що на тлі твору сплітається у загальне гармонійне шумовиння. Калейдоскоп образів віддзеркалює калейдоскоп звуків і напівтонів та навпаки, вони у свою чергу із надр почуттів піднімають асоціації, які також надають тексту особливого звучання. Тож відсутність мелодики у творах Аркадія Любченка неможлива, навіть якщо немає прямого позначення слів на звук чи мелодію, автор своїм стилем сам накладає на оповідь певного звучання, що відповідає його задуму та атмосфері оповіді.

2.2. Імпресіоністичні прийоми створення візуальних картин в оповіданнях автора

Другою із найвиразніших ознак художнього стилю Аркадія Любченка безсумнівно є імпресіоністичне, яскраво-чуттєве зображення оточення та внутрішнього стану героїв. Такі характерні риси авторської манери письма також стали об'єктом дослідження, зокрема Н. Кудря взяла за тему дисертації «Поетику прози Аркадія Любченка: структурно семантичний контекст», Л. Пізнюк написала наукові статті «Дотичність творчих манер чи наслідування? (Аналіз прози Аркадія Любченка та Миколи Хвильового)» і «Творча дихотомія Аркадія Любченка», Н. Шураєва створила працювала над такими дослідженнями, як «Постать М. Хвильового у нарисі А. Любченка “Його таємниця”», «Структура новели “Ворог” А. Любченка: семантика назви й амбівалентність персонажів», «Символіка кольорів у новелі “Кров” А. Любченка» тощо.

Для імпресіонізму характерне чуттєве і витончене відтворення суб'єктних вражень та внутрішніх переживань. Таке занурення у світ ліричних героїв є

доволі поверхневим, без заглиблення в їхню суть. Імпресіоністичним прийомом створення візуальних картин у літературних творах характерне зображення не самих предметів дійсності, а власне суб'єктивного враження від них. Ідеалізація у творі відсутня, адже це входило в паралельну колію із розумом, що виключає пересічення цих двох понять. У таких текстах правлять почуття, а не розум. Опис подій відбувався через проходження крізь внутрішню призму оцінки героїв чи автора, як і фіксацію різних аспектів навколишньої реальності.

Час і простір у гармонійному поєднанні набуває нетрадиційної модифікації. Тобто письменник їх ущільнює і ділить на фрагменти. Часто в пріоритеті стає не послідовна зміна подій та явищ, а фрагментарне відтворення, яке позбавлене звичної логічності та впорядкованості. Час і простір зачасту обривчастий, урізаний, що акцентує увагу на «пасивному» сприйнятті твору. Тобто в моменті опису подій акцент зміщується не на зовнішньому перетворенні світу, а на внутрішньому сприйнятті як саме це перетворення впливає на внутрішні враження. Герой ніби стає спостерігачем за світом, занурившись у свій власний вир емоцій та почуттів, спостерігаючи за власними реакціями на події зовні, аналізуючи внутрішні зрушення.

Найпоширеніші імпресіоністичні прийоми в літературі походять від імпресіоністів-живописців. Для них характерні різноманітна густа палітра яскравих кольорів і відтінків, що створюють образ вкраплення, лінії, плями, мазка тощо. У таких випадках колір стає невід'ємним композиційним фрагментом, що тільки підсилює внутрішню спостережливість і рефлексію героїв.

Інший поширений імпресіоністичний прийом характерний насиченням тексту абстрактними образами. Зачасту їх вкраплюють у текст для посилення враження, увиразнення художньої картинки, а також для підкреслення причинно-наслідкових зв'язків між зовнішніми чинниками та враженнями героя. Іноколи такі образи переслідують героя, створюють хаотичну атмосферу, психологічний неспокій, а іноколи герой стає сам джерелом і двигуном для створення таких образів або ж просто його ментальним провідником.

Важливу роль відіграє внутрішня настроєвість героя, що відзеркалена станом природи, або ж художні описи настільки набувають ліричної манери, що самі стають відображенням глибоких переживань. Навколишні картини зображення дійсності характеризуються з боку естетичної довершеності – це також ще один імпресіоністичний прийом творення дійсності у текстах, зокрема і у творах Аркадія Любченка.

У нарисі «Його таємниця» Аркадій Любченко акцентуально змальовує словесний портрет Миколи Хвильового, талановитого колеги та відданого товариша. Письменник пише нарис від свого імені, ділячись виключно своїми спостереженнями і баченням Миколи Хвильового саме через свою призму оцінки та сприйняття. Він дуже уважно спостерігає за товаришем, умовно вдивляється у кожну западинку тіні та світла на його лиці, глибоко вдивляється у кожну його емоцію, зважаючи як та відповідає ситуації. За такими художньо-портретними замальовками можна скласти орієнтовний психологічний портрет товариша-письменника.

На початку «Його таємниці» Аркадій Любченко описує зустріч із Миколою Хвильовим – і перше, що потрапляє в увагу читача з опису – це очі. Акцент спочатку був не на загальній постаті, а на деталях – на великих карих очах, образ яких само собою є відзеркаленням людської душі. Тож при першій зустрічі двох письменників акцент був саме на глибинному духовному, що підтверджує їх тісний платонічний зв'язок і, власне, підкреслює щире ставлення автора. Перша зустріч у творі описана надзвичайно деталізовано, художньо-обрамлено: «...аж упрост переді мною зовсім близьенько заясніли великі карі очі. В них жевріла золота жаринка. Вії злегка затремтіли. Очі лукавенько звужувались, нерішуче мружились і в куточках синяво-темних западин, що їх обрамляли, наростав жмуток стрільчастих зморшок, — очі, оповиті втомою, тепло й одверто сміялись» [13, с. 1]. Очам автор наділяє чи не найбільшого значення – він увиразнює їхню мудрість, чуттєвість, жагу до життя, сердечну людяність – «Нічого не можна було приховати від їхнього занурливого проймаючого натиску. ... А коли траплялось щось радісне чи смішне, вони переймались

таким щедрим і щирим світлом, наче ніколи не зазнавали духового болю і втоми. З них, з найзатайніших їхніх куточків, з отих золотих жаринок випромінювалась сила-силенна добреної соняшності, осяйного чудесного захвату» [13, с. 1].

Н. Шураєва у статті «Постать М. Хвильового у нарисі А. Любченка “Його таємниця”» пише, що «обраний письменником жанр твору (портретний нарис) вимагав від автора правильного розставлення акцентів у особистісній характеристиці зображуваної людини» [37, с. 3]. З одного боку художня форма дає свободу дій та волі автору, але з іншого – портретний нарис вимагає об'єктивного змалювання.

Аркадій Любченко спираючись на імпресіоністичні настрої зображує Миколу Хвильового із героїко-романтичної сторони, відтворюючи в ситуативному плані його чесний, динамічно-експресивний характер, водночас розділяючи його ідеали, розчарування та біль щодо революції, голоду в Україні тощо. Автор заглядає через ширму емоцій у душу товариша, змальовує її через призму зовнішнього опису. Відтворює живий характер портрету, тобто ті відверті риси, що проявляються в різних ситуаціях. Міміка Миколи Хвильового, його стан, яскраво відображають зростаюче душевне напруження, або ж його розслаблення. Для автора товариш є відкритою книгою, яку легко прочитати. Зокрема гнітючий стан письменника, коли він віддав усі свої гроші з гаманця голодній селянці з дітьми чи коли він заступився за селянина у потязі.

Здавалося би, що найбільш внутрішньо-суперечливим моментом у «Його таємниці» став факт самогубства Миколи Хвильового. Хоч перед цим сам він виголошував хворому автору глибоко-філософську, емоційну промову про важливість, сенсовість життя і діла. Сама постать письменника постає суперечливою: він людина сильна духом і водночас надзвичайно добра і ласкава. Таке протистояння не приносило йому нічого, окрім болю. Про двояке застереження природи, що йшло в неочевидній паралелі із настроєм героя, свідчить образ вітру : «чортів вітер», «проклятий вітер» [13, с. 1], «вітра вітровиння» [13, с. 2].

У новелі Аркадія Любченка «Кров» майстерно змальовано гру кольору. Ця гра побудована на глибинному символізмі, антитезі та контрастності. Зима із лапатим, як піна, снігом створює візуальне біле полотно, на фоні якого моторошні чорні вовки і темний зловісний ліс. Голодні хижі звірі блукають у пошуках свіжої терпкої крові – цей червоний колір є центральним у побудові напружено-атмосферного світу.

Кольорова гама виникає переважно на основі настрою, асоціацій, уяви, внутрішніх відчуттів. Чорний, червоний і білий кольори є однаково бінарними, замкненими у логічний трикутний зв'язок, при якому стає очевидним той факт, що всі ці три кольори є позначенням одного й того ж – смерті [38, с. 168]. З іншого боку, подвійна значеннєвість полягає в тому, що білий колір також вказує на невинність, не-народження; червоний – життя, енергія, жертвність; чорний – родючість. Уся кольорова концепція новели ґрунтується саме на цих трьох кольорах. Кольорова палітра не виходить за межі триколірного спектру, що утворює замкнене циклічне коло переродження. В основному Аркадій Любченко наділяє текст забарвленням, використовуючи не відтінки та фарби, а слова, що вже в основі своєї природи містять значення кольору.

На фоні контрастності відтінків, світла та тіні, динаміки та тиші, Аркадій Любченко майстерно вибудовує психологічну глибину твору, його напруженість та настороженість. За допомогою зовнішніх чинників автор змальовує нутро голодного звіра: «Несамовита злість на тихий, дуже тихий, білий, дуже білий, і ніби насмішкуватий, обережний, безнадійний для них день, – вовча злість на все, що було довкола» [11, с. 153]. Психологічно-художнє віддзеркалення у новелі «Кров» існує при невидимій межі зовнішнього пейзажного світу і світу внутрішньо-вовчого: «Вечір завжди був насторожено-похмурий, хитро-затайливий. За собою він вів ще більшу похмурість, скупчену похмурість ночі й загадковості» [11, с. 153].

У новелі «Ворог» події також відбуваються в середині зими і у темну ніч. Напруженість загальної атмосфери ще додатково змальовується завдяки образу нестримного, зловіщого вірту, що є ніби посередником між героями і

небезпекою. У цій новелі також загальна настроєвість природи підкреслює внутрішні переживання і боротьбу героїв, їх сумніви та страхи. До того ж домінуючим кольором стає чорний – символ сліпої темряви, загрози, смерті й страху. Дослідниця Н. Шураєва зазначає, що: «У домінуванні чорного кольору спостерігаємо навмисне згущення фарб твору: темні постаті на темному тлі. На відміну від новели «Кров» (1929), де темні фігури тварин є помітними на фоні яскравого білого снігу, у новелі «Ворог» (1930) констатується, що снігу вже майже немає в описуваній час, не зважаючи на зимову пору» [39, с. 3]. Така кольорова палітра створена для відображення підсвідомих переживань героїв, і вона увиразнюється завдяки динаміці, створення чорної візуальної плями, застережливого стану природи.

Ворожість природи водночас стає і відображенням ворожого світу, обставин щодо хазяїна, і водночас відзеркаленням внутрішньої тривоги і глибокого жаху: «Криласта, зловісна тінь зашамоталась, повзла на другу стіну» [11, с. 77], «Оскаженілий вітер забігав ззаду, ударяв...» [11, с. 81], «А за ним весь час невідступно мчало те саме невеличке, хиже, вертке» [11, с. 83]. Стан безмежного страху було відтворено за допомогою алегоричної рольової гри: втеча – погоня.

Образ коня, як вірний, кмітливий друг, є швидше інтуїтивним прототипом хазяїна, його підсвідомою стороною. Оскільки в більшій чи меншій мірі вони ділять одне відчуття страху, неспокою. Душевний стан хазяїна бажає кращого – він на зламі. На межі він проявляє то ворожу жорстокість, то звичну ласку – внутрішній конфлікт знайшов своє відображення. І таке душевне роздвоєння героя є природною реакцією на зовнішні чинники – боротьба хазяїна із негодою є паралеллю до його внутрішнього страху і спротиву совецкій владі.

Аркадій Любченко тонко відчуває стан своїх героїв. Письменник заглиблюється у їхні внутрішні переживання, змальовує навколишнє сприйняття з точки зору чуттєвості, а не холодної деталізації, приділяє багато уваги зображенню спостережливості і рефлексії героїв. Опис природи набуває дзеркального стану, оскільки його відтворення проходить через призму

суб'єктивної оцінки і сприйняття персонажів. Образи часто фрагментовані, як яскраві кольорові плями на художньому полотні тексту. Кольорова гамма тексту набуває символічного значення, стає інструментом у створенні психологічно-художньої атмосфери.

Висновки до розділу 2

Аркадій Любченко є письменником високої проби, будучи вибагливим до якісної літератури, він друкував мало творів, проте їх художня цінність була значною. Головна причина маловідомості його творчості є антиукраїнський напрям більшовиків. Незважаючи на це, багато новел і повістей було збережено, тож це стало основою для дослідницької праці таких науковців, як Я. Полфьоров, Н. Кудря, Ю. Шерех, С. Журба, Л. Пізнюк, Н. Шураєва та інших.

Своєрідний чутливий, наївний, доволі ліричний характер автора безпосередньо впливав на створення авторського стилю письма. Зокрема це проявлялося в уважності до деталей, протиставлення зовнішнього світу і сил природи внутрішньому світові героїв, майстерності зображення яскравих образів, відтворенні настрою твору за допомоги музично-словесних інструментів тощо. Головними рисами авторського стилю є звуко-мелодична особливість творів та схильність до імпресіоністичного прийому створення візуальних картин.

Мелодика творів Аркадія Любченка є водночас і його письменницькою технікою, і внутрішнім покликом автора, що любить прислухатися до зовнішнього світу і знаходити його відображення у внутрішньому світі текстів. Така уважність допомагає увиразнювати картину світу твору, робити текст об'ємним, багатогранним і багатовимірним водночас. Письменнику однаково важливе звучання і природи, і соціального виміру, і побуту, і суто музичних явищ, тому він користується усіма можливостями для вираження звуку в тексті: згадує композиторів та їх музичні твори, музичні інструменти та їх звучання, звукове наслідування природи, музичні техніки та власне слова, що у своїй конотації містять звук, дієслова та епітети, що позначають звучання. А також невід'ємною частиною у переліку є самі люди, що сміються, плачуть, кричать і співають – вони також є важливим джерелом шуму, звуку, мелодії.

Аркадій Любченко часто наділяє героїв талантами до музики, наприклад, як у новелі «Зяма». Збагачує місцями твір повторами, асонансами, наближаючи

ритмо-мелодичну речення до стилю поезії, створює динаміку завдяки словесному нагромадженню. Створюючи такий своєрідний музичний супровід, письменник налаштовує звучання твору таким чином, аби воно відповідало психо-емоційній атмосфері всередині твору.

Паралельно автор уважний до навколишніх звуків і голосів, він невтомно їх описує. Часто навіть змальовує не використовуючи прямий опис, а злегка вказуючи на дії персонажів, а далі орієнтується на здатність читача до логічно-асоціативного добудовування звукових фрагментів в одне ціле. Для Аркадія Любченка вир шумів і звуків є самим життям, правдивим, реальним, тому він приділяє їм великого значення у своїх творах, уподібнюючись дирижеру.

Для стилю Аркадія Любченка характерне відображення психологічного стану героя чи ситуації загальним звуковим фоном природи. Створюючи психологічно-напружену картину, автор вдається або до протиставлення насторожливої тиші описуваним подіям, або ж, навпаки, за допомогою зловісних звуків вітру, шелесту гілля, свисту бурі тощо відображає реальний стан справ. Тобто у творах письменника зачасту присутня суголосність природи із настроєм героїв.

Ще одним способом створення музичного настрою є, власне, різна побудова речень. Розлогі речення, сповнені деталей, створюють динаміку помірності, сповільнення. Короткі ж речення або ж з елементами словесного нагромадження, навпаки, створюють динаміку, прискорюють темп, підсилюють напруженість твору.

Ще однією знаковою особливістю стилю письма Аркадія Любченка є використання імпресіоністичних прийомів, живописних методів змалювання візуального текстового полотна. Тобто для стилю автора характерне активне використання кольорів, плям, контрасту, світлотіні та чітких ліній. Колір у таких випадках набуває символічного значення, підсилює внутрішню спостережливість і рефлексію героїв.

Автор насичує текст абстрактними образами, змальовує навколишню дійсність через призму внутрішніх відчуттів, акцентує увагу на враженнях від зображеного, а не на документальному описі. Внутрішня настроєвість героя знаходить своє відображення у навколишньому. Відповідно гра кольору виникає на основі настрою, асоціацій і внутрішніх відчуттів. Письменник неодноразово користується тим, що замикає кольори у циклічне коло, під час чого кольорова гама твору не може вийти за межі означеної палітри (наприклад, як у творі «Кров» було створено триколірний спектр із білого, чорного і червоного).

Поєднуючи музичний фон і контрастність відтінків Аркадій Любченко коригує загальний настрій творів: від меланхолійно-імпресіоністичного до психологічно-напруженого. Він тонко відчуває емоційний стан своїх героїв, поділяє їх переживання, наділяючи природу здібністю «посередника», тобто вона водночас стає і передвісником небезпеки, і відзеркаленням внутрішніх переживань персонажів. Таке тонко-чуттєве змалювання художньої дійсності наділяє текст не прихованими глибиною та символізмом. З'являються більше шляхів трактування твору, оскільки із багаторівневістю тексту збільшується і його художня цінність.

РОЗДІЛ III. ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПОЕТИКА ПОВІСТІ «ВЕРТЕП»

3.1. Структуротворча та концептуальна функція вертепу в однойменній повісті

Вертепом називають старовинний пересувний ляльковий театр. У його програмі переважали п'єси релігійного і світського характеру, часто жартівливі та іронічні. Ляльковий вертеп мав подобу двох- або трьохповерхової коробки чи будинку. Кожен рівень мав своє значення. Зокрема на першому поверсі ставили традиційно сатирично-побутову комедію. На другому ж поверсі дійство було присвячене різдвяній драмі і мало воно найбільше значення. Композиція різдвяної частини вертепу була незмінною, коли сюжет інтермедій з нижчого поверху часто змінювалися в залежності від бажання вертепника, погодних умов чи прохань глядачів.

На класичний український вертеп вплинули християнські вірування, тож два поверхи трактувалися як «небесний» та «земний». Народження Ісуса є основною темою вертепної драми, тож пізніше словом «вертеп» почали називати і гурт колядників.

У релігійних п'єсах були чітко окреслені ляльки-персонажі, які з'являлися і зникали на сцені відповідно до своїх ролей. Основний склад вертепу залишався незмінним: Ангел, троє Царів, Пастушок, Циган або Жид, Ірод, Смерть, Чортик. Їх вбрання чітко відображає їх характер. Кінець вистави також незмінний – усе закінчується благополучно.

Світським сценкам не характерні одні і ті ж персонажі – вони кожного разу могли бути або ж ні (Дід Мороз, Козак, Москаль, Шляхтич тощо). Їхньою метою було відобразити соціально-етнічні особливості української спільноти і актуальні на той час проблеми. У виставах були поширені гумор та сатира, використовувався прийом травестії тощо. Зазвичай тема світської частини п'єси мала певний зв'язок із п'єсою релігійного характеру.

Спільним моментом для обох був вертепник, який один керував часом ляльок на сцені. Він смикав за ниточки, вирішував, коли час з'явитися і зникнути, озвучував тим чи іншим тембром репліки персонажів. І вертепник обирав яку ідею, окрім головної релігійної, подати глядачам.

Аркадій Любченко вибрав шлях вертепника у своїй однойменній повісті «Вертеп». Він взяв за основу саму структуру вертепного дійства, видозмінюючи її під сучасність. Тобто він зберігає ідею вертепника-глядача і трьохповерхової коробки. Про це він попереджає глядача у першому розділі-новелі «Вертепу», спеціально пишучи символічний вступ «Слово перед завісою». Автор бажає, аби читач був у неймовірно тісному зоровому, слуховому та чуттєвому зв'язку із містерією, аби він тихо «прийшовши», зручно «вмостився» і спостерігав, як майстерно слова обплітають, створюючи навколо нову, правдоподібну реальність.

Письменник присвячує першу новелу поясненню свого бачення концепції твору. Оскільки він удосконалює жанр у дусі своєї епохи, трансформує театральний прояв вертепу в прозаїчну форму вираження, для нього було важливо підготувати читача до чогось абсолютно нового, спрямувати очікування у правильне русло, попередити, налаштувати на правильну атмосферу.

Автор назвав твір саме дійством, що доволі нетипово для прозового жанру. Дійством зазвичай називають розгорнуте видовище перед глядачем, коли прозовий твір – це текст, чітко усталенні, незмінні слова, які можуть нести у собі значення дії чи руху, але не бути ними. Уява читача і майстерність слова автора – єдині рушії дії прозового твору. Тож проводячи паралелі між прозовим твором і вертепом, є дві сторони одного – два виміри. У першому вимірі читач/глядач, який є фактично спостерігачем, пасивним учасником. У другому – активна дія автора/вертепника (маленького бога у своєму світі), який фактично вирішує у якому напрямку буде розвиватися історія.

Аркадій Любченко попереджає з перших слів, що «дійство немає анічогісінько спільного з тим своєрідним розумінням, якого надавали й надають

слову “вертеп”» [10, с. 17]. Традиційний вертеп уміщений у двох-трьохповерхову коробку і основна ідея сюжету вистави є релігійною – народження Ісуса Христа. Письменник замість трьохповерхової коробки вміщує усю виставу в текст, зберігає по можливості її форму, створюючи для «глядача» символічну сцену. Дії змінюють одна одну, нанизування в реченнях кольороназв і звуків створюють атмосферу справжньої вистави, і у цей момент читач стає безпосереднім учасником дійства – глядачем, який впливає на історію просто своєю присутністю.

Для класичного вертепу характерно мати обмежену і незмінну групу героїв-ляльок. Аркадій Любченко йде іншим шляхом: «Якщо в тому давньому вертепі за лицедіїв правила невеличкі дерев'яні ляльки, то тепер, коли людська істота зазнала великого поступу, ми, безперечно, можемо собі дозволити, щоб за лицедіїв правила почуття, думки, окремі слова, окремі образи або й самі істоти...» [10, с. 18]. Цим автор підтверджує ідею еволюції не тільки жанру, але й людської самосвідомості, під рівень якої він цей жанр трансформував.

У творі відсутні обов'язкові для релігійної драми Смерть, страта Ірода, народження Христа, виражений чіткий щасливий кінець, проте сама проблематика життя та смерті все ж таки наявна. Циклічність життя та смерті зображена у творі у дещо видозміненому, метафоричному, символічному вигляді. Ця проблематика прихована у деталях, між рядків, тож її помітити і витлумачити може лише уважний, вдумливий читач. Життя та смерть характеризується не в межах релігійних догм, а у світлі філософського тлумачення, внутрішнього чуття природи і єдності з нею. Навіть подекуди переходить на другий план, поступившись місцем соціально-психологічному спостереженню. У творі відсутні Бог, релігія, молитва – замість цього автор надає право представляти гармонію людям і їхнім переживанням, емоціям та думкам, природі та поступу, новим ідеям і новій Жінці.

«Земний» поверх класично мав би містити у собі зразок народної творчості – ситуації, де яскраво виражені сатира, травестія чи бурлеск або ж де буде порушено гостро-соціальну проблематику. Проте автор у «Слові перед

завісою» пояснює, що містерія та інтерлюдія наразі вичерпали себе, втратили свої первинні екстатичні ознаки, а набули рис комічних та побутових. «Отже, не ждїть жорстокої драми про Іродову смерть, не ждїть грайливої п'єси про Смерть і Багача. Не ждїть старого стереотипу. Не ждїть акуратненької послїдовностї. Не ждїть нічого особливо трагічного, бо трагедія – явище досить умовне і не завжди буває бажане. Не ждїть також нічого надміру веселого, бо веселощі теж – явище досить умовне і теж не завсїди бажане» [10, с. 18] – зауважує автор про його власне нову концепцію прозового вертепу.

«Вертеп» Аркадія Любченка має дуже схожу структуру, порівнюючи із традиційним вертепом. Подібність полягає в ідентичностї структури прозового твору та мистецького дійства. Початок полягає у вступному слові, коли в театрі чи безпосередньо перед виставою глядачів готують до виступу, вмикається музичний супровід, за лаштунками метушаться актори, змінюються кольори прожекторів, а ведучий проголошує промову у такт із швидкістю приготувань. Основне дійство побудовано на певній кількості сценок, які плавно змінюють одна одну, – у випадку прозового тексту, одне одну змінюють сценки-новели. Кінець часто характеризується останнім, заключним словом, зокрема для класичного пересувного вертепу були притаманні повчальні реплїки при завершенні, висловлювалися основні ідеї показаних інтермедій чи певні застороги, які засновувалися на народних віруваннях і переконаннях.

Майстерність слова Аркадія Любченка помітно з початку твору «Вертеп», коли він вводить плавно і гармонійно читача у світ образів та звуків. Автор відтворює концепцію вертепу, асимілює її із структурою сучасного театру, чим самим утворює дещо абсолютне нове у літературному вимірі.

Оскільки сам автор мав досвід акторства на сцені театру і був ознайомлений з усіма його організаційними моментами, інтермедіальні аспекти в прозовому творі знаходять повне своє вираження. Насамперед це проявляється у вступному слові, звертанні до читача-глядача, акцентуванні уваги на «завісі», тобто на докладанні зусиль щодо створення навколо читача атмосфери фізичного дійства. Після попередження щодо певних очікуваних

відмінностей між класичним вертепом і повістю «Вертеп», автор створює прямий комунікативний зв'язок із реципієнтом, апелює до всіх його відчуттів і навіть мислення: «Знайте лише...», «Чуєте?», «Бачите?» [10, с. 18].

Як ведучий на початку шоу, автор намагається втримати увагу глядача, занурити його у саме дійство, прикувати увагу. Загалом, щоб справити враження максимальної достовірності він вдається до тонких важливих деталей у зображеності дійсності: безліч кольороназв, звуків, тілесних відчуттів. А також, коли образ в уяві матеріально окреслюється і стає на межі реального: «Вас, здається, тішить цей ясно-зелений колір, що пропливає вгорі?» [10, с. 19]. Усе сплітається в калейдоскоп образів, думок та відчуттів. І це обережне «здається» тільки підтверджує авторську ненав'язливість з одного очевидного боку, а з іншого – майстерську маніпуляцію автора-вертепника.

«Ага! Вас уже збуджують чорні правильні фігури на завісі» [10, с. 19] – наступним ключовим словом є «завіса». Завіса – це невід'ємна і обов'язкова частина як і вертепу, так і театру. Це умовна межа, лінія, яку проводять перед початком і кінцем, що, власне, і позначає початок і кінець. Тож завіса є символічним образом і водночас нагадуванням, що читач є глядачем, що автор підготував для нього повноцінну сцену (зі кольороназв, словозвуків, відчуттів, спогадів та асоціацій), що справжнє дійство от-от розпочнеться. У ту мить, коли «завісу» буде піднято, прозовий твір автоматично стане справжньою виставою.

У кінці «Слова перед завісою» Аркадій Любченко чітко попереджає, наслідуючи манеру вертепу/театру: «...все, що досі говорилося, не має особливого відношення до самого дійства» [10, с. 21]. Перша новела-сценка – це нетиповий вступ, передслово автора чи навіть символічна, самодостатня частина. І після неї читачу-глядачу варто очікувати «...інших номерів сьогоднішньої програми...» [10, с. 21], повноцінно, як і в класичному вертепі чи театральній виставі, коли вся інтермедія поділена на сценки, для якої конкретно визначені місце, реквізити, час і дійові особи.

Загальний сюжет «Вертепу» складається із множинності мотивів, фрагментів, які по своїй суті є окремими новелами (їх всього одинадцять), які

нічим між собою не пов'язані, хоча можна простежити ниточку часо-простору, а також певні образи, що об'єднують їх в один цілісний сюжет. Проте кожна новела уподібнюється до короткої міні-сценки у вертепі, де є реквізити, музичний супровід, невелика кількість дійових осіб-ляльок, озвучення лялькаря тощо. Такі «фрагменти» є динамічними і певною мірою самодостатніми. Леся Пізнюк зазначила, що, незважаючи на розчленування, «весь твір ... був свідомо замкнений автором у «герменевтичне коло» і зіпертий на логіку циклічності» [25, с. 58]. Це не тільки додає твору певної завершеності, але й дозволяє автору витворити панорамне полотно доволі широкого ідейного плану.

Аркадій Любченко у «Слові перед завісою» згадував триповерхову концепцію вертепу [10, с. 18], вона ж і є в основі концепції просторово-рівневого розміщення у творі. У перших двох новелах автор повідомляє читачеві, що події беруть свій початок із певної окресленої кімнати. І уточнює у третій новелі (у «Мелодрамі»), що історія розвивається в кімнаті саме на другому поверсі. Така деталь не є випадковою, оскільки саме другий рівень вважається земним, посереднім між небесним раєм і підземним пеклом. Таким чином автор підтверджує те, що його вертеп є не релігійним (без християнського пафосу і трагедії), а максимально наближений до типової, звичної нам організації людського життя. Фактично, це інший концепт історії для «подорожнього» при тій же сценічній організації.

У розміщенні кімнати (як основної початкової точки) на другому поверсі також можемо простежити натяк, що споглядання звідти є вираженням людської сутності, оскільки людству загалом властиво вважати, що «видніше» саме з нашого маленького «віконечка» світогляду.

Аркадій Любченко на початку твору готує «глядача» у входження до кімнати – до умовного роздоріжжя, де, поглянувши направо, помітите кладовище, а наліво – пейзаж міста. Автор розповідає про організацію простору поступово, спочатку даючи вам можливість «відчути себе вдома» у кімнаті, поглянути на розміщення предметів у ній (стола, речей, шухляд,

блокнотів). Він поміщає у напрочуд деталізоване середовище, де все це обтікає читача, набуває завдяки чіткості і окресленості повної реалістичності.

Письменник, звертаючись до «глядача», подає свій текст не як художнім твором, а місцем. Тобто він матеріалізує навколишню дійсність, використовуючи, наприклад, такі конструкції: «потрапивши сюди», «ви прийшли», «ви спокійненько сіли, готуючись, мабуть, трохи розважитись», «в цій залі», «перед вами» тощо [10, с. 17-18]. Якщо ще на початку автор проявляв невпевненість у судженні за почуття його реципієнта, з яким діляться думки і відчуття, то після входження, припущення зникають – відбувається тотальне занурення в альтернативну реальність.

Автор у «Слові перед завісою» продовжує апелювати до всіх органів чуттів «глядача». Він питає «Бачите?» [10, с. 18] і ви починаєте бачити як змінюються фарби, називаючи це «зливою найрізноманітніших кольорів та відтінків» [10, с. 18].

Перший рівень злиття читача на рівні відчуттів із автором успішно пройдено. Другий рівень розпочинається поступово – із об'єднанням свідомості та опорно-рухової системи. Це проявляється у тому, що автор ніби знає наперед, що читача дивує, збуджує і як саме тому хочеться діяти. Він вчасно застерігає: «Не озирайтесь – хай не вражає вас той приємний спокій, та насолодна покора...» [10, с. 19]. Злиття між читачем і персонажем відбувається зовсім безболісно і навіть гармонійно, природно. Автор обплітає неспішаючи, ненав'язливо – і в цьому проявляється талант лялькаря.

Якщо ще «Слово перед завісою» було шляхом до історії, своєрідний авторський вступ перед основними діями, то новела «Соло неприкаяної лірики» повністю цей рубіж вимірів переходить, відкриває нам завісу і тут, фактично, розпочинається розвиток подій. Аркадій Любченко знайомить читача із головним активним персонажем, який фактично рухає сюжет і підготовує сцену для дійства. Цього персонажа називаємо Вами-героєм.

Читач уже не є вільним і самостійним – усі його думки та дії, відчуття та світосприйняття під контролем автора. Сам Аркадій Любченко стає лялькарем,

що ніжно зв'язав свого покiрного Вас-героя. Час від часу смикаючи за ниточки – так автор рухає сюжет. Хоча, насправді, читач як Ви-герой, мало де є головною дійвою особою. В основному акцент ролей зміщуються або до ляльки й лялькаря, або до глядача і вертепника. Тож переважно Ви-герой є спостерігачем, а події у світі є самостійними і від Вас незалежними.

У Вас-героя зникає власна воля. Письменник, як лялькар, коментує всі ваші рухи, думки та емоції. Він ніби самостійно вирішує, що на цей момент ви відчуєте і бажаєте зробити. Ніби тіло дійвої особи поділене на двох: читач, як Ви-герой, є сосудом, а автор, як вертепник, – свідомістю.

Аркадій Любченко спеціально подає описи у теперішньому часі. Аналізуючи причину, можна припустити, що автор не констатує Ваші дії та вибори як факт – він підкреслює свій тотальний контроль над Вами, хоч і робить це м'яко, ненав'язливо, охудожнено. Тож Аркадій Любченко цілком майстерно запозичує одну з головних ознак подорожнього театру: автор – лялькар, а Ви – інструмент повісті.

Завершує твір «Вертеп» Аркадій Любченко у повчальній манері. Це наслідування давньої подорожньої культури, коли сценки ставили не тільки в розважальних цілях, але й насамперед освітницьких. Остання новела «Наказ» виступає перед читачем як батьківське легке наказування, що тлумачиться від слова «казати», а не «змушувати» чи «вимагати». Атмосфера цієї новели легка і ностальгійна. Автор у манері вертепника повідомляє: «Програму скінчено. Завіса поволі гасне. Ми вам не граємо напутного марша. Ми лише кажемо: добра вам путь ішовши» [10, с. 75]. Проте він частково сам собі суперечить і прощається у манері: «Йдіть, не забуваючи... » [10, с. 75], «Любіть!», «Будьте молоді!», «Пам'ятайте: ...» [10, с. 76] тощо. Усі ці побажання мають сенс у контексті всього вертепного дійства і мотивів, що бути представлені. Зокрема згадка про головну героїню прози – нову Жінку. Аркадій Любченко знову ж у ненав'язливій манері лектора пояснює, «... що більше будемо шанувати простою шанобою, яка не принижує, що швидше розстріляємо рабів і власного

самодурства і самодурства інших ... то швидше й найпомітніше з'явиться якраз у нас нова Жінка і стане у всій своїй непохитній величній красі»[10, с. 76].

Усі теми і мотиви попередніх сценок-новел у «Наказі» повторюються, автор пробігає по них, як по списку, що нагадує представлення всіх акторів на сцені театру в кінці вистави. Ідейний підсумок твору Аркадій Любченко класично завершує в манері подорожнього театру: «Добра вам путь, ішовши!» [10, с. 75].

Аркадій Любченко уміло використовує концепт подорожнього театру у своєму прозовому творі. Сам автор набуває подобу вертепника, що завдяки сенсорно-словесним маніпуляціям обрікає читача стати безпосереднім учасником подій. Він зберігає у «Вертепі» структуру, повністю змінивши тему та ідею. А саме автор відтворює тривимірну коробку подорожнього театру: праве вікно (кладовище) – підземний світ, ліве вікно (місто) – вищий світ, кімната героя на другому поверсі будинку – земний вимір, як єдине і точне розташування водночас і «раю», і «пекла». Обрамлює містерію Аркадій Любченко такими символічними елементами, як «завіса», вступне слово і прощальне, численний музично-словесний супровід та безмір кольороназв.

3.2. Сценічна організація простору в творі та його мистецька деталізація

Аркадій Любченко надає «Вертепу» форму трьохрівневої коробки, водночас простір на всіх рівнях не є обмеженим чи чітко окресленим кордоном. Один рівень плавно перетікає в інший, не ламаючи потік уяви читача. Старт подорожі Вас-героя розпочинається з кімнати на другому поверсі, доволі символічного другого рівня – приземленого життя. Ця кімната – роздоріжжя, зв'язкова ланка між світом потойбічним (вікно з видом на кладовище) і вищим поступом (вікно з видом на місто або ж іншими словами – на індустріальний розвиток).

Якщо підземний світ і кладовище асоціюється зі смертю, то циклічність і невід'ємність життя зі смертю яскраво позначає цитата: «...стіни вашого

міського будинку просто межують із кладовищем» [10, с. 25]. Тобто потойбічний світ не є таким далеким, як може здаватися людям. З кімнати Вас-героя навіть чутно міське шумовиння – мелодії третього рівня, якого на підсвідомому рівні прагне людство. У релігійній драмі це був би рай, у «Вертепі» Аркадія Любченка людський рай дещо інший – це поступ.

Варто зазначити, що автор поступово розширює простір у тексті. Про знаходження Вас-героя у кімнаті читач дізнається з другої новели «Соло неприкаяної лірики». Про знаходження кімнати в будинку саме на другому поверсі Аркадій Любченко вже повідомляє в третій новелі «Мелодрама», і саме тут розміщені перші описи пейзажу поза межами будинку: «...вам видно внизу старенький паркан, що тягнеться близько повз стіни будинку...», «... одразу за парканом унизу ви бачите буйне хаштовиння...» [10, с. 25].

Аркадій Любченко мимохідь згадує, що простір у «Вертепі» необмежений – світ відкритий. Оскільки десь у «...будинкові нетерпляче гуркнули двері. Хтось швидко перебіг коридором» [10, с. 25]. Місце розгортання подій окреслені умовно, суто для зручності у візуально-уявному сприйнятті. Усе, що виходить за межі окресленого, насправді, не позбавлене існування. Як приклад те, що із території могильних плит «...ген-ген удалині, наче під легким серпанком, видно смугу протилежного узгір'я. Там ліве крило міста» [10, с. 25]. Автор готує сцену по ходу розвитку подій, не заглядаючи в майбутнє, він підготовляє реквізити миттєво. І лиш завдяки таким словам як «десь», «ген-ген у далині», «в далеч», «пагорби й долини» [10, с. 25] простір у творі розширюється, набуває безкінечних обрисів, уподібнюється цілковитій реальності автора. Перед героями твору і Вами-читачем постає плац необмежених дій і переміщень. Навіть старий паркан не є непереборною межею, натомість це символічна лінія, яку перетнути немає труднощів.

Коли відбувається переміщення героя з однієї локації на іншу, немає інших зв'язкових між кладовищем і містом, окрім кімнати. Ще будучи в будинку, спостерігаючи за видом з вікна, у «глядача» виникає бажання бігти – і раптом, він вже перехоплюється через паркан. Описи переміщення із кімнати до

коридору, спускання вниз сходами, виходу з будинку – відсутні. Тож події у «Вертепі» швидкі, різкі, хоч із плавним переходом. Автор не шкодує слів на описи навколишньої дійсності у момент перебування героя у новому місці, проте розлогих описів змін місця розвитку подій немає. Аркадій Любченко надає перевагу швидкості, активності – як і на справжній сцені вертепу або ж театру.

Ви-герой у новелі-сценці «Соло неприкаяної лірики» перебуває у власній кімнаті, поринає у роздуми, дозволяє читачу ознайомитися із обстановкою, водночас цим же пояснює деякі аспекти свого характеру, ніби він не просто лялька в руках автора-вертепника, а більш глибока і багатогранна особистість, ніж може здаватися. Якщо у вертепі, як пересувному театрі, за декорації були вирізані фігури тих чи інших предметів, то у творі Аркадія Любченка такими є деталізовані описи, слова-образи, конкретні, моментами узагальнені та абстрактні (емоції, почуття тощо).

Ви-герой має свої бажання і переживання, про які фактом констатує автор: «Ви щойно взялися впорядковувати вашого стола, як знову відчули глибокий органічний протест» [10, с. 22]. Ви-герой і читач, ніби проходять трансформацію в одне ціле. Автор «контролює» усі сенсорні відчуття і ненав'язливо «підказує» як читач має поводитися чи почуватися.

Новела є доволі ліричною і медитативною. Ви-герой перебуває у своїй кімнаті, ніби на заземленому рівні, оскільки концентрується на своїх переживаннях і відчуттях: «Ви думаете: шалено-швидко пролітають наші дні, мчать життям, як розлогими степами, наші буйногріві місяці, пропливають, як гордовито задумані кораблі, наші роки, пропливають у безвість, щоб не вернутись...» [10, с. 23]. Кімната, як роздоріжжя, є метафоричним комфортним місцем глядача вертепу, адже саме тут розміщуються два вікна з виглядом на кладовище і місто. Ці вікна, як віконечка справжнього офізичненого вертепу, через які глядачі мають змогу спостерігати за виставою.

Цікавим є той факт, що Аркадій Любченко, вирішує у своїй повісті зробити читача безпосереднім учасником подій, залучаючи його до активної

оповіді. Фактично, суть Вас-героя полягає не так відігравати певну активну роль, як бути саме спостерігачем, провідником, звязною ланкою між світом реального читача і сценою, створеною за допомоги інтермедіальності.

У третій новелі «Мелодрама» автор дає повноцінний опис кладовища (а-ля світу підземного й минулого). Герой, відгорнувши віти яблуні, спостерігає з правого вікна своєї кімнати як біля могил збираються люди, а за труною стоїть печальна жінка, у труні її чоловік, що впав з рихтування. З розмов людей стає відомо, що вони тільки одружилися, а вона вже стала вдовою – і це перша зустріч Вас-читача із цією жінкою. Новела просякнута певним співчуттям і переживаннями, як і в справжній мелодрамі, проте, як і в справжньому житті, вона містить у собі два важливих моменти.

Перший момент є акцентом наплинності життя, циклічності природи: «Звичайнісінька собі історія – померла в місті людина. ... місто за цей час уже встигло народити, принаймні двох нових. Так чому б не хильнути за такий гарний кінець, що завжди є новим, гарним початком?» [10, с. 27]. Народження є початком смерті, коли смерть є початком для нового життя.

Другий момент є нагадуванням про людську неухажливість і байдужість: «Ви пам'ятаєте – в юрбі, здається, називали ім'я людини, що впала з власних рихтувань. ... А втім, ви забули його» [10, с. 27]. Чоловік, який помер, вже немає такого значення в цьому світі, як ще при житті. Люди закопують його на кладовищі і йдуть звідти, лишаючи його в минулому.

Людина як частина природи і її циклу, як невід'ємна частина її фізичного простору – цю думку автор продовжує розвивати у четвертій новелі «Mystere profane»: «Ваше місце, де сидите, ваша кімната, що нагадує гостинну станцію десь у степах, цього разу вже сповнена світанкового трепету, плинної сутіні» [10, с. 27]. Кімната, що нагадує гостинну станцію десь у степах – це фактично місце Вас-героя, його безпечний простір, зона комфорту. Ви-герой у тісних взаємостосунках із природою, він у гармонійному себевідчутті, в абсолютному прийнятті і єднанні з навколишнім. Єдине, що є незмінним, це людське его: «Ви нахиляєтеся і ловите устами незрівнянні струмені, що ними тече голубий

світанок, ви п'єте з насолодою голубі струмені й ледве вірите, що ви такий багатющий володар» [10, с. 28]. Тільки Ви-герой просинається, сповнюється жагою до життя, захоплюється яскравим днем – його тіло переповнює енергія. І автор веде далі історію згідно його настрою, як лялькар, усіма швидкими рухами показує гарячий темперамент героя. Ви-герой вже помічає паркан, йому хочеться лишити там свої відбитки, потім вдивляється у далечінь, зачаровується нею і бажає пірнути у її приваби.

Місце дії з кімнати і мальовничих описів настрою і природи моментально змінюються сценою, де герой вже поза межами будинку, він перехоплюється через паркан, а далі – «...нещодавня могила. Невже через могилу?.. Та пізно, бо через неї ви вже перестрибнули» [10, с. 29]. Четверта новела уособлює свято життя, таємницю буття – це гімн існування, калейдоскоп кольорів та звуків.

Герой постає між кладовищем і містом, десь посеред просторого поля. Перед ним «заорані чорно-лискучі хвилі» [10, с. 31], вони ніби дихають. Аркадій Любченко із певним трепетом описує землю: «...ця запашіла персть, ця розбурхана вчора коханка лише злегка замріяно-млосно примружила очі і жде, нетерпляче жде, щоб хутчій сюди впало сім'я» [10, с. 31]. Пригадуючи «Слово перед завісою», де автор наголошував, що за лицедіїв тут правлять почуття, думки, окремі образи і живі істоти тощо, можна із впевненістю сказати, що у новелі «*Mystere profane*» головна роль належить землі.

Земля, у баченні Аркадія Любченка, є уособленням Жінки, точним її зіставленням: «...вона мріє за тобою дужого з металевими м'язами героя, який томитиме довго й грубо її жагу, який прийде, десь певне, незабаром, рішучий, уважний, щоб охопити її всю в свої міцні руки і без вагань, без сутужних перерв і надаремного нуду радісно й легко дати їй плід?» [10, с. 31]. М'язистий герой, а саме комбайн, є прототипом чоловічого образу. Сезон посівів – символічний акт любові, обов'язкова умова життєвого циклу. Оскільки жінка, як і сама земля, родить і дає нове життя. Це архаїчний святий образ, що плекається в українських народних вірувань ще з часів язичництва.

Аркадій Любченко наприкінці вже прямолінійно, без пристрасних і відвертих образів та метафор, пише про те, що земля відверто і чесно є природою жінки, як і жінка в собі має природу землі: «...мусить болям коритися, але радіти, в зойках вагатися, але родити – щасливу! щасливу!» [10, с. 31]. Ви-герой припадає до грудей цілини, як до лона власної матері, як до свого дому і свого початку. У наступній сцені він обіймає землю і після моменту ейфорії повертається назад, у свою кімнату.

Новела «Сеанс індійського гастролера» має філософське обґрунтування сенсу життя у вигляді діалогу між Вас-героєм та індійським софістом. Сцена розгортається, коли Ви-герой спостерігаючи за правим вікном зі своєї кімнати помічає химерну і нещасну вдову, що частенько навідується на могилу свого чоловіка. Її стан невпевнений, як і її хода, випромінює скорботу. Тож софіст і Ви-герой розпочинають роздумовувати над питанням: «Що є початок страждання?» [10, с. 34]. Мислитель наполягає, що будь-які сильні емоції, як радість, страждання і жадоба є людським лихом, що призводить до ще більшого лиха.

Сенс життя у діалозі починає набирати обертів навколо жінки: «...якщо прикласти ці міркування... ну, хоча б до жінки, то жінка, яка звичайно сприяє жадобі і родить, – наш ворог?» [10, с. 34]. Індійський мислитель наполягає, що щоб уникнути страждання, варто уникнути життєдайну жадобу.

У ході обміну власних переконань Ви-герой залишається стійким щодо своїх міркувань, оскільки його звернення до мислителя відображає всю суть і цінність життя. Сенс у тому, що і радість, і жадоба, і страждання є найціннішими людськими скарбами і «чудесною рухомою рівновагою». Ви-герой констатує головну думку новели: «...якщо жінка – один із тих найсильніших стимулів, що ніколи не дозволять зазнати нудного й страшного супокою, то хай живе ця прекрасна жінка!» і «Якщо жадоба радості є початок страждання, то хай живе страждання!» [10, с. 36].

Якщо у першій половині твору переважали згадки про праве вікно, то розпочинаючи із шостої новели включно («Танок міського вечора») акцент

зміщується на урбаністичну площину. Плавний перехід забезпечує останнє речення новели «Сеанс індійського гастролера»: «Тоді згодом перехоплюєтесь ви до лівого вікна, що задивилося впрост на місто» [10, с. 36]. У «Танку міського вечора» автор дає загальну оцінку місту: «Воно невтомне ... Воно суворе ... Воно завжди сповнене тих загадкових ... шумів...» [10, с. 36]. Місто описане, як щось абстрактне, оскільки не вказано чітко окреслених місць: «Ви проходите крізь чад суворих корпусів, крізь барвисту суєту, многоповерхових клітин, крізь сіру втому піддаш і брезклу задуху підвалів, – всюди, куди вас веде тремтливий танок вечірніх вогнів» [10, с. 36]. Окрім цього виникають ще спалахи спогадів або про високу худорляву постать, що промайнула щойно, або про впевнену, або про поважну округлу. Аркадій Любченко описує різних типажів людей, даючи лише коротеньке означення їхнього розміщення: тут, спереду, праворуч, ліворуч, у закутку. Про перебуванні на вулиці вказує лише згадка про ліхтарі у цьому, фактично, потоці свідомості. Головним героєм цієї новели є саме місто, якого обтікають звуки, кольори і емоції, а також сама ідея, що «...завтрашній день праці здається дорогим подарунком» [10, с. 42].

У сьомій новелі-сценці «Пантоміма» не було жодної згадки про саме слово «місто». Жодного прямого значення. Читачу вдається зрозуміти де відбуваються події лише завдяки детальному опису і словам-підказкам (на дахах, у другій частині двору, з балкону тощо). Назва цієї частини «Вертепу» походить від виду сценічного мистецтва, коли художній образ створюється за допомоги міміки, жестів, руху тощо. Новела «Пантоміма» містить у собі провідний образ – маленьку дівчинку, завдяки діям і емоціями якої автор пояснює ідею життєдайності та невинності в момент пізнання себе і світу всупереч сухим обмеженням дорослої уяви. Н. Пелешенко пише: «У центрі кожної замальовки – людина, яка живе, любить, радіє, бунтує, швидко захоплюється чимось, іноді швидко щось і когось забуває, знищує те, що тільки-но було предметом захоплення, тобто постійно змінюється. У цих метаморфозах, на думку автора, і полягає сенс буття» [22, с. 83]. Пантоміма, як

німе протистояння дитячої безтурботності й цікавості та чіткої дорослої ієрархії і скупості на примхи.

Після кожного невеликого проміжку в часі і діях автор підкреслює думку, як факт, ніби підсумовуючи і тлумачачи побачене: «Маленька дівчинка – великий бунтар, маленька дівчинка – жорстокий сміливець» [10, с. 49].

Восьма новела «Лялькове дійство або повстання крові» виділяється з-поміж інших, оскільки основним феноменом цієї «сценки» є діалог двох чоловіків. Діалог займає майже всю частину новели, лиш деколи Аркадій Любченко робить короткі сценічні замальовки, щоб читачу було легше візуалізувати: двоє дорослих чоловіків, що йдучи вечірнім містом, мало що помічають на своєму шляху за глибокими розмовами. Про місце і атмосферу розвитку подій, а саме про вечірнє місто, автор повідомляє так: «Ніч, коли небо палахкотить синім пломенем, і жодним ліхтарям несила перемогти цієї ясної сливи, коли будинки і дерева ... коли шурхіт піску на доріжці ... а кроки на асвальті ... коли постаті уявляються надто легкі і майже прозорі ...» [10, с. 35].

Аркадій Любченко не дає чіткого опису своїм героям, а подекуди відмовляється і від найменших замальовок. Не оминуло це і двох чоловіків і в цій новелі-сценці. Немає опису їх зовнішності: невідомо їх колір очей і волосся, форма обличчя чи носа тощо. Загальний нарис зовнішності дуже узагальнений і скупий. Автор дає змогу читачу уявити лиш найважливіші обриси та відмінності, водночас він не обмежує своїх героїв у певні фізичні рамки, ніби водночас залишає місце персонажа для будь-якого актора за лаштунків: «...каже один, високий, худорлявий, у капелюсі, з кийком у руках», «...спокійно відповідає другий, кремезний, середнього росту, в кашкеті, без кийка» [10, с. 50].

Основна увага діалогу надається суперечливому людському буттю: «Наше буття, що дозволило нам потоптати закони естетики й етики, дозволило дати безмежну волю емоціям, повернутися до первісної полігамії, зробитися великими розпусниками!» [10, с. 53]. Ця ідея дещо перехоплена з новели-сценки «Сеанс індійського гастролера», оскільки розвивається тема

спокуси, радості і страждання і їх місце в житті. Чоловіки обговорюють прийдешні зміни і гарячу заповзятую молодь, кров якої повстала до науки та утіх (звідси можна простежити ідею назви новели).

Ви-герой не береєтє безпосередньої участі у цих подіях, проте Аркадій Любченко вказує на його присутність і безпосереднє спостереження. Діалог плине як на першому фоні, та автор не забуває робити сценічні замальовки, що роблять сцену більш повною та живою: «В цей момент серед тиші вулиць наче вибухає ракета – гупають на розі великі двері, і, ніби ті різнобарвні грайливі ракетні літавці, що шумно розсипаються в повітрі, розсипаються кольористі голоси» [10, с. 58].

Автор робить певні «вкиди» у момент діалогу двох персонажів для реалістичного зображення бекграунду. Оскільки і голоси, і незграбні перехожі, і гучні шуми, і яскраві спалахи вулиць – є частиною словесного реквізиту, яким автор користується для максимального занурення читача у прозове дійство.

Тема діалогу плавно переходить до жінки «в процесі цих нових психологічних зрушень» [10, с. 59], адже та є головною героїнею «Вертепу». Упродовж діалогу виникає ідея Нової Жінки, припущення про її існування, а саме мова про жінку свободну від застарілих кліше, про жінку рівну чоловіку у всьому: «І що швидше хочемо побачити її в себе, то дбайливіше мусимо ставитись до жінки взагалі ... Мусимо виховувати тільки таку повагу до жінки, повагу до друга, коханки й матері» [10, с. 61].

Дев'ята новела-сценка «Атлетика» має доволі панорамну і водночас абстрактну форму зображення. Панорамне зображення дійства полягає у тому, що Аркадій Любченко зображує навколишній безмір просторів, землі, його погляд ковзає скрізь, не обмежуючись одним Правобережжям: «Ви одгортаєте примхливі складки, ви споглядаєте красу... не мрійних, вишиваних, пшеничних, так запобігливо, так хитро, так упереджено, так однобоко ославлених просторів, а ланки протирич, красу самих глибин» [10, с. 65]. У художній спосіб автор таким чином змальовує поступ і гімн праці. В основі його ідеї полягає прогрес, а саме металургійні здобутки, щоразу результати

актуального року змагаються із минулорічними. З цих міркуваннях походить назва «Атлетика» – «спортивне змагання». А головною героїнею знову виступає земля: «...тут – живе срібло, там – вапняк, тут – фосфорити й крейда...» [10, с. 68].

Абстрактність цієї новели-сценки полягає у неможливості на справжньому сценічному просторі зобразити описані розлогі простори і чіткі акорди цифр, які позначають нестримну працю і результат. З іншого боку «Вертеп» – це твір прозовий, і все, що унеможлиблює відтворення на сцені, не існує в уяві читача, тож цілком реально отримати очікуване зображення картини дійства, якщо правильно підібрати описи і слова. З таким принципом до питання підійшов Аркадій Любченко.

Автор у доволі одноманітній темі додав відчуття ритму і руху завдяки акцентуванню на коротких реченнях в окремих абзацах: «Руда й чавун! – гуде акордами метал. / Руда й вугілля! – вдячно і велично повторює луна. / А він уже підносить тягарі. Він швидко розкладає їх обабіч» [10, с. 69]. Такий опис подій уподібнюється кінострічці, коли кадр швидко замінює інший кадр.

«Найменням жінка» – остання новелка перед «Наказом», що є цілком самостійною у сюжетно-дійовому плані. Початок має ностальгійну форму, коли автор апелює до спогадів Вас-героя, пробуджує асоціативні зв'язки: «Пам'ятаєте? – одне яблуко на самому шпильочкові верховіть героїчно трималось до глибокої сльоти» [10, с. 70]. Така деталізованість у ролі навколишніх декорацій створює повноцінну картину в уяві читача. У цей час автор замикає історію у циклічному колі, завдяки образам яблуні та Жінки це можна простежити найчіткіше.

Від початку історії пройшов рік: «Іноді ви одгортаєте вкриті піною верховіття, і тоді погляд, поблукавши буйними заростями, натрапляє на торішню могилу. ви тоді згадуєте за печальну жінку» [10, с. 70]. Але час пройшов і тепер Ви-читач бачить її впевнену постать поряд із іншим чоловіком. Образ Жінки тісно переплітається із образом природи, а саме в ідеї

відродження. Автор у стилі калейдоскопічних спогадів пояснює, як час може впливати на людину, загоювати рани і загартовувати характер.

Жінка приходила щодня літком, восени – уже рідше, взимку – ще рідше. І зараз, навесні, стає помітно відбиток часу на ній – «...зникли її блідість та болісність, лишилися тільки життєва задума й твереза допитливість» [10, с. 71]. Вона прийшла на могилу не сама, а з коханим чоловіком, тобто вона у межах року подолала той шлях від страждання до воскресіння своєї душі. Це нагадує християнський мотив, що був поширений у традиційному вертепі.

Можна припустити, що для Аркадія Любченка саме головна героїня Жінка є прототипом одного з головних героїв мандрівного театру, містерії – діви Марії: відданого материнства та безкрайньої любові. Автор лиш трансформував образ Марії відповідно до сучасного бачення жінки та матері.

Аркадій Любченко враховує концепцію трирівневої коробки при організації простору в повісті, але водночас користується привілеями літературного тексту – не обмежує у тексті простір, на відміну від театральної сцени. Переміщуючи Вас-героя по рівнях, автор звертається до стартової зони – кімнати головного героя, а переміщуючи Вас-героя по локаціях, автор вдається до плавних, а часто фрагментних, переходів. Опис навколишньої дійсності часто спирається на внутрішньому відчутті героя, водночас не є позбавлений деталізованими описами. Письменник більше акцентує увагу на змалюванні саме атмосфери, оминаючи документальну фіксацію. Проте читач знає все, що необхідно, аби в уяві відтворювати потрібні образи та ситуації, адже Аркадій Любченко докладает зусиль на вплив сенсорних функції (дотик, зір, слух). Водночас автор приділяє багато уваги «декораціям»: віти яблуні, що визирають з вікна, нещодавня могила, через яку перестрибує Ви-герой, людський шум міста, що протікає за спинами співрозмовників, звуки цифр у вирі металургії тощо. Окрім фізичних об'єктів, на «сцені» також є абстрактні герої, музичний супровід і яскраві перемінливі кольори, що доповнюють художню реальність, роблять її більш живою та правдоподібною.

3.3. Музично-малярські особливості образотворення «Вертепу»

«Вертеп» – суцільний сплав символів та образів. Вони яскраві, мелодійні, рухливі – усе завдяки словесному обрамленню автора, адже «...художник надав таких убивчо-правдивих, переконливих форм і кольорів» [10, с. 19]. Тож на глядача-читача покладено лише вимогу уявляти, усі тонкощі, деталі Аркадій Любченко продумав наперед.

Фактично світ «Вертепу» матеріалізується завдяки апелюванню автора до зорових, слухових відчуттів читача, до «його», наділених вертепником, емоцій та переживань. Дійсність навколо не надто деталізована, письменник дає лише найнеобхідніше для розуміння тексту: образ кімнати (стіл і нотатки поруч), вікна праве та ліве, яблуна, могила тощо. Описуючи поле, пише про хащі, бур'яни, покоси – це все в уяві знаходить своє місце і створює довершену картинку. Проте така манера автора є емоційною, мальовничою, наповненою тонкощами сприйняття митця.

Якщо театр мав обмежену та одноманітну кількість підручних матеріалів для створення потрібної атмосфери й історії, то твір Аркадія Любченка має неабияку кількість можливостей саме словесно перенести читача в альтернативний світ. Враховуючи певну специфіку словесності, автор бере саме слово за декорацію та «витискає» з нього всі сенси та функції, використовуючи його для матеріального фокусування зору, слуху, нюху, дотику. Опис оточення є доволі формальним, узагальненим, позбавленим лишніх деталей, але сповненим поетичним, дещо імпресіоністичним, настроєм.

«Слово перед завісою» перша і в прямому сенсі найяскравіша новела-сценка, у якій автор вдається до актуалізації уяви читача з допомогою яскравих елементів та технік малярства. Новелу переповнює широкий спектр кольорів та відтінків. Готуючи Вас-героя до розвитку подій, автор створює рухому, перемінливу картинку, як на справжньому шоу – «І ви вже мимоволі своєю уявою летите до якихось дільших геніальних ліній та форм...» [10, с. 19].

Така апеляція автора до асоціацій, відтворення кольороназв із означенням руху в уяві, створюють калейдоскоп із гіпнотичним ефектом.

Палітра згаданих кольорів та відтінків надзвичайно широка: ясно-зелений колір, темно-сині лінії, смарагдові акорди, сріблястий, чорно-лискучий тощо. Така художня увага і педантичність до відтворення уявної дійсності є намаганням справити глибоке враження і якнайточніше відтворити змальоване, як справжній художник.

Окрім кольороназв автор використовує умовно-пейзажний і дещо абстрактний спосіб зображення фарби: «...яскравий колір, що так владно панує на нашому панно, – колір, коли досягають вишні в садах, колір, коли на вечірній зорі у степах лютують морозні вітри ... колір, що біль перетворює в радість і, раз полонивши, не пустить назад, – бадьорий колір нестримних палахтінь» [10, с. 20]. І саме цей червоний колір є центральним, кольором мотиву та ідеї твору, що найкраще відображає суть життя та його циклічність.

Часто значення кольору несуть у собі образи і описи, які забарвлюють сцену у фарбу лише за умови невід'ємного зв'язку тексту і здібністю читача до відтворення дійсності у своїй уяві. Зокрема кімната Вас-героя описується світлою, із перемінними тіннями усередині, зумовленими рухом сонця і плином часу, саме таким чином: «...ваша кімната ... вже сповнена світанкового трепету, плинної сутіні» [10, с. 27].

Аркадій Любченко невпинно і талановито користується палітрою кольорів для вираження настрою новели або ж для відтворення максимально реалістичної і водночас ліричної дійсності. Голубий світанок, чорні хрести, вранішня срібна припадь на зеленому кипінні – поетична гармонійна настроєвість автора, який порівнює цей пейзаж із полотном художника [10, с. 28]. Автор неодноразово користується образом художника для поглиблення і нашарування сенсів та відтінків одне на одного. Зокрема автор риторично запитує Вас-читача чи не хоче він взяти олівця і накреслити лінії, сміливі і чіткі, на заслонному тлі далечіні, ніби натякаючи, що людина сама є художником своєї реальності, що кожен її рух чи її воля здатна перебудувати світ в якому та існує.

Інтермедіальність проявляється у «Вертепі» водночас завдяки запозиченим технікам з малярства, коли чітко окреслено колір, насиченість відтінку, лінії та контури, і створеним новим технікам, що виникли завдяки симбіозу стилю малярства і прози. Останнє знаходить відображення в апелюванні до спогадів та асоціацій, через призму яких читач може відтворити змальовану автором дійсність: «Довкола немов займається дивна пожежа – горять простори!» [10, с. 30]. З одного боку, ця дійсність не завжди є цілком достовірною, особливо, коли змальовується із використанням метафори. З іншого боку, посилення кольорової місткості і значеннєвості в образах досягається завдяки схваленню у відповідь на дивну пожежу авторитетної особи: «Яка багатюща палітра! – занепокоївся б сам Анатоль Петрицький.» [10, с. 30]. Сам же Анатоль Петрицький був художником театру та живописцем, тож його згадка в творі не випадкова.

Мальовничо автор змальовує пейзаж відповідно до сенсу і настрою. Для тонкої передачі занепокоєння, напруженості він використовує відповідну палітру та короткі концентровані речення: «Якось був сірий день. Сірий, вітряний, передгрозовий» [10, с. 56]. У творі природа чітко відображувала настрої подій та персонажів або ж, навпаки, персонажі відображали навколишню настроєвість, оскільки далі автор вів: «Ішли люди вулицями, і багато з них ішли понуро, зігнуто, пустивши очі долі, пильно позираючи в землю. “Чому вони такі похмурі й дивляться тільки в землю? – спитав я себе і тут же відповів: – Вони стомлені й дуже бояться, щоб не спіткнутись”» [10, с. 56]. Така людська втома і насторога еквівалентна інстинктивному відчуттю передгрозової небезпеки.

Аркадій Любченко користується не тільки кольороназвами для живописності «Вертепу». У новелі-сценці «Сеанс індійського гастролера» автор порівнює жінку із Мадонною: «У цей момент, коли обережно й любовно доторкуються її пальці до вінків, вона (без перебільшень) скидається на Маццолеву «della Rosa», що, – пригадуєте, мабуть, – так граційно, любовно й захисливо зводить руки над своїм дитинчам» [10, с. 33]. Жінка печальна, із

похиленим станом і в темному вбрані приходиться на могилу коли вже починає вечоріти. Смиренний образ вдови справді схожий на жінку із картини: палітра тонів і напівтонів також у темних відтінках, жіноче обличчя без виразних емоцій, навпаки, воно зосереджене, кисті її рук витончені та обережні, а акцент світла якраз зміщено на бліду шкіру матері та дитини. Ця жінка-вдова «...правді скидається на Маццолевий твір, на зразок своєрідно поєднаних Кореджіо і Рафаеля» [10, с. 33].

Запозичення технік із живопису та скульпторства і накладання їх на прозовий текст відбувається зокрема і в «Атлетиці». Коли автор змальовує постать героя прогресу, він робить акцент на його міцному, античному тілі, що позначає силу, міць, життєву загартованість, а також нестримну завзятість й жагу до праці. «Може, занадто він плечистий та дебелий? Але який міцний у нього стан. / Це упертя? Воно тверде, як камінь. / Ці м'язи? Вони опукло-пружні, як булатна сталь» [10, с. 64] – Аркадій Любченко домігся повноцінного естетично-художнього зображення портрету героя, надаючи його образу форми, рельєфу і твердості. Сав автор підкреслює: «Ці форми й лінії – мистецький твір, що полонить, що силоміць вбирає в себе допитливість очей» [10, с. 65]. Оскільки чиста проза має в собі відносну плоску площину, саме засоби виразності з інших видів мистецтв є інструментом створення об'ємного і цілісного альтернативного світу. Це в свою чергу не спотворює бачення реальності, а навпаки, є точним її відзеркаленням.

«Вертеп» дуже нагадує повноцінне театральне дійство зокрема ще через розлогу музичну структуру твору. Автор впродовж усього тексту неодноразово згадує звуки фанфар, робить різноманітні музичні вкраплення, коли «музичні акорди виливаються у словесно-образному зображенні дійсності» [6, с. 156]. Твір наповнений арабесковим різноманіттям сріблястої фуги, нескінченних натовпів звуків і напівтонів, мелодійного дзвону, рою шорстких звуків тощо, а особливо – звучанням фанфар. Фанфарам автор надає особливого значення.

Аркадій Любченко акцентує багато уваги на настрої усіх новел «Вертепу», тож кожна з них має свої темп, характер, звучання, інструментальну

поєднаність тощо. С. Журба зазначає: «Музична оркестровка синтезує й обрамлює настроєвість твору А. Любченка, визначає музичність структури та акцентує увагу на «внутрішньому звуці» слова» [6, с. 156]. Таким чином кожен звук і тон сплітається в єдиний настрій музичного твору, їх симбіоз є фактично внутрішнім інструментом дії «Вертепу».

Зокрема в «Слові перед завісою» усю святкову настроєвість, піднесеність автор створює музичним оркестром, багатоголоссям, що накладає на загальне полотно «Вертепу». Тож автор попереджає про початок твору у всю його музичну силу: «Поки що хвилюється скрипка. Але незабаром почне тріскотіти маленький барабан, потім до нього долучаться ще кілька, тоді гримне великий бубон, ляснуть пронизливі металеві полумиски, застогне валторна, задрібоцять цимбали, засвищать флейти, залунають фанфари...» [10, с. 18]. Таку зливу звуків і напівтонів, що переплітаються з мерехтливими барвами, Аркадій Любченко називає самим життям, непереможною піснею свідомості та сили.

Однією з особливостей стилю автора – є матеріалізація звуків. Він приписує їм нехарактерних для них метафоричних особливостей, кольорів та форм. Фактично надаючи звукам колір, письменник надає їм предметності й гармонійно вплітає в тканину художнього тексту. Акордам він надає смарагдового забарвлення, руладам чорно-лискучого важкого вираження, fuga отримує сріблястий відтінок, а скерцо стає фіалково-білим із порівнянням до блискавки. Для кожної музикальної частини дійства виділено свій тон, темп, колір і відповідно настроєвість, тому Аркадій Любченко ще на початку твору закликає насичуватися «цим нескінченним натовпом фарб і відтінків, звуків і півтонів» [10, с. 20].

Оркестр не обривається із закінченням «Слова перед завісою», навпаки, він тонко вплітається у саму ідею та структуру «Вертепу» і знаходить своє, особливе вираження в кожній з самостійних новел. Друга новела-сценка має назву «Соло неприкаяної лірики». Соло, як відомо, є музичним твором для одного голосу або ж інструменту – і це є чітким дзеркальним відображенням ліричного настрою Вас-героя в цій частині твору, оскільки саме тут

відбувається розкриття і занурення в особистісні роздуми персонажа, дещо меланхолійні і філософічні. У кімнаті Ви-герой знаходиться на самоті і самотійно задає тон усій сцені, бере на себе роль того, хто перший подає голос у загальному хорі.

Джерелом музики, що є відображенням життя природи і життя внутрішньо-особистісного, є не тільки живі люди, а також абстракція. У «Пантомімі» основним джерелом звуку є маленька дівчинка, що «собі щось наспівувала однотонно-наївне, задьорно погейкувала на діда-Мороза, ... знову співала» [10, с. 42]. Дівчинка дуже любить співати і ця безневинна безтурботність пронизує весь мелодійний контекст новели, поруч верещать від радості і енергійної втіхи діти-однолітки і навіть «сміється маленьке пустотливе сонце, і сміються долі то тут, то там пустотливі, рожеві, голубі й фіалкові іскорки» [10, с. 42]. Любов дівчини до сонця і снігу відображається тоном усієї сценки – переважає радісна мелодійна настроєвість, така ж помірна і мінлива, як і настрої дитини.

З іншого боку, цифри також мають свій звук у «Атлетиці». Вона наділені рухом, темпом і вагою. Чіткість руху еквівалентна чіткості цифр – це гімн індустріальному розвитку. Цифри наростають, як і наростають звуки одне на одного, чим саме посилюють атмосферу, роблять її більш активною і владною, передаючи той темп і силу сталевом'язового героя – так звучать результати промисловості та праця шахтарів. Динаміку твору передає помітно більша частка коротких фраз, порівняно із іншими новелами-сценками, із розлогими, що свідчить про найбільш швидкий та актичний настрої новели: «Тут, щоб наносити мартенову жадобу. Там, щоб залити спрагу бесемера. І знову – клекітний вогонь, і знову – сила, сприт, рішучість, точність» [10, с. 69]. Така ритмізована мова задає загальний темп новели.

У новелі «Соло неприкаєної лірики» згадано укаїнську пісенно-народну творчість, коли швидкоплинність буйногрових місяців порівнювалася із вороними кіньми. Такі музичні архетипи проявляються і в звучанні серцебиття

землі, передсвітанкової тиші, кипінні трави, схлипані надірваної зеленової стеблини, дзвінкастих златавих хрущиках, глухому падінні яблук тощо.

Окрім звучання української природи, Аркадій Любченко вміщує у «Вертеп» авторський музичний супровід. Зокрема у «Мелодрама» звучить твір Фредерика Шопена: «Оркестра скінчилася. Це – Шопенів “Marche funebre”» [10, с. 25]. Оркестра закінчилася у той момент, коли на сцені цвинтаря з'явилася сумна жінка-вдова і її вже покійний чоловік. «Похороний марш» звучить у такт глухих звуків, коли молотками забивають труну, у такт жіночого голосіння і короткої незручної тиші натовпу.

«Mystere profane» містить у собі таке сплетіння різних музичних тональностей, що Аркадій Любченко для вираження глибини і майстерності послуговується ім'ям самого Моцарта: «Невловимо тонка, многострунна гармонія! – занепокоївся б сам суворий Моцарт» [10, с. 31]. Так неувовимо і многострунно у Аркадія Любченка звучить саме життя: «Десь ніби з-під ваших же ніг раз у раз вистрибують потривожені трав'яні коники, вибігають і випурхують якісь шелестиві жучки, дзвінкасті златаві хрущики, спритні різнобарвні метелики, і навкруги, що більше пригріває сонце, то більше зростає їхнє своєрідне шурхітне сюрчання» [10, с. 31]. Життя у цій новелі сповнене руху, переміни, різнобарвного мерехтіння, глибокої любові і настроєвого піднесення, хвали землі і народженню. І якщо жучки і те солодке сюрчання є певним шумовим фоном, то головні голоси належать самій спраглий землі, що стугонить і пашіє, та спритним комбайнам, що своїм гулом і працею напоюють, розмірюють дихання покосів і ґрунту.

Аркадій Любченко у «Лялькове дійство або повстання крові» також згадує композитора Франца Шуберта: «З вікна, що розчинене впрост на місяць, незважаючи на пізню годину, спочатку сум'ятно, а потім, як чуєте, сміливіше, чіткіше хтось радісно схвильований починає розмову з вічно свіжим та відвертим Шубертом» [10, с. 56]. Певна відвертість композитора, що проявляється у його творчості, може перегукуватися із відвертістю двох співбесідників новели-сценки. Їх розмова була навколо молодості, молоді та

самого життя у всіх його відвертих та чесних проявах. Тож знову письменник послуговується інтермедіальністю, аби глибше виразити усі закладені в тексті мотиви, ідеї, емоції та внутрішні переживання.

Повість «Вертеп» цілком обґрунтовано можна називати повістю-арабескою, або ж повістю-симфонією. Твір сповнений калейдоскопічних, яскравих, різнобарвних фрагментів, які в поєднанні створюють цілісну картину життя: кольором нестримних палахтінь, фіалково-світлу, димно-блакитну, чорно-лискучу – головне, що перемінливу. Письменник активно використовує малярські інструменти у відтворенні художньої картини: контрастність, світлотіні, лінії та фарби. Настрій новели передає внутрішньотекстовою кольоровою гамою. Порівнює жінку з Маццоловою «della Rosa», ніби протиставляючи відображення одного образу, підкреслюючи смиренність, красу та невинність ества. Водночас твір на всіх рівнях наповнений звуками, шумами і мелодіями, які в симбіозі створюють свій настрій звучання всього тексту. Кожна новела вирізняється темпом, ритмікою і настроєм звучання, але водночас настрої відповідає внутрішній атмосфері. Звуки дуже різноманітні, вони є прямим наслідком життя: дитячий спів чи плач, жіноче голосіння, звуки праці шахтарів, Шопенів «Marche funebre» тощо. Окрім збагачення твору кольорами та звуками, Аркадій Любченко повсякчас використовує слова, що вже в основі своєї природи містять значення кольору чи звуку. Унаслідок «Вертеп» перетворюється у справжній, багатогранний і багатострунний альтернативний світ.

Висновки до розділу 3

Вертеп – старовинний пересувний ляльковий театр, у якому переважали п'єси релігійного і світського характеру. Вертеп мав вигляд двох- або трьохповерхової коробки, кожен рівень якої мав своє символічне значення. Незамінним був вертепник, що керував ляльками, їхніми діями, озвучував їхні голоси.

Аркадій Любченко позичає структуру та концептуальну функцію вертепу для своєї однойменної повісті, але видозмінює її під сучасність. Автор зберіг структуру трьохповерхової коробки та розвинув ідею Вас-героя (читача) і, власне вертепника-оповідача. Трансформуючи виставу у прозову форму вираження, письменник вдається до наслідування. Зокрема він у першій новелі-сценці відтворює образ завіси, що згодом з'явиться і наприкінці твору, готує читача завдяки слухово-зоровим елементам до початку подій.

Письменник відмовляється від традиційної релігійної тематики, натомість він видозмінює проблематику життя та смерті, віри та надії, поєднує її із темою природи та людського поступу тощо, тож на перший план виходить соціально-психологічне спостереження. Проте, як і релігійна п'єса була поділена на окремі сценки, так і автор фрагментує «Вертеп», ділячи твір на окремі, доволі самостійні новели-сценки.

Триповерхова концепція проявляється у просторово-рівневому значенні. Кімната Вас-героя розміщена на другому поверсі будинку – на земному рівні, праве вікно кімнати відкриває вид на кладовище – підземний рівень, ліве вікно – на пейзаж міста, тобто на третій, вищий рівень.

Впродовж твору автор ніби асимілює читача із героєм, що створює Вас-героя. Ви-герой є лялькою у руках автора-вертепника. Аркадій Любченко наперед знає його почуття, бажання та замисли, він свідомо контролює їх. Таким чином, смикаючи за ниточки, у Вас-героя зникає власна воля, тож саме лялька рухає сюжетом.

Аркадій Любченко не окреслює межі простору, роблячи твір безмежним, наближеним до реального. Кожна окрема новела, як окремий сценічний світ, обрамлена кольорами, звуками і шумами, описана через призму внутрішнього відчуття, а не документальності. У таких новелах живе історія із своїми головними героями, якими часто бувають не тільки люди, а й абстракції, почуття та емоції. «Декорації» твору поступово видозмінюються в залежності від теми і ситуації, але є кілька основних образів, які є центральними і наскрізними: кімната Вас-героя, віти яблуні, могила, жінка. Ці образи і закривають «Вертеп» у герменевтичне коло.

Як справжня театральна вистава, повість «Вертеп» насичена барвами та звуками. Автор приділяє багато уваги зображенню чіткого відтінку кольору, його символізму і гармонійного поєднання із оточуючим світом. Під час опису він створює багато авторських лексичних неологізмів, що допомагають краще відтворити внутрішнє сприйняття візуальної картини. Порівнюючи своїх героїв із героями малярських творів, Аркадій Любченко ніби зіставляє природну живу красу зображуваного. Водночас письменник приділяє не менше часу для наповнення твору звуками, шумами, музичними елементами та мелодіями. Перетворюючи «Вертеп» на симфонію, він наділяє кожну новелу-сценку своїм звучанням, яке коригує за допомогою настрою, ритміки та темпу.

Окрім структури подорожнього театру і його концептуальної функції, Аркадій Любченко використовує запозичені інструменти із таких мистецтв, як музичне, малярське, театральне. Повість набуває багатогранного вигляду, глибшого значення, її художня виразність і цінність виходить на зовсім інший рівень, адже приховані смисли, яскраво-дзвінкі образи створюють довершену художню картину світу.

ВИСНОВКИ

Хоч витoki інтермедіальності сягають часів Античності, її наукове значення розпочало активно розвиватися з ХХ століття. У той час ставши об'єктом зацікавлення дослідників, інтермедіальність розпочала розвиватися як окремий напрям. Стрімкий розвиток медіа став однією з основних причин таких зрушень. Первинним проявом інтермедіальності була алхімія музики і слова, згодом розвивалося театральне мистецтво, а ближче до сучасності з'явилися такі нові синтетичні форми мистецтва, як кіно, фотографія, тощо. Такі зміни у сфері мистецтв викликали інтерес і потребу фіксації, окреслення, створення чітких усталених визначень. Над темою інтермедіальності працювали такі дослідники, як Д. Хіггінс, А. Ханзен-Льове, Ю. Лотман, М. Бахтін, В. Просалова та інші. Усі вони тим чи іншим чином поділяють думку одне одного, щодо суті інтермедіальності – у синтезі мистецтв.

Інтермедіальність запозичує коди з одного мистецтва в інший, перед тим гармонійно трансформувавши і вмістивши їх. Якщо для малярства основним інструментом є колір і лінія, то література здатна «запозичити» колір для створення своїх візуально-асоціативних картин. Якщо для музичного мистецтва важливий звук, шум, то митець може вмістити синтезовану мелодію у кінострічці, або ж за допомогою словесності відтворити мелодію у художньому тексті. Другий спосіб зазнає деформації, оскільки у літературі бракує інструментів, аби відтворити мелодію у її первинному вигляді. Проте літератор здатен використати слова на позначення звуку і спрямувати їх вплив на асоціації, уяву реципієнта, зробивши з нього і джерело, і провідника образу водночас. Тож у такі моменти інтермедіального сприйняття проявляється невідемність одного синтезованого мистецтва із іншим (у літературі звук чи колір не можна відтворити без першоджерела – слова). Після синтезу два мистецтва стають одним цілим і абсолютно новим проявом мистецтва – така суть інтермедіальності.

Інтермедіальний аналіз же включає в себе як і задум автора, так і його способи вираження. Також зважають на оригінальність тексту, його композиційну цілісність, смислове та естетичне наповнення. Інтермедіальний аналіз ґрунтується на результаті взаємозв'язку двох різних мистецтв на одній площині тексту. Такий комплексний підхід дозволяє якнайглибше розкрити потенціал мистецького фрагменту, оскільки їх взаємопроникнення створює новий, ускладнений простір, наповнює глибоким сенсовим наповненням тощо.

Розтлумачення багат шаровості текстів і спонукало дослідників (В. Просалову, Ю. Шереха, Н. Мочернюк та інших) звертатися саме до інтермедіального аналізу. Вони визначали «запозичені» елементи в тексті й аналізували їх за поданим етапом: перший етап полягав у виборі стратегії аналізу, другий передбачав окреслення рівнів аналізу, третій оснувався власне на вибраних об'єктах дослідження.

Метод інтермедіального аналізу має свої обмеження, наприклад, у центрі дослідження літературного твору має бути лише літературність і художність твору. Тобто варто зважати саме запозичені інструменти інших мистецтв, які вже трансформовано у художньому тексті. Для живописного методу буде характерно звертати увагу на колір та відтінки, лінії, світлотіні та контрастність тощо. Для музичного методу характерні звуки, мелодії, темп та ритміка тощо. Ще одним вагомим методом інтермедіальності є екфраза – відтворення і розкриття ідейно-естетичного змісту фрагментів у тексті за допомоги опису через призму внутрішньої оцінки.

Аркадій Любченко ж активно використовує методи та прийоми інтермедіальності у побудуванні внутрішньої атмосфери твору. Враховуючи характер і авторський стиль митця, цілком зрозумілим є його тяжіння до створення живих візуально-слухових образів. Він змальовує світ калейдоскомічними кольоровими вкрапленнями, звучанням природних сил і мелодикою людського настрою. На його думку, саме в барвах і звуках знаходиться відображення самого життя, тож ці методи є невід'ємними у змалюванні цілісної панорамної картини світу.

Музичність прози Аркадія Любченка досліджували Н. Кудря, С. Журба, а Я. Полфьоров найбільш цілісно проаналізував авторський стиль з цієї сторони. Аналізуючи наукові статті, що є дотичні до цієї теми, варто відзначити, що для Аркадія Любченка музичність його образів є не тільки досконало відпрацьованою технікою письма, а швидше внутрішнім покликом. Він особисто постає «дирежером за лаштунками» коригуючи тембр, темп, ритм внутрішнього звуку прозового тексту, як, наприклад, у творах «Образа», «Кров», «Via dolorosa», «Вертеп» тощо.

Письменник не обмежується позиченими з музичного мистецтва інструментами, техніками відтворення звуків, шумів, мелодії. Навпаки, він використовує усі можливі музичні явища, навіть якщо це покликання на класиків і їх музичних творів: мелодія пісень Вертінського («Образа»), Моцарта («Вертеп»), Шопенів «Marche funebre» («Вертеп»). А також наділяє внутрішнім слухом і своїх героїв – вони прислухаються до зовнішнього світу, помічають природу звуків, і самі наділені музичним талантом («Via dolorosa», «Зяма»).

Побут, компанія людей, природа – у автора все має своє звучання. Особливо природа своїм шумом і динамікою у творах яскраво відображає психологічно-напружену атмосферу твору, переживання героїв, їх емоції та почуття. Часто образ вітру, його свист і гул, стають передвісником біди та лиха, як і в новелі «Ворог».

Аркадій Любченко активно експериментує із ритмо-мелодикою текстів, коригуючи довжину речень, наповнюючи їх повторами, асонансами, нагромадженням образів тощо. Це впливає на темп і динаміку твору, що також впливає на внутрішнє звучання творів.

Окрім музичності текстів, для стилю Аркадія Любченка характерне активне запозичення малярської техніки у створенні образів. Цю інтермедіальну особливість частково зачеплювали у своїх наукових працях Ю. Шерех, Н. Кудря, Н. Шураєва. У авторському стилі письма це проявляється тим, що письменник насичує текст яскравими, абстрактними образами, кольорова гама

навколишнього оточення часто віддзеркалює внутрішній стан героїв, зовнішній світ зображується відповідно внутрішніх відчуттів та глибинних переживань.

У «Його таємниці» Аркадій Любченко використовує портретну техніку у змалюванні образу М. Хвильового, приділяючи багато уваги будь-яким змінам у його міміці, положенні тіла, настрої. Автор ніби документально зафіксує, описує товариша під різними кутами з метою надання йому найточнішої внутрішньої характеристики через техніку зовнішнього змалювання.

Іншою запозиченою малярською технікою є гра кольорів, світла та тіні, контрастності. Письменник наділяє кольорам символічного значення і використовує ті, що відповідають його меті. Для змалювання натхненої сили життя переважатимуть зелений, блакитний, червоний (повість «Вертеп»), а для жорстокості і насторожливості світу – червоний, чорний та білий (новела «Кров»). Кольорова палітра є одним із способів створення правильного настрою в прозовому тексті, відтворенні психоемоційного стану його героїв.

Наймайстернішим твором Аркадія Любченка є безперечно «Вертеп». У цю повість письменник вміщує найбільше інтермедіальних кодів. Окрім ознак малярських і музичних технік, сама структура «Вертепу» будується на вертепній концепції, тобто твір вміщує в собі театральні особливості також.

Аркадій Любченко будує повість відповідно до трирівневої структури, що є характерним для подорожнього театру. Розміщує світ відповідно трьох рівнів спираючись на логічність та символічність. Наприклад, кімната Вас-героя розміщена на другому, земному, рівні; кладовище, на яке виходить праве вікно кімнати, позначає перший, підземний, рівень; місто є третім, небесним, рівнем і на нього виходить ліве вікно кімнати.

Сам автор під час оповіді уподібнюється до вертепника-лялькаря, який маніпулює думками, відчуттями, бажаннями Вас-героя. Він ненав'язливо позбавляє власної волі Вас-героя, у м'якій манері підкреслює свій контроль, роблячи з читача-героя інструмент повісті. Цей момент є одним із наслідувань організаційних особливостей подорожнього театру.

З театрального мистецтва автор запозичує такі елементи, як поділ сюжету на фрагменти (самостійні новели-сценки), трансформація площини тексту на символічну сцену, використання «реквізиту» (наскрізний образ завіси), прощання у повчальній манері вертепника. Також Аркадій Любченко, наслідуючи театральну манеру, приділяє багато уваги кольоровій палітрі твору, музичному супроводу, що увиразнює сам художній твір, робить його більш живим і наближеним до справжнісінької вистави.

Підсумовуючи, мистецтво є явищем гнучким і піддатливим до симбіозу. Його наповнення полікультурними образами та інтермедіальними кодами наділяє художній текст багаторівневістю та багат шаровістю, що є свідченням майстерності митця та унікальності його роботи. Інтермедіальні елементи розширюють спектр тлумачення і дослідження твору. А така висока концентрація запозичених технік і знаків з інших видів мистецтв робить манеру письма Аркадія Любченка вимогливою по своїй суті, оскільки не дозволяє автору писати просто і сухо. У цьому полягає першопричина таланту письменника – у його намаганні відобразити саме життя, словесно впливаючи на всі людські органи чуття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бовсунівська Т. Екфразис. Вербальні образи мистецтва. Київ: Київський національний університет ім. Т. Шевченка, 2013. 237 с.
2. Боярчук О. Вертеп А. Любченка – театр рухомої рівноваги та життєствердження. Слово і час. 2002. № 11. С. 32–40.
3. Вертеп. Українська література XVIII століття. Київ, 1983. С. 415–446.
4. Волошук Л. Інтермедіальність як прояв міжмистецької поліфонії у новелах Ольги Кобилянської. Синопис: текст, контекст, медіа. 2017. № 1 (17). Режим доступу: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/20991/1/L_Voloshuk_Synopsis.pdf (дата звернення: 09.12.2023).
5. Данченко В. Український вертеп: роздуми про виникнення та побутування. Народна творчість і етнографія. 1973. № 1. С. 64–67.
6. Журба С. «Вертеп» Аркадія Любченка: музичний контекст. Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. Кривий Ріг, 2016. Вип. 15. С. 151–163. Режим доступу: <https://journal.kdpu.edu.ua/filstd/article/view/174/166> (дата звернення: 09.12.2023).
7. Кочерга С., Вісич О. Літературознавча інтермедіальність: генеза і сучасні горизонти. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2023. 286 с.
8. Кудря Н. Новела А.Любченка «Via dolorosa»: семантика назви та музичний контекст. Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. 2006. Вип. 49. С. 97–100. Режим доступу: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/3319/2/Kudrya.pdf> (дата звернення: 09.12.2023).
9. Кудря Н. Поетика прози А.Любченка: структурно-семантичний аспект: автореф. дис. канд. філол. наук. Харків, 2008. 19 с.

10. Любченко А. Вертеп. Краків: Українське Видавництво, 1943. 165 с. Режим доступу: <https://diasporiana.org.ua/proza/14933-lyubchenko-a-vertep/> (дата звернення: 09.12.2023).
11. Любченко А. Вибрані твори. Харків: Літературне видавництво, 1937. 421 с. Режим доступу: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=11460> (дата звернення: 09.12.2023).
12. Любченко А. Вона. Харків: Державне видавництво України, 1929. 332 с. Режим доступу: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=11835> (дата звернення: 09.12.2023).
13. Любченко А. Його таємниця. УкрЛіб. Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14169> (дата звернення: 09.12.2023).
14. Любченко А. Щоденник. Торонто, Онтаріо, Канада: Нові дні, 1951. Кн. 1. 156 с. Режим доступу: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=13043> (дата звернення: 09.12.2023).
15. Маруняк В. Музика та малярство в творчості українських митців II пол. ХХ століття (до проблеми синтезу мистецтв). Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. 2017. Вип. 40. С. 205–214. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2017_40_20 (дата звернення: 09.12.2023).
16. Мочернюк Н. Поезія художника Володимира Гаврилюка (на матеріалі збірки «Тінь і мандрівник»). Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2012. № 2. С. 92–101. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvntsh_sl_2012_2_9 (дата звернення: 09.12.2023).
17. Мочернюк Н. Поетика збірки Святослава Гординського «Барви і лінії». Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Літературознавство». 2013. № 37. С. 67–77. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPU1_2013_37_7 (дата звернення: 09.12.2023).

18. Мочернюк Н. Поза контекстом. Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. 392 с.

19. Мочернюк Н. Своєрідність міжмистецького діалогу 20–30 років ХХ століття (література та образотворче мистецтво). Вісник Львівського університету. Серія «Філологічна». 2014. Вип. 60 (1). С. 241–248. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_fil_2014_60\(1\)_32](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_fil_2014_60(1)_32) (дата звернення: 09.12.2023).

20. Мочернюк Н. Творчість Святослава Гординського: інтермедіальні аспекти. Питання літературознавства. 2012. Вип. 85. С. 174–180. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2012_85_25 (дата звернення: 09.12.2023).

21. Мочернюк Н. Художній простір у контексті інтермедіальності (поетія та образотворче мистецтво). Питання літературознавства. 2013. Вип. 87. С. 219–229. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2013_87_21 (дата звернення: 09.12.2023).

22. Пелешенко Н. Риси барокової містерії в художній практиці українських модерністів. Матеріали IV Міжнародного конгресу українців: доповіді та повідомлення. Київ, 2000. Кн. 2. С. 158–169.

23. Перлини української народної пісні. Київ: Музична Україна, 1991. 383с.

24. Пешкова О. Сучасні підходи до трактування поняття інтремедіальність та суміжних термінів. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». 2015. Вип. 59. Режим доступу: <https://lingvj.oa.edu.ua/articles/2015/n59/57.pdf> (дата звернення: 09.12.2023).

25. Пізнюк Л. «Вертеп» Аркадія Любченка як множинна структура. Наукові записки НаУКМА. Філологія. 1999. Т. 17. С. 58–60.

26. Пізнюк Л. Дотичність творчих манер чи наслідування? (Аналіз прози Аркадія Любченка та Миколи Хвильового). Магістеріум (Літературознавчі студії). 2000. Вип. 4. С. 59–63. Режим доступу:

<https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/6c83babe-3c4c-4578-881c-d2a7484a2f8c/content> (дата звернення: 09.12.2023).

27. Пізнюк Л. Еволюція художнього мислення Аркадія Любченка: від “романтики вітаїзму до соцреалізму”: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Київ, 2002. 16 с.

28. Пізнюк Л. Творча дихотомія Аркадія Любченка. Наукові записки. Філологічні науки. 2007. Т. 72. С. 50–53. Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/333895261_TVORCA_DIHOTOMIA_AR_KADIA_LUBCENKA (дата звернення: 09.12.2023).

29. Полфьоров Я. Звукові та музичні елементи в творах українських прозаїків: А. Любченко. Харків: Державне видавництво України, 1929. Кн. 1. 85 с. Режим доступу: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=9176> (дата звернення: 09.12.2023).

30. Попова О. Інтермедіальні студії у сучасному літературознавстві. Проблеми семантики слова, речення та тексту: зб. наук. праць Київського національного лінгвістичного університету. 2017. № 38. С. 163–167. Режим доступу: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/270150.pdf> (дата звернення: 09.12.2023).

31. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с. Режим доступу: <https://docplayer.net/72044630-V-a-prosalova-intermedialni-aspekti-novitnoyi-ukrayi-nskoyi-literaturi.html> (дата звернення: 09.12.2023).

32. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. Філологічні семінари. 2013. Вип. 16. С. 46–53. Режим доступу: https://r.donnu.edu.ua/bitstream/123456789/505/1/Fils_2013_16_8.pdf (дата звернення: 09.12.2023).

33. Савчук Г. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології. Вісник Харківського університету ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». 2019. Вип. 81. С. 15–18. Режим доступу:

<https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/14082/13244> (дата звернення: 09.12.2023).

34. Фесенко Є. Інтермедіальні аспекти в літературі. Матеріали Всеукраїнської інтернет-конференції (26.10.2017). Мелітопольський державний педагогічний університет ім. Б. Хмельницького. Режим доступу: <https://nimfilmdpu.mozello.com/vseukranska-nternet-konferencja/porvvnjalne-literatur-oznavstvo/params/post/1336728/> (дата звернення: 09.12.2023).

35. Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь. Мюнхен: Сучасність, 1978.

36. Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка). Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. Харків: Фоліо, 1998. Т. 1. С. 443–477.

37. Шураєва Н. Постать М. Хвильового у нарисі А. Любченка «Його таємниця». Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». 2012. Вип. 63. С. 98–103. Режим доступу: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/5443/2/shurayeva.pdf> (дата звернення: 09.12.2023).

38. Шураєва Н. Символіка кольорів у новелі «Кров» А. Любченка. Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». Вип. 60. С. 166–171. Режим доступу: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/2892/2/Shurayeva%20N.%20V.pdf> (дата звернення: 09.12.2023).

39. Шураєва Н. Структура новели «Ворог» А. Любченка: семантика назви й амбівалентність персонажів. Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». 2011. Вип. 61. С. 137–143. Режим доступу: <https://core.ac.uk/download/pdf/46587461.pdf> (дата звернення: 09.12.2023).