

УДК 821(477)Любка:[782.1:78.071.1(450)Пуччіні
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257299>

КОГУТ Т. В.

Когут Тетяна Валеріївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5269-2059>

tanyakogut86@gmail.com

© Когут Т. В., 2022

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ АНДРІЯ ЛЮБКИ «ТВІЙ ПОГЛЯД, ЧІО-ЧІО-САН»

Творчість сучасного українського письменника Андрія Любки становить винятково цікавий об'єкт для музикознавчих досліджень. Зокрема, його роман «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» охоплює широкий інтермедіальний простір, музичною основою якого є опера Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй». Для виявлення літературно-музичних зв'язків було залучено актуальний у сучасному літературознавстві й музикознавстві інтермедіальний підхід. Визначено різноманітні перетини музичного і вербального текстів, зокрема: 1) образно-сюжетні зв'язки-асоціації (сконцентровані довкола головної героїні роману, своєрідним праобразом якої є Баттерфляй Дж. Пуччіні); 2) музичні маркери, ключовим з яких є арія Чіо-Чіо-сан «Un bel dì, vedremo», що транслюється в гаджетах (рингтон телефону, сигнал будильника) і сприймається як «звуковий слід» героїні, а також голос Марії Каллас, вплетений у текст як ще один важливий засіб інтермедіальності; 3) розгорнутий опис «живого» виконання опери, що охоплює вузлові моменти драматургії і характеризується глибоким прочитанням музичного ряду, зокрема його жанрово-інтонаційної генези. Опера Дж. Пуччіні представлена як винятково важливий смисловий і композиційний стрижень роману, що поглиблює семантику вербального тексту об'ємним асоціативним рядом, сприяє об'єднанню розірваної в часі й просторі сюжетної лінії музично-тематичними арками, створює необхідний емоційний тонус — «звуковий контекст»; збагачує образні характеристики героїв, постаючи особливим «кодом» у їхніх стосунках; розкриває думки і переживання головного героя, переводячи його свідомість у площину звучання.

Ключові слова: інтермедіальність, інтермедіальний простір, музичний маркер, роман Андрія Любки «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан», опера Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй».

Постановка проблеми. В умовах сучасного мультимедійного простору музика все частіше виходить за межі свого природного «ареалу» звукового буття, набуваючи нового втілення за допомогою слова. Так народжується інтермедіальне явище «вербальної музики» (термін С. П. Шера) — «літературна репрезентація існуючого або вигаданого музичного твору, яка прагне досягти словесного наближення до партитури і часто характеризує музичне виконання або суб'єктивне сприйняття музики»¹. Багатим джерелом літературно-музичних взаємозв'язків видаються твори сучасної української літератури. Це пов'язано з їх музикальністю, що має найрізноманітніші

¹ Борисова І. Е. Zeno is here: В заштиту інтермедіальности (Рец. на кн.: Слово и музыка. М., 2002) // Новое литературное обозрение. 2004. № 1 (65). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/zeno-is-here-v-zashhitu-intermedialnosti.html> (дата обращения: 02.10.2021).

прояви — від проникнення музики у вербальний текст (у творчості Ю. Андруховича, Ю. Винничука, С. Жадана, А. Любки, І. Роздобудько, П. Коробчука та ін.) до «проникнення» автора у сферу музики і появи «інтермедіальних колаборацій» (гурт «Жадан і Собаки», Ю. Андрухович і «Мертвий півень», Ю. Іздрик і гурт «Ліловий», П. Коробчук і «The Velvet Sun»). Для роботи з такими текстами необхідно залучити інтермедіальний підхід, що для музикознавця, у певному сенсі, означає «гру на чужому полі» — виявлення музичного «сліду» у вербальному середовищі. Водночас саме музикознавство має аналітичний інструментарій для розкриття глибинного сенсу музичної складової вербального тексту.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Формування інтермедіальності як окремої сфери досліджень розпочалося в зарубіжній науці у 50–60-х роках ХХ століття. Протягом останніх десятиліть кількість наукових праць, присвячених взаємодії літератури та інших медіа, неухильно зростає. На сучасному етапі розробки інтермедіальності «літературознавчим дослідженням притаманна тенденція до подолання літературоцентризму, активне застосування музичних (І. Борисова, В. Вольф, А. Геймей, С. Маценка, Я. Юхимук) та візуальних стратегій (О. Дубініна, Г. Клочек, Н. Мочернюк, Н. Гавдида, О. Пуніна, А. Сажина, В. Фесенко), розширення інтермедіальних явищ шляхом взаємодії не тільки різних видів мистецтва, а й будь-яких інших дискурсів (Р. Нич, В. Панасюк, Г. Сиваченко)»¹.

Стівен Пол Шер (Steven Paul Scher) одним із перших почав досліджувати музично-літературні зв'язки, розподіливши їх на три групи:

1. Симбіоз музики й літератури (вокальна музика).
2. Література і музика (програмна музика).
3. Музика в літературі:
 - а) вербальна музика (імітація музики словами);
 - б) словесна музика (традиційна музикальність; фоніка, ритм, динаміка);
 - в) аналогії музичної техніки і структури².

Як зазначає Валентина Редя, «по суті, ця класифікація і знайшла відображення в літературознавчих та музикознавчих дослідженнях, автори яких зосереджують увагу на інтермедіальній проблематиці»³. Так, у концепції В. Вольфа⁴, згідно з якою інтермедіальні зв'язки обох мистецтв розуміються в широкому і вузькому значеннях, поняттю «вербальна музика» С. П. Шера відповідає експліцитна референція (інтермедіальна тематизація) як спосіб взаємодії музики й літератури, що передбачає відображення музики в літературі й рефлексії музики в літературному тексті.

У сучасній українській науці інтермедіальність широко розробляється в літературознавчих працях різного спрямування — від теоретико-методологічних аспектів до форм і функцій в конкретних текстах.

¹ Бітківська Г. В. Сучасний український літературний журнал як інтермедіальний текст : автореф. дис. ... доктора філолог. наук : 10.01.01 Українська література; 10.01.06 Теорія літератури / Київський ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2020. С. 8.

² Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. Пермь, 2009. Вып. 6. С. 94.

³ Редя В. І. «Пишу вірші на музику...» (до проблеми інтермедіальності у циклі «Нічні концерти» Миколи Бажана) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 124 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2019. С. 18.

⁴ Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies, Vol. 4 : Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2002. P. 16–29.

Музично-літературні взаємозв'язки, як складова широкого поля інтермедіальності, зацікавлюють українських музикознавців (Валентину Редю, Юрія Чекана), відкриваючи нові перспективні напрями для сучасних музикознавчих досліджень.

Мета статті — розглянути інтермедіальний простір роману Андрія Любки «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан», виявити різнорівневі зв'язки вербального тексту з оперою Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй».

Виклад основного матеріалу. Одним із наймузичніших авторів на сьогодні є Андрій Любка — український поет, прозаїк, перекладач¹, поціновувач класичної музики. В. А. Моцарт, К. Сен-Санс, Дж. Пуччіні, М. Равель, І. Стравінський, А. Шнітке і, звісно ж, «сусід по дитинству»² — Б. Барток «звучать» на сторінках його творів, часом вражаючи багатством слухового досвіду автора та його обізнаністю з музичним мистецтвом. Зокрема, такими є витончені роздуми про музику в есеях «Барток над Атлантикою»³, «Дівчинка з третього ряду»⁴, «Танго в божевільні»⁵, «Восьма миля»⁶ зі збірки «Саудаде». У них розкривається «секрет Бартока» («у глибокому дослідженні фольклорних джерел, у відчищуванні намулу, у вилущуванні кістяка, скелета мелодії, праісторичної основи музики»⁷), «концепція Шнітке» («мистецтво має поглинати все навколо»⁸), балет постає найпрекраснішим і найжорстокішим видом мистецтва, а шлях самого автора від репера до оперомана вимірюється в один ментальний крок.

Щодо «секрету А. Любки», його влучно сформулював Юрій Винничук: «Любка — це такий рідкісний письменник, який любить оперу <...> Він їздить в Угорщину, Румунію, Словаччину, Чехію тільки на те, щоб потрапити на якісь оперні вистави»⁹. Вдаючись до оперних аналогій, його можна порівняти з натхненним Орфеєм (бо прославився він непересічним талантом ще в студентські роки), з чарівним гедоністом Дон Жуаном, на презентації книг якого збираються чи не всі панянки міста, або ж дотепним і зухвалим Фігаро — «позашлюбним сином» Юрія Андруховича. Щодо останнього, всупереч закрученим оперним сюжетам, тут усе просто: творчість Патріарха Бу-Ба-Бу вплинула на молодого автора: «Юрко на мене справив враження страшного вибуху. Я тоді був на першому курсі університету і про українську літературу знав лише те, що про неї пишуть у шкільних підручниках. І те на рівні: сучасний письменник — Загребельний. Якось у бібліотеці я шукав філологічну статтю з журналу “Сучасність”, здається, за 1992 рік... І в цьому ж номері натрапив на “Рекреації” Андруховича. Прочи-

¹ Автор збірок поезій «Вісім місяців шизофренії» (2007), «Тероризм» (2008), «Сорок баксів плюс чайові» (2012); збірок оповідань «Кілер» (2012), «Кімната для печалі» (2016); книжки есеїв «Спати з жінками» (2014); романів «Карбід» (2015), «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» (2018), «Малий український роман» (2020); збірок короткої прози «Саудаде» (2017) та «У пошуках варварів. Подорож до країв, де починаються й не закінчуються Балкани» (2019).

² Мається на увазі місто Виноградів, з яким пов'язані дитячі роки Б. Бартока й А. Любки (Любка А. Барток над Атлантикою // Любка А. Саудаде. Чернівці : Книги XXI ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 23).

³ Любка А. Барток над Атлантикою // Любка А. Саудаде. Саудаде. Чернівці : Книги XXI ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 23–25.

⁴ Любка А. Дівчинка з третього ряду // Там само. С. 26–28.

⁵ Любка А. Танго в божевільні // Там само. С. 29–31.

⁶ Любка А. Восьма миля // Там само. С. 126–128.

⁷ Любка А. Барток над Атлантикою // Там само. С. 24.

⁸ Любка А. Танго в божевільні // Там само. С. 29.

⁹ У Золочеві Андрій Любка презентував роман «Твій погляд, Чіо-Чіо-Сан» (14 вересня 2018 року) : відеозапис // YouTube : вебсайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1PINgT5Yi1s> (дата звернення: 15.03.2020).

тавши, був вражений не лише тому, що ТАКЕ можна писати, а що ТАКЕ ще й друкують. Це поміняло мої погляди на літературу. Згодом я перечитав усього Андруховича. Через якийсь час ми познайомилися на “Шешорах”. А ще через півроку вже разом виступали...»¹. Показово, що відправною точкою для творчих пошуків А. Любки стали саме «Рекреації» Ю. Андруховича — письменника, який, на думку Ю. Чекана, сприймає навколишній світ «на слух», і в романах якого («Рекреації», «Московіада», «Перверзія») можна виявити своєрідний «жанр другого плану» — оперу².

«Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні — улюблена опера А. Любки, яку він мріє побачити «у всіх найкращих операх світу»³. Тому написання роману, зверненого до музичного-образного світу пуччінівської «Чіо-Чіо-сан» було справою часу. В анотації до книги Святослав Померанцев характеризує «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» як «психологічний трилер⁴ з елементами еротики й оперних арій (хоча оперних арій, на жаль, більше)»⁵. Справді, оперних проявів у романі чимало, і трапляються вони ще до початку власне читання. Так, важливість театральної естетики відчувається навіть у зовнішніх деталях. Уже на обкладинці книги зображено залу оперного театру і самотнього героя в ложі (візуалізована ситуація з кульмінаційної XIII розділу). Після «входу» до віртуальної зали триває логічне розгортання подій: урочисто-строгий червлений форзац наче оперна завіса відкриває «сцену», знаменуючи початок «вистави».

Назва «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» містить перший інтермедіальний маркер, що відсилає до опери Дж. Пуччіні — особливого «коду» в стосунках героїв роману — Марка і Ралуки. Саме з «Мадам Баттерфляй» пов'язане їх знайомство й важливі спогади. Так, Марк вигадує привід для першого побачення, нібито маючи зайвий квиток на оперу (для вихідців із провінційних містечок — «пропозиція, від якої неможливо відмовитись»). Виявляється, що це улюблена опера Ралуки, тому герой жартома записує її в телефоні як Чіо-Чіо-сан. Такий, із першого погляду, дотепний збіг, насправді виявляється фатальним.

Оперна Баттерфляй є своєрідним прообразом Ралуки Борловеану, що виявляється навіть у зовнішній схожості: «Перед дзеркалом стоїть Ралука й укладає зачіску. Скручує своє чорне волосся в кульку і простромлює її олівцем. Чорний мереживний пенюар заокруглює її наліті груди й підкреслює білість шкіри, очі великі й виразні, зачіска зібрана по-японському. У цю мить вона може зробити крок — і вийти на сцену

¹ Гордницька Б. Андрій Любка: «Жарт, що я — позашлюбний син Андруховича, уже набрид» // Закарпаття онлайн. URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/28077-Andrii-Liubka-ZHart-shcho-ia-%E2%80%93-pozashliubnyi-syn-Andrukhovycha-uzhe-nabryd> (дата звернення: 10.11.2021).

² Чекан Ю. І. Оперний слід у прозі Андруховича // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. Київ, 2000. С. 125.

³ Любка А. Дівчинка з третього ряду // Любка А. Саудаде. Саудаде. Чернівці : Книги XXI ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 26.

⁴ «П'яний суддя на пішохідному переході збиває на смерть молоду жінку і, ясна річ, без особливих зусиль уникає покарання. Але чоловік збитої — не з тих, кого можна купити чи залякати, він краще втратить усе, та відомстить. Психологічний трилер про сучасну Україну, де вартість людського життя вимірюється хабарями, а вбивці стоять у перших рядах на церковних службах. Але до чого тут Пуччіні і здатний спопелити душі обох антагоністів погляд мадам Баттерфляй? І чи справді поділ на добро і зло є в цьому романі таким однозначним? Відповіді на останнє запитання читач не знайде до самої розв'язки. А можливо, й після неї» (Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. Синопис).

⁵ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. 336 с.

в образі мадам Батерфляй»¹. Тендітність, вразливість, мрійливість, наївність, але водночас внутрішня сила, рішучість, мудрість — це риси, властиві обом жінкам. Важливо, що долі героїнь позначені й більш глибокими і складними переплетіннями. Ралука (як і Баттерфляй) — «дівчинка зі складної родини, яка вірила в любов і мистецтво»².

Обидві героїні втратили зв'язок із минулим, опинилися поза домівками і родинами. Порушивши звичаї своєї країни, зрікшись віри предків і прийнявши християнство, Чіо-Чіо-сан, проклята бонзою, втрачає підтримку рідних. Конфлікт Ралуки з матір'ю і вітчимою неодноразово спливає в романі, хоча причини його так і не розкриваються. Героїня, як і її улюблений поет Овідій, опиняється у «вигнанні», пориваючи зі своїм корінням: навчається у Варшаві, відтак переїздить із чоловіком на постійне місце проживання до Ужгорода. Вибір цього міста видається особливо символічним. Ужгород — рідне місто Андрія Любки, відоме рясним цвітінням сакури, що перетворює його на український куточок Японії.

Ще один перетин жіночих образів пов'язаний із трагедією втрати дитини. В опері Дж. Пуччіні Чіо-Чіо-сан погоджується віддати сина Пінкертону («Батька воля священна»), але, втративши цей останній сенс життя, вона вдається до характеру, залишаючи коханого з гнітючим відчуттям провини. У романі А. Любки також є «точка неповернення». Головний герой усвідомлює її лише після смерті дружини, рефлексуючи й раз у раз прокручуючи подумки власне життя у пошуках глибинного коріння своєї провини. Це душевне самобичування приводить Марка до моменту, з якого все почалось — аборт Ралуки, здійсненого ще в студентстві, що вплинуло на їхні стосунки, стало «плямою» на сумлінні героя. Наляканий перспективою руйнування власних мрій і кар'єрних планів, він фактично підштовхнув Ралуку до цього вчинку своєю «аморфною» поведінкою і бездіяльністю.

Дзеркалом провини в романі є погляд Ралуки, що закарбувався в пам'яті Марка: «Вона звела на мене свої мокрі очі. Дивилася невідривно, некліпно і якимось темно. Палюче, але язика того полум'я були чорними. Пекельними»³.

Палюче-викривальний погляд «маленької Чіо» не дає спокою і вбивці:

«І погляд, її погляд, вів далі суддя. — Я не можу його забути, він стоїть мені перед очима завжди, весь час. Коли засинаю, я бачу її обличчя, яке вирвали фари з вуличної темряви. Як вона дивилася на мене. Я пам'ятаю його точно, наче зробив фотографію і весь час розглядаю її <...> Її очі горіли в тому світлі, вони палили мене своєю чорнотою. Я не можу позбутися того погляду!»⁴.

І навіть тут відчувається непрямий зв'язок із партитурою Дж. Пуччіні. Володіючи рідкісним сценічним баченням, композитор, як відомо, продумував і ретельно прописував усі деталі сценічної дії. За його вказівками, у завершальній сцені третьої дії «Пінкертон і Шарплес вриваються до кімнати, кидаючись до Батерфляй, яка слабким жестом вказує на дитину і помирає. Пінкертон стає на коліна, тоді як Шарплес бере малюка і ридає, цілуючи його». Важливо наголосити, що Пінкертон і Шарплес застають Батерфляй в останні секунди її життя і, відповідно, її прощальний погляд, а не знаходять уже мертвою, як часто можна прочитати в короткому переказі сюжету опери. У цьому сенсі, винятково сильним і психологічно складним постає вирішення фіналу у фільмі-опері Ж.-П. Поннеля «Мадам Баттерфляй» (1974) з Міреллою Френі

¹ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. Анотація.

² Там само. С. 237.

³ Там само. С. 200.

⁴ Там само. С. 331.

в головній ролі: героїня вчиняє самогубство на очах у Пінкертон, нажаханого цим видовищем і неначе «простромленого» передсмертним поглядом Чіо-Чіо-сан.

Зрештою, символічною є і вибір зброї для помсти. Герой обирає ніж, що дає змогу подивитися в очі жертві в момент відплати. Водночас, ніж набуває особливого значення саме в контексті опери Дж. Пуччіні, адже асоціюється зі смертю Баттерфляй, її ритуальним кинджалом із красномовним надписом: «Той, хто не може жити з честю, повинен померти з честю».

Окрім опери як жанру, значущим інтермедіативом у тексті постає оперний театр — окремий вимір, що перебуває за межами буденності й допомагає змалювати характери героїв, а також становлення стосунків між ними: «Перше наше побачення відбулося в оперному театрі, і тому він став для нас місцем особливим. Ралука любила не так оперу, як симфонічну музику. Я ж, либонь, любив перебувати серед людей, що прийшли в оперний театр. Мені це лестило, додавало лоску. Рідко хто нині цікавиться теноровими аріями чи балетними па, тож навіть можливість мимохідь у розмові сказати: “був я вчора в оперному театрі, давали...”, — дорогого коштувала. Усе життя я мріяв бути вільним інтелектуалом, людиною дивакуватою й нетиповою, постаттю, що виділяється з натовпу. Саме непопулярність опери спонукала мене стати її відданим шанувальником. Ралука ж любила класичну симфонічну музику посправжньому, одного разу навіть сказала мені, що в якомусь із наступних життів волила б стати диригенткою. Мені не залишалося нічого іншого, як констатувати, що минулих і наступних життів у людини немає»¹.

Унікальне географічне положення Ужгорода, його близькість до європейських оперних театрів² стали одним з аргументів для переїзду героїв до цього міста. Під час весільної подорожі вони відвідують оперу в Бухаресті — «місті, Ралуці добре зрано, бо вона прожила там два магістерські роки»³. Цей щасливий момент супроводжується й відповідною виставою: «Ввечері разом з її друзями ми пішли в улюблене Ралучине місце в Бухаресті — оперу; давали “Любовний напій” Доніцетті»⁴. У такий спосіб музика збагачує смислове поле вербального тексту конотаціями любовної історії з *happy end* — закоханість і щастя. І вже зовсім інше, ностальгійно-болісне емоційне сприйняття Бухарестського оперного театру у другий приїзд героя (після смерті дружини). Цього разу ставитимуть «Чіо-Чіо-сан»: «Скільки разів я чув від неї історію про Баттерфляй у Бухаресті, а сьогодні, якраз перед своїм поверненням в Україну, я нарешті побачу цю оперу. Ті самі декорації, тих же співаків, які подобалися Ралуці»⁵. Справді, та сама опера, ті самі співаки, але зовсім інший контекст.

Головним музичним «лейтмотивом» у романі є арія Чіо-Чіо-сан. У тексті цього не вказано, але, очевидно, йдеться про відому «Un bel dì, vedremo» («Одного чудового дня...»). Картина повернення Пінкертон, яку так переконливо малює Баттерфляй, зачаровує своєю щирістю й поетичністю і, водночас, засмучує утопічністю надій. Арію, за задумом Дж. Пуччіні, слід виконувати «так, ніби все відбувається насправді». Її музична тканина розгортається від несміливої ліричної оповіді шляхом розігрування

¹ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. С. 144–145.

² Цікаво, що в есеї «Восьма миля» зі збірки «Саудаде» А. Любка навіть розробив карту найближчих до Ужгорода оперних театрів.

³ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. С. 185.

⁴ Там само. С. 185.

⁵ Там само. С. 226.

уявного діалогу до екстатичного ствердження. І коли в кульмінаційній точці вокальна партія вичерпує себе, «доспіває» оркестр, на мить «фіксує» цю мрію в реальності.

Важливо, що «візуалізація» пристрасної мрії про щастя в арії «Un bel dì, vedremo» містить ще одну смислову конотацію — очікування. О. Сакало слушно наголошує, що стан очікування загалом стає смисловим стрижнем опери Дж. Пуччіні: «Починаючи із завершальної сцени першого акту (любовного дуету героїні та Пінкертона), змістом опери стає суто лірична лінія сюжету, зосереджена на показі переживань Баттерфлай. Нарешті, дві картини другої дії, що тривають півтори години, майже повністю зосереджені на відтворенні стану очікування <...> Навіть у сцені переговорів Пінкертон (який повернувся) та Шарплеса з Сузукі, де Баттерфлай відсутня, зміст розмови становить обговорення її очікування. <...> Дж. Пуччіні обрав один єдиний стан змістом майже двох третин опери)»¹. Можна також додати, що це очікування «зациклене» в ідеалізованому минулому Баттерфлай і позбавлене реального майбутнього. Саме тому навіть її натхненно-пристрасна арія сповнена гіркоти нездійсненності мрій.

У романі А. Любки стан очікування характеризує більше головного героя (очікування помсти) і триває між теперішнім і минулим. Арія Чіо-Чіо-сан, улюблена мелодія Ралуки, стає її «звуковим слідом» у пам'яті Марка, з яким пов'язані і світлі спогади, і болісне усвідомлення неможливості повернути втрачене щастя. У тексті арія набуває різного емоційно-смислового наповнення, залежно від ситуації. Під час знайомства героїв вона «включена» у грайливо-безтурботний контекст (спогад у третьому розділі): «У мене навіть на рингтоні мобільного арія Чіо-Чіо-сан у виконанні Марії Калас! Поки я вчилася в Бухаресті, тричі ходила на неї в тамтешню оперу, там це візитка репертуару»². Завершується розділ тим, що Марк вносить у телефон номер дівчини: «...я запишу тебе Чіо-Чіо-сан! — останні слова я проспівав під мелодію Пуччіні, і ми обоє розсміялися»³.

Зовсім іншого вербального «звучання» набуде арія після смерті героїні. Марк прокидається в офісі після першого вечірнього стеження за будинком судді (восьмий розділ): «Збудила мене арія Чіо-Чіо-сан, встановлена як рингтон алярму. Не знаю, коли саме мені спало на гадку встановити улюблену мелодію Ралуки на будильник, це сталося в якийсь із тих перших днів коматозу одразу після смерті моєї дружини. Я підсвідомо хотів прокинутися зі страшної мари, на яку перетворилося моє життя. Співала Марія Калас, я взяв телефон у руку, але не вимикав будильник. Ще якусь хвилину просто лежав із заплющеними очима, слухаючи музику. Пригадував, де я. Повертався до реальності»⁴.

Арія «Чіо-Чіо-сан» звучить у романі голосом Марії Калас, що вводить в інтермедіальний простір ще одну, цілком реальну Чіо-Чіо-сан. Життєвий шлях цієї легендарної співачки, володарки унікального голосу і чарівної зовнішності, за кількістю і масштабом драматичних випробувань не поступається перипетіям оперних героїнь, яких Калас блискуче втілювала на кращих театральних сценах світу. Сучасники співачки зазначали, що *La Divina* (Божественна) «так зливалася зі своїми героїнями, що бук-

¹ Сакало О. В. «Мадам Баттерфлай» Джакомо Пуччіні: жанрова генеза та ідейно-смислові акценти // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : Наук. думка, 2014. Вип. 40. С. 19–20. У цитаті збережено орфографію оригіналу.

² Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. С. 51–52.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 128–129.

вально ставала ними»¹. «Партія» її життя містить аналогії і з пуччінівською Баттерфляй — різкий розрив стосунків із матір'ю, зрада коханого, втрата дитини, крах мрій...

Узагалі *голос*, його звучання є вкрай важливим інтермедіативом у романі. «Топіка голосу, — наголошує Ірина Борисова, — одна з дуже популярних у літературі. Голосу надаються особливе значення, особливі можливості, недоступні для інструмента — голос непрямим чином ототожнюється з живою істотою, на відміну від інструмента, підкореного волі господаря»². Голос стає для головного героя однією з можливостей зачепитися за живий спогад: «Я ридаю, але вже не розумію де я і чому, що навколо, лише темрява згущується, я нічого не бачу, але чую голос, ніжний голос Ралуки, теплий голос моєї Чіо-Чіо-сан...»³. На виставі в Бухарестській опері Марк постійно чує голос Ралуки — «гучний, як спів, що линує зі сцени»⁴.

Музичний шар тексту найбільше зосереджений у тринадцятому розділі. Перед тим як звершити помсту, герой повторює маршрут весільної подорожі, здійснюючи своєрідне прощання, кульмінаційне завершення якого припадає на відвідування знакової вистави — «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні в Бухарестському оперному театрі. Для Марка це значно більше, ніж вистава. Це — розгортання в музично-театральному форматі історії — його і Ралуки-Баттерфляй, тендітного метелика, чий вік виявився так само недовгим. З ложі він спостерігав «...не сцену, а все своє життя. Стражденне, але колись безмірно щасливе»⁵. Оперній виставі присвячено весь тринадцятий розділ (22 сторінки музики), який виконує тут винятково важливу роль, заповнюючи собою майже весь простір вербального тексту. У складному «контрапункті» поєднуються різні звукові шари:

— Музика Дж. Пуччіні (опис звучання вокальної та оркестрової партій, роздуми про музику, витончені аналітичні спостереження); якщо до цього моменту музична компонента роману обмежувалась розмовами про музику чи зосереджувалась на арії Чіо-Чіо-сан із другої дії, то у тринадцятому розділі «пунктирно» охоплено всю оперу, вузлові моменти її драматургії.

— Фрагменти рідкісного тексту лібрето опери в перекладі Степана Чарнецького⁶ — ще один особливий код у спілкуванні героїв, про що говорить Марк: «Свого часу мені навіть пощастило знайти перший український переклад лібрета, який у 1909 році виконав Степан Чарнецький, а опублікував Йосип Стадник у друкарні “Руської Ради” в Чернівцях. То був дуже дивний, як на сучасного читача, переклад: Чіо-Чіо-сан звалася там Хо-Хо-сан, а сам текст пістрявів архаїзмами й рідковживаними слівцями. Може, завдяки цьому й запам'ятовувався, і деякі фрази з арій я навіть узяв собі на озброєння. У розмовах з Ралукою ми використовували їх як жарти і *таємну, зрозумілу лише нам, мову*» (курсив мій — Т. К.)⁷.

— Голос Ралуки, який починає чути Марк, має різні градації звучання — «гучно», «лагідно», «упевнено».

¹ Ландрам Дж. Мария Каллас: стремление к совершенству // Ландрам Дж. Тринадцать женщин, которые изменили мир. Ростов-на-Дону : Феникс, 1994. С. 301.

² Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly. 2004. No. 7. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (дата обращения: 12.10.2021).

³ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. С. 23.

⁴ Там само. С. 234.

⁵ Там само. С. 236.

⁶ Такий переклад лібрето справді є.

⁷ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. С. 231.

— Напружений потік думок героя, у свідомості якого відбувається «зростання» сценічної дії і реального життя: «Там, унизу, закручувалася фабула, а тут, нагорі, в мене, у моїй голові, вона вже була химерним клубком, з якого годі знайти вихід. Наше прожитте життя схоже на мистецький твір, сюжет якого ми вже знаємо і не можемо змінити»¹.

Важливо, що автор не обмежується описом, проникаючи (наскільки це можливо вербальними засобами) в сутність музики — *інтонацію*. Так, наслідуючи Дж. Пуччіні, А. Любка виокремлює поетичний і чистий образ Баттерфляй із приземленого оточення завдяки жанрово-інтонаційній сфері кантилени, яка особливо яскраво контрастує з побутовою мовою (декламаційністю). Наприклад, влучно помічені дискретні короткі репліки Гро і Пінкертон, властиві декламаційно-діалогічній сцені підписання шлюбного контракту (перша дія): «музика то уривалася, то бігла вперед, віддаючи атмосферу корисливих перемовин»². Натомість поява Чіо-Чіо-сан підкреслена кантиленою: «Мелодія полилася ливцем, сповіщаючи про наближення Баттерфляй»³. У діалогічній сцені з другої дії автор звертає увагу на «бідність музики»: «Чіо-Чіо-сан зі служницею обговорювали свою матеріальну скруту. Навіть не співали, просто перемовлялися, бо спів був негідним таких діалогів. Музика теж соромилася акомпанувати злидням — замовкла»⁴. Тим яскравіше розквітає «...одна з найпрекрасніших арій в історії музики. Серед темряви злиднів — після зради чоловіка — виростає шляхетна, ніжна мелодія, яку сідлає голубливий голос Чіо-Чіо-сан <...> Поки владарювала музика і тривала арія, ця жінка була всесильною...»⁵. І знову світ мрії розбивається об реальність. Поява консула Шарплеса і наступна сцена з Ямадорі характеризується в тексті відповідним звучанням: «Мелодія стала жвавішою, і їй на сцені вторувала суперечка. Багаття було вигнано». У нічній сцені очікування Пінкертон (фінал другої дії) — оркестровому епізоді, який супроводжується хором на морморандо, А. Любка виявляє жанрову генезу коліскової, пов'язуючи її з символом вічного сну — смертю: «Чіо-Чіо-сан заколисувала дитя ніжним співом, мовби здогадуючись, що сон шляхетніший за життя. Пуччіні вже подав глядачам знак, що зовсім скоро згорьована жінка вибере сон, захоче забути, втекти від цього жахиття, яким для неї стала дійсність»⁶.

Під впливом проникливої музики Дж. Пуччіні, балансуючи на межі реального й ілюзорного, Марк занурюється в найпотаємніші куточки свого ества, вивільняє на поверхню увесь пережитий біль, сягаючи катарсису. Це переживання видається настільки виснажливим і потужним, що герой буквально починає бачити Ралуку-Чіо-Чіо-сан, намагається вхопити цю мару під завершальні репліки Пінкертон «Баттерфляй! Баттерфляй! Баттерфляй!».

Висновки. У романі А. Любки «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» є різнорівневий, хоч і не завжди очевидний зав'язок музичного і вербального текстів, усвідомлення яких невпинно зростає до фіналу.

¹ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. С. 234.

² Там само. С. 232.

³ Там само. С. 234.

⁴ Там само. С. 239–240.

⁵ Там само. С. 240.

⁶ Там само. С. 248.

Опера Дж. Пуччіні, як музична основа інтермедіального простору роману, виявляється в таких аспектах:

1. Образно-сюжетних зв'язках-асоціаціях, сконцентрованих довкола головної героїні роману, своєрідним прообразом якої є Баттерфляй Дж. Пуччіні.

2. Ключовому музичному маркері, що транслюється в гаджетах (рингтон телефона, сигнал будильника) — арія Чіо-Чіо-сан «Un bel dì, vedremo» і сприймається як «звуковий слід» Ралуки, що долучає її до зовнішнього світу. З арією пов'язаний голос Марії Каллас, уплетений в канву тексту як ще один засіб інтермедіальності.

3. Розгорнутий опис «живого» виконання опери в Бухарестському театрі, що проєктується крізь призму сприйняття героя, охоплює вузлові моменти драми і характеризується глибоким прочитанням музичного тексту, зокрема його жанрово-інтонаційної природи.

«Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» — це не просто «психологічний трилер з аріями». Роль музичної компоненти в романі виходить за межі декоративного елемента, набуваючи значення винятково важливого смислового і композиційного стрижня:

- поглиблює семантику вербального тексту об'ємним асоціативним рядом;
- сприяє об'єднанню розірваної в часі й просторі сюжетної лінії музично-тематичними арками;
- створює необхідний емоційний тонус — «звуковий контекст»;
- збагачує образні характеристики героїв, постає особливим «кодом» у їхніх стосунках;

— розкриває думки і переживання головного героя, переводячи його свідомість у площину звучання, звукові образи.

Андрій Любка називає роман «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» антидетективним¹, адже склад злочину та ім'я вбивці відомі з першого речення. Визначальним тут стає «розкручування» психологічної драми, багатопланової розповіді, у центрі якої постає не злочин і кара, а складні людські стосунки, сповнені радості й болю, сподівань і втрат. Видається, саме тому вербальний простір роману так легко й органічно «сприйняв» музику Дж. Пуччіні з її меседжем людяності й співпереживання, високою простотою ліричного висловлювання. «Оглядаючи панорамним поглядом всі опери італійського композитора, — зазначає Олена Корчова, — дійсно сприймаєш їх як єдину нескінченну історію людської любові і страждання (курсив мій. — Т. К.), причому історію, викарбувану не просто в музичних, але й в яскравих літературно-музичних образах, близьких до високих зразків світової літератури»². Остання теза підкреслює ще один важливий чинник, який «поріднив» оперу з романом — літературність оперного образу, сповненого трагедійності шекспірівського масштабу, позачасової актуальності, що надає можливість вписати його і в сучасний контекст.

¹ У Золочеві Андрій Любка презентував роман «Твій погляд, Чіо-Чіо-Сан» (14 вересня 2018 року) : відеозапис // YouTube : вебсайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1PINgT5Y1s> (дата звернення: 15.03.2020).

² Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. С. 70.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бітківська Г. В. Сучасний український літературний журнал як інтермедіальний текст : автореф. дис. ... доктора філолог. наук : 10.01.01 Українська література; 10.01.06 Теорія літератури / Київський ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2020. 40 с.
2. Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly. 2004. No. 7. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (дата обращения: 12.10.2021).
3. Борисова И. Е. Zeno is here: В защиту интермедиальности (Рец. на кн.: Слово и музыка. М., 2002) // Новое литературное обозрение. 2004. № 1 (65). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/zeno-is-here-v-zashhitu-intermedialnosti.html> (дата обращения: 02.10.2021).
4. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. 2009. Вып. 6. С. 93–99.
5. Городницька Б. Андрій Любка: «Жарт, що я — позашлюбний син Андруховича, уже набрид» // Закарпаття онлайн. URL: <https://zakarpattia.net.ua/News/28077-Andrii-Liubka-ZHart-shcho-ia-%E2%80%93-pozashliubnyi-syn-Andrukhovycha-uzhe-nabryd> (дата звернення: 10.11.2021).
6. Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 198 с.
7. Ландрам Дж. Мария Каллас: стремление к совершенству // Ландрам Дж. Тринадцать женщин, которые изменили мир. Ростов-на-Дону : Феникс, 1994. С. 293–317.
8. Любка А. Барток над Атлантикою // Любка А. Саудаде. Чернівці : Книги ХХІ ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 23–25.
9. Любка А. Восьма миля // Любка А. Саудаде. Чернівці : Книги ХХІ ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 126–128.
10. Любка А. Дівчинка з третього ряду // Любка А. Саудаде. Чернівці : Книги ХХІ ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 26–28.
11. Любка А. Танго в божевільні // Любка А. Саудаде. Чернівці : Книги ХХІ ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 29–31.
12. Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. 336 с.
13. Редя В. І. «Пишу вірші на музику...» (до проблеми інтермедіальності у циклі «Нічні концерти» Миколи Бажана) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 124 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2019. С. 18–30.
14. Сакало О. В. «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччіні: жанрова генеза та ідейно-сміслові акценти // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : Наук. думка, 2014. Вип. 40. С. 4–24.
15. Чекан Ю. І. Оперний слід у прозі Андруховича // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи ХІХ–ХХ ст. Київ, 2000. С. 125–131.
16. Чекан Ю. І. Оперні реалії доби Бароко у романі Енн Райс «Плач до небес» // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. Вип. 7. С. 71–81.
17. Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies, Vol. 4 : Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2002. P. 16–29.

REFERENCES

1. Bitkivska, G. (2020). *Modern Ukrainian literary magazine as an intermedia text. [Suchasnyi ukrainskyi literaturnyi zhurnal yak intermedialnyi tekst]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 10.01.01 Ukrainian literature; 10.01.06 Theory of literature. Borys Hrinchenko University of Kyiv. Kyiv, 40 p. [in Ukrainian].
2. Borisova, I. (2004). *Translation and Boundary: Prospects of Intermediate Poetics [Perevod i granica: perspektivy intermedialnoj poetiki]*. Toronto Slavic Quarterly, No 7. Available at: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (accessed: 12.10.2021) [in Russian].
3. Borisova, I. (2004). Zeno is here: In defense of intermediality [V zashitu intermedialnosti]. In: *New Literary Review [Novoe literaturnoe obozrenie]*. No. 1 (65). Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/zeno-is-here-v-zashhitu-intermedialnosti.html> (accessed: 02.10.2021) [in Russian].
4. Bruzgene, R. (2009). Literature and music: on classifications of interaction [Literatura i muzyka: o klassifikaciyah vzaimodejstviya]. In: *Perm University herald [Vestnik Permskogo universiteta]*. No. 6, pp. 93–99 [in Russian].
5. Gorodnytska, B. (2008). Andriy Lyubka: «The joke that I am Andrukhovych's illegitimate son is already tired». [«Zhart, shcho ya — pozashliubnyi syn Andrukhovycha, uzhe nabryd»]. In: *Zakarpattia online*. Available at: <https://zakarpattia.net.ua/News/28077-Andrii-Liubka-ZHartshcho-ia-%E2%80%93-pozashliubnyi-syn-Andrukhovycha-uzhe-nabryd> (accessed: 10.11.2021) [in Ukrainian].
6. Korchova, O. (2004). *Musical Theater of Giacomo Puccini in the artistic context of the first quarter of 20 century (based on the late work of the composer) [Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchchini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materialy piznoi tvorchosti kompozytora)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky academy of music. Kyiv, 198 p. [in Ukrainian].
7. Landram, J. (1994). Maria Callas: the pursuit of perfection [Mariya Kallas: stremlenie k sovershenstvu]. In: Landram J. *Thirteen women who changed the world [Trinadcat zhenshin, kotorye izmenili mir]*. Rostov-na-Donu: Feniks, pp. 293–317 [in Russian].
8. Lubka, A. (2017). Bartok over the Atlantic [Bartok nad Atlantykoiu]. In: Lubka, A. *Saudade [Saudade]*. Chernivtsi: Knyhy XXI, Meridian Czernowitz, pp. 23–25 [in Ukrainian].
9. Lubka, A. (2017). Eight miles [Vosma mylia]. In: Lubka, A. *Saudade [Saudade]*. Chernivtsi: Knyhy XXI, Meridian Czernowitz, pp. 126–128 [in Ukrainian].
10. Lubka, A. (2017). The girl from the third row [Divchynka z tretoho riadu]. In: Lubka, A. *Saudade [Saudade]*. Chernivtsi: Knyhy XXI, Meridian Czernowitz, pp. 26–28 [in Ukrainian].
11. Lubka, A. (2017). Tango in a madhouse [Tango v bozhevilni]. In: Lubka, A. *Saudade [Saudade]*. Chernivtsi: Knyhy XXI, Meridian Czernowitz, pp. 29–31 [in Ukrainian].
12. Lyubka, A. (2018). *Your look, Chio-Chio-san. [Tvii pohliad, Chio-Chio-san]*. Chernivtsi: Meridian Czernowitz, 336 p. [in Ukrainian].
13. Redya, V. (2019). “I write poems to music” (to the problem of intermediality in the series “Night Concerts” by Mykola Bazhan) [«Pyshu virshi na muzyku...» (do problemy intermedialnosti u tsykli «Nichni kontserty» Mykoly Bazhana)]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 124. Kyiv, pp. 18–30 [in Ukrainian].
14. Sakalo, O. (2014). «Madam Butterfly» by Giacomo Puccini: Genre Genesis and Ideologically-Semantic Accents [«Madam Batterfliai» Dzhakomo Puchchini: zhanrova geneza ta ideinosmyslovi aktsenty]. In: *Ukrainian musicology [Ukrainske muzykoznavstvo]*. Issue 40. Kyiv, pp. 4–24 [in Ukrainian].

15. Chekan, J. (2000). Opera trace in Andrukhovych's prose. [Opernyi slid u prozi Andrukhovycha]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [Naukovyi visnik Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 13: *Four centuries of opera. Opera schools of the XIX–XX centuries [Chotyry stolittia opery. Operni shkoly XIX–XX stolittia]*. Kyiv, pp. 125–131 [in Ukrainian].

16. Chekan, J. (2016). Opera realities of the Baroque era in the novel by Anne Rice *Cry to Heaven* [Operni realii doby Baroko u romani Enn Rais «Plach do nebes»]. In: *Aspects of historical musicology [Aspekty istorychnoho muzykoznavstva]*. Issue 7. Kharkiv, pp. 71–81 [in Ukrainian].

17. Wolf, W. (2002). Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In: *Word and Music Studies*. Issue 4: *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam, New York: Rodopi, pp. 16–29 [in English].

TETIANA KOHUT

Kohut, Tetiana — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Theory of Music Department at the R. M. Glier Kyiv Municipal Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5269-2059>
tanyakogut86@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257299>

INTERMEDIATE SPACE OF ANDRIY LYUBKA'S NOVEL “YOUR LOOK, CHIO-CHIO-SAN”

Relevance of the study. In the modern Ukrainian scientific space, intermediality is widely developed in literary studies in various directions. The study of this phenomenon seems to be one of the most relevant and promising areas for musicology, which has a specific analytical toolkit that can reveal the deep meaning of the musical component of the text.

Scientific novelty of research. The novel by the contemporary Ukrainian author Andrei Lyubka “Your Look, Chio-Chio-san” for the first time becomes the object of musicological research and is considered in the context of intermediality.

Main objective of the study — to consider the intermedial space of Andriy Lyubka's novel “Your Look, Chio-Chio-san”, revealing in it different levels of connections of the verbal text with the opera by G. Puccini.

Methodology. In the process of identifying literary and musical ties, an intermedia approach that is relevant in modern literary criticism and musicology was used; comparison of various parameters of the opera and the novel led to the use of the comparative method; to consider the musical component and its meaning in the verbal text, the method of intonation analysis was used.

Results and conclusions. In A. Lyubka's novel “Your Look, Chio-Chio-san” there are various channels of intersection of musical and verbal texts, presented through: figurative plot associations-parallels; musical markers: Chio-Chio-san's aria “Un bel di, vedremo” — like a sound trace of the main character; the voice of Maria Callas, woven into the canvas of the text as another means of intermediality; a detailed description of the performance of the opera, covering the key moments of its drama (characterized by a deep reading of the musical series, in particular — its genre and intonation genesis). Opera by G. Puccini is presented as an extremely important semantic and compositional core of the novel.

Keywords: intermediality, intermedial space, musical marker, Andrei Lyubka's novel “Your Look, Chio-Chio-san”, opera by G. Puccini “Madame Butterfly”.