

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської філології та світової літератури
імені Олега Мішукова

ЕКФРАЗИС У ІНТЕРМЕДІАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ РОМАНУ ДЕНА
БРАУНА «ІНФЕРНО» :ТИПОЛОГІЯ І ФУНКЦІЇ

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

Виконав: здобувачка 08-251М групи
Спеціальності 014 Середня освіта
Спеціалізації 014.021 Англійська мова і
література
Освітня програма Середня освіта
(мова і література англійська)

Федюшкіна Валерія Володимирівна

Керівник: докторка філологічних наук,
професорка Ільїнська Н.І.

Рецензент: Бондарева О.Є., докторка
філологічних наук, професорка, головна
співробітниця кафедри української
літератури, компаративістики і
грінченкознавства Київського
столичного університету імені Бориса
Грінченка

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ТА ЕКФРАЗИСУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	8
1.1. Інтермедіальність, її типологія: теоретичко-методологічні аспекти визначення	8
1.2. Образність і символіка: інтермедіальний аспект у художніх текстах	16
1.3. Сутність поняття «екфразис» і підходи до його визначення...	20
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ/ЕКФРАЗИСУ В ТВОРЧОСТІ Д. БРАУНА НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «INFERNO»	27
2.1. Дослідження ролі мистецтва в творчості Д. Брауна в контексті інтермедіальності.....	27
2.2. Типологія екфразису та його внесок у реалізацію художньої ідеї роману Д. Брауна «Inferno».....	30
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52
ДОДАТКИ.....	59
...	

ВСТУП

Актуальність теми. У ХХІ столітті літературознавчі дослідження все частіше звертаються до питань взаємодії різних мистецьких форм у літературних текстах. Інтермедіальність, зокрема екфразис, розширює можливості художнього відображення дійсності. Постмодернізм, до якого тяжіє творчість Брауна, часто включає референції на твори мистецтва, історичні факти та культурні артефакти. Автор використовує інтермедіальні елементи, включаючи екфразис, щоб пов'язати літературний текст із образотворчим мистецтвом, скульптурою, архітектурою та культурно-історичними пам'ятками, завдяки чому роман стає цікавим об'єктом для дослідження інтермедіальних процесів. Але розуміння художньої ідеї автора вимагає від читача не лише сприйняття сюжету, а й розуміння культурних кодів, зображених через екфразис. Дослідження типології інтермедіальності й екфразису в романі «Inferno» сприятиме інтерпретації складних зв'язків між літературою та іншими мистецтвами, підвищуючи цінність аналізу сучасної літератури з міждисциплінарної перспективи.

Кваліфікаційну роботу виконано відповідно до науково-дослідної теми кафедри: «Формування професійної компетентності майбутніх учителів та викладачів іноземних мов в умовах діджиталізації» № 0123U104064.

Мета дослідження - проаналізувати типологію інтермедіальних елементів, зокрема екфразису, в романі Дена Брауна «Inferno», визначити їхню роль у розвитку сюжету, формуванні персонажів та створенні художнього простору твору, а також розкрити функції взаємодії літературного тексту з образотворчим мистецтвом та культурно-історичними референціями.

Об'єкт дослідження – відворення інтермедіальності та екфразису в художньому тексті.

Предмет дослідження – специфіка інтермедіальних зв'язків між літературним текстом та візуальними мистецькими образами, типологія екфразису та його функції в романі Дена Брауна «Inferno».

Завдання дослідження:

- визначити зміст поняття інтермедіальності та екфразису в контексті сучасних літературознавчих досліджень;
- дослідити значення культурно-історичних та мистецьких референцій на сприйняття та інтерпретацію роману, зокрема зв'язок між мистецькими описами та інтертекстуальними елементами;
- проаналізувати типологію екфразису в романі «Inferno» Дена Брауна, виділивши основні форми його прояву
- проаналізувати специфіку інтермедіальних взаємодій у романі «Inferno»;
- дослідити взаємодію літературного та візуального (живописного, архітектурного) елементів у структурі роману;
- визначити місце екфразису в контексті загальної естетики твору, його значення в реалізації художньої ідеї роману.

Методи дослідження: метод інтертекстуального аналізу (для встановлення зв'язку між текстом роману та іншими культурними та мистецькими творами, які згадуються в ньому, зокрема через екфрази), контент-аналіз, структурно-композиційний аналіз (для дослідження місця екфразису в структурі твору), дескриптивно-інтерпретаційний, культурологічний (для дослідження культурно-історичних референцій, їхню роль у відображенні епохи та місця, зокрема аналізувати вплив творів мистецтва на сприйняття роману через культурний контекст, міфологічний та символічний (для аналізу символіки, яка відноситься до візуальних образів), наративний аналіз (для аналізу впливу описів візуальних артефактів на динаміку сюжету та розкриття персонажів), метод герменевтики (для розкрити глибинні сенси, закладені автором

через опис візуальних елементів, та їхнє значення для розуміння світогляду героїв і головної ідеї твору).

Наукова новизна одержаних результатів:

- вдосконалено класифікацію екфразису, зокрема через детальніше розмежування локального та розосередженого екфразису, а також визначення його функцій у розвитку наративу.

- дістала подальшого розвитку класифікація типів екфразису та їх функції в художньому тексті, аналіз інтермедіальних взаємодій між літературним текстом і візуальним мистецтвом (живопис, скульптура, архітектура) в романі «Inferno»;

- вдосконалено розуміння функцій екфразису, таких як сюжетоутворювальна, характерологічна, емоційно-виражальна та інтертекстуальна функції.

- дістало подальшого розвитку розуміння функціональних ролей екфразису у творчості Д. Брауна, зокрема у романі «Inferno», визначення його впливу на сюжет, формування емоційної атмосфери та наративної напруги, розкриття персонажів.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть бути використані для вдосконалення методологічних підходів до вивчення інтермедіальних зв'язків у літературі, сприяє розвитку міждисциплінарних досліджень, зокрема у галузі взаємодії літератури, живопису, архітектури та інших видів мистецтва, у навчальних курсах з літературознавства, інтермедіальності, теорії мистецтва або культурології, а також під час підготовки лекцій та семінарів з постмодерністської літератури.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження було представлено на науково-практичній конференції, за результатами якої опубліковано статтю до електронного альманаху «Магістерські студії». Матеріали було обговорено на I Міжнародній науково-практичній

конференції «Стратегічні інновації соціальних комунікацій та іноземної філології в умовах кризи».(Додаток И)

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ТА ЕКФРАЗИСУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

1.1. Інтермедіальність, її типологія: теоретичко-методологічні аспекти визначення

Теорія інтермедіальності стає актуальним напрямом в літературі з XIX - XX, який приваблює багато дослідників, що є закономірним, адже інтермедіальність відповідає сучасним тенденціям гуманітаристики, підвищеному інтересу к проблемам медіа на фоні активного розвитку цифрового культурного простору, пошуку нових методологічних підходів, які відповідають новим культурним реаліам часу.

Поняття «інтермедіальність» нині активно використовується в літературознавчих, культурологічних, мистецтвознавчих дослідженнях, музикознавстві, філософії, соціології, кінознавстві, під час аналізу новітніх медіа в журналістиці, естетиці, комп'ютерній та нейролінгвістиці, когнітивістиці та цілій низці напрямів, які не увійшли до перерахування. Вживання терміна пов'язане з безпосереднім інтересом до теорії інтермедіальності, і також використовується okazіонально, поза контекстом «теорії», і в рамках суміжних дискурсів - теорії медіа, теорії ремедіації, теорії комунікацій, аналізу дискурсивних практик, медіафілософії.

Дійсно, інтермедіальний погляд дозволяє системно уявити складні процеси міжсеміотичних кореляцій, адже фокусує увагу не тільки на учасниках комунікацій, але й на механізмах їхньої взаємодії та наслідках.

Сам феномен був помічений набагато раніше. Його осмислення відбувалося поступово. В античній культурі було закладено основи для класифікації та порівняння різних видів мистецтва. Наприклад, у діалозі

Платона «Федр» (399–390 рр. до н. е.) містяться роздуми про схожість літератури та живопису: «Це, Федре, і є дивовижна властивість письма, яке надзвичайно нагадує живопис. Твори живопису здаються живими, але коли їх про щось запитати, вони мовчать. Так само й написані твори: здається, що вони думають і говорять, але якщо їх запитати, вони завжди відповідають одне і те ж» [25, с. 299].

Письменники античного світу звертали увагу на тісний взаємозв'язок та взаємодію «пластичних і вербальних мистецтв» (наприклад, Горацій у «Науці поезії» розвиваючи думку грецького поета Симоніда про поезію як «мовне малярство» і живопис як «мовчазну поезію», формулює принцип «*ut pictura poesis*» (лат. «як у живопису, так і в поезії»), який зазвичай розглядають у широкому розумінні схожості поезії та живопису за їхнім внутрішнім змістом.

Екфразис, тобто опис твору мистецтва, включений у текст, зустрічається вже в знаменитих поемах Гомера, наприклад, у описі щита Ахілла в «Іліаді». У пізній античності він набуває форми художніх текстів, пов'язаних із образотворчим мистецтвом, а згодом стає самостійним жанром. Це свідчить про розвиток технік візуалізації, спрямованих на вербальну репрезентацію картин і скульптур, тобто на спробу передати твори одного виду мистецтва засобами іншого (наприклад, «Картини» старшого і молодшого Філостратів, «Опис статуй» Калістрата). Феон (I – поч. II ст. н. е.), ритор, який дав одне з перших визначень екфразису, описує його як «мову опису, яка чітко передає очам те, що вона пояснює».

Доба Відродження характеризується підвищеним інтересом до взаємозв'язку літератури і живопису, надаючи дослідженню їхнього синтезу нового поштовху. Ці види мистецтва сприймалися одночасно як споріднені і такі, що «змагаються» між собою, при цьому надаючи перевагу живопису (як видно з трактатів Л. да Вінчі та Дж. Вазарі). Саме в цей період розпочалися спроби чітко окреслити межі кожного виду

мистецтва, хоча вже у XVII столітті стало зрозуміло, що такі зусилля були обмеженими: культура Бароко, керуючись принципом «наочності», визнавала перевагу пластичних мистецтв і активно розвивала літературні практики, пов'язані з живописом і графікою [29].

Романтики переосмислили цю ієрархію, віддаючи перевагу музичному мистецтву за його повноту та різноманіття виразу емоційних станів людини. Як зазначає Г. Ріплль, саме вони протягом XX століття стали об'єктом різноманітних досліджень, об'єднаних поняттями «порівняльного мистецтвознавства» (*comparative arts*) і «міжмистецьких студій» (*interart studies*), які передували сучасним інтермедіальним студіям.

У європейських літературознавчих дослідженнях домінує комунікативний підхід до медіа, як до інструментів створення і передачі художніх образів, засобів взаємодії між видами мистецтв, де кожен вид використовує власну «мову» [65].

Дослідники досі не дійшли єдиного, остаточного розуміння понять «інтермедіальність» (англ. *intermediality*) та «медіум», множ. «медіа» (*medium, media*). На думку В. Вольфа [66] ці поняття є абстракціями, які можна осягнути лише через їхні конкретні прояви, і саме це розмаїття проявів викликає значні розбіжності у розумінні самих термінів. Початковий зміст латинського слова *medium* включає «середину, внутрішній простір, центр» і також співвідноситься з поняттями «посередництво, середній». У сучасних мовах це значення значно розширилося, що підтверджується різноманітністю тлумачень, зафіксованих в англійському словнику *Merriam-Webster*. Подібно до латини, слово *medium* може означати «середина, середовище, середній, посередині», а форма множини *mediums, media* — «канали чи системи комунікації, інформації або розваг», засоби масової інформації, а також «спосіб художнього вираження або комунікації» [54].

Типологія, запропонована З. Й. Шмідтом, виділяє чотири ключові аспекти медійних систем: семіотичні інструменти комунікації (найпростішим з яких є усне мовлення); медійні технології, що починаються з письма і продовжуються друком, фільмуванням тощо; соціальну систему (соціальні інституції, що впроваджують і розвивають медійні технології, такі як навчальні заклади, телестанції тощо); і, нарешті, медіапродукти як такі (літературні твори, музичні композиції, живопис).

Подібну класифікацію медіа запропонував Г. Просс, яку пізніше доповнив В. Фаулстіх [46]. У цій чотирирівневій системі «первісними медіями» слід вважати «можливості людського тіла», що не потребують технологій для відтворення чи сприйняття (голос, мова тіла). «Вторинні медії» охоплюють музичні інструменти та інші засоби, необхідні для творчого вираження, але не для сприйняття (наприклад, сопілка чи перо). «Медії третього рівня» використовують високі технології як у створенні, так і в сприйнятті медійного продукту. Сьогодні у століття цифровізації майже всіх сфер людської діяльності з'явилися «медії четвертого рівня» (Internet, штучний інтелект). Все це вказує на те, що поняття «медіум/медіа» є складним та динамічним. Сучасні дослідження зосереджуються на процесуальних і комунікативних аспектах медіа, різних формах медіаконфігурацій у творах та змістових трансформаціях, які залежать від них. Окрім глибокого вивчення окремих медій, значні можливості відкриває комплексний аналіз медій та медіасистем, адже багато особливостей різних художніх форм можна зрозуміти лише в порівнянні з іншими «медіями», з урахуванням їхньої історії, розвитку та взаємодії.

Термін «intermedium» вперше було використано англійським поетом-романтиком С. Т. Колріджем (Samuel Taylor Coleridge) на лекції, присвяченій творчості Е. Спенсера, потім терміном «intermedia»

скористався Д. Хіггінс для означення поєднання витворів мистецтва [48].

Сучасні вчені розглядають інтермедіальність як сферу, що потребує міждисциплінарного підходу та досліджень на перетині різних видів мистецтва літератури, живопису, музики, скульптури тощо.

Поняття «інтермедіальності» (нім. *intermedialität*) було запроваджено О. Ганзен-Льове та використано у науковій праці, присвяченій взаємодії вербального і візуального мистецтва у модернізмі [49]. Пізніше він поглибив розуміння даного терміну, пояснюючи специфіку інтермедіальності проникненням одного мистецтва в інше в межах однієї культури або злиття декількох елементів різних мистецтв в певному художньому тексті.

За думкою відомого німецького теоретика І. О. Раєвські, термін «інтермедіальність» є «терміном-парасолькою», його змістове навантаження характеризується дискусійністю, тому необхідно конкретизувати його. [58].

Складність інтерпретації та дискусійність інтермедіальності висуває на передній план питання її розуміння на двох рівнях: фундаментальному (інтермедіальність постає базовою категорією та охоплює всі явища, які передбачають перетин «медійних кордонів» та інтра-медіальному, що відбувається в середині певного медіуму.

І. Раєвські вказує й на необхідність враховувати синхронічну і діахронічну перспективи дослідження інтермедіальності. Синхронічна дозволяє розробити типологію конкретних форм інтермедіальності, а діахронічна — простежити історичні зміни, які відбуваються в медіях, види медійних сполучень, характерні для певного періоду, зміни форм і функцій інтермедіальних взаємодій у різні часи тощо [58]

З літературознавчої точки зору, як зазначає І. Раєвські, існують три основні підкатегорії інтермедіальності, які у певних художніх творах можуть бути використані та доповнювати одна одну:

1. **медіа-комбінація** (medial combination) є синтезом двох або більше способів вираження в конкретному творі (використання ілюстрованих манускриптів, опери, театральних вистав тощо, тобто інтермедіальність функціонує як «семіотично-комунікативний концепт»;

2. **Медіа-транспозиція** (media transposition) - твір одного медіуму перекодується або відтворюється за допомогою іншого (наприклад, екранізація літературного твору (перенесення тексту художньої літератури в кіно) чи новелізація фільму (перенесення кінематографічного твору в літературу);

3. **Інтермедіальні референції** (intermedial reference) - медіа цитує або відсилає до іншого медіа, зберігаючи при цьому свою форму (наприклад, відсилки до таких видів мистецтва, як музичні твори у літературних текстах, або використання кінематографічних прийомів у літературі (монтаж, крупний план тощо), описові практики, що спрямовані на відтворення в слові витворів пластичних мистецтв (екфразис), тоді інтермедіальність перебуває в семіотично-комунікативній площині, проте фактично використовується лише один спосіб вираження.[58]

Подібну «типологію інтермедіальних явищ» запропонував В. Вольф, визначаючи чотири види відносин інтермедіальності, що можуть існувати або за межами одного твору (екстракомпозиційно), або всередині нього (інтракомпозиційно). До *екстракомпозиційних відносин* належать:

- «трансмедіальність» (охоплює феномени, не прив'язані до конкретного медіуму (мотиви, теми, наративні особливості);

- «інтермедіальна транспозиція» (формальні особливості твору одного виду мистецтва переносяться в інший (екранізація літературного твору).

При цьому інтермедіальні референції можуть бути явні (демонструють поєднання кількох видів медіа в одному творі) або

приховані (відображають у текстах певні формальні риси інших медіа, наприклад екфразис).

Класифікація Є. Шрьотера окреслює «способи обговорення інтермедіальності в загальному контексті» [60] та включає наступні дискурси, пов'язані з інтермедіальністю: синтетичну, трансмедійну, трансформаційну й онтологічну(рис 1.2.).

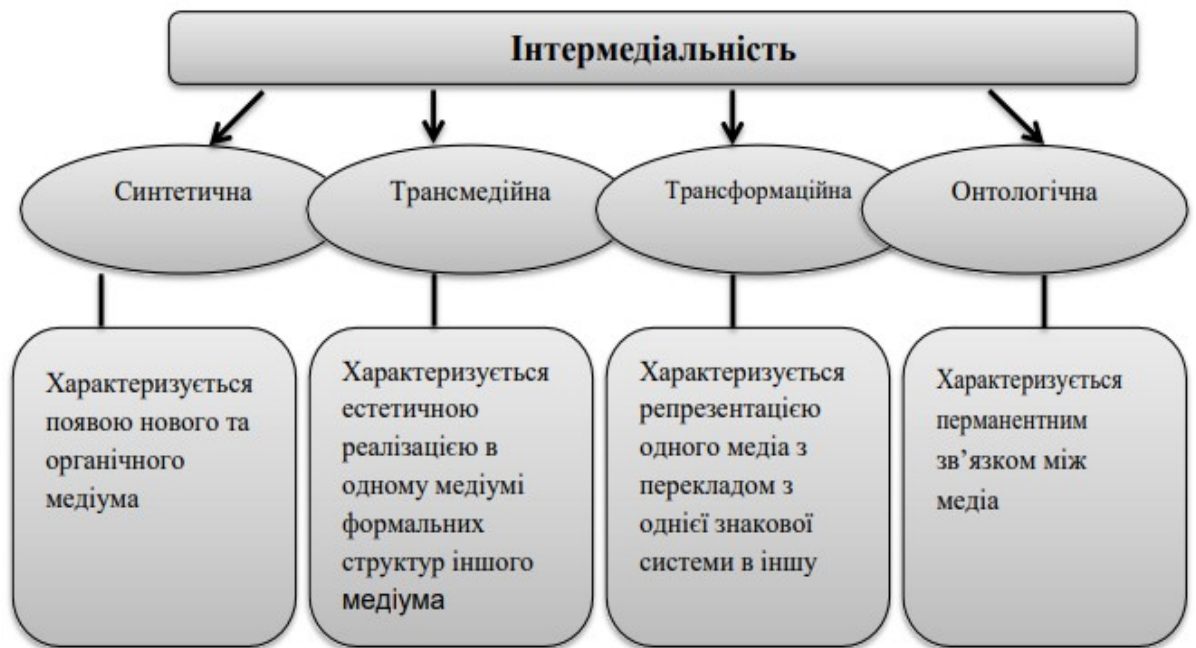


Рис. 1.1. Класифікація інтермедіальності за Й. Шрьотером [60]

Трансформаційна інтермедіальність (Transformational Intermediality) - відбувається, коли одне медіа перетворюється в інше, наприклад, коли літературний текст адаптується у фільм.

Трансмедійна - виявляється тільки між літературним медіа та екранізованим оповіданням.

Синтетична інтермедіальність (Combinatory Intermediality) - це взаємодія медіа, де вони комбінуються для створення нового продукту, наприклад, мультимедійні проекти, які поєднують текст, звук, зображення та відео.

Онтологічна інтермедіальність – це тип, який визначається самою природою медіа, які нерозривно пов'язані між собою (як, наприклад, музичність у поезії або театральність у прозі). Існування цього типу базується на ідеї, що медіа завжди перебуває у взаємодії з іншими медіа, і жодне з них не може існувати окремо.

У ХХ ст. В.Вернер доповнив та запропонував нову типологію поняття інтермедіальності, виокремивши її внутрішньоконпозиційний та позакомпозиційний елементи (рис. 1.2.)

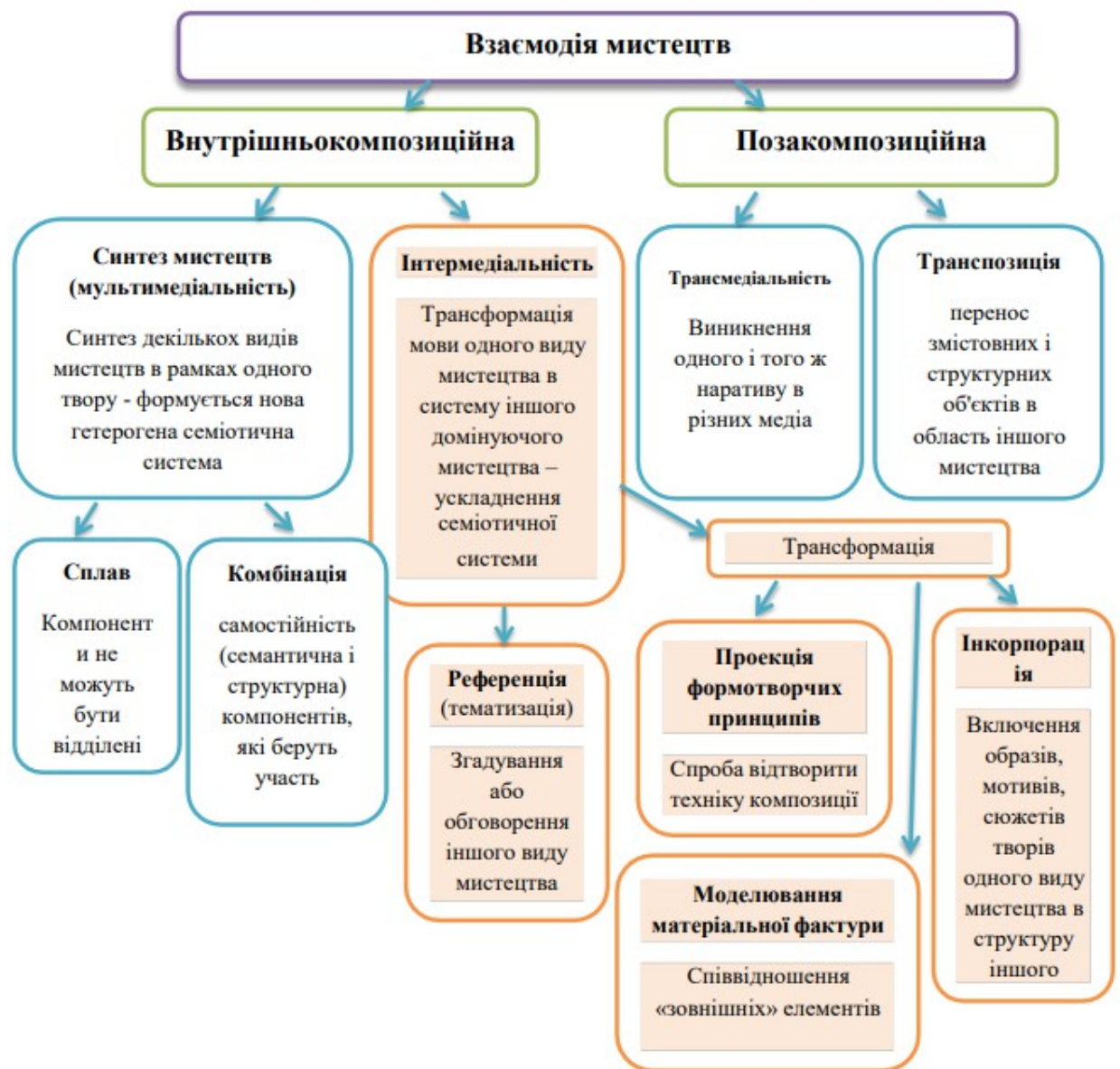


Рис. 1.2.Класифікація інтермедіальності за В.Вернером [23]

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» [55].

Ханзен-Леве виділяє три типи інтермедіальності [49]:

1) перенесення мотивів, образів, сюжетів з одного виду мистецтва в інший;

2) запозичення (відображення, перенесення) у творі формотворчих і конструктивних принципів з іншого медіума. Наприклад, відображення в літературному творі живописного полотна, архітектурної споруди, музичного твору, кінокартини;

3) проєкція концептуальних моделей на конкретні тексти в широкому сенсі слова (візуальна поезія/проза, принцип монтажу, просторова перспектива). Унаслідок цього твори перетворюються на артефакти, які слугують парадигмою для нового мистецтва і наділені авторефлексивністю над самим способом передавання інформації та формою (до таких творів може бути приставлено префікс «мета-», як, наприклад, у словах: метароман, метапоезія).

Отже, інтермедіальність - це складний процес взаємодії елементів, що належать до різних видів мистецьких і культурних текстів або дискурсів (медіа) в межах інтермедіального цілого. Методологія інтермедіальності близька до підходів та методів компаративістики, інтертекстуальності, структурно-семіотичного та культурологічного напрямів.

Дослідники підкреслюють важливість врахування низки параметрів, таких як тип і специфіка медіа, сутність об'єкта, який описується, а також історико-культурний контекст або конкретний

часовий проміжок. Особливу увагу приділяють способам взаємодії між різними медіа, зокрема синтезу, включенню неспецифічних мистецьких кодів, поєднанню методів образотворення, обміну прийомами зображення, моделюванню фізичної природи образу іншого виду мистецтва тощо [49].

1.2. Образність і символіка: інтермедіальний аспект у художніх текстах

Художнє значення інтермедіальності вимагає врахування всіх особливостей функціонування її вербальних еквівалентів, а значить особливу увагу слід приділити образній реалізації мовних одиниць. Дослідження образно-символічного аспекту інтермедіальності як категорії художнього тексту зосереджується на вивченні семантики в площині ментальних процесів. Це дозволяє дослідити, як образи в словесних формах відображають знання про мистецтво як частину світу і досвіду людини, а також через які мовні засоби це досягається. Поняття художнього образу виникло саме завдяки літературі, адже мова одночасно є і засобом, і предметом мистецтва. Зміст у літературі передається через звукову форму (лексеми), яка слугує вираженням іншого змісту (образу).

В ланцюгу понять «ідея—образ—мова» образ виступає як форма. Проте поняття «образ» є ширшим, ніж «художній образ». Словесний образ може використовуватися в інших видах літератури, де він виконує роль форми наочного представлення реальності. Художній образ, своєю чергою, вирізняється тим, що є способом конкретно-чуттєвого відтворення дійсності з позиції певного естетичного ідеалу.

Одним із підходів до розуміння художнього образу є погляд на нього як на спосіб чуттєвого відтворення реальності згідно з обраними естетичними ідеалами. Художній образ має градацію в системі образів, яка проявляється, наприклад, у переході від конкретного значення до абстрактного й узагальненого. Цей процес включає три види образів:

образ-індикатор (використання буквального значення слова), образ-троп (заснований на переносному значенні) і образ-символ (узагальнене значення, яке формується на основі кількох переносних значень) [8, с. 178-180].

Як видно, переосмислення супроводжується створенням системи тропів через метафоризацію або інші процеси. Образи-символи, які виходять за межі конкретного контексту, зазвичай закріплені традицією вживання і здебільшого пов'язані з образами, що мають потенціал для творення тексту. Тріада «образ-індикатор – образ-троп – образ-символ» може бути інтерпретована завдяки дослідженню інформації, яку ці образи передають: пряме значення – фактологічна інформація; переносне значення (троп) – концептуальна інформація; переосмислене, узагальнене значення (символ) – підтекстна, глибинна інформація [8, с. 180]. Словесний художній образ розглядається як спосіб відображення дійсності, як засобу естетичного відображення життя.

Вивчення образів і символів у межах інтермедіальності, зосереджуючись на тому, як вони переосмислюються за допомогою мови в художніх текстах, допомагає визначити ключові концепти, пов'язані зі світом мистецтва, а також дослідити зв'язки між різними видами мистецтв. Це дослідження також виявляє, як представники модернізму та постмодернізму зображують мистецтво в англomовній літературі. Для аналізу художніх образів і їхнього простору використовують методи, розроблені в когнітивній лінгвістиці, такі як концептуальна метафора, метонімія та оксиморон. Ці підходи застосовуються для вивчення образно-символічних проявів інтермедіальності, беручи до уваги, що основними механізмами, які використовує мова для створення концептів, є аналогії, асоціації, логічні зв'язки та поєднання навіть суперечливих елементів.

В основі кожного з тропів лежить певний тип мислення: в основі метафоричного – аналогове осмислення людиною картини світу

(уподібнення явищ), метонімії – асоціативне (осмислення суміжних явищ), оксиморону – контрастивне або парадоксальне мислення (протиставлення явищ) [2].

Поєднуючи семіотичну і когнітивно-поетологічну точки зору, художній символ тлумачиться як знак, наділений невичерпною багатозначністю, безкінечною смисловою перспективою образу [16, 17], в якому представлена єдність смислу, внутрішньої форми та мовного позначення, символічний зміст яких передається на концептуальному рівні.

Символи можуть розцінюватись як вищий ступінь образності і представлені різними видами [1, 10]:

1) *традиційний або класичний символ* – стійкий, одноплановий і однозначний художній образ, закріплений традицією вживання;

2) *індивідуальний символ*, що може створюватись в рамках одного літературного твору, може виявитися властивою даному автору в певних циклах творів або взагалі пронизувати усю творчість даного автора.

Але в будь-якому випадку вона знайдена і створена індивідуально, це продукт авторської свідомості і споглядання. Такі образи-символи включені в авторську стилістику і відображають його світовідчуття. Саме тому вони можуть бути несподіваними, багат шаровими і багатозначними. Можливість різночитання, а також можливість градації за ступенем визначеності – невизначеності відрізняє авторський символ від традиційного, класичного.

Образ-символ розглядається як троп та «лінгвокогнітивний конструкт у тексті». Це – імплікативний, макроконтекстуальний, динамічний словесний образ, для якого характерна «розщепленість референції» [10]. Словесний образ-символ є динамічним, оскільки формується завдяки взаємодії інших образів через розуміння їхніх зв'язків і відносин у тексті, на відміну від статичних словесних образів, додатковий сенс яких пов'язаний з конкретним фрагментом тексту [19].

Словесний образ-символ є точкою перетину різних планів реальності – матеріального та ідеального. Він розкриває світ, що містить почуття, філософські думки, підсвідомі уявлення людини, які неможливо висловити засобами звичайної мовної комунікації. Образи-символи в текстах виражають важливі ідеї, роздуми про світ і соціальний устрій, а також філософські роздуми про життя. Вони відрізняються безмежністю семіозису та багатозначністю в художніх творах. Синтез конкретних уявлень і абстрактних ідей в таких образах надає їм значну смислову глибину порівняно з метафорами і метоніміями, завдяки чому образ-символ стає основним засобом передачі головної або однієї з головних ідей у тексті.

Поява словесного образу-символу пов'язується з градацією, ступінчастістю в образній системі тексту, сходженням від конкретного смислу до узагальненого абстрактного [10, с. 55]. Отже, традиційно символ розглядається в лінгвопоетиці як вид художнього образу, в якому поглиблюється смислова перспектива. Чим більше багатозначним є символ, тим змістовнішим він є, будучи згорнутою формою висловлювання і навіть цілого оповідання.

Символи в художньому тексті можуть бути двох типів – «глобальними» і «текстовими» [31]. Символи першого типу розуміються як пізнавальна і культурна категорія, що існує до і поза текстом, розуміння яких потребує активізації фонових, енциклопедичних знань читача, коли словесний образ-символ пов'язується з певними біблійними чи міфологічними сюжетами, творами світової літератури, історичними подіями [18]. Текстові символи існують лише в межах певного тексту як осимволізований словесний троп, де домінуючим стає метонімічний компонент або художня деталь, яка є метонімічною за своєю природою [31] і поява якої відбувається через творчий акт автора [18].

У словесному образі-символі домінує абстрактне символічне значення, яке пов'язане з конкретним денотативним значенням через

певний зв'язок — аналогічний, асоціативний або конвенційний. Такий образ відображає найвищий рівень образності в тексті, оскільки його семіозис вимагає наявності відповідного контексту та фонових знань у читача. Символи є когнітивними інструментами ментальної симуляції, тобто розумового відтворення або проєкції емпіричного досвіду, з огляду на ігровий момент символічної діяльності [41].

1.3. Сутність поняття «екфразис» і підходи до його визначення

Екфразис є літературним прийомом або риторичною фігурою, що полягає в художньо насиченому описі твору мистецтва, завдяки якому викликає в уяві читача елементи інших медіасистем.

Екфразис вважають одним із найяскравіших прикладів інтермедіальних референцій у літературних творах.

Термін «екфразис» походить від грецького дієслова ἐκφράζειν, що означає- «описувати до кінця, висловлювати». У широкому розумінні означає нині репрезентацію твору одного виду мистецтва засобами іншого виду мистецтва, тобто не просто інформує, а має на меті створити у читача враження про описуваний об'єкт так, наче він сам його бачить, дозволяє додати глибину та деталі до літературного твору, збагачуючи його зміст і структуру. Це опис не лише зовнішніх характеристик, але й емоційного впливу, який цей об'єкт справляє.

Вперше це поняття з'явилося в античній літературі, де воно позначало вичерпний і детальний опис. Екфразис зацікавив ще античних дослідників Греції, пізніше свій внесок у трактування терміну внесли діячі доби Відродження (Леонардо да Вінчі), Просвітництва (Г. Лессінг), романтики. Наприклад, у «Іліаді» Гомера є відомий опис щита Ахіллеса, який вважається одним з перших зразків екфразису в західній літературі.

Але більше уваги з боку дослідників та науковців екфразис отримав лише у ХХ ст., що більшою мірою пов'язано з труднощами визначення цього поняття. Сема у цей період в літературі розуміння екфразису змінюється та не ототожнюється з конкретними візуальними.

Інтертекстуальність екфразису проявляється у тому, що він слугує засобом для включення до тексту елементів інших видів мистецтва (наприклад, живопису або скульптури), що створює додаткові шари значення.

Згідно з класифікацією І. Раєвські, екфразис належить до третьої субкатегорії інтермедіальності в літературі, зокрема до інтермедіальних референцій. Відповідно до класифікації В. Вольфа, екфразис є прикладом інтракомпозиційних прихованих інтермедіальних референцій, які відображають у літературних текстах окремі формальні риси інших медій.

Іншою технікою, схожою на екфразис і відомою ще з античних часів, є гіпотипозис. Її назва походить від грецького слова ὑποτύπωσις, що означає «модель», «начерк», «взірець», і передбачає створення яскравого, деталізованого опису. Обидві техніки використовуються в літературі протягом багатьох століть, однак їхні точні визначення, зміст, межі використання, а іноді навіть сам факт їхнього існування, залишаються предметом наукових дискусій. Головна різниця між екфразисом і гіпотипозисом у сучасному розумінні полягає в тому, що екфразис описує лише твори мистецтва.

В американському літературознавстві він пов'язаний із дискусіями з проблем вербальної та візуальної репрезентації [47, 52, 55]. У рамках медіологічної парадигми екфразис постає як окремий вид «інтермедіальної референції». Завдання екфразису в цій якості - передача перцептивного досвіду: «глядацької пригоди», моменту здивування, споглядання, пізнання і формулювання смислу (*enargeia*). пригода глядача відтворюється в пригоді читача, для чого задіюються

пресеміотичні та семіотичні засоби мовного медіуму: ритм, звукопис, емоційно забарвлена лексика та ін. [38].

У суперечках про природу екфразису можна виокремити риторичний і семіотичний підходи, але в інтерпретації різних дослідників вони часто перетинаються або, навпаки, розходяться в безлічі варіантів.

У центрі уваги в ХІХ ст. перебувають «Картини» Філострата, які його онук характеризує як «екфразиси творів графічного мистецтва», а також твір Каллістрата «Екфразиси, або Описи статуй».

У 1880-х рр. французькими вченими під впливом Т. Готьє та Ж.-К. Готьє та Ж.-К. Гюїманса. ідеї «транспозиції мистецтва» (*transpositions d'art*), але залишились в межах класичної та візантійської літератури.

Поширення нового уявлення про екфразис на сучасну літературу приписується Л. Шпітцеру, який визначив «жанр екфразису, відомий від Гомера і Феокрита до парнасців і Рільке», як «поетичний опис творів живопису і скульптури...» [63]. Особливої популярності набули праці Мітчелла, який «ідеологічно» обґрунтував, спираючись на Лессінга, змагання «жанрів» поезії та живопису як онтологічний «конфлікт бажань» (чоловічого і жіночого) [55].

Розвиваючи ідеї Мітчелла. Дж. Геффернан визначив екфразис як «вербальну репрезентацію візуальної репрезентації», відокремивши його від іконічності та мальовничості (Heffernan). Роботи останнього часу здебільшого відштовхуються від однієї з цих двох тенденцій, іноді змішуючи обидва підходи. Дж. Геффернан, досліджуючи природу екфразису, відокремлює його від понять образотворчості та іконічності, чію функцію він вбачає лише в «представленні реальних об'єктів і предметів мистецтва». На його думку, екфразис є не що інше, як «вербальна репрезентація візуальної репрезентації» (Heffernan). При цьому Дж. Геффернан підкреслює, що в основі поняття лежить «антагонізм між вербальною та візуальною репрезентацією».

Діалектність, виражена одночасно в їхній єдності та боротьбі, здатна «збуджувати, вражати, дивувати, зачаровувати глядача, а також викликати в нього стани захвату, занепокоєння або переляку» (Heffernan).

Прихильники риторичного підходу спираються на визначення, дане Феоном та іншими античними риторами, згідно з яким екфразис - це риторична вправа, «мовлення, що веде слухача докола (*eriege matikos*), підносячи те, про що йдеться, яскраво (*enargos*) перед очима» (Webb). Р. Вебб підкреслює, по-перше, що йдеться про людину, місце, час і подію, а також рослини, тварин і свята (а не про статичні предмети або витвори мистецтва): по-друге, що сам опис вирізняється «яскравістю» (*vividly* - яскраво, жваво, ясно, виразно), що складає суть екфразису та дає змогу в деталях передати повноту того, про що говориться.

По-різному тлумачачи природу екфразису, і Вебб, і Геффернан розглядають його як тип дискурсу.

Сучасна література пропонує різноманітні підходи до його вивчення, це зумовлюється тим, що дослідники тлумачать це поняття по-різному. Багато зарубіжних дослідників виявляють особливий інтерес до діалогічної природи поняття. Виокремлюють також зворотні екфразиси - описи, що викликають у читача численні й різноманітні асоціації з мотивами, образами, атмосферою, настроєм різноманітних мальовничих полотен чи інших артефактів. Усі ці види екфразисів утворюють текстові фрагменти, які, вступаючи у складні відносини з фабульною основою тексту, виконують різні структуроутворювальні та концептуальні функції. Серед них - характеристика особистості творця (художника) за його творінням, вказівка на смисловий, історико-культурний модус візуального артефакту, створення естетизованого образу реальності, відкриття перспектив, подекуди лише побічно пов'язаних з образотворчим мистецтвом, тощо. В деяких художніх текстах екфразиси

нагадують про міф, легенду чи історію для того, щоб розширити значення тексту та загострити здатність читача до інтерпретації.

Інші дослідники, навпаки, вказують на «найстарішу традицію жанру екфразису», стверджують, що «екфразис має справу з формою поетичного твору» [61]. Треті, розширюючи межі терміна, досліджують екфразитичну природу середньовічних «жанрів» *dream-vision* и *mystical vision* [35] бо виявляють «модуси екфразитичного дискурсу» в американській культурі XIX ст. [66]. Четверті розглядають «жанри» екфразису та ілюстрації як «критичні категорії інтерпретації» [52].

Серед сучасних українських літературознавців-дослідників інтермедіальності й екфразису слід приділити увагу працям Бовсунівської Т.В., у яких здійснюється порівняльний аналіз цих понять і теорій, досліджується їхня етимологія та походження, розглядаються роботи засновників методології екфразитичних та інтермедіальних досліджень, описуються аналітичні підходи, а також виявляються відмінності й спільні риси. Дослідниця висловлює думку, що «... екфразис та інтермедіальність ніяк не можуть розглядатися як певна методологічна спільність» [5, с. 110].

Таким чином, екфразис - це не лише словесне позначення зображення, а й виражена в ньому рецептивна настанова на відтворювальну уяву читача, зокрема орієнтація його на сприйняття підтексту. На нашу думку, всі окреслені визначення відображають усі аспекти терміна «екфразис» під час проведення літературознавчого аналізу твору, тож на них ми спиратимемося в дослідженні.

Важливим елементом структури екфразису стає саме суб'єкт. Суб'єктом, тобто автором екфразису, у тому чи іншому творі можуть виступати як сам письменник, так і герой, від імені якого здійснюється опис. У цьому випадку у творі в більшості випадків головний герой є суб'єктом екфразису.

Вражає кількість візуальних образів, представлених у романі «Інферно», а також їхня структурна неоднорідність. У даній роботі зроблено спробу виявити основні принципи вираження в тексті візуального матеріалу, і розкрити його роль у поетиці роману. Результатом проведеного аналізу є класифікація екфразисів та його основних функцій.

Сучасні дослідники класифікують екфразис, враховуючи різні аспекти цього явища. Зокрема, за типом референції до твору мистецтва прямі екфразиси, що містять безпосередній опис або просте позначення образотворчого артефакту (картини, скульптури, архітектури тощо), і непрямі (змістовні), які використовуються при описі пейзажу чи героя з використанням мотивів відомого візуального твору.

Важливо розглянути критерії аналізу екфразису в тексті художнього твору.

Описовий екфразис більш-менш точно передає зміст твору - сюжету, мотивів, характерних деталей, образів тощо. Змістовний екфразис являє собою інтерпретацію, спрямовану на виявлення образно-символічного змісту візуального об'єкта, що створює в художньому тексті так звану ілюзорність екфразису, коли розкривається не сам предмет, а філософія і внутрішній світ того, хто його споглядає.

Важливо зауважити, що в художніх текстах сучасних авторів екфразиси часто мають як описові, так і тлумачні риси. Як носій культурно-історичної, естетичної, образотворчої інформації, екфразис розшифровує світогляд, психологію, соціальну приналежність, філософію того, хто інтерпретує. За авторською приналежністю екфразиси поділяються на монологічні - від імені одного персонажа - і діалогічні, коли зображення розкривається під час спілкування персонажів.

За предметом опису екфразиси можуть бут творами образотворчого мистецтва та живопису або представляти твори

синтетичного мистецтва: а також артефакти, що творами мистецтва не є (фотографія, популярна друківана продукція, графіка в науково-популярних виданнях).

З погляду способу подачі в тексті екфразиси підрозділяються на цільні (опис є безперервною обмеженою частиною тексту) і дискретні, де опис переривчастий, розсіяний на просторі тексту і чергується з оповіддю.

За обсягом екфразиси поділяються на повні, які містять розгорнутий опис візуального образу, тобто власне екфразис у класичному розумінні: згорнуті - такі екфразиси вкладаються в одне-два речення, що їх використовують, аби «непомітно відкрити інші перспективи, часто лише побічно пов'язані з образотворчим мистецтвом»; та нульові, що лише вказують на співвіднесеність фрагментів художнього тексту з тим чи іншим візуальним образом.

За кількістю, широтою переданої образотворчої інформації екфразис може бути простим, тобто таким, що репрезентує якийсь один візуальний предмет, або зведеним, таким, що містить образотворчі мотиви кількох творів одного автора, школи, напряду, які й створюють у результаті ціле, якусь збірну модель.

За часом появи в тексті екфразиси можуть бути первинними, тобто зустрічатися вперше в тексті, або вторинними, що містять повторення згаданого в тексті раніше екфразитичного мотиву, розширюючи його значення або просто називаючи його.

Залежно від наявності або відсутності реального референта в історії художньої культури, екфразиси поділяються на міметичні, що експліцитно або імпліцитно описують реальні артефакти, та неміметичні, тобто вигадані автором літературного твору. Екфразиси також можуть різнитися за обсягом інформації. Повний екфразис надає детальну репрезентацію візуального артефакту, тоді як згорнутий екфразис є коротким описом або натяком на артефакт, алюзією на

мистецький об'єкт. Часто автори застосовують нульові екфразиси, припускаючи, що читач знайомий із референтом, на якого вказує автор. Міметичний нульовий екфразис зазвичай передає певну візуальну інформацію, тоді як неміметичний нульовий екфразис зосереджується лише на смисловому навантаженні візуального артефакту.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ/ЕКФРАЗИСУ В ТВОРЧОСТІ Д. БРАУНА НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «INFERNO»

2.1. Дослідження ролі мистецтва в творчості Д. Брауна в контексті інтермедіальності

Ден Браун заслужено займає почесне місце серед провідних представників сучасної англійської та світової літератури. Його твори створювалися на межі жанрів трилера, інтелектуального детективу та роману-загадки. Завжди цікавлячись філософією, історією релігій, криптографією та таємними товариствами, Браун також активно вивчав вплив мистецтва на літературу через художню критику. Тема мистецтва та зображення творів мистецтва в літературних текстах стали центральними у його творчості. Багато критиків бачать в його описах картин спробу створити візуальну мову або інструмент для порівняння «відносної ефективності візуального і вербального» [56]. У вересні 2009 року був опублікований роман «Втрачений символ» («The Lost Symbol»), що розкриває таємниці масонського минулого Америки та є третім романом про Роберта Ленгдона. У травні 2013 року вийшла четверта частина цієї серії – «Інферно». Окрім письменництва, Браун займається журналістикою, регулярно публікуючись у журналах «Newsweek», «Time», «Forbes», «People», «GQ», «The New Yorker», та бере участь у різних популярних радіо- і телепрограмах.

Особливе місце в творчості Дена Брауна займає топоекфразис, особливо в романі "Inferno".

Художній простір твору охоплює кілька значущих для європейської культури топосів, серед яких Флоренція, Венеція та Стамбул, відомі своїми мистецькими витворами, архітектурою, парками та зв'язками з життям великих діячів літератури й мистецтва, таких як

Данте Аліг'єрі, Сандро Ботічеллі, Гюстав Доре та Джорджо Вазарі. У своїх архітектурних, ландшафтних і топоекфразтичних описах автор використовує відповідну лексику для відображення парків, скульптур, соборів, мечетей та інших мистецьких пам'яток: «srenellated tower» – зубчаста вежа; «the spire of the Badia» – шпиль Бадії; «mihrab» – міхраб, напівкругла ніша; «minbar» – місце, звідки імам звертається до правовірних у п'ятницю; «mahfilī» – махфіль, спорудження, подібне до християнських церковних хорів, де муедзин схиляє коліна і виголошує славослів'я під час загальної молитви.

Образ Італії в «Inferno» створюється через описи творів її художників, скульпторів і архітекторів. Читач разом із головними героями опиняється перед всесвітньо відомими пам'ятками, такими як Палац дожів, площа Сан-Марко, скляний завод на острові Мурано (Венеція), собор Сан-Мініато (Ф'єзоле), площа Синьйорії, собор Санта-Марія Новелла і собор Святого Марка (Флоренція), Собор Святої Софії (Айя Софія) у Стамбулі та інші. Всі ці пам'ятки є частиною певного простору - міського або природного: Помпеї як античне місто, собор Сан-Марко та Палац дожів як елементи архітектурного ансамблю площі Сан-Марко у Венеції, бронзова статуя "Персей", розташована під аркою Лоджії деї Ланці на площі Синьйорії у Флоренції, тощо. Сукупність цих описів формує образ країни, яка стає повноправною героїнею твору.

Тут він черпав своє натхнення, підживлювався італійським повітрям та атмосферою, працював у багатьох бібліотеках, щоб якнайточніше і правдоподібніше передати дух і традиції у своєму творі. Одним із улюблених та знакових місць для Брауна була Флоренція.

У Флоренції також жили, творили і були поховані багато інших великих майстрів Італії, зокрема й люди мистецтва. У Базиліці Санта-Кроче (Santa Croce), яка розташована в самому центрі Флоренції і знаменита своїми фресками Джотто, знаходиться безліч поховань і пам'ятних дощок відомих людей Італії, серед яких: Леон Баттіста

Альберті (архітектор, XV століття), Лоренцо Бартоліні (скульптор, XVIII-XIX ст.), Данте Аліг'єрі (поет, XIII-XIV ст.), Галілео Галілей (астроном, математик, XVI ст.), Нікколо Макіавеллі (мислитель, XV-XVI ст.), Джоаккіно Россіні (композитор, XIX ст.) і багато інших. Час, у який жили і створювали свої твори всі ці творці, ніби зупинився, матеріалізувавшись в артефактах, що послужили натхненням для письменника.

Інтерес Дена Брауна до візуальної образності не лише відображає сучасну культурну ситуацію та є важливим елементом його поезики, але й продовжує художні традиції англійської літератури. Діалог між мистецтвами — давня традиція британської культури, яка має глибоке коріння. Взаємозв'язок літератури й образотворчого мистецтва був закладений ще в період становлення національної школи англійського живопису в творчості В. Гогарта, паралельно з розвитком просвітницького реалізму в літературі, пов'язаного з роботами Дж. Свіфта, Д. Дефо, Г. Філдінга та Т. Смоллетта. У романах Брауна часто присутня тема очей, зору, вдивляння. Персонажі мислять у зорових образах, і їхня характеристика себе та навколишнього світу, в просторовому й часовому вимірі, проходить крізь призму візуальних вражень, відображених у тексті. Візуальні артефакти, як частина тексту, встановлюють комунікацію з великими майстрами минулого, оживляючи в пам'яті читача шедеври мистецтва та роблячи їх частиною сучасної духовної реальності. Висновуючи, візуальне мистецтво грає ключову роль у творчості Брауна, і для глибшого розуміння його творів цей аспект потребує детального аналізу.

Екфразис, як носій культурно-історичної, естетичної та візуальної інформації, відображає світогляд, психологічні особливості, соціальну приналежність і філософські орієнтири головних героїв. Крім того, візуальні артефакти та художні об'єкти слугують засобом комунікації з

видатними майстрами та їхніми творами, відновлюючи в пам'яті читача шедеври минулого і включаючи їх у сучасний духовний контекст.

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. При цьому застосування екфразисів має на увазі активне залучення читача в «інтелектуальну гру»

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.

2.2. Типологія екфразису та його внесок у реалізацію художньої ідеї роману Д. Брауна «Inferno»

«Inferno» – так називається перша частина безсмертного твору Данте. При більш детальному зіставленні назв двох творів виявляються додаткові конотації. Так, семантично назва твору Д. Брауна «Inferno» сигналізує про катастрофу.

Це четвертий роман автора, в якому головним персонажем виступає професор символіки Гарвардського університету Роберт Ленгдона. Основною темою твору є літературні та мистецькі твори XIV-XV ст., а також творчість, скульптура і література видатних діячів того періоду, що розглядаються в контексті екфразитичного дискурсу. Події

роману розгортаються у Флоренції, в сучасній Італії ХХІ століття, і тісно пов'язані з сюжетом «Божественної комедії» Данте. Основу сюжету становлять пригоди професора Ленгдона, який знаходить у своєму піджаку біологічний циліндр і прагне розгадати його таємницю. Виявляється, що вміст циліндра дозволяє проєктувати модифіковану версію карти Пекла, створеної Сандро Боттічеллі.

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 aedia*» – «Гординя, жадібність, хіть, заздрість, обжерливість, гнів і лінь» (лат.) Д. Браун підтримує семантику цього знаку, але модифікує з енігматичними цілями задля підвищення читацької зацікавленості.

Д. Браун використовує екфразис творів мистецтва для повнішого розкриття образів головних героїв роману, побудови сюжету. Функції екфразису тісно пов'язані з особистою позицією письменника, через яку можна виявити глибші й серйозніші ідеї твору. На основі функцій екфразису проведено аналіз описів візуальних артефактів, що формують образи персонажів роману. Саме через їхні взаємодії з іншими персонажами розкриваються етапи внутрішніх змін, що відбуваються з Ленгдоном, Сіною, Елізабет Сінскі та Бертраном Зобрістом. Необхідність духовного переродження головного героя, яка починається з втрати ним пам'яті та розгортається протягом усього роману, а також набуття нового погляду на світ і місце людини в ньому, становить етичну сторону роману «Inferno».

Досліджуючи типологію екфразису при аналізі твору необхідно звернути увагу на класифікацію екфразиса, виділяючи певні його функції.

Роман починається з того, що Роберт Ленгдона прокидається в лікарні, не розуміючи, де він знаходиться і що сталося:

«Amid a contour of spires and domes, a single regal facade dominated Langdon's field of view. The building was an imposing stone fortress with a notched parapet and a three-hundred-foot tower that swelled near the top, bulging outward into a massive machicolated battlement. Langdon knew the medieval structure well. It was unique in the world» [36, p. 19].

Професор буд надзвичайно здивований: «I'm in Florence!?».

Спочатку головний герой упізнав Палаццо Веккьо, одну з найвідоміших будівель Флоренції, що розташована на площі Синьйорії. Потім відчув себе так, ніби прокинувся в одній із дивних картин Макса Ернста:

«Langdon felt like he had awoken inside a Max Ernst painting. What the hell am I doing in Italy?» [36, p. 21].

Отже, екфразис виконує порівняльну функцію, протиставляючи класичне й сучасне мистецтво. Автор через головного героя дає зрозуміти читачеві, що професор протиставляє епоху Відродження, яку він асоціює з Палаццо Векк'єо, сучасному напряму в мистецтві - сюрреалізму, прихильником якого є художник Макс Ернст. У першому розділі, задаючись питанням про мету свого візиту до Флоренції, Ленгдон дивиться у вікно і розмірковує:

«In the distance, the rising Tuscan sun was just beginning to kiss the highest spires of the waking city -the campanile, the Badia, the Bargello... Painter's light, they called it. At the heart of the skyline, a mountainous dome of red tiles rose up, its zenith adorned with a gilt copper ball that glinted like a beacon. Duomo. Brunelleschi had made architectural history by engineering the basilica's massive dome, and now, more than five hundred

years later, the 375-foot-tall structure still stood its ground, an immovable giant on Piazza del Duomo» [36, p. 35].

Ленгдона акцентує увагу на важливості цього місця для себе, згадуючи таких титанів епохи Відродження, як Мікеланджело, Боттічеллі та Леонардо да Вінчі. Браун відтворює всю красу Флоренції та італійського мистецтва через сприйняття головного героя:

«For Langdon, a lifelong aficionado of Italian art, Florence had become one of his favorite destinations in all of Europe. This was the city on whose streets Michelangelo played as a child, and in whose studios the Italian Renaissance had ignited. This was Florence, whose galleries lured millions of travelers to admire Botticelli's Birth of Venus, Leonardo's Annunciation, and the city's pride and joy—Davide» [36, p. 35].

Флоренція була найулюбленішим містом Ленгдона, до якого він постійно прагнув повернутися. Варто зазначити, що в досліджуваному творі італійська тема розкривається через топоекфразис, який виступає як художній прийом, що розкриває характери персонажів, формує образ місця дії та передає авторське бачення *genius loci*. Екфразиси в творі базуються як на особистих переживаннях, пов'язаних із визначними місцями, так і на знаннях, що дозволяють зрозуміти професійні заняття головних героїв. Прикладом цього є професор симвології:

«Snaking through heavy crowds on the Riva degli Schiavoni, Langdon, Sienna, and Ferris hugged the water's edge, making their way into St. Mark's Square and arriving at its southernmost border, the edge where the piazza met the sea... The official gateway to the city, Langdon thought ironically, knowing the spot had also been used for public executions until as late as the eighteenth century. Atop one of the gateway's columns he could see a bizarre statue of St. Theodore, posing proudly with his slain dragon of legendary repute, which always looked to Langdon much more like a crocodile» [36, p. 276].

Слід зазначити, яку вернути увагу приділяє автор майстерності вивчення великих митців, прагнучи знайти сакрального сенсу в їх спадщині. Професор згадує свою лекцію про Данте, яку він проводив у Гарварді, і автор надає згадку про картину Доменіко ді Мікеліно (Додаток А), що знаходиться всередині Дуомо:

«Langdon advanced slides until he reached an image he had shown earlier - the iconic Domenico di Michelino painting from inside the duomo, which depicted the red-robed Dante standing outside the walls of Florence. “And if you look carefully ... you will see those stars.” ... Langdon pointed to the Michelino painting. On the horizon, behind Dante, the audience could see a single cone-shaped mountain rising into the heavens. Spiraling up the mountain, a pathway circled the cone repeatedly - nine times - ascending in evertightening terraces toward the top. Along the pathway, naked gures trudged upward in misery, enduring various penances on the way» [36, p. 217].

Таким чином, екфразис, окрім характерологічної, виконує також сюжетоутворювальну функцію, оскільки головні герої, зібравши всі частини пазлу, знаходять нову підказку, яка спрямовує їх до розгадки таємниці.

Скульптурний екфразис, що включає опис статуї, є досить поширеним у літературі, і його вивченню присвячено значну кількість досліджень. Цей тип екфразису зустрічається і у творчості Брауна, тому необхідно визначити його специфічні риси та функції:

«Langdon had been mesmerized by Michelangelo’s David when he first saw it as a teenager ... entering the Accademia delle Belle Arti ... moving slowly through the somber phalanx of Michelangelo’s crude Prigioni ... and then feeling his gaze dragged upward, inexorably, to the seventeen-foot-tall masterpiece. The David’s sheer enormity and defined musculature startled most first-time visitors, and yet for Langdon, it had been the genius of David’s pose that he found most captivating. Michelangelo had employed the

classical tradition of contrapposto to create the illusion that David was leaning to his right, his left leg bearing almost no weight, when, in fact, his left leg was supporting tons of marble» [36, p. 35].

Можна спостерігати, що в даному епізоді Д. Браун вперше застосовує екфразис щодо скульптури, описуючи безсмертний шедевр Мікеланджело «Давид» (Додаток Б). У цьому описі проявляється характерологічна функція екфразису, що відображає думки професора, який має глибокі знання в галузі скульптури та живопису. Ленгдон захоплюється не лише Флоренцією, що подарувала світові видатних митців у різних сферах мистецтва, але й особливою здатністю Мікеланджело з великою точністю передати естетику людського тіла в гармонії з простором. Характерологічна функція також відображає особисте ставлення професора Ленгдона до мистецтва Боттічеллі, який з винятковою точністю передав характерні риси Данте Аліг'єрі.

«Langdon advanced slides to the Botticelli portrait of Dante from the Uffizi Gallery, which stressed Dante's most salient features, a heavy jaw and hooked nose. "Here, Dante's unique face is once again framed by his red cappuccio, but in this instance Botticelli has added a laurel wreath to his cap as a symbol of expertise -in this case in the poetic arts - a traditional symbol borrowed from ancient Greece and used even today in ceremonies honoring poet laureates and Nobel laureates» [36, p. 76].

Далі професор Ленгдон знову постає перед читачем не тільки як цінитель творів мистецтва, а й як великий знавець історії, зокрема біографії видатних італійських діячів. У цьому виявляється характерологічна функція екфразису. Варто уточнити, що професор іронізує, кажучи про те, що родина Медічі здивувала б факт, що їхні стайні трансформувалися в Інститут мистецтв - місце, яке нині надихає художників, скульпторів і людей, які люблять мистецтво:

«The Medici's greatest legacy, however, was not in finance or politics, but rather in art. Perhaps the most lavish patrons the art world has ever

known, the Medici provided a generous stream of commissions that fueled the Renaissance. The list of luminaries receiving Medici patronage ranged from da Vinci to Galileo to Botticelli -the latter's most famous painting, Birth of Venus... Considering the Medici's passion for art, Langdon imagined the family would be pleased to know that the building before him - originally built as the Medici's primary horse stables - had been transformed into the vibrant Art Institute. This tranquil site that now inspired young artists had been specifically chosen for the Medici's stables because of its proximity to one of the most beautiful riding areas in all of Florence» [36, p. 87].

Прояв емоційно-експресивної функції екфразису здійснюється за допомогою опису образів, побачених очима головних героїв. Так, автор показує експресивну реакцію Роберта Ленгдона на проєктоване зображення «Карти Пекла» Сандро Боттічеллі «La Mappa dell'Inferno» (Додаток В), коли професор побачив зображення вперше, підсилюючи експресію сприйняття виразами «*human suffering*», «*tormented*», «*dark, grim, and terrifying*», «*depressing palate*»:

«The scene projected out of the carved bone was a grim oil painting of human suffering - thousands of souls undergoing wretched tortures in various levels of hell. The underworld was portrayed as a cutaway cross section of the earth into which plunged a cavernous funnel-shaped pit of unfathomable depth. This pit of hell was divided into descending terraces of increasing misery, each level populated by tormented sinners of every [36, p.59].

Емоційно-експресивна функція екфразису впливає на читача та його уяву. Ця функція пов'язана з використанням екфразису як засобу художньої виразності, а саме за допомогою таких епітетів:

«It was a vivid, high definition photograph that emanated from the tube as if from an old-fashioned slide projector. My God! Langdon's hand trembled slightly as he absorbed the macabre scene projected on the wall before him. No wonder I've been seeing images of death» [36, p. 59].

У своїх коментарях професор історії мистецтва та релігійної символіки ділиться враженнями від результату творчого діалогу двох італійських майстрів, описуючи колористику (відтінки червоного, коричневого та сепії) й композицію твору. Це демонструє інтермедіальну взаємодію між вербальним текстом і живописом. Д. Браун активно використовує вставні елементи, такі як уривки лекцій професора з мистецтвознавчими деталями та історичні довідки, що є характерними для інтермедіальності конспірологічних романів.

Художній екфразис, на нашу думку, є одним із найпоширеніших і найбільш вивчених типів, адже в літературі він часто вводиться при описі картин, фресок, гравюр і, по суті, є опосередкованим «висловлюванням почуттів» і може використовуватися для психологічного аналізу героя. Так, бачимо вдале застосування художнього екфразису в частині твору, де професор Ленгдон після побаченої проекції відчув пульсуючий головний біль і бачення, що відновилися:

«Langdon recognized the image at once. The masterpiece before him - La Mappa dell'Inferno - had been painted by one of the true giants of the Italian Renaissance, Sandro Botticelli. An elaborate blueprint of the underworld, The Map of Hell was one of the most frightening visions of the afterlife ever created. Dark, grim, and terrifying, the painting stopped people in their tracks even today. Unlike his vibrant and colorful Primavera or Birth of Venus, Botticelli had crafted his Map of Hell with a depressing palate of reds, sepias, and browns. Langdon's crashing headache had suddenly returned, and yet for the first time since waking up in a strange hospital, he felt a piece of the puzzle tumble into place. His grim hallucinations obviously had been stirred by seeing this famous painting» [36, p. 59].

У цьому прикладі чітко виражений вплив кольору: Боттічеллі використовував похмуру палітру червоних, темних і світло-коричневих відтінків, що викликає в глядача сильні емоції.

Важливо зазначити, що в розділі 18 знову проявляється емоційно-експресивна функція, де ключову роль відіграє кольорова палітра та її вплив на емоційний стан головного героя. Ден Браун ілюструє це на прикладі опису картини Сандро Боттічеллі «Карта Пекла» та її впливу на оточуючих. Художник зображує пекло у вигляді вирви, яка звужується до центру землі; на колах цієї вирви розміщені грішники, приречені на вічні муки. Як зауважує Ленгдон, безпосередній реципієнт цього екфразису, це одне з найжахливіших зображень страждань у потойбічному світі:

«He touched his remote, and 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» [36, p. 78].

У главі 36 емоційно-експресивна функція екфразису проявляється через спогад професора про витвір сучасного мистецтва: неоднозначний виріб Дем'єна Герста «For the love of God» в Студіоло. Краса цього предмета мистецтва притягувала і лякала водночас, череп, що виблискував коштовним камінням, уособлював протилежні категорії: «*life and death*», «*beauty and horror*»:

«The secret passages, however, were not what had just sparked Langdon's interest. Instead, he had ashed on a bold piece of modern art that he had once seen on display here - For the Love of God - a controversial piece by Damien Hirst, which had caused an uproar when it was shown inside Vasari's famed Studiolo. A life-size cast of a human skull in solid platinum, its surface had been entirely covered with more than eight thousand glittering, pavé-set diamonds. The effect was striking. The skull's empty eye

sockets glistened with light and life, creating a troubling juxtaposition of opposing symbols -life and death ... beauty and horror. Although Hirst's diamond skull had long since been removed from Lo Studiolo, Langdon's recollection of it had sparked an idea» [36, p. 139].

Д. Браун надає перевагу міметичному екфразису, тобто він описує реально існуючі предмети мистецтва. Міметичний екфразис використовується для створення атмосфери та контексту подій, які відбуваються, слугуючи своєрідною рамкою для сприйняття.

Однією з функцій екфразису є сюжетоутворююча функція - герої подорожують спочатку містами Італії, потім – Туреччини, відвідуючи Собор Айя-Софії у Стамбулі. Автор приділяє велику увагу опису собору, називаючи його восьмим дивом світу:

«The Eighth Wonder of the World, some had called this space, and standing in it now, Langdon was not about to argue with that assessment. As the group stepped across the threshold into the colossal sanctuary, Langdon was reminded that Hagia Sophia required only an instant to impress upon its visitors the sheer magnitude of its proportions. So vast was this room that it seemed to dwarf even the great cathedrals of Europe. The staggering force of its enormity was, Langdon knew, partly an illusion, a dramatic side effect of its Byzantine floor plan, with a centralized naos that concentrated all of its interior space in a single square room rather than extending it along the four arms of a cruciform, as was the style adopted in later cathedrals. This building is seven hundred years older than Notre Dame, Langdon thought» [36, p. 343].

Автор використовує такий засіб як «екфразис в екфразисі», тобто один витвір мистецтва є джерелом натхнення для створення іншого:

«Botticelli's Map of Hell was in fact a tribute to a fourteenth-century work of literature that had become one of history's most celebrated writings ... a notoriously macabre vision of hell that resonated to this day. Dante's Inferno...While the image itself was disturbing, it was the painting's

provenance that was now causing Langdon an increasing disquiet. Langdon was well aware that the inspiration for this foreboding masterpiece had originated not in the mind of Botticelli himself ... but rather in the mind of someone who had lived two hundred years before him. One great work of art inspired by another» [36, p. 59].

У даному прикладі чітко виражена сюжетоутворювальна функція екфразису. Роберт Ленгдон пригадує, що вже бачив цю картину раніше, і це згодом підтверджується. Його також переслідують повторювані видіння жінки зі сріблястим волоссям, яка промовляє «Шукайте і знайдете» («Seek and find»). Крім того, при згадці найвизначнішого літературного твору Італії XIV століття – «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі – екфразис виконує ключову сюжетоутворювальну роль у романі. Починаючи з перших згадок про цей твір і слідуючи сюжетною лінією, професор Ленгдон разом із доктором Сіною Брукс розплутують ланцюг подій, керуючись працями видатних італійських майстрів, знаходячи підказки в різних творах мистецтва і складаючи свою версію подій.

Протягом усього твору Ленгдон часто згадує свій викладацький досвід у Гарвардському університеті, зокрема лекції, присвячені творчості та спадщині Данте Аліг'єрі. Професор залюбки давав студентам лекції про величезне багатство й різноманіття символіки дантівських уявлень, час від часу читав курс про повторювані образи, які трапляються в самого Данте та в тих роботах за багато століть, що його надихнули:

«Exalted as one of the preeminent works of world literature, the Inferno was the first of three books that made up Dante Alighieri's Divine Comedy - a 14,233-line epic poem describing Dante's brutal descent into the underworld, journey through purgatory, and eventual arrival in paradise. Of the Comedy's three sections - Inferno, Purgatorio, and Paradiso - Inferno was by far the most widely read and memorable. Composed by Dante Alighieri in

the early 1300s, Inferno had quite literally reddened medieval perceptions of damnation. Never before had the concept of hell captivated the masses in such an entertaining way. Overnight, Dante's work solidified the abstract concept of hell into a clear and terrifying vision-visceral, palpable, and unforgettable» [36, p. 61].

На цьому прикладі простежується характеризувальна функція екфразису. Роберт Ленгдон постає перед читачем справжнім професіоналом, який володіє багатою уявою і прекрасно розбирається в мистецтві.

Екфразис акцентує увагу на естетичній стороні мистецтва, підкреслюючи його здатність задовольняти естетичні потреби. Тому Ден Браун у своїх описах часто виділяє майстерність виконання та художню довершеність творів мистецтва:

«Depicted here by Botticelli, Dante's horrific vision of hell was constructed as a subterranean funnel of suffering - a wretched underground landscape of fire, brimstone, sewage, monsters, and Satan himself waiting at its core. The pit was constructed in nine distinct levels, the Nine Rings of Hell, into which sinners were cast in accordance with the depth of their sin. Near the top, the lustful or "carnal malefactors" were blown about by an eternal windstorm, a symbol of their inability to control their desire. Beneath them, the gluttons were forced to lie facedown in a vile slush of sewage, their mouths filled with the product of their excess» [36, p. 61].

Культурно-історичний обмін інформацією, що долає хроно-топографічні межі в романі відбувається за допомогою зоровими термінів. Автор вводить опис К'єза д'Оро Святого Марка, який справив глибоке враження на Ленгдона. Тут проявляється характерологічна функція екфразису: обстановка собору Святого Марка, багата золотом, викликала відчуття благоговіння і створювала піднесену атмосферу, сприяючи духовному збагаченню вірян:

«The air itself seems fashioned of gold. Robert Langdon had visited many magnificent cathedrals in his life, but the ambience of St. Mark's Chiesa d'Oro always struck him as truly singular. For centuries it had been claimed that simply breathing the air of St. Mark's would make you a richer person. The statement was intended to be understood not only metaphorically, but also literally. With an interior veneer consisting of several million ancient gold tiles, many of the dust particles hovering in the air were said to be actual flecks of gold. This suspended gold dust, combined with the bright sunlight that streamed through the large western window, made for a vibrant atmosphere that helped the faithful attain both spiritual wealth and, provided they inhaled deeply, a more worldly enrichment in the form of gilding their lungs» [36, p. 284].

З достатньою впевненістю можна стверджувати, що картина, як живописно-образне відображення фактів текстової дійсності, функціонує за принципом дублювання сюжетної схеми. Візуальне зображення передбачає подальший розвиток подій, нагадує про минуле, слугує відправною точкою для наративної динаміки, завершує сюжетну дію, позначає моменти найвищої напруги, кульмінацію, а також супроводжує і дублює сюжетні повороти тексту. На основі цього можна виділити такі способи реалізації сюжетотвірної функції екфразису: пророкування, найчастіше в алегоричній формі; ретроспекція, пов'язана з репрезентацією першопричин або передісторії персонажа; проєкція сюжетної схеми або окремих її елементів; заміщення, коли екфразис втілює зав'язку, розв'язку або кульмінацію сюжетної дії. Наприклад, сюжетотвірна функція екфразису проявляється в главі 32, коли професор Ленгдон згадує про таємний коридор Вазарі через річку Арно до Палаццо Веккьо (Додаток Е). Таким чином, Роберт і Сіенна здійснюють подорож, розгадуючи приховані в живописі, архітектурі та літературі знаки і символи:

«Similar to Vatican City's famed Passetto, the Vasari Corridor was the quintessential secret passageway. It stretched nearly a full kilometer from the eastern corner of the Boboli Gardens to the heart of the old palace itself, crossing the Ponte Vecchio and snaking through the Uffizi Gallery in between... The farther they progressed into the tunnel, the more Langdon was reminded of just how ambitious an architectural feat this passageway had been. Elevated above the city for nearly its entire length, the Vasari Corridor was like a broad serpent, snaking through the buildings, all the way from the Pitti Palace, across the Arno, into the heart of old Florence. The narrow, whitewashed passageway seemed to stretch for eternity, occasionally turning briefly left or right to avoid an obstacle, but always moving east ... across the Arno» [36, p. 128].

Як вже було зазначено, сюжетна роль екфразису визначається його розташуванням у композиції твору. У цьому контексті можна виділити два типи екфразису: локальний та розосереджений. Локальний екфразис співвідноситься з певною ланкою сюжетної структури, такою як експозиція, зав'язка, кульмінація або розв'язка твору. Опис картини в цьому випадку з'являється одноразово і в чітко визначений момент розвитку тексту.

Інший тип екфразису, який простежується в романі «Інферно» - це розосереджений екфразис – це серійний ряд описів, «галерея» картин, кожна з яких є проекцією конкретного сюжетного ходу. Наприклад, у главі 69 автор вводить опис Венеції та набережної Ск'явоні:

«Visitors to Venice could experience the city's inimitable atmosphere in any number of breathtaking locales, and yet Langdon's favorite had always been the Riva degli Schiavoni. The wide stone promenade that sat along the water's edge had been built in the ninth century from dredged silt and ran from the old Arsenal all the way to St. Mark's Square. Lined with ne cafés, elegant hotels, and even the home church of Antonio Vivaldi, the Riva began its course at the Arsenal—Venice's ancient shipbuilding yards—where the

piney scent of boiling tree sap had once lled the air as boatbuilders smeared hot pitch on their unsound vessels to plug the holes. Allegedly it had been a visit to these very shipyards that had inspired Dante Alighieri to include rivers of boiling pitch as a torture device in his Inferno» [36, p. 269].

Екфразис відкриває образно-символічний план розповіді, наприклад при описі чудового Палацу Дожів у Венеції:

«A perfect example of Venetian Gothic architecture, the palace was an exercise in understated elegance. With none of the turrets or spires normally associated with the palaces of France or England, it was conceived as a massive rectangular prism, which provided for the largest possible amount of interior square footage in which to house the doge's substantial government and support staff. Viewed from the ocean, the palace's massive expanse of white limestone would have been overbearing had the eect not been carefully muted by the addition of porticos, columns, a loggia, and quatrefoil perforations. Geometric patterns of pink limestone ran throughout the exterior, reminding Langdon of the Alhambra in Spain» [36, p. 269].

Головні герої Ленгдон і Сіенна виявляють зашифрований напис «CATROVACER» на проекційній версії картини Боттічеллі, що стає відправною точкою для їх подальших пригод, які включають дослідження архітектурних, художніх і літературних об'єктів Флоренції. Значну роль у цьому контексті відіграє топоекфразис, тобто екфразис місця, оскільки автор часто включає описи різних місць Італії, якими проходять головні герої, з метою детального зображення їхнього «розслідування». У цьому випадку екфразис виконує не лише естетичну, але й сюжетоутворювальну та художню (характеризуючу) функції:

«No city on earth was more closely tied to Dante than Florence. Dante Alighieri had been born in Florence, grew up in Florence, fell in love, according to legend, with Beatrice in Florence, and was cruelly exiled from his home in Florence, destined to wander the Italian countryside for years, longing soulfully for his home. You shall leave everything you love most,

Dante wrote of banishment. This is the arrow that the bow of exile shoots first. As Langdon recalled those words from the seventeenth canto of the Paradiso, he looked to the right, gazing out across the Arno River toward the distant spires of old Florence. Langdon pictured the layout of the old city - a labyrinth of tourists, congestion, and trac bustling through narrow streets around Florence's famed cathedral, museums, chapels, and shopping districts» [36, p. 74].

Сади Боболі (Додаток Е) - наступна зупинка у подорожі головних героїв, де вони ховалися від переслідувачів, адже професор знайшов на зображенні «Карти Пекла» вказівник на те, що там може бути знайдена інформація, яка допоможе йому відновити спогади. Він розшифрував напис «CATROVACER», який було нанесено неправильним розташуванням кіл пекла на проєкції картини Боттічеллі:

«Finally, he said them with a pause in the middle. “Cerca ... trova. The two Italian words cerca and trova literally meant “seek” and “nd.” When combined as a phrase cerca trova - they were synonymous with the biblical aphorism “Seek and ye shall find» [36, p. 98].

Професор Ленгдон, виходячи зі свого багатого культурного досвіду, здогадується, що ці слова конкретно вказують на відому фреску в Палаццо Векк'єо - Битва при Марчіано роботи Джорджо Вазарі в Залі П'ятисот (Додаток Ж), що знову виявляє сюжетоутворювальну функцію екфразису. У верхній частині картини Вазарі ледь помітно написав крихітними літерами слова «cerca trova». Це можна побачити на прикладі у главі 25:

«Langdon tried to calculate what all of this meant. Giorgio Vasari - a sixteenth-century artist, architect, and writer - was a man Langdon often referred to as “the world's first art historian.” Despite the hundreds of paintings Vasari created, and the dozens of buildings he designed, his most enduring legacy was his seminal book, Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects, a collection of biographies of Italian artists, which

to this day remains requisite reading for students of art history. The words cerca trova had placed Vasari back in the mainstream consciousness about thirty years ago when his “secret message” was discovered high on his sprawling mural in the Palazzo Vecchio’s Hall of the Five Hundred. The tiny letters appeared on a green battle flag, barely visible among the chaos of the war scene. While consensus had yet to be reached as to why Vasari added this strange message to his mural, the leading theory was that it was a clue to future generations of the existence of a lost Leonardo da Vinci fresco hidden in a three-centimeter gap behind that wall» [36, p. 103].

У більшості випадків Д. Браун застосовує атрибутований тип екфразису, що можна простежити на таких прикладах. Наприклад, у главі 34 описується будівля Палаццо Веккьо:

«The Palazzo Vecchio resembles a giant chess piece. With its robust quadrangular facade and rusticated square-cut battlements, the massive rooklike building is aptly situated, guarding the southeast corner of the Piazza della Signoria. [36, p. 132].

У главі 52 читач разом з головними героями роману потрапляє у церкву святої Маргарити Антіохійської:

«Known as the Church of Dante, the sanctuary of Chiesa di Santa Margherita dei Cerchi is more of a chapel than a church. The tiny, one-room house of worship is a popular destination for devotees of Dante who revere it as the sacred ground on which transpired two pivotal moments in the great poet’s life. According to lore, it was here at this church, at the age of nine, that Dante first laid eyes on Beatrice Portinari - the woman with whom he fell in love at first sight, and for whom his heart ached his entire life» [36, p. 197].

З погляду способу подачі в тексті екфразиси підрозділяються на цільні (опис є безперервною обмеженою частиною тексту) і дискретні, де опис переривчастий, розсіяний на просторі тексту і чергується з оповіданням. Очевидно, що нижченаведений приклад екфразису в розділі 68 слід відносити до цілісного екфразису:

«A stone's throw across the canal, the iconic verdigris cupola of San Simeone Piccolo rose into the afternoon sky. The church was one of the most architecturally eclectic in all of Europe. Its unusually steep dome and circular sanctuary were Byzantine in style, while its columned marble pronaos was clearly modeled on the classical Greek entryway to Rome's Pantheon. The main entrance was topped by a spectacular pediment of intricate marble relief portraying a host of martyred saints. Venice is an outdoor museum, Langdon thought, his gaze dropping to the canal water that lapped at the church's stairs. A slowly sinking museum. Even so, the potential of flooding seemed inconsequential compared to the threat that Langdon feared was now lurking beneath the city» [36, p. 262].

Автор не спрощує художній світ своєї прози та уникає однозначної візуальної характеристики, вводячи у твір різноманітні візуальні образи. Співвіднесення візуального артефакту в екфразисі з культурно-історичним прототипом завжди відбувається в межах широкого спектра існуючих уявлень про творчі мотиви митця, культурну епоху або історичний стиль:

«Ghiberti's shimmering Gates of Paradise consisted of ten square panels, each depicting an important scene from the Old Testament. Ranging from the Garden of Eden to Moses to King Solomon's temple, Ghiberti's sculpted narrative unfolded across two vertical columns of five panels each. The stunning array of individual scenes had spawned over the centuries something of a popularity contest among artists and art historians, with everyone from Botticelli to modern-day critics arguing their preference for "the next panel." The winner, by general consensus, over the centuries had been Jacob and Esau - the central panel of the left-hand column - chosen allegedly for the impressive number of artistic methods used in its making» [36, p. 206].

Важливо зазначити, що світоглядна функція екфразису показує значущість того чи іншого твору мистецтва для головного героя. Так,

наприклад, у главі 68 Ленгдон згадує, як багато років тому він побачив шедевр Густава Клімта «Поцілунок» (Додаток 3) і зображення запалило в ньому пристрась до творчості художника:

«Beyond the casino on the right, a Baroque, rusticated facade bore an even larger banner, this one deep blue, announcing the CA' PESARO: GALLERIA INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA. Years ago, Langdon had been inside and seen Gustav Klimt's masterpiece The Kiss while it was on loan from Vienna. Klimt's dazzling gold-leaf rendering of intertwined lovers had sparked in him a passion for the artist's work, and to this day, Langdon credited Venice's Ca' Pesaro with arousing his lifelong gusto for modern art» [36, p. 266].

Саме завдяки цьому художнику і його чудовій картині професор Гарварду був зобов'язаний Ка'Пезаро своїм одвічним смаком до сучасного мистецтва. Світоглядна функція екфразису відображена, коли один із головних героїв, Бертран Zobрист, визначає для себе творчість Данте Аліг'єрі як щось «священне», саме вона є вищим сенсом для нього. Бертран одержимий ідеєю про перенаселеність планети і впевнений, що якщо нічого не змінити, то в найближчі 100 років людство вимре як вид. Його ідеї фігурують протягом усього роману. Наприклад, у главі 22 Zobрист полемізує з директором Всесвітньої Організації Здоров'я (ВООЗ), Елізабет Сінскі:

«I have no doubt you understand that overpopulation is a health issue. But what I fear you don't understand is that it will affect the very soul of man. Under the stress of overpopulation, those who have never considered stealing will become thieves to feed their families. Those who have never considered killing will kill to provide for their young. All of Dante's deadly sins - greed, gluttony, treachery, murder, and the rest - will begin percolating ... rising up to the surface of humanity, implied by our evaporating comforts. We are facing a battle for the very soul of man.» “I'm a biologist. I save lives ... not souls.” “Well, I can assure you that saving lives will become increasingly

dicult in the coming years. Overpopulation breeds far more than spiritual discontent. There is a passage in Machiavelli» [36, p. 94].

Діалогічний характер і викривальна функція екфразису яскраво виражена у главі 23:

«Then you know that Machiavelli went on to talk about plagues as the world's natural way of self-purging» [36, p. 94].

Так, Бертран Зобріст, що має психічні розлади, вірить лише в єдиний шлях врятувати людство – винищити його більшу частину.

Екфразис не тільки прийом техніки оповіді, а й найбільше джерело етичних, філософських, естетичних істин. Візуальний матеріал ілюструє ідеї автора, нерідко є способом їхнього розкриття. Мистецтво при цьому збагачує свій етико-естетичний потенціал; а культура зберігає зв'язок часів, історичну спадкоємність. Це яскраво відображено за допомогою опису собору Святої Софії в Стамбулі:

«This museum, «Mirsat explained» in an effort to remind visitors of the diverse uses of this sacred space, displays in tandem both the Christian iconography, from the days when Hagia Sophia was a basilica, and the Islamic iconography, from its days as a mosque... Despite the friction between the religions in the real world, we think their symbols work quite nicely together. I know you agree, Professor.» Langdon gave a heartfelt nod, recalling that all of the Christian iconography had been covered in whitewash when the building became a mosque. The restoration of the Christian symbols next to the Muslim symbols had created a mesmerizing effect, particularly because the styles and sensibilities of the two iconographies are polar opposites. While Christian tradition favored literal images of its gods and saints, Islam focused on calligraphy and geometric patterns to represent the beauty of God's universe. Islamic tradition held that only God could create life, and therefore man has no place creating images of life - not gods, not people, not even animals» [36, p. 349].

Завдяки візуальному матеріалу та екфразисам, що виконують різноманітні функції у творі, автор ілюструє свої ідеї. Екфразиси використовуються як засіб їхньої трансляції, що сприяє збагаченню етико-естетичного потенціалу мистецтва. Меморативна функція екфразисів забезпечує процес ресемантизації, що дозволяє зберегти історичну наступність, зв'язок часів та культурні традиції в розвитку людської цивілізації.

Фінал твору, виступаючи яскравим прикладом «синтетичної інтертекстуальності», залишається відкритим, що є незвичним для масової літератури. Таким чином, Д. Браун відходить від традиційної формули конспірологічного роману, характерної для цього жанру, впроваджуючи елементи невизначеності та трагічності.

ВИСНОВКИ

В роботі проведено аналіз та зазначено, що екфразис є не лише прийомом техніки оповіді, а й найбільшим джерелом етичних, філософських та естетичних істин. Візуальний матеріал ілюструє ідеї автора, а також нерідко є способом їхнього розкриття. Мистецтво при цьому збагачує свій етикоестетичний потенціал; а культура зберігає зв'язок часів, історичну спадкоємність.

На прикладі твору доведено, що інтермедіальні елементи, такі як живопис, скульптура, архітектура та літературні твори, є важливими складовими роману, які формують не лише художню тканину тексту, але й сприяють глибшому розкриттю ідей та тем. Визначено, що екфразис у романі виконує низку функцій: сюжетотвірну, характерологічну, інтертекстуальну та емоційно-виражальну. Він забезпечує динаміку розвитку подій, акцентує увагу на ключових моментах тексту та сприяє естетичному сприйняттю твору.

Автору вдається провести синтез образотворчого мистецтва та літературного тексту, застосовуючи екфразис як прийом, що виконує різноманітні функції на різних рівнях тексту. Це не лише не перевантажує твір, але й додає в нього екстралінгвістичну інформацію, яка не тільки збагачує твір, а й робить його більш привабливим для читача. Такий підхід сприяє візуалізації подій у свідомості читача, що, у свою чергу, полегшує сприйняття та розуміння ідей, закладених автором. Це дозволяє зробити висновок про надважливе значення екфразису в структурі роману «Inferno».

У процесі класифікації екфразису було виявлено кілька основних ознак, спираючись на які стає можливим описати будь-які включення візуальної образності, що зустрічаються в романі. Завдяки класифікації екфразисів та виявленню їхніх основних функцій, вдалося встановити,

що для розкриття образу конкретного героя Браун постійно використовує екфразиси, які характеризуються певним набором ознак.

Було встановлено, що основними функціями описів творів мистецтва, включених автором до оповіді, є світоглядна, сюжетна (сюжетоутворювальна), характерологічна та викривальна функції. Екфразис впливає як на внутрішню, так і на зовнішню структуру тексту, збагачуючи їх екстралінгвістичною інформацією. Завдяки класифікації екфразисів автор дослідження виявив, що для розкриття образу конкретного персонажа Браун використовує екфразиси певного типу. Важливо зазначити, що екфразиси також відіграють значну роль у сюжетно-композиційній побудові роману. Велика частина тексту складається з діалогічних екфразисів. Крім того, вербальне відтворення візуальних артефактів сприяє руйнуванню лінійного розвитку подій, оскільки хід сюжету часто переривається різноманітними описами та характеристиками подій, що відбувалися в різні часові періоди. Описові екфразиси, представлені в романі, дозволяють детально передати сюжет, мотиви, образи, характерні риси персонажів, місцевість та артефакти.

Робота має значне практичне значення, оскільки надає нові підходи до вивчення інтермедіальних елементів у літературі та сприяє глибшому розумінню ролі екфразису у сучасному художньому тексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейчук Н. І., Бондарук О. А. Художній образ крізь призму лінгвосеміотики. Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки». Мовознавство. № 3, 2015. с 17–22.
2. Белєхова Л. І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії). Херсон: Айлант, 2002. 368с.
3. Бовсунівська Т. В. Екфразис: Вербальні образи мистецтва. [За ред.: Т. Бовсунівської]. Київ : ВПЦ Київський університет, 2013. 237 с.
4. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Діса плюс, 2015. 368 с. .
5. 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.
6. Браун Д. Інферно: роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2021. 608 с.
7. Бровко О. Компаративні виміри художнього підтексту. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. 2018. № 12. С. 112-113.
8. Галуцьких І. А. Тілесність в художній прозі англійського модернізму й постмодернізму (когнітивно-семіотичні студії): монографія. Запоріжжя: Кругозір, 2016. 628 с.с. 178-180
9. Генералюк Л. С. Екфразис і проблема контамінації термінів. Українська термінологія і сучасність: Збірник наукових праць / Відп. ред. В. Л. Іващенко. Київ: Інститут української мови НАНУ, 2013. Вип. ІХ. С. 84-94.
10. Горчак Т. Ю. Словесний образ-символ в американській поезії ХХ століття: когнітивно-семіотичний аспект: автореф. дис... канд. філол.

наук: 10.02.04 / Київський національний лінгвістичний університет. Київ, 2009. 20с

11. 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.

12. Гундорова Т. Література на полі медій – медії на полі літератури. *Література на полі медій*. Збірник наукових праць відділу теорії літератури і компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Дніпро: Акцент, 2018. С. 6-11.

13. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство.: в 2-х ч. Частина І. Лекційний курс : Навчальний посібник. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. 280 с.

14. Короткова Л. В. Інтермедіальність в Британській художній прозі. *Нова філологія*. 2014. № 60. С. 85-92. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Novfil_2014_60_19(дата звернення 03.09.2019).

15. Лессінг Г. Е. Лаокоон або Про межі малярства і поезії . Київ: Мистецтво, 1968. 290 с.

16. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с/

17. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ “Акад.”, 2007. 622 с.

18. Маріна О. С. Контрастивні тропи й фігури в американській поезії модернізму: лінгвокультурний аспект: автореф. дис. на здобуття наук.ступеня канд. філол. наук: 10.02.04. Київ: КНЛУ, 2004. 22 с.

19. Мочернюк Н. Проблеми художнього простору в екфразтичних описах. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 291–296. URL: http://old.lingua.lnu.edu.ua/Foreign_Philology/Foreign_Philology/Philology_126/Philology126_1/articles/37Mocherniuk.pdf

20. Пешкова О. А. Reader&text: intermedial interaction. Нова філологія : збірник наукових праць. 2017.№ 71.С. 83-87.
21. Пешкова О. А. Декодування лінгвальних засобів інтермедіальності художнього тексту. *Філологія: сучасний погляд на вивчення актуальних проблем*: матеріали всеукраїнської наук.-практ. конф. (Запоріжжя, 16-17 лютого 2018 р.). Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2018. С. 50-54.
22. Пешкова О. А. Сучасні підходи до трактування поняття інтермедіальності та суміжних термінів. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» : збірник наукових праць. 2015. Вип. 59. С. 151– 154.
23. Пешкова О.А. Складові елементи інтермедіальності в художньому тексті: когнітивнонарративні аспекти. Закарпатські філологічні студії.Ужгород,2018. Вип. 3. Т.2. С.21-25
24. Піндосова Т. Категорія інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна : прагмастилістичний аспект. Дис . канд. філол. наук. Херсон, 2019. 223с.
25. Платон. Федр / Платон. Діалоги. Харків: Фоліо, 2008. С. 237-304.
26. 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.
27. Просалова В. А. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу.Філологічні семінари. 2013. Вип. 16. С. 46-53.
28. Фесенко В.І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс. Монографія. Київ: Видавничий центр КНЛУ. 2014. 398 с.
29. Чижевський Д. До проблем барокко. Заграва. 1946. Ч. 4. С. 49-57.

30. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посібник. К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2013. 167 с.
31. Шурма С. Г. Поетика образута символув американському готичному оповіданні: лінгвокогнітивний аспект: дис....канд.філол.наук: 10.02.04. Київ: КНЛУ, 2008. 251 с.
32. Юхимук Я. В. Поетика та типологія музичного екфразису у прозі другої пол. ХХ - початку ХХІ ст. (Компаративний аспект): автореф. дис. ...канд. філол. наук. : 10.01.05. Київ, 2017. 20 с.
33. Al-Joulani N. A. Ekphrasis Revisited: The Mental Underpinning of Literary Pictorialism. *Studies in Literature and Language*. 2010.Vol. 1. № 7. P. 39-54.
34. Baetens J., Sánchez-Mesa D. Literature in the expanded field:intermediality at the crossroads of literary theory and comparative literature. *Interfaces*. vol. 36. 2015. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=245>
35. Barbetti C. Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory. Palgrave MacMillan, 2011. 224 p.
36. Brown D. *Inferno* (Robert Langdon Book 4. New York, and in Canada by Random House of Canada Limited, Toronto. 2013. 404 p.
37. Brosch R. Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image // *Poetics Today*. 2018. Vol. 39. No. 2. P. 225-243
38. Clüver C. A New Look on an Old Topic: Ekphrasis Revisited. *Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura*. São Paulo, jan-abr 2017. V. 19. № 1. P. 30-44
39. De Armas F. A. *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*. F. A. Toronto: University of Toronto Press, 2006. 285 p.
40. Durst-Andersen P. *Linguistic Supertypes : A Cognitive-Semiotic Theory of Human Communication*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2011. 265 p.

41. Eco U. *Les Semaphores Sous La Pluie*. Umberto Eco On Literature [transl. by M. McLaughlin]. Orlando, Austin, New York, San Diego, Toronto, London: Houghton Mifflin Harcourt, 2005. P. 180-201.
42. Friedman K. *Four Histories, Three Dimentions, Two Futures*. Breder H., Busse K. P., eds. *Intermedia: Enacting the Liminal*. Dortmund, 2005. P. 51-61.
43. Gilman E. B. *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the 17th Century*. New Haven-London: Yale Univ. Press, 1978. 267 p.
44. Guillén C. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. (Ayer y hoy)*. Barcelona: Marcinales Tusquets Editores, 2005. 499 p .
45. *Handbook of Intermediality. Literature — Image – Sound — Music*. [introduced and edited by G. Rippl]. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015. 691 p.
46. Heffernan J. A. W. *Museum of Words: The Poetics of Exphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 2004. 249 p.
47. Higgins D. *Intermedia. Leonardo*. The MIT Press. 2001. P. 50-57
48. 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 Wien, 1983. S. 291-360.
49. 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*
50. Jensen K. B. *Intermediality International Encyclopaedia of Communication Theory and Philosophy*. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781118766804.wbiect170>

51. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. John Hopkins Univ. Press, 1992. 320 p.
52. Loizeaux, E. Bergmann. "Ekphrasis and Textual Consciousness." Word & Image. 1999. P. 78-99
53. Medium Merriam-Webster Dictionary. URL: <https://www.merriamwebster.com/dictionary/medium?src=search-dict-hed>
54. Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1994. 445 p.
55. Navarro Durán R. Las metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo. La poésie amoureuse de Quevedo. Textes reunis par Marie Linda Ortega. Fontenay / St. Claud: l'E.N.S. Editions, 1997. P. 43 - 52.
56. Olson R. What is Ekphrasis?" *Oregon State Guide to English Literary Terms*, 17 Sept. 2020, Oregon State University, <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-ekphrasis>
57. Rajewski I. O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality/ URL: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf
58. Rippl, G. Introduction. Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music. / ed. Gabriele Rippl. Berlin: De Gruyter, 2015. P. 1–31.
59. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality. *Comparative Literature and Culture*. 2011. No.13.3. URL: https://pdfs.semanticscholar.org/2856/5e5cdd84d72feccf5ef1b039af416cc5743a.pdf?_ga=2.248905479.1614364670.1550938854-7800725.1550938854
60. Scott, Grant. "Copied with a Difference: Ekphrasis in William Carlos Williams' Pictures from Brueghel." Word & Image/ №15. P. 63-75

61. Schmidt, A. V. C. Langland's Visions and Revisions. *The Yearbook of Langland Studies*. 14(2000): 5-27.

62. Spitzer L., A. Hatcher *Essays on English and American Literature* / Ed. by A. Hatcher. Princeton: Princeton University Press, 1955. 290 p.

63. *The Ekphrastic Turn: Inter-art Dialogues*. [edited by Asunción López-Varela Azcárate, Ananta Charan Sukla]. Common Ground Publishing , 2015. 442 p.

64. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2011. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1789&context=clcweb>

65. Wolf W. *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality* URL: <https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/wolf.pdf>

66. Yacobi, Tamar. "The Ekphrastic Model: Forms and Functions." *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Eds. Valerie Robillard and Els Jongeneels. Amsterdam: VU University Press, 1998. 21-34

ДОДАТКИ

Додаток А



La Divina Commedia di Dante

Dante Alighieri with Florence and the Realms of the Divine Comedy (Hell, Purgatory, Paradise), 1465



Мікеланджело Давид, 1501-1504, Мармур. Висота: 5,17 м,
Академія, Флоренція

Додаток В

Карта Пекла С. Боттічеллі, 1480 (бібліотека Ватикана)



«КАРТА ПЕКЛА»

Сандро Боттічеллі

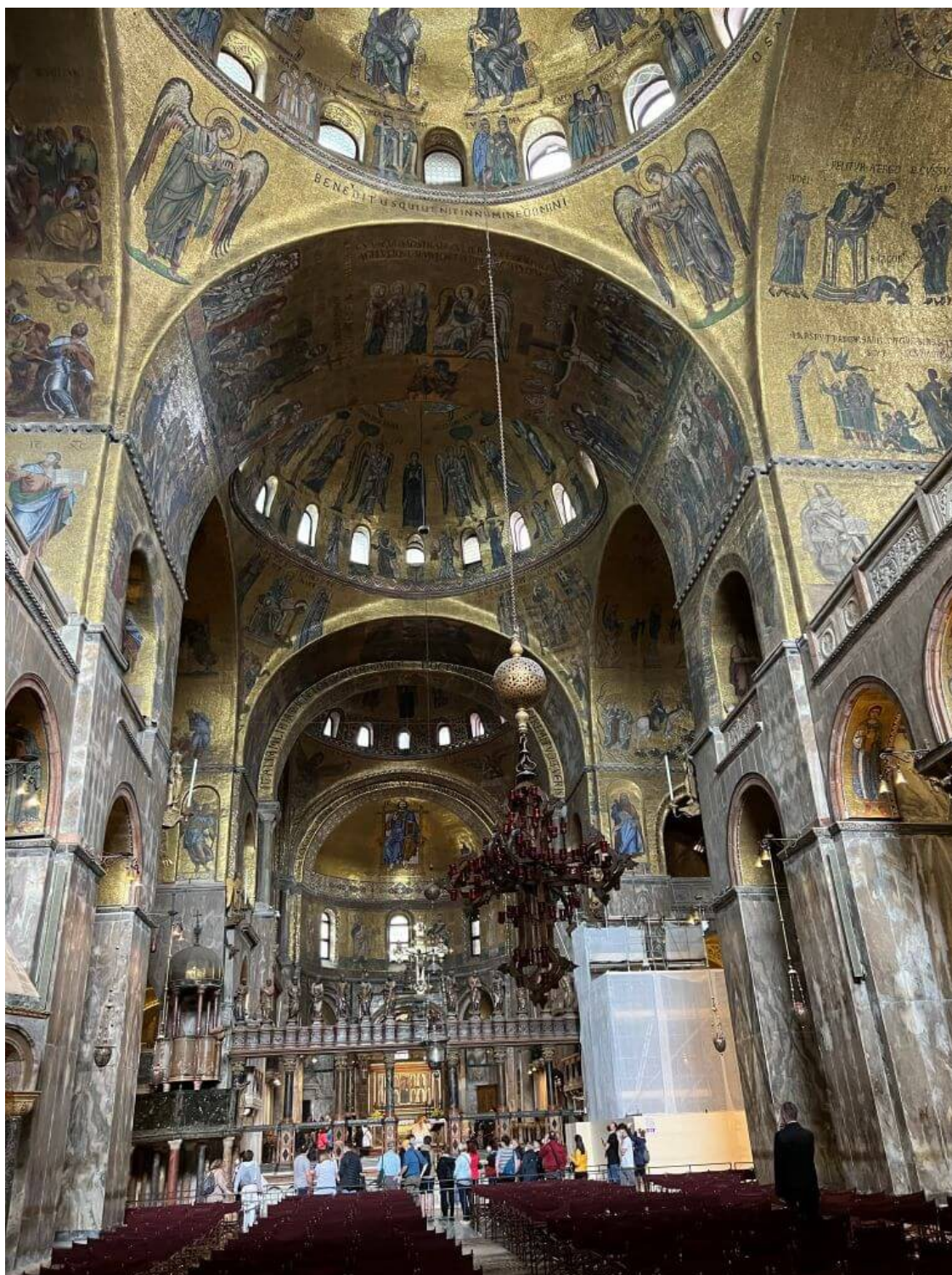




Додаток Г



Д. Герст «За любов Господа»
«For the love of God», 2007



St Marks's Basilica

Коридар Вазарі



Продовження додатку Е

Грот у садах Боболі з дверима, які є таємним виходом з коридору Вазарі



Додаток Ж

Битва при Марчіано роботи Джорджо Вазарі в Залі П'ятисот





Густав Клімт «Поцілунок», 1908-1909

