

## ЕКФРАЗИС ЯК ФУНКЦІОНАЛЬНА СКЛАДОВА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

*У статті розглянуто явище музичного екфразису та його роль у створенні художнього тексту. Автор обґрунтовує амбівалентність терміна «екфразис» і окреслює його функції в літературному процесі зламу XX–XXI століть, акцентуючи на еволюції дефініції, оскільки сучасна література істотно відрізняється від аналізованої літературознавцями у 70–80 роках XX століття, методологію яких досі використовують деякі науковці. Створення критеріїв для відокремлення екфразису від художнього опису твору мистецтва дозволяє побачити якісні зміни явища, а саме поява рис інтертекстуальності, про які раніше не згадувалось. Дослідження трансформації екфразису здійснено на матеріалі творів П. Зюскинда («Парфуми», «Контрабас»), М. Павича («Пейзаж, намальований чаєм») і П. Хьога («Смілка та її відчуття снігу», «Тиша»).*

**Ключові слова:** екфразис; музичний екфразис; інтермедіальність; інтертекстуальність.

Явище синестезії в літературі набуло досить широкого поширення та активного обговорення. Зокрема, провідні літературознавці дедалі більше звертаються до думки про переосмислення дефініцій цього поля досліджень, оскільки мистецькі явища у XX–XXI століттях переживали надто швидку трансформацію, що, однак, не завжди мала еволюційний характер.

Доба постмодернізму спровокувала зміну функцій деяких мистецьких прийомів, до яких належить і екфразис. Провідні вчені-сучасники вважають екфразис носієм культурно-історичної, естетичної, образотворчої інформації, однак, і досі не виробили алгоритм визначення екфразису з-поміж художніх описів чи гіпотипозисів. Також нез'ясованими лишаються функції екфразису в його сучасному розумінні.

Як зазначає Ремігіуш Поповський, сьогодні термін «екфразис» функціонує на правах «спільного мішка» («wspólnego worka»). Так, позначаючи явища на пограниччі літератури та пластичних мистецтв, він безконечно долучає найрізноманітніші наукові підходи і ракурси зору. Питання про межі ставлять інші дослідники, вказуючи як на різночитання терміна, так і на «небезпеки екфразису». Зокрема, Л. Генералюк [4, с. 52] відзначає, що нині спостерігається настільки серйозне захоплення екфразисом, що це вже нагадує пандемію, котру варто спинити. Ця думка є слушною, адже, визначаючи будь-який опис мистецького твору як екфразис, дослідники розмивають демаркаційні межі самого поняття, і воно дедалі стає все більш незрозумілим і суперечливим. Щоб зупинити цей деструктивний процес, треба б сформувати уніфіковану дефініцію, та у XXI столітті саме поняття «твір мистецтва» настільки змінилося, що нині важко зрозуміти різницю між витвором сучасного мистецтва і продуктом маскульту.

П. Вагнер, Дж. Хеффернен, Г. Скотт, Т. Мітчел [5, с. 82–83], враховуючи сучасну культурну ситуацію, визначають екфразис як словесне вираження візуальної образності (verbal representation of visual representation), розуміючи під візуальною образністю не тільки твори мистецтва, але й будь-який інший предмет зоб-

ражальної реальності (артефакт), створений людиною – фотографії, картки, рекламні зображення тощо. Поняття «словесне вираження» позначає не лише великий опис у тексті, але й стислу характеристику чи навіть просте згадування візуального артефакту в тексті [13].

Як влучно зауважує О. Яценко, важливим елементом структури екфрази стає суб'єкт [16, с. 11]. Суб'єктом, тобто автором екфрази, у тому чи іншому творі можуть виступати як сам письменник, так і герой, від особи якого здійснюється опис.

Ґрунтуючись на працях Н. Брагінської, П. Вагнера, Л. Геллера, Д. Хеффернена, дослідник О. Яценко пропонує класифікацію екфраз, виокремлюючи прямі, описові, міметичні, цілісні та ін. Нині це найточніша класифікація видів екфразису, котру варто брати за основу, здійснюючи аналіз літературного твору. Однак ми вважаємо думку Н. Брагінської [1] щодо екфразису, ніби він є виключно типом опису творів мистецтва (своєрідний тип тексту), такою, що не відповідає сучасним реаліям, оскільки явище екфразису стало занадто поширеним, тому справді виникає загроза, про яку говорить Л. Генералюк.

Досліджуючи тексти самотніх письменників сучасності (П. Зюскинд, М. Павич, П. Хьог), маємо справу не лише з явним текстом, а й з віртуальним, ключ від якого письменник ховає в образах творів мистецтва, тому варто не лише з'ясувати критерії визначення екфразису, а й визначити питання його приналежності до інтермедіальності і інтертекстуальності.

На нашу думку, термін «екфразис» вже не є позначенням художнього опису твору мистецтва в літературі, оскільки в такому випадку він нічим не відрізняється від гіпотипозису (опис простору), мімесису (відображення дійсності у творі мистецтва, уподібнення йому), дієгезису (опис твору мистецтва) та ейдолону (копія, що не відображає суті явища). Сьогодні цей термін поєднує в собі вищезазначені характеристики (крім якостей ейдолону), виявляючи й інші, не менш важливі, котрі перетворюють його на метамовну рефлексію з приводу метафоричного змісту картини [5; 13; 15].

З огляду на сказане, можемо сформувати таке визначення терміна: **екфразис/екфраза** – мистецький прийом, в основі якого лежить принцип інтерсеміотичного перекладу і який поєднує в собі риси інтертекстуальності (цитування; наслідування стилю, форм) та *інтермедіальності* (взаємодія споріднених видів мистецтв). Отже, критеріями для проведення демаркаційної лінії між звичайним описом референта та екфразисом мають бути такі характеристики: **експресивність** (виражальність), **наративність** (зміст події в контексті розповіді і пов'язаний з інтерпретацією [17]), **репрезентативність** (відтворюваність) та **імагологічність** (образність).

Характеризуючи екфразис як функціональну складову інтермедіальності та інтертекстуальності, окреслимо основні його функції:

- 1) концептуальна;
- 2) образотворча;
- 3) світоглядна;
- 4) стильова;
- 5) інспіраційна.

Результатом процесів, що запускаються взаємодією вищезазначених функцій, є імпресинг, котрий у літературі виникає на ґрунті розвитку дидактичної художності і вже на зламі XX–XXI століть реалізовує BigIdea (супер-ідея, яка лежить в основі філософії бренду). Таким чином, можемо зафіксувати якісний перехід екфразису від художнього опису твору мистецтва до мистецького прийому, котрий має на меті привабити увагу читача незвичними деталями чи цитатами, створивши ефект доступної елітарності. Та, створюючи образний зворот у тексті, автор не завжди посилається на власний досвід сприйняття твору мистецтва, використовуючи найбільш поширені його тлумачення задля найкращого розуміння тексту читачем. Такий екфразис ми назвемо **атракційним**, оскільки його головною функцією є не збагачення тексту, а приваблення уваги читача. Екфрази, що беруть початок від первинного джерела інформації, тобто мистецького об'єкта, створюють інакший ефект – ефект прочитаного вікна, дозволяючи реципієнтові зазирнути в паралельний вимір, в якому знаходиться закодований ключ до відкриття справжнього смислу написаного, тому цей екфразис називаємо **істинним**, оскільки він має ознаки екфразису за актуальними формулюваннями (Брун, Мітчелл, Третьяков, Яценко).

Досліджуючи якісний перехід екфразису, варто дослідити зв'язок літератури з музикою, оскільки ця царина є найменш дослідженою. Крім того, будемо суголосні з Ульріхом Вайсштайном, котрий вважає, що з-поміж інших видів мистецтв музика вирізняється спорідненістю з літературою, тому такий тип симбіозу можна вважати природним як родинний зв'язок брата і сестри. Завдяки його обґрунтуванню, що сягає корінням у глиб античної доби, це твердження можна вважати аксіомою, яка дозволяє ствердно відповісти на питання доцільності вивчення результатів такої взаємодії, зосередившись на дослідженні форм реалізації екфразису в тексті, адже сьогодні ми маємо безліч зразків екфразису, зокрема музичного, що може проявлятися не лише в натхненному описі почутого реально існуючого твору, але і в зображенні музики, яку ми не могли чути в реальному житті (або безімен-

ного музичного твору), а також у сухій констатації факту перетворення немусичних аудіо ефектів на музику, яку ми починаємо уявляти, намагаючись зрозуміти внутрішній світ головного героя, що втілюється в цій музиці.

Ім'я Патріка Зюскинда, у першу чергу, пов'язують з романом «Парфуми» (1985). Хоч «парфумна екфраза», що має місце у творі, на перший погляд ніяк не пов'язана з музикою, однак саме ця тема надихнула російського композитора Ігоря Демаріна та українського поета Юрія Рибчинського на створення однойменної рок-опери, яка була написана 1999 року, а презентована публіці лише у 2007. Майже 3-річна епопея (Демарін 18 разів зустрічався з агентом Зюскинда), метою якої було отримати благословення автора, закінчилася словами останнього: «Ви даєте те, що було закладено у роман». Однак, ні 120 артистів на сцені, ні CD, що був записаний на студіях «Мосфильм», «Sphere» та «Abbey Road», не врятували від негативних відгуків. Як свідчення їхньої правдивості – відсутність гастролей у країнах Європи, Америки та Азії, хоч публіка, вочевидь, була налаштована на споживання продукту, оскільки роман був перекладений 42 мовами і очолював списки бестселерів протягом 8 років. Можливо на рішення не гастролювати в інших країнах крім Росії вплинула заборона на показ фільму Тома Тиквера у 36 країнах світу.

Здійснення подвійного перекодування (запах-текст-музика) – доказ важливості використання екфразису в літературному тексті, оскільки він з продукту інспірації перетворюється на відправну точку для іншого твору, і цей процес може запустити *perpetuum mobile*. Це явище є досить поширеним і є демонстрацією зв'язку інтермедіальності з інтертекстуальністю, котрі змінили вектор, перетворивши екфразис на джерело натхнення, однак не перетворивши його на алюзію.

Більш цікавим є дійсно музичний твір Зюскинда «Контрабас» (1980), у якому автор відкриває екзистенцію музиканта як члена оркестрової ієрархії. Читач отримує доступ до інтимних переживань «маленької людини», котрі виражаються не лише метафорами, а й «цитуванням» музичних творів, тлумачення яких головним героєм є ключем до розуміння складності людських стосунків, а також особистості композитора і письменника, котрий не випадково обрав здебільшого твори німецьких та австрійських композиторів (орієнтація на німецькомовного читача, який зрозуміє міжрядковість).

«Он наигрывает увертюру к «Валькирии» [Рихард Вагнер]. Увертюра к «Валькирии». Так, словно появляется белая акула. Контрабас и виолончель в унисон. Из нот, которые стоят перед нами, мы играем, наверное, процентов пятьдесят [...] С такой бешеной скоростью! Сыграть это невозможно никак. Это можно только лишь выделить в определённый момент. Понимал ли это Вагнер, нам то неведомо. Вероятнее всего, что нет. В любом случае ему было на это наплевать. Он вообще пренебрежительно относился к оркестру» [6], – так екфразис закладає надію на можливість подолати бар'єр байдужості солістки до виконавця найменш помітної слухачеві партії. Зрештою, музичні вставки і роздуми контрабасиста навіюють читачеві симпатію до людини, котра, не маючи визначних

досягнень, прагне від життя більшого, ніж у тридцять п'ять років зігравати інструмент теплом свого тіла задля того, щоб оркестру було на що «спертися» (партія баса є базовою, оскільки задає тон гармонії та тримає темпоритм усього твору).

Безіменний музикант, пройшовши шлях від Симфонії № 2 Й. Брамса (меланхолійно-пасторальної) до «Фореллен-квінкету» Ф. Шуберта (життєрадісного і легкого для сприйняття), виокремлює відомі твори Вагнера, Моцарта, Мендельсона, Верді і (на противагу) добре знайомі тільки контрабасистам – фон Діттерсдорфа, Шпергера, Драгонетті, Боттесіні та інших. Констатуючи, що в нього з коханою Сарою немає нічого спільного, наважується на рішучий крок: зірвати прем'єру «Золота Рейну» Вагнера вигуком її імені за мить до оркестрового вступу.

«Вы часто ходите в оперу? Представьте себе, что вы идете в оперу, сегодня вечером, ради меня, торжественная премьера "Рейнгольда". Более двух тысяч человек в вечерних платьях и темных костюмах. Пахнет свежесмытыми женскими спинами, духами и дезодорантами. Черный шелк смокингов блестит, украшения блестят, бриллианты сверкают. [...] Двери тихо закрываются, огромная люстра поднимается вверх, лампы гаснут, все пахнет и ждет. [...] И тогда, в этот возвышенный момент, когда опера превращается во Вселенную, в тот момент начала Вселенной, тогда, когда все напряженно замирают в наивысшем ожидании, затаив дыхание, три Рейнские дочери уже, словно прибитые гвоздями, стоят за кулисами – именно тогда, из заднего ряда оркестра, оттуда, где стоят контрабасы, крик влюбленного сердца... [Он кричит]... САРА!!!» [6], – чи не є це своєрідною помстою музиканта композитору, який уособлює байдужість батьків до сина?

П'єса «Контрабас» не тільки мала комерційний успіх (хоч і не змогла перевершити «Парфуми»), але й стала культовою серед музикантів і контрабасистів зокрема, оскільки відобразила настрої референтної групи. Звичайно, це сталося завдяки вдало вжитому екфразису, який створює ніби відкрити для загалу атмосферу світу обраних, водночас, підкреслюючи відмінність музиканта від слухача.

Твори Мілорада Павича містять екфразис за типом інтернет-нарації, що виникає за бажанням як автора, так і читача. У післямові до книги «Мушка. Три коротких нелінійних романи про кохання», що має назву «Читач як музикант-виконавець», він висловлює свою позицію щодо читача, котрого ототожнює з музикантом симфонічного оркестру чи хористом. Подібно до того, підкреслює Павич, як музикант «читає з нот» звуки, написані композитором, але грає свою мелодію, так і читач, сприймаючи написані слова, відтворює їх смисл по-своєму, складаючи своє уявлення про написане, оскільки рецепція є результатом взаємодії декількох компонентів. Оскільки читачів у кожного відомого письменника десятки тисяч, то і уявлень буде стільки ж, бо кожний читач має свій досвід, крізь призму якого проходять промені-відгоски смислу, що його автор закладає в мистецький твір. Коли відбувається контакт, різнорідна (багатоколірна, поліфактурна) призма сприйняття кожного реципієнта буде по-різному відтворювати ті кольорові

різної довжини промені, що їх автор спрямовує від свого внутрішнього світу до світу читача, а тому в кожного буде своє враження (мелодія, колір, смак) під час прочитання і свій «голос» під час виконання (відтворенні смислу), тому порівняння сербського письменника можна вважати слушним. Особливо цікавим цей процес виконання стає тоді, коли до гри в асоціації та блукання серед алюзій додаються можливості гіпертексту: «Моя книга є нічим іншим, як вправо, музичним етюдом, запропонований читачеві для того, щоб відпрацювати новий спосіб читання. Тому в цю книгу кожен читач може завантажити свою власну любовну історію» [9].

Пісня «Последња плава среда» («Остання блакитна середина») стає візиткою Вітачі Мілут, однієї з головних героїнь роману «Пейзаж, намальований чаєм» (1988), котра зустрічається зі своїм творцем в оповіданні «Будинок, пофарбований чаєм» (цикл «Страшне любовне приче» / «Страшні любовні історії») і нагадує про себе співом «знайомої» мелодії під власний акомпанемент. Однак варто зазначити, що насправді пісню виконує не сама Вітача, а її голос, котрий є окремим образом-персонажем, що уособлює недосяжність мрії, передає емоційний стан і надихає читача віднайти в пам'яті свою таку мелодію, щоб пережити подібні відчуття разом з дійовою особою.

«Есть в жизни каждого человека такие всеильные песни, которые сначала слышатся во сне, затем надолго, почти навсегда, забываются, и только потом, к концу жизни, их слышат наяву как приговор – казнь или помилование. Это была такая мелодия. Та самая песня, которую несколько десятилетий назад Витача Милут пела девчонкой, бросая свои гребни в таз с водой, а потом позабыла. Песня, которую она вспоминала десятилетиями, и которую, на свою беду, вспомнила теперь. Это была "Последняя голубая среда", и пел ее тот самый хриловатый, надтреснутый голос, за которую она бежала тогда вечером» [10].

Хоча читачі й закидають сербському письменникові загравання з читачем, все ж наявність ігрового елемента, мандрівних персонажів, метафор, сформованих незвичайними словосполученнями, створюють химерно-містичний стиль Павича, який приваблює інтелектуального читача або, як мінімум, ерудита з драматичним мисленням. У спільному інтерв'ю [7] Ясмїна Михайлович припустила, що скоро за мотивами творів її чоловіка будуть створені комп'ютерні ігри, оскільки він реалізував актуальну задачу ХХІ століття – граючи, поєднати зображення і текст. На тлі захоплення Павичем комп'ютерними іграми та його жаги до пізнання, побажання, аби література займалася не минулим чи майбутнім, а саме людиною з її думками, розумом, емоціями, інтуїцією, фантазією, внутрішньою і зовнішньою енергією, було досить природним, а тому екфразису відводиться чільне місце серед мистецьких прийомів письменника. Висловлюючи думку, що відкриваючи нову книгу, читач має відкривати двері в сусідню кімнату (тобто перейти з одного вербального поля в інше), письменник дозволяє нам утвердитися в думці, що екфразис як оповідь в оповіді є вікном у інший вимір, який можна відчути, але не осягнути.

Як зазначав С. Фаріно [12, с. 88], між описом реального та вигаданого твору мистецтва немає ніякої різниці, бо головне – відчуття стилю, а Леонід Геллер, коментуючи цю думку, однак зазначає, що «елементарна різниця» полягає в тому, що «вигадані треба створити», а «вже існуючі вміти передати» [3]. Тому, розглядаючи екфразис з семіотичної точки зору, об'єднаємо ці думки, вивівши тезу, що в кожному конкретному творі письменник обирає той спосіб створення амбівалентного мистецького простору, який буде відповідати його стилю та концепції нарративної ідентичності. У цьому контексті варто розглянути творчість Петера Хьога.

Сформувавши свій імідж як «аутист/відлюдник», датський письменник отримав індульгенцію на майже хірургічне втручання в чуттєве сприйняття людиною навколишнього світу. «Смілла та її відчуття снігу» стала тією високою відміткою, котра багатьом критикам здавалася абсолютною, адже роман був перекладений більш ніж тридцятьма мовами і виданий кількома десятками мільйонів примірників. Однак романом «Тиша» («Тиха дівчинка», 2006) письменник довів, що сеанс психоаналізу може влаштовувати не лише творець тексту головному герою, але й головний герой у цій справі може бути асистентом одночасно і для письменника, і для читача, виступаючи медіумом, інструментом для розтину полотна тексту, крізь який проступають обриси екфрастичних вкраплень.

У романі «Тиша» ефект вікна спостерігаємо у створенні Хьогом як міметичного (такого, що вказує на певний витвір мистецтва), так і неміметичного екфразису.

« – Речь пойдет о «Чаконе», – пояснил он.

Он настроил скрипку. Потом разбежался – и прыгнул. В музыку. Одновременно он заговорил. Он и пел, и говорил одновременно. Следуя за музыкой. Как будто его слова были текстами хоралов, на которых Бах построил свое произведение.

– Она состоит из трех частей, – говорил он, – это такой триптих, она трехстворчатая, как алтарь. Я всегда знал, что в этом сочинении спрятана дверца на Небеса, оно – некая звуковая икона, мне это стало ясно с тех пор, как я впервые услышал его. И я всегда знал, что речь в нем идет о смерти. Мне тогда было четырнадцать, это было вскоре после смерти матери» [14].

Описуючи звучання класичного твору, автор вдається до цитування «програми», яку заклав у музику композитор, та коли починає звучати неназвана «музика» – Хьог звертається до досвіду, набутого читачем.

«Сердце каждого человека излучает звуковое поле, – произнес он. – Оно звучит восхитительно, к сожалению, мы сами его приглушаем. [...] Если бы вы только прислушивались по десять минут каждый день. К своему сердцу. Снимая то напряжение, которое мешает распространению звуковых волн. Черт возьми, вы бы зазвучали как Бах» [14].

Геній Й. С. Баха є провідником Всевишньої, котра відкриває Касперові Кроне емоційний стан кожної людини через певну тональність, яку клоун-музикант пов'язує з певними музичними творами:

Ре-мінор – безвихідь, смерть, Мі-мінор – горе, стрес, неспокій;

Фа-мінор – самогубство (Струнний квінтет Шумана – Стіне-3);

Ля-мінор – наполегливість, серйозність;

Сі-мінор – мир, споглядання, драматичність, інтровертність, одухотворення (меси Баха і Бетховена);

До-мажор – життєрадісність, безмежне щастя (Симфонія № 41 Моцарта – Соня, коханка Кроне; Квартет Моцарта – Кронне + Стіне);

Ре-мажор – радість (тональність, в якій Бетховен чув Гете);

Ре-бемоль-мажор – очікування з передчуттям ре-мажору (ще ненароджена дитина);

Мі-мажор – сяння, зелений колір, оптимізм (Стіне-1, Партита № 3 Баха);

Мі-бемоль-мажор – сподівання, печаль (Фортепіанне тріо Шуберта – оголошення про знайомство в Інтернеті; марш Баха – Франц Фібер; Органна тріо-соната Баха – Клара-Марія);

Фа-мажор – довіра, зелений колір;

Ля-мажор – безпека, інтелект (Стіне-2; Прелюдія Шопена – квартира Стіне);

Ля-бемоль мажор – співчуття.

Класична музика, яка «звучить у тиші», створює відчуття певного простору (камерного чи «симфонічного») і формує індивідуальність дійових осіб (стиль композитора відбивається у характеристиках персонажів). Так клоун-музикант (Каспер Кроне), для якого немає загадок у музиці, легко розуміє суть людини, яка випромінює певну мелодію чи співзвуччя, його чуття нагадує рефлексію пса мисливської породи чи змії, котрі по запаху і тиску повітря можуть визначити відстань до здобичі та її емоційний стан. Жінка, яка завжди може втішити і допомогти (коханка Соня), звучить лише у легкому «моцартівському» мажорі. Кохана (Стіне) демонструє весь спектр почуттів, а отже, і музики, бо також має глибокі почуття до головного героя. Плід кохання клоуна-музиканта і архітектора – «велике ніщо» (Клара-Марія), дитина, що є джерелом тиші, яка може бути як сигналом гармонії і спокою, так і чорною дірою, до якої потрапляє все, чого не повинно існувати.

Мимоволі реципієнт починає підлаштовуватися під цю систему і хоча б раз вмикає запис тієї чи іншої музики настрою, аби перевірити, чи знаходить вона відгук у його внутрішньому світі і чи викликає асоціації з певною людиною, котра може бути схожою на одного з персонажів.

Навіть якщо акт оживлення музики в просторі читача не відбувається – він починає уявляти собі цей звукоряд, орієнтуючись на власні зразки схожих мелодій чи гармоній. Таким чином, ім'я композитора діє на «слухача» як камертон, стилізацією налаштовуючи на певний градус атмосферу уявної реальності й надаючи естетичної завершеності.

Різноманіття розглянутих тем і музичних творів, котрі були використані П. Зюскиндом, М. Павичем та П. Хьогом, демонструє важливість присутніх у них екфрастичних моментів, які виконують ряд функцій, формуючи в уяві читача ідейну єдність образів, надаючи світогляд унікальної особистості, яка надихає цілочи аудиторію на відтворення моделей уявного світу в реальному житті.

Завдяки згаданим вище функціям, відзначимо, що екфразис не лише збагачує текстове полотно, чим, безперечно, приваблює широку аудиторію, а й заохочує поглиблювати свої знання в суміжних видах мистецтва, оскільки не лише відбиває рефлексії суб'єкта, а й виявляється смисловим центром художнього тексту, перетворюючись на ризому, котра зближує інтермедіальність та інтертекстуальність, що розширює межі літературного тексту і залучає реципієнта до співтворення. Тож можна говорити про свідоме вико-

ристання перекодованих цитат, котрі є чимось більшим, ніж тло для сюжетної лінії (або часовий/просторовий маркер) і реалізують Big Idea автора, котра, однак, крім комерційного, може сприяти й творчому успіху книги, адже екфрастичні моменти пов'язані з «культовим» іміджем книги. Успішність цього процесу залежить не лише від вдалої «трансплантації» твору мистецтва з одного формату в інший, але й від орієнтування письменника на певну цільову аудиторію та її ставлення до сучасної художньої літератури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста : [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики ; [сост. и отв. ред. Т. М. Судник, Т. В. Цивьян]. – М. : Наука, 1977. – С. 259–283.
2. Брокмейер Й. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 29–42.
3. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / [Под редакцией Л. Геллера]. – М. : Изд-во «МИК», 2002. – С. 5–23.
4. Генералюк Л. Ефразис у контексті correspondance des arts / Л. Генералюк // Наукові записки. – Випуск 114. – Серія : Філологічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 52–77.
5. Экфразис: Вербальні образи мистецтва : [монографія] / за ред. Т. Бовсунівської ; [пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – 237 с.
6. Зюскинд П. Контрабас [Електронний ресурс] / Патрик Зюскинд. – Режим доступу : <http://www.lib.ru/ZUSKIND/kontrabas.txt>.
7. Интервью с Милорадом Павичем [Електронний ресурс] // Иностранная литература. – 2002. – № 2. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/2/pm.html>.
8. Історія української літератури ХХ століття : У 2 кн. : [підруч. для студ. гуманіт. спец. вищ. закл. освіти]. – Кн. 1 : Перша половина ХХ століття / [авт. : В. П. Агеєва, Л. С. Бойко, В. С. Брюховецький та ін.; за ред. В. Г. Дончика]. – Кн. 1. – К. : Либідь, 1989. – 464 с.
9. Павич М. Мушка [Електронний ресурс] / Милорад Павич. – Режим доступу : [http://royallib.com/book/pavich\\_milorad/mushka.html](http://royallib.com/book/pavich_milorad/mushka.html).
10. Павич М. Пейзаж, нарисованный чаем [Електронний ресурс] / Милорад Павич. – Режим доступу : <http://www.lib.ru/INPROZ/PAWICH/tea.txt>.
11. Татаренко А. Л. Поетика форми в прозі постмодернізму (на матеріалі сербської літератури) : автореф. дис. ... д-ра філолог. наук : 10.01.06, 10.01.03 / Татаренко Алла Леонідівна ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2011. – 40 с.
12. Фаріно Е. Семіотическіе аспекты поэзии о живописи / Е. Фаріно // Russian literature. – 1979. – Vol. VII. – P. 65–94.
13. Фесенко Є. В. Екфраза: специфіка визначення та особливості функціонування [Електронний ресурс] / Є. В. Фесенко // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки. – 2013. – Вип. 4.12. – С. 227–229. – Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nvmduf\\_2013\\_4.12\\_49.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nvmduf_2013_4.12_49.pdf).
14. Хєт П. Тишина [Електронний ресурс] / Питер Хєт. – Режим доступу : <http://www.litmir.me/br/?b=112436>.
15. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С. 217–226.
16. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.
17. Davenport T. What's the Big Idea? Creating and Capitalizing on the Best New Management Thinking / Thomas Davenport. – Boston : Harvard Business Review Press, 2003. – 242 p.
18. Heffernan J. A. W. Museum of Words : The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery / James A. W. Heffernan. – Chicago : University of Chicago Press, 2004. – 257 p.
19. Ogilvy D. Ogilvy on Advertising / David Ogilvy. – NY : Vintage Books. – Vintage ; 1st Vintage Books ed edition. – March 12, 1985. – 226 p.
20. Popowski R. Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece / R. Popowski // Filostrat Starszy. Obrazy / Przeł. i oprac. Remigiusz Popowski. – Warszawa : Prószyński i S-ka, 2004. – S. 15. – (Biblioteka Antyczna).
21. Toynbee J. Mankind and Mother Earth. A Narrative History of the World / J. Toynbee. – New York and London : Oxford University Press, 1976. – 641 p.

**Юхимук Я. В.,** *Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины, г. Киев, Украина*

## ЭКФРАСИС КАК ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

*В статье рассматривается явление музыкального экфрасиса и его роль в создании художественного текста. Автор обосновывает амбивалентность термина «экфрасис» и очерчивает его функции в литературном процессе на рубеже XX–XXI веков, акцентируя на эволюции дефиниции, поскольку современная литература значительно отличается от той, которую анализировали литературоведы в 70–80 годах XX века (их методологию до сих пор используют некоторые учёные). Создание критериев для разграничения экфрасиса и*

художественного описания произведения искусства позволяет увидеть качественные изменения явления, а именно – появление черт интертекстуальности, о которых раньше не упоминалось. Исследование трансформации экфрасиса осуществляется на материале произведений П. Зюскинда («Парфюмер», «Контрабас»), М. Павича («Пейзаж, нарисованный чаем») и П. Хёга («Смилла и её чувство снега», «Тишина»).

**Ключевые слова:** экфрасис; музыкальный экфрасис; интермедийность; интертекстуальность.

**YukhymukY.,** *Shevchenko Institute of Literature National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine*

#### **EKPHRASIS AS A FUNCTIONAL COMPONENT OF INTERMEDIALITY AND INTERTEXTUALITY**

*The article describes the functions of ekphrasis in the literatures of XX-XXI cent. This phenomenon needs to be studied as scholars haven't created a complete definition of ekphrasis yet. Ekphrasis is mainly seen as a rizome between intermediality and intertextuality which has functions (conceptual, figurative, worldview, style, inspiration) different from other expressive descriptions (imitations) of art objects. The five criteria system (narrative, expressive, representative, imagology) was offered for the recognition of ekphrasis in order to give a reader some information about the musical ekphrasis in P. Høeg's, M. Pavić's and P. Süskind's prose.*

*P. Süskind's «The Double Bass» (1980) consists of quotes from classical music and demonstrates the main character's worldview. Igor Demarin, a composer, and YuriyRybchynsky, a poet, were both inspired by Süskind's novel «Perfume» and created their musical work with the same name (1999).*

*Imagery is the main feature of M. Pavić's novels and plays. In his works a voice can be a person and a sound has a smell, so the same trope has different meanings. P. Høeg's «The Quiet Girl» (2006) is based upon the idea of the sensitivity of music. As a result this novel aims at the reader familiar enough with music works. The music by Bach, Chopin or Schubert is coded in the style of the prose. So, ekphrasis can transform a text into a cult book. That's why the main function of ekphrasis in XX–XXI is to realize the Author's Big Idea, namely to make a bestseller of a book.*

**Keywords:** ekphrasis; musical ekphrasis; intermediality; intertextuality.

© Юхимчук Я. В., 2015

Дата надходження статті до редколегії 17.05.2015