

Є. В. Фесенко

асистент кафедри німецької філології
Мелітопольського державного педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ РОМАНУ МАРІЇ ВАЙНО «ТЕПЛИЙ ДВІР,
АБО РАПСОДІЯ СТРУННОГО КВАРТЕТУ»**

Статтю присвячено визначенню явища інтермедіальності на матеріалі роману Марії Вайно «Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету». Проаналізовано специфіку музичної екфрази та її вияви у художньому тексті. Визначаються основні ознаки екфрази та особливості її функціонування у романі.

Ключові слова: синтез мистецтв, інтермедіальність, вербальна репрезентація, музична екфраза, міжмистецька взаємодія.

Постановка проблеми. Для мистецтва ХХ ст. характерною є спроба до взаємопроникнення різних явищ культури. У цей час у художній свідомості поширюється ідея синтезу мистецтв, що «належить до одного з найяскравіших проявів культури, сутність якого полягає у прагненні майстрів різних видів мистецтв створити на основі синестезії складну, цілісну структуру» [2, с. 7], що допомагає краще виразити образ епохи, світосприйняття її діячів.

В останні десятиріччя минулого століття в термінологічному апараті філософії, філології та мистецтвознавства з'являється поняття «інтермедіальність» – особливий тип внутрішньо-текстових взаємозв'язків у художньому творі, який ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв та творить «метамову» культури [19, с. 153].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтермедіальність у літературі тісно пов'язана з явищем екфрази. У літературознавстві існує певна термінологічна невизначеність: «екфраза», «екфразис», «екфрасис». Ідучи за «Літературознавчою енциклопедією» Ю. Коваліва, використовуємо термін «екфраза» [13, с. 325].

Екфраза у сучасній науці є предметом багатьох дискусій та викликає пильну увагу як у теоретичному, так і в історико-літературному аспекті. Сучасними літературознавцями екфраза визначається як словесний опис предмета візуального мистецтва (Т. Автухович [1], Н. Бочкарьова [4], Н. Брагінська [5], Л. Геллер [8], Л. Генералюк [9], О. Яценко [23] та ін.), живописна ремінісценція (О. Графова) [10], елемент стилю (С. Звонова) [11], вербальний переказ

картин (О. Пономарева) [15], вербальна репрезентація живопису (О. Постнова) [16], формальний опис (Ф. Д'Анжело) [26].

У той час як багато визначень екфрази обмежуються виключно відносинами слова та зображення, Клаус Клювер зазначає у своїй праці «Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representation of Non-Verbal Texts», що екфраза – це вербальна репрезентація реального або вигаданого тексту невербальної системи знаків [25, с. 26]. Завдяки вживанню визначення «невербальна знакова система» вчений розширює поняття також на такі види мистецтва, як музика чи танець. Таку точку зору має й німецька піаністка та музикознавець З. Брун, наголошуючи на тому, що усі невербальні види мистецтв вимагають від читача того самого, що й живопис чи скульптура. На її думку, можна навіть говорити про музичну екфразу [24, с. 47]. Розширення терміна призвело до того, що під ним почали розуміти «будь-яке вербальне вираження творів мистецтва» [27, с. 196].

Мета статті. Головною метою роботи є вивчення взаємодії словесного мистецтва з музичним у романі М. Вайно «Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету», визначення її смислового та функціонального навантаження в тексті.

Виклад основного матеріалу. В останні роки збільшується кількість робіт, що присвячені проблемі екфрази музики, синтезу літературного та музичного. О. Медведєв виокремлює п'ять рівнів «присутності» музики у тексті: метафоричний, сюжетно-тематичний, словесно-образний, композиційно-розповідний, рівень

музичного цитування. При цьому автор наголошує, що заради охоплення всіх цих рівнів необхідне залучення музикознавчих методик дослідження. На думку дослідника, музикалізація прози відображається, наприклад, у звуковому портреті, подвійній референційній віднесеності слова, зміні тону оповідання під час передачі внутрішнього стану головного героя [14].

Говорячи про зв'язок музичного та літературного мистецтв, необхідно наголосити, що види мистецтва, впливаючи один на одного, не передбачають взаємопоглинання, що, в іншому разі, було б намаганням зруйнувати саму природу того чи іншого виду. Взаємодія літератури та музики може супроводжуватися проникненням одного виду мистецтва в інший та різними формами взаємодії, такими як аналогії, паралелі, асоціації.

У разі взаємовпливу музики та літератури один вид мистецтва з метою самовдосконалення, доповнення переймає елементи іншого. Так, наприклад, література запозичує музичні структури, техніку ведення лейтмотивів, деякі особливості оповідання.

Є ситуації, коли така взаємодія призводить до синтезування музики та літератури. Випадків, коли один вид мистецтва розчиняється в іншому, в музикознавчій практиці відомо чимало (описовий аналіз музичного твору, словесне трактування музичних творів).

Розглядаючи взаємозв'язок літератури та музики, важливо сказати про їх типологічне зіставлення. Йдеться про можливість проведення паралелей та виявлення аналогій між ними. Їх існування породжується близькістю цих видів мистецтва в звуковому, синтаксичному аспектах. Це зумовлює проникнення термінів з одного виду мистецтва до іншого. Крім того, видається можливим порівнювати загальні для обох видів мистецтва стилі та напрями.

Зразком музичної візії літературного тексту, де є повна симетрія між музикою та словом, є роман у новелах сучасної української письменниці М. Вайно «Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету», на аналізі якого ми зупинимось у цій статті.

Як вже наголосувалось, можливість взаємодії літератури та музики забезпечується їх онтологічною та історичною спорідненістю, що не викликає сумніву. Доказом цього слугує той факт, що і поезія, й музика оперують такими категоріями, як інтонація та ритм. Крім того, музичність художньої прози проявляється у її подібності до

музики на рівні композиції. Проте зіставлення літератури та музики має умовний характер та завжди існує ризик опинитися у владі суб'єктивних вражень та асоціацій, тому необхідно точно встановити, чи орієнтувався досліджуваний автор у своїй творчості на музику. Так, наприклад, роман у новелах М. Вайно «Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету» дійсно свідчить про намір письменниці втілити у своєму творі певні принципи музичної композиції.

Крім того, варто враховувати, що порівняння композиції літературних творів із музичними формами має найчастіше метафоричний характер, тому що ефект музичності досягається завдяки тому, що багато «музичних» прийомів у літературі мають насправді загальноестетичну природу, а специфічні музичні засоби виразності у літературі не застосовуються. Для того, щоб об'єктивно довести присутність інтермедіальної взаємодії, необхідно застосувати принцип функціональної схожості, тобто, за ствердженням Б. Каца, «про взаємозв'язки двох видів мистецтва є сенс говорити у тому випадку і тільки у тому випадку, коли <...> елемент літературного тексту дійсно може бути функціонально уподібнений до музичного явища» [12, с. 187]. Важливо також визначити, яка естетична цінність втілення у літературному творі музичних принципів композиції.

У своєму романі М. Вайно вільно оперує музичними термінами та вміло характеризує музичні твори, згадувані у тексті новел. Музика стає фоном її роздумів та джерелом натхнення для створення образів її творів.

Процес збагачення літератури музичними засобами виразності отримав назву «музикалізація прози». Розглянемо окремі випадки інтермедіальної взаємодії музики та літератури, результатом чого стала музикалізація прози М. Вайно.

На рівні найменування ілюзія присутності музики у прозаїчному тексті створюється, як і у випадку з іншими видами мистецтва, шляхом використання музичної термінології (тут варто наголосити на поданому на початку роману словничку музичних термінів), згадування імен видатних композиторів та назв їх творів, а також цитування вербальної складної частини пісні. Як приклад наведемо уривки з роману: «Концертна зала філармонії, незаповнена <...> Ілюмінація спокійно опускається на обличчя, очищені від другорядного, сповнюючи світлом і спокоєм, близькістю й тугою водночас...

Увірвався неспокій! Він зажадав музики!

Класика. Левицький: «Українська рапсодія».

Вправно, і разом із тим щось глибоке не за юністю <...> пережите в музиці, потаємне й передбачуване в динаміці, перебувало в оцій залі <...>» [7, с. 13].

«Ці дівчата – її випускниці музучилища, квартет «Ластівки». Як грають! Як виконують!

Кожна переживає твір по-своєму, кожна здатна лише так його пережити, власне, певно, лише так можливою є ота незбагненна гармонія чотирьох, яка в різному бачить єдність і в єдності розсипається в різне <...>» [7, с. 14].

У наданих уривках дія відбувається на концертній класичній музиці; ефект присутності музики в оповіді досягається на рівні найменування шляхом використання лексики з відповідної області, а також згадування імені українського композитора та хорового диригента І.О. Левицького.

Крім того, часто музика вводиться у твір одним із персонажів та нерозривно пов'язана з його образом. Одним із таких персонажів є героїня роману – «натхненна, чутлива, доброзичлива жінка» [7, с. 9], вчителька музики (вчитель-маестро, як її називає письменниця) Августина Петрівна. Августина присвячує все своє життя музиці, витрачаючи на неї усі свої сили та час. Музика є для неї образом мислення, засобом самовираження та спілкування зі світом. Так, наприклад, отримавши телеграму про народження онука, вона «тремтіла, їй бракувало повітря на ту новину <...>» [7, с. 12] та будучи не в змозі виразити свої емоції та почуття словами, вона «вийняла з футляра скрипку, майстерно струни налаштувала – і заграла. Заграла «Мелодію» Скорика... Як ніколи грала! Янчала доля її, надривно щастям плакала... Не академічно, а якось так, як ніколи...

Дім грав музикою. Задумалися барельєфи, статуї, що безмірно в часі тримали балкони чужі (у неї його не було). Була музика – безгрішна, вона тримала її. Така рідна і незбагненна, та, що не терпить фальшу ні на півйоти, та, що не зрадлива в чуттєвій мудрості» [7, с. 12–13].

Цікавим здається також вибір згаданого письменницею музичного твору українського композитора М. Скорика, написаний ним до фільму «Високий перевал» на прохання кінорежисера В. Денисенка. Адже історія створення цього музичного твору полягає в тому, що кінострічка, яка мала робочу назву «Партії рядова», розповідає про повоєнні роки в Галичині

і знімалася на початку 1980-х рр. Попри те, що оригінальний сценарій акцентував на трагедії, принесеній у звичайну галицьку сім'ю Другою світовою війною, під тиском владних структур картина зазнала значних змін вже на етапі монтажу, щоб зображувати діяльність ОУН-УПА крізь призму радянської ідеології. Режисер картини, не поділяючи трактування сценарію, що його нав'язували представники КДБ, звернувся до М. Скорика з проханням *скласти таку музику до кінострічки, яка могла б «розказати»* глядачеві те, *чого не можна показати* (курсив мій. – Є.Ф.). Саме тому мелодія має виражений ліричний характер та сприймається як схвильований ліричний монолог, що виражає те, що не завжди можна описати словами.

Письменниця та герої її роману немов мислять музичними образами, говорять мовою музики: «Музика прагне гармонії. Комусь сняться сні чорно-білі, комусь – кольорові, комусь із болем, а комусь звуками <...>!» вранці день стає днем Бетховена чи Чайковського, Моцарта, а чи Скорика <...>» [7, с. 17];

«Вона рухалася владно і велично, легко й вільно. Здавалось, торкалася ногами не землі, а тіла світу, якого не мала права потоптати, а руками, пальці яких чутливо ворушилися, шукала струн, що, незримі, могли зазвучати в будь-який момент сонатами Баха “Largo”, “Adagio” <...> чи Моцарта <...>» [7, с. 85], або

«Всесвіт бачиться мені великою симфонією; люди – як ноти» [7, с. 85].

Наведені уривки доводять, що зміст висловлювань здебільшого закодовано в музичних образах або алюзіях, що вимагає від читача більш глибокого, ускладненого прочитання.

Інтермедіальна взаємодія на рівні смислу реалізується у творі М. Вайно у формі екфрази – спробі вербалізації музики, тобто словесної передачі її змісту та враження, що вона справляє. Так, у романі описується враження, що справляє гра Вікторії: «Де ж глибинна відповідь, де той звук чи акорд, який співзвуччям у ній затримався і рветься, виривається... Рух... Звучать подвійні ноти... Стрімкі. В тому! Так... Вона знайшлася. І грає в артистичній... її кличуть на сцену.

Щось нове відчуває, бачить її душа, яка збігає до кінчиків пальців, торкає смик, струни – і вони промовляють мовами всіма, звуками душі, творивом долі...

Не просто звучала, вона надзвичайно глибоко просякала в кожну клітиночку того, хто її чув.

Це було щось несподіване – навіть для неї» [7, с. 104].

Крім того, роман насичений екфразами не конкретних музичних творів, а музики взагалі:

« – Любий мій! А чому музика велика, як дерево, а не як будинок, як той новий багатопверховий, він більший?

– А подивіться. Будинок складається тільки з ліній: це як крик, свист – і все. Хіба це музика? А дерево – воно всіляке... І красиве, і зелене влітку, і велике, і справжнє, а ще... – він потягся до вуха бабусиною і прошепотів: – Воно – живе... Я бачив, у нього є кров...

Відбулося диво див – і їй не було в тім чого заперечити» [7, с. 207].

У наведеному уривку підкреслюється жива та різноманітна природа музичного мистецтва, здатна розкрити сутність навколишньої дійсності, настроїв, переживань.

Вербальна імітація музики вдається письменниці завдяки використанню ретельно підібраної лексики, що створює зорові образи, які передають настрій, тональність, динамічність мелодії. Іншими засобами слугують повтори, лексичні та синтаксичні (однакові граматичні конструкції), інверсії, використання називних односкладових речень – усі вони створюють необхідний ритм, що відповідає ритму музичного твору.

М. Вайно використовує музику також і як джерело збагачення мови прози на рівні форми, запозичуючи музичні прийоми та принципи, імітуючи ефекти, що музика викликає. Прикладом може служити імітація музичної поліфонії, тобто одночасного звучання декількох голосів. В умовах письмової форми літературної мови така імітація порівняна, тому що голоси вводяться у текст послідовно та синхронне їх сприйняття в принципі неможливе. Ефект поліфонії у творі письменниці створює шляхом використання у назві та у тексті роману поняття «струнний квартет» (що так чи інакше асоціюється з одночасним виконанням музичних творів групою осіб та одночасним звучанням кількох музичних інструментів).

Іншим музичним прийомом, що використовує М. Вайно, є музичний мотив, який визначається як «найпростіша ритмічна одиниця мелодії, коротка музична ідея» [20]. При цьому, щоб уникнути термінологічної плутанини, треба зазначити, що деякі музикознавці ототожнюють поняття «мотив» із поняттям «фігура», інші (наприклад, Р. Скрутон) підкреслюють їх відмінність, що полягає у тому, що фігура – це фон твору, а мотив –

передній план. Мотив, тематично пов'язаний із людиною, місцем або ідеєю, називається «лейтмотивом». Головна ж тема, що неодноразово повторюється протягом твору, називається «рефреном».

Важливою особливістю роману в новелах є, на нашу думку, структура змісту та назви розділів, що подано музичними термінами латинською мовою. При цьому кожен окремий розділ присвячено учасниці струнного квартету, історії її життя, в епіцентрі якого завжди залишається вчителька музики Авґустина Петрівна:

1. Allegretto. Авґустина.
2. Flauntanto scordato. Анничка.
3. La offerta. Авґустина.
4. Aria con amore. Соломія.
5. Corde a vide. Авґустина.
6. Grandamente. Вікторія.
7. Resonance. Авґустина.
8. Rubato. Оксана.
9. A voce solo. Авґустина.
10. Rondo. Квартетний декамерон.

Багаторазово повторювана головна тема в музиці називається «рефреном». Якщо припустити схожість постійно повторюваного розділу, присвяченого Авґустині, з музичним рефреном, тоді не можна не помітити, що вся оповідь за формою нагадує рондо – найбільш поширену музичну форму з рефреном. Таким чином, роман написано за законами музичного твору, тобто форма та зміст досягають абсолютної гармонії та виявляються підпорядкованими одній меті – засобами мови та літератури розкрити ідейний задум твору, стати засобом передачі імпліцитної інформації, втілення символічних паралелей і психологізації зображення, передачі внутрішній стан героїв.

Висновки і пропозиції. Музична семіосфера роману охоплює імена композиторів, назви музичних творів, що не є випадковим, оскільки «разом вони складають семантичний малюнок, який накладається на прозовий текст» [6, с. 46]. О. Бразговська слушно зауважує: «Кожне ім'я є знаковим. Воно відсилає нас до відповідного тексту – способу актуалізації уявлення про Красу і Гармонію. У ролі таких текстів виступають як конкретні музичні твори <...>, так і цілісний семантичний простір композитора, його єдиний Текст, його стилістичні прийоми інтерпретації світу» [6, с. 47]. У творі М. Вайно це і «Мелодія» Скорика, і «Українська рапсодія» Левицького, і «Largo» й «Adagio» Баха, «Поема» Шоссана тощо, згадки про Бетховена, Моцарта, Чайков-

ського, чиї мелодії слугують засобом увиразнення внутрішнього стану головних героїнь, їх переживань.

Музичні терміни, якими названі короткі новелістичні цикли, використовуються М. Вайно переважно як метафори життєвої історії учасниць струнного квартету Соломії, Вікторії, Оксани, Аннички та їх вчительки музики Августини, їхніх злетів й падінь, надій та розчарувань.

Подальший аналіз екфрастичної організації роману дасть змогу визначити основні засоби включення, створення та функціонування інтермедіальних образів у творі М. Вайно «Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету».

Список використаної літератури:

1. Автухович Т.Е. Функции экфрасиса в романе Ф. Эмина «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» / Т.Е. Автухович // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : межвуз. сб. науч. трудов. – Вып. 15. – СПб; Самара : ООО «Издательство «АсГард», 2011. – С. 232–239.
2. Берестовская Д.С., Шевчук В.Г. Синтез искусств в художественной культуре / Д.С. Берестовская, В.Г. Шевчук. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2010. – 230 с.
3. Борисова И.Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : автореф. дис. ... канд. культур. Наук : 24.00.01 / И.Е. Борисова ; Рост. гос. пед. ун-т. – СПб., 1999. – 16 с.
4. Бочкарева Н.С. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дева в голубом» / Н.С. Бочкарева, И. И. Гасумова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2011. – Вып. 1 (13). – С. 96–106.
5. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание : Карпато-восточнославянские параллели. Структура текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–183.
6. Бразговская Е.Е. Текст в пространстве культуры: от события – к событию («Sny. Ogrody. Serettite» Ярослава Ивашкевича) : [монография] / Е.Е. Бразговская. – Пермь : Изд-во Перм. гос. пед. ун-та, 2001. – 114 с.
7. Вайно М. Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету / М. Вайно : Роман у новелах. – К. : Факт, 2008. – 216 с.
8. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.
9. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка : Взаємодія літератури та мистецтва / Л. Генералюк. – К. : Наук. думка, 2008. – 544 с.
10. Графова О.И., Бочкарева Н.С. Реминисценции живописи Матисса в рассказе А.С. Байетт «Произведение искусства» / О.И. Графова, Н.С. Бочкарева // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. статей по материалам Междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17–19 апр. 2009 г.) / общ. ред. Н.С. Бочкарева, И.А. Пикулева; Перм. ун-т. – Пермь, 2009. – С. 247–249.
11. Звонова С.А. Разные аспекты экфрасиса в лирике Ю.Н. Верховского / С.А. Звонова // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. статей по материалам Междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17–19 апр. 2009 г.) / общ. ред. Н.С. Бочкарева, И.А. Пикулева; Перм. ун-т. – Пермь, 2009. – С. 238–240.
12. Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии / Б.А. Кац. – СПб. : Композитор, 1997. – 268 с.
13. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 2007. – 608 с.
14. Медведев А.В. Немецкий роман о музыканте 30 – 40-х годов XX века. Вопросы внутрижанровой типологии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / А.В. Медведев. – Н.-Новгород, 2001. – 15 с.
15. Пономарева О.А. «Литература» – «живопись» – «музыка» : интермедиаальность романа «Кысь» Т. Толстой / О.А. Пономарева // Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития : Материалы X Международной заочной научно-практической конференции. – Часть II (16 апреля 2012 г.). – Новосибирск : Изд-во «Сибирская ассоциация консультантов», 2012. – С. 92–100.
16. Постнова Е.А. Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960–1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература» / Е.А. Постнова ; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2012. – 18 с.
17. Рубинс М. Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – СПб. : Аккад. проект, 2003. – 354 с.
18. Самсонова И.В. Основания русского экфрасиса / И.В. Самсонова, А.С. Серопян // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». – 2011. – № 3. – С. 129–135.
19. Тишунина Н.В. Методология интермедиаального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н.В. Тишунина // Методология гуманитарного

- знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : Материалы Международной научной конференции 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. – Сер. «Symposium». – Вып. 12. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербург. философ. о-во, 2001. – С. 149–154.
20. Толковый словарь современного русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://enc-dic.com/ushakov/Motiv-30757.html>.
21. Уртминцева М.Г. Экфрасис : научная проблема и методика ее исследования / М.Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия : Литературоведение. Межкультурная коммуникация. – 2010. – № 4 (2). – С. 975 – 977.
22. Фарино Е. Введение в литературоведение: [Учебное пособие] / Е. Фарино. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
23. Яценко Е.В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза (на материале романа «Волхв») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Е.В. Яценко. – М., 2006. – 32 с.
24. Bruhn S. New Perspectives in a Love Triangle. “Ondine” in Musical Ekphrasis / S. Bruhn // *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media* / Hrsg. von U. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling. – Amsterdam, Atlanta : Editions Rodopi B.V., 1997. – P. 47–60.
25. Clüver C. Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representation of Non-Verbal Texts / C. Clüver // *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media* / Hrsg. von U. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling. – Amsterdam, Atlanta : Editions Rodopi B.V., 1997. – P. 26–46.
26. D’Angelo F. The Rhetoric of Ekphrasis / F. D’Angelo // *A Journal of Composition Theory*. – 1998. – № 18(3). – P. 439–447.
27. Rajewsky I.O. Intermedialität / Irina O. Rajewsky. – Tübingen : Francke, 2002. – 216 s.

Фесенко Е. В. Интермедальность романа Марии Вайно «Теплый двор, або Рапсодія струнного квартету»

Статья посвящена определению явления «интермедальность» на материале романа М. Вайно «Теплый двор, або Рапсодія струнного квартету». Проанализирована специфика музыкального экфрасиса и его проявления в художественном тексте. Определяются основные признаки экфрасиса и особенности его функционирования в романе.

Ключевые слова: синтез искусств, интермедальность, вербальная репрезентация, музыкальный экфрасис, взаимодействие искусств.

Fesenko E. Intermediality of the Mariya Vayno’s Novel “Warm yard, or Rhapsody of string quartet”

The article is devoted to the definition of the intermediality phenomenon on the material of M. Vayno’s novel “Warm yard, or Rhapsody of string quartet”. The specifics of musical ekphrasis and its manifestations in fiction is analyzed. The basic features of ekphrasis and the peculiarities of its functions in the novel are determined.

Key words: synthesis of arts, intermediality, verbal representation, musical ekphrasis, art interaction.