

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ КОД ПАРАІСТОРИЧНОГО РОМАНУ «КОХАНЦІ ЮСТИЦІЇ» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

**О. О. Юрчук**

*Житомирський державний університет імені Івана Франка;  
10008, м. Житомир, вулиця Велика Бердичівська, 40;  
e-mail: esenin@ukr.net*

*У статті актуалізовано інтермедіальний код параісторичного роману Юрія Андруховича «Коханці Юстиції». Окремлено особливості комплікації літературних та кінематографічних прийомів. Особливу увагу приділено наступним елементам архітектоніки роману: монтажна композиція, візуальна графічна сегментація, закадровий голос автора, обмеженість діалогічного простору, міжкадрове заповнення. Доведено, що міжмистецька взаємодія дозволяє митцеві сформуванати особливий простір самопрезентації, а також створити відмінний (більш актуальний) вимір існування літературного тексту / літературної форми.*

**Ключові слова:** *інтермедіальний код, параісторичний роман, монтажна композиція, невербальні компоненти, закадровий голос, твінінг.*

Сучасна українська література промовисто демонструє авторські стратегії самовираження, що базовані на пошуках нових форм, нової мови художнього твору. Базисна роль у цьому процесі належить інтермедіальності. Аналіз зв'язків різних видів мистецтва апелює ще до античності й має поліваріативну історію становлення, що найперше обумовлювалася естетичною епістемою тої чи іншої епохи. Ця проблема входить у коло наукових інтересів Л. Брюховецької, Н. Горницької, Г. Клочка, Д. Наливайка, В. Панченка, О. Філатової та інших.

Сьогодні все частіше актуалізуються дослідження, пов'язані з особливостями реляції між літературою (вербальне мистецтво) та кінематографом (іконічне мистецтво). У пропонованій статті увагу зосереджено саме на залученні в словесну творчість кінематографічних засобів і прийомів. За об'єкт дослідження обрано роман Юрія Андруховича «Коханці юстиції». Зауважимо, що проза митця видається особливо придатним матеріалом для компаративістичних студій, загалом, й інтермедіальних – зокрема. Про це йдеться у наукових розвідках Л. Бербенець, Н. Білоцерківець, Я. Голобородька, Т. Гундорової, А. Демченко, Н. Зборовської, Я. Проніної і не тільки.

Романи Юрія Андруховича – це експеримент над класичним жанром. Він не вперше вдається до спроб «розхитування» (поняття за Оксаною Філатовою [6]) жанру роману: роман-інтерв'ю («Таємниця»), ро-

ман-глосарій («Лексикон інтимних місць»). Цього разу перед читачем, за авторським визначенням, параісторичний роман у восьми з половиною серіях, що об'єднані одним типом героя – авантюрист-злочинець. Хоча все ж таки мова йде про дев'ять історій, адже остання «Презентація Трупа, або Фантомас – 71» нічим не поступається восьми попереднім. Та на все авторська воля – вісім з половиною, то вісім з половиною («...потрібно було відповісти на велике-велике запитання: а скільки має бути оповідей – чотири, п'ять, шість чи сім? Але сім – банально. (...) я розповів Вадиму про цю проблему. Він відповів, що має бути не сім, і не дев'ять, і не десять, і не одинадцять, а саме вісім з половиною. Ми посміялися з ним, а потім я вирішив, що це, мабуть, згори прийшло і є підказкою» [1]).

Насамперед варто усвідомити, чи є у параісторичному романі історія. Навряд. Це й справді вигадані «життя», що про них оповідач десь колись чув у далекому дитинстві (маємо таке підтвердження у «восьмизполовинній» частині). Та все ж перед очима ретроспекція: від давнини до днів сучасних, наповнена майже невігаданими, майже історичними постатями. Чому майже? Бо все ж це історії-симулякри, в яких зміксовано темпорально віддалені знаки / коди, котрі за бажанням автора втрапляють в один часовий контекст. Хочеш у XVII столітті вулицю Леніна – отримай («Перелякані, ледь живі громадяни найвірнішого з міст коронних кинулися врозтіч, а випущені звірі, загризши декотрих і вгамувавши перший голод, помчали вулицею Леніна (тепер Личаківська)...»), хочеш приховані камери й YouTube – ось і вони («По смерті, яка настала в січні 1632-го від невідомої нічної хвороби і яку було похвилинно зафіксовано прихованою камерою задля прийдешнього розміщення на YouTube» [2, с. 23]).

Однак, це все ж історія, а, отже, автор апріорі налаштований на ретранслявання / архівування «історичного» як значимого. Йому вагомо зберегти пам'ять про найвідоміших злочинців Галичини (sic! хіба ні?). Процес створення спогадів – то завжди комбінування візуальних образів із наступною їх вербалізацією (ведемо мову про неунікну особливість людської психіки). Тому іконічна природа пригадування / написання іманентна історичному роману. А у нашому випадку вона повсякчас підтверджена автором. До прикладу, починаючи оповідь про Богдана Сташинського, письменник зазначає: «Чоловік, якого звали Богдан Сташинський, має всі підстави претендувати на цілком помітне місце в Борхесовій «Всесвітній історії безчестя». У своєму житті він декілька разів свідомо і хлоднокривно переступав межі, за якими вже не прощають. Тому слово «герой» у стосунку до нього може видаватися вкрай ризикованим. І все ж саме він, а не його жертва, про яку згодом, міг би стати героєм мого уявного фільму. При цьому моїм головним виправданням хай буде те, що я ніколи цього фільма не реалізую. Мені залишаються наївні спроби хоч якось описати його словами і реченнями – так у дитинстві я

любив переказувати однокласникам фільми, яких насправді не було» [2, с. 26].

Параісторію Юрій Андрухович вибудовує за кінематографічним принципом: монтажна композиція, різні кіноплани, присутність невербальних компонентів. Таке враження, наче читаєш «документальний фільм» із закадровими голосом, який коментує події, створює розлогий алюзійний простір у межах текстуальності Юрія Андруховича й діалогу з попередніми текстами / авторами. А під кінець «викидає колінце» недовершеності й перекладає тягар «автора» на читача: «Але якщо хтось із вас, прочитавши ці рядки, пригадає собі не лише ту далеку подію з трупом без голови, а й можливу її розв'язку, то я радо дізнаюся, чим там усе закінчилося...» [2, с. 301].

Найперше впадає в очі монтажна композиція роману. А. Покулевська, студіюючи монтажність як принцип структурування в просторових та часових мистецтвах, вказує, що монтаж «...у мистецтві можна розглядати з двох боків: по-перше, від початку монтаж уже закладений у творі мистецтва, тому що монтажність лежить в основі сприйняття людиною навколишнього світу як психофізіологічна особливість; по-друге, монтаж використовують при структуруванні твору для досягнення різних емоційних та художніх ефектів. Він є основним засобом забезпечення змістової зв'язності тексту, інструментом відбору та поєднання елементів, які є найбільш цінними з погляду їхньої інформативності» [5, с. 46]. «Коханців юстиції» змонтовано з «восьми з половиною» кіноепізодів, між якими порушено причинно-наслідкові чи хронотопні зв'язки (вільна композиція), але які об'єднані авторською асоціативно-емоційною присутністю. У такий спосіб Юрій Андрухович створює нелінійний світ, що характеризується фрагментарністю, дискретністю, деформацією часу й простору.

Роман розпочинається серією про Самійла Немирича («Самійло, або прекрасний розбишака»). Разом із героєм опиняємося в передмісті Львова початку XVII століття. Наступна кіносцена – це вже історія Богдана Сташинського або «чудовиська в людській подобі», якому було «доручено два великі вбивства» («БС, Убився СБ»). Втрапляємо у XX століття й переглядаємо «уявний фільм» про вбивство Лева Ребета й Степана Бандери, обрамлений «love story» негарної жінки та закривавленого чудовиська – Богдана та Інги Сташинських: «Я натомість хочу ще раз побачити, як пізнього вечора 12 серпня 1961 року пара перебіжців, негарна жінка і закривавлене чудовисько, з останніх сил перетинають останню межу і, дедалі більше розчиняються у темряві, стають невидимими й фактично безтілесними» [2, с. 43].

Наступна серія – і знову часовий стрибок у рік 1641 до міста Львова («Альберт, або найвища форма страти»). Юрій Андрухович пропонує поглянути на дидактичний спектакль «...привселюдного спалення такого собі Альберта Вироземського, особи без громадянства і з вельми ту-

манним соціальним минулим» [2, с. 46]. Варто зупинитися на авторському вказуванні, що перед читачем саме серія-спектакль. Маємо у цьому багатомірну авторську гру, що дозволяє прочитувати цей текст у декількох семіотичних системах. Найперше мова мала б вестися про розділ роману, але ні. Історії Альберта в прозі передує історія Альберта в театрі (перша семіотична система), де вона постає як синкретичний перформанс, що складалося з різних мистецьких знаків: текст (Юрій Андрухович), музика (контрабас Марка Токара), графіка (Анатолій Белов), відео (vj-group «CUBE»). І тільки 2018 року сценічний текст офіційно перетворюється у текст прозовий (друга семіотична система), який, у свою чергу, побудований із дотриманням кінематографічних прийомів (третья семіотична система).

Четверта серія «Гідність короля, або Фелюсь» оповідає про батяра Фелюся «Фербенкса», який у молоді літа «...встиг посидіти в каталажці, навчився грати свінг на перкусії й повиступати за «Гірку» у футбол» [2, с. 74]. У розділі «Мирослав, або телеграми цісарю» втрапляємо в початок ХХ століття, а саме в день 12 квітня, коли «...студент третього року філософії Львівського університету, дочекався своєї черги й отримав запрошення на аудієнцію до приймального покою крайового намісника Галичини, кавалера орденів Золотого Руна, Великого Хреста Леопольда, а також Лева і Сонця графа Андрея Потоцького» [2, с. 90]. Перед нами знову історія вбивства – під час аудієнції студент Мирослав Січинський таки вб'є «спадкоємця могутнього роду». Однак, видається, що автора не так цікавить кримінальний контекст історії, а як любовний (те саме бачимо і в оповіді про Богдана Сташинського). Не даремно в кінці розділу Юрій Андрухович пропонує огляд листів Січинського майбутньому Голові Центральної Ради, що сповнені гомоеротизму: «Одним з недавніх самогубців став і мій рідний брат Мстислав Січинський. За півроку після його смерті хотів застрелитися мій приятель, **що його я люблю більше, ніж самого себе** (*тут і далі підкр. моє. – Ю.А.*), Микола Цеглинський» [2, с. 115].

Чергові кіноепізоди або серії також оприявнюють темпоральні стрибки: історія Юліуса Гродта – галицький варіант Синьої Бороди – відсилає до середини XVIII століття («Юліус, або темне індиго»); Маріо Понграца, котрий був засуджений за розбещення малолітньої, яку називав власною дружиною, – XIX століття («Життя Марії, або Маріо»); «Розстрілу Двадцяти Сімох» у м. С – ХХ століття (««Сансара», або заколот ангелів»). Роман завершує автобіографічний шкітц «Презентація трупа, або Фантомас-71», в якому автор пропонує «історію без фіналу».

Отже, поза різним часопростором більшість із серій – це історії харизматичних злочинців, у яких особливе місце належить любові, що стає своєрідним виправданням злочину («Кожному зі злочинців намагаюся знайти шанс на бодай часткову реабілітацію...» [3]).

Цікаво, що монтажна композиція є складовою архітекtonіки не тільки всього роману, а й кожної його частини / серії. До прикладу, перша серія складається із низки кадрів, до яких автор додає коментар: перший – опис життя Немирича («Самійло Немирич поселяється на Краківському передмісті Львова 1610 року. Зостається невідомою точна дата його народження, але достеменно, що на час переїзду йому трохи більше двадцяти років. Він чудово фехтує та їздить верхи. Зі смаком одягається, купуючи дорогі тканини виключно й почергово у венецьких та генуезьких купців, полюбає херес, мальвазію, добру музику та мадеру» [2, с. 9]), кадр другий – екскурс в історію криміналістики («Убивство чи взагалі будь-яке меншого калібру насильство за чинною тоді Конституцією 1577 року не вважалося чимось аж надто неприпустимим і протиправним. Тодішні юристи ставилися до розглядуваних злодіянь радше по-філософськи, аніж правничо, з великою домішкою гумору, іронії та християнського милосердя щодо порушників» [2, с. 10]), кадр третій – історія вбивства караїма Ісаковича та пограбування волоської дипломатичної місії («Розлучені його втечею, Немирич і товариство зрешетили старого Ісаковича кулями, не пожалкувавши на нього цілих вісім обойм» [2, с. 13]) і т. д.

У романі «Коханці юстиції» вагоме місце належить системі невербальних компонентів, графіці, що єднає його з німим кіно. Конструювання оповіді з долученням візуалізації дозволяє сконцентруватися на її базисних моментах, розкодовує образ через фокусування на одиничній деталі. У цьому контексті варто згадати Юрія Лотмана, який зазначав: «Елементом кіномови може бути будь-яка одиниця тексту (зорово-образна, графічна або звукова), яка має альтернативу, хоча б у вигляді невикористання її самої і, отже, з'являється в тексті не автоматично, а пов'язана з певним значенням» [4, с. 315].

Юрій Андрухович до кожної історії пропонує чорно-біле зображення, що поєднує цитату тексту (найчастіше неповну) з графікою. Подекуди ці візуальні відгалуження нагадують кінематографічний твінінг або міжкадрові заповнення, що дозволяють згенерувати «проміжні кадри» між ключовими епізодами.

До серії «Самійло, або прекрасний розбишака» автор залучає два візуальних сегменти: перший візуалізує місце зустрічі з головним героєм оповіді («Коли добрі знайомці зустрічають Немирича в замарстинівській корчмі Макальондри, то на їхнє ласкаве запитання, а що він тут поробляє, чують не менш ласкаву відповідь: “Ге-ге, відсиджую вежу, панове!”» [2, с. 14]), другий – його стан («Істинною причиною меланхолійного і навіть депресивного стану Немирича було кохання» [2, с. 21]).

В історії «БС, убивця СБ» два зорових сегменти забезпечують контрастність «сценарної оповіді». За допомогою них автор вказує на парадоксальність людського життя, в якому невинне затримання старшокласника за безбілетний проїзд («Певного дня на зламі 40-х і 50-х його, тоді

ще старшокласника, було затримано за безквитковий проїзд у приміському потязі між Львовом та Борщовичами» [2, с. 31]) може спричинити появу завербованого вбивці («Перший звалився з ніг щойно між третім і четвертим поверхом, при цьому так і не випустивши з рук паперові торбини, – та навіть нічого з них не розсипавши» [2, с. 38]).

У серії про страту Альберта графіка має містичний контекст. Автор пропонує момент страти як постфакт. Спершу «бачимо» як Альберт, охоплений полум'ям вигукує чиесь ім'я («Й аж до останньої хвилини, перш ніж навіки знепритомніти в димах та полум'ї, він крізь кашель і спазми намагався вигукувати чиесь ім'я» [2, с. 51]), а потім дізнаємося про його угоду з дияволом, що мав порятувати героя від страти в обмін за душу («Третьої ночі до його підземної буцегарні увійшов Вуглик – чорнявий чемний молодик, що безперестанку пахкав з люльки духмяним тютюновим димком» [2, с. 60]).

У декількох розділах зорова картина фіксує момент вбивства, що є або кінцем, або початком оповіді: «Усім собою повиснувши на Фелюсі, він став його щодуху обіймати, м'яти і притискати до грудей, щось недоладне при цьому бурмочучи» [2, с. 86] («Гідність короля, або Фелюсь»), «і саме в цю годину граф Андрей зумів виголосити заключну фразу всього життя» [2, с. 92] («Мирослав, або телеграми цісарю»), «В тотій коморі забив її до смерти залізним дишлем від кароци» [2, с. 131] («Юліус, або темне індиго»), «Його знайшли зі звернутою шиєю на самому дні урочища Пекло» [2, с. 180] («Життя Марії, або Марію»), «Після другої дії до театральної зали ввірвалося гестапо» [2, с. 217] («“Сансара”, або заколот ангелів»).

В останньому розділі візуальна презентація тексту дозволяє його розділити на три смислові частини. Перша фокусує увагу на важливій події в житті автора, його родини, всього міста – появу кінотеатру «Космос»: «На місці старого єврейського цвинтаря збудували кінотеатр “Космос”» [2, с. 270]. Юрій Андрухович вибудовує цікаву біографічну ретроспекцію: 1963 рік – поява кінотеатру з «космічною назвою», 1961 рік – віднайдення імені для безіменного хлопчика («1963-го на місці старого єврейського цвинтаря збудували кінотеатр «Космос». Іншої назви на той час він отримати просто не міг. Навіть я не зміг отримати іншого імені. Батьки довго не доходили згоди щодо того, як мене назвати. Перший рік плюс один місяць я прожив без імені, про мене казали «дитина», «хлопчик» або «малий». Щойно 13 квітня 1961 року я за взаємною згодою тата й мами став Юрієм – на честь Гагаріна, який напередодні саме злітав на годинку в космічний простір» [2, с. 269]).

Друга візуалізує наступну ключову подію, що сталася 1971 року: «...початок літа року 1971-го можна вважати апогеєм сумирного бездієвого існування, особливо в нашому місті, що до того ж уже деякий час заслужено втішалося найнижчим у республіці рівнем злочинності. Ну й от вам – обезголовлений труп!» [2, с. 285]. Письменник поєднує три

смыслові коди: текст (роман) – графіка (зображення радіоприймача) – голос («Термінове Важливе Повідомлення» диктора).

Третя оприявнює стиль автора, в якому так само залишається місце «бурлескно-балаганно-буфонадним» елементам: «Почалося все начебто з телефонного дзвінка й історичної фрази: «Міліція, Алькапоне вигріб трупа!» (...) «...він зловісно загарчав і, кинувшись до труби, почав шмагувати все, що в неї набилося з мішковиною включно, й передніми лапами розкидати навсібіч усе, що траплялося. За якусь мить із труби, дещо по-блюзнірському вітаючи денне світло, пружиною вистрелила велика розчепірена п'ятірня. Тітонька з козами стала кликати на допомогу, зовсім не тямлячи себе від жаху. Її довелося двічі відходити нашатирем, а відтак і сусідською калганівкою» [2, с. 291].

Ймовірно досить суб'єктивно, але все ж зауважимо, що поєднання вербального та невербального елементів у романі «Коханці юстиції» перерегукується з кримінальним трилером «Місто гріхів», що став екранізацією коміксу Френка Міллера: кримінальний топос, декорований історіями персонажів у чорно-білому форматі, що озвучуються найчастіше закадровим голосом.

Важливе місце в тексті Юрія Андруховича належить власне наратору. Перед нами закадровий голос всезнаючого оповідача (за аналогією до документального кіно), котрий лаконічно й конкретно викладає факти, деталізує. У цьому видима й прихована кінематографічність. Особливе місце авторських коментарів стимулюється й обмеженістю діалогічного простору. Певно, тому Юрій Андрухович цитує своїх героїв, а не пропонує «традиційних» діалогів.

Автор повсякчас «входить у кадр», коментуючи, пояснюючи ту чи іншу подію, а також вдається до розлогих екскурсів «в історію питання». Так, у третьому розділі наратор розмірковує про відмінність страт у Росії та Європі: «Історичні джерела свідчать, ніби страта спаленням у Росії завжди була значно жакливішою, ніж в Європі, позаяк являла собою радше неухильно-методичне присмажування на дуже повільному вогні. Очевидець розповідає, як 1701 року за поширення обурливих відозв проти царя Петра було спалено якогось Гришка Талицького та його компаньйону – уся процедура тривала близько восьми годин, протягом яких засуджених обкурювали спеціальною ядучою сумішшю, від чого в них “повилізло все волосся на голові та бороді, а все тіло згорало танучи, ніби віск”» [2, с. 49]. Або у восьмому міркує над історією масового вбивства у м. С.: «Історія Голокосту в окремо взятому місті С. – це, можливо, ще одна велика праця в багатьох томах. Якщо розписати кожне з десятків тисяч убитих життів хоча б на межові епізоди знущань і мук, то це буде справжня Книга Виття» [2, с. 205].

Подекуди Юрій Андрухович «розкриває карти», подекуди створює авторське задзеркалля: автор / Юрій Андрухович – автор / наратор – автор / герой. Наприклад, серія про Самійла Немирича починається зі зга-

дування про вірш, опублікований у збірці «Екзотичні птахи і рослини»: «Стосовно ж вірша, написаного буцімто про Самійла Немирича та від його імені й опублікованого у книжці «Екзотичні птахи і рослини», слід визнати, що автор не завдав собі праці хоч скільки-небудь заглибитися в минувшину і вивести якийсь неоднозначний і повчальний історичний тип» [2, с. 9]. Це цитата-закид неуважному авторові, який не зрозумів ні суть вірша, ні поцінував особу поета. Та вже у «титрі» до історії наратор пропонує акросонет Самійла Немирича (зрозуміло – Юрія Андруховича), що врівноважує попередні закиди нарцисичним самоуславленням: «Трагедія полягала в тому, що юна панна Амалія рішуче відкинула його почуття. Вийшовши з в'язниці, Немирич освідчився їй листовно, пропонує стати його шлюбною дружиною. До листа він додав свій шедевральний акросонет “Амалія Неборака”» [2, с. 22].

У романі автор фігурує і як герой оповіді. Мова йде про останню серію. Юрій Андрухович кадрує декілька епізодів власного дитинства, прив'язуючи свою біографію до «Коханців юстиції»: маленький Юрко несамовито плаче «тієї самої серпневої ночі, коли Богдан Сташинський з Інгою Поль вислизали в Західний Берлін, а за їхніми спинами почала блискавично рости Стіна...» [2, с. 268]; відвідує батьків пані Ірени, де чує легенду «...про фатальне кохання композитора Дениса Січинського, що його пропозицію руки та серця мама пані Ірени, виявляється, рішуче відхилила. За це Січинський (не терорист Мирослав, убивця графа Потоцького, а терориста далекий родич) присвятив прабабці романс «Як почувеш вночі» й невдовзі помер у просяклих паличкою Коха вогких станах готелю «Бристоль», де йому, бездомному, надано було останній притулок» [2, с. 277]; висуває версію загадкового трупа без голови, створюючи смисловий ланцюг «труп – Фантомас – Фелюсь»: «...його груди на знаково доволі глибоким надрізом у вигляді великої літери F. Дальше замовчування факту, що в місті гастролює хтось із запеклих послідовників Фантомаса, а може, й він сам, уже втрачає будь-який сенс. (...) (Про те, що насправді велике F може означати й «Фелюсь», я взагалі мовчав)» [2, с. 298].

Отже, в романі «Коханці юстиції» Юрій Андрухович комплікує літературні й кінематографічні прийоми. У тексті знаходимо монтажну композицію, візуальну графічну сегментацію, закадровий голос автора, обмеженість діалогічного простору, міжкадрове заповнення. Така міжмистецька синкретичність дозволяє митцеві сформулювати індивідуальний простір самопрезентації, а також створити більш актуальний вимір існування літературного тексту / літературної форми.

Насамкінець дозволимо собі повернутися до початку пропонованої студії і ще раз придивитися до авторського визначення жанру роману – «параісторичний роман у восьми з половиною серіях». Параісторичність апелює до історії, яку не можна спростувати чи довести. Але залишається «проблема» з «восьмизполовинністю», поза наведеним вище розло-



гим поясненням Юрія Андруховича в одному з інтерв'ю. У процесі розмислів над тим чомусь зринула в пам'яті автобіографічна стрічка Федеріко Філіні «Вісім з половиною» (1963 рік), в якій Гвідо Ансельмі, переживаючи творчу кризу, знімає новий фільм, де так складно відрізнити реальність від режисерської фантазії. Або це внутрішня інтелектуальна провокація, або новий роман Юрія Андруховича потребує наступних літературознавчих інтерпретацій.

### *Література*

1. Андрухович Ю. «Кожному зі злочинців намагаюся знайти шанс на бо- дай часткову реабілітацію...» [Електронний ресурс] / Юрій Андрухо- вич. – Режим доступу: [https://gazeta.ua/articles/culture/\\_...zi...shans.../814153](https://gazeta.ua/articles/culture/_...zi...shans.../814153)
2. Андрухович Ю. Коханці Юстиції: роман / Юрій Андрухович. – Черні- вці: Меридіан Чернівці, 2018. – 304 с.
3. Андрухович Ю. «Я завжди намагаюся мати надію, бо для мене це ка- тегорія важливіша, ніж віра» [Електронний ресурс] / Юрій Андрухо- вич. – Режим доступу: [https://kurs.if.ua/.../yuriy\\_andruhovych\\_ya\\_zavzhdy\\_namag...](https://kurs.if.ua/.../yuriy_andruhovych_ya_zavzhdy_namag...)
4. Лотман Ю. Об искусстве: Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993) . – М.: Искусство, 1998. – 704 с.
5. Покулевська А.І. Монтажність і кадровість як принцип структуруван- ня в просторових та часових мистецтвах / А.І. Покулевська // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Фі- лологічні науки». – 2016. – № 2(12). – С. 45-51.
6. Філатова С. Жанрові гібриди, або прийоми кіно в літературному тексті / Оксана Філатова // Studis Ukrainica Posnaniensia. –2014. – vol. II. – С. 187-193.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 12.05.2018 р.  
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Білоусом П. В.  
(м. Житомир)*

## **INTERMEDIAL CODE OF THE PARISHISTICAL NOVEL «LOVERS OF JUSTICE» BY YURI ANDRUKHOVYCH**

**O. O. Yurchuk**

*Zhytomyr Ivan Franko State University;  
10008, Zhytomyr, Velyka Berdychivska str., 40;  
e-mail: ecenin@ukr.net*

*The article analyzes the intermediate code of Yuri Andrukhovych's paradigmatic novel «Lovers of Justice». The features of the complexity of*

*literary and cinematic techniques are described. Particular attention is paid to the following elements of the architectonics of the novel: recombined composition, visual graphic segmentation, offscreen author's voice, the limited dialogue space, interframe filling. It is demonstrated that inter-artistic interaction allows the artist to create a special space for self-presentation, as well as create an excellent (more relevant) the dimension of the existence of literary text / literary form.*

**Key words:** *intermediate code, parahistorical novel, recombined composition, non-verbal components, offscreen voice, twinning.*