

Фоменко Е. Г.,

*доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри теорії і практики перекладу,
заведуючий кафедрою теорії і практики перекладу
Класического приватного університету*

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ-ТЕКСТ-ПОДТЕКСТ

Аннотация. Статья исследует турбулентную вербализацию синтеза искусств в фазовом переходе Стерна-Джойса на материале «Альберта» Л.Н. Толстого и «Мертвых» Дж. Джойса. Выявляется самоорганизация интермедийного контекста-текста-подтекста: вербальный лейтмотив в ассоциативной сети музыкального впечатления, приращение смысла в интермедийной непрерывности и цикличности, вербализация музыкальных констант эпохи для рассеяния вербального откровения.

Ключевые слова: контекст-текст-подтекст, интермедийность, художественный дискурс, синергия писателя, турбулентность, индивидуально-авторская концепция.

Постановка проблемы. Мы исходим из того, что контекст-текст-подтекст [3] является предметом синергии художественного текста. Однако, в отличие от композиционной поэтики, утверждающей, что «лингвистический подтекст <...> оказывается естественной формой проявления или усиления позиции автора» [2, с. 9], мы исследуем подтекст во фрактальном целом самоорганизующейся системы «контекст-текст-подтекст». В фазовом переходе Стерна-Джойса, который нами так назван по крупным писателям, инициировавшим и доведшим до радикализма свертку повествования в турбулентных вариациях потока сознания, участвовали многие писатели, размышлявшие о природе творческого вдохновения. Интермедийные исследования художественного текста, посвященные живописи в литературе [4] или музыке в литературе [1; 2; 5], являются актуальными, поскольку по-новому раскрывают индивидуально-авторскую концепцию писателя.

Цель статьи – исследовать интермедийный контекст-текст-подтекст повести Л.Н. Толстого «Альберт» [6] и рассказа Дж. Джойса «Мертвые» [7, с. 199–256] для выявления турбулентной вербализации синтеза искусств, свойственной фазовому переходу Стерна-Джойса.

Изложение основного материала исследования. Вербальный лейтмотив в ассоциативной сети музыкального впечатления. В сцене танцевального вечера с исполнением музыкального сочинения в «Альберте» Л.Н. Толстого и «Мертвых» Дж. Джойса нет межсемиотического перевода музыкального языка; общим является сцепление музыкальных впечатлений в вербализации контекста-текста-подтекста через театральные эффекты сцены. Театрализация воплощается возвышением, на котором замерзающий Альберт отдает вечности музыку своих мечтаний, и лестничной площадкой, отделяющей прислушивающуюся к пению Грету от Габриэля, наблюдающего за ней снизу.

«Альберт» посвящен музыканту-иностранцу, имя которого означает «благородный и блистательный». Альберт бедствует, обогреваясь, выпивая и музицируя на петербургском «балике» [6, с. 32]. Его странность проникает в «не то» обыденное, создавая «что-то» прекрасное, поглощая в воображаемых сце-

пленных объятиях луны и воды его самого. «Мертвые» описывают традиционный танцевальный вечер, три хозяйки которого связаны с музыкой (органистка и учительница музыки, сопрано в дублинской церкви и учительница музыки для начинающих); младшая из них, органистка, исполняет виртуозную пьесу для фортепиано, демонстрируя приглашенным ученикам свою технику фортепианной игры. Исполнение «Меланхолии» в «Альберте» и песни “The Lass of Aughtim” в «Мертвых» является толчком к неожиданной встрече через музыку. Музыка рассеивает грусть любви. Скрипка поет о трагической любви Альберта. Звуки песни из прошлого навевают грусть о трагической разлуке юноши и девушки в ирландской глубинке. Откровение «несомненной веры в возможность невозможного счастья» [6, с. 37] размывает действительность и воспоминание. В «Альберте» наслаждение и блаженство счастья доставляет исполнительское мастерство; в «Мертвых» звуки песни, скорее намек, чем исполнение (у тенора простужен голос), приглушенно-смягченное закрытой залы, вскрывают горечь личного воспоминания. Перед закрытой дверью угасает огонь жизни Альберта, прижимающего без голоса-смычка воображаемую стеклянную скрипку. Суть неожиданной встречи, как показывает через музыку ранний Л.Н. Толстой, состоит в том, что она «не то, что всегда окружает» [6, с. 40]. Внутренняя свобода музицирующего Альберта отрицает притяжение стеклянной клетки-благополучия, равное смерти. Песня об утрате в «Мертвых» передает ту же тоску и холод смерти, как и в скрипичном исполнении Альберта голос моцартовского Командора.

Новаторство Л.Н. Толстого состоит в свертке повествования за счет накопления сцен. Следуя Л. Стерну, определившему в «Тристане Шенди» путь свертывания повествования накоплением сцен, и Л.Н. Толстой, и Дж. Джойс размывают центр впечатления в пространственной одновременности музыки и слова. Альберт, незванный гость, меняет ход вечера исполнением сочинения для скрипки и фортепиано; его скрипичная версия русской народной песни завораживает слуг; потрясает имитация целого оркестра в его скрипичном переложении первого акта «Дон Жуана» Моцарта; театрально-бутафорное стекло в форме скрипки звучит реквиемом таланту, погибшему на чужбине от русской тоски. Благодеяние Делесова – мишура для скрипача, играющего на чужих скрипках и отдающего невозможной-восторженной любви-меланхолии, странной недомолвками. Л.Н. Толстой сцепляет словесно-музыкальные образы с не имеющей отношения к искусству рутинной. Серийная частица «то» и серийные отрицания вторят в действительности и в воспоминании движениям смычка (из-за такта – «не то» и на сильную долю такта – «то»). Необычайно убедительная трансформация смысла слов, однокоренных прилагательному «странный». Искусно подобраны глаголы, передающие динамику звукового потока в волнообразной вербализации. Му-

зыкальні варіації подвійних і трійних однородних членів пропозиції, якими насичен «Альберт». Серійні союзи зберігають музикальний ритм сцепленого враження, зводячи різні однородні члени пропозиції, наприклад, однородні обставини місця з союзом «и» розводять однородні сказуємі, так же зв'язуємі цим союзом: «Альберт разом з нею бросився в луну і воду і побачив» [6, с. 57]. Надстройкі значення (дивний музикант, дивний інструмент, дивність враження) постійним поверненням виводять звужуваними і розширюваними колами ускладнених пропозицій на прозорий, холодний дублікат сучасної скрипки, з котрим «кращий і щасливіший» [6, с. 58], без голосу-смычка розчиняється в мислячих-меланхоліях. Дж. Джойс, як і Л.Н. Толстой, обігрує повтор з допомогою службових слів, як в «listening to distant music, a symbol of» [7, с. 240]. Толстовське «то» і джойсовське «of» сцепляють з чим-то ще в аккорді контексту-тексту-підтексту (Альберт говорить про веселому художнику Петрові, який уже не займається живописом, а в «Мертвих» літератор шукає живописний еквівалент музикальному враженню, не маючи таланта живописця).

Вербалізація відкриття душі в «Альберті» органічна «Мертвими». Індивідуально-авторське зусилля вводить контекст-текст-підтекст в стан ізоляції (потік нот – потік сліз). Індивідуально-авторські концепції, т. є. внутрішня життя художественного мови в варіативності дискурсивного поля свідомості, розділяють художественне освоєння світу синергією. Мовотворчість черпає у музики ритміку, коли «не то» розвивається в пошуках «того», а повтор службової частини мови сродни повтору однієї і тієї ж ноти, повернення до якої задає розвиток музикальної теми. Турбулентність «то» і «не то», «що-то» і «something», т. є. хаотичні коливання, руйнівні стару систему контексту-тексту-підтексту і породжують новий порядок вибухом індивідуально-авторських відхилень в дискурсивне свідомість сучасності, підкоряється і у Л.Н. Толстого, і у Дж. Джойса ритміці музикальної циклічності і звукодекларації. Кришталова скрипка, стиснута обома руками в сонливому затемненні свідомості, передбачає джойсовські епіфанічні відкриття, такі ж моменти високого, чистого духовного напруження. Гра на кришталовій скрипці синергічна застиглому позі молодій жінчині, потрясеної вторгненням прихованого спогаду з минулого.

Важко, як музика звучить в голові читача. Якщо пісня у Дж. Джойса вповні на слуху, то твір, вибране Альбертом, завуалюється, хоча у піаніста є ноти. «Меланхолія» містить контраст між романтичним називом, станом хандри і музикальною тональністю без альтернатив. «Меланхолія» викликає асоціації з фантазією до-мажор для скрипки і фортепіано Ф. Шуберта, opus 159, і фантазією до-мажор для скрипки і фортепіано Р. Шумана, opus 131. Перша довга нота кантіленної теми, виконувана нисходячим рухом смычка в фантазії Шуберта, вказує саме на це твір, як, по крайній мірі, джерело «Melancholie C-dur». Фантазія Шуберта композиційно близька «Альберту», бо вона відрізняється циклічністю, варіативною розробкою мелодій, неперервністю, принципом сопоставлення. Хоча до-мажор є єдиною мажорною тональністю без альтернатив (без підвищення або зниження тону), турбулентність створюється модуляційними ходами, які ведуть до висот творчого відкриття. Через вказані Л.Н. Тол-

стым тональності скрізь «Меланхолію» проходять симфонія Й. Гайдна (до-мажор), моцартовська симфонія № 41 «Юпітер» (до-мажор), перша симфонія Бетховена (до-мажор) і п'ята героїчна симфонія Бетховена (до-мінор – тональність, в якій помилився піаніст). Тональність розсіює входження в ризому романтичної музики (через пряме згадування Ф. Шопена). В контекст-текст-підтекст вплітаються обидва цикли фортепіанних етюдів Шопена (соч. 10 і 25), заключительні етюди яких написані в до-мінорі; цікаво, що більш ранній з циклів обрамляється етюдами в до-мажорі і до-мінорі. В асоціативний круг включається друга симфонія Р. Шумана в до-мажорі. Важко не тільки зв'язка Шопен-Шуберт-Шуман, але і зв'язка назви п'єси з станом глибокої меланхолії, в якій перебував Р. Шуман в психіатричній клініці; подвійно згадування Альбертом Роберта одразу після імені Шопена, можливо, мовить не тільки про «Роберта-дьявола» Мейєрбера, оперу з ефектною театралізацією, але і про душевну хворобу Шумана і Альбера. Думається, що до-мажор великих музикальних творів вступає в різкий контраст з циклічністю побутової «не то і не потрібно» [6, с. 32], трансформуючись вокальною кантіленою і віртуозною орнаментикою виконавця в серійні «то» і «що-то»: «Якої-то холодний круг, то звужується, то розширюється <...> **що-то**, все вище і вище підходячи до горла» [6, с. 36] (мурашки радості розсіюються в потоці сліз). Внаслідок А. Скрябін олицетворяв тональність до-мажор, яку відчував в червоному кольорі, з адом. А ось Н.А. Римський-Корсаков бачив цю тональність в білому кольорі (подібність з сніжним містом і кришталовою скрипкою в епіфітанях Альберта).

В відмінності від Л.Н. Толстого, охоплюючої весь процес виконання твору, Дж. Джойс схватив мить, перехвачену, подивлену одним чоловіком у іншого. Як остання скрипка Альберта була «дивного пристрою» [6, с. 56], так і дивний пристрій людського горла обмежує чистоту співу при простуді. Якщо гра Альберта стає викликом, то викликом в «Мертвих» стає спів, а сам музикальний матеріал, надавши глибини струни душі. Дж. Джойс приводить три рядки з пісні, вставляючи сцену «далекій музики» в сцену уходу гостей.

Своїм грою Альберт створює театральну-драматичну ефект. В його виконанні немає створюючої логіки, бо піаніст підкоряється волі скрипача. Перед виконанням Альберт робить «то», що було «не потрібно» для виконавця танцювальної музики, гравшого на своєму інструменті; Альберт звикає до чужого інструменту і розташовується у фортепіано, як колись стояв у басу в оркестровій ямі, не зводячи очей з дами своєї мрії. Друга скрипка в минулому, артист оркестру, він відчуває себе солістом, вільним в відкритті музикування. Його гра виводить кожного слухача з «стану свідомості, шумного розсіяння і душевного сна» [6, с. 35]. Музикальний ритм проникає в мовний ряд: «Всі звуки були ясні, зявисті і значущі» [6, с. 35]. В тому ж ритмі персоналізується єдиність музиканта з скрипкою: «Плач про нього, виплач всі сльози, умри в сльозах про цей час, – це одне краще щастя, яке залишилось у тебе» [6, с. 37]. Шестикратний повтор «то» передає набігаючі хвилі естетичного співпереживання: «Звуки, вільно перемішувалися між собою, лилися і лилися друг за другом **так** зявисто, **так** сильно і **так** бессознательно» [6, с. 35]. Виконання створює у слухачів як мінімум сім вражень:

созерцание, воспоминание, желание власти, мечта о блеске, покорность, любовь и грусть.

Слушание внутреннего мира сквозь звуки музыки также наполняет «Мертвые» Дж. Джойса. На танцевальном вечере играют вальс, французскую кадрили и английское (имперское) лансье. Как и в «Альберте», восприятие волнующего чистотой исполнения виртуозной колоратурной партии из оперы Беллини (“she did not miss even the smallest of the grace notes” [7, с. 220]) предполагает сопереживание исполнителя и слушателя (“To follow the voice <...> was to feel **and share** the excitement of swift and secure flight” [7, с. 220]). Но сопереживания нет в музыке, лишенной мелодии, как в виртуозном исполнении Джен Моркан, бессодержательном мелодически: “He liked music, but the piece she was playing **had no melody** for him” [7, с. 211]. Ее слушатель, чуткий к искусству, слышит лишь механический рокот октав: “The piece ended with a trill of octaves in the treble and a final deep octave in the bass” [7, с. 213]. Если во время игры на скрипке у Л.Н. Толстого внимание приковано к странно поглощающему исполнению, то демонстрация фортепианной техники в рассказе Дж. Джойса переключает слушателей на другое, где музыка служит лишь фоном, например, для скольжения взглядом по комнате. В отличие от Л.Н. Толстого, до конца озвучивающего повесть скрипкой, Дж. Джойс подключает к фортепианной игре пение под аккомпанемент фортепиано, близкое ему по духу (у Дж. Джойса был замечательный тенор): “But he could hear little <...> a few chords on the piano and a few notes of a man’s voice singing” [7, с. 239]. Хорошее исполнение наделяется озаряющим светом, не подвластным времени, как в первых звуках игры Альберта, так и в исполнении тети Джулии, пропевшей вдохновенно и виртуозно арию из «Пуритан» Беллини (оба исполнителя слабы здоровьем). Однако, в отличие от молчания-потрясения после исполнения Альберта, у Дж. Джойса гости выступают как публика, которая благодарит за выступление аплодисментами. Общим является то, что творящий искусство исполнитель, как Альберт, так и тетя Джулия, преображаются искусством музыки. Они становятся не такими, как все, а избранными и выделяемыми среди всех вне времени.

Приращение смысла в интермедийной непрерывности и цикличности. В эпоху написания «Альберта» танцевальные вечера пользовались большой популярностью. У Анны Ивановны после полуночи танцуют польку и кадрили. В России танцевали польку («половинный шаг», чешский танец размером 2/4) в великосветских салонах и на балах по моде, завезенной из Франции танцовщиком Н.О. Гольцем. На «балике», где «играли одну польку за другой» [6, с. 32], ритмическое однообразие танца наводило скуку. Альберт выходит в танцевальный круг на кадрили (размер 2/4 или 3/8), которая строится мелодиями из популярных опер, близких ему по потерянной работе в оперном театре. Но кадрили требует ловкости, изящества и технического мастерства, в то время как Альберт «неловко пошел прыгать по зале» [6, с. 33]. Положение странного танцующего музыканта («Со *всего* росту упал на пол» [6, с. 34]) меняется, когда он проводит смычком по струнам скрипки. Если Альберт приглашал себя к танцу «улыбкой, взглядом и притопыванием ног» [6, с. 35], то во время игры на скрипке он «судорожно передвигал ногами» [6, с. 36], творя искусство. В «Мертвых» тетя Джулия выбирает место, с которого диапазон ее голоса раскроется наилучшим образом, как и Альберт, который и в предсмертном откровении видит себя на возвышении, подобно сцене.

Воздействие игры странного скрипача на душу каждого слушателя венчает нечто, чему нет подобного: «**Что-то**

странное произошло со всеми присутствующими, и **что-то** странное чувствовалось в мертвом молчании, последовавшим за игрой Альберта» [6, с. 38]. В такое состояние ввел человек, своим искусством более не казавшийся странным, издававший чудо-звуки грязными руками на чужой скрипке. Разврат-унижение-нищета Альберта вызывают у Делесова удивление-любовь-сострадание, желание помочь музыканту-артисту-художнику выкарабкаться из запоя. Но для магии искусства важно воздействие на слушателя, когда исчезает странная неопрятная фигура, передающая свою странность (состояние души) другому человеку, покоряемому искусством: «Тут в первый раз со мной сделалось странно» [6, с. 47]. Странность красоты, не оставляющей равнодушным («Даже со всех этажей пришли люди в сени слушать» [6, с. 47]), увлеченность кружения в глубинах музыки («У Делесова зашевелились волосы на голове, когда он играл голос умирающего командора» [6, с. 46]) завлекают непрерывным льющим огнем музыки в исполнении избранника, «лучшего и счастливейшего» [6, с. 55]. «Костлявая рука» [6, с. 34] художника, для которого «главное – огонь!» [6, с. 45], создает «действительность и воспоминание» [6, с. 57], вневременность прекрасной улыбки человека в искусстве. Через упоминание «Дон Жуана» Моцарта можно выйти на чешского Паганини Йозефа Славика (1806–1833), который перевел на чешский либретто «Дон Жуана» и которому посвящена фантазия Шуберта с первой длинной нотой.

Вербализация музыкальных констант эпохи для расцеяния вербального откровения. Альберт создал «прекрасный поток» [6, с. 35], когда он «плавным движением руки провел по струнам» [6, с. 35], издав «чистый стройный звук» [6, с. 35]. Скрипач занимал больше пространства (казался выше), очевидно, при ведении смычка от конца к колодке, когда предплечье отходит назад. У Альберта была избыточная мышечная активность в танце. Игра же на скрипке отличалась рассчитанной мышечной активностью. Напряжения его рук дозированы, звучание ровное. «Левая напряженно-согнутая рука, казалось, замерла» [6, с. 36] (кисть и предплечье составляют одну линию), «правая двигалась плавно, изящно, незаметно» [6, с. 36]. Впечатляет свобода пальцев на трости смычка. Альберт нашел оптимальный контакт смычка со струной, владеет правильным движением смычка (хорошая школа исполнения). Склоненная голова к скрипке свидетельствует об умении варьировать тембрами, ведь плавность смычка позволяет варьировать тембровую окраску звучания. Романтическая музыка в эпоху Джойса подчинена механичности индустриализованного общества: мелодия, чистая и полная, как у Беллини или в народной песне, заменяется в академической музыке шумом технических эффектов.

Синтез искусств как источник турбулентной вербализации в художественном тексте. Единение музыки и словесного впечатления от музыки Л.Н. Толстой выражает сходными грамматическими структурами: «То грустно-нежные, то порывисто-отчаянные звуки» [6, с. 35] струнно-смычкового искусства дают слушателю возможность почувствовать себя «самодовольно-красивым, блаженно-глупым и бессознательно-счастливым существом» [6, с. 37]. Реминисценции тем у Л.Н. Толстого вводятся в турбулентность серийными отрицательными частицами как перепевами «не то»: «... она в тумане **неопределенных надежд, непонятных желаний и несомненной веры** в возможность **невозможного счастья**» [6, с. 37] или «**Никто никогда больше не** будет играть на этом инструменте» [6, с. 57].

Подобно пятой симфонии Бетховена Л.Н. Толстой создает единую сквозную линию, связанную таинством искусства «высказанной поэзии» [6, с. 35]. Льющиеся звуки музыки, передающиеся единой формой, составленной кратким и полным прилагательным («то грустно-нежные, то порывисто-отчаянные» [6, с. 35]) через музыканта («напряженно-согнутая рука» [6, с. 35]) переходят в воспоминания Делесова, когда он был «самодовольно-красивым, блаженно-глупым и бессознательно-счастливым существом» [6, с. 37]. В сцеплении впечатлений Л.Н. Толстой новаторски использует серийные повторы («**лились и лились** <...> **лились** в душу каждого какой-то прекрасной чистотой» [6, с. 35]) и использует динамику отрицательных частиц, наполняющих текст: «На небе **не** было видно **ни** звезд, **ни** зари, **ни** месяца, фонарей тоже **не** было, но все предметы обозначались ясно» [6, с. 54].

Л.Н. Толстой в «Альберте» вводит стихии искусств в один водоворот ненарушения кругового движения, усиленного, как ниже, десятикратным союзом «и»: «На пороге залы Альберт увидел луну **и** воду <...> Луна **и** вода были вместе **и** везде – **и** наверху, **и** внизу, **и** сбоку, **и** вокруг их обоих. Альберт вместе с нею бросился в луну **и** воду **и** понял, что теперь можно ему обнять ту, которую он любил больше всего на свете; он обнял ее **и** почувствовал невыносимое счастье» [6, с. 57]. Диссонанс вводится в соположении Альберта в искусстве и Альберта в обыденной жизни. Диссонанс Габриэля состоит в невозможности для него невыносимо-чистого счастья Альберта.

Музыка служит Дж. Джойсу источником дополнительного приращения смысла сквозь ризоморфную среду музыкального искусства в родном Дублине. Заголовок «Мертвых» является аллюзией на элегию Т. Мура “Oh, ye Dead” из знаменитого сборника «Ирландских мелодий». Т. Мур переиначил мелодию и ритм, видоизменив первоначально подвижную мелодию. Да и песня-потрясение-откровение содержит в своем названии “The Lass of Aughrim” название улицы, на которой жили родственницы Дж. Джойса, сестры Флинн, известные музыкальными талантами. Джулия Моркан исполняет виртуозную арию Эльвиры, в которой поется о воссоединении влюбленных (у Л.Н. Толстого Альберту видится прыжок в бездну луны-воды вместе с любимой дамой). Если Альберт упоминает оперу «Роберт-дьявол» Мейербера, то Дж. Джойс выбирает оперу того же композитора под названием «Динора» о пастушке и пастухе, свадьбу которых расстроила страшная буря.

Выводы. Синергетический эффект синтеза искусств достигается синхронизацией сцепляемых впечатлений. И «Альберт» Л.Н. Толстого, и «Мертвые» Дж. Джойса являются синергетическим контекстом-текстом-подтекстом, сближаемым переосмыслением художественности, не замкнутой на словесном искусстве. Самоорганизация интермедийного контекста-текста-подтекста обнаруживает (1) вербальный лейтмотив в ассоциативной сети музыкального впечатления, (2) прираще-

ние смысла в интермедийной непрерывности и цикличности, (3) вербализацию музыкальных констант эпохи для рассеяния словесного откровения.

Перспективным является изучение вербализации интермедийного контекста-текста-подтекста в фазовом переходе Стерна-Джойса на материале разных языков и литератур.

Литература:

1. Гей Н.К. Традиции романтизма и поэтики Л. Толстого / Н.К. Гей // Русская литература. – 1972. – № 1. – С. 34–48.
2. Кайда Л.Г. Интермедийное пространство композиции : [монография] / Л.Г. Кайду. – М. : Флинта, 2013. – 184 с.
3. Пихтовникова Л.С. Самоорганизация дискурса и отдельных типов дискурса / Л.С. Пихтовникова // Синергетика в филологических исследованиях : [монография] / под ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. – Х. : ХНУ им. В.Н. Каразина, 2015. – С. 88–101.
4. Силантьева В.И. Литература и живопись в контексте компаративистики / В.И. Силантьева. – Одесса : Астропринт, 2015. – 336 с.
5. Фатюшина Е.Ю. Повесть «Альберт» как художественный эксперимент Льва Николаевича Толстого : дисс. ... канд. филол. наук / Е.Ю. Фатюшина. – М., 2005. – 249 с.

Использованные источники:

6. Толстой Л.Н. Альберт / Л.Н. Толстой // Собрание сочинений : в 22 т. – М. : Художественная литература, 1979. – Т. 3. – 1979. – С. 32–58.
7. Joyce J. Dubliners / J. Joyce. – L. : Penguin, 1996. – 256 p.

Фоменко О. Г. Интермедіальний контекст-текст-підтекст

Анотація. Стаття досліджує турбулентну вербалізацію синтезу мистецтв у фазовому переході Стерна-Джойса на матеріалі «Альберта» Л.М. Толстого та «Мертвих» Дж. Джойса. Виявляється самоорганізація інтермедіального контексту-тексту-підтексту: вербальний лейтмотив в асоціативній мережі музичного враження, прирошування сенсу в інтермедіальній безперервності й циклічності, вербалізація музичних констант епохи для розсіяння вербального одкровення.

Ключові слова: контекст-текст-підтекст, інтермедіальність, художній дискурс, синергія письменника, турбулентність, індивідуально-авторська концепція.

Fomenko E. Intermedial context-text-subtext

Summary. The article explores turbulent verbalization of art synthesis in the Sterne-Joyce phase shift based on “Albert” by L.N. Tolstoy and “The Dead” by J. Joyce. It reveals self-organization of intermedial context-text-subtext: the verbal leitmotif in the associative network of musical impression, augmentation of meaning in the intermedial continuity and circulation, verbalization of musical constants of the epoch that dissipate verbalized revelations.

Key words: context-text-subtext, intermediality, fictional discourse, synergy of writer, turbulence, individual-authorial conception.