

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ Й ІНОЗЕМНОЇ
ФІЛОЛОГІЇ ТА ЖУРНАЛІСТИКИ**

**КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА СВІТОВОЇ
ЛІТЕРАТУРИ
ІМЕНІ ПРОФЕСОРА ОЛЕГА МІШУКОВА**

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У РОМАНАХ ДЕНА БРАУНА «КОД
ДА ВІНЧІ» ТА «ІНФЕРНО»**

Виконала: здобувачка 2 курсу, група 251 М
Спеціальності 014 Середня освіта
Освітньо-професійної(наукової)
програми Середня освіта (мова і література
англійська)

Романовська Лідія Миколаївна

Керівниця докторка філологічних наук,
професор Ільїнська Ніна Іллівна
Рецензент кандидатка філологічних наук,
доцентка Солдатова Світлана Миколаївна

Херсон – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ	6
1.1. Категорія «інтермедіальність» у літературознавчій рецепції	6
1.2. Кореляція понять «інтертекстуальність» / «інтермедіальність»	11
РОЗДІЛ 2. СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ЯК СТРАТЕГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ	14
2.1. Проблема типології інтермедіальності.....	14
2.2. Модель дослідження інтермедіальності у романах Д. Брауна «КОД да ВІНЧІ» ТА «ІНФЕРНО».....	15
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В РОМАНАХ Д. БРАУНА «КОД ДА ВІНЧІ» ТА «ІНФЕРНО»	20
3.1. Інтермедіальний дискурс роману Дена Брауна «Код да Вінчі»	20
3.3. Алюзійно-ремінісцентний пласт роману Дена Брауна «Інферно» як складова інтермедіальності та інтертекстуальності	35
ВИСНОВКИ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Серед провідних тенденцій літературознавства початку нового тисячоліття науковці називають інтерес к інтермедіальності. Під цим терміном зазвичай розуміють текстову взаємодію різних видів мистецтв, відтворену засобами словесної образності. Література є особливим видом мистецтва, що в силу свого універсалізму може втілювати засобами словесності інші види мистецтв (музику, живопис, скульптуру, кіно, театр та ін.). У сучасному літературознавстві інтермедіальність розглядають двопланово : як оприявлення провідного принципу постмодернізму – інтертекстуальності, (Ю. Крістева, Р. Барт, І. Ільїн, М. Ямпольський, І. Смирнов та ін.), а також як самостійну міждисциплінарну категорію постнекласичної гуманітарної науки (О. Ханзен-Льове, В. Вульф, Є. Шрьотер та ін.)

Сучасний постмодерністський роман інтенсивно збагачується засобами виразності, що утілюють міжмистецький діалог, перетворюючи текст на полікультурний простір. Палітра засобів поетики роману ХХІ ст. відображає активний рух до візуалізації прози. Її поповнюють художні коди різних видів мистецтва, а саме: просторових (архітектура, живопис, декоративно-прикладне мистецтво), часових (література, музика, хореографія), просторово-часових, або синтетичних (кіно, театр, телебачення, радіо, медіа та ін.). Сучасній текст здатний інтегрувати не тільки зображувальні можливості різних видів мистецтва, але й включати в своє діалогічне поле інші специфічні культурні маркери, формуючи відкритість та поліфонічність художнього дискурсу.

Інтермедіальність є наукою, що розвивається на перехресті багатьох наук, перш за все, літературознавства, лінгвістики,

мистецтвознавства, культурології та філософії. І це накреслює міждисциплінарні проєкції її вивчення. Отже, феномен інтермедіальності має широкий науковий контекст і постає аналогом сучасного гуманітарного мислення. Обрана тема є актуальною для конкретизації характеристик та видів інтермедіальності, а також виявлення способів її художнього втілення в жанрі сучасного постмодерністського роману США.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дипломну роботу виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри англійської філології та світової літератури імені професора Олега Мішукова Херсонського державного університету в рамках комплексної наукової теми «Літературний процес в історико-культурному контексті: методологія, проблеми та перспективи дослідження» (№ державної реєстрації 0117U006886).

Мета дослідження – розкрити художню специфіку інтермедіальності / інтертекстуальності в романах Дена Брауна «Код да Вінчі» ((The Da Vinci Code, 2003) та «Інферно» (Inferno, 2013).

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань:**

- обґрунтувати стратегії дослідження проблеми;
- уточнити параметри категорії «інтермедіальність»;
- окреслити теоретичну модель дослідження;
- простежити інтермедіальний дискурс роману Дена Брауна «Код да Вінчі»;
- дослідити алюзійно-ремінісцентний пласт роману Дена Брауна «Інферно» як складову «синтетичної інтертекстуальності».

Об'єктом дослідження є романи американського письменника Дена Брауна (Dan Brown) «Код да Вінчі» (The Da Vinci Code, 2003) та «Інферно» (Inferno, 2013).

Предмет дослідження: художня специфіка інтермедіальності у постмодерністському дискурсі зазначених романів Д. Брауна.

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань використано комплекс методів, а саме: структурно-семантичний, інтертекстуальний та інтермедіальний методи, методики «пильного читання» (close reading), елементи компаративного та мистецтвознавчого підходів в інтерпретації та аналізі словесного та інших видів мистецтва, що у сукупності реалізують міждисциплінарний підхід до дослідження матеріалу.

Наукова новизна роботи зумовлена як постановкою проблеми, так і одержаними результатами. У роботі вперше здійснено комплексний аналіз інтертекстуальних та інтермедіальних аспектів романів Д. Брауна «Код да Вінчі» (The Da Vinci Code, 2003) та «Інферно» (Inferno, 2013); запропоновано теоретичну модель дослідження інтермедіальності у зазначених творах; доведено, що «синкретична інтертекстуальність» є специфічною рисою ідіостилістики автора. Набуло подальшого осмислення проблема «перетину кордонів» між елітарною та масовою літературою як гри з «чужим словом» (інтертекстуальність) та інкорпорації у художніх текстах інших видів мистецтв (інтермедіальність) у постмодерністському розумінні «світ як текст».

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть бути використаними на заняттях із теорії літератури, історії світової літератури ХХ-ХХІ ст., а також у спецкурсах, присвячених вивченню масової літератури.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження обговорено й схвалено на засіданні кафедри англійської філології та світової літератури імені професора Олега Мішукова Херсонського державного університету (грудень, 2022). За темою роботи опубліковано статтю у науковому збірнику «Магістерські студії» (Херсон, 2022).

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

1.1. Категорія «інтермедіальність» у літературознавчій рецепції

Мета підрозділу – виявити термінологічне наповнення та функційність поняття «інтермедіальність» у літературознавчому дискурсі.

Інтермедіальність – термін відносно новий в літературознавстві. Про це свідчить той факт, що у сучасних фахових словниках та довідниках відсутня окрема словарна стаття. Протягом десятиліть це багатоаспектне явище набувало різних позначень: синтез мистецтв, взаємодія різних видів мистецтв, міждисциплінарність, інтердискурсивність, міжтекстова взаємодія та ін. З середині 80-х рр. ХХ століття феномен інтермедіальності стає предметом наукового вивчення в контексті теорії інтертекстуальності. Останніми десятиліттями ця категорія є провідною в дослідженнях з літературознавства, лінгвістики, мистецтвознавства та філософії. Інтермедіальність є характерною ознакою сучасного типу мислення та творчості.

Термін «інтермедіальність» запропонував німецький літературознавець Оге Ханзен-Льове в статті «Проблема кореляції словесного та образотворчого мистецтв на прикладі російського модерну» (1983 р.). З позицій інтермедіальності, на його думку, у творі реалізується «загальнокультурне прагнення до обміну, змішуванню, гібридизації, що властиве будь-яким тенденціям інтертекстуальності, інтердисциплінарності, інтеркультурності» [47, s. 291]. Тобто вчений

акцентує притаманні сучасній літературі тяжіння до синтезу і вбачає родову синонімію двох понять : інтертекстуальність та інтермедіальність.

На рубежі ХХ-ХХІ ст. категорія інтермедіальності стала об'єктом чисельних наукових студій. Комплексному вивченню категорії інтермедіальності присвячені колективні та персональні монографії, серед яких: «Література на полі медій» (2018 р.), «Екфразис: вербальні образи мистецтва» (2013) «Интертекстуальность художественного дискурса» (2018) В. Просалова. «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» (2014), М. Ямпольский «Память Тересия» (1993) та ін.

Топосом теорії інтермедіальності стало визнання її двоплановості. У контексті цих підходів розрізняють інтермедіальність як художній феномен та інтермедіальність як науково-теоретичну рефлексію на це явище [13, с.60]. Саме цей чинник ураховано нами у розгляді інтермедіальності в художній прозі Д. Брауна.

На розвиток сучасної теорії інтермедіальності мали вплив представники семіотичної школи (Ю. Лотман, І. Смирнов, У. Еко), які розглядали структуру тексту через семіотичні коди і характеризували явище діалогу мистецтв через поняття «полікодовість», «полілогізм», «гетерогенність» тексту. Ю. Лотман розглядав структуру культури як «текст у тексті» [26, с. 42]. Науковець вважав, що збагачення культури відбувається через взаємодію форм, перетинання їхніх «кордонів», вторгнення однієї структури на «територію» іншої. «Текст являє собою устрій, утворений як система різноманітних семіотичних просторів» [26, с.45]. На думку вченого, культура в принципі «полілогічна», а зашифрованість багатьма кодами є законом для переважного числа текстів культури» [26, с.43].

Термін інтермедіальність включає в собі поняття «медіа». Медіальність – багатокомпонентне явище. Медіальність у сучасному

науковому дискурсі не зводиться до медійності, тобто до технічного носія інформації в інтернет-просторі. Медіа – це і обраний для передачі інформації канал, і його і специфічний код – вербальний, образотворчий, колористичний, музичний, а також правила кодування/декодування цієї інформації. У цьому розумінні до медіа відносяться також традиційні форми соціокультурної та художньої комунікації, зокрема, мистецькі твори.

І. Ільїн увів поняття медіа до семіотичного лексикону і обґрунтував як таке, що включає «не тільки власне лінгвістичні засоби вираження думок та почуттів, але й будь-які знакові системи, в яких закодовано будь-яке повідомлення» [18, с.38]. З семіотичної точки зору всі вони є рівноправними засобами передачі інформації, що міститься в мовах різних мистецтв, «всі разом ці мови утворюють велику мову культури будь-якого конкретного історичного періоду» [18, с.88].

До медіа науковці відносять сакралізовані тексти, що за своєю суттю є одкровенням, посланням людству (до таких відноситься Біблія), а також художні тексти, які в культурі виконують аналогічну функцію, до прикладу, «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі.

Огляд дефініцій інтермедіальності демонструє широкий спектр концептуалізації цієї категорії. Так, французький учений Ж. Дельоз визначав інтермедіальність як «спосіб художнього мислення, модифікованого в бік візуалізації тексту» за допомогою образів аудіо-візуальних та динамічних видів мистецтва. При цьому дослідник підкреслює «акцентовану множину елементів, що впливають один на одного і взаємодіють між собою» [15, с.32].

Т. Гундорова наголошує на гнучкості кордонів між видами мистецтв у процесі міжтекстової взаємодії, отже «інтермедіальність позначає такі конфігурації, які мають справу з переходом кордонів між медіями» [13, с.6]. Дослідниця звертає увагу на такі функції інтермедіальності, як «перенесення засобів одної медії на іншу, імітацію

засобів іншої медії, трансформацію медій у новій формі – інтермедії» [13, с.9]. Ця теза підкріплюється спостереженнями інших вчених. З посиланням на німецького філософа та культуролога Теодора Адорно українська констатує, що «кордони між різними мистецтвами стали пливкими, або, точніше, їхня демаркаційні лінії стерлися» [Цит: за 13, с.41].

Т. Бовсунівська під інтермедіальністю розуміє «акти взаємодії літератури та інших мистецтв з акцентом на знаково-смісловій відповідності зіставлень» [6, с.113], тобто на перший план висувається семантична домінанта міжтекстової комунікації. Н. Тишуніна трактує інтермедіальність як «тип внутрішньотекстових зв'язків у художньому творі, що ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв і творить «метамову» культури» [39, с. 153].

У науковому осмисленню інтермедіальності усталеною тенденцією є наголос на рецептивному аспекті цієї категорії. Так, Л. Сінельнікова вважає, що «інтермедіальність – це сприйняття й переживання іншого виду мистецтва,... що забезпечує принциповий креативний рух і непередбачуваність майбутніх станів» [36, с.807]. Аналогічної точки зору дотримується Т. Маркова. Вона відмічає не тільки креативні, але й рецептивні можливості інтермедіальності : «Стосовно художньої словесності інтермедіальність можна розглядати з одного боку, як такий спосіб створення тексту, що передбачає асиміляцію, схрещення, змішування прийомів різних видів мистецтва, а з іншої – як засіб зчитування сенсів, код прочитання» [27, с. 127]. Отже, саме від реципієнта залежить якість декодування тексту, що обумовлена його читацьким досвідом.

Слід зазначити ще один аспект інтермедіальності – поетологічний. У такому випадку інтермедіальності розглядається специфічною авторською стратегією, що притаманна зазвичай некласичному типу творчості. Так, на думку О. Тимашкова, інтермедіальність «передбачає

організацію тексту шляхом взаємодії засобів виразності, що належать до різних видів мистецтва. Це оприявнюється, по-перше, як особливий спосіб організації художнього тексту; по-друге, як специфічна методологія аналізу і окремого художнього твору, а також мова художньої культури в цілому [37, с.5].

Не залишився поза увагою дослідників креативний потенціал інтермедіальності як текстотвірної інстанції. До прикладу, Т. Бовсунівська розуміє інтермедіальність як активну взаємодію, але не злиття, між різними медіа, а також як форму їх специфічного існування в сучасних соціокультурних умовах. Автор додає, що, внаслідок перекодування, медіа змінюють або специфічним чином поглинають і переробляють зміст і форму старих медіа, «створюючи принципово нові повідомлення» [7, с.61]. З такою точкою зору згодна В. Просалова, яка розглядає інтермедіальність як процес і результат «засвоєння властивостей інших видів мистецтва, своєрідної «розгерметизації», контекстуальної креативності художньої літератури, що привласнює та асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо» [34, с.21].

Отже, слідом за дослідниками (Т. Бовсунівська, Т. Гундорова, В. Просалова) нами узагальнено такі параметри інтермедіальності : у вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків художнього твору, що охоплює взаємодію кодів різних видів мистецтв. У більш широкому розумінні інтермедіальність – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення мистецького «метаязыка» культури). І, нарешті, інтермедіальність – це специфічна форма діалогу культур, що здійснюється за допомогою взаємодії художніх референцій.

1.2. Кореляція понять «інтертекстуальність» / «інтермедіальність»

Питання розмежування інтертекстуальності та інтермедіальності є дискусійним. Панують дві точки зору. Згідно з першою, інтермедіальність позиціонується як окремий випадок/прояв інтертекстуальності. Так, Р. Барт розглядає поняття інтертекстуальності в широкому полі культури: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти наявні в ньому у більш чи менш відомих формах: тексти попередньої культури чи тексти оточуючої культури» [3, с. 207]. Представники постструктуралізму сприймають різні види мистецтва як тексти культури, отже, на цьому відрізку своєї історії інтермедіальність розглядається як прояв інтертекстуальності.

Разом з тим у переважній більшості робіт останніх років вирізняють інтертекстуальність як процес взаємодії вербальних текстів, тобто таких, що знаходяться всередині одного семіотичного коду. На відміну від неї інтермедіальність подається як обмін семіотичними структурами, що належать до різнорідних медіа-каналів. При цьому відбувається переклад одного мистецького коду на інший так, ніби мова одного виду мистецтва стає частиною художньої структури іншого мистецтва. Зі свого боку, зауважимо, що новітні медіа-канали мають як вербальні, так і невербальні або змішані семіотичні коди, що розмиває ці демаркаційні кордони.

У науковому дискурсі спостерігаємо намагання розвести ці поняття. До прикладу, Я.Ковріжкіна визначає зміст інтертекстуальності у порівнянні зі суміжними категоріями. Дослідниця вбачає схожість у взаємодії процесів, а різницю – в якісній відмінності одиниць, що беруть

у ній участь. «В інтертекстуальності взаємодіють одиниці однієї семіотичної системи», а в інтермедіальності «взаємодіють одиниці різних семіотичних систем, які зазнають перекодування і словесного утілення в тексті» [23, с. 69].

В. Мітчелл розглядає категорію інтермедіальності у зв'язку із теорією інтертекстуальності як здатність поєднувати різні дискурсивні конвенції й коди у «змішаних» текстах, «які є точкою перетину теорії знаків, почуттів, естетики й місцем, де слухові й зорові рецептори, перебуваючи в різних співвідношеннях на платформах часопросторових, словесно-візуальних, іконічно-символічних вимірів, здійснюють низку взаємовпливів, які й надають тексту певного значення» [48, р. 43].

Цей аспект з позицій семіотики розглядають українські компаративісти В. Будний та М. Ільницький : «З погляду семіотики мови різних мистецтв є знаковими системами (кодами), які взаємодіють та перетинаються в різних аспектах і творять спільний мультимедійний простір. Взаємодія знакових систем у цьому просторі стосується творення комплексних форм кодування й перекодування, алюзії, відлуння, комбінації кодів, у зв'язку з чим можна говорити про міжмистецьку інтертекстуальність» [10, с. 291]. Вчені розводять поняття інтертекстуальності та інтермедіальності через порівняння культурних кодів : «У системі інтертекстуальних відношень зв'язки (тобто цитування, про яке говорив Р. Барт) вишиковуються всередині одного семіотичного коду, натомість інтермедіальність передбачає організацію тесту через взаємодію семіотичних кодів різних видів мистецтва. Отож у системі інтермедіальних відношень, як правило, спочатку здійснюється переклад одного мистецького коду в інший, а відтак відбувається взаємодія, однак не на семіотичному, а на смисловому рівні» [10, с. 292].

Над кореляцією понять інтертекстуальність / інтермедіальність розмірковує Н.Тишуніна. Вона вважає, що «у системі інтермедіальної взаємодії, включення елементів інших видів мистецтв у невластивий їм

вербальний ряд значно модифікує сам принцип взаємодії мистецтв. При інтермедіальності ми маємо справу не з цитуванням, а з кореляцією текстів [39, с.152]

Категорія інтертекстуальності поряд з іншими поняттями постструктуралізму («світ як текст», «подвійне кодування», «полікодовість», «цитатність», іронія, пародіювання, гра стилів та ін.) стала основою постмодернізму в літературознавстві та визначила особливості поетики сучасного роману. В поетиці постмодерністського роману стикаються, діалогічно взаємодіють різні тексти, відтворюючи метатекст культури, поліфонічний, гетерогенний по своїй структурі та семантиці. Частиною такого процесу є діалог семіотичних кодів, що належать до різних видів мистецтв. У цьому контексті інтертекстуальність, як і інтермедіальність виконують схожі функції, а також розглядаються дослідниками складовими поетики постмодерністського твору.

РОЗДІЛ 2. СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ЯК СТРАТЕГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ

2.1. Проблема типології інтермедіальності

Проблема типології інтермедіальності має неабияке значення для аналізу художнього тексту. Вагомий внесок у вирішення проблеми типології інтермедіальності було зроблено німецькими науковцями О. Ханзен-Льове, Є. Шрьотером, І. Раєвські, В. Вульфом. Їхні класифікації стали «базовими» для подальшого розвитку типологій інтермедіальності [цит. за : 42, с.27]. У своєму дослідженні ми спираємось на типологію німецького культуролога Є. Шрьотера. На основі процесів взаємодії різних видів мистецтва всередині тексту він запропонував чотири види, а саме:

- інтертекстуальність синтетична (співприсутність у одному творі двох або більше невіддільних медіа, наприклад, візуальна поезія);
- трансмедіальна (використання одного наративу – тема, сюжет, композиція – різними видами медіа);
- трансформаційну (репрезентація одного медіа іншим, перекодування інформації з однієї знакової системи в іншу, наприклад, екранізація літературного твору);
- онтологічну (виявлення спільних рис різних медіа, наприклад, музичність / візуальність/театральність та ін. прози) [цит. за : 42, с.28-29].

Зауважимо ще один аспект типології, важливий для нашої роботи, що ґрунтується на рецептивному підході інтермедіальності. Таку класифікацію пропонує українська дослідниця В. Просалова: «Типологія

інтертекстуальних зв'язків – це типологія взаємозалежностей автора і читача, що зумовлює розмежування авторських / читацьких, експліцитних / імпліцитних, зовнішніх / внутрішніх, усвідомлених / неусвідомлених зв'язків» [34, с.7].

Отже, інтермедіальність – це багатоаспектний процес взаємодії референтів, що належать до різних видів мистецьких та культурних текстів/дискурсів (медіа) всередині інтермедіального цілого. Науковці зауважують на необхідності враховувати низку параметрів, а саме: вид та специфіку медіа, сутність описуваного об'єкта, історико-культурну добу чи конкретний проміжок часу. Особливої уваги надається способам взаємодії між різними медіа, серед яких: синтез, включення неспецифічних мистецьких кодів, контамінація способів образотворення, медіа-обмін прийомами зображення, моделювання фізичної природи образу іншого виду мистецтва та ін.

2.2. Модель дослідження інтермедіальності у романах Д. Брауна «Код да Вінчі» та «Інферно»

Мета підрозділу – створити модель дослідження інтертекстуальних та інтермедіальних аспектів романів Д. Брауна «КОД да ВІНЧІ» ТА «ІНФЕРНО», що ґрунтується на принципі «синтетичної інтертекстуальності»; пунктирно окреслити основні поняття роботи.

Наукові розвідки, присвячені інтертекстуальним та інтермедіальним аспектам конспірологічної прози Д. Брауна, нечисленні. Переважно це роботи лінгвістичної та культурологічної спрямованості. Дослідники вивчають нумерологічну символіку, функції релятивних алюзій у створенні образу героя, структурно-семантичні особливості алюзій, розглядають типи алюзій у відповідності до літературного матеріалу, приділяють увагу прецедентним текстам, що

служували утворенню алюзійно-ремінісцентного шару (І. Громова, І. Кабанова, О. Кольцова, Л. Ікалюк, Є. Морозова, Т. Одінцова, Т. Піндосова). Ремінісценції, як правило, залишаються поза увагою, або розглядаються у комплексі стилістичних особливостей тексту. Інтермедіальний аспект, наскільки нам відомо, в авторитетних джерелах не представлений зовсім.

Модель, за якою відбувається наше дослідження, утворена на базі типологій міжтекстових взаємодій О. Жолковського [17] та інших учених [23, 30]. Як доведено у теоретичній частині, інтермедіальність розглядається одним із проявів міжтекстових зв'язків у постмодерністському розумінні «світу як текст».

Отже, нами виокремлено набір параметрів, що найбільш адекватно охоплюють дослідницькі стратегії як інтертекстуального (його складові алюзії, ремінісценції, цитати), так і інтермедіального аналізу (діалог з іншими видами мистецтв). Назвемо їх :

- заголовок твору, епіграф, якщо вони є алюзійними;
- претекст, з яким грає твір;
- жанр, що оновлюється внаслідок такої взаємодії;
- система мотивів, що модифіковано;
- глибинний (міфологічний або психологічний) архетип;
- алюзійно-ремінісцентний рівень : наявність репрезентативних власних імен і топосів; атрибутивних / атрибутивних цитат; алюзій та ремінісценцій – вербальних або з інших видів мистецтв;
- запозичення мотивів та образів з різних текстів культурної пам'яті;
- переказ чужого тексту (коментарі, довідки, вставні конструкції тощо);
- імітація прийомів, технік інших видів мистецтва.

Зауважимо гнучкість параметрів моделі інтертекстуального аналізу. Їх актуалізація залежить безпосередньо від жанрової та сюжетно-композиційної специфіки твору. Таким чином вважаємо, що

репрезентована модель відповідає принципу «синкретичної інтертекстуальності», за Є. Шрьотером. Ця структура засвідчує взаємодію інтертекстуальності у вузькому значенні як гри з чужими текстами та інтермедіальності як інкорпорації у художніх текстах інших видів мистецтв, їхнє співіснування у загальному полі міжтекстових зв'язків.

Декілька нотаток про базові терміни дослідження – алюзію, ремінісценцію та цитату. Серед цих репрезентантів «чужого слова», що входять до інтертекстуальної взаємодії, найменш дискусійним є поняття цитата. Під цією категорією розуміють «дослівний уривок з іншого твору, вислів, що наводиться для підтвердження певної думки з дотриманням усіх особливостей чужих міркувань та з посиланням на авторитетне джерело» [25, с.571]. Цитата збагачує текст завдяки тому, що вносить додаткові смисли у нові тексти. На відміну близьких до неї алюзії та ремінісценції вона зберігає предикацію текста-джерела. Навіть у скороченому вигляді «скалкової цитати» вона виразно відчувається чужим текстом. Зазвичай атрибутивна цитата виокремлюється графічно, пунктуаційно або синтаксично.

Ще одним художньо-стилістичним інтертекстуальний прийомом є алюзія (лат. *allusion* : жарт, натяк). Традиційна атрибуція алюзії як стилістичного прийому не покриває її сучасного семантичного значення. У постмодерністській літературі, зануреної у стихію культури, діалогічні відносини між текстами, актуальність цього терміну як інтерпретаційного інструментарію збільшилась. За О. Селівановою, алюзія розглядається як текстова категорія інтертекстуальності, прийом художньої виразності, що змістовно збагачує текстову інформацію, створюючи численні асоціації завдяки натяку на події, факти, персонажів інших текстів; у художній творчості алюзії притаманна неабияка потенція текстотворення [35, с.24]. До сказаного слід додати комунікативно-рецептивний аспект – сприйняття реципієнтом натяку на

літературні факти, явища культури, історичні або політичні події, який повинен розшифрувати їхній закодований смисл. У тривіальній літературі письменники зазвичай використовують загально відомий алюзійний репертуар, що свідомо прагматизується, адаптується та знижується у відповідності до очікувань читача масової літератури. Також слід акцентувати функції алюзії, як-от : аргументативну, прогностичну, емотивну, ретроспективну, сугестивну функції, оцінно-характеризуючу, експресивну, конструктивну, функцію образної характеристики та функцію імплікації [19, с.99; 32 , с.114]].

Ремінісценція також є одним із «різновидів інтертекстуальності, відгомін літературного твору, відчутний в іншому літературному творі, опосередковане, приховане, неточне відсилання до іншого тексту, його мнемонічний слід, завдяки якому автор нагадує читачеві про попередні неназвані літературні факти та їх текстові компоненти, викликає складні асоціації» [25, С.314]. Дослідники наголошують на дуже тонкій межі між двома поняттями, ба навіть ставлять знак рівності між ними у поетичних текстах. Разом з цим вважається, що на відміну від свідомого застосування алюзії задля збагачення семантики образу чи мотиву, ремінісценція характеризується як несвідоме запозичення, акцентується її спонтанність, опосередкованість, невиразність. Отже, ключова її відмінність від алюзії – «мнемонічний слід». Зауважимо, що виокремлення ремінісценції внаслідок її імпресіоністичності потребує як від професійного читача-літературознавця, так і від читача-аматора додаткової ерудиції у порівнянні з іншими способами реалізації інтертекстуальності.

Ще однією категорією, до якої ми звертаємось під час дослідження інтермедіальності, є екфразис. Відтак, слідом за Л. Геллером, ми розглядаємо екфразис у широкому значенні як “будь-яке відтворення одного мистецтва засобами іншого” [11, с.18]. Дослідники акцентують

увагу на рецептивному аспекті кроскультурної комунікації у системі автор – інтермедіальний об'єкт – читач.

Як зауважує Н. Ільїнська, включення екфразиса в текст моделює образ читача/глядача. Крім власне зображення і реакції реципієнта об'єктом екфрастичного опису може бути особистість творця, його душевні переживання, ідеологічні та естетичні установки, а також особливості творчого процесу [20, с.99].

Отже, репрезентована теоретична модель дослідження, визначений літературознавчий інструментарій дають змогу проаналізувати алюзійно-ремінісцентний пласт на усіх рівнях жанрово-композиційної структури досліджуваних романів Д. Брауна.

РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В РОМАНАХ Д. БРАУНА «КОД ДА ВІНЧІ» ТА «ІНФЕРНО»

3.1. Інтермедіальний дискурс роману Дена Брауна «Код да Вінчі»

Мета підрозділу – спираючись на теоретичну модель дослідження, з'ясувати взаємодію художніх кодів різних мистецтв, виявити семантику та функції інтермедіальних явищ у романі Д. Брауна «Код да Вінчі».

Творчий доробок американського письменника й журналіста Дена Брауна (D. Brown, 1964) є яскравим прикладом інноваційної й комерційно успішної літератури нової доби. Його щира зацікавленість філософією, історією, релігією, криптографією та таємними організаціями втілилася в таких широковідомих романах, як «Янголи і демони» («Angels & Demons», 2000), «Код да Вінчі» (The Da Vinci Code, 2003), «Втрачений символ» («The Lost Symbol», 2009), «Інферно» (Inferno, 2013), «Джерело» (Origin, 2017).

«Код да Вінчі» (The Da Vinci Code, 2003) – другий роман із конспірологічної серії Дена Брауна, наскрізним героєм якої є професор Гарвардського університету Роберт Ленгдон. На долю цього твору випадає шалений успіх : він стає міжнародним бестселером, перекладається сорока чотирма мовами світу, виступає прецедентним текстом для численних наслідувань, суперництва, пародіювань. Ще одним виміром популярності та комерційного успіху твору, крім величезних накладів, є екранізація роману режисером Ронном Говардом буквально по гарячих слідах (2006). Принагідно зазначимо, що однією з

причин екранізації майже усіх романів Д. Брауна, крім захоплюючого детективного сюжету, вважаємо їхню кінематографічність, насиченість візуальними образами, культурологічну інформативність.

У цій площині слід розглянути сильну позицію твору – його назву «Код да Вінчі». Поняття «код», запозичене літературознавцями з семіотики, «застосовується задля з'ясування основних механізмів породження смислу комунікації, для вираження текстуальних і культурних посилань» [24, с.493]. На нашу думку, це визначення охоплює комунікативно-рецептивний, семантичний, інтертекстуальний та інтермедіальний аспекти текстової структури твору. Комунікативна стратегія реципієнта має на меті дешифрування семантичної інформації, що вміщують наявні у творі коди. Особливу вагу у визначенні, що таке коди, мають судження Р. Барта. У праці «S/Z» вчений-семіотик концептуалізує їх у такий спосіб: «Культурні коди суть не що інше, як цитації – вилучення з будь-якої області знання або людської мудрості; виділяючи ці коди, ми обмежимося вказівкою на тип цитованого знання» [3, с.45]. Культуролог виділив п'ять основних типів: 1) культурний код, що пов'язаний із інтертекстуальністю – корпусом суспільних норм та сукупністю знань, на які є посилання в тексті; 2) комунікативний код, який маркує способи звернення до адресата; 3) символічний код; 4) акціональний код, який охоплює фабулу та сюжет; 5) герменевтичний код, що пов'язаний із «загадкою» тексту та «відгадкою» читача або проблемою розуміння та інтерпретації тексту [3, с. 46-47].

Відтак, зазначаємо, що заголовок роману Д. Брауна «Код да Вінчі» є полісемантичним. У більш широкому сенсі він сигналізує про можливість міжсеміотичного перекладу різних видів мистецтв (візуальних, пластичних, словесних), а також тлумачення їхнього коду. Тому назву твору можна вважати метатекстуальною, бо вона підказує інтерпретаційний підхід до його вивчення. У вузькому – натякає на необхідність дешифрування «герменевтичного» коду, тобто загадки,

пов'язанної з прецедентним ім'ям Леонардо да Вінчі, його багатогранною діяльністю митця, винахідника, а також, за текстом твору, одного з Великих магістрів Пріорату Сіона. Акцентуємо ще одне значення дефініції код, а саме : її семантичну близькість до наскрізної лексеми «ключ», що маркує мотив таїни. Як стверджує автор роману Д. Браун, Леонардо да Вінчі був одним із тих, хто зберігав таємницю Граалю. Тому ключ до таємниці треба шукати у його мистецтві.

Отже, маємо умовивід : назва твору продукує його домінуючий мотив, художньо реалізований Д. Брауном у сучасній медіа формі квесту, а саме: пошук таємниці Граалю як сакральної. Інакше кажучи, автор застосовує сучасні ігрові технології ARG (alternate reality games – «ігри, що змінюють реальність»), які підвищують читацький інтерес до твору. Такий інтермедіальний прийом є усталеним для поезики роману Д. Брауна.

По ходу розвитку сюжету додаються інші значення лексеми «ключ»: як інструменту, що дає змогу знайти код до шифру «етбаш» і прочитати вірш-послання Жака Соньєра; ключ до розкриття кримінальної загадки : хто стоїть за вбивством верхівки Пріорату Сіона. Задля дешифровки коду, репрезентованого у формі вірша, анаграми, вербальної загадки, автором застосовується ще один ключ – мовної гри; екфрастичний надгробок рицаря-тамплієра також є одним з ключів до наступного етапу квесту. Таким чином, маємо нагоду акцентувати поліфункціональність назви твору, що крім традиційних, виконує функції текстотворення, а також фіксує інтермедіальну та інтертекстуальну взаємодію роману Д. Брауна з іншими текстами культури.

Неабиякої популярності роману Д. Брауна додала безпрецедентна полеміка, до якої долучилась не тільки католицька церква, а й представники інших світових релігій. Вона була спровокована апокрифічною лінією роману, згідно якої під час земного життя Ісус Христос був одруженим з Марією Магдалиною і навіть мав кровних

нащадків. Цей добре відомий і не тільки фахівцям епатажний сюжет, що нараховує майже два тисячоліття, на початку ХХІ ст. отримав новий – тепер у глобальному вимірі – імпульс завдяки роману Д. Брауна. Застосовуючи прийом апокрифізації твору, автор звертається до претекстів – гностичних апокрифів «Євангеліє від Філіппа», «Євангеліє від Марії Магдалини», що не увійшли у біблійний канон.

Зауважимо, апокрифічні тексти з'являються паралельно з канонічними Євангеліями, а також до й після їх творіння з кінця І і аж до V століття в різних християнських групах. Дослідники вбачають причину їх створення в зростаючому інтересі до земного життя Ісуса та його оточення [2, с.8]. Як відомо, канонічні Євангелія неохоче впускають у приватне життя Спасителя, тому народна фантазія заповнює ці лакуни. В апокрифах відбилися різні перекази і повчання, пов'язані з життям і проповідями Ісуса, їх своєрідною інтерпретацією [там само]. Мабуть, ці аспекти апокрифічних текстів актуальні і для сучасної літератури, що відтворює образ Христа та інтерпретує духовні аспекти Його вчення, керуючись певним ступенем свободи по відношенню до християнської догматики. Із цієї точки зору вся художня література, тематично пов'язана з біблійною історією, є апокрифічною (А. Мень).

У своєму дослідженні, слідом за Н. Ільїнською, ми визначаємо роман-апокриф як прозовий твір, орієнтований на канонічні доктринальні або апокрифічні джерела. Останні розглядаємо як літературні пам'ятки, що розкривають релігійні теми. Роману-апокрифу притаманне суб'єктивне тлумачення християнського віровчення, перекодування стійких смислів та емблематичних образів [46, р.21]. Як у апокрифах, так і романі Д. Брауна відбувається перекодування не стільки подій земного життя Ісуса, відомих за канонічними Євангеліями, скільки акцентується апокрифічна версія Його людської природи у протилежність Божественної. Автор створює оригінальний

художній твір, застосовуючи такі стратегії романізації тексту, як конспірологічна складова – наявність змови у глобальному масштабі, авантюрно-пригодницький сюжет, введення побутових реалій, потужний інтермедіальний контекст, інтерактивні прийоми співтворчості автора з читачем, притаманні масовій літературі тощо. Таким чином, модифікований апокрифічний претекст у сюжетно-композиційній основі роману Д. Брауна «Код да Вінчі» вважаємо одним з проявів інтертекстуальності, тобто міжлітературної взаємодії творів.

Ще одним претекстом роману Д. Брауна, що засвідчує його інтертекстуальність, є світовий бестселер М. Бейджента, Р. Лі та Г. Лінкольна «Свята Кров і Святий Грааль» [4], який містить конспірологічне дослідження діяльності Пріората Сіона – могутнього ордену, створеного ще тамплієрами. На думку авторів, саме пріори й дотепер опікуються таємницею місцезнаходження Святого Граалю, приховуючи «правду» про земне життя Ісуса Христа, Марії Магдалини та їхніх нащадків. Члени цього ордену як колись, так і зараз ретельно оберігають цю таємницю та протидіють будь-якому витoku інформації.

Автори конспірологічного дослідження підкреслюють впливовість та статусність згаданої релігійної організації. Вони стверджують, що магістрами Пріорату Сіона були Леонардо да Вінчі, Ісаак Ньютон, Сандро Боттічеллі, Віктор Гюго, Нікола Фламель, Жан Кокто тощо. Зараз у його правлячу верхівку, крім видатних діячів культури, мистецтва й науки, входять впливові політики, фінансисти й представники ЗМІ.

Автори книжки «Свята Кров і Святий Грааль» у передмові зазначають, що матеріали їхньої розвідки використовуються у всесвітньому бестселері Д. Брауна. Дослідниками було подано декілька судових позовів щодо захисту їхнього права інтелектуальної власності. Утім, суд не визнав плагіату і не задовольнив вимоги позивачів, оскільки у романі Д. Брауна відбулась творча переробка цих матеріалів. На нашу

думку, історичні, параісторичні та конспірологічні факти діяльності воїнів-храмовників, їхніх коронованих наступників, сьогодення Прорату Сіона, нащадків Святої крові Ісуса, що розглядаються у конспірологічному дослідженні, слід вважати претекстами роману Д. Брауна, а взаємодію між текстами інтертекстуальністю, за класифікацією Ж. Женетта.

Зазначимо, що американський письменник увів у текст роману таке собі «покликання» на цю книжку, яка є однією серед інших на тему Граалю, ба навіть репрезентував розлогу його оцінку. Він наголошує на тому резонансі, що викликало дослідження «Свята Кров і Святий Грааль» у вісімдесяти роки минулого століття та окреслює низку адогматичних викликів католицької церкви, що містить цей твір. Погоджуючись з більшістю позицій, Д. Браун їх модифікує та художньо втілює у романі «Код да Вінчі». Прокоментуємо цю тезу.

Перш за все наголосимо на жанровій специфіці двох добутків : на відміну від паранаукового конспірологічного дослідження «Свята Кров і Святий Грааль», твір Д. Брауна є постмодерністським романом із поліжанровою структурою. Цей аспект, достатньо досліджений у порівнянні з іншими (роботи Т. Аміряна, Р. Балода, А. Горбунової, Т. Піндосової, О. Плетеної), можна узагальнити у формулі : “thrillers, spy stories, crypto stories, mystery-detective fiction stories, conspiracy fiction crypto stories” і навіть “thrillers for intellectual readers” [12, с.7], додавши такі визначення, як «арт-детектив», «культурологічний детектив», роман жанру «альтернативної історії», «роман-андрогін» тощо. Отже, американський письменник перекодував відомості паранаукового тексту у художній твір масової літератури за канонами цього типу творчості. Зазначимо, у жанрових структурах роману теж відбувається діалог між текстами на рівні архітекстуальності, яка, за Ж. Женеттом, стосується жанрових зв'язків [24, с.432].

Слід виокремити ще деякі запозичення з книжки «Свята Кров і Святий Грааль» та їхню подальшу модифікацією Д. Брауном. Так, саме її автори намагаються вирішити мовну загадку, від написання якої залежить не тільки семантика слова, але ж зміст того, чим є Святий Грааль [див. про це : 4, с.312]. Цей лінгвістичний казус Д. Браун взяв до відому і перетворив пошуки Святого Граалю на пошуки родоvodu Ісуса. Як зазначає І. Набитович, американський письменник реалізує «художній постмодерністський проєкт перепрочитання й деконструктивістської трансформації образу Святого Граалю» [4, с. 315]. За логікою Д. Брауна, ця назва походить від французького слів “San grâal” (у романі – “Sangreal”), що є переінакшенням слів “Sang râal”. Середньовічною французькою мовою вони означають «королівська кров» [4, с.318].

Отже, Д.Браун підійшов творчо до претекста і перш за все змінив комунікативно-рецептивні стратегії та ідіостилістику твору. Якщо авторів дослідження «Свята Кров і Святий Грааль» цікавила перш за все політична та конспірологічна складові теорії змови, то Д. Браун розставив інші акценти, звернувшись до приватних інтересів пересічних читачів. Для останніх було більш цікавим земне життя Ісуса, Марії Магдалини та доля ймовірних нащадків, викладених у захоплюючій історії. Саме й за це вони проголосували, купуючи конспірологічний детектив Д. Брауна. Утім, припускаємо наявність інших читачів, зацікавлених інтелектуальними, релігійними та культурологічними аспектами твору Д. Брауна. У цьому випадку американський письменник оприявнює себе «подвійним агентом» (Л. Фідлер), який однаково задовольняє і елітарним, і популярним смакам, що повністю відповідає стратегіям постмодерністської поетики.

Д. Браун у романі «Код да Вінчі» інверсує модус протистояння між ворогуючими сторонами. На відміну від претексту «Свята Кров і Святий Грааль» його симпатії на боці представників Пріорату Сіону –

Жана Соньєра та його нащадків. Утім, більш доцільно казати про амбівалентність авторського ставлення до персонажів та притаманне постмодернізму релятивне потрактування історії.

Процес декодування авторського повідомлення у формульній літературі вирізняється застосуванням специфічних прийомів інтерактивності, запозичених у медіа. Таким прийомом, на нашу думку, є квест. Категорія «квест», що активно привертає увагу сучасних науковців, зазвичай асоціюється з явищами масової культури. Деякі з дослідників (К. Абашева, І. Сокол, В. Мілющенко) вважають, що до сучасної масової літератури «квест» прийшов із інтернет-простору, засвоївши його «правила гри».

Однак існує інша точка зору, що відстоює літературну природу квесту як сюжетно-композиційного принципу авантюрних жанрів. Дослідники (Є. Ауербах, М. Бахтін, П. Зютмор, І. Качуровський, Паль Лін фон, О. Тихомирова) вбачають «родовід» квесту з лицарських романів Середньовіччя. Так, українська дослідниця О. Тихомирова називає героїв лицарських романів-квестів легендарними. Такі з них, як Артур, Ланселот, Персіваль стали наскрізними образами багатьох творів, утворивши «метаквест» лицарського роману, що активно освоюється сучасною масовою літературою [28, с. 5].

«Найвідомішим квестом» в історії європейської літератури дослідники називають «квест лицарів Круглого Столу – пошук Святого Граалю» [16]. До цього пошуку як усталеної культурної традиції приєднується і Д. Браун. Принагідно зауважимо, що рецепція лицарського роману у романі Д. Брауна простежується у двох алюзійно-ремінісцентних модусах – героїзації, коли йдеться про подвиг лицарів-храмовників, що захищали таїну Святого Граалю, та знижено-пародійному в образі псевдолицаря Лью Тібінга, для якого пошуки Граалю слугували задоволенню власних амбітних цілей. Інтертекстуальні перегуки між каноном лицарського роману і формулою

сучасного конспірологічного роману спостерігаємо на рівні композиції творів. Так, «рамковий» квест Р. Ленгдона є певною мірою запозиченням з куртуазного артурівського циклу. Двір короля Артура в Камелоті є тим локусом, з якого герой відправляється у подорож і до якого знову повертається. Квест Роберта Ленгдона теж починається і завершується у Луврі.

Отже, маємо констатувати наявність мультимедійного діалогу культур, орієнтованого як на сучасність – функції квесту у медіа, так і традиції європейської літератури.

В окресленні стадій квесту у романі Д. Брауна «Код да Вінчі», позначених явищами інтермедіальності, ми виходимо з концепції Нормана Фрая : «We may call these three stages respectively, using Greek terms, the agon or conflict, the pathos or death-struggle, and the anagnorisis or discovery, the recognition of the hero, who has clearly proved himself to be a hero even if he does not survive the conflict» [45, p. 186]. Отже, вважаючи «квест» досконалою формою, іманентною лицарському роману, Н. Фрай виокремлює три основні його стадії: 1) небезпечна подорож; 2) вирішальний двобій; 3) духовне сходження [45, p.186-194]. Цю модель ми використовуємо у відповідності до тексту роману Д. Брауна, в якому саме завдяки прийому квесту (quest) реалізовано пошук реліквії – Святого Граалю. Наше завдання – простежити у стадіальному квест-хронотопі роману поєднання різних видів і форм сучасної культури, тобто зафіксувати його мультимедійність та виявити семантику і функційність цих явищ.

Відтак, суб'єктом квесту або квестором є наскрізний герої конспірологічної серії Гарвардський професор Роберт Ленгдон, об'єктом – Святий Грааль. Дороговказом на шляху квестора виступають спадщина Леонардо да Вінчі – картини, щоденники, винаходи, а також загадки, ребуси, анаграми Жака Соньєра, що мають інтермедіальне та інтертекстуальне підґрунтя.

Сюжетно-композиційну структура роману містить низку стадіальних квестів, кожний з яких відкриває новий локус пошуку. У форматі роботи ми дещо звужуємо пошук, зупиняючись лише на таких субквестах, що безпосередньо відбивають предмет нашого дослідження – міжлітературний та міжмистецький діалог.

1) Перший стадіальний квест – «небезпечна подорож», скерована знаками творчості Леонардо да Вінчі. Ключовим для просування квесту вважаємо послання Жака Соньєра, для дешифровка якого важливими є такі знаки культури: малюнок «Вітрувієва людина» («Vitruvian Man»), екфразиси картин «Мона Ліза» (Mona Lisa), «Мадонна в гроті» (Madonna of the Rocks), криптекс Наріжного каменю – артефакт великого митця, скопійований Соньєром. Подія квесту відбувається переважно в Парижі та його передмісті.

Перший стадіальний квест розпочинається з загадки : чому куратор Лувру Жак Соньєр – впливова людина з бездоганною репутацією, не схильна до епатажу, створює з свого тіла інсталяцію? Відповідь намагається знайти мистецтвознавець Р. Ленгдон. Він відразу впізнав у позі померлого алюзію на відомий малюнок Леонардо да Вінчі «Вітрувієва людина», прокоментував символіку пенталю як сакральної жіночості, а також символіку кола, що оприявнювало гармонію чоловічого та жіночого.

Інсталяцію Жака Соньєра доповнював поки що незрозумілий набір слів, однак професор здогадався, що це анаграма, яка називає митця та його найзнаменитішу картину «Мона Ліза» (Mona Lisa). Надалі читач дізнається, що анаграма може бути прочитана через єгипетську піктограму L'USA як божественне злиття чоловічого й жіночого. Зважаючи на велику популярність творіння да Вінчі, автор звертається до прийому нульового екфразису (зазвичай, це алюзія, імпліцитний екфрасис). При цьому він повідомляє про техніку і стиль її написання, застосовуючи мистецтвознавчий термін – сфрумато. Смісл загадкової

фрази : «So dark the son of man» [44], що була написана Соньєром на захисному склі перед картиною «Мона Ліза» (Mona Lisa), допомогла Софі знайти ключ, який був захований за «Мадонною в гроті» (Madonna of the Rocks). Однак універсальне значення фрази магістра Пріората Сіона уважний читач зрозуміє тільки після розповіді Софі і коментаря Р. Ленгдона про ритуал Хієрос гамос (містичний шлюб). Ця алюзія одна з небагатьох імпліцитних алюзій, декодування якої потребує від читача власних інтелектуальних зусиль.

Знахідка кріптексту Наріжного каменю, за яким полюють ще й інші «мисливці», є кульмінацією цього етапу стадіального квесту. Софі, яка виконує функцію помічниці квестора і, мабуть, як деякі читачі твору недостатньо обізнана в темі, ставить питання : «Sophie was startled. «There exists a family tree of Jesus Christ?» «Indeed. And it is purportedly one of the cornerstones of the Sangreal documents. A complete genealogy of the earlydescendants of Christ» [44]. Тим самим автор розширює семантичне поле пошуків задля відповіді на запитання : що таке Грааль? Наріжний камінь відчиняє шлях до головного скарбу братерства Пріорату Сіона – документам Сангріл і могилі Марії Магдалини.

Відтак, загадка Соньєра, що містить послання, створена автором за допомогою міжмистецького діалогу медійного жанру інсталяції з живописним екфрасисом «Вітрувієвої людини», символікою пентакля, вербальної компоненти, а також цифрової загадки Фібоначчи. Прокоментована Р. Ленгдоном символіка усіх «ключів» та розгадка символів веде героїв до наступного стадіального «квесту». Коментарі професора – цікаві і розлогі – уповільнюють екшен, що є свідомою комунікативно-рецептивною стратегією автора.

Д. Браун застосовує усталений для його поетики прийом ретардації задля комунікації з реципієнтом в двох аспектах : збагатити читача знаннями та залучити його до спільного пошуку. Цієї ж меті –

активізації читацької цікавості слугує прийом антиципації – «своєрідний мистецький завдаток, коротка підказка : що має статися далі» [22, с.77].

2) Другий стадіальний квест – вирішальний двобій між Р. Ленгдоном та «лицарем» сером Лью Тібінгом за карту, що приведе до Граалю, має іншу локацію : дія переміщується в Лондон. Ключовим для розуміння суті Граалю є екфразис картини Леонарда да Вінчі «Таємна вечеря» та гра «у питання і відповіді». Гра : хто або що є Грааль і де він знаходиться – розрахована перш за все на сприйняття Софі й читача твору як найменш обізнаних у порівнянні з цими двома фахівцями. Красномовним у цьому сенсі є діалог між Тібінгом і Софі : «Does this fresco tell us what the Grail really is? ... Not what it is, ... But rather who it is. The Holy Grail is not a thing. It is, in fact... a person». «The Holy Grail is a person?... A woman, in fact». «The Holy Grail is Mary Magdalene... the mother of the royal bloodline of Jesus Christ» [44]. За версією мистецтвознавця Р.Ленгдона та історика Лью Тібінга Пріорат Сіону вшановує Марію Магдалину як супутницю (дружину) Ісуса, богиню, Грааль, Троянду і Богоматір. Однак головна героїня поки що цього не знає, і автор тримає інтригу.

Інтермедіальною ілюстрацією до тези двох адогматично налаштованих учених, що вважають Марію Магдалину Святим Граалем, тим священним лоном, що носило дитя Ісуса, виступає екфразис картини Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря».

Цей живописний екфразис подається очами Софі в атмосфері її емоційного сприйняття. Перш за все дівчині треба було зламати стереотип, згідно якого усі тринадцять фігур на картині – чоловіки. З підказки Тібінга вона знайшла фігуру на почесному місці по праву руку від Христа і раптом зрозуміла, що це – жінка. Після фіксації загального плану картини Софі виокремлює портретні деталі : довге, хвилясте руде волосся, маленькі, витончені ручки, навіть деякий натяк на груди. Без сумніву, це була жінка [текст]. Вона була молода, з сором'язливим

обличчям, виглядала скромно та чемно. У словесний текст екфразиса втручається коментар одного із персонажів : «Тайна вечеря» так і промовляє до глядача. Ось, дивіться, Ісус і Магдалина були парою» [44].

Яскравим доказом їхньої єдності є композиційне та колористичне рішення Леонардо да Вінчі. Крім того, що Ісус і Магдалина становлять центр композиції, Софі з подивом побачила, що одягнені вони так, ніби є дзеркальним відображенням одне одного – інь і ян. Митець зображує Ісуса у червоній мантиї і синьому плащі, а Магдалину навпаки – у синій мантиї та червоному плащі.

У християнстві червоний колір символізує самопожертву Христа, а також він є емблемою воїнів Божих – тамплієрів. Синій вважається найменш «матеріальним» з усіх кольорів, оскільки уособлює такі духовні категорії, як безкінечність, істину, Вічність, віру, чистоту й цноту. Діву Марію та Христа зазвичай зображують одягненими у синє [40, с.199]. Відтак, за допомогою кольорової символіки Леонардо да Вінчі ніби ставить між ними знак рівності, підіймаючи статус Марії Магдалини до сакрального. У підтвердження думки, що Грааль – це жіноче лоно Марії Магдалини, Д. Браун звертає увагу читача на такий елемент композиції екфразису, як вільний простір між Ісусом та Його супутницею, що візуально утворює чашу.

Отже, екфразис та дискусія навколо нього засвідчують перекодування автором традиційних теологічних концепцій. Посилаючись на картину Леонардо да Вінчі як на авторитетне джерело, автор оприявнює адогматичну тезу, що підриває доктринальні концепції католицької церкви щодо історичної постаті Христа, а також царського походження Марії Магдалини та її місця у ієрархії ранньої християнської церкви. У перекодуванні мови візуальної на мову вербальну образотворчі властивості екфразису збагачуються наративністю і концептуальністю [20, с.191]. Відтак, виходячи з теми та сюжету зображеного на картині Леонардо да Вінчі, цей тип екфразису,

слідом за Медніс, класифікуємо як релігійний екфразис [див. : 28, с.58-67], що виконує сюжетотворчі та емоційно-експресивні функції.

Зауважимо, цей стадіальний квест маркований іншими іномедійними інкорпораціями, як-от : скульптурний екфразис – надгробки лицарів – тамплієрів у церкві Темплъ, який мав би бути наступним ключем, що відкриває таїну Грааля, а також архітектурний екфразис цієї церкви. Він поєднується у один комплекс з топоекфрасисом, виконуючи хронотопічну та естетичну функції; портретний екфрасис – словесне зображення сера Тібінга у сприйнятті професора Р. Ленгдона, що виконує характерологічну функцію, направлену на пародійне зниження образу «лицаря»; екфразис декоративно-прикладного мистецтва – зображення надгробка І. Ньютона у інтер'єрі Вестмінстерського абатства в епізоді боротьби Р. Ленгдона з Тібінгом за кріптекс, що містить карту Грааля, а також за життя Софі.

Суб'єкт екфрасису Р. Ленгдон, споглядаючи цей надгробок у деталях, вирішує одну з останніх загадок Великого магістру Пріората Жака Соньєра. Функція такого типу екфрасиса – моделююча; у поєднанні з усталеним прийомом масової літератури – саспенсом автором відтворюється напружена динамічна атмосфера інтелектуальних роздумів Р. Ленгдона та його боротьби з Тібінгом.

3) Третій стадіальний квест, засвідчує духовне сходження квестора Р. Ленгдона внаслідок осягнення двох взаємопов'язаних таємниць – родоводу Софі і Святого Граалю. У фіналі квесту відбувається ініціація Роберта Ленгдона, його так би мовити, посвячення у лицарі Святого Граалю.

Незважаючи на те, що Ж. Соньєр начебто вказав місце знаходження реліквії – під давнім Росліном, де сосуд та меч охороняють вхід до таїни, квестор та його помічниця узнають тільки одну таємницю. Виявилось, що Софі та її брат є нащадками крові Ісуса, зберегти яких є одним з пріоритетів релігійного ордену пріоратів. Відтворенням

архітектурного екфрасису каплиці Розлін у Шотландії, що є точною копією храму Соломона у Єрусалимі, Д. Браун вирішує декілька завдань.

Перш за все, це комунікативно-рецептивні завдання : для читача масової літератури має велике значення позитивний, до того ж цілком конкретний і зрозумілий фінал. У такий спосіб екфразис виконує сюжетотвірні функції : розв'язки однієї з сюжетних ліній твору. Для більш допитливих автор подає словесний екфразис зірки Давида на полу храму, доповнюючи його графічним зображенням та описом психологічного стану Р. Ленгдона, який зрозумів символічне значення чаши та меча як священного поєднання жіночого і чоловічого. Цей екфразис виконує прогностичну функцію, адже завдяки йому Р. Ленгдон відкриває таємницю Граалю. Назва каплиці Розлін алюзійно сигналізує про наскрізний символ Марії Магдалини – троянду, а прецедентний географічний локус «Шотландія» також натякає на лицарів-храмовників, що були віддані Святому Граалю і нікому не відкривали його таємниці.

Своєрідне посвячення від бабусі Софі – Марі Шовель отримує гарвардський професор, коли вона напівжартома пропонує йому стати новим трубадуром священної жіночості. Знову ж таки алюзія на середньовічний контекст, а саме на роман Кретьєна де Труа «Персиваль, або повість о Граалі», пов'язаного з темою Граалю та поезією трубадурів, що оспівували та вклонялися вічній жіночості.

Відтак, Д. Браун приєднується до традиції французького середньовічного автора, «який був першим, хто намагався переосмислити міф і хто поклав на цей міф образ сучасною йому реальності» [31, с.77]. Теж саме і у свій спосіб зробив американський письменник. Отже, маємо констатувати інтертекстуальний перегук роману Д. Брауна з середньовічним контекстом культури.

Момент істини настає для квестора у Луврі. Вночі до нього приходять осяяння, де треба шукати Святий Грааль. Українська дослідниця О.Плетена надає таку інтерпретацію фінальної події квесту :

«Роберт Ленгдон спускається у підземний комплекс Лувру. “At the end of the tunnel, he emerged into a large chamber. Directly before him, hanging down from above...” [44]. Від її кінчика до підлоги залишалося лише шість футів, а прямо під нею була розташована піраміда висотою три фути. Роберт Ленгдон здогадався, що ці споруди символізували Чашу і Меч і пригадав рядок із вірша Соньєра: “The blade and chalice guarding o'er Her gates.” [200]. Маленька піраміда виявилася тільки верхівкою велетенської підземної камери у формі піраміди, в якій була розташована гробниця Марії Магдалини. “With a sudden upwelling of reverence, Robert Langdon fell to his knees. For a moment, he thought he heard a woman's voice ... the wisdom of the ages ...” [44]. Автор звертається до архітектурного екфразису, що виконує естетичну та енігматичну функції у романі. Додамо, що алюзійно розташування двох пірамід як меча та сосуда знову ж таки нагадує Зірку Давида. Отже, можливо, Р. Ленгдон знайшов Святий Грааль, але таїна залишається.

Відкритий фінал, взагалі не притаманний масовій літературі, засвідчується двома моментами: 1) словами Марі Шовель про духовну сутність Святого Граалю і про необхідність зберігати його таємницю; 2) у семантичне поле лексеми «піраміда» вписується слово «сфінкс», що натякає на французького президента Міттерана, що отримав прізвисько за любов до єгипетської давнини («Now he was standing in front of a transparent pyramid built by the Sphinx»; «François Mitterrand had an affinity for Egyptian culture that was so all-consuming that the French still referred to him as the Sphinx» [44]). Однак, на нашу думку, воно перш за все засвідчує безкінечність намагань людства розкрити таємницю Святого Граалю, у яких би образах він не існував.

3.3. Алюзійно-ремінісцентний пласт роману Дена Брауна «Інферно» як складова інтермедіальності та інтертекстуальності

Мета підрозділу – спираючись на теоретичну модель дослідження, простежити семантичні та функційні аспекти взаємодії вербальних текстів та невербальних як проявів інтермедіальності у романі. Такий аспект проблеми ще не був предметом самостійного дослідження.

Як відомо, літературний постмодернізм характеризується тісною текстовою взаємодією мистецтв масового та елітарного, внаслідок якої виникає нелінійна, різноспрямована, антиєрархічна структура культури. Порушуються класичні норми творчості, виникає синтез жанрів, стилів, вільних та сміливих експериментів із шедеврами попередніх епох. Постмодернізм «зариває рови», що відділяли елітарну та масову літературу у попередньому їх розвитку, творчо інтерпретує духовні скарби світової культури. Подібна трансформація масової культури спостерігається у творах Д. Брауна. Його конспірологічний детектив втілює такі риси постмодерністської поетики, як епістемологічна невпевненість, інтертекстуальність, гібридизація жанру, інтермедіальність, звернення до архетипів та міфів, насиченість іронією та грою. Зрозуміло, що у порівнянні з «високою» літературою іншими є комунікативно-рецептивні стратегії взаємодії з читачем, адже масова література дотримується своїх правил і «виховує» свого споживача. Тому відбір творів мистецтв для інтермедіальної інкорпорації та їх репрезентація у художньому тексті певною мірою залежить від смаків та ерудиції реципієнтів. Романи Д. Брауна стали якісною белетристикою з великим колом шанувальників завдяки актуалізації низки прийомів постмодерністської стилістики.

Одним із важливих чинників є застосований письменником у циклі про Роберта Ленгдона такий принцип постмодерністської літератури, як подвійне кодування. Ця особливість пов'язана з «двуадресовим» характером постмодерних творів, коли вони мають декілька рівнів прочитання, розрахованих водночас і на

інтелектуального читача (глядача), і на носія масової свідомості, який не має високих естетичних запитів. Конспірологічний детектив Дена Брауна репрезентує складний синтез тем та образів світового мистецтва, езотерики, сучасної наукової проблематики, алюзій із кіно, політичних дискусій, історії, тобто – колаж, подвійне (або навіть потрійне) кодування, цитацію на рівні жанрів, стилів, сюжетів. Все це підтверджує жанрову гібридність (тобто зіткнення різностильових начал як рівноправних) та репрезентує такий принцип постмодерної естетики, як нонселекція. У постмодерністському детективі Д. Брауна засобами масової та елітарної літератур втілюється художня картина світу. Розгортається своєрідна гра, пародія на сучасність і одночасно її характеристика. Як зазначають дослідники, «подвійне кодування забезпечує цікавість до постмодерних творів» [33, с. 95-96] і саме таке ставлення читачів маркує твори американського письменника Д. Брауна.

Значну роль у реалізації принципу «подвійного кодування» у романах Д. Брауна відіграють такі компоненти заголовно-фінального комплексу, як заголовки, епіграфи та коментарі. Як відомо, заголовок виконує декілька функцій: номінативну – називає твір, відокремлюючи від інших; інформативну – повідомляє читачеві перші відомості про тему, ідею або конфлікт твору; рецептивну – створює певну установку на його сприйняття, а також сприяє інтертекстуальним відносинам конкретного твору з іншими, особливо коли його назва алюзівна. Заголовок є сильною позицією тексту, першим етапом, з якого починається інтерпретація твору, що акцентовано у нашій моделі дослідження.

Відтак, назва роману «Інферно» є алюзійною. Її семантика укорінена у світовій культурі завдяки «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі, що стала претекстом для наступних репрезентацій у різних видах мистецтва. До прикладу, в число митців, які звертались до теми Інферно саме під впливом поеми Данте, знаходимо імена таких різних

представників культури та інонаціональних літератур, як Бальзак, Борхес, Лонгфелло, Маркс, Мильтон, Чосер. Серед тих, хто був натхненний образами безсмертного твору є декілька римських пап, які за допомогою образів пекла наvertsали паству на шлях добродчинності. Композитори різних епох, а саме : Вагнер, Лист, Монтеверді, Пуччіні, Чайковський поклали цей шедевр в основу своїх музикальних творів. Навіть сучасні медіа не залишилися осторонь запозичень мотивів Дантового пекла для сучасних ігор. Як ерудованому, так і далекому від культурно-мистецьких реалій читачеві відома семантика цього найменування. У синонімічному ряді з іншими – Аїдом, Тартаром, Шеолом воно означає підземний світ, пекло. «Інферно» – так називається перша частина (кантик) безсмертного твору Данте, сюжет якого охоплює уввну подорож автора у потойбічному світі. Для менш обізнаних у тексті роману «Інферно» подається авторський коментар – цікавий і достатній для певного рівня сприйняття.

При більш детальному зіставленні назв двох творів виявляються додаткові конотації. Так, семантично назва твору Д. Брауна «Інферно» сигналізує про катастрофу, бо, як відомо, у пекло потрапляють грішники. Отже, за які гріхи і на кого чекає покарання? Над цим питанням розмірковує наскрізний герой конспірологічної серії Д. Брауна, гарвардський професор Роберт Ленгдон. Він спеціаліст з релігійної символіки, знавець і тонкий цінитель Данте, тому досить вправно ідентифікує свої візії з текстом його поеми. Інтертекстуальні перегуки між двома творами фіксуються на жанровому рівні (елементи жанру видіння та подорожі-травелогу), а також на рівні поетики.

Так, у стилізації видінь Ленгдона Д. Браун послуговується візуальними готичними образами, що асоціативно нагадують образи Дантового пекла : кроваво-червона ріка (алюзія на річку Флегетон), темрява, скупчення людських тіл, що билися в агонії та вмирали повсюди, куди тільки доставало око. Особливу увагу у цих картинах

привертають людські ноги, що стирчать з під землі, затавровані латинською R. У поемі Данте знак з семи літер R символізує смертні гріхи, від яких треба звільнитися, щоб не стати «мешканцем» Пекла : це «superbia, avaritia, luxuria, invidia, gula, ira and acedia» – «Гордия, жадібність, хіть, заздрість, обжерливість, гнів і лінь» (лат.) Д. Браун підтримує семантику цього знаку, але модифікує з енігматичними цілями задля підвищення читацької зацікавленості, що притаманно масовій літературі. Разом з протагоністом реципієнт вступає у свого роду агоністичні стосунки у змаганні за першість у рішенні загадки.

У подальшому розвитку сюжету сучасного роману автором зберігається усталена семантика пекла як місця нелюдських страждань й мук. Задля підсилення вербального потенціалу алюзії Д. Браун звертається до візуального артефакту. Письменник створює живописний екфразис відомої картини Сандро Ботічеллі «La Mappa dell'Inferno». Слідом за Данте, художник малює пекло у вигляді вирви, що звужується ближче до центра землі; на колах вирви знаходяться грішники, засуджені на вічні муки. Як зауважує гарвардський професор – безпосередній реципієнт даного екфразису – це одне з найстрашніших зображень страждань у потойбічному світі. Botticelli's forbidding Mappa dell'Inferno materialized before the crowd. He could hear several groans as people absorbed the various horrors taking place in the funnel-shaped subterranean cavern. Unlike some artists, Botticelli was extremely faithful in his interpretation of Dante's text. In fact, he spent so much time reading Dante that the great art historian Giorgio Vasari said Botticelli's obsession with Dante led to 'serious disorders in his living.' Botticelli created more than two dozen other works relating to Dante, but this map is his most famous [43].

Картина Ботічеллі «Mappa dell'Inferno» подається в оцінках досвідченого фахівця. У своїх коментарях професор історії мистецтв та релігійної символії передає враження від споглядання результату

творчого діалогу двох італійських геніїв, повідомляє про колористику (відтінки червоного, брунатного та сепії) й композицію артефакту. Інакше кажучи, спостерігається інтермедіальна взаємодія вербального тексту з живописом. Д.Браун широко застосовує вставні елементи, як-от: фрагменти лекцій професора з мистецтвознавчими відомостями, історичні довідки, що є характерним для інтермедіальної поетики його конспірологічних романів з елементами арт-детективу.

Зауважимо ще одну особливість заголовку-алюзії «Інферно» – вона є наскрізною, оскільки входить до композиційно важливих частинах (назва твору, зачин, фінал), визначає тему твору, виконує рецептивні і інтертекстуальні функції [5]. У фіналі роману «Інферно» знову з'являються культурні знаки, що маркують картину Дантова пекла, а саме: кроваво-червоні води підземелля музичної зали, де зростає, а потім розчинився смертельний для людства векторний вірус Інферно.

Своєрідним пуантом у розвитку наскрізної алюзії Інферно є музичний екфрасис. У підземеллі Єребатан-сарая Стамбульським симфонічним оркестром виконувалась «Данте-симфонія» Ф. Ліста. Композитор-романтик був натхнений мотивом дантівської поеми сходження до пекла та повернення з нього. Однак Д. Брауном ця музична алюзія модифікована, бо годі й казати про повернення з пекла, коли вірус Інферно вже вийшов із підземелля Єребатан-сарая та розповсюдився не тільки у Стамбулі, але й по всьому світу. Професор Ленгдон та Елізабет Сінські дізналися, що цей музичний твір виконувався протягом тижня.

Отже, заражені десятки тисяч людей і на відміну від фіналу художнього і музикального твору вихід із сучасного пекла є проблематичним. Ситуація смертельної небезпеки, що загрожує людству, підкріплюється алюзійним порівнянням музичної зали з лабіринтом Мінотавра, у якому ховається смертельно небезпечний вірус:

«The path before them looked like the entrance to the Minatour's labyrinth» [43]. Скільки жертв буде принесено новому Мінотавру достеменно невідомо, але Б. Зобріст порахував, що у «людському стаді» лише одна із трьох ягничок має право приносити потомство.

Фінал твору, будучи яскравим прикладом «синтетичної інтертекстуальності», є відкритим, що нехарактерно для масової літератури. У такий спосіб Д. Браун порушує формулу конспірологічного роману як жанру масової літератури і надає твору невизначеності та трагічності, семантично підсилюючи мотив апокаліпсису. Завдяки діалогу мистецтв, репрезентованому у фіналі, автором актуалізовано прогностична функція наскрізної алюзії Інферно.

Прецедентна назва твору, що надалі оприявнюється у русі сюжету, мотивній структурі твору, системі персонажів, символіці, у міжлітературній взаємодії та діалозі з іншими мистецтвами, яскраво заявлена у пролозі роману «Інферно». В композиції твору йому належить функція зачину, повісткування ведеться від першої особи. Оповідач – геніальний учений Бертран Зобріст ідентифікує себе з Тінню (графіка автора – Д. Брауна), що є натяком на Дантове пекло як царство тіней. Перед тим, як теж стати тінню і поповнити сьоме коло пекла, де знаходяться самогубці, Зобріст оголошує себе спасителем планети від перенаселення завдяки створеному ним «шедевру» – вірусу під назвою Інферно.

У тексті роману є кілька лексем на позначення цього відкриття – від нейтрального медичного «вірус» («A virus ... The fastest-spreading pathogen Zobrist could choose» [43], «технологія» («Bertrand's technology – a pandemic virus used as a genetic vector – is the most powerful weapon ever created» [425, с.1590] до емоційно-оціночних лексем з протилежними конотаціями – «шедевр» / «чума XXI ст.» («This chthonic monster <...> could only be Zobrist's plague» [43]). Останнє визначення – чума як небезпечна хвороба, внаслідок якої вимерла третина населення

Європи, підкріплюється екфрастичним образом маски так званого «чумного лікаря», за якою ховається Бертран Zobрист.

Суть дискусії, що є основою морального конфлікту твору Д. Брауна, така : чим є векторний вірус Інферно – «елегантним рішенням» задля контролю над демографічною ситуацією та порятунку людства, якому загрожує глобальна катастрофа перенаселення чи смертельна небезпека, якої треба запобігти знову ж таки заради спасіння людства ? Відповідь як автора роману «Інферно», так, припускаємо, й читача, не є однозначною.

У пошуках можливого рішення проблеми Д. Браун актуалізує біблійний за своєю суттю мотив апокаліпсису, який у романі «Інферно» має розгалужену структуру. Він перегукується з мотивом спасіння від катастрофи, що загрожує людству; мотивом добровільної жертви (анастусії); мотивом оновлення людини і світу внаслідок кризи або катастрофи тощо. Аргументацію для своїх теорій Б. Zobрист знаходить в історичному досвіді людства і в «Божественній комедії» Данте. Так, учений вважає, що позитивність його підходу засвідчує історичне минуле. У середньовічній Європі чума «розчистила» шлях до Ренесансу: «The three gnashing mouths are symbolic of how efficiently the plague ate through the population» [43]. Після неї розпочалось оновлення й процвітання культури та цивілізації Європи. Тим більше Zobрист впевнений, що на відміну від Чорної Смерті або стихійного лиха – « a long-term solution, a permanent solution . . . a Transhumanist solution» [43]. Замість чіткого розмежування Добра й Зла, що зазвичай притаманно масовій літературі, Б. Zobрист звертається до опозиції Користь / Шкода в категоріях постмодерністського імморалізму. Однак доводи на переконання своїх ідей він також знаходить у гуманістичному річищі, порівнюючи майбутнє людства з Дантовим пеклом, де всі зануряться у свої гріхи, будуть голодувати та задихатись у темряві від вагою

переплетених тіл. Сказане засвідчує амбівалентність як теорій, так і образу швейцарського вченого.

Мотив апокаліпсису як наскрізний та інтертекстуальний оприявнюється у значення «малого апокаліпсису», пов'язаного з загибеллю Б. Зоброста, який вважає себе месією, спасителем, що відкриває шлях до нової ери людства. Швейцарський вчений в останню мить оглядає милу його серцю Флоренцію, вигнанцем якої також був Данте, відчуваючи спорідненість з великим італійцем. Слід підкреслити ще один аспект інтертекстуального перегуку літературного героя з текстом поеми Данте. Середньовічний автор звертається до проблеми відповідальності митця за моральні наслідки своєї творчості. Так, оповідач, близький до біографічного автора, вважає винними твори літератури у звабленні та подальшій трагедії двох закоханих – Франчески да Ріміні і Паоло :

...руки я простер

У даль за ними, від жалю вмиравши,

І впав, неначе той, хто нагло вмер.

У романі «Інферно» Д. Браун модифікує тему відповідальності за наслідки культурної діяльності у дещо іншому ракурсі. Він звертається до традиційної для «високої» літератури проблеми відповідальності ученого за наслідки своїх досягнень і наукових відкриттів (Г. Веллс «Острів доктора Моро», М. Булгаков «Собаче серце», Б. Брехт «Життя Галілея», К. Воннегут «Колиска для кішки» тощо). Д. Браун у вирішенні цього питання балансує на межі фікціональності та реальності. Для створення ілюзії достовірності автор залучає до сюжету реально існуючу Всесвітню організацію охорони здоров'я (ВООЗ), керівниця якої Елізабет Сінскі до певного часу була не в змозі зрозуміти теорії й особисті інтенції Б. Зоброста. Саме їй вчений адресує слова Данте про найбільш пекуче місце у пеклі для тих, хто зберігав нейтральність під час моральної кризи : «The darkest places in hell are reserved for those who

maintain their neutrality in times of moral crisis [43]». Інтертекстуальність оприявнюється у формі прямої цитати.

Образ Флоренції як міста, що є повноцінним героєм роману Д. Брауна, реалізується через численні архітектурні, скульптурні та топоекфразиси. Суб'єкт екфразису Бертран Zobрист, що подібно Данте щиро любить Флоренцію, у останні хвилини життя фіксує знакові локації міста : річку Арно, портики Уффіци, площу перед Барджелло, вулицю Кастеллані, площу Сан-Фіренце, шпиль Бадії. Його погляд особливо приваблює червона черепиця дахів, що схожа на вогняне море. У відчуттях оповідача, якому належить топоекфразис, автором передається атмосфера флорентійського ранку : волога ранкова прохолода, холодний камінь мармурових сходів, запах смажених маслин. Свої почуття до міста Данте Б. Zobрист висловлює у прямий спосіб : благословенна Флоренція, чудова країна, по якій ходили такі велетні, як Джотто, Боттічеллі, Брунеллескі, Мікеладжелло, Донателло. Відтак, у епізоді самогубства геніального вченого вербальні алузії із тексту Данте перегукуються з топоекфразисом, що засвідчує інтермедіальність поетики твору Д. Брауна.

Художній простір твору охоплює декілька важливих для європейської культури топосів – Флоренцію, Венецію та Стамбул, прославлених витворами мистецтва, архітектурою, парками, пов'язаних із біографіями великих діячів літератури та творами мистецтва – Данте Аліг'єрі, Сандро Боттічеллі, Густава Доре, Дж. Вазарі. В архітектурних, ландшафтних та топоекфразисах автор використовує відповідну лексику задля опису парків, скульптур, соборів, мечетей та інших пам'яток мистецтва, серед яких чимало запозичень. Наведемо низку прикладів: “crenellated tower [43]” – зубчаста вежа; “the spire of the Badia [43]” – «шпиль Бадии»; “hanging ceiling [83]” – «підвісний потолок», “finestra [43]” - вікно», “mihrab [43]” – «міхраб – напівкругла ніша, орієнтована убік Мекки», “minbar [43]” – «мінбар -місце, звідки імам звертається до

правовірних у п'ятницю», “mahfilii [43]” «махфиль – спорудження, схоже на християнські церковні хори, де муедзин схиляє коліна й виголошує славослів'я під час загальної молитви», “esonarthex [43]” – «екзонартекс – частина інтер'єру у готичних та романських церквах» [43].

Алюзійно-ремінісцентний шар роману «Інферно» включає запозичення на лексичному рівні твору. Перегуки між текстами культури збагачують уявлення читачів про персонажів, місце подій, виконують інформаційну функцію, створюють ілюзію реальності того, що відбувається. До прикладу, автор широко застосовує термінологічну лексику, що маркує професійну діяльність Роберта Ленгдона, задля його характеристики. Мова професора рясніє мистецтвознавчими термінами такими, як “Italian Renaissance [43]” - «Італійський ренесанс», “iconography [43]” - «іконографія», “art installation [43]” - художня інсталяція», “mosques and slender minarets [43]” - «мінарети мечеті », назвами відомих творів мистецтва й літератури “the chapel of the Bargello [43]” - «фреска з Барджелло», “a Gustave Dore lithograph [43]” - «літографія Густава Доре », алюзіями та ремінісценціями: Shakespeare's “A Midsummer Night's Dream [43]” - «шекспірівський “Сон у літню ніч”» мистецькознавчі терміни, лексика із сфери інших мистецтв, згадування прецедентних імен – все це «працює» на інтермедіальність словесного твору, оскільки створюю ілюзію присутності інших видів мистецтв.

ВИСНОВКИ

1. В ХХІ столітті проблема взаємодії мистецтв отримує новий імпульс у міждисциплінарних студіях. Дослідницький інтерес обумовлено актуалізацією стратегій інтермедіальності у творчій практиці митців, що засвідчує перенесення акцентів з «літературоцентризма» на «мистецтвоцентризм». Саме сучасна літературна практика почасти й «змусила» впровадити відповідний до її стратегій термін, адже міжтекстові зв'язки неможливо обмежити лише внутрішньолітературними відсиланнями. Вони охоплюють як взаємини з позалітературними способами і стилями мовлення та культури, так і семіотичні відносини між різними явищами мистецтва та комунікації (живопис, пластичні і синтетичні мистецтва тощо).

2. Серед численних підходів до вивчення категорій інтертекстуальність / інтермедіальність найбільш авторитетними виявилися : концепція інтермедіальної взаємодії (Н. Тішуніна); концепція взаємовпливу мистецтв різної природи (О. Ханзен-Льове); концепція дифузії мистецтв, плинності та прозорості кордонів між ними (Т. Гундорова, І. Борисова). Отже, інтермедіальність є перекладом однієї мови мистецтва на іншу в рамках культури, або ж поєднанням між різними елементами мистецтва у мономедійному (література, живопис тощо) чи мультимедійному (театр, кіно тощо) тексті. У речіщі зазначених підходів інтермедіальність у вузькому сенсі – це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків художнього твору, що охоплює взаємодію кодів різних видів мистецтв. У більш широкому розумінні інтермедіальність – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури («метамови» мистецтва). І, нарешті, інтермедіальність

– це сучасна методологія гуманітаристики, що відповідає новим культурним реаліям. Ця багатовекторність є визначальною для нашого дослідження.

3. Проблема кореляції понять «інтертекстуальність / інтермедіальність» є дискусійною. В нашому дослідженні ми спираємося на точку зору постструктуралістів, згідно якої будь-який текст виступає сферою перетину різноманітних дискурсів, створюючи «текст культури», «текст мистецтва». Інтермедіальність як один з видів інтертекстуального структурування художнього твору передбачає розширення поняття «текст». Відтак, інтермедіальність позиціонуємо як окремий випадок інтертекстуальності і розглядаємо у широкому полі культури як здатність поєднувати різні дискурсивні конвенції й коди у «змішаних» текстах. Частиною такого процесу є діалог семіотичних кодів, що належать до різних видів мистецтв. Новітні медіа-канали мають як вербальні, так і невербальні або змішані семіотичні коди, що розмиває ці демаркаційні кордони.

4. Категорії інтертекстуальності / інтермедіальності поряд з іншими поняттями постструктуралізму («світ як текст», «подвійне кодування», «полікодовість», «цитатність», «гра стилів» та ін.) є базовими як для теорії постмодернізму, так і відповідної художньої практики. В поетиці постмодерністського роману діалогічно взаємодіють різні тексти, відтворюючи метатекст культури, поліфонічний за своєю структурою та семантикою. Результатом таких міжтекстових взаємодій є моделювання принципово нової художньої реальності, що спостерігаємо у романах Дена Брауна.

5. Вивчення теоретичних джерел з проблем міжтекстової взаємодії дає змогу запропонувати модель дослідження інтертекстуальних та інтермедіальних аспектів романів Д. Брауна «Код да Вінчі» та «Інферно», що ґрунтується на принципі «синтетичної інтертекстуальності», за Є. Шрьотером. «Синтетична інтертекстуальність» передбачає

співприсутність у одному творі двох або більше медіа, інкорпорацію образів, мотивів, сюжетів творів одного медіального рівня (живопису, музики, графіки, скульптури) у твори іншого медіального рівня – літератури. Нами визначений необхідний для такого аналізу літературознавчий інструментарій, а саме : алюзії, ремінісценції, цитати, екфразис.

6. Модель дослідження романів Дена Брауна включає набір параметрів, що найбільш адекватно охоплюють стратегії як інтертекстуального, так і інтермедіального аналізу. Назвемо їх : заголовок твору, епіграф, якщо вони є алюзійними; претекст, з яким грає твір; жанр, що оновлюється внаслідок такої взаємодії; система мотивів, що модифіковано; глибинний (міфологічний або психологічний) архетип; алюзійно-ремінісцентний рівень : наявність репрезентативних власних імен і топосів; атрибутивних / неатрибутивних цитат; алюзій та ремінісценцій – вербальних або з інших видів мистецтв; запозичення мотивів та образів з різних текстів культурної пам'яті; переказ чужого тексту (коментарі, довідки, вставні конструкції тощо); імітація прийомів, технік, запозичення термінів інших видів мистецтва.

7. Теоретична модель дослідження дає змогу з'ясувати взаємодію художніх кодів різних мистецтв, виявити семантику та функції інтермедіальних явищ у романі Д. Брауна «Код да Вінчі». Яскравим прикладом міжтекстової взаємодії є інтерпретація назви твору як сильної позиція тексту. Нами виявлено, що заголовок роману Д. Брауна «Код да Вінчі» є полісемантичним. У більш широкому сенсі він сигналізує про можливість міжсеміотичного перекладу різних видів мистецтв (візуальних, пластичних, словесних), а також тлумачення їхнього коду. Тому назву твору можна вважати метатекстуальною, бо вона підказує інтерпретаційний підхід до його вивчення. У вузькому – натякає на необхідність дешифрування «герменевтичного» коду, тобто загадки, пов'язаної з прецедентним ім'ям Леонардо да Вінчі, його

багатогранною діяльністю митця, винахідника, а також, за текстом твору, одного з Великих магістрів Пріорату Сіона. Акцентуємо ще одне значення дефініції код, а саме : його семантичну близькість до наскрізної лексеми «ключ», що маркує мотив таїни. Як стверджує автор роману Д. Браун, Леонардо да Вінчі був одним із тих, хто зберігав таємницю Граалю. Тому ключ до таємниці треба шукати у його мистецтві.

8. Отже, маємо умовивід : назва твору продукує його домінуючий мотив, художньо реалізований Д. Брауном у сучасній медіа формі квесту, а саме: пошук таємниці Граалю як сакральної. Для реалізації мотиву автор звертається до сучасних ігрових технологій ARG (alternate reality games), які підвищують читацький інтерес до твору. Такий інтермедіальний прийом є усталеним для поезії роману Д. Брауна. Задля дешифровки коду, репрезентованого у формі вірша, анаграми, вербальної загадки, автором застосовується ще один ключ – мовної гри, а також інтермедіальний: екфрастичний надгробок рицаря-тамплієра є ще одним ключем до наступного етапу квесту. Таким чином, маємо нагоду акцентувати поліфункціональність назви твору, що крім традиційних, виконує функції текстотворення, а також фіксує інтермедіальну та інтертекстуальну взаємодію роману Д. Брауна з іншими медіа-текстами культури.

9. Назвемо інші прийоми, що маркують інтермедіальність роману Д. Брауна «Код да Вінчі» : це апокрифізація твору, що є одним із проявів інтертекстуальності як міжлітературної взаємодії творів; інтертекстуальні перегуки між каноном лицарського роману і формулою сучасного конспірологічного роману; перекодування претекстів на рівні жанру, комунікативно-рецептивних стратегій та ідіостилістики твору; застосування рамкового квесту – специфічного прийому інтерактивності, запозиченого у медіа. Маркерами міжлітературного та міжмистецького діалогу, що засвідчує «синтетичну інтертекстуальність»

роману Д. Брауна, вважаємо інсталяцію малюнка «Вітрувієва людина» («Vitruvian Man») Леонардо да Вінчі, екфразиси його картин «Мона Ліза» (Mona Lisa), «Мадонна в гроті» (Madonna of the Rocks), копію криптекса Наріжного каменю. Виходячи з тематичної класифікації екфразису, акцентуємо застосування автором твору релігійного, скульптурного, живописного екфразису, екфразису декоративно-прикладного мистецтва, топоефразису тощо.

10. У романі Д. Брауна «Інферно» зберігається арсенал авторських прийомів «синтетичної інтертекстуальності» та додаються інші, що обумовлено поетикою прецедентного тексту світової літератури – поемою Данте «Божественна комедія». Інтертекстуальні перегуки між двома творами фіксуються 1) на жанровому рівні – архітестуальності, за класифікацією Ж. Женетта (елементи жанру видіння та подорожі-травелогу); 2) алюзійної назви твору Д. Брауна, що є наскрізною, бо входить до композиційно важливих частинах (назва твору, зачин, фінал), визначає тему твору, виконує рецептивні, інтертекстуальні / інтермедіальні функції; 3) у модифікації на мотивно-образному рівні інтертекстуальних для світової літератури мотивів апокаліпсису, спокути, спасіння, добровільної жертви; 4) у стилізації видінь Роберта Ленгдона через візуальні готичні образи, що асоціативно нагадують образи Дантового пекла.

Інтермедіальна взаємодія вербального тексту з живописним екфразисом картини Сандро Ботічеллі «La Mappa dell'Inferno» та іншими візуальними образами відбувається завдяки вставним елементам, як-от: фрагментам лекцій професора з мистецтвознавчими відомостями, історичним довідкам, коментарям. Заголовок-алюзія «Інферно» корелює з музичним екфразисом «Данте-симфонії» Ф. Ліста, однак спостерігається перекодування Д. Брауном семантики музичного претексту. Повноцінним героєм роману Д. Брауна є образ Флоренції як міста Данте, що реалізується через численні архітектурні, скульптурні

та топоекфразиси. В епізоді самогубства геніального вченого Бертрана Зобріста вербальні алюзії із тексту Данте корелюють з топоекфразисом, що також засвідчує «синтетичну інтертекстуальність» поетики твору Д. Брауна.

Інтермедіальність оприявнюється на лексичному рівні твору. В архітектурних, ландшафтних та топоекфразисах автор використовує відповідну лексику задля опису парків, скульптур, соборів, мечетей та інших пам'яток мистецтва, серед яких чимало запозичень. Отже, алюзійний образ Інферно, заданий претекстом – поемою Данте, моделює мотивну структуру твору, розкриваючи свій текстотвірний потенціал, що доведено функційністю алюзійно-ремінісцентного пласту твору Д. Брауна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. Львів : Літопис, 2001. 832 с.
2. Апокрифы древних христиан (Перевод и исследование И.С. Свенцицкой и М.К. Трофимовой). Москва : Сфера, 2004. 304с.
3. Барт Ролан. S/Z. / пер. с фр. 2-е изд., испр. под ред. Г.К. Косикова : монография. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
4. Бейджент М., Ли Р. та Линкольн Г. Святая Кровь и Святой Грааль. Москва : Изд-во Эксмо, 2006. 496с.
5. Белоножко Н.Д. Аллюзия и её текстовая роль // Труды МГТА : электрон. журн. 2010. Вып. 16. URL: <http://www.e-magazine.meli.ru/vipusk16.htm>
6. Бовсунівська Т.В. Екфразис & інтермедіальність // Літературознавчі студії. Випуск 39. Ч. 1. КНУ ім. Т. Шевченка, ВПЦ Київський університет: Видавничий дім Дмитра Бураго. 2013. С. 109–115.
7. Бовсунівська Т.В. Екфрастична теорія та практика // Жанрові модифікації сучасного роману. Монографія. Харків: Вид-во «Діса плюс». 2015. С.318-325
8. Браун Д. Інферно. Харків : КК «Клуб сімейного дозвілля», 2018. 608 с.
9. Браун Д. Код да Вінчі. Харків : КК «Клуб Сімейного Дозвілля», 2006. 480 с.
10. Будний В. Порівняльне літературознавство / Василь Будний, Микола Ільницький. Київ. : ВД „Киево-Могилянська академія”, 2008. 430 с.

11. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / [Под редакцией Л. Геллера]. Москва : Изд-во «МИК», 2002. С. 5-23.
12. Горбунова А.М. Особенности языка и стиля Дэна Брауна в аспекте перевода : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / НАН России. Москва, 2010. 18 с.
13. Гундорова Т. Три «Лаокоони»: теорія інтермедій від Лесінга до авангарду. / Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ : 2018. С. 37–65.
14. Гура Н.П., Бойко О.К. Жанрова своєрідність циклу романів про професора Ленгдона Дена Брауна. / Вісник Маріупольського державного університету. Серія «Філологія». 2014. Вип. 10. С. 21–27. URL: <http://eir.zntu.edu.ua/handle/123456789/1100>
15. Дельоз Ж. Кино / пер. с французского. Москва: ООО «Издательство Ад Маргинем». 623 с.
16. Дроздовський Д. Роман-квест від Дена Брауна. Друг читача : веб-сайт. 2013. Рец. на кн : Браун Д. Інферно. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2013. URL: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/30159/ (дата звернення: 14.08.2019).
17. Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты. Москва : РГГУ, 2005. 652 с.
18. Ильин И.П. Постструктурализм; Деконструктивизм; Постмодернизм. Москва : «Интрада», 1996. 255 с.
19. Ікалюк Л., Катерняк О. Алюзія як засіб реалізації категорії інтертекстуальності в романі Дена Брауна «Код да Вінчі» / Актуальні питання гуманітарних наук. Мовознавство. Літературознавство. Вип 26, том 1, 2019. С.99-104

20. Ільїнська Н. Екфразис у романі Дж. Фаулза «Колекціонер» : типологія і функції Сонячні кларнети : танець, музика, театр у літературних проєкціях : матеріали міжнародної наукової конференції (23-24 09.2021) / [ред.кол. О.П. Новик, О.Д. Харлан]. Бердянськ, 2021. С.99-101
21. Ільїнська Н. Інтерпретація середньовічної легенди про Щуролова у прозі Анджея Заневського (Щур і Тінь Щуролова) // SPHERES OF CULTURE, Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies, V. XVI/ Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University, Poland), Lublin 2017, p. 384-391.
22. Качуровський Ігор. Генерика і архітектоніка. Кн.ІІ. Київ. Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 376с.
23. Коврижкіна Я.Т. Проза Вирджинии Вулф: интермедиаальный аспект: дис. канд. філол. наук / Санкт-Петербург. 2016. 209 с.
24. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
25. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
26. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
27. Маркова Т.Н. Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы // Вестник ЮУрГГПУ. 2017. №1. С. 132-136. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinematograficheskie-priemy-kak-proyavlenie-formotvorchestva-sovremennoy-prozy>
28. Меднис Н.Е. «Религиозный экфразис» в русской литературе /Критика и семиотика. Новосибирск: НГУ. 2006. Вып. 10. С. 58-67
29. Набитович І. Постмодерна парадигма образу-симулякра в романі Дена Брауна «Код да Вінчі». Універсум sacrum'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму : монографія. Дрогобич-Люблін : Посвіт, 2008. С. 510–516.

30. Николина Н.П. Филологический анализ текста. Москва : Академия, 2003. 256 с.
31. Паль, Лин фон. Все тайны Грааля. Москва : АСТ; Санкт – Петербург : Астрель, 2007. 286с.
32. Піндосова Т. Категорія інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна : прагмастилістичний аспект. Дис . канд. філол. наук. Херсон, 2019. 223с.
33. Плетена О.О. Конспірологічний роман в українській та американській літературах початку ХХІ сторіччя: жанрова типологія. Дис. канд.. філол.. наук. Херсонський державний університет; ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2021.216 с.
34. Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: монографія. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с.
35. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. Киев: Фитосоциоцентр, 2002. 336 с.
36. Синельникова Л.Н. Ризома и дискурс интермедиальности // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Лингвистика». 2017. Т. 21. № 4. С. 805-821.
37. Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: Автореф. дис. канд. искусствовед. наук. Санкт-Петербург. 2012. 23 с.
38. Тихомирова О.В. Міфічний квест у літературній спадщині Дж. Р. Р. Толкіна. : автореф. дис. канд. філол. наук. Київ. нац. лінгв. ун- т. – Київ, 2003. 22 с.
39. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Методология гуманитарного знания в перспективе ХХІ века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : материалы международной научной конференции

- (18 мая 2001 г.). Серия „Symposium”.– СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Выпуск № 12. – С. 149–154.
40. Трессидер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С.Палько. Москва : ФАИР-ПРЕСС, С.167-168
41. Фесенко В.І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс. Монографія. Київ: Видавничий центр КНЛУ. 2014. 398 с.
42. Ханзен-Лёве А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого. Москва : Изд-во РГГУ, 2016. 450 с.
43. Brown D. Inferno (Robert Langdon Book 4). New York : Random House, 2013. 624 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=yrRdbryIcv cC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 18.07.2019).
44. Brown D. The Da Vinci Code (Robert Langdon Book 2). New York : Random House, 2010. 592 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ivz fRJGrdFsC&dq=the+da+vinci+code&hl=ru> (дата звернення: 18.07.2019)
45. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays / N. Frye. – Princeton: Princeton University Press, 1971. – 383 p. , p. 186-194
46. Ilinska N.I. Strategies of myth-making in the historical and philosophical discourse of the novel “The Wandering Jew” by S. Heym. World literature at the intersection of cultures and civilizations : collective monograph / H.I. Bokshan, N. I. Ilinska, O. V. Keba, J. O. Pomohaibo, etc. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2019. P. 18-34
47. Hansen-Löve A. IntermediaLität und IntertextuaLität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne / Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hrsg. W. von Schmid, W.-D. Stempel. Wien, 1983. S. 291-360. Hansen-Löve, с. 291.
48. Mitchell T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, 1994. 462 p.