

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ КОДИ „БАЛАДИ ПРО ГЕОРГА ГЕНІГА“ ВІКТОРА ПАСКОВА

*Олена САЙКОВСЬКА, Вадим ПІНОВ*

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова, Україна

E-mail: [bgfantastika@gmail.com](mailto:bgfantastika@gmail.com), [vadim\\_v.p@ukr.net](mailto:vadim_v.p@ukr.net)

### INTERMEDIALITY CODES IN «A BALLAD FOR GEORG HENIG» BY VICTOR PASKOV

*Olena SAIKOVSKA, Vadim PIENOV*

Odessa I.I. Mechnikov National University, Ukraine

E-mail: [bgfantastika@gmail.com](mailto:bgfantastika@gmail.com), [vadim\\_v.p@ukr.net](mailto:vadim_v.p@ukr.net)

**ABSTRACT:** The article is dedicated to the study of the functioning of different types of ekphrasis in "A Ballad for Georg Henig" written by the Bulgarian writer of the second half of the twentieth century Viktor Paskov. Intermediality as a form of interconnectedness of different types of art is challenging for literature and intermedial approach is the main research method used in the article.

The aim is to study the interaction of verbal and audio (music), verbal and visual (coloristic and architectural models) arts in the literary text - "A Ballad for Georg Henig" (the object of research). The subject is the codes of intermediality that are revealed not only at the level of the musical ekphrasis. The scientific novelty of the research contributes to the functioning of the features of "urboekphrasis", "oikoeckphrasis", "picture-ekphrasis", fantastic images depicting the threshold situation of the "ekphrastic transition" in the work by Viktor Paskov.

Results of the research. Having determined the correlation of the concepts "intertextuality", "intermediality", "ekphrasis", we concluded that "A Ballad for Georg Henig" has all three variants of interaction. The study outlines the intertextual connections with the work of J. Goethe "Der Erlkönig". It is determined that the music artefact permeates the text at all levels of its structure and enables to consider it as an ekphrasis (musical ekphrasis).

Practical significance: our article contributes to the pool of research works on the intermedial studies, analysing the work by Viktor Paskov that has not been done before and provokes to further scientific challenges.

**KEYWORDS:** intertextuality, intermediality, ekphrasis, literary text, arts, Bulgarian literature, code, comparative studies, Victor Paskov, fantastic literature.

Інтермедіальні виміри художньої літератури дедалі більше привертають увагу дослідників. Так, питання інтермедіальності метажанру фентезі розглядають науковці Центру дослідження літератури фентезі, який функціонує при Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. У 2016 році були видана збірка матеріалів наукового семінару «Інтермедіальні виміри літератури фентезі», яка вміщує статті Т. Рязанцевої (2016), Є. Канчури (2016), Т. Свербілової (2016), О. Тихомирової (2016) та інших, де автори значну увагу приділяють інтермедіальним аспектам фентезі, практикам екранізації творів, взаємодії музики й фентезі, особливостям побудови мультимодальних творів, функціям екфразису в літературних творах окремих письменників. Монографія Т. Бовсунівської (2015) «Жанрові модифікації сучасного роману» містить розділ, присвячений роману-екфразису, його генезі, дефініції, жанровим модифікаціям. Проекції інтермедіальності літературного тексту стали предметом дослідження групи науковців у складі Г. Морошкіної, Г. Приходько, О. Приходченко (2020).

Дослідження науковців, які розробляють питання окресленої проблематики, оприявлюють певну варіативність поняття («взаємодія», «синтез», «діалог культур», «екфразис», «інтерсеміотичність», «інтермедіальність», «трансмедіальність», «мультимодальність», «інтертекстуальність» тощо).

Окреслимо основні поняття, які є необхідними для цієї наукової розвідки: «інтертекстуальність» – «інтермедіальність» – «екфразис».

Українська дослідниця В. Просалова у монографії «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» детально розглядає питання співвіднесення «інтертекстуальності» та «інтермедіальності», наголошуючи на тому, що «в інтертекстуальних студіях ідеться про взаємозв'язок вербальних творів, автори яких реагують на мотиви, образи, ідеї, художні знахідки попередників, а в інтермедіальних дослідженнях – про висвітлення літературою інших

видів мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі іномедійних вкраплень, що підтверджують своєрідну «розгерметизацію» художньої літератури, яка не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо» (Просалова, 2014, с.19). Відтак, йдеться про різні поняття, які відносяться до різних галузей науки.

Традиційним є визначення інтермедіальності, запропоноване Н. Тішуніною: «Інтермедіальність – наявність у художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва» (Тішуніна, 2001, с. 153), при цьому дослідниця вказує на два значення терміну: у вузькому розумінні інтермедіальність – особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв; у ширшому розумінні – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої «метамови» культури) (Тішуніна, 2001, с.154). Альтернативне визначення, яким послуговуємося у цьому дослідженні, подає В. Просалова: «Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» (Просалова, 2014, с.26-27). Вона вказує, що «інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень (Просалова, 2014, с.27). Інтермедіальний аналіз як наукова методологія (за Н. Тішуніною та В. Просаловою) ліг в основу цього дослідження.

Екфразис – інший термін, яким послуговуються дослідники, коли йдеться про міжмистецьку взаємодію. Т. Бовсунівська (2015) використовує цей термін при аналізі нового жанрового різновиду – роману-екфразису. Вона зазначає, що «екфрастична література сьогодення не може конкурувати із детективним, фентезійним чи любовним жанрами, які часто стають бестселерами та існують на межі масової літератури. Особливість «екфрастичного потоку» в тому, що до масової культури він не стосується, оскільки поєднує в собі кілька видів вишуканого мистецтва та спрямовується до того читача, який обізнаний у сфері мистецтва та має уявлення про історію живопису, музики, архітектури тощо» (Бовсунівська, 2015, с. 314). Загалом, теорію екфразису дослідниця пропонує розглядати як певне когнітивне перетворення інтермедіальності. Т. Бовсунівська підкреслює, що «роман-екфразис як жанр, в якому акумулюється вербальна візуалізація артефакту як провідна властивість, передбачає керівну роль задіяного артефакту стосовно всієї смислоструктури. Перелічені вище параметри вербальної візуалізації, втім, актуалізуються в ньому не однорідно і не всі одночасно. Наприклад, роман-екфразис задіює конкретний тип артефактів із притаманними їм властивостями вербальної візуалізації, що і становить його провідну жанрову характеристику (художній, фото-роман, архітектурний тощо). А точніше, якщо певні принципи візуалізації артефакту пронизують всі рівні структури тексту (тематичний, сюжетно-композиційний, образний, засобів мовного вираження), то такий роман безперечно є екфразисом, модифікація якого визначається за функціональністю закладеного в ньому артефакту культури» (Бовсунівська, 2015, с.352). Ми припускаємо, що у такому аспекті можна говорити не про лише про роман-екфразис, але ширше – про текст-екфразис.

Питання міжмистецької взаємодії актуальні й у болгарському літературознавчому дискурсі. У 2020 році побачила світ монографія Данієли Кірової (2020) «Медійні діалоги. Німе кіно – германомовна література початку ХХ століття»<sup>1</sup>, а кількома роками раніше виходить ряд її статей, присвячених проблемам дигітальних вимірів літератури та взаємодії двох видів мистецтва – кіно та літератури (наприклад, Д. Кірова (2019). Прояви інтермедіальності у творчості болгарських письменників досліджені спорадично. Інтермедіальності повісті «Бар'єр» Павела Вежинова присвячений розділ монографії Л. Бугаєвої (2010) «Література і rite de passage».

Літературний доробок іншого талановитого болгарського письменника другої половини ХХ ст. Віктора Паскова (1949–2009) в аспектах інтермедіального дискурсу майже не досліджений. Метою цієї наукової розвідки є вивчення взаємодії різних типів екфразису у творі Віктора Паскова «Балада про Георга Геніга».

<sup>1</sup> Тут і надалі переклад з болгарської авторки статті.

Болгарська дослідниця Геночева Дечева (2002) у статті «Аспекти у творчості Віктора Паскова. Видавнича діяльність» зазначала, що «Балада про Георга Геніга» це твір міжжанрової приналежності, через це не можна його розглядати з точки зору відомих логічних парадигм, оскільки він не вписується у традиційну теорію жанрів. Науковиця вказує, що у його структурі можна прослідкувати структуру класичного музичного твору, оскільки музика у тексті є не лише сенсом життя, але й ритмом дії. Дослідниця відзначає, що балада має всі частини і деталі симфонічного твору, і стверджує, що автор у такий спосіб представив невизначений тип музичної оповіді. Наразі такий метажанровий різновид можемо класифікувати як текст-екфразис, у варіанті – мелоекфразис. Екфрастичний простір музики розгортається у творі на кількох рівнях: тематичному, жанровому, композиційному, образному, мовно-стилістичному тощо.

Цікавим є жанровий рівень прояву мелоекфразису. Науковці називають твір Віктора Паскова «Балада про Георга Геніга» «новелою», «повістю» або «романом». Однак авторське визначення – балада – «підказує» читачеві, що у творі є героїчні події, драматичний напружений сюжет, фантастичні риси. Але балада – не лише літературний жанр, а й музичний. Навіть сам факт приналежності цього жанру до різних видів мистецтва провокує до подвійного (паралельного) декодування твору засобами, наявними в обох видах мистецтва. Музична балада – це пісенний твір, в основі якого лежить розповідь, це завжди епічне полотно. Віктор Пасков був професійним музикантом, він закінчив консерваторію у Ляйпцигу, грав на багатьох традиційних музичних інструментах, а також зробив кар'єру оперного співака. Отже, письменник був прекрасно обізнаний із жанром музичної балади.

Однією із найвідоміших музичних балад є твір Ф. Шуберта «Лісовий цар», який був написаний одразу після прочитання композитором балади Й. Гете «Der Erlkönig»<sup>2</sup>. Мотив твору Й. Гете запозичений з данської легенди Ellerkonge, яка була перекладена німецькою мовою Й. Гердером. У цій версії фігура злого духа називається вільшаним Королем, Королем вільхи, або ж – Королем ельфів. У німецькій мові вільха (нім. die Erle) й ельф (нім. die Elfe) схожі в написанні, у зв'язку з чим могла виникнути помилка. Достеменно невідомо, чи знав Й. Гете про можливу помилку Й. Гердера, або ж схилився до народних вірувань, пов'язаних із заболоченими землями, які заросли вільхою і вербою. За народними переказами ці землі були населені духами, які використовували свою смертоносну силу на людях. У данському і німецькому фольклорі фігура Короля Ельфів асоціюється зі смертю, оскільки він приходив до людей, що помирають.

У музичній баладі Ф. Шуберта є чотири основні персонажі – оповідач, батько, малий син, лісовий цар, а також один другорядний – кінь. Схожу систему персонажів, однак дещо розширену, втілено й у творі Віктора Паскова: оповідач, батько, малий син, тіні, Георг Геніг, матір, Боженка, брат Антоній на коні, скрипка, буфет. Драматичним реплікам реальних персонажів твору протиставляються звабливі слова тіней, що є абсолютно тотожним до розгортання сюжетної тканини музичної балади Ф. Шуберта (герої-лісовий цар). Інтертекстуальність твору (образи дерева, тіней, царя, смерті, гнома, коня) потребує окремого детального вивчення поза цією науковою розвідкою.

Для побудови музичного твору використовується мова риторики: Exordium (Вступ) – Narratio (Оповідь) – Propositio (Виклад) – Partitio (Контрастна тема) – Confutatio (Контрапункт) – Confirmatio (Закріплення теми) – Digressio (Відступ) – Peroratio (Кінцівка). Такі ж елементи оповіді наявні у тексті. На фоні гри філармонічного оркестру (який постійно присутній у творі на різних рівнях оповіді) розгортається текстова канва твору. Цікавим є ведення теми та контрасти (опозиція музика – буфет). Роль мистецтва у «Баладі про Георга Геніга» набуває сакрального значення. Кожен майстер несе свій хрест і предстає перед Богом зі своїм творінням, своєю скрипкою *viola d'amore*, або своєю книгою. Наприкінці твору лунає молитва-гімн мистецтву: « – Священне, священне, священне мистецтво, воно було, є і буде! Алілуя! / Алілуя! / Алілуя!»<sup>3</sup> (Пасков, 1987).

<sup>2</sup> В українській літературі твір відомий під назвою «Вільшаний король» (пер. М. Рильського), «Вільшаний цар» (пер. П. Куліша), або «Лісовий цар» (пер. Б. Грінченка).

<sup>3</sup> — Свещено, свещено, свещено е изкуството, което бе, което е и което ще бъде! / Алелуя! / Алелуя! / Алелуя!

Твір розповідає про останні роки життя реальної історичної особи, відомого скрипника Георга Йосифа Геніга, який переселився з Чехії до Софії, аби започаткувати у Болгарії свою школу з виготовлення віолін (скрипок). Центром оповіді, навколо якої розгортаються події, є виготовлення скрипки для Бога, надзвичайної *viola d'amore*. Скрипка у творі ототожнюється з живою людиною, має людські риси: найменша скрипочка для Віктора схожа на маленьку дівчинку: «У футлярі щось кидало червонуваті відблиски і ніби тихо дзвеніло, молилося, аби його не торкалися, це була невимовно красива істота, дитя жіночої статі, ефірне й тендітне, воно виблискувало золотими струнами в нашій темній кімнаті, з акуратно вигнутою шийкою, немов сережка, з двома знаками питання по обидва боки грифа, мов тонкими бровами, що пахнуть королівською дитиною – скрипка Георга Йозефа Геніга»<sup>4</sup> (Пасков, 1987); *viola d'amore* нагадувала покійну дружину майстра (Боженку) та Божу Матір з ікони, втілюючи Боже благословення і Всевишню любов. Звук цієї скрипки можна було «почути»: «Вибухнув потужний мажорний тризвук, ніби всі перші скрипки філармонії заграли в одну мить. Звук був таким м'яким і оксамитовим, таким теплим і пристрасним, якого я не чув у жодного скрипаля!»<sup>5</sup> (Пасков, 1987). Скрипка виражає потік вічної любові: майстра до свого ремесла, клієнта до скрипки, скрипки до музиканта, людини до себе. Спроба творчої самоідентифікації – ще один вимір, який реалізує текст-екфразис. Твір подає самоідентифікаційний проєкт кожного з героїв.

Георг Геніг знав, що його багатство – це його майстерність, розуміння свого покликання і музика. Майстер, який вже ледве рухався, «ожив» під час виготовлення своєї останньої скрипки. Інструмент дарував йому крила, сили і відчуття щастя: «Георг Геніг був у трансі. Його рухи були впевненими та спритними. Дивлячись на нього, у мене було відчуття, що він робить все за чужим велінням, таким затуманеним був його погляд, його рухи були настільки точними, його обличчя було так дивно освітлене зсередини. У ті часи Георг Геніг жив в іншому світі. Я впевнений, що він почувався немимовно щасливішим»<sup>6</sup> (Пасков, 1987). Образ майстра-скрипаля втілює у життя сквородинську філософію про «сродну працю»<sup>7</sup>.

Марін (батько Віктора) – геніальний трубач, віртуоз, який міг неперевершено виконати «Політ джмеля»<sup>8</sup> був щасливий у театрі, на сцені, вдома, виконуючи музику. Георг Геніг запевняв Маріна, що музикант не може бути бідним, він багатий, коли з трубою, коли працює за покликанням і велінням серця, а бідний, коли «робить буфет».

Віктор й оповідач зливаються у тексті, адже цей твір певною мірою біографічний. Тут важко провести чітку межу між реальністю та художнім вимислом. Георг Геніг пророкує, що Віктор стане царем, але царем у його розумінні: з багатим внутрішнім світом, глибоким знанням справи і любов'ю до обраної праці. У своїх останніх листах Георг Геніг просить Віктора вчися, аби стати великим царем і обрати своє покликання. Наприкінці роману оповідач знайомить читача зі своєю сродною працею: «А я – я буду рабом у своїй царині і, можливо,

<sup>4</sup> В кальфа грееше с червеникави отблясьци и сякаш нежно звънтеше, и като че ли се молеше да не го докосваме, едно неопикуемо красиво създание, отроче от женски пол, ефирно и крехко, искрящо със златните си струни в тъмната ни стая, с кокетно извито охлювче като ушенце, с две въпросителни от двете страни на грифа като тънки вежди, ухаещо като царско дете — цигулката на Георг Йосиф Хених.

<sup>5</sup> Гръмна мощно мажорно тризвучие, сякаш в един и същи миг засвириха всички първи цигулки на филхармонията. Тонът бе тъй мек и кадифен, тъй топъл и страстен, какъвто нямаше нито един от познатите ми цигулари!

<sup>6</sup> Георг Хених бе изпаднал в транс. Движенията му бяха сигурни и пълни. Като го гледах отстрани, имах чувството, че върши всичко под чужда диктовка, тъй замаян бе погледът му, тъй прецизни движенията му, тъй странно бе осветено отвътре лицето му. В тези дни Георг Хених обитаваше друг свят. Сигурен съм, че в него се чувствуваше несравнимо по-щастлив

<sup>7</sup> Український філософ Григорій Сковорода (1722-1794) - автор концепції «сродної праці», згідно з якою людина отримуватиме задоволення і щасті лише від тієї роботи, для якої вона народжена, до якої має хист від Бога і покликання.

<sup>8</sup> Інтермедія, написана М. Римським-Корсаковим для його опери «Казка про царя Салтана». Цей музичний твір є надзвичайно складним для виконання.

одного разу я стану господарем. Тоді я сяду і напишу останню книгу. А знаєш, яка то буде книга? – звичайний буквар»<sup>9</sup> (Пасков, 1987).

Контрастною мелодією звучить тема буфету. Його називають «проклятим», оскільки через нього труба відпочивала у футлярі, а музика покинула дім Маріна. Натомість музикант проводив цілі вечори з циркулем і трикутником, займаючись підрахунками, він навіть став «психологом» буфетів, більше того – став сам схожим на буфет. Буфет як уособлення розкоші стає мрією матері Віктора, ідеєю фікс, яка заповонила її всю, немов зачарувала, затьмарила свідомість. Нікола Іванов у статті «Балада Віктора Паскова» зазначає, що «буфет вбиває творчі мрії людини і повертає її до побуту. Образ буфету нагадує гоголівський світ абсурдної гіперболи, гротеску, але з надзвичайно сильним соціально-етичним впливом»<sup>10</sup> (Іванов, 2009).

Мовна мелодійність і метафорична авторська конструкція – це нові рівні оприявлення мелоекфразису. Нікола Іванов відзначає, що «у «Баладі про Георга Геніга» мова надзвичайно мелодійна, повністю відповідає високим духовним переживанням головного героя, гармонія між повідомленнями та їх мовним вираженням наближені до прози Йовкова»<sup>11</sup> (Іванов, 2009), а Геновева Дечева зазначає, що в іншому творі («Неврѣстни убийства») «ця фраза згадується як метафора витонченого смертного задоволення: «Помремо разом! Як витончено! *Viola d'amore!*»<sup>12</sup> (Дечева, 2002, с.37).

Фантастичні (міфологічні і казкові) образи оприявлюють порогову ситуацію екфрастичного переходу. Образ тіней, які постійно увечері приходили з потойбічного світу до старого майстра Геніга, – це образи рідних йому людей (батька Йосифа, брата Антона, дружини Боженки<sup>13</sup>, матері), вони готові були кожної миті забрати майстра до царства мертвих. Автор наділяє їх і формою, і відчуттями: тіні можуть торкатися, розмовляти, притулятися до стіни, бути невдоволеними. Неодмінно у таких видіннях брат Антон сидів на коні та грав на валторні (нім. *Waldhorn* – лісовий ріжок), як хоробрий воїн у військовому поході. Кінь його змальовується як буйний, з-під його копит летять іскри, а з носа – вогонь. Саме цей кінь переводить у засвіти. Інтертекстуальні образи тіней, коня, валторни, потойбіччя виконують у творі й інтермедіальну функцію: вони відкривають «екфрастичний портал» (за Т. Свєрбіловою), «переносять» читача і героїв з медії літературного тексту у медію драматичного твору (маленький хлопчик Віктор є постійним глядачем театрального дійства, яке щовечора розгортається перед його очима). Автор створює сценічні декорації, які прикрашають уявну сцену баладичного твору, та музичний супровід оркестру тіней. Казковості твору (і літературного, і драматичного) надають образи замку у Чехії; кімнати, яка порівнюється з печерою гномів; майстра, що й сам схожий на гнома; майстра Франтишека, ніби з казки «Холодне серце» (зрештою це красномовна метафора); магічні заклинання, які чув малий Віктор (матеріали для виготовлення інструментів ладан, копал, сандарак, каніфоль, драконова кров) та й сам Георг Геніг, жадливо бідний, безкінечно добрий, із зовнішністю чарівника з казки, що знає багато секретів, який з'явився з невідомої далекої країни та говорить магічною мовою, володіє дивним ремеслом та страждає, як святий. Цей світ Георга Геніга був населений тінями, царями, богами, деревами, що розмовляють, мороком і таємничими голосами, що є фантастичною складовою жанру балади.

Інтермедіальність у структурі «Балади про Георга Геніга» набуває суттєвого смислового навантаження і на рівні гри з кольорами. У романі наявні кілька рівнів візуалізації:

<sup>9</sup> А аз — ще робувам в моето царство на занаята и може би някой ден ще стана майстор. Тогава... тогава ще седна и ще напиша една последна книга. И знаеш ли каква ще бъде тя? — най-обикновен буквар.

<sup>10</sup> Бюфетът убива творческите мечти на човека на изкуството и го връща в ежедневието на бита, макар че Марин се опитва да вложи творчество в изработването му, но то не надскача сръчността на механиката. Срещаме се с един Гоголев свят, свят на абсурдната хипербола, на гротеската, но с изключително силно социално-нравствено внушение.

<sup>11</sup> В «Балада за Георг Хених» езикът е изключително музикален, съответен изцяло на високите духовни изживявания на главния герой, хармонията между посланията и езиковото им изразяване се доближават до Йовковата проза.

<sup>12</sup> «...тази фраза е спомената като метафора на изтънено смъртно удоволствие: «Хайде да умрем заедно! Колко тънко! *Viola d'amore!*»

<sup>13</sup> Імена героїв досить промовисті: Боженка (дана Богом), Йосиф (біблійний персонаж), Антон (той, хто ступає в бій).

– колірною візуалізацією тут проступає як від прямої авторської вказівки, так і навіюється опосередковано. Приємні спогади навіває жовтий колір, який номінується або прямо, або пов'язаний з образом теплого сонячного ранку. Самотність, розчарування втілює ліловий або брудно-сірий колір, образи синюватого дня, хмар тощо;

– світлова візуалізація реалізується у всіх трьох варіантах: світло-тінь-темрява. На початку твору автор запитує про білу пляму, де зберігаються спогади. Твір пронизують тіні, які виступають алюзіями до лісових або болотяних духів та переводять у царство мертвих. У фіналі бачимо темний вечір та чорну гриву коня Антона, який переносить Георга Геніґа до потойбічного світу.

Архітектура також присутня у баладі Віктора Паскова. Він, «письменник міста», продовжив традиції Павела Вежинова. Софія як варіант урбоекфразису В. Паскова у творі представлена через дихотомію «багатого» і «бідного» районів. Багаті люди жили на вулиці Оборіште («Оборище») та Сан-Стефано («Сан-Стефано»), а бідні – на вулиці Іскар («Искър»), або Волов («Волов»). Ойкоекфразис зображує будинки як архітектурні артефакти. Маленький Віктор разом зі своїми батьками жив на вулиці Іскар, у будинку, який усі ненавиділи, вважаючи винним у своїй бідності. Втім, цей дім мав цікаву історію: колись це був красивий, побудований у стилі модерн, будинок, там розмістилося італійське посольство, звучала італійська мова, мова Данте, мова музики. Пізніше будинок став публічним домом, а згодом – місцем проживання бідних людей (обшарпані коридори, облуплені стіни, листки з некрологами, що висіли білими плямами на стіні будинку, оголені ребра стель, червоний ліхтар перед пишним фасадом, криві сходи, що тріснули навпіл від удару бомби під час війни, балки, що всюди стирчали, широка щілина, через яку було видно покручені іржаві залізні прутья. Повертаючись уночі, п'яний Йорде часто потрапляв ногою в цю щілину. Фроса (дружина)... залишала його довго стирчати в такому положенні, одна нога — в щілині, інша бовтається в повітрі, голова похмуро звисає на груди, немов у лицаря сумного образу). У цьому будинку люди були настільки бідними, що, здавалося, вони були самі духам, хоча «там і духам було б тісно». Іншим топосом є будинок пристарілих, куди переселився майстер Геніґ після того, як виконав свій обов'язок перед Богом і людьми. Цей будинок стає уособленням людського нещастя.

Музика, як артефакт, який пронизує твір на всіх рівнях його структури (тема, сюжет, принципи композиції, образи, мовно-стилістичне вираження) дає підстави розглядати «Баладу про Георга Геніґа» Віктора Паскова як текст-екфразис. Мелоекфразис, урбоекфразис, гра з кольорами, фантастичність як екфрастичний портал/перехід, які реалізуються у творі, формують його інтермедіальні коди.

#### БІБЛІОГРАФІЯ:

- Бовсунівська, Т. (2015)** Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Діса плюс, 368 с. (*Bovsunivska, T. Zhanrovi modyfikatsii suchasnoho romanu. Kharkiv: Disa plus, 368 s.*)
- Бугаєва, Л. (2010)** Литература и rite de passage. СПб: Петрополис, 386 с. (*Bugaeva, L. Literatura i rite de passage. SPb: Petropolis, 386 s.*)
- Дечева, Г. (2002)** Аспекти в творчеството на Виктор Пасков. Издателска дейност. // *Издател. Том 4, Брой 2, с. 36 – 38.* <http://journals.uni-vt.bg/getarticle.aspx?aid=4179&type=.pdf> (*Decheva, G. Aspekti v tvorchestvoto na Viktor Paskov. Izdatelska deynost // Izdatel. Tom 4, Broj 2, s. 36 – 38.* <http://journals.uni-vt.bg/getarticle.aspx?aid=4179&type=.pdf>)
- Иванов, Н. (2009)** Баладата на Виктор Пасков // *LiterNet. Електронно издателство* (16.04.2009). [https://liternet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane\\_2/balada.htm](https://liternet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane_2/balada.htm) (*Ivanov, N. Baladata na Viktor Paskov // LiterNet. Elektronno izdatelstvo* (16.04.2009). [https://liternet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane\\_2/balada.htm](https://liternet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane_2/balada.htm))
- Канчуря, С. (2016)** Інтермедіальні аспекти фентезі: напрям дослідження // *Інтермедіальні виміри літератури фентезі. Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (20 квітня 2016 р.). Київ, с. 22 – 28.* <http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/zbirka2016.pdf> (*Kanchura, Ye. Intermedialni aspekty fentezi: napriamy doslidzhennia // Intermedialni vymiry literatury fentezi. Zbirka materialiv naukovooho seminaru Tsentru z*

- Doslidzhennia Literaturny Fentezi pry Instytuti literaturny im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy (20 kvitnia 2016 r.). Kyiv, s.22-28.*  
<http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/zbirka2016.pdf>
- Кирова, Д. (2019)** Интермедіалні форми в отношеніето кино–немска література от началото на 20 век // *Годишник на Шуменския университет "Епископ Константин Преславски"*, Т.30, с. 107 – 125. (Kirova, D. Intermedialni formi v otnoshenieto kino–nemska literatura ot nachaloto na 20 vek // *Godishnik na Shumenskia universitet "Episkop Konstantin Preslavski"*, Т.30, s. 107 – 125.)
- Кирова, Д. (2020)** Медійни діалоги. Нямо кино – немскоезична література от началото на ХХ век. Шумен: УИ «Епископ Константин Преславски», 137 с. (Kirova, D. Mediyni dialozi. Nyamo kino – nemscoezechna literatura ot nachaloto na XX vek. Shumen: UI «Episkop Konstantin Preslavski», 137 s.)
- Пасков, В. (1987)** Балада за Георг Хених. Софія: ИК „Христо Ботев“. (Paskov, V. "A Ballad about Georg Henig". Sofia: IK "Hristo Botev")
- Просалова, В. (2014)** Интермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 154 с. (Prosalova, V. Intermedialni aspekty novitnoi ukrainskoi literaturny. Donetsk : DonNU, 154 s.)
- Рязанцева, Т. (2016)** Екфразис у прозі Дж. Р. Р. Толкіна – версії і функції // *Интермедіальні виміри літератури фентезі. Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (20 квітня 2016р.). Київ, с. 66 – 72.*  
<http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/zbirka2016.pdf>  
 (Riazantseva, T. Ekfrazys u prozi Dzh. R. R. Tolkina – versii i funksii // *Intermedialni vymiry literaturny fentezi. Zbirka materialiv naukovoho seminaru Tsentru z Doslidzhennia Literaturny Fentezi pry Instytuti literaturny im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy (20 kvitnia 2016 r.). Kyiv, s.22-28.*  
<http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/zbirka2016.pdf>
- Свербілова, Т. (2016)** Функція екфразису у семіотиці порогу-двері-вікна як кордону між двома світами у творчості О. С. Гріна (на матеріалі оповідання «Фанданго») // *Интермедіальні виміри літератури фентезі. Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (20 квітня 2016р.). Київ, с. 56 – 66.*  
<http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/zbirka2016.pdf> (Sverbilova, T. Funktsiia ekfrazysu u semiotytsi porohu-dveri-vikna yak kordonu mizh dvoma svitamy u tvorchosti O. S. Hrina (na materialii opovidannia «Fandanho») // *Intermedialni vymiry literaturny fentezi. Zbirka materialiv naukovoho seminaru Tsentru z Doslidzhennia Literaturny Fentezi pry Instytuti literaturny im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy (20 kvitnia 2016r.). Kyiv, s. 56 – 66.*  
<http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/zbirka2016.pdf>
- Тихомирова, О. (2016)** «Путівник Місіс Бредшоу» Террі Пратчетта як мультимодальний твір // *Интермедіальні виміри літератури фентезі. Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (20 квітня 2016р.). Київ, с. 38 – 43.*  
<http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/zbirka2016.pdf> (Tykhomyrova, O. "Putivnyk Misis Bredshou" Terri Pratchetta yak multimodalnyi tvir" // *Intermedialni vymiry literaturny fentezi. Zbirka materialiv naukovoho seminaru Tsentru z Doslidzhennia Literaturny Fentezi pry Instytuti literaturny im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy (20 kvitnia 2016r.). Kyiv, s. 56 – 66.*  
<http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/zbirka2016.pdf>
- Тишуніна, Н. (2001)** Методологія інтермедіального аналізу в світє междисциплінарних дослідвань // *Методологія гуманітарного знання в перспективє ХХІ века: матеріалы Международной научной конференции 18 мая 2001 г., Вып. 12. Санкт-Петербург, с. 149 – 154.* (Tishunina, N. Metodologiya intermedial'nogo analiza v svete mezhdisciplinarnykh issledovaniy // *Metodologiya humanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka : materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 18 maja 2001 g., Vyp. 12. Sankt-Peterburg, s. 149 – 154.*)
- Prihodko, G., Prykhodchenko, O., & Moroshkina, H. (2020)** Projections of Intermediality in a Literary Text // *WISDOM*, 15(2), p. 21-32.  
<https://doi.org/10.24234/wisdom.v15i2.348>