XII. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen

Die Ukraine aus globaler Sicht

München 28. – 31. Oktober 2021

Діалог мов – діалог культур
Україна і світ

XII Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики

OLMS

UB | Universitätsbibliothek Ludwig-Maximilians-Universität München

XII. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen
Die Ukraine aus globaler Sicht

Діалог мов – діалог культур
Україна і світ

XII Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики

München
28. – 31. Oktober 2021

OLMS

UB | Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem **Georg Olms Verlag** und der Universitätsbibliothek der LMU München.

Georg Olms Verlag AG
Hagentorwall 7
31134 Hildesheim
http://www.olms.de

© für alle Texte bei den jeweiligen Autoren 2022
Die in diesem Band veröffentlichten Beiträge geben die Meinung ihrer Verfasser oder Verfasserinnen wieder und nicht in jedem Fall die des Herausgebers, der Redaktion oder des Verlages.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über http://dnb.d-nb.de

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-epub-93469-7
https://doi.org/10.5282/ubm/epub.93469

ISBN 978-3-487-16305-5

ISSN der Reihe:
2629-5016 (print)
2629-5024 (online)

ЛІТЕРАТУРА

Ігор Василишин
Лірика М. Ситника періоду ДІПІ в українських повоєнних часописах Австрії та Німеччини 112

Наталія Горбач
Голокост в українській літературі 1940-х рр.: травматичний досвід чи офіційний маскультівський наратив війни? 125

Андрій Гурдуз
Відлуння українських і білоруських суспільних реалій початку XXI ст. у фентезійній романістиці 136

Тетяна Ґетц
Діалог із вічністю: фунеральна проповідь Антонія Радивиловського 145

Олена Дмитренко, Олеся Вовченко
Засоби творення комічного у німецькомовній прозі Івана Франка 161

Ганна Звягіна
“Музична барка, що пливе в невідоме” (аналіз “Ноктюрна b-moll” Юрія Косача) 171

Віталій Крикуненко
Українська література: російські адреси (до проблеми побутування української літератури на теренах Російської Федерації) 179

Світлана Ленська
Образи Одіссея і Пенелопи в героїчному епосі Гомера і романі М. Етвуд “Пенелопіада” крізь призму ґендеру 195

Валентина Ніколаєнко
Ціна краси й видовищності хокею: постать Террі Савчука в повісті О. Яворівської “Юкі. Людина 400 шрамів” 205

“МУЗИЧНА БАРКА, ЩО ПЛИВЕ В НЕВІДОМЕ” (АНАЛІЗ “НОКТЮРНА B-MOLL” ЮРІЯ КОСАЧА)

Ганна Звягіна

(Україна)

Стаття присвячена дослідженню оповідання Юрія Косача “Ноктюрн b-moll”. Його музичний дискурс відображено за допомогою згадок прізвищ композиторів, назв творів. Культурологічний підтекст твору включає цитати та прислів’я німецькою мовою, натяки на літературні образи, згадки про відомих філософів та історичні особистості. Широко вживаним в оповіданні є характерний для модерністської прози кінематографічний прийом “напливів”.

Ключові слова: інтермедіатив, інтермедіальність, культурологічний контекст, модернізм, ноктюрн.

“MUSICAL BARQUE THAT FLOATS TO UNKNOWN” (YURIY KOSACH STORY “NOCTURNE B-MOLL” ANALYSIS)

Hanna Zvjahina

The article dedicated to the study of Yuriy Kosach story “Nocturne b-moll”. It is established that musical discourse is reflected in the story through the mention of the names of composers and musical works. The cultural subtext of the work includes quotations and proverbs in German. Also it includes allusions at literary images, famous philosophers and various historical figures mention. Widely used in the story application of cinematic technique of “inflows” characteristic of modernist prose.

Key words: intermediative, intermediality, cultural subtext, modernism, nocturne.

Ідея взаємозв’язку різних видів мистецтва, що отримала назву інтермедіальність, має декілька типологій. Найбільш обґрунтованою з них є літературно-живописна класифікація А. Ханзена-Леве (на матеріалі російського авангарду) та літературно-музична С. Шера. Стівен Пол Шер будує класифікацію музично-літературних інтерференцій на матеріалі літератури німецького романтизму. Загалом, Шер позначив три види музично-літературних відносин: 1) словесна музика, 2) літературна імітація музичних форм, 3) вербальна музика.

До теперішнього часу в зарубіжному та вітчизняному літературознавстві накопичився значний пласт робіт за всіма напрямками. Найбільше поширена практика знаходження музичної форми, що відповідає структурі конкретного літературного тексту (О. Азначеєва, Т. Жолковский,

І. Фоменко). Продуктивним залишається напрям “вербальної музики”, що відшукує “музичні ключі” до літературних текстів (І. Борисова, Б. Кац, Р. Тименчик). Характер нового художнього мислення ставав важливою передумовою для створення синтетичних творів, що спостеріг С. Урманов: “Музика як виражальний вид прагне до зображальності, література як вербальне (словесне) мистецтво прагне до пластичної наочності…” (Урманов 1998, 55).

Мистецький Український Рух, або МУР – організація письменників, які потрапили в табори для переміщених осіб (ДіПі) в повоєнній Німеччині, – постав 1945 року в Нюрнберзі й проіснував приблизно до кінця 1948 року.

У контексті табірного суспільства МУР був одним з епізодів, у контексті української літературної історії — це так само епізод, проте значний і цікавий. Власне, за інтелектуальною насиченістю дискусій і творчими здобутками — це чи не найцікавіший період української літератури ХХ століття після 20-х років (Павличко 1999, 281).

МУР проіснував три роки, провів три з’їзди та декілька теоретичних конференцій, зокрема з питань критики й драматургії, прози та драми. Свої видання МУР у табірних видавництвах позначав назвами серій: “Золота Брама” або “Мала Бібліотека МУРу”.

Мало який період української літератури, мало яка її сторінка пронизані таким духом теоретизування й полеміки, як три роки МУРу. Більшість доповідей на МУРівських з’їздах та конференціях, переважна частина критичних статей присвячувалися знайомому ще з часів Франка питанню: якою має бути українська література, іншими словами, як писати. Письменники й колишні професори літератури засипали один одного різноманітними рецептами, порадами, закликами, інструкціями, завданнями, настановами. МУР народжувався з дискурсом гасел і рецептів (Павличко 1999, 283).

Новий мотив у дискурсі МУРу, порівнюючи з давнім і недавнім минулим, — завдання “завоювати авторитет у світовому мистецтві”. Якщо головна полеміка на зламі віків, а потім у 20-ті роки точилася навколо теми, сприйняти чи відкинути західні літературні й культурні впливи, то для МУРу питання стояло по-іншому, а саме: як і про що писати українським літераторам, щоб українська література посіла достойне місце у світі (Павличко 1999, 286).

Ю. Шерех зазначає, що Юрій Косач дав багато прозових творів різної вартості. Серед них були твори пристрасні, твори незвичайні й своєрідні, твори сміливі, твори поетичні.

Під час мурівського періоду Юрій Косач видруковує оповідання “Ноктюрн b-moll”, яке у 1946 році вийшло окремою книжкою при часописі “Наше життя”. Його сучасник, Ю. Шевельов, першим визначає твір як “музично-настроєвий” (Шерех 1998, 172).

Втім, Косач не перший, хто звертається до “музичної” прози. Серед попередників варто згадати і Ольгу Кобилянську, і Михайла

Коцюбинського, і Гната Хоткевича, і Михайла Яцкова. Інтермедіатив ноктюрн з'являвся у творчості молодомузівців – Б. Лепкого, С. Чернецького та інших.

Окрім розвідки Юрія Шереха, дослідженню цього оповідання присвячені також публікації В. Агеєвої, І. Драча (Драч 2012), Н. Лисенко-Ковальової, Г. Шевчука (Шевчук 2003), які відзначали надзвичайні виражальні можливості музики у цьому творі. Проте розвідок, присвячених дослідженню мови творів Юрія Косача, зокрема оповіданню "Ноктюрн b-moll", вкрай мало. Серед небагатьох можна виділити дисертацію А. Мукан, присвячену модерністській експериментальній прозі періоду МУРу. Тож метою нашого дослідження є розкриття джерел музичності згаданого оповідання.

Серед методів дослідження, обраних нами, *комплексний* із використанням *культурно-історичного* підходу, який допоможе визначити особливості художнього світу Юрія Косача в контексті літературної епохи. Використано також *контекстний* та *інтертекстуальний* метод аналізу мовних одиниць.

Ноктюрн виник в епоху романтизму, де означав твір мрійливого або елегійного характеру, що виконувався у вечірні та нічні години. Попри те, що автор музичного "Ноктюрну b-moll" Ф. Шопен, чи є вказівка на пониження тону у заголовку твору певним звуковим кодом чи лише посиланням на назву музичного твору, вказати достеменно неможливо. Юрій Косач у своєму творі звертається вкотре до хвилюючої його тематики, тому сюжет оповідання полягає у конфлікті між музикою як ідеалом та дійсністю нацистського режиму. Присутність прізвищ композиторів і назв творів уводять у текст дискурс музики, який розширюється за рахунок обговорень персонажами її виконання і впливу.

Юрій Косач має неповторний індивідуальний стиль, серед особливостей якого глибокий культурологічний контекст, зокрема це влучні цитаті, взяті з різних мов, але неодмінно мовою оригіналу: "Ich glaube an keinen Tod: sterbe ich gleich alle Stunden, So habe ich jedesmal ein Besseres Leben funden..." (Я не вірю у солодку смерть, помираючи щогодини і щомиті знаходячи краще життя... (нім.) (Косач 2003, 183). Автором цієї цитати є бароковий німецький мислитель та поет Анґелюс Сілезіюс.

Знову і знову автор використовує важливий для нього улюблений образ Просперо, узятий з "Бурі" В. Шекспіра: "А Гельмут стояв посеред них, принц, майстер, джентльмен з його високими раменами, яструб'ячим лицем, пан серед черні, Просперо серед грубіянських, тваринуватих, таранкуватих калібанів, володар – хлоп'я, чудо" (Косач 2003, 184).

Також традиційне для автора є введення до тексту прислів'їв різними мовами, тут німецькою: "Schnaps ist Schnaps, Dienst ist Dienst" (Косач 2003, 174).

Серед інших культурологічних натяків, що їх письменник розкидає в оповіданні, наче крихти хліба у казці, згадки філософів, героїв літературних

творів, відомих історичних особистостей: “Ба, ми хочемо бути страшні, але ми не страшні. Бог дав нам пророка *Ніцше*, але він говорив до маленьких людей, до надто людяних людей, і ми все взяли на віру, зостаючись у душі *Вертерами*” (Косач 2003, 183), “Це друге, а перше – це гомін германських віків, щось *фрідріхівське* – наказувати, іменно могти наказувати, друге – атавізм сентименталізму” (Косач 2003, 176); жіночі образи – русалка Гейне Лорелей (вірш якого був покладений на музику): “Від танцю здіймався вітер, кетяг троянд облітав, пелюстки плили золотою рікою, а на дні її, як *Лореляй*, золотокоса Гільдеґард, ця з хижими ніздрями, з точеними колінами, нахабна жага з проклятими устами” (Косач 2003, 185). Як і героїня названого твору, секретарка Гільдеґард також завдяки привабливій зовнішності вабить чоловіків до себе і викликає ревнощі головної героїні.

Прочитання порівнянь також відкриває уважному читачеві певний контекст, так, зовнішність Гельмута порівнюється з різьбою Арно Брекера, офіційного монументаліста Третього Рейху: “Лице його блискало з півтеміні, усміх, як скрегіт дзьоба, губи – сині-сині, аж чорні, пасмо чуприни, непорушне, кам’яне, як на різьбі Арно Брекера” (Косач 2003, 177) і таким чином обличчя героя уявляється виразно вирізьбленим.

У культурологічному підґрунті “наймузичнішого” твору Юрія Косача – постійні згадки композиторів та музичних творів, проте це не просто перелік, кожна така згадка має певні функції у творі або містить натяк. Завдяки музичній радіохвилі, яку слухають герої, ми дізнаємося про типові асоціації між містом та найвідомішим її композитором, в оповіданні пропонується така класифікація: Берлін – дитячий церковний хор, Відень – Штраус, Варшава – Шопен, Будапешт – Ліст, Москва – Чайковський.

Національний характер німців для Гельмута також формується завдяки поету-романтику Фрідріху Шиллеру та засновнику “музичної драми”, у якій втілено романтичну ідею про синтез мистецтв – Ріхарду Вагнеру: “Кожний німець несе в собі *Шіллера* й Бетговена. Або ні – *Вагнер*а, Бетговен надто космополіт, Вагнер, зрештою, досить вирахуваний романтик” (Косач 2003, 176).

Освіченість і широта музичних смаків головного героя твору схарактеризовано автором завдяки перерахунку авторів, яких він пропонує до виконання: це і Шопен, і представник імпресіоністичного напрямку – Моріс Жозеф Равель. Ноктюрн b-moll Шопена винесений і у назву твору, ним починається оповідання. Завдяки його виконанню формується і захоплення Роми Гельмутом як музикантом і пізніше розчарування у ньому як в особистості.

Крім наскрізного ноктюрна, в оповіданні звучить фоном ще один твір – менует Моцарта. Перша згадка про нього у сцені розстрілу: нахилена вбік голова, “як тоді, коли грає”. Далі менует зазвучав одночасно з пострілами, продовжився у кімнаті Роми і зненацька обірвався на фальшивій ноті: брехні Гельмута про розстріл священика.

Серед мовних особливостей, що характеризують стиль Ю. Косача, – повтор ключового слова у питанні-відповіді або кілька разів у фразі для наголошення його, характеристики героїв: “З-під лоба, з-під рівних дуг він посміхнувся до Роми: «Як було це *largo*?… Як вам видалось це *largo*?» Голос у кімнаті, як у дзвоні, десять лун: «...це *largo*? Ще раз – це *largo*?»” (Косач 2003, 173). Гельмут пишається собою-музикантом, і потребує постійного підтвердження свого досконалого виконання творів. “Ні, не те... а ось *Београд*, *Београд – нехай*... «*Нехай*», – прошепотіла Рома” (Косач 2003, 177). Рома погоджується з Гельмутом, але ще й показує свою пасивність, неможливість змиритися з пострілами на вулиці, але і неготовність до ліквідації Гельмута.

Ще однією особливістю творів Косача є вписування прямої мови у текст твору, оформлення у вигляді вставної конструкції. Це дозволяє читачеві бути ніби постійно присутнім при розмові героїв: “Ви страшний народ – німці”, – тихо озвалась Рома. Його рум’янці спалахнули шарлатом. Він дивився, як і колись, на вино через чарку. “Комплімент?” – Ні, просто так, заввага” (Косач 2003, 184); “Вона знов придивлялась, як його профіль нахилився до скрипки («Як там...»), і пальці застигли мертво, цупко, якби взяті морозом” (Косач 2003, 182).

Юрій Шерех зауважував в оповіданні “Ноктюрн b-moll” кінематографічний “метод напливів” (Шерех 1998, 171), спосіб зображення від однієї точки з поступовим радіальним збільшенням, який Ю. Косач використав для побудови твору. На слушну думку О. Пуніної, кінематографія являла собою площину для втілення художньо-літературного новаторства й надавала значних привілеїв у використанні своїх засобів виразності.

Запозичення художнім твором кожної із запропонованих – сценарної, монтажної, технічної – моделей відбувається із дотриманням специфіки її реалізації в кіно: сценарію як передумови появи фільму, його внутрішньої стадії з кінематографічним образним рядом, монтажу як способу бачення та організації зорового матеріалу й формальних засобів і технічних прийомів як комплексу щодо організації зображального ряду фільму (Пуніна, 2011, 15).

Специфіка технічного кіноприйому як конструкції зумовлюється функцією, що виконує той чи інший засіб – форми переходу (затемнення, наплив, діафрагма), способу зображення (панорамування, ракурс), методу акцентування (система планів, фотографічна інтерпретація). Із таким функціональним спрямуванням технічна конструкція розгортається в художній прозі. Формальні й технічні прийоми виявляються засобами очуднення рівня викладу епічного твору (літературний виклад замінюється кінематографічним із характерними для нього наочністю та нервовістю, прийоми кіно служать “скріпами” у викладі), автора (авторську функцію виконує режисер), персонажа (кінематографічний прийом як засіб

психологізації; у ролі персонажа – актор), позасюжетних елементів (формальні засоби конструюють портрет і деталь) (Пуніна 2011, 16).

Одним з таких прикладів є знакова трагічна сцена – вбивство священика, що надзвичайно вразило головну героїню своєю жорстокістю: "Майнуло обличчя священика, – пуцулувате, лисаве, але його горло, мов залізо коване – голос, від якого ноги прикипали до землі. Він підіймав руки вгору, він говорив і то в гуд органів – вогненну ріку з боків ще лоскотали вогники. Потім юрба метнулась, сахнулася вбік, постріли ляскали сухо, як бичі. Ще й ще. Потім обличчя, роздерті гримасою, дамські капелюхи набакир, смужка крови від уст на підборіддя, перекинений трамвай, спіралі дротів і крик" (Косач 2003, 180).

На думку В. Божовича, використання прийому "частина замість цілого", розкладання дії на окремі виступає важливою ознакою кінематографічного бачення письменника (Божович, 1987). Завдяки такому зображенню автор нестандартно змальовує персонажа, про нього розповідають пальці: те, що вони тримають, до чого доторкаються, як вони виглядають зовні. Так, на початку твору зображений безіменний персонаж, ім'я якого буде повідомлено автором значно пізніше: "Пальці обіймали Гриф скрипки, цупкі пальці, із шліфованими нігтями — пальці, пальці хисткі, не тремтливі, а потім здалось — лілейні била, ні, ліяни, зашморгуючи, стискаючи петлю на тендітній шиї, пальці в кремовому потоці світла від лямпи під зеленим абажуром, пальці — кігті, й шліфування рожево вилискує в теміні, мабуть, світиться, пальці — стилети, тисяча стилетів" (Косач 2003, 173).

Переважання зорових кадрів також характерне для початку твору: "Рома увімкнула світло, брижі кремового потоку втишились, зелень абажура послабла, виринула софа, фотель, футрина білого вікна під теплою завісою, картина-квіти, зажмурився. Підійшов до радіо, увімкнув, бачила спину його, в сірому з червоними смужками, кремовий колір сорочки й на тім'ї ледь-ледь видний промінь лисини. В білявому волоссі він терявся" (Косач 2003, 174).

А. Покулевська приходить до висновку, що завдяки кіномистецтву, що увібрало у себе досвід, накопичуваний світовим мистецтвом, "людина стала мислити не тільки словом, але й пластичними образами, кадрами" (Покулевська, 2016, 45). Погляд на образи та враження, що закодовані у слово, крізь призму кінематографічних кодів, породжує ефект "нової точки зору" і через те може бути корисним для подальшого осмислення таємниць виражально-зображального потенціалу художнього слова (Мазурак, 2012, 138). Ефект склейки переважно двох кадрів неодноразово використовується Косачем у розглянутому творі: "Рома відкинулась на подушки, гаптовані розляпистими квітами, мабуть, айстрами… Закрила очі: побігла вулиця з рядом притьмарених ліхтарень, сніг на тротуарі, мокрий, пелехатий сніг, як пудель-цуцик. І на розі цукерки з рожевого сурогату, домашнього виробу; їх продавала жінка, коли жінки не стало — продавала дівчинка. Круки дерлися, збирали щось біля тумби. Їхав віз із сіном. Із-за рогу вдарили

постріли — біг чоловік без шапки" (Косач 2003, 176); "Двоє на канапі, один у кріслі, біля столу, з нотатками… Тіні, тіні, тіні. Кравчинина дитина плакала. На вулиці — хляґа. Через сіру сітку плями ліхтарень. В хмари вдирається вежа церкви. В стороні двірця квилять паротяги. Тіні зійшлись і розійшлись" (Косач 2003, 178). Загалом, за нашими спостереженнями, усе оповідання побудовано з використанням ефекту склейки кадрів, який переважно стосується подій, що відбуваються у приміщенні та поза ним. Таким чином, відбувається певний паралелізм зображення.

Отже, модерніст, європеїст, невтомний експериментатор, Юрій Косач зацікавить і вибагливих естетів, і тих, хто просто прагне від читання насамперед цікавого опису подій, людей і їхніх психологічних характеристик.

Поет, прозаїк, драматург, один з активних організаторів мистецького життя повоєнної української еміграції, Юрій Косач був причетним до багатьох подій літературної історії ХХ століття. Послідовний європеїст, він намагався сприяти розширенню тематичних і стильових рамок нашого письменства (Агеєва, 2003, 15).

Написане у мурівський період творчості письменника, оповідання "Ноктюрн b-moll" засвідчило, за твердженням Ю. Шереха, "нові шукання і нові ствердження…, звернення до антеїзму", що "відповідають тому гаслові органічно-національного стилю, під яким (свідомо чи неусвідомлено) розвивається все справді живе і творче в сучасній … літературі…" (Шерех, 1998, 162).

Ноктюрн звучить у наймузичнішому творі Юрія Косача, завдяки йому оповідання отримало назву. Коментар самого автора щодо цього підсумовує зміст: "Ноктюрн відсунув усе. Ноктюрн той самий, що ним скрипаль її дратував і заспокоював, заворожував, надив і губив" (Косач 2003, 184). За спостереженням І. Драча, музика використовується для пояснення й етнопсихології, і світогляду, вона присутня у формуванні настрою чи навіть відтворенні дійсності. Саме вона в тексті замінює слова та вчинки (Драч 2012, 3). Музика стала джерелом культурологічного контексту, цитат, порівнянь, описів. Читачі-музиканти глибше відчули тональність твору, проте люди не обізнані на музиці також відчувають глибину тексту, контрастність поєднання способу вираження найвищих душевних поривань – музики – та жорстокості війни, огидності нацизму як явища. Серед особливостей мовного стилю у творі спостерігаємо вписування прямої мови в текст, поєднання її з описами.

Використання прийомів кіномистецтва у літературі зумовлено, на слушну думку О. Пуніної, специфікою впливу інтегративної взаємодії, при цьому засвоєння принципів кіно спричиняє появу змінених засобів у самій словесній творчості (Пуніна 2011, 7). Косач використовує кінематографічні методи, притаманні письменникам-модерністам, зокрема "метод напливів", завдяки якому написане стає зображеним, візуальним.

Загалом, на думку дослідників, спроби “насаджування” законів кіномистецтва у прозі як певної симулятивної дії, що так чи інакше значно поглибили систему художньо-літературних засобів, дали неоднозначно оцінюваний результат. Незважаючи на скептичне ставлення до літератури подібного роду, що формує власну “систему цінностей” із урахуванням досвіду чужих / нових мистецтв, вона постає не лише як данина моді, а й як одна зі світоглядних моделей (Пуніна, 2011, 16).

Оповідання справляло надзвичайне враження на сучасників письменника, було схвально сприйнято колегами автора. Але й для тих, хто читає його через багато років, воно звучить глибоко, зачіпаючи певні душевні струни. Оповідання “Ноктюрн b-moll” та і вся творчість Юрія Косача потребує уважного мовного дослідника, відкриваючи як нові глибини творів, так і найменші нюанси їх прочитання.

Агеєва, В. (2003) *Між екзотизмом і традицією.* У кн.: Юрій Косач Проза про життя інших: Тексти, інтерпретації, коментарі. Факт. Київ. С. 7–15.

Божович, В. (1987) *Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века*. Наука. Москва. 320 с.

Драч, І. (2012) *На перехресті мистецтв: жанрові особливості “Ноктюрну b-moll” Юрія Косача.* Питання літературознавства. Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. Вип. 85. С. 63–70.

Пуніна, О. (2011) *Засоби кіномови в українській художній прозі 20-30 років XX століття*. Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Донецький національний університет.

Косач, Ю. (2003) *Ноктюрн b-moll. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі.* Факт. Київ. С. 173-188.

Мазурак, А. (2012) *Про вроджену “кінематографічність” художньої літератури докінематографічного періоду.* Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство). С. 137–156.

Павличко, С. (1999) *Дискурс модернізму в українській літературі*: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. Київ. Либідь. 447 с.

Покулевська, А. (2016) *Монтажність і кадровість як принципи структурування в просторових та часових мистецтвах.* Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія “Філологічні науки”. № 2. С. 45–52.

Урманов, С. И. (1998) *Семиотика. Искусство как язык: учеб. пос.* Изд-во РГПУ. Рязань.

Шевчук, Гр. (2003) *Післямова до “Ноктюрну b-moll”*. У кн.: *Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментар.* Факт. Київ. С. 169–172.

Шерех, Ю. (1998) *Стилі української літератури на еміграції.* У кн.: *Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя.* Т. 1: Література. Мистецтво. Ідеології. Фоліо. Харків. С.161–195.