

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ В БРИТАНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ**

Досліджується теорія інтермедіальності, яка визначається як особливий спосіб організації художнього твору та як специфічна методологія. Розглядаються підходи до трактування поняття «інтермедіальність» та «медіа». Екфрасис, як одна з традиційних форм інтермедіальної взаємодії мистецтв у межах художнього тексту, аналізується на прикладі британської художньої прози.

*Ключові слова: інтермедіальність, інтертекстуальність, медіа, екфрасис, британська художня проза.*

**Короткова Л. В. Интермедиальность в британской художественной прозе.** Исследуется теория интермедиальности, которая определяется как особый способ организации художественного произведения и как специфическая методология. Рассматриваются подходы к трактовке понятия «интермедиальность» и «медиа». Экфрасис, как одна из традиционных форм интермедиальных взаимодействий искусств в рамках художественного текста, анализируется на примере британской художественной прозы.

*Ключевые слова: интермедиальность, интертекстуальность, медиа, экфрасис, британская художественная проза.*

**Korotkova L. V. Intermediality in British fiction.** The theory of intermediality, defined as a particular way of organizing of the work of art and as a specific methodology, is investigated. Approaches to the interpretation of the term “intermediality” and “media” are considered. Ekphrasis, as one of the traditional forms of intermedia interaction within a literary text, is analysed on the example of British fiction.

*Key words: intermediality, intertextuality, media, ekphrasis, British fiction.*

*Усі види мистецтва служать найвеличнішому  
з мистецтв – мистецтву жити на землі  
Б. Брехт.*

Література підвищує свою семіотичність за рахунок інших видів мистецтва. Інтермедіальність – один з наслідків цих процесів (Ю. М. Лотман). Активізація інтермедіальних процесів у сучасній літературі пов'язана з черговою зміною культурної парадигми і означає відмову від літературоцентризму, заснованого на раціоналізмі, ідеології, дидактиці, і перехід до «мистецтвоцентризму», що припускає імморалізацію, деідеологізацію і дегуманізацію літератури. «Арт-центризм» сучасної літератури спирається на «блаженну індіферентність» постмодернізму (Б. Гройс).

Інтермедіальність як самостійна сфера досліджень сформувалася у контексті компаративістики у 1950-1960-і роки. Теоретичні принципи чітко визначилися у статті німецького літературознавця О. Хансен-Льове «Проблема кореляції словесного та образотворчого мистецтв на прикладі російського модерну» у 1983 році, де теорія інтермедіальності розглядається як додаток дослідження проблем синтезу і взаємодії мистецтв до концептуально-методологічної бази теорії інтертекстуальності. За теорією інтермедіальності, «слова», які пересікаються у тексті можуть бути виражені не тільки вербально, але й будь-якими іншими елементами художньої форми – звуком, кольором, об'ємом. Специфічний елемент художньої форми того чи іншого виду мистецтва визначається з позиції теорії інтермедіальності, як «медіум» (множина – «медіа») [див. Чуканцова 2011].

Під багатозначним терміном «медіа» маються на увазі «будь-які знакові системи, в яких закодовано які-небудь повідомлення. З семіотичної точки зору, всі вони є рівноправними засобами передачі інформації, будь то слова письменника, колір, тінь, і лінія художника, звуки (і ноти як спосіб їх фіксації) музиканта, організація об'ємів скульптором і архітектором, і, нарешті, аранжування зорового ряду на площині екрану – все це в сукупному плані є ті медіа, які в кожному виді мистецтва організуються по зведенню правил – коду, який представляє собою специфічну мову кожного мистецтва [Ильин 1998, с. 8].

Визначення медіа відбувається у процесі виявлення властивих і не властивих їм форм. Сам пошук таких форм і є процесом інтермедіальності. Таке бачення узгоджується з теорією медіа німецького соціолога Н. Лумана, згідно якої, медіа і форма – це два корелюючі конструкти [Луман 2005]. Вони складаються з одних і тих же елементів, а різниця між ними

полягає у структурі відношень між елементами. Суттєвим моментом зазначеної теорії є те, що будь-яка форма може стати медіумом для іншої форми. Так, наприклад, форма природної мови стає медіумом для художніх форм у «другій моделюючій системі» (Ю. М. Лотман), тобто у літературі.

Для досліджень медіа, як знакових систем, ключовими виявляються питання їх співвідношення. Це призвело до появи терміна «інтермедіальність» і бурхливому розвитку досліджень цього феномена. Феномен інтермедіальності полягає у розширенні можливостей інтерпретації літературного твору.

Актуалізація терміну «інтермедіальність» в останнє десятиріччя ХХ і початку ХХІ століть перенесла увагу дослідників з художнього твору на текст. *Актуальність* статті полягає у використанні поняття інтермедіальності та екфрасіса, як невід'ємної форми інтермедіальної взаємодії мистецтв у межах художнього тексту, для інтерпретації британської художньої прози.

**Об'єкт** – британська художня проза.

**Предмет** – взаємодія літератури і живопису в британській художній прозі.

**Мета** – дослідження поетики британської художньої прози в інтермедіальному аспекті.

**Завдання:**

- 1) виявити передумови становлення теорії інтермедіальності;
- 2) розглянути підходи до розуміння інтермедіальності та медіа;
- 3) проілюструвати функціонування екфрасіса в британській художній прозі.

Література й образотворче мистецтво кінця ХІХ – початку ХХ століть у науці часто ставали об'єктом досліджень взаємодії мистецтв (І. А. Азізян, В. І. Божович, М. Ю. Герман, А. І. Жеребін, А. Г. Образцов, Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин, Н. В. Тішуніна, А. К. Якимович та ін.).

Теорія інтермедіальності розроблялася в дослідженнях, що стали класичними в гуманітарній сфері (Р. Барт, Ю. Крістева, Ж. Женнет, О. Хансен-Льове, І. Пех, Ю. Мюллер, Й. Шрьотер, І. Шпільманн, Б. Оксер, Х. Остерлінг, К. Брілленбург-Вурт).

У сучасному літературознавстві інтермедіальність трактується широко і розуміється різноманітно: і як феномен багатоголосся або поліфонічності культури, відбитий у структурі тексту, і як явище міжтекстових зв'язків у творі, що виникає в результаті взаємодії мистецтв, і як розширене розуміння терміну інтертекстуальність, при якому словесний текст несе в собі інформацію про живописний або музичний твір.

У сучасній теорії комунікації засновником філософської теорії інтермедіальності вважається Маршалл Маклюен. Він досліджував зміни свідомості читача під впливом друкарства, внаслідок чого домінуюче значення стало набувати візуальне сприйняття дійсності [див. Тимашков 2008].

Інтермедіальність стає однією з найважливіших складових символістського тексту на самому початку ХХ століття. З нею зв'язувалися завдання містичного перетворення свідомості людини за законами мистецтва, як реалізація ідей теургічної естетики. Завдяки цьому вироблялася особлива інтелектуальна техніка моделювання смислу і структури тексту, в якому спостерігалася взаємодія і синтез різних мистецтв, що виявляється на всіх рівнях художньої реальності. Подібна інтелектуальна техніка знайшла вираження в різних формах екфрасіса.

Існують різні визначення екфрасіса. Наприклад, розширене визначення: «Ми називаємо екфрасісом, або екфразою, будь-який опис <...> витвору мистецтва; описи, включені в який-небудь жанр, тобто що виступають як тип тексту, і описи, що мають самостійний характер, і які становлять якийсь художній жанр» [Брагинская 1977, с. 264].

Екфрасіс в прямому сенсі є прикрашений опис твору мистецтва всередині розповіді, яке воно перериває, становлячи удаваний відступ [Геллер 2010, с. 5].

Створена класифікація типів екфрастичних текстів: 1) з екфрастичними елементами або з невеликими (що явно маркуються) дозами екфрастичності (екфрастичного початку);

2) містять екфрасичність в згорнутому вигляді; 3) викликані «екфрасичним імпульсом»; 4) представляють собою власне жанровий тип екфрасиса.

Екфрасисом називається тільки більш-менш розгорнутий опис творів образотворчого мистецтва, в перших трьох випадках він використовує термін «образотворчі алюзії» [там само, с. 13].

Екфрасис розуміють як «опис предмета, персонажа, інтер'єра, пейзажу. Які зображуються як артефакти» [Мещерякова, Половинкина 2011].

На відміну від традиційного в мистецтвознавстві розгляду синтезу мистецтв, *Gesamtkunstwerk*, комплексного вивчення художньої творчості і т.д., інтермедіальні дослідження базуються на постструктуралістській і постмодерністській методології.

Методологія інтермедіального аналізу наслідує багатий досвід компаративістики кінця XIX – першої половини XX століття, а також принципи комплексного вивчення художньої творчості в 1970-1980-х рр. (Ю. Я. Барабаш, Б. М. Галєєв, Б. С. Мейлах, Є. І. Височина, В. П. Міхальов, Є. Б. Мурина, Є. Б. Харитонов та ін.) і взаємозв'язку (синтезу) мистецтв (А. Я. Зісь, В. І. Тасалов та ін.).

Теоретична база інтермедіальної компаративістики почала складатися в структуралізмі, в якому розроблявся підхід до літератури та інших видів мистецтва як до знакових систем, «текстам» – ланцюжках дискретних символів, що задаються в якості вихідного алфавіту (набору або словника) [Лотман 2001, с. 508].

Так, в роботах зарубіжних науковців здійснюється структурація літературного тексту (Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Лотман, Б. А. Успенський), «тексту» картини (Л. Ф. Жегін), «тексту» фільму, «тексту культури» (Ю. Лотман). У структуралізмі були описані «поліглотизм», «художній поліфонізм», «інтерсеміотичність» як активні макромеханізми культури. При цьому, як справедливо відзначають, інтермедіальність характеризує не тільки «цілісні метапростір і метамову культури», а й – на мікрорівні – внутрішньотекстові зв'язки різних мистецтв [Тимашков 2008, с. 55].

Принципи інтермедіального аналізу розробляються на основі теорії інтертекстуальності Р. Барта і Ю. Кристєвої [Wolf 2002]. Інтермедіальність «вписується в широке розуміння інтертекстуальності як будь-якого випадку "транспозиції" однієї системи знаків в іншу (Ю. Кристєва), що припускає найрізноманітніші види "інтер<...>альних" відносин (І. П. Смирнов), будь то інтервербіальність (Г. А. Левінтон), інтеркультуральність (Б. Вальденфельс) або інтерсуб'єктивність (Е. Гуссерль), або інтеркорпоральність (М. Мерло-Понті) і т.д.» [Борисова 2004]. Тому такі форми інтертекстуальності, як запозичення, переробка тем і сюжетів, явна й прихована цитата, переклад, плагіат, алюзія, наслідування, пародія, мають кореспонденції в інтермедіальній типології.

До теперішнього часу розроблено кілька інтермедіальних типологій. Найбільш ґрунтовними з них є літературно-живописна класифікація А. Ханзен-Льове (на матеріалі російського авангарду) та літературно-музична класифікація С. П. Шера (на матеріалі німецького романтизму) [Чуканцова 2011; Scher 1970], який вводить у науковий обіг поняття «вербальна музика» (*verbal music*), маючи на увазі поетичний твір, у якому присутня імітація музики за допомогою слів. Дослідник знаходить три типи зв'язку музики та літератури: 1) література в музиці (програмна музика); 2) музика та література (вокальна музика); 3) музика в літературі (словесна музика, музичні структури та прийоми, які можуть бути використані в літературному творі, вербальна музика) [Scher 1970].

Наприкінці XX століття класифікацію доповнюють. Запропонована типологія починається з більш широкого тлумачення терміна інтермедіальність, а саме з «екстракомпозиційної інтермедіальності» та її видів. Групування інтермедіальних зв'язків передбачає наступну послідовність: екстракомпозиційна інтермедіальність та інтракомпозиційна (у вузькому сенсі) інтермедіальність.

У свою чергу екстракомпозиційна інтермедіальність на розділяється: 1) трансмедіальність (наприклад, варіації у музиці та літературі, розповідний характер музики та літератури); 2) інтермедіальна транспозиція (перехід роману в оперу) [там само].

Інтракомпозиційна інтермедіальність поділяється на два види – інтермедіальне посилення та плюральна інтермедіальність, у яких виділяються кілька різновидів. Інтермедіальне посилення (використання однієї семіотичної системи): а) явне посилення або інтермедіальна імітація (музикалізація художньої літератури, програмна музика); б) неявне посилення або інтермедіальна лематизація (обговорення музики в літературі, характер композитора в художній літературі).

Плюральна інтермедіальність (використання понад одного символу, які належать до кількох семіотичних систем): а) інтермедіальне злиття (постановка опери); б) інтермедіальна комбінація (текстуальна основа опери).

Поняття інтермедіальності трактується багатоаспектно як 1) створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої метамови культури); 2) особливий спосіб організації художнього тексту; 3) специфічна форма діалогу культур, здійснена за допомогою взаємодії художніх референцій; 4) специфічна методологія аналізу як окремого художнього твору, так і мови художньої культури в цілому [Тимашков 2008, с. 152].

Сучасна теорія інтермедіальності базується на «формальному» і «структуральному» підходах. Структуральний підхід визначає розуміння інтермедіальності як структури взаємодії медіа, а формальний акцентує увагу на формальних явищах таких взаємодій. Прикладом структурального підходу є теорія Ю. Мюллера, яка визначає інтермедіальність як концептуальне співробітництво різних медіа, внаслідок чого виникає певна цілісність, яка характеризується з точки зору реципієнта новими гранями переживань і досвіду. Прикладом формального підходу служить теорія І. Пеха, яка розглядає інтермедіальність як такі зв'язки між медіа, внаслідок яких відбувається їх еволюція, виявляються їх специфічні риси, формуються нові медіа.

Синтез структурального і формального підходів дав можливість виділити чотири варіанта розуміння інтермедіальності та, відповідно, підходів до вивчення [Schröter 2011]. Виокремлюють чотири підходи стосовно семіотичного трактування поняття «інтермедіальність»:

1. Синтетична інтермедіальність – перша частина текстів, які відносяться до цієї групи, визначає інтермедіальність як поєднання деяких засобів масової інформації, що призводить до створення нового медіуму. З появою нових синтетичних «мономедіальних» форм стає можливим розмежування «мистецтва» та «життя». Інтермедіальність як синтез медіа, що в результаті дає єдність, котра повертає цілісність буття (Дік Хіггінс, Юд Ялкуп).

2. Формальна або трансмедіальна інтермедіальність ґрунтується на наявності формальних структур, характерних для різних медіа. Між літературою та кіно не існує інтермедіальності, вона виявляється тільки між літературним медіа та екранізованим оповіданням або наративом. Наративи є досить незалежними від медіа, тим самим даючи змогу виявити схожі та відмінні риси у взаємовідношеннях з медіа (Йохим Печ, Івон Шпільман).

3. Трансформаційна інтермедіальність – це модель, що заснована на репрезентації одного медіа іншим з перекладом з однієї знакової системи в іншу з трансформацією інформації при переході в інший медіум. Цей вид інтермедіальності виявляється у процесі репрезентації, таким чином він стає його зворотним боком (наприклад, живопис у кіно, архітектура на фото) (Філіп Хейуорд, Маурен Турім, Девід Болтер, Річард Грузін).

4. Онтологічна інтермедіальність або онтомедіалітет – медіа завжди існує у зв'язку з іншим медіа. Не існує жодної медіа, яка може бути самотійною, вона має системний характер. Прикладом може слугувати музичність поезії, театральність прози (Юрген Мюллер).

5. Віртуальна інтермедіальність – перспективний напрям інтермедіальних досліджень, який потребує додаткового обґрунтування й розробки.

Зазначені підходи об'єднує думка про те, що різні види мистецького дискурсу утворюють художню єдність. Інтермедіальні відносини виявляються у взаємовідносинні текстів різних видів мистецтва, а не в межах одного тексту.

Однією із значущих тенденцій британської художньої прози є інтермедіальність. Інтермедіальність стає домінуючим принципом тексту, візуальне та вербальне взаємодіють на всіх рівнях його структури. Феномен інтермедіальності виникає внаслідок ускладнення принципів організації художнього тексту, який запозичує і асимілює властивості текстів інших видів мистецтва. Інтермедіальність визначається, по-перше, як особливий спосіб організації художнього тексту, по-друге, як специфічна методологія аналізу окремого художнього твору [Тимашков 2008, с. 153].

Яскравим прикладом інтермедіальної взаємодії мистецтв, зокрема, взаємодії живопису і слова, є казка Оскара Уайльда "The Birthday of the Infanta" («День народження Інфанти»). Казка розповідає про любов і загибель маленького Карлика, безнадійно закоханого в принцесу – Інфанту.

Взаємини двох дітей дванадцяти років розгортаються на похмурому тлі скорботи Короля, батька Інфанти, померлій дружині – французькій принцесі, яка зачухла в Іспанії, а можливо, і була отруєна. Сама любов і скорбота його приймають хворобливий і неприємний відтінок, бо за його наказом бальзамоване тіло померлої королеви як і раніше перебуває в каплиці палацу, де він проводить довгі години, його спілкування з померлою дружиною відгороджує його від світу, королівства і юної дочки, що не пам'ятає матері. Тому зворушлива любов Карлика, сина вугляра взятого в палац для забави, що закохався в свою юну пані, здається світлою і чистою.

Суть казки в тому, що наївний Карлик не підозрював про свою потворність, бо ніколи не бачив дзеркала. І тут він вперше бачить в палаці дзеркало і незабаром розуміє, що саме він відображений у ньому, і наскільки він потворний. Карлик вмирає від горя – його серце розірвалося, а Інфанта наказує допускати надалі до її палацу лише тих, у кого немає серця. День її народження стає днем, коли егоїзм, легковажність, розпещеність і обмеженість беруть гору над широю і вірною любов'ю.

У «Дні народження Інфанти» докладно описується інтер'єр палацових кімнат, в які потрапляє Карлик, садові квіти, елементи одягу і обстановки. Мальовничий опис зелених гобеленів ручної роботи, які прикрашали стіни першої зали, з безліччю фігур, що зображали сцену полювання, – твір фламандських майстрів, які витратили на цю працю понад сім років – створює не тільки колорит епохи: картина стає в деякому роді відображенням душевного стану головного персонажа казки:

*The walls were hung with a many-figured green arras of needle-wrought tapestry representing a hunt, the work of some Flemish artists who had spent more than seven years in its composition. It had once been the chamber of Jean le Fou, as he was called, that mad King who was so enamoured of the chase, that he had often tried in his delirium to mount the huge rearing horses, and to drag down the stag on which the great hounds were leaping, sounding his hunting horn, and stabbing with his dagger at the pale flying deer. It was now used as the council-room, and on the centre table were lying the red portfolios of the ministers, stamped with the gold tulips of Spain, and with the arms and emblems of the house of Hapsburg [Wilde].*

Атрибути мисливства *the huge rearing horses* (величезні коні, що стали на диби), *the great hounds* (великі собаки), *hunting horn* (мисливський ріг), *the stag* (олень), *the pale flying deer* (бліда лань), *horsemen* (вершники) та ефектні портфелі міністрів *the red portfolios of the ministers, stamped with the gold tulips of Spain, and with the arms and emblems of the house of Hapsburg* (червоні портфелі міністрів з тисненими іспанськими золотими тюльпанами, а також гербами і емблемами Габсбургів) в залі ради, виразно описані О. Уайльдом, з одного боку, показують, що споглядання пишного оздоблення палацу доставляє Карлику естетичну радість *The little Dwarf looked in wonder all round him* (Маленький Карлик в подиві озирався на всі боки), а з іншого, лякають *and was half-afraid to go on* (і не відразу зважився йти далі).

Страх підкреслює вираз *to be afraid of* (боятися), порівняння *seemed to him like those terrible phantoms of whom he had heard the charcoal-burners speaking – the Comprachos* (нагадали йому про ті страхітливі фантоми, про які розповідали вугільники, – про компрачос), вставні конструкції *who hunt only at night* (які полюють тільки вночі), *and if they meet a man* (а зустрівши людину) й іменник «погоня» *turn him into a hind, and chase him* (перетворюють його на оленя і влаштовують за ним погоню). Проте думка про Інфанту надає Карлику мужності (*But he thought of the pretty Infanta, and took courage*).

Зелені гобелени ручної роботи, народжуючи образи чудовиськ (компрачос) у свідомості карлика, є частиною палацового світу – світу, де панує маленька інфанта; зелені гобелени є засобом характеристики двох персонажів – і самої Інфанти, і Карлика. Фантоми, що почудилися карлику, підкреслюють його страх і душевне сум'яття, його приналежність лісу, іншого світу, якого його позбавили і без якого він помре. Він сам був «оленом», і за ним також гналися «мисливці». За сюжетом казки, його привезли в палац придворні – з полювання:

*He had been discovered only the day before, running wild through the forest, by two of the nobles who happened to have been hunting in a remote part of the great cork-wood that surrounded the town, and had been carried off by them to the Palace as a surprise for the Infanta, his father, who was a poor charcoal-burner, being but too well pleased to get rid of so ugly and useless a child [Wilde].*

З іншого боку, не випадково ці картини висять у палацових залах – залах, які з дитинства знайомі маленькій інфанті. У цьому зв'язку згадка про компрачос, що перетворюють людину в оленя (тобто жертву) і влаштовують за ним погоню, дає інше бачення характеру інфанти, в якійсь мірі виправдовуючи її – тому що вона сама стала жертвою палацового світу – гарного зовні і жорстокого внутрішньо.

Так, «зелені гобелени» фламандських майстрів набувають символічного значення. Вони змушують по-новому подивитися на стосунки героїв (Інфанти та Карлика), в новому світлі розкриваючи відносини «мисливець» – «жертва», по-новому розставляють смислові акценти казки. Крім портретів (*a life-sized portrait of Charles V; a picture of Philip II*), названа картина Гольбейна «Танок смерті»:

*On the wall, facing the throne, hung a life-sized portrait of Charles V in hunting dress, with a great mastiff by his side, and a picture of Philip II receiving the homage of the Netherlands occupied the centre of the other wall. Between the windows stood a black ebony cabinet, inlaid with plates of ivory, on which the figures from Holbein's Dance of Death had been graved – by the hand, some said, of that famous master himself [Wilde].*

Включення в текст картини змушує з новою силою зазвучати мотив твору, передрікаючи загибель карлика, який танцював перед Інфантою в день її народження, картина посилює трагічне звучання мотиву смерті:

*It was a throne-room <...>.The hangings were of gilt Cordovan leather, and a heavy gilt chandelier with branches for three hundred wax lights hung down from the black and white ceiling. Underneath a great canopy of gold cloth, on which the lions and towers of Castile were brodered in seed pearls, stood the throne itself covered with a rich pall of black velvet studded with silver tulips and elaborately fringed with silver and pearls. On the second step of the throne was placed the kneeling-stool of the Infanta, with its cushion of cloth of silver tissue, and below that again, and beyond the limit of the canopy, stood the chair for the Papal Nuncio, who alone had the right to be seated in the King's presence on the occasion of any public ceremonial, and whose Cardinal's hat, with its tangled scarlet tassels, lay on a purple tabouret in front [Wilde].*

Повтори прикметників «золотий» (*a great canopy of gold cloth*), «золочений» (*of gilt Cordovan leather, and a heavy gilt chandelier*), «яскраво-червоний», «червоний» (*Cardinal's hat, with its tangled scarlet tassels, lay on a purple tabouret in front*), іменника «срібло» (*a rich pall of black velvet studded with silver tulips and elaborately fringed with silver and pearls; cushion of cloth of silver tissue*) в різних поєднаннях («кордуанська золочена шкіра», «золота парча», «покривало з чорного оксамиту, заткане срібними тюльпанами і прикрашене пишною

бахромою з срібла і перлів», «лавочка з подушкою зі срібної парчі») підкреслюють багатство й пишність оздоблення зали.

Парадоксально, що саме в найкрасивішій залі (*the brightest and the most beautiful*), карлик-потвора знайде свою смерть:

*Of all the rooms this was the brightest and the most beautiful. The walls were covered with a pink-flowered Lucca damask, patterned with birds and dotted with dainty blossoms of silver; the furniture was of massive silver, festooned with florid wreaths, and swinging Cupids; in front of the two large fire-places stood great screens brodered with parrots and peacocks, and the floor, which was of sea-green onyx, seemed to stretch far away into the distance [Wilde].*

Інверсія *Of all the rooms*; найвища ступінь прикметників *bright* (яскравий) і *beautiful* (гарний) (*was the brightest and the most beautiful*), повторення іменника «срібло» у різних поєднаннях (*with dainty blossoms of silver; furniture was of massive silver*); вставна конструкція (*which was of sea-green onyx*); порівняння (*seemed to stretch far away into the distance*) вказують на розкіш палацової зали.

Карлик не витримує зустріч зі своїм дзеркальним відображенням *It was a monster, the most grotesque monster he had ever beheld*. **Лінгвістичними сигналами трагедії** є найвища ступінь полісемантичного прикметника *grotesque* (гротескний, безглуздий, абсурдний, комічний) у вставній конструкції *the most grotesque monster he had ever beheld* (найбільш сміховинне чудовисько, коли-небудь бачене ним).

Еліпсис *Because his heart is broken* (Тому що у нього розбилося серце), оксюморон *pretty disdain* (гордовита гримаса), інверсія *For the future* (На майбутнє), імперативна конструкція *let those who come to play with me have no hearts* (нехай у тих, хто приходить зі мною грати, не було серця!) у фінальних рядках казки О. Уайльда викривають дивну духовну убогість еліти суспільства:

*“But why will he not dance again?” asked the Infanta, laughing.*

*“Because his heart is broken,” answered the Chamberlain.*

*And the Infanta frowned, and her dainty rose-leaf lips curled in pretty disdain. “For the future let those who come to play with me have no hearts,” she cried, and she ran out into the garden [Wilde].*

Існує думка, що опис інфанти в казці в точності повторює картину Дієго Веласкеса «Портрет інфанти Маргарити» (близько 1600 р.). «Цитація» живописного полотна майже дослівна. Веласкес зображує дівчинку, «заковану» в розкішну сукню, як у якусь броню придворних умовностей, які залізними лещатами стискають її життя.

За церемонною непорушністю поз, за штучністю нарядів художник бачив і показував у сумному і серйозному погляді інфанти печаль дитини, позбавленої дитинства. Картина Веласкеса підкреслює контраст між живою людською душею і штучністю палацового світу.

«У Уайльда – навпаки. Зовнішня краса інфанти, відтінена розкішним вбранням, це те, що в ній цінно. Сама її декоративна штучність, співвідноситься з реальним твором мистецтва (картини) – єдине виправдання її існування. Її справжня душа (тобто Життя в ній) егоїстична, потворна і жорстока» [Тимашков 2008, с. 149].

«День народження інфанти» О. Уайльда відсилає і до іншої картини Веласкеса, де також зображена інфанта Маргарита в центрі великої композиції – «Меніни» (1656 р.). Меніни – фрейліни, придворні дами, що оточують інфанту посеред великої кімнати. Вона стоїть заціпеніло, скута своїм криноліном. Фрейліни послужливо в'ються навколо неї, тут же карлики і велика собака. Можна припустити, що картина «Меніни» Веласкеса стає відправною точкою для розвитку сюжету казки О. Уайльда, і «День народження інфанти» являє собою своєрідний сіквел картин Веласкеса, що присвячені інфанті і штучного життя іспанського двору, яку правдиво до безжалісності зображував художник.

**Висновки.** Становлення поняття інтермедіальності стало можливим завдяки двом засадничим концепціям теорії інтертекстуальності, які можна сформулювати у вигляді двох максим: 1) кожний текст складається з цитат інших текстів; 2) кожний текст закодований багатьма кодами.

Поняття інтермедіальності активно використовується для визначення різного роду взаємодій екстра- та інтрахудожньої спрямованості. Явища медіа й інтермедіальності перебувають в ситуації взаємного означування, без розуміння медіа неможливо виявити інтермедіальні зв'язки, а без процесу інтермедіальності визначити межі різних медіа.

Теорія інтермедіальності передбачає вивчення змістової й образної взаємодії різних видів мистецтв у тексті художнього твору.

Інтермедіальність виражається у формальній взаємодії не лише різних видів мистецтва, але й будь-яких інших дискурсів. У тому й іншому випадку вибудовується гібридна формальна структура, в якій виявляються ознаки медіа взаємодіючих видів мистецтва чи будь-яких інших дискурсів.

Екфрасіс, будучи інтерсеміотичним утворенням, існує як напружений діалог словесного та образотворчого основ, причому в рамках цього діалогу кожен з його учасників диктує іншому умови його існування. Екфрасіс – це «переклад» з мови образотворчої на мову словесну. При цьому не тільки слово намагається придбати властивість образотворчості, а й зображення наділяється властивостями розповідності або постає як наочна ілюстрація якогось цілком «словесного» смислу.

**Перспективним** видається дослідження взаємодії літератури і музики, літератури і театру в інших творах О. Уайльда, оскільки він створює нову художню мову британської художньої прози, і буквально «перекладає» мови живопису і музики на мову літератури, тим максимально розширює і збагачує можливості літератури.

#### *Література:*

- Борисова И. Е. Zeno is here. В защиту интермедиальности / И. Е. Борисова // Новое литературное обозрение. – М., 2004. – № 65. – С. 384–391. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М., 1977. – 590 с. Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин / Л. Геллер // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. – Sdb. 44. Цит. по: Рубинчик О. Е. «Если бы я была живописцем...» // Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой. СПб.: Серебряный век, 2010. – 350 с. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильин. – Москва, 1998. – 351 с. Лотман Ю. М. Семіосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 2001. – 704 с. Луман Никлас Реальность массмедиа / Пер. с нем. А. Ю. Антоновского / Никлас Луман. – М.: Практика, 2005. – 256 с. – (Серия «Образ общества»). Мещерякова А. В., Половинкина О. И. Экфрастические основы образа Сибилы Вейн в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» / А. В. Мещерякова, О. И. Половинкина // Мировая литература в контексте культуры: сб. ст. Пермь, 2011. – С. 293–297. Мышьякова Н. М. Опыт интермедиального анализа (музыкальность лирики А. А. Фета) / Н. М. Мышьякова // Вестник Оренб. ун-та. – 2002. – № 6. – С. 55–58. Тимашков А. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке. / А. Тимашков // В кн.: Интермедиальность в русской культуре XVIII–XX веков, под ред. И. П. Смирнова и О. М. Гончаровой. – Санкт-Петербург, 2008. – С. 160–168. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: материалы Междунар. науч. конф. 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. – Сер. «Symposium». – Вып. 12. – СПб.: Санкт-Петербург. философ. общество, 2001. – С. 149–154. Чуканцова В. О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук по спец. : 10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья» / В. О. Чуканцова // Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2011. – 17 с. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne / A. A. Hansen-Löve // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hg. von W. Schmid und W. D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). – Wien, 1983. – S. 291–360. Scher S. P. Notes Toward a Theory of Verbal Music / S. P. Scher // Comparative Literature. – Vol. XXII. – 1970. – № 2. – P. 147–156. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality // Comparative Literature and Culture. – Purdue University Press, 2011. – 8 p. Wolf W. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality / W. Wolf // Word and Music Studies, Vol.4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam – N. Y.: Rodopi, 2002. – P. 13–34.

#### *Список джерел ілюстративного матеріалу*

- Wilde O. The Birthday of the Infanta. – Режим доступу: [http://www.artpassions.net/wilde/birthday\\_of\\_the\\_infanta.html](http://www.artpassions.net/wilde/birthday_of_the_infanta.html)