

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ КИЇВСЬКИЙ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
кафедра теорії та історії світової літератури імені професора  
**В. І. Фесенко**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА**

з літературознавства

на тему: «КОД ДА ВІНЧІ ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ТА  
КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ТЕКСТ: АСПЕКТИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ»

студентки групи Мла 51-19  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські мови та  
літератури (переклад включно), перша –  
англійська  
освітньої-професійної програми  
Світова література і художній переклад  
(англійська мова і друга іноземна мова)  
Волковецької В. О.

Допущена до захисту  
«\_\_»\_ \_\_ \_\_року

Науковий керівник  
Докт. філол. наук., професор  
Висоцька Н. О.

Завідувач кафедри  
Шимчишин М. М.

(підпис)

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: ЄКТС\_\_

**Київ – 2020 рік**

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE**

**KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY**

**Professor V. I. Fesenko Chair of Theory and History of World Literature**

**Master's Qualification Paper**

***THE DA VINCE CODE* D. BROWN AS LITERARY AND CINEMATIC TEXT:  
ASPECTS OF INTERMEDIALITY**

**VIKTORIIA VOLKOVETSKA**

Group MLa 51-19

Department of Germanic Philology

Research Adviser

Associate prof., PhD (Philology)

**NATALIIA O. VYSOTSKA**

Kyiv – 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ВЗАЄМОДІЯ СЕМІОТИЧНИХ СИСТЕМ</b> .....	7
1.1. Поняття про інтермедіальність у сучасній науці .....	7
1.2. Література та живопис .....	15
1.3. Інтермедіальні стосунки між літературою та кінематографом .....	25
<b>Висновки до Розділу 1</b> .....	35
<b>РОЗДІЛ 2. КАТЕГОРІЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТА КІНЕМАТОГРАФІЧНОМУ ТЕКСТІ ДЕНА БРАУНА «КОД ДА ВІНЧІ»</b> .....	39
2.1. Засоби зображення творів живопису в романі Дена Брауна «Код да Вінчі» .....	39
2.2. Образи архітектури та скульптури в романі .....	52
2.3. Порівняльний аналіз роману Дена Брауна «Код да Вінчі» та однойменного фільму Рона Говарда .....	59
<b>Висновки до розділу 2</b> .....	65
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	68
<b>RESUME</b> .....	71
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	73
<b>ДОДАТКИ</b> .....	80

## ВСТУП

Розвиток сучасної літературної художньої творчості пов'язаний зі зверненням літератури до інших жанрів мистецтва у пошуку натхнення. Взаємодія різних мистецьких форм дала поштовх розвитку теорії інтермедіальності, що визначають як особливий вид взаємозв'язків, які існують всередині тексту та базуються на взаємодії художніх кодів різних мистецтв.

Ця кваліфікаційна робота присвячена дослідженню роману Дена Брауна «Код да Вінчі» як літературного та кінематографічного текстів через призму інтермедіальності.

**Актуальність** роботи обґрунтовується її відповідністю тенденціям сучасного літературознавства. Проблема взаємодії літератури з іншими видами мистецтва, а саме з живописом, архітектурою та кінематографом ще повністю не досліджена. Отже, існує потреба розвитку інтермедіальних студій в українському літературознавстві. Крім того, вивчення інтермедіальності на основі роману Дена Брауна є досить актуальним, зважаючи на зацікавленість творчістю автора в Україні.

Дослідженням проблеми інтермедіальності займалися такі видатні вітчизняні та зарубіжні вчені як В. Будний, У. Вайсшайн, Л. Геллер, Л. Генералюк, Д. С. Наливайко, В. А. Просалова, Н. В. Тишуніна, В. І. Фесенко, О. Ганзен-Льове та інших.

**Метою** роботи є дослідження особливостей зображення творів мистецтва в романі, а також основних принципів перекодування літературного тексту в кінематографічний.

Реалізація мети передбачає виконання таких **завдань**:

1. Систематизувати теоретичні витоки теорії інтермедіальності.
2. Розкрити поняття екфразису, визначити його види та функції.
3. Дослідити специфіку перекодування літературного тексту в кінематографічний.

4. Проаналізувати екфразисні описи в романі Дена Брауна «Код да Вінчі».

5. Здійснити порівняльний аналіз роману та фільму Рона Говарда.

**Об'єктом** дослідження є категорія інтермедіальності в художньому тексті та кінотексті Дена Брауна.

**Предметом** дослідження є засоби реалізації категорії інтермедіальності в романі.

Для досягнення поставленої мети та завдань кваліфікаційної роботи необхідно застосувати комплекс загальнонаукових та лінгвістичних **методів дослідження**:

- Метод суцільної вибірки застосовується під час відбору фрагментів роману «Код да Вінчі», які будуть застосовані для подальшого аналізу.
- Аналіз – розкриття особливостей реалізації категорії інтермедіальності в романі Дена Брауна.
- Контекстуально-інтерпретаційний метод використовується для трактування засобів реалізації інтермедіальності у романі.
- Застосування дефінітивного методу передбачає встановлення визначень понять.
- Описовий метод передбачає виділення та опис найбільш вагомих характеристик досліджуваних фрагментів.
- Компаративний аналіз в його інтермедіальному варіанті використовується для порівняння літературного та кінематографічного текстів.
- Метод семіотичного декодування контексту візуальної інформації – виявлення візуальних засобів реалізації категорії інтермедіальності в кіно.
- Метод синтезу застосовується для підведення підсумків.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше досліджено засоби реалізації категорії інтермедіальності в романі Дена Брауна «Код да Вінчі», а саме її реалізацію через екфразисні описи творів мистецтва та пам'яток архітектури, а також здійснено порівняльний аналіз роману та екранізації та

досліджено вербальні та невербальні засоби перекодування художнього тексту в кінотекст.

**Теоретичне значення роботи** визначається тим, що виявлення засобів реалізації категорії інтермедіальності в художньому тексті та кінотексті Дена Брауна сприяє подальшому дослідженню теорії інтермедіальності в українському літературознавстві.

**Практичне значення** роботи обґрунтовується в можливості використання матеріалів дослідження під час занять з зарубіжної літератури.

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, резюме, списку використаної літератури (68 позицій), додатків. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи становить 82 сторінок, із них 69 сторінок основного тексту.

## РОЗДІЛ 1. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ВЗАЄМОДІЯ СЕМІОТИЧНИХ СИСТЕМ

### 1.1. Поняття про інтермедіальність у сучасній науці

Усі види мистецтва перебувають у тісній взаємодії один з одним, саме ця взаємодія є центром дослідження інтермедіальності, що як теорія та метод аналізу набула популярності у 90-х роках ХХ ст.. Питанню інтермедіальності присвячена велика кількість праць як вітчизняних, так і зарубіжних науковців, таких як Д. С. Наливайко [27], В. І. Фесенко [35], Н. В. Тишуніна [34], У. Вайсштайн [8], Є. Шретер [62] та інших. Їх роботи стали основою дослідження поняття інтермедіальності у цій кваліфікаційній роботі.

Протягом останніх десятиліть все більше звертається увага на дослідження взаємозв'язків між різними видами мистецтва. Твори мистецтва є невичерпним джерелом натхнення для будь-якого автора. Письменник запозичує різноманітні мотиви та образи, репрезентуючи їх в індивідуально-авторському стилі у власному літературному творі. За допомогою літературних знаків, автор відтворює своє власне бачення та враження від картини, пісні, вистави чи іншого твору мистецтва, який в процесі перекодування набуває іншого значення. У процесі взаємодії відбувається «синтез мистецтв», що означає комбінацію характеристик різних видів мистецтва в одному та призводить до запозичення одним мистецтвом рис іншого. Науковці поділяють усі види мистецтва на односкладові та багатоскладові. Односкладовими є види мистецтва, що засновуються на одному носії образності. Таким носієм є слово в літературі, звук в музиці. Багатоскладові (синтетичні) види мистецтва об'єднують декілька носіїв образності. Прикладом синтетичного мистецтва є кінематограф, театр та інше [7, с. 282].

Теорія інтермедіальності бере початок ще у період романтизму та пов'язана з ідеєю синтезу мистецтв та поняттям *Gesamtkunstwerk* (тотального твору мистецтва). Саме поняття «інтермедіальність» було впроваджене

німецьким вченим О. Ганзенем-Льове у 80-х роках ХХ ст. [51, с. 291] Воно виникло внаслідок семіотичного повороту, що відбувся в гуманітарних науках. Згідно з Н. Тишуніною, цей процес пов'язаний з початком розуміння законів різних мистецтв як їх «мов», що у взаємодії утворюють «художні системи» [34]. Крім того, поняття тексту вийшло за суто лінгвістичні рамки, а термін «медіа» став полісемантичним. Теорія інтермедіальності спричинила появу ряду нових понять в дискурсі: трансмедіальність, мультимедіальність, кросмедіальність, гібридність тощо. Спочатку інтермедіальні студії були особливо популярними в німецькому науковому середовищі. Згідно з І. Раєвські, поняття «інтермедіальність» вказувало на генетичну ознаку нових утворень, адже *inter* – щось, що існує «між медіа». Крім того, це передбачало створення нової медіа, а не тільки використання засобів різних медіа [60, с. 46].

Дати єдине визначення поняттю інтермедіальності досить важко, саме тому науковці визнають невизначеність об'єкту інтермедіальності, а також необхідність диференціювання різних її типів. Причиною різних концепцій інтермедіальності є три ключові відмінності. По-перше, застосування синхронічного або діахронічного підходу. Синхронічний підхід передбачає типологію характерних форм інтермедіальності, діахронічний – дослідження історичних змін у формах та функціях інтермедіальних теорій. По-друге, відмінність у трактування інтермедіальності. Її розглядають або як критичну категорію для аналізу певної медійної форми, або як категорію мистецтва. По-третє, у визначенні її в різних дисциплінах. У літературі увага найбільше звертається на форми та функції різних типів медіа в тексті [14, с. 24], що є предметом цього дослідження.

З «інтермедіальністю» тісно пов'язане поняття «інтертекстуальності», що у 60-х роках було запропоноване Ю. Крістевою [57]. У той час як інтертекстуальність займається вивченням текстів, що перебувають в одній знаковій системі, інтермедіальність пов'язана з дослідженням взаємодій між



різними знаковими системами. Це означає, що інтертекстуальність аналізує вербальні твори, чії автори запозичують ідеї, образи та мотиви у своїх попередників або сучасників, а інтермедіальність досліджує запозичення та асиміляцію літературою прийомів інших видів мистецтва. Проблема взаємозв'язку інтермедіальності та інтертекстуальності розглядається по-різному. Однією з основних причин є відмінності у визначенні поняття «тексту». Часто під ним розуміють будь-яке знакове формування, саме тому поняття інтертекстуальності поширюється не лише на літературний текст, а й на будь-який витвір мистецтва. Загалом, дослідників цього питання можна поділити на дві групи: «зандерівська» та «мюллерівська». Перша група розглядає інтермедіальність як одну із складових частин інтертекстуальності [66, с. 28]. Учасники другої групи вважають, що ці два поняття потрібно розглядати окремо: інтертекстуальність у взаємодії лише вербальних текстів, а інтермедіальність у зв'язку між різними медіа [59, с. 83]. Ми дотримуємося поглядів другої групи та розглядаємо інтермедіальність лише як взаємозв'язок різних видів медіа.

В. Вульф як прихильник поглядів Ю. Е. Мюллера вважає інтермедіальність та інтертекстуальність інтерсеміотичними формами. Згідно з цим, інтертекстуальність має справу лише з «гомомедіальними» зв'язками між текстовими системами, а інтермедіальність – з «гетеромедійними» зв'язками між різними знаковими системами [68, с. 46].

С. Махліна стверджує, що інтермедіальність є ширшим поняттям терміна «інтертекст», що передбачає дослідження тексту через призму поліглотизму [25, с. 154].

Для кращого розрізнення інтертекстуальності та інтермедіальності, перш за все, необхідно дати визначення поняттю «медіа». Зараз це слово вживається для позначення інформаційного простору, що створюється засобами масової інформації. Ширше визначення терміна «медіа» запропонував відомий філософ І. П. Ільїн [21, с. 8]. Згідно з ним, будь-яка

знакова система є джерелом інформації, саме тому медіа є не тільки лінгвістичні засоби передачі інформації, але й будь-які знакові системи, що містять певне повідомлення, яке може передаватися як словами автора, так і лініями художника або звуками музиканта. Згідно з теорією В. Флюссера, різні медіа мають власну структуру та код. Наприклад, у живописі – це колір, у графіці – лінії, у музиці – ноти [29, с. 152]. Таким чином, «медіа» – канал художніх комунікацій між мовами різних видів мистецтва. У цьому і є головна відмінність між інтертекстуальністю та інтермедіальністю. Інтертекстуальні відносини передбачають зв'язок в межах однієї семіотичної системи [31, с. 48]. В системі інтермедіальних відносин беруть участь різні види мистецтва та їхні семіотичні коди. В процесі об'єднання різних мистецтв змінюється принцип їх взаємодії. Спочатку відбувається перетворення одного художнього коду в інший, а потім взаємодія цих кодів, але не на семіотичному, а на смисловому рівні. Наприклад, опис картини доповнює текст художнім значенням кольору, форми, композиції. Тобто інтермедіальність – це наявність в художньому тексті структур, що мають інформацію про інший вид мистецтва. [34]

Крім того, в аспекті інтермедіальності важливу роль відіграє теорія Ю. Лотмана про «поліглотизм» культури і одночасно усіх художніх творів [24, с. 107]. Будь-який художній текст одночасно перебуває у різних семіотичних системах, у ньому взаємодіють різні семіотичні коди, саме тому виникають такі поняття, як мовне «багатоголосся» та інтерсеміотичність. Через те, що інтермедіальність пов'язана з об'єднанням різних видів мистецтв в одному тексті, вона передбачає також і переплетіння різних семіотичних кодів. У процесі перекодування одного коду в інший відбувається також взаємодія та перетворення на смисловому рівні, адже під час включення одного художнього мистецтва в інше змінюється принцип їхньої взаємодії. Наприклад, під час опису картини у художньому творі, автор намагається показати образний смисл кольору, композиції тощо. Саме

тому інтермедіальність можна визначити як наявність в тексті таких образних структур, що містять інформацію про інший вид мистецтва.

Основою для інтермедіального аналізу є постструктуралістські та постмодерністські методології. Мистецтво ж розглядається як певна знакова система, що має на меті передачу «образної» інформації. Інтермедіальність передбачає дослідження способів взаємодії різних видів мистецтва в художньому тексті на рівні образів та змісту; виявлення засобів їх реалізації. Таким чином, текст можливо інтерпретувати не тільки з літературознавчого боку, а й з мистецтвознавчого.

Науковці пропонують різні визначення терміну «інтермедіальність». На думку Ю. Лотмана, інтермедіальність можна схарактеризувати як «текст у тексті». Н. Тішуніна визначає інтермедіальність як «специфічну форму діалогу культур, що відбувається в процесі взаємодії художніх референцій» [34]. В. Просалова надає різні визначення цьому терміну. Перш за все, це цілісний поліхудожній простір у системі культури. Крім того, вона визначає інтермедіальність як особливий метод організації літературного тексту, а також як спосіб аналізу художніх текстів. Дослідниця також вважає, що інтермедіальність є доказом того, що література є універсальним видом мистецтва, адже вона здатна відтворювати всі інші види [29, с. 152]. Згідно з В. Будним, інтермедіальність – це співвідношення різноманітних мистецьких явищ, а також перенесення у художній текст елементів, запозичених в інших видів мистецтва [7, с. 297].

На думку науковця О. Тімашкова, інтермедіальність – особлива авторська стратегія у культурі на межі XIX – XX ст. Він визначає інтермедіальність як властивість, притаманну певним текстам, а також як авторський індивідуальний стиль. У першому випадку йдеться про особливості висловлювання, що не залежать від автора, а в другому – про характерні для певного автора риси письма, що залежать від його досвіду [33, с. 21-26].

У другій половині ХХ ст. теорія інтермедіальності базувалася на дослідженні змістової та образної взаємодії різних видів мистецтв у художньому тексті. Таким чином, вона характеризується як спосіб організації тексту і як особлива методологія. За допомогою інтермедіальності розширюються можливості інтерпретації літературного твору не тільки з літературознавчого боку, але й з мистецтвознавчого [37, с. 210-214].

За В. Вольфом, інтермедіальність та інтертекстуальність є «міжсеміотичними відношеннями», що поділяються на номомедійні та кросмедіальні [68, с. 46]. Ця кваліфікаційна робота спрямована на дослідження номомедійного виду міжсеміотичних відношень, що виявляється в перекладі одного виду мистецтва мовою домінантного мистецтва, що робить можливим збереження однорідності структури твору мистецтва. В. Вольф також зазначає, що за ступенем вираженості зв'язків інтермедіальність поділяється на експліцитну та імпліцитну. Експліцитна форма інтермедіальності проявляється в розповіді, а саме в тематизації, тоді як імпліцитна – в імітації структури та змісту аналогів.

Дослідник О. Ганзен-Льове, використавши семіотичну тріаду Ч. Пірса «символ – ікона – індекс», виділив три види інтермедіальності [51, с. 291]. Перший вид пов'язаний з наслідуванням фактури іншого виду мистецтва. Прикладом цього можуть бути візуальні форми поезії, такі як паліндром, акровірш та інше. Друга модель інтермедіальності виявляється у тексті шляхом реалізації формотворчих принципів інших мистецтв. Третя – запозичує мотиви, образи, сюжети музичних творів мистецтва та живопису.

Інтермедіальність можна розглядати з формальної та структуральної точки зору. Формальний підхід має на меті виявлення формальних наслідків, спричинених певним видом мистецтва в літературному творі. Структуральний – досліджує структуру взаємодії медіа один з одним.

Єнс Шрьотер, зі свого боку, об'єднавши формальний та структуральний підходи, запропонував власну класифікацію

інтермедіальності, що складається з чотирьох видів [62]: синтетичної, трансмедійної, трансформаційної та онтологічної. Прихильники синтетичного виду вважають, що наслідком інтермедіальності повинен бути синтез різних медіа, а саме створення «інтермедіума», тобто такого виду медіа, що об'єднуватиме характерні риси різноманітних видів мистецтва. Крім того, цей вид відкидає бачення мистецтва як певного товару, а також заперечує розмежування на митця та реципієнта і підтримує ідею їх взаємодії у процесі створення твору мистецтва, наприклад, як у давньогрецькому театрі, де публіка є співторцем. На додачу, важливо розрізнити синтез медіа та «інтермедіум». Відмінність їх у тому, що у синтезі медіа ще можливо відокремити одне медіа в іншого, а в «інтермедіумі» таке відокремлення неможливе, адже відбувається одночасне відображення різних медіа в творі.

Трансмедійний вид інтермедіальності засновується на репрезентації формальних структур одного медіа в іншому. Він досліджує процес передачі наративу різними видами мистецтва, які водночас є і різними медіа. Оскільки наратив не змінюється в залежності від медіа, яким він передається, стає можливим порівняльний аналіз різних медіа.

Трансформаційна інтермедіальність має у своїй основі репрезентацію одного виду мистецтва в інше шляхом перекодування знакової системи.

Згідно з онтологічною категорією, усі медіа перебувають в тісному зв'язку між собою, тому інтермедіальні зв'язки широко розповсюджені. Завданням цього виду інтермедіальності є співставлення різних медіа для виявлення їх особливих характеристик.

У. Вайсштайн запропонував власну класифікацію можливих взаємодій літератури з іншими видами мистецтва [8, с. 372]. По-перше, твори мистецтва можуть слугувати не тільки ілюстрацією до літературного тексту, а бути його інтерпретацією. По-друге, література може описувати певні твори мистецтва. По-третє, літературні тексти можуть створювати власні твори мистецтва або змінювати вже існуючі, наслідувати певні образотворчі

стилі або використовувати їх прийоми. Більше того, деякі тексти передбачають наявність знань у сфері мистецтвознавства для їх кращої інтерпретації, а інші створюються на ту ж саму тематику, що вже існуючі твори мистецтва.

Однією з найбільш поширених є класифікація, запропонована І. Раєвські у праці «Інтермедіальність, інтертекстуальність та рекультивація: літературна перспектива інтермедіальності» [60, с. 46]. Дослідниця поділила інтермедіальні зв'язки на три групи. До першої групи «медійні переміщення (транспозиції)» належить процес трансформації одного медіа в інше за допомогою перекодування. До медійних транспозицій належать різноманітні екранізації. Другий вид «медіакомбінації» передбачає об'єднання двох чи більше медіа в одному. Прикладом такого синтезу може бути фільм, опера, театральна вистава, комікс та інше. Третя група «інтермедіальні відношення» здійснюються шляхом посилення на твір іншого медіа або його семіотичну систему. Посилання на твір передбачає звернення до вже існуючого твору мистецтва. Посилання на семіотичну систему буває двох видів: згадування та контамінація. Згадування має в основі посилення на інший вид медіа шляхом його експліцитного обговорення в тексті, імпліцитного звернення або ж через створення його ілюзії в тексті. Контамінація системи поділяється на часткову актуалізуючу контамінацію та контамінацію через переклад. Частково актуалізуюча контамінація відбувається через асиміляцію ознак медійної системи, тому що відмінність медіа на основі цих ознак є неважливою. Переклад системи має на меті перетворення літературної системи за правилами тієї системи, на яку робиться посилення. В аспекті цього дослідження особлива увага звертатиметься на вивчення медійних транспозицій та інтермедіальних відношень.

Х. Лунд виокремлює такі види інтермедіальності як комбінація, інтеграція та трансформація. Комбінація засновується на взаємних посиленнях та змішуванні. За допомогою взаємних посилень утворюються

ілюстрації, фоторепортаж, ілюстрована книга, змішування – пісня, відео, опера. Прикладом інтеграції є фігурні вірші, звукова поезія та інше. До трансформацій належать різні види екфразису, екранізація роману, театралізація тексту тощо [58, с. 10-14]

## 1.2. Література та живопис

Дослідження проблематики взаємодії та синтезу мистецтв, що розпочалося у ХХ столітті, тісно пов'язане з явищем екфразису. Багато науковців цікавляться екфразисом як в теоретичному, так і в історико-літературному аспекті. Він функціонує як жанр, як форма оповіді, але найголовніше – виконує металітературну функцію в літературному процесі.

Вперше термін екфразис був використаний у другій половині I століття до н.е. Діонісієм Галікарнаським. Він називав екфразисом наочний опис будь-якого об'єкту дійсності. Пізніше, він стає одним з основних риторичних прийомів, а значення звужується до опису творів мистецтва [35, с. 213].

Термін «екфразис» використовувався ще з античних часів та був зафіксований в «Риториці» Аристотеля як одна з фігур ораторського мистецтва. Він також був однією з складових частин естетики Ренесансу, класицизму та бароко. Екфразис став початком теоретичного мистецтвознавства. З огляду на те, що його суть полягає в описі різних мистецьких артефактів, його можна вважати відповідним сучасному мистецтвознавчому опису [5, с. 259].

Екфразис є своєрідною ланкою, що поєднує вербальну розповідь та твір мистецтва, виконуючи при цьому здебільшого описову функцію. Таким чином, автору вдається передати емоційно-стилістичну складову художнього образу.

Сучасні літературознавці визначають екфразис як вербальний опис предметів візуального мистецтва. На думку Л. Геллера, екфразис – будь-який

опис, що складається не лише із зображальних, але й з інших компонентів. Він є прихильником «широкого» визначення терміна, стверджуючи, що екфразисом є будь-яке відтворення одного виду мистецтва іншим. Спираючись на таке розуміння терміна, екфразисом можна вважати відтворення скульптури живописом, фотографії різноманітних пам'яток архітектури тощо. Крім того, Л. Геллер акцентує на тому, що екфразис, в першу чергу, є результатом зорових вражень [10, с. 5-19]. Це іконічний образ не самого витвору мистецтва, а його бачення. Науковець розширив ідею М. Крегера про те, що екфразис має стосуватися всіх зображальних описів [56, с. 105].

Дж. Голландер, який також є прихильником «широкого» визначення терміна екфразис, розмежовує «відсторонений», «прихований» та «фактичний» екфразис [53, с. 209-219]. «Відсторонений» екфразис описує все, що існує поза текстом, а його діяльність не пов'язана з художнім об'єктом. «Прихований» екфразис полягає в описі фрагменту пейзажу як твору пластичного мистецтва, екфрастичну природу якого можна виявити лише після проведення аналізу. «Фактичний» тип екфразису є описом певних картин,, архітектурних споруд, скульптур тощо. Об'єктом цієї роботи є саме вивчення «фактичного екфразису» як опису творів живопису, архітектури та скульптури.

Існує два підходи до дослідження міжмистецьких взаємозв'язків: «гораціанський» та «лессінгівський». Перший метод акцентує на взаємній залежності та співпраці мистецтв, другий – на їхній своєрідності, відмінності та автономії. Дж. Хеффернен, прихильник «лессінгівської» теорії, вважає, що до контамінації літературних та зображальних кодів необхідно підходити стримано [52, с. 297]. Д. Девідсон [47], М. Сміт [63], Н. Тишуніна [34] та інші представники «гораціанського» підходу беруть за основу своїх досліджень ідеї структуралізму, семіотики та феноменології та наполягають на крос-галузевому вивченні інтеракцій між різними видами мистецтв.



Проблема взаємозв'язку слова й зображення є досить суперечливою. Екфразис є одним з основних засобів руйнування міжвидових бар'єрів, проте дати точне визначення цьому поняттю досить складно. Після Лозаннського симпозіуму представники російської школи почали розглядати термін «екфразис» досить розширено, на відміну від своїх опонентів, на думку яких екфразисом можна називати не всі види транспозицій, а лише ті, у яких транспонований об'єкт має континуальне походження, а той, що транспонує – дискретне [19, с. 343]. Основною властивістю екфразису як «тексту у тексті» є візуальність, через яку слово, моделюючи віртуальну дійсність на межі двох мистецтв, втрачає свою однозначність. Беручи це до уваги, екфразис передбачає взаємодію двох кодів: вербального та візуального. Перекодування відбувається лише в одному напрямі: з візуального зображення в слово. Саме тому, екфразисом не можна назвати будь-яке перетворення одного мистецтва в інше.

Поруч з екфразисом у літературознавстві виділяють ще поняття гіпотипозису та діатипозису. Давньогрецькі оратори приділяли особливу увагу поняттю «enargia» – зрима [11, с. 53]. Його призначенням було зображення фактів та викликання емоцій у глядачів. Синонімом цьому поняття є гіпотипозис. Він використовується для позначення сукупності фігур в риторичі, що спрямовані на настільки достовірний візуальний опис предмета, що він сприймається як ілюзія реальності. Різновидом «enargia» були екфразис та діатипозис. Екфразис позначає докладний опис творів мистецтва, а діатипозис – наочні поради для майбутніх поколінь, заповіт. Саме тому не зовсім доречно ототожнювати ці поняття. Головною відмінністю гіпотипозису від екфразису є те, що в його основі не лежить реальний витвір мистецтва, тобто можна стверджувати лише про інтерсеміотичну природу цього терміну, в той час як екфразис є не лише інтерсеміотичним, але й інтертекстуальним феноменом, тому що обов'язковою умовою є наявність візуального прототексту. Отже,

екфразисом доцільно позначати лише вербальне відтворення візуальних творів мистецтва, що передбачає перекодування з образотворчої мови на словесну.

На думку О. Яценко, важливою складовою екфразису є суб'єкт, тобто той, хто здійснює опис. Суб'єктом екфразису може виступати автор твору або герой.

Беручи за основу дослідження Н. Брагінської [5], П. Вагнера [66], Л. Геллера [10], О. Яценко запропонувала класифікацію екфразисних компонентів, поділивши їх на прямі, описові, монологічні тощо [40, с. 47-57]. Класифікація О. Яценко є основою аналізу екфразисних описів в цій кваліфікаційній роботі.

Згідно з нею екфразис поділяється на прямий та непрямий в залежності від об'єкта. Прямий екфразис передбачає опис або позначення певного твору мистецтва. У непрямому екфразисі візуальний образ стає основою для створення цілого образу літературного твору.

За значенням візуального твору розрізняють описові та тлумачні екфразисні компоненти. Сміслові екфразиси відображають зміст твору, його сюжет, образи, мотиви. Тлумачні екфразиси є інтерпретацією твору, що спрямована на розкриття символічного змісту об'єкта.

У художньому тексті екфразис може передаватися у формі монологу та діалогу. Монологічний екфразис – розповідь від особи однієї людини, діалогічний – опис передається у процесі спілкування персонажів.

Предметом екфразису можуть виступати твори образотворчого, необразотворчого мистецтва, а також предмети, що не є мистецькими творами, наприклад, фотографії, графічні зображення та інше. В залежності від наявності конкретного мистецького об'єкта, на який здійснюється посилення, екфразис поділяється на міметичний та неміметичний. Міметичний екфразис є вербальним описом конкретного об'єкта. В його основі лежать різноманітні цитати та ремінісценції, що розраховані на

обізнаність читача та його пам'ять. Крім того, він може бути експліцитним або імпліцитним. Експліцитний міметичний екфразис є прямою вказівкою на певний твір мистецтва або його автора. Імпліцитний екфразис подібний до літературної алюзії. Він не надає прямого посилання на мистецький об'єкт, а використовується для розширення смислового простору тексту. Такий тип екфразису задає читачу певну рецептивну установку, що пробуджує в свідомості «образотворчі» характеристики об'єкта, які пізніше розшифровуються за допомогою пам'яті читача та його мистецтвознавчих знань. Імпліцитний міметичний екфразис відіграє важливу роль в розумінні тексту, розкритті його основної думки. У деяких випадках імпліцитний екфразис може ставати експліцитним. Наприклад, коли герой описує картину, але спочатку не впізнає її, не знає її назви та автора.

За способом зображення у тексті екфразисний компонент може бути цілісним та дискретним. Цілісний екфразис є безперервною окремою частиною тексту. Дискретний екфразис передбачає чергування опису з оповіданням.

В залежності від об'єму екфразис поділяється на повний, згорнутий та нульовий. Повний екфразис надає розгорнутий, детальний опис певного мистецького твору. Згорнутий екфразис надає лише коротку інформацію про об'єкт; нульовий є лише референцією до певного візуального образу.

Повнота опису залежить від наявності таких елементів:

1. Елементи, що стосуються образотворчого ряду.
2. Елементи, що передають особливості процесу сприйняття мистецького твору.
3. Елементи, що передають кінцевий результат сприйняття.
4. Історико-культурологічні елементи.

В залежності від кількості та повноти інформації, що передається, розрізняють простий та збірний екфразис. Простий екфразис – експліцитний опис будь-якого візуального об'єкта. Збірний об'єднує опис образотворчих

мотивів декількох творів одного автора, школи або течії, що утворюють одне ціле. Його різновидом є технічний екфразис, що відображає ідеологію певного мистецького напрямку, школи або художника.

За місцем у тексті виокремлюють первинний та вторинний екфразис. Первинним називають екфразисний опис, що вперше зустрічається в тексті. Вторинний екфразис є повторенням, продовженням або розширенням екфразисного опису, що вже згадувався в тексті. Варто розрізняти також нульовий та мікроекфразис. Нульовий екфразис є різновидом первинного, тоді як мікроекфразис – вторинного. Мікроекфразисом є коротке згадування або натяк на мотив, що вже згадувався у тексті раніше.

Екфразис може виконувати різноманітні функції в художніх тестах. Письменники не випадково додають описи творів мистецтва до своїх творів, їх вибір залежить від багатьох факторів. По-перше, від епохи, коли був написаний текст. Кожна епоха характеризується особливим баченням світу, мисленням людей, літературними традиціями, які суттєво впливають на роль мистецького твору для суспільства та автора. По-друге, від країни, де написаний текст. Важливу роль відіграє ідеологічна, політична, економічна, соціальна, культурна ситуація в країні. По-третє, функція екфразису залежить від самого автора, його ставлення та обізнаності в мистецтві.

Однією з основних функцій екфразису є функція сюжетотворення. У цьому випадку мистецький твір та його опис тісно пов'язані з фабулою художнього твору.

Крім сюжетотворення, екфразис відіграє в тексті також і декоративно-естетичну роль. За допомогою екфразисних описів автор створює атмосферу, у якій розгортаються основні події.

Декоративно-естетична функція, як правило, поєднується з характерологічною. Спосіб сприйняття мистецького твору, його оцінка, емоційна реакція допомагають зробити висновки про героя-спостерігача, його погляди, інтереси та цінності. На додачу, живописне полотно є вагомим

джерелом інформації про його автора. Тема картини, композиція, техніка виконання дають змогу судити про світогляд художника, його мистецькі вподобання, професіоналізм, а також особисті риси характеру та темперамент. Особливо важливу роль це відіграє тоді, коли автор картини є героєм твору.

Екфразис може також застосовуватися з утилітарною функцією, коли головною метою опису є не естетичне задоволення, а пошук інформації, досягнення певної цілі.

Аналіз екфразисних описів в тексті складається з багатьох компонентів. Аналізу підлягають перцептивні особливості, а саме як сприймається мистецький твір спостерігачем. У цьому випадку йдеться не лише про особливості індивідуального сприйняття людини, але й про умови, де це відбувається.

Крім того увага звертається на вербальну передачу опису в тексті, а саме на лінгвостилістичні особливості перекодування живописного коду в вербальний.

Одним з аспектів вивчення екфразису є дослідження основних принципів перекодування візуального коду в вербальний. Об'єктом перекодування виступає полотно, його розміри, фактура, матеріал, а також саме зображення.

Живописний код відрізняється від вербального, саме тому завданням письменника є знайти такі вербальні одиниці, які б максимально точно змогли відобразити твір мистецтва. В семіотичних дослідженнях йдеться про дворівневий код у живописі. На першому рівні знаходяться знаки, що не мають власного значення, наприклад, колір, крапки, лінії та інше [39, с. 153]. На другому рівні – знаки, що мають власне значення та є комбінацією знаків першого рівня.

Особливістю перекодування візуального коду в вербальний є те, що усі знаки можуть передаватися словами. Хоча вербалізація не може замінити

самого враження від мистецького твору, вона може створити відчуття максимального наближення до нього. Під час вербальної репрезентації одні письменники намагаються створити більш дискретний опис, звертаючи увагу на дрібні деталі: лінії, колір, фактуру полотна, у той час як інші автори фіксують лише змістовні одиниці. Цілісне уявлення про живописне полотно створюється, коли письменнику вдається зафіксувати просторові відношення між різними предметами, що зображені на полотні.

Повнота екфразисного опису залежить від індивідуального стилю автора, художньої задачі або приналежності до певної літературної течії. Якщо завданням автора є зображення технічних особливостей, технологій художника, то увага звертатиметься більше на фактури, кольори, матеріали, які використовувалися для створення образів. Для передачі естетичного враження від твору мистецтва, робиться наголос на детальному відображенні самих образів.

У процесі опису певного об'єкту відбувається його подвійне перекодування: спочатку за допомогою іконічних знаків, а потім – вербальних. Іконічне зображення може бути більшою або меншою мірою схожим до об'єкту, адже автор має свободу у виборі знаків для його опису. При створенні екфразисного опису автор намагається підібрати слова, які найточніше відобразатимуть побачене, тобто зберігається принцип аналогії. Крім того, вербальні знаки можуть бути не тільки прямими номінантами, але й опосередкованими: еталонними або метафоричними, проте вони не виходять за межі уявлень про об'єкт.

Якщо об'єкт, представлений в екфразисному описі, є ілюстрацією до раніше створеного художнього тексту, то процес перекодування є складнішим. Спочатку відбувається вербалізація предмету дійсності, потім перекодування його в іконічне зображення і нарешті створення екфразисного опису. Під час переходу від вербалізованого опису до іконічного зображення відбувається ущільнення та концентрація значення, під час створення

екфразисного опису навпаки – розширення та деконцентрація. Це особливо помітно з біблійними персонажами, адже опис Ісуса та інших персонажів в Біблії недостатній, саме тому художникам доводиться конкретизувати їх риси, і в екфразисі вони зображуються такими, як на картинах. Крім того, при зображенні біблійних сюжетів в живописі важливу роль відіграє традиція. Наприклад, Ісус має схожі риси в усіх художників: продовгувате обличчя з великими сумними очами та довгим волоссям. Хоча такий опис не має підтвердження в Біблії, саме він фіксується в усіх екфразисних комплексах.

Не обов'язковим є також цитування первинного вербального опису в художньому тексті. Читач сам може порівняти його з екфразисним описом та виявити усі подібності та відмінності, а також побачити ситуацію у новому світлі.

Об'єктом екфразисного опису може бути не лише живописне полотно, але і його копії, репродукції або фотографії оригіналу. У цьому випадку відбувається подвійне художнє переломлення. Спочатку полотно проходить через призму сприйняття художника, а потім того, хто створює копію.

Опис реальної картини в художньому тексті вимагає від автора збереження певного рівня достовірності під час її вербалізації. Саме тому автору необхідно зберегти предмети та фігури, які є складовими композиційно-сюжетної основи картини. Описи реальних картин дозволяють автору виразити своє ставлення до мистецтва в цілому, а також до окремих мистецьких творів, жанрів через мову наратора або персонажа твору.

Повнота екфразисного опису передбачає наявність таких компонентів:

1. Вказівників тематики та предметів зображення.
2. Елементів композиції, а саме, як предмети розташовані на полотні.
3. Опис зовнішнього вигляду предметів.
4. Передача кольору.

Проте в художніх текстах письменники схильні зображувати лише ті компоненти, що є найбільш цікавими та важливими для розкриття змісту.

Кожна картина має певні топологічні характеристики, до яких відносяться розміри. Для передачі розміру полотна письменники застосовують наступні прийоми:

1. Точна параметризація, що передбачає вказування точного розміру за допомогою чисел.
2. Відносна параметризація.

Відносна параметризація здійснюється завдяки використанню вербем, що відносно вказують на величину об'єкта, наприклад, великий, малий та інші, а також через порівняння одного об'єкта з іншим.

Для найбільш сприятливого сприйняття картини в екфразисному описі вона зазвичай представлена в звичному положенні, наприклад, висить на стіні, стоїть, або знаходиться на мольберті. Важливу роль відіграє також розташування предметів на полотні, а також зображення пози, жестів, міміки персонажів живописного полотна.

Важливим аспектом в образотворчому мистецтві є використання кольорів. Хоча не можливо вербально передати всі відтінки, автори намагаються достатньо точно передати кольорову гаму в екфразисних описах за допомогою відповідних позначень.

Існують різні засоби передачі кольору в художньому тексті [26]. Перш за все, за допомогою конкретного позначення або ж родового поняття (світлий, темний). Кольори можуть відображатися згідно з ефектом, який вони здійснюють на спостерігача. Щоб передати колір якомога точніше, використовуються також порівняння та метафори, метою яких є посилення ефекту наочності опису.



### 1.3. Інтермедіальні стосунки між літературою та кінематографом

Кінематограф набув популярності порівняно нещодавно. Цей вид мистецтва з'явився лише наприкінці XIX ст., а датою його народження вважають 28 грудня 1895 р.

Кінематограф є одним з найпопулярніших видів мистецтва. Це пояснюється, по-перше, природною властивістю людини отримувати більшість інформації за допомогою органів зору, по-друге, орієнтованістю кінематографу на усіх глядачів, адже людина може не розуміти живопис, музику чи танець, але вона розуміє мову та здатна інтерпретувати візуальні образи.

За своєю природою кінематограф вважають синтетичним або ж інтермедіальним видом мистецтва, тому що він поєднує характеристики інших мистецтв, серед яких є живопис, театр, музика та література. Від живопису він запозичив рухливі картинки, що в кіно мають назву кадр. Від театру – гру акторів, музика стала джерелом музичного супроводу, а література – мовою персонажів [7, с. 295].

Важко визначити, який з видів мистецтв має найбільший вплив на розвиток кінематографу, проте найбільше досліджень присвячено дослідженню взаємозв'язків кіно та літератури. Для їх вивчення застосовують декілька методів: естетичний, риторичний та семіотичний. Науковці, що надають перевагу естетичному підходу, вважають, що обидва мистецтва засновуються на емоційній складовій. Згідно з ними, кінематограф має усі можливості для точного відтворення будь-яких літературних жанрів та візуалізації подій. Крім того, естетика фільму залежить від техніки оповіді, адже кінотвір є сукупністю фрагментів, які визначають його сенс [2, с.133].

Прихильники естетичного методу вивчення взаємозв'язків літератури та кіно вважають, що головним завданням екранізації є точне передання художньої мови першоджерела, а також всіх почуттів та переживань, зображених в тексті.

Риторичний підхід засновується на дослідженні впливів екранізації на реципієнта та особливостей взаємовпливу літератури та кінематографу на різних рівнях [32, с.94]. Перш за все, це стосується онтологічних порівнянь, вивчення загальнохудожніх впливів, а також взаємодії кінематографічних та літературних образів.

Прихильники семіотичного підходу займаються дослідженням системи кінематографічних знаків, до якої відносять монологи, діалоги, полілоги, звуковий супровід, візуальні образи, кольори, особливості знімання фільму.

Взаємодія літератури та кінематографу відбувається у двох напрямках: кіно в літературі та література в кіно. У той час, як перший напрям зосереджений більше на літературознавчих дослідженнях, то другий – на екранізації літературних текстів. Саме другий напрям є об'єктом дослідження цієї кваліфікаційної роботи.

Екранізацією літературних творів називають процес відтворення кінематографічними засобами творів літератури [22]. У сучасному світі екранізація стала невід'ємною частиною літературних творів. Щодо літературних творів вона здатна виконувати різноманітні соціально-психологічні функції: заміщувати літературний твір, бути додатком до нього або спонукати читачів прочитати чи перепрочитати текст. Можна дійти висновку, що екранізації більшою чи меншою мірою впливають на літературні твори та виконують роль потужних паратекстів.

Дослідженням взаємозв'язків літератури та кіно займається галузь компаративістики. Її завданням є вивчення загальних естетико-семіотичних характеристик літератури та кінематографу, а також розкриття когнітивних та сугестивних можливостей цих видів мистецтва. Предметом дослідження може бути порівняння різних екранізацій одного роману, характерні риси екранізацій різних режисерів, особливості відтворення певних літературних жанрів та інше.

Американський дослідник Дж. Блюстоун вважається «батьком» компаративного вивчення екранізацій [42, с. 218]. Цікавим є те, що сам вчений не надто вірив у мистецький успіх екранізацій літературних творів. На його думку, перекодування вербальних знаків у візуальні негативно впливає на обидва види мистецтва. Більше того, він вважав роман нормою, а екранізацію – відхиленням від неї. Саме такі думки спричинили появу підходу до вивчення зв'язків між літературою та кіно під назвою «fidelity criticism» [55], що був поширений у 1960 – 1980 рр. Цей підхід полягає в дослідженні точності відтворення кінофільмом літературного твору, а також схожості та відмінностей між ними. Характерним для «fidelity criticism» є створення класифікацій відповідності екранізації літературному першоджерелу, наприклад, «аналогія – коментар – переміщення» [65], «запозичення – перетин – трансформація» [41], «твір-сировина – наративні зміни – точний переклад» [64].

В кінці ХХ століття змінився підхід до вивчення екранізацій. Це було зумовлено зрівнянням прав літератури та кіно, внаслідок чого екранізацію почали сприймати не як частину літературного художнього твору, а як незалежний мистецький твір [46, с. 95]. Крім того, увага приділяється дослідженню екранізацій в соціальному, політичному та історичному контекстах, а також способам перекодування літератури в кіно. Найновішими є концептуально-понятійні вчення, що розглядають екранізацію як інтерпретацію, переклад або явище інтертекстуальності.

Застосовується також наратологічний метод вивчення екранізацій [45, с. 55]. З його допомогою відбувається вивчення способів конструювання літературних та кінематографічних образів, шляхів провокування емоцій в цих видах мистецтв. Досить поширеними є також семіотичний та жанровий методи дослідження міжвидових зв'язків.

У процесі порівняльного дослідження фільму та літературного тексту перед дослідником неминуче постає проблема можливості або неможливості

замінити вербальні образи візуальними, а також допустимості або недопустимості відмежувати зміст від форми. Щодо першої проблеми, К. Елліотт вважає, що насправді не має великої різниці між вербальними та візуальними знаками [48]. Підтвердженням цього є гібридні види мистецтва, до яких відноситься німе кіно або ж ілюстровані романи.

З погляду семіотики, слово є умовним знаком, якому притаманні необумовлені взаємовідносини між планом вираження та змістом [23, с. 290]. Візуальний образ є іконічним, в якому стосунки між планом вираження та планом змісту є чітко зумовленими, тобто він сам моделює своє значення. В залежності від знаків, що використовуються, з'являються два види мистецтв: образотворчі та словесні. Якщо зазирнути в них глибше, то стає зрозуміло, що вони взаємопов'язані. Словесні мистецтва намагаються побудувати певні образи з умовних знаків, а візуальні об'єкти покликані розповісти певну історію чи спричинити певне враження.

Проблема допустимості або недопустимості відмежування змісту від форми полягає в тому, що кожна екранізація – змінена форма літературного твору, що є причиною зміни і його смислу. З точки зору семіотики, під час екранізації відбувається процес перекладу мови літератури мовою кінематографу, а отже змінюється форма. Мова кожного мистецтва є вторинною моделюючою системою, тобто вона складається з первинної мови та певної комунікативної структури, за правилами якої вона організована [23, с. 294]. Саме комунікативна структура відповідає за зміст літературного твору. Первинною мовою літературного тексту є будь-яка людська мова, а первинною мовою кіно – зафіксовані зображення. Отже, перекодування літературної мови в мову кіно відбувається на двох рівнях. На першому рівні відбувається пошук відповідних матеріальних аналогів; на другому – пошук методів їх незмінної передачі.

Під час вивчення явища екранізації одним з важливих питань є спосіб визначення її процесу. Розрізняють екранізацію-інтертекст, інтерпретацію та переклад.

Поняття інтертекстуальності застосовується для визначення різних аспектів екранізації. Кінофільм, у такому випадку, розглядається як алюзія, ремінісценція, пародія на літературний текст або як певна стилізація.

Розглядаючи екранізацію як процес інтерпретації художнього тексту, необхідно брати до уваги різноманітні об'єктивні та суб'єктивні фактори, що на нього впливають [54]. Отже, розглядається більше вплив позамедійних чинників на екранізацію, а не її аналіз крізь призму інтермедіальності.

Бачення екранізації як методу перекладу літературного тексту передбачає дослідження способів створення, передачі та збереження смислу у процесі взаємодії різних видів мистецтва [44, с. 182].

Під час порівняння екранізації та екранізованого тексту завжди виникає питання їхньої подібності, що приводить до теорії «fidelity criticism» [55], яка покликана дослідити, наскільки ідея літературного тексту відповідає ідеї, що передається засобами кінематографу. Як результат, виділяють три види екранізацій: аналог, деформація та діалог.

Екранізація-аналог є адаптацією літературного оригіналу та його точним відповідником [48]. Їй вдається максимально точно відтворити ідею автора, що є поєднанням форми і змісту тексту. Такий вид екранізації потребує глибокого розуміння тексту, його естетичних структур та літературних переваг.

Екранізація-деформація передбачає редукцію оригіналу або зміну його смислу. Причиною таких деформацій можна вважати обмеженість засобів кінематографу для передачі усіх смислів оригіналу, а також недостатню майстерність кінотворців.

Екранізація-діалог є інтерпретацією літературного твору, що характеризується розширенням смислу оригіналу [54]. Художній діалог може

мати різні види: ідейний, часовий, імагологічний; та мати різні наміри: сперечатися, доповнювати, продовжувати думку тощо.

Сучасні науковці займаються також дослідженням впливів кінематографу на літературу. Екранізація є паратекстом до оригінального твору. У цьому випадку, вона може виконувати такі функції:

1. Надавати нові шляхи інтерпретації літературного тексту.
2. Підвищувати культурний потенціал першоджерела.
3. Підвищувати або знижувати мистецький реєстр оригіналу.

Створення екранізації літературного твору відбувається за допомогою перекодування вербальних знаків в зображальні та пристосування їх до правил кінематографу. Цей процес засновується на залученні до інтермедіальних досліджень семіотичного аналізу. Це спричиняє проблеми, що пов'язані з неможливістю або складністю відтворення певних стилістичних, композиційних та художніх компонентів, притаманних творам літератури, саме тому з'являється необхідність внесення деяких корегувань в новий твір.

У процесі взаємодії різних знакових систем, код того виду мистецтва, що підлягає перекодуванню, набуває іншого значення. Причиною цього є також той факт, що режисер не тільки намагається відтворити літературний текст на екрані, але й інтерпретує його [16, с. 48]. На інтерпретацію впливають різноманітні суб'єктивні фактори, наприклад, особисті уподобання режисера, його оточення, погляди на мистецтво тощо. Таким чином, перекодування знаків одного мистецтва в інше передбачає їх пристосування.

Дослідження особливостей кіномови розпочалося ще на початку ХХ століття. Одним з перших вчених, що займалися проблемами мови кіно, був Ж. Епштейн [49, с. 256]. Він вивчав систему кінематографічних знаків, словесні та кінематографічні метафори та «граматику» кіно. На його думку, кінематографічний образ завжди є завершеним, адже він не дає можливості

реципієнту щось домислити, саме тому не можливо надати конкретну класифікацію кінознаків.

Натомість, Р. Барту вдалося дослідити систему взаємозв'язку різних кінематографічних знаків. Він поділяв знаки на ядра та знаки периферійної зони [4, с. 418]. Знаки-ядра є базою для риторики кінематографу. Вони є загальноприйнятими та зрозумілими для усіх глядачів. На трактування знаків периферійної зони впливає особистість глядача, його вік, освіта і т.д. Крім того, він поділяв кінематографічні знаки на словесні, іконічні та звукові, проте заперечував існування символічних знаків. На його думку, усі знаки в кіно добре візуалізовані та не мають прихованого сенсу. Проте, така думка є не доведеною, тому що усі знаки викликають в підсвідомості реципієнта певний символічний підтекст.

3. Гаврак поділяє усі кінознаки на візуальні, аудіальні, аналогові, словесні та символічні [9, с. 24]. До аудіальних знаків відносяться різноманітні шуми, музичний супровід. Аналогові знаки засновуються на фізичній подібності, символічні – на асоціаціях, що виникають в уяві глядачів.

Крім системи знаків потребують дослідження також і засоби, що використовуються для інтермедіальної трансформації. До таких засобів належать кадр, монтаж та план.

Найменшою одиницею кіно є кадр. Кадром називають нерухому картинку, що поєднується з наступними нерухомими картинками. Крім того, він є мінімальною складовою монтажу та основним елементом композиції фільму. Сукупність кадрів між монтажними склейками має назву фрагмент; поєднання декількох фрагментів утворює епізод.

Кінопростір умовно поділяється на плани. Існують такі види планів, як крупний, перший, американський, середній та загальний. Під час знімання крупним планом детально зображується лише обличчя героя. Перший план передбачає знімання бюсту, американський – показ героя до поясу,

середній – зображення героя повністю. Зйомка місцевості, декорацій, багатьох героїв відбувається загальним планом.

Об'єднання декількох кадрів, фрагментів називають монтажем. Розрізняють такі види монтажу: послідовний, перехресний та асоціативний. С. Ейзенштейн відмежовує також вертикальний монтаж [38, с. 45]. Його суть полягає в поєднанні відеоряду з музичним супроводом з метою їхнього взаємного доповнення та посилення ефекту на глядача. Крім того, важливу роль у монтажі відіграє ретроспекція та перспектива. Ретроспекція – відтворення фрагментів, що відбулися в минулому; перспектива – зображення об'ємних фігур на певній поверхні, беручи до уваги їхню просторову структуру та відстань до спостерігача.

Важливо також зазначити, що розвиток кінематографу спричинив появу багатьох нових термінів в кіномистецтві, наприклад, «кінотекст», «кіноінтерпретація», «кіноверсія», «кінотранскрипція», «адаптація».

Кінотекстом позначають текст, що з'явився внаслідок об'єднання засобів кіномови. Він є кінцевим результатом кінооповіді. Необхідно розрізняти поняття кінотекст та кінофільм. Кінофільм поєднує численні вербальні та візуальні елементи, у той час як в центрі уваги кінотексту є мова та елементи мовлення, а також декорації, акторська гра, музичний супровід [28, с. 219].

Синонімом слова «екранізація» можна вважати кіноінтерпретацію, що визначають як втілення на екрані творів художньої літератури, пісень, оперних лібрето тощо [36, с. 153]. Таке ж визначення можна застосовувати до поняття кіноверсія. Її завданням також є відтворення першоджерела засобами кіно. При цьому кінцевий фільм не обов'язково повинен в точності відповідати оригіналу. Допускається відмова від другорядних сюжетних ліній та персонажів, неважливих деталей або ж, навпаки, доповнення оригіналу новими ідеями.



Терміном «кінотранскрипція» позначають процес перекодування літературного тексту в кінематографічний об'єкт [30, с. 49]. Беручи до уваги семантику слова «транскрипція», можна дійти висновку, що кінотранскрипція передбачає точну відповідність знаків та звуків, а саме екранна версія має співпадати з першоджерелом.

Адаптація – перенесення літературного тексту на екран шляхом його осучаснення, з необов'язковим збереженням особливостей стилю письменника [13, с. 449]. Застосувавши інтермедіальний підхід, Л. Хатчеон визначає поняття адаптація як повторне звернення до певного мистецького твору. Крім того, на думку дослідниці, адаптацію можна розглядати як форму інтертекстуальності, яка передбачає зміну форми при збереженні змісту [54].

Досліджуючи взаємодію літератури та кіно, науковці роблять висновок, що їхній зв'язок засновується на перекодуванні певної інформації засобами, доступними для двох видів мистецтв. Під час аналізу цього процесу, необхідно звертати увагу на об'єктивні та суб'єктивні чинники, що впливають на перекодування [18]. До об'єктивних чинників належить стиль та жанр оригіналу, літературні норми певного періоду; до суб'єктивних: стилістичні та художні уподобання того, хто займається екранізацією. Таким чином, аналіз взаємодії літератури та кіно передбачає не тільки вивчення самого процесу трансформації, але й факторів, що на нього впливають. Більше того, кожна екранізація піддається впливу реципієнта, тому відрізняється від першоджерела.

Особливо помітною є різниця в зображенні хронотопу. Це пов'язано з тим, що письменник необмежений в часі та просторі, що дозволяє йому описувати події в найменших подробицях. В той же час, режисер фільму повинен дотримуватися певних часових та просторових обмежень, саме тому кінематограф характеризується дискретністю, адже час і простір напряду залежать від монтажу та кадру.

Розрізняють декілька елементів екранного простору [20, с. 36]. До нього належить емпіричний простір, коли центральне місце займають певні об'єкти, простір сприймання глядачів та простір екранного дійства. Час у фільмі також можна розділити на певні складові: час автора, героя, глядача, події та сюжетного простору. Варто також зазначити, що екранний час не співпадає з реальним, він спресований, тому події відбуваються швидше. Від організації часопросторових елементів у фільмі залежить його ритм та швидкість перебігу подій.

Крім того, літературний хронотоп не завжди вдається відобразити на екрані. Перш за все, це стосується текстів, в яких часопростір умовний. Однією з проблем у процесі перекодування є реалістичне відображення місця перебігу подій, адже це передбачає зображення одягу, побуту, коли в літературному творі вистачає лише вказівки на місце, де відбуваються події.

Існують також відмінності у передачі часу. У літературних текстах час залежить від того, чи бере автор участь в подіях. Залежно від цього, сюжет може розвиватися паралельно з часом автора, скоріше або повільніше. В кінофільмах час не залежить від автора, адже увага звертається на взаємодію героїв. Крім того, екранний час відрізняється від реального і залежить від швидкості розгортання подій.

Важливу роль відіграє також взаємодія стилів двох видів мистецтв [17, с. 242]. Завданням екранізації є не тільки відтворення сюжету та образів оригіналу, але й світовідчуття тієї доби, коли відбуваються події в творі. Для цього застосовують різні техніки монтажу, зміну планів, ракурсу тощо.

Згідно з В. Вежевським [67, с. 138], існують такі методи створення екранізацій:

1. Дотримання духу оригіналу для його подальшої популяризації.
2. Знаходження аудіовізуальних відповідників для кращого зображення композиційних засад тексту.

3. Точне відтворення атмосфери твору або вільна інтерпретація літературної інтриги.
4. Розширення значення першоджерела.
5. Зображення власного бачення тексту, зі збереженням лише деяких мотивів та фрагментів сюжету.

### **Висновки до Розділу 1**

Для сучасної гуманітаристики характерний міждисциплінарний підхід до дослідження певних явищ. Це стало причиною появи багатьох досліджень, які виконуються на стику різних наук. Результатом такого міждисциплінарного підходу стало виникнення поняття під назвою «інтермедіальність».

Інтермедіальністю називають взаємодію у тексті кодів різних семіотичних систем. Зокрема, у цій роботі було розглянуто взаємодію літератури з живописом, архітектурою та кінематографом.

Поняття інтермедіальності тісно пов'язане з інтертекстуальністю. Одні вчені розглядають його як одну з складових інтертекстуальності, інші – розмежовують їх, визначаючи інтертекстуальність як зв'язок між вербальними текстами, а інтермедіальність як взаємозв'язок між різними медіа. Медіа називають будь-яку знакову систему, що містить певне повідомлення. В теорії інтермедіальності вагоме місце належить також теорії Ю. Лотмана про «поліглотизм» культури.

Дослідники пропонують різні дефініції терміну інтермедіальність: «текст у тексті» (Ю. Лотман), «специфічна форма діалогу культур, що відбувається в процесі взаємодії художніх референцій» (Н. Тішуніна), «універсальний вид мистецтва, що здатний відтворювати інші види мистецтва» (В. Просалова), «співвідношення різноманітних мистецьких явищ, а також перенесення у художній текст елементів, запозичених в інших

видів мистецтва» (В. Будний) тощо. В аспекті цієї кваліфікаційної роботи, найбільш придатним є визначення В. Будного.

Вужчою проблемою є екфразис. Існує «широкий» та «вужчий» підхід до визначення екфразису. Прихильники «широкого» підходу вважають, що екфразисом є будь-яке перетворення одного виду мистецтва іншим. На думку інших дослідників, екфразисом можна називати лише перекодування візуального коду в вербальний.

Поруч з екфразисом необхідно розмежовувати поняття гіпотипозису та діатипозису. Гіпотипозисом називають сукупність фігур в риторичі, що спрямовані на настільки достовірний візуальний опис предмета, що він сприймається як ілюзія реальності. Діатипозис позначає наочні поради для майбутніх поколінь.

Згідно з класифікацією О. Яценко, екфразисні описи в залежності від об'єкта вираження поділяються на прямі та непрямі. За значенням в тексті їх поділяють на описові та тлумачні. Екфразис може передаватися в монологічній та діалогічній формах. В залежності від предмета екфразису, він може бути міметичним або неміметичним. За способом зображення у тексті, їх поділяють на цілісні та дискретні. В залежності від об'єму інформації, що передається розрізняють повний, згорнутий та нульовий екфразиси, а за кількістю та повнотою – простий та збірний. За розташування у тексті екфразис поділяють на первинний та вторинний.

Однією з головних функцій екфразису є сюжетно-композиційна побудова тексту. Вербальний опис творів мистецтва порушує лінійний спосіб розгортання подій в творі, адже сюжетна лінія часто переривається описами різноманітних візуальних артефактів.

Крім функції сюжетотворення екфразис також може виконувати декоративно-естетичну та утилітарну функції.

Під час аналізу екфразисного опису звертається увага на: особливості сприйняття мистецького об'єкта спостерігачем, лінгвостилістичні риси перекодування візуального коду в вербальний.

Особливістю перекодування візуального коду в вербальний є те, що усі знаки можуть передаватися словами, саме тому головне завдання автора – підібрати такі одиниці, які б максимально точно передали враження від мистецького твору.

Процес перекодування передусім залежить від об'єкту екфразису. Повнота опису передбачає наявність інформації про тематику та предмети зображення, елементи композиції, опис зовнішнього вигляду предметів та кольорів.

Інтермедіальність проявляється також у взаємодії літератури та кінематографу. Для дослідження зв'язку цих видів мистецтва застосовується естетичний, риторичний та семіотичний методи.

Їхня взаємодія відбувається у двох напрямках: кіно в літературі та література в кіно. У цій кваліфікаційній роботі розглядається перекодування літературного твору в кінематографічний. Його наслідком є створення екранізації.

Дослідники розглядають екранізацію як інтерпретацію, переклад або як явище інтертекстуальності.

Одним з підходів до вивчення екранізацій є метод під назвою «fidelity criticism», що полягає у дослідженні точності відтворення екранізацією літературного твору. Як результат, виокремлюють такі види екранізацій як аналог, деформація та діалог.

Однією з головних проблем під час аналізу екранізацій є дослідження процесу перекодування літературної мови в мову кінематографу. Перекодування літературної мови в мову кіно відбувається на двох рівнях. На першому рівні відбувається пошук відповідних матеріальних аналогів; на другому – пошук методів їх незмінної передачі. Під час перекодування код

літературної мови набуває іншого значення, що відбувається внаслідок впливу різноманітних об'єктивних та суб'єктивних факторів.

Під час дослідження екранізацій, аналізу підлягають не лише кінознаки, але й засоби їх інтермедіальної трансформації: кадр, монтаж та план. Важлива роль належить також вивченню засобів передачі хронотопу в фільмі, а також взаємодії стилів двох різних мистецтв.

## **РОЗДІЛ 2. КАТЕГОРІЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТА КІНЕМАТОГРАФІЧНОМУ ТЕКСТІ ДЕНА БРАУНА «КОД ДА ВІНЧІ»**

### **2.1. Засоби зображення творів живопису в романі Дена Брауна «Код да Вінчі»**

Ден Браун – один з найпопулярніших американських письменників ХХІ ст. Протягом багатьох років він займався вивченням філософії, історії релігій та таємних товариств, досліджував криптографію. Саме ці знання стали основою для написання усіх його майбутніх творів.

Ден Браун є автором циклу романів про пригоди професора Роберта Ленгдона. В 2001 році вийшов перший роман цього циклу «Ангели і Демони», в 2003 – «Код да Вінчі». Цей роман швидко став бестселером та спричинив появу інших тематично пов'язаних літературних творів. Саме дослідження засобів реалізації категорії інтермедіальності в романі «Код да Вінчі» є предметом цієї кваліфікаційної роботи.

Усі твори Дена Брауна написані на межі двох жанрів: інтелектуального детективу та роману-пошуку. Думки літературознавців довго різнилися щодо точного визначення жанру. Одні вважали, що цикл романів написаний у жанрі трилера, інші – конспірологічного роману, криптоісторій, містичних детективних історій або навіть трилера для інтелектуальних читачів. Таку різноманітність визначень можна пояснити не тільки об'єднанням декількох жанрів, але й взаємозв'язком різноманітних інтер- та екстралітературних факторів.

Існує також інша думка, чому романи Дена Брауна вважаються прикладом особливого жанру, а не просто масовою літературою для читачів. Засновуючись на багатофункціональності творів, їх ще називають «романами-андрогінами» [3]. Романом-андрогіном вважають універсальні романи-трансформери, що поєднують в собі характеристики кількох схожих

жанрів або видів сучасного мистецтва. Такі романи використовуються також для створення кінофільмів, комп'ютерних ігор тощо.

Сюжети романів Дена Брауна розгортаються навколо світових таємниць, розгадування яких відбувається у формі квесту. Головним героям необхідно розгадати низку загадок, пов'язаних з історією, культурою, релігією, політикою і наукою.

В основі сюжету роману «Код да Вінчі» релігійна тематика. Події в романі Дена Брауна розгортаються навколо вбивства куратора Лувру. Головним героям вдається не лише знайти вбивцю, а й розкрити загадку таємного братерства «Пріорат Сіону», що протягом багатьох років приховувало справжню історію життя Ісуса Христа. Усі загадки у романі засновані на інтертекстуальності, адже вони посилаються на інші тексти, саме тому розкриття таємниць стало можливим лише завдяки обізнаності головного героя в сфері релігії, історії та мистецтва.

Ден Браун пропонує альтернативну інтерпретацію історії, видаючи її за реальність за допомогою постмодерністської гри. Використовуючи термінологію та інформацію з різних галузей науки, письменник зберігає таємничість, а також переконує читачів у правдивості подій. Крім того, застосовуючи різноманітні символи та загадки, письменник грає з читачами, змушуючи їх зануритись в текст у пошуку прихованих сенсів. Одним з прикладів такої гри стає використання екфразису.

Однією з основних функцій екфразису в детективах, зокрема в романі «Код да Вінчі», є сюжетотворча функція. Саме розгадування таємниць картин Леонардо да Вінчі стає основою сюжету та надає йому гостроти. Крім того, екфразис відіграє філософсько-естетичну, культурно-історичну та експресивну роль.

Усі містичні події в романі розпочинаються в Луврі, адже саме там було знайдено труп музейного куратора у позі Вітрувіанської людини (Див. дод А, рис. 4). Це відомий малюнок Леонардо да Вінчі, на якому зображено



оголеного чоловіка в двох позиціях, що накладаються одна на одну. У першій позі чоловік зображений з широко розставленими руками і ногами. Ця фігура на малюнку вписана в коло. У другій позі руки чоловіка розведені, а ноги – зведені. Ця фігура вписана в квадрат. Вважається, що на малюнку зображені канонічні пропорції.

*«В останні миті життя куратор зірвав із себе одяг і ліг усередину кола, чітко наслідуючи знаменитий рисунок Леонардо да Вінчі «Вітрувієва людина»»* (6, с.54) . Оголене тіло Соньєра, куратора галереї, лежало на підлозі, руки та ноги були розкинуті, на його животі була зображена пентаграма. Соньєр намагався відтворити зображення Вітрувіанської людини в натуральну величину. Тіло було вписане в коло, що є символом жіночого начала. Крім того, на підлозі було написане послання, з якого слідувало, що відповіді необхідно шукати в роботах Леонардо да Вінчі. Цей екфразисний опис цікавий тим, що автор описує не сам мистецький об'єкт, а його імітацію.

На місці злочину також було знайдено картину Караваджо: *«Ця картина, як припускав Ленгдон, коштувала з два мільйони доларів, проте лежала на підлозі, наче якийсь непотрібний плакат»* (6, с. 40). Ден Браун не надає опису картину, навіть не називає її. Такий екфразис є нульовим, адже в тексті є лише референція на певний мистецький об'єкт, виконаний Караваджо.

Події в романі «Код да Вінчі» засновуються на пошуках Святого Граалю. Досі достеменно не відомо, як виглядає ця християнська святиня та що це насправді. Одні дослідники вважають, що Святий Грааль – це чаша, з якої Ісус Христос пив під час Таємної вечері. На думку інших вчених, Святий Грааль не є матеріальним об'єктом, а натомість є символом жіночого начала, життя та відродження. Ден Браун дотримується точки зору, що Святим Граалем є людина, а саме її могила. Головні герої роману, Роберт Ленгдон та онука померлого куратора галереї Софі, намагаються розгадати цю

таємницю, використовуючи підказки, що їм залишив Соньєр. Декілька підказок закодовані в картинах Леонардо да Вінчі, таких як «Мона Ліза», «Таємна вечеря» та «Діва Марія в скелях».

Першою підказкою на шляху до відкриття таємниці була «Мона Ліза» (Див. дод. 1, мал. 1): *«Очевидно, Соньєр зробив усе, що було в його силах, щоб передати таємне повідомлення саме їй. Він закодував його, написав її потаємні ініціали й наказав розшукати Роберта Ленгдона – мудра порада, зважаючи на те, що американець зумів розшифрувати код. – Вам це може видатися дивним, – сказала Софі, – але я думаю, дідусь хотів, щоб я дісталася до «Мони Лізи» раніше від усіх інших»* (6, с. 112). До неї героїв привела анаграма, залишена куратором музею Соньєром. «Джоконда» або «Мона Ліза» – один з найвідоміших шедеврів Леонардо да Вінчі. Ця картина – портрет флорентійської дами Мони Лізи. Її вираз обличчя досить загадковий, а якщо вдивлятися в нього протягом довгого часу, то може здатися, що він змінюється. Загадковості зображенню додає посмішка жінки, яка ніби-то щось приховує або ж сповнена іронії. Леонардо да Вінчі детально вивчав людське тіло та вміло застосовував художні методи для передачі його особливостей. Саме тому під час роздивлянні його картин може здатися, що його персонажі живі. Портрет виконаний у техніці «сфумато», яка полягає в пом'якшенні контурів зображуваних предметів та приглушенні кольорів, завдяки чому створюється ефект незавершеності образу та його загадковості. Саме через техніку «сфумато» неможливо визначити точний настрій Мони Лізи. На додачу, художник асиметрично зобразив ліву та праву частини картини. Особливо добре це помітно на задньому фоні, адже горизонт справа знаходиться вище, ніж зліва. В залежності від того, куди дивиться спостерігач, складається враження, що жінка змінює свою позицію.

Ден Браун надає повний екфразисний опис картини. Суб'єктом екфразису є Роберт Ленгдон. Картина описується з двох позицій. По-перше, як мистецький об'єкт, що знаходиться в Луврі, а по друге, її опис

здійснюється ретроспективно у спогадах головного героя, коли він читав лекцію для в'язнів в *«тюремній бібліотеці»* (6, с. 131). У романі екфразис подається у формі монологу наратора, коли йдеться про оригінал картини в музеї, та у формі діалогу професора з в'язнями, коли йдеться про зображення *«Мони Лізи»*, що виведене проектором на стіні. Екфразис є дискретним, адже опис картини чергується з розгортанням подій у творі. Оскільки йдеться про конкретний мистецький твір, а також вказується його автор, цей опис є прикладом міметичного експліцитного екфразису. Опис *«Джоконди»* в тексті є первинним.

Екфразисний опис *«Мони Лізи»* в романі є повним, адже автор надає інформацію про особливості художнього зображення картини, процесу та результату її сприйняття, а також історико-культурологічну інформацію. Розпочинається опис зі звернення уваги читачів на невеликі розміри картини, адже ті люди, що не бачили оригіналу, мають хибне уявлення про його розмір. Багато хто вважає, що *«Мона Ліза»* досить велике полотно. Це пов'язано з ментальними особливостями людей, тому що зазвичай, цінні та відомі об'єкти асоціюються з великими габаритами. У випадку із *«Джокондою»* це не так: *«Попри світову славу, «Мона Ліза» має розміри лише тридцять один на двадцять один дюйм. Вона навіть менша від плакатів зі своїм зображенням, що їх продають у сувенірній крамничці Лувру»* (6, с. 129). З прикладу видно, що Ден Браун не лише вказує точні числа, але й застосовує метод *«вторинної валентності»* [1, с. 27], що засновується на передачі параметрів полотна через його порівняння з іншими об'єктами, наприклад, як у цьому випадку, з плакатом. Автор зазначає точне місце знаходження картини в музеї: *«на північно-західній стіні Salle des Etats»* (6, с. 129), крім того, вказує особливості зовнішнього оформлення полотна: *«висить за захисним склом завтовшки два дюйми»* (там само).

Ден Браун в деталях описує сам портрет та особливі художні методи Леонардо да Вінчі, які він застосував для його створення. Письменник

вказує, що полотно, на якому написана «Мона Ліза», зроблене з тополі. Як вже згадувалося раніше, художник застосовував техніку «сфумато» для створення свого шедевр, Ден Браун також наголошує на цьому і зазначає, що зображена жінка *«здається якоюсь ефемерною, наче огорнутою серпанком»* (6, с. 130). Він також звертаю увагу читачів на асиметричне зображення лівої та правої частини портрету, пов'язуючи це з тим фактом, що *«із давніх-давен чоловіче й жіноче начала пов'язують із правим або лівим боком – лівий бік вважається жіночим, правий – чоловічим»* (там само). З лівого боку Мона Ліза виглядає величніше, що пояснюється тим, що Леонардо да Вінчі був поціновувачем жіночності і саме тому лівий бік зобразив краще. У романі розглядається також припущення, що Джоконда – це насправді сам художник в жіночому образі. Хоча підтвердження цьому немає, багато дослідників вважають зображену на портреті людину гермафродитом, тобто, і чоловіком, і жінкою, що ще раз підтверджує ідею двостатевості та об'єднання жіночого і чоловічого начала. Для забезпечення максимального сприйняття полотна, воно розташоване вертикально у статичному стані. Ден Браун зазначає також певні історичні факти, пов'язані з картиною, наприклад, те, що її неодноразово викрадали з музею.

Хоча «Мона Ліза» є однією з найвідоміших картин у світі, письменник не поділяє такого захоплення полотном. На його думку, ця картина є прикладом *«доволі стандартного портрету, виконаного технікою сфумато»* (6, с. 131). Її популярність пояснюється захопленням самого Леонардо да Вінчі цим полотном, бо митець вважав його своїм найзначнішим досягненням.

Особливої уваги заслуговують вербальні засоби, що використовуються для створення екфразису. За допомогою порівняння зображується ставлення Софі до картини: *«Після всього, що вона наслухалась про «Мону Лізу», в неї було таке відчуття, наче вона наближається до особи королівського рангу»* (6, с. 120). Незважаючи на те, що Софі ще з раннього дитинства була

ознайомлена з картиною та неодноразово її бачила, «Мона Ліза» порівнюється з королівською особою, тим самим підкреслюючи величність полотна.

На додачу, за допомогою порівняння, автор передає затуманений вираз обличчя Джоконди та його таємничість, зазначаючи, що *«вона виглядає так, наче щось знає... Як діти в школі, коли щось приховують»* (6, с. 113).

Крім порівнянь, Ден Браун застосовує епітети, які відіграють помітну роль у створенні екфразису. Він називає усмішку Мони Лізи «всезнаючою», обґрунтовуючи це власною теорією про те, що її ім'я є анаграмою чоловічого та жіночого начала.

Важливість «Джоконди» репрезентується також за допомогою гіперболи. Автор зазначає, що *«парижани були в розпачі»* (6, с. 130) після викрадення картини з Лувру.

За допомогою антитези *«ані чоловік, ані жінка»* (6, с. 132), Ден Браун наголошує на суперечливому образі Мони Лізи та підкреслює ідею її андрогінної природи.

В контексті роману особливо цікавим та важливим для сюжету є екфразис відомої картини Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря» (Див. дод. 1, мал. 3). Картина була написана у зрілий період творчості художника. Вона знаходиться в жіночому монастирі Санта Марія делла Грація в Мілані. Давно існувала традиція прикрашати трапезні у монастирях фресками, на яких зображувалася вечеря, під час якої Христос розповів, що один з апостолів його зрадить.

Фреска, створена Леонардо да Вінчі, відрізнялася від фресок, створених його попередниками. Митець так розташував персонажів, щоб вся увага глядачів спрямовувалася лише на них, їхні почуття та риси обличчя. Фреска зображує саме той момент, коли Ісус сказав: *«Істинно кажу вам, один із вас зрадить мене»*. Леонардо да Вінчі також вдалося майстерно відобразити реакцію апостолів: *«Господи, чи не я це?»*

Композиція фрески Леонардо да Вінчі «Темна вечеря» неканонічна. Усі його попередники зображували Іуду далеко по інший бік столу від Ісуса Христа, митець, навпаки, зобразив його серед апостолів. У Євангелії від Іоанна зазначається, що в момент, коли Ісус оголосив про зрадника, за столом усі почали рухатися та перешіптуватись. Святий Петро нахилився до святого Іоанна, відхиливши Іуду, який сидів між ними.

Леонардо да Вінчі застосував усі свої геометричні знання, а також навички передачі пропорцій та перспективи, щоб зробити фреску реалістичнішою. Митець довго обмірковував композицію картини та розміщення апостолів. Усі персонажі зображені фронтально, вони сидять за столом, їхні ноги прикриті скатертиною. Використавши ефект заднього світла, він виділив центральну постать Ісуса Христа, а також зробив риси обличчя всіх персонажів особливо рельєфними та виразними. Крім того, митець уникнув необхідності створювати німб над головою Христа, адже його голова була осяяна світлом, що падало з вікна.

Центральною фігурою фрески є образ Ісуса Христа. Він є початковою точкою усього простору картини, тому що його чоло є місцем перетину всіх перспективних ліній. Ліворуч від Христа зображено Варфоломія, Якова (молодшого), Андрія, Іуду, Петра та Іоанна. Від Ісуса праворуч знаходяться: Фома, Яків (старший), Пилип, Матвій, Фадей, Симон. Леонардо да Вінчі детально зобразив рухи, жести та вираз обличчя учнів Ісуса. Крім того, він прагнув зробити кожного персонажа індивідуальним, з власним характером та реакцією на те, що відбувається. Крім зображення апостолів, руху і ритму картині додає також і розташування предметів на столі. Всі вони розміщені згідно з принципом золотого перетину, зберігаючи певні пропорції по відношенню один до одного. Обличчя апостолів осяяні світлом, і лише Іуда знаходиться в тіні. Більше того, фреска сповнена багатьох символів.

Саме на її символічному значенні робить наголос Ден Браун в своєму екфразисному описі. Письменник висуває теорію, що на фресці справа від

Ісуса Христа зображено не Іоанна, а Марію Магдалину, яка насправді була жінкою Сина Божого та матір'ю його дитини. Леонардо да Вінчі знав таємницю Святого Граалю, а саме те, що це не чаша, а людина – Марія Магдалина: *«Ви будете вражені, коли почуєте, які дивні речі да Вінчі тут умістив, а більшість науковців їх або не бачить, або воліє не помічати. Ця фреска – ключ до таємниці Святого Граалю. У «Таємній вечері» да Вінчі зобразив усе відкрито»* (6, с. 255).

Екфразисний опис фрески здійснено у формі полілогу. Важливу роль у ньому відіграють суб'єкти екфразису, якими є Софі, Роберт Ленгдон та Тібінг. Тібінг попросив Софі закрити очі та відповідати на запитання, про те, що зображено на всім відомому полотні. Таким чином, між ними складається взаємозв'язок вчитель-учень. Тібінг керує процесом перцепції Софі та читачів. Через віру в те, що Святий Грааль є чашею з вином, яку Ісус розділив зі своїми апостолами, Софі вважала, що на фресці має бути лише одна чаша. На її подив, кожен з персонажів полотна мав свою власну склянку з вином, і ніякого Святого Граалю як чаші насправді не було.

За допомогою екфразисного опису фрески «Таємна вечеря» Ден Браун руйнує звичну схему сприйняття полотна. Соціально-культурний досвід змушує нас вважати, що на картині зображені лише чоловіки, а саме Ісус Христос та його дванадцять учнів. Тібінг, герой роману, вважає, що саме це заважає нам побачити на фресці жінку – Марію Магдалину: *«Наше упереджене уявлення про цю сцену таке непохитне, що розум відкидає цю недоречну деталь і відмовляється сприймати те, що бачать очі. – Це має назву «скотома» – додав Ленгдон. – Іноді так на розум діють потужні символи»* (6, с. 261). Саме тому він змушує Софі відмовитися від звичного трактування «Таємної вечері» та поглянути на неї по-новому. Софі вдається перебороти стереотип: *«Софі підійшла ближче. Жінка, що сиділа праворуч від Ісуса, була молода й на вигляд добродісна. Обличчя серйозне, скромно складені ручки, прекрасне руде волосся. І ця жінка здатна самотужки*

*знищити Церкву?»* (там само). Важливо зауважити, що екфразисний опис в романі є об'єктоцентричним, саме тому розміщення персонажів подається через внутрішній орієнтир полотна: Ісуса Христа. Через це Ден Браун вказує, що фігура жінки знаходиться справа від Христа, хоча з точки зору глядача, вона розміщується зліва.

Хоча екфразис фрески «Таємна вечеря» є міметичним, тобто описується реально існуючий мистецький об'єкт, в романі використовується не сама фреска, а її збільшена фотографія довжиною в 8 футів. Саме використання збільшеного зображення дозволило персонажам роману краще роздивитися таємничу особу, яка знаходилася біля Ісуса Христа та дійти висновку, що це справді не чоловік, а жінка: *«Софі пильно придивилась до постаті, зображеної одразу справа біля Ісуса. Вона розглядала обличчя й фігуру, і її охоплював дедалі більший подив. Особа ця мала довге руде волосся, витончені ручки і навіть якийсь натяк на бюст. Це, поза сумнівом, була... жінка»* (6, с. 261).

Репродукція картини дає змогу її детального вивчення, що було б неможливо під час розгляду фрески в монастирі. Наближене зображення дозволило помітити найменші деталі об'єктів, зображених на полотні. Ден Браун також вказує, що *«Софі підійшла ближче до репродукції»* (6, с. 261) і саме на такій короткій відстані змогла впевнитись, що фігура справа є жінкою, а не чоловіком.

Екфразисний опис «Таємної вечері» є досить детальним. Ден Браун не лише описує саме зображення, але й вказує на певні символи, які приховує фреска. При детальному вивченні зображення можна помітити, що завдяки композиційно правильному розташуванню персонажів Леонардо да Вінчі створює певні геометричні символи. Найголовнішим з них є символ, утворений між фігурами Ісуса та Марія Магдалини: *«Ісус і Його наречена сидять зовсім поряд, торкаючись стегнами, а вище відхиляються одне від одного, утворюючи між собою цей чітко окреслений вільний простір. Тібінт*



*ще не скінчив, як Софі вже побачила те, про що він говорить, – беззаперечний знак √ в самому центрі фрески. Цей символ, як щойно сказав Лентдон, означав Грааль, чашу й жіночу утробу»* (6, с. 262).

Ден Браун описав не тільки їхні позиції, але й кольори їхнього одягу. Він зазначає, що *«Ісус і Магдалина одягнені як дзеркальні відображення одне одного. Справді, їхній одяг був однаковим, лише протилежних кольорів. Ісус мав на собі червону одіж і синю накидку, а Марія Магдалина — синю одіж і червону накидку. Інь і ян»* (6, с. 263).

Крім того, Ден Браун зауважує, що, досліджуючи образи Христа та Марії Магдалини як складові композиції, можна виявити ще один знак: *«У центрі картини чітко вимальовувалась велика бездоганна літера «М»»* (там само). Вважається, що ця літера є символом Марії Магдалини і знаходиться на багатьох пам'ятках, пов'язаних із Граалем. Цим автор в черговий раз підкріплює теорію, що Марія Магдалина і є Святим Граалем. Проте офіційна церква і досі не підтримує цю теорію, вважаючи неможливим надання сакрального значення жінці легкої поведінки.

З огляду на розкриття Деном Брауном символічних аспектів фрески Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря», можна дійти висновку, що цей екфразис є тлумачним екфразисом, тобто його завдання полягає в розкритті символічного значення об'єкта. Крім функції сюжетотворення, він виконує ще характерологічну та утилітарну функції. Характерологічна функція засновується на тому, що опис фрески дає читачам можливість дізнатися про інтереси та погляди героя-спостерігача, в цьому випадку, Тібінга. На додачу, фреска застосовується для пошуку інформації, необхідної для розкриття таємниці Святого Граалю, з чого можна дійти висновку про виконання нею утилітарної функції в романі. Екфразис переривається подіями в творі, саме тому можна говорити про його дискретність.

Не зважаючи на те, що цей екфразисний опис є цікавим та важливим для подальшого розгортання подій в романі, він не є повним. Ден Браун

зосередився на передачі символічного значення фрески та процесі її сприйняття Софі, проте мало уваги приділив елементам, що стосуються образотворчого ряду, описавши лише пози Ісуса Христа та Марії Магдалини, а також частково зовнішність жінки.

Ден Браун використовує також різноманітні художні засоби під час опису «Таємної вечері». Наприклад, він порівнює вбрання Ісуса Христа та Марії Магдалини зі дзеркальним відображенням: *«Ісус і Магдалина одягнені, як дзеркальні відображення одне одного»* (6, с. 263). Ще раз підтверджуючи ідею дзеркального відображення, автор також зауважує, що вони, ніби *«Інь та Ян»* (там само). Тим самим він підкреслює думку, що вони є частинами одного цілого. За допомогою епітету *«божественна жіночність»* (там само) автор звертає увагу читачів на роль Марії Магдалини в житті Ісуса: *«Цей твір – один із найдивовижніших прикладів поклоніння божественній жіночності, які вам доведеться побачити у своєму житті»* (там само). Її асоціюють з божественною жіночністю у зв'язку з тим, що вона була не лише його дружиною, але й матір'ю його дитини.

Ще однією складовою розкриття таємниці Святого Граалю стала картина під назвою «Мадонна в скелях» (Див. дод. 1, мал. 2), що була створена в 1490-1494 роках на замовлення одного релігійного братства. Існує два варіанти цієї картини. Одна з них виставлена в Луврі, інша – в Лондонській Національній галереї.

На передньому плані картини розташовано чотири персонажі: Діва Марія, ангел та двоє немовлят: Ісус Христос та Іоанн Хреститель. Леонардо да Вінчі зобразив Діву Марію на колінах, вона кладе руку на голову маленького Іоанна Хрестителя. Поруч з нею зображений ангел, що підтримує Ісуса Христа та вказує рукою на маленького Іоанна. На відміну від «Таємної вечері», «Мадонна в скелях» не «розповідає» певну історію. Персонажі зображені досить розслабленими та необмеженими в фізичних та духовних

рухах. Акцент робиться на втіленні образів людей, які перебувають у стані спокою та гармонії.

Сцена сповнена атмосферою ніжності та спокою. Вона контрастує з заднім планом, на якому зображений пейзаж з скель, ґрунт та різноманітні рослини. Точність зображення пейзажу ще раз підтверджує високий рівень знань Леонардо да Вінчі в ботаніці та геології. Цікавим є і те, що на цьому полотні персонажі зображені як частина пейзажу, а не окремо від нього як, наприклад, у «Моні Лізі». Крім того, «Мадонна в скелях» є прикладом пірамідальної композиції в живописі. Герої сцени розташовані геометрично чітко та ніби вписані в рівнобедрений трикутник, вершиною якого є голова Діви Марії. Для передання глибини композиції Леонардо да Вінчі використав також техніку сфумато.

В романі «Код да Вінчі» Ден Браун пропонує власну інтерпретацію картини. На його думку, Діва Марія підтримує Ісуса Христа, а Уриїл – Іоанна Хрестителя. З цього слідує, що на полотні зображено не момент благословення Ісусом Іоанна Хрестителя, а навпаки, Іоанн благословляє Ісуса Христа. Крім того, письменник надає іншу інтерпретацію жестів Діви Марії та ангела Уриїла. На картині рука Марії піднята над головою Ісуса, що виглядає як жест благословення та захисту своєї дитини. Ангел однією рукою підтримує Ісуса, а іншою вказує на Іоанна. В екфразисному описі Ден Браун стверджує, що жест Марії означає не благословення, а *«цей жест виглядав загрозливо – її пальці нагадували кігті орла, що схопили чийсь невидиму голову»* (6, с. 150). Більше того, ангел не вказує на немовля, а *«саме під зігнутими пальцями Марії Уриїл робить рукою такий жест, наче відтинає невидиму голову, що потрапила до кігтів Марії»* (там само). У цьому екфразисі цікавим є застосування вербальних засобів, а саме порівнянь для опису жестів Марії та Уриїла. Письменник порівнює пальці Божої Матері з кігтями орла, а жест ангела з відтинанням голови. Таке бачення картини

«Мадонна в скелях» створює ефект жаху, загрози та змушує читачів подивитися на неї по-новому.

В цілому, екфразисний опис «Мадонни в скелях» в романі «Код да Вінчі» є прикладом міметичного експліцитного екфразису. Він розкриває зміст мистецького твору, але не розкриває його символічне значення. Як і два попередні екфразиси, він виконує сюжетотворчу функцію в романі, тому що приховує підказку до розкриття вбивства Соньєра та таємниці Святого Граалю. В романі опис представлений у монологічному вигляді, а саме як слова наратора. Екфразис є первинним та цілісним, картина вперше описується в творі та її опис не чергується з розгортанням інших подій.

Опис «Мадонни в скелях» не є повним. Ден Браун описав лише передній план картини. Він зосередив увагу на тому, хто зображений на полотні, та на діях цих людей. Крім того, автор надав інформацію про історію створення картини.

## **2.2. Образи архітектури та скульптури в романі**

Крім творів живопису, суттєву роль у створенні композиції роману відіграє архітектура. Зображення творів архітектури допомагає створенню хронотопу роману. Подорож світом з метою розкриття певної таємниці є характерною ознакою романів Дена Брауна. Події в романі «Код да Вінчі» відбуваються у Франції, Англії та частково в Іспанії. Письменник описує місця та пам'ятки архітектури, що відомі майже усім. В Франції це Лувр, Ейфелева вежа, церква Сен-Сюльпіс; в Англії: Темпл, Вестмінстерське абатство.

Ейфелева вежа – один з найвідоміших символів Парижа, що знаходиться на Марсовому полі. Вона була сконструйована на честь століття з початку Французької революції. Вона є символом багатства та незалежності Франції.

Події в романі «Код да Вінчі» розпочинаються в Парижі. По дорозі до Лувру Роберт Ленгдон та один з поліцейських проїжджають повз Ейфелеву вежу (Див. дод 2, мал. 1). Екфразисний опис вежі, представлений в романі, є нульовим, адже письменник не описує її зовнішній вигляд, а лише згадує про неї. Головним завдання автора було показати відмінність у ставленні до символу Франції самих парижан та фахівця, що знається на символах. Парижани сприймають Ейфелеву вежу як особливу цінність та об'єкт гордості: *«Це символ Франції. Як на мене, вона – досконалість»* (6, с. 22). Розглядаючи цю цитату в оригіналі: *«She is the symbol of France. I think she is perfect»* (там само), – можна помітити, що автор для інтенсифікації її важливості застосовує персоніфікацію, а саме називає вежу «вона». Роберт Ленгдон як знавець символів висловлює зовсім інше ставлення до неї: *«Фахівці, що знаються на символах, часто казали, що Франція – країна пристрасних коханців, легких звичаїв і дрібненьких диктаторів-авантюристів на кшталт Наполеона чи Пеніна Короткого – навряд чи змогла б знайти собі кращий національний символ, ніж тисячофутувий фалос»* (там само). Порівнюючи символ Франції з *«тисячофутувим фалосом»*, письменник розглядає його більше як засіб самоствердження, аніж справді цінний архітектурний об'єкт. Отже, цей екфразисний опис виконує більше характерологічну функцію в романі, вказуючи на особливості поглядів героїв на той самий твір мистецтва.

Розвиток сюжетної лінії розпочинається з опису Лувра (Див. дод. 2, мал. 3), де і було знайдено тіло куратора музею Жака Соньєра, з чого слідує, що екфразисний опис музею виконує сюжетотворчу функцію в романі. Крім того, автор відображає власне ставлення до Лувру. Автор захоплюється величністю цієї споруди, порівнюючи її з цитаделлю: *«фасад Лувру, що, наче цитадель, височів на тлі паризького неба»* (6, с. 23). Екфразисний опис є дискретним та представлений у монологічній формі, а саме як слова наратора. Ден Браун досить детально описав будівлю. Він вказує на форму та

приблизні розміри Лувру: *«Побудований у формі підкови, Лувр уважався найдовшою спорудою в Європі, по його довжині можна було б розташувати три Ейфелеві вежі»* (там само). Крім того, він називає точне число експонатів Лувру: *«Щоб уважно оглянути 65 300 експонатів музею, кажуть, середньостатистичному відвідувачеві потрібно близько п'яти тижнів»* (6, с. 24). За допомогою порівняння розміру музею з трьома Ейфелевими вежами, а також вказівки на точну кількість експонатів, письменник створює в свідомості читача величний образ музею, а також відображає своє ставлення до нього. Пізніше автор також зазначає колір його фасаду: *«пасували до жовтувато-золотистого кольору наземного фасаду Лувру»* (6, с. 27).

Вхід до музею прикрашає скляна піраміда (Див. дод. 2, мал. 3), яка стала досить відомою через неоднозначне ставлення до неї: *«Новий вхід до паризького Лувру прославився майже так само, як і власне музей»* (6, с. 24). Екфразисний опис піраміди в романі є повним. Ден Браун інформує читачів ким вона була створена, з якого матеріалу, а також зазначає її розміри: *«ультрасучасна скляна піраміда, яку спроектував американський архітектор китайського походження І. М. Пей»*, *«заввишки сімдесят один фут»* (6, с. 27). Більше того, автор показує також і суперечливе сприйняття піраміди. З одного боку, за допомогою порівняння піраміди зі скрипом по шкільній дошці, він відображає незадоволення архітекторів-традиціоналістів, на думку яких вона руйнує зовнішній вигляд традиційної будівлі епохи Ренесансу: *«На їхню думку, ця споруда руйнувала стиль і принижувала гідність Ренесансу. Гете називав архітектуру застиглою музикою, а цю піраміду критики Пей порівнювали зі скрипом нігтя по шкільній дошці»* (6, с.24). З іншого боку, письменник констатує схвалення сучасників, які розглядають її як зв'язок між минулим та майбутнім: *«Водночас прогресивні шанувальники вважали прозору піраміду заввишки сімдесят один фут блискучим поєднанням давньої традиції із сучасними технологіями, символічною ланкою між минулим і*

майбутнім, яка мала забезпечити Луврові гідне місце у третьому тисячолітті» (там само).

Письменник також згадує «мениш відому піраміду Лувру – *La Pyramide Inverse* – величезний світильник у формі перевернутої піраміди, що звисав зі стелі, наче сталактит» (6, с. 28). Ден Браун порівнює піраміду зі сталактитом, що звисає зі стелі, для того, щоб дати читачу можливість точніше уявити, як вона виглядає (Див. дод. 2, мал. 4).

Пошуками Святого Грааля в романі займається також і вбивця Жака Соньєра – альбінос на ім'я Сайлас. Пошуки приводять його в церкву Святої Сульпіції (Сен-Сюльпіс) (Див. дод. 2, мал. 2). Ця церква побудована в єзуїтському стилі, її фасад розроблений архітектором Джованні Сервандоні, проте він незавершений. Церква Святої Сульпіції відома Лінією Троянди, яка проходить з півночі на південь, розділяючи церкву на дві частини. Саме під Лінією Троянди Сайлас сподівався знайти Святий Грааль. Церква Святої Сульпіції відіграє важливу роль в розгортанні сюжету. Її опис в романі представлено дискретно, він переривається іншими подіями. Церкву описує сам наратор. Екфразис церкви повний. Автор зазначає культурно-історичну інформацію про її створення: «Кажуть, церква Святої Сульпіції має найдивовижнішу історію з-поміж усіх паризьких будівель. Зведена на руїнах давнього храму єгипетської богині Ісиди, вона має точнісінько такий самий план, як собор Нотр-Дам, один в один. У цьому святилищі хрестили маркіза де Сада і поета Бодлера, тут вінчався Віктор Гюго. Школа при церкві з давніх-давен славиться своїми ліберальними поглядами. Колись вона була підпільним місцем зборів для різних таємних товариств». Крім того, він описує, як церква виглядає всередині: «Церква Святої Сульпіції була сувора й холодна, своїм украй простим убранням вона нагадувала іспанські собори. Через брак декору храм здавався ще просторішим» (6, с. 97). Ден Браун вказує також особливості побудови церкви: «Церква Святої Сульпіції, як більшість храмів, була побудована у формі велетенського латинського

*хреста. Довга центральна частина – неф – вела просто до головного вітара, де перетиналася з іншою, коротшою частиною, відомою як трансепт. Неф із трансептом перехрещувалися точно під головним куполом, і це місце вважалося самим серцем церкви... її найсвятішою і наймістичнішою частиною» (6, с. 116). На додачу, в екфразисному описі церкви автор демонструє ставлення Сайласа до неї. Спостерігаючи за Лінією Троянди, що перетинає церкву, він порівнює її зі шрамом, що спотворює прекрасну будівлю: «Сайлас неспішно провів поглядом за мідною смужкою, що бігла по підлозі справа наліво в якомусь дивному напрямку, що не мав нічого спільного з симетрією церкви. Вона розтинала навіть сам головний вітар і нагадувала Сайласові шрам на якомусь прекрасному обличчі» (там само).*

Одне з закодованих послань Жака Соньєра привело шукачів Святого Граалю до старовинної церкви Темпл (Див. дод. 2, мал. 5), яка була побудована як штаб-квартира ордену тамплієрів. Ден Браун передав особливості архітектурної пам'ятки за допомогою повного екфразису. Він починає його з опису зовнішнього вигляду церкви, матеріалу, з якого вона побудована, та форми: «Церква Темпля побудована повністю з канського каменю. Ця незвична кругла споруда з дивовижним фасадом, вежею в центрі і довгим нефом з одного боку більше нагадує військову фортецю, аніж храм» (6, с. 363). Більше того, автор інформує читачів про історичні події, які вплинули на вигляд церкви, наприклад, велика лондонська пожежа, Перша світова війна тощо. Опис є дискретним, він представлений монологічно як роздуми Роберта Ленгдона. Таким чином, Ден Браун передає процес перцепції та оцінки церкви Темпл головним героєм: «Простота кола, – думав Ленгдон, милуючись церквою, яку бачив уперше. – Архітектура грубувата й проста, більше нагадує римський замок Сант-Анджело, аніж вишуканий пантеон. Прямокутна прибудова праворуч псує весь вигляд, однак анітрохи не приховує первинної поганської форми цієї споруди» (6, с. 364).



Протягом усього опису Роберт Ленгдон порівнює церкву з кам'яною фортецею. Це відображено також в описі кам'яних рицарів, які *«лежали горілиць, поклавши голови на прямокутні кам'яні «подушки»»* (6, с. 373). На додачу, називаючи форму споруди *«поганською»* (6, с. 364) автор підкреслює її відмінність від інших церков, а також десакралізує її значення, порівнюючи з чимось антирелігійним.

Прямуючи за підказками, залишеними Жаком Соньєром, головні герої потрапляють до ще одного визначного місця Лондона – Вестмінстерського абатства (Див. дод. 2, мал. 6). Ця церква виконана в готичному стилі. Вона відома як місце коронації та захоронень монархів Великої Британії. Екфразис цієї церкви досить повний. Він дискретний та представлений у вигляді монологу, а саме роздумів Роберта Ленгдона. На початку він зазначає певні історично-культурні особливості цієї архітектурної споруди. Він порівнює Вестмінстерське абатство зі склепом та описує його як місце поховання понад трьох тисяч людей. Автор прагне передати всю величність та пишність будівлі, порівнюючи колони з *«каліфорнійськими мамонтовими деревами»* (6, с. 415), а прохід північної частини трансепта з *«великим каньйоном»* (там само). Крім того, намагаючись надати цьому місцю ще більшої загадковості, Ден Браун називає його *«пасткою для туристів»* через те, що *«потрапити сюди просто, зате знайти вихід майже неможливо»* (там само). Атмосфера таємничості передається також через особливості сприймання церкви. У дощову погоду *«замість юрби люду і різнобарвних сонячних променів він бачив лише безмежні акри голої підлоги і темні, порожні алькови»* (там само).

В романі «Код да Вінчі» герої приходять у Вестмінстерське абатство у пошуках могили Ісаака Ньютона. Могила науковця є не просто місцем поховання, але й важливою архітектурною пам'яткою. Автор детально передає її зовнішній вигляд. Екфразис представлений у монологічній формі як роздуми Учителя. Він передає процес його сприйняття пам'ятника.

Учитель спочатку розглядає саркофаг, що виготовлений з чорного мармуру, потім – скульптуру Ісаака Ньютона, а після того оглядає піраміду та кулю, що в ній знаходиться і яка мала стати наступною підказкою у пошуку Святого Граалю.

В кінці роману головний герой Роберт Ленгдон знову повертається до скляної піраміди в Луврі. Саме вона є ключовою підказкою в романі. Вона була створена на замовлення президента-масона Франсуа Міттерана: *«Він знав, що в кінці цього тунелю стоїть найзагадковіший з усіх паризьких пам'ятників, споруджений у 1980-ті роки за розпорядженням самого Сфінкса – Франсуа Міттерана – людини, яка, за чутками, була причетна до таємних товариств і залишила Парижеві в спадок монументальну споруду, що її Ленгдон бачив лише кілька днів тому»* (6, с. 475). В одній з легенд йдеться про те, що вона складається з 666 скляних ромбів, саме тому Ден Браун не зміг оминати цю піраміду. Проте його цікавила не тільки велика піраміда, але й те, що знаходилося під нею. Спустившись у музей, він помітив, що під нею знаходиться ще одна піраміда: *«Просто перед ним згори звисала перевернута піраміда – дивовижна форма зі скла, що нагадувала літеру «V». Чаша!»* (6, с. 477). Тоді Роберт Ленгдон зрозумів закодоване послання Жака Соньєра: *«На варті лезо й чаша тут весь час»* (там само). Лезо й чаша є символами чоловічого та жіночого начала, і саме вони охороняли Святий Грааль. В залежності від точки спостереження, піраміда могла бути лезом або чашею. В романі «Код да Вінчі», саме Піраміда Лувру стає місцем, де захований Святий Грааль, а точніше – Марія Магдалина. Це означає, що Святий Грааль протягом багатьох років знаходився на найвиднішому місці.

### 2.3. Порівняльний аналіз роману Дена Брауна «Код да Вінчі» та однойменного фільму Рона Говарда

Масова література нерідко стає об'єктом екранізацій. Вона зрозуміла для усіх людей і її головною метою є передання певної інформації та культурних символів. Твори видатного американського письменника Дена Брауна є взірцем цікавої, новаторської масової літератури ХХІ століття. Його роман «Код да Вінчі» є романом-андрогіном. Роман-андрогін є не просто літературним жанром, але й прикладом мультикультуралізму, адже він поєднує ознаки декількох видів мистецтв. Поява жанру романа-андрогіна була спричинена стрімким розвитком сучасного світу, а саме індустрії дозвілля та розваг. Романи цього жанру часто стають основою для кінофільмів, телесеріалів, комп'ютерних ігор тощо [12, с. 234]. Головною його характеристикою є багатообразність, що полегшує процес його трансформації в інші жанри. Роман Дена Брауна «Код да Вінчі» не став винятком. Він був екранізований Роном Говардом в 2006 році в США. Головні ролі в фільмі зіграли Том Генкс (Роберт Ленгдон), Одрі Тоту (Софі Неві), Ієн Маккеллен (Сер Лью Тібінг), Пол Беттані (Сайлас) та Жан Рено (капітан Безу Фаш).

Перед письменниками ХХ – ХХІ століть постало складне завдання – зацікавити читача. Саме тому багато з них почали використовувати досягнення науки, соціології, філософські та містичні теорії. Зацікавленість цими сферами призвела до розквіту наукової та документальної літератури. До кола таких письменників можна віднести і Дена Брауна як засновника нового жанру – «інтелектуальний» трилер. Це поняття поєднує досить різні твори. Однією з рис «інтелектуального» трилеру є залучення його героїв до розумової праці. Найбільш популярними серед читачів є трилери, які написані в детективному або конспірологічному жанрі. Усі романи Дена Брауна, включно з романом «Код да Вінчі», відносяться до жанру трилер [50]. Ден Бернстейн вважає, що «Код да Вінчі» поєднує риси бойовика,

пригодницького роману та містики [43, с. 152]. Дженніфер Брандт стверджує, що цей роман є гібридом містики та детективу. Інші дослідники відносять його до жанру конспірологічного детективу або конспірологічного трилеру.

Отже, можна дійти висновку, що роман «Код да Вінчі», а також його однойменна екранізація, належать до жанру трилер. Трилером називають sensationний, захопливий бойовик з добре організованим та напруженим сюжетом та стрімким розвитком подій. Сюжет цього роману засновується на sensationних подіях, а саме на альтернативному баченні християнської історії про Марію Магдалину. На шляху до вирішення головної загадки героям доводиться долати багато перешкод. Це надає сюжету динамічності та тримає читачів та глядачів у напрузі. У трилері часто зображуються криваві сцени, вбивства тощо. Вони також присутні в романі Дена Брауна та його екранізації. Наприклад, автор детально змалював тіло жертви, яке знайшли у позі Вітрувіанської людини. В екранізації режисер не тільки в точності зобразив тіло, але й сам процес вбивства. Крім того, однією з відмінностей трилеру від детективу є те, що герой здебільшого знає жертву [61, с. 194]. Про належність роману та екранізації до жанру трилер свідчить також інформативність та технологічність. Наприклад, саме знання Роберта Ленгдона з символіки допомагають йому розкрити таємницю.

Порівнюючи роман Дена Брауна «Код да Вінчі» та його екранізацію Рона Говарда, перш за все, варто зауважити, що екранізацію літературного твору необхідно аналізувати як незалежне інтерактивне продовження книги. Завданням режисера є не просто переказати події, а створити власну динамічну, просту і видовищну версію роману. Саме тому перед ним постає ряд завдань: створити яскраві візуальні образи, зробити сюжет динамічним, включивши в нього яскраві та видовищні епізоди, замінити слова автора на «закадровий голос», продумати жести та міміку акторів, ретельно обрати місце, на тлі яких відбуватимуться події.

Під час порівняльного аналізу роману та його екранізації в першу чергу виникає питання схожості чи, навпаки, відмінності між ними. Беручи до уваги теорію «fidelity criticism», можна дійти висновку, що екранізація Рона Говарда є екранізацією-аналогом. Режисеру вдалося зберегти всіх головних персонажів та розкрити їх так, як вони зображуються в романі. Сюжет роману також залишається незмінним. Незважаючи на незначні зміни в зображенні певних сцен та їх скорочення, сюжетна лінія оригіналу зберігається.

Головною функцією екранізації роману «Код да Вінчі» стала зміна культурного потенціалу першоджерела. Фільм зробив роман Дена Брауна ще більш популярним.

На особливу увагу заслуговує хронотоп фільму. У своєму романі Ден Браун створив «туристичний» хронотоп. Усі події відбуваються в різних країнах Європи, а саме у Франції, Англії та частково в Іспанії. Письменник зобразив різноманітні пам'ятки, що зазвичай приваблюють туристів: Булонський ліс, Лувр, Сент-Джеймський парк, залізничний вокзал в Парижі, могилу Ньютона тощо. При описі цих місць у романі робиться акцент на використання таких вербальних засобів, які б максимально точно відобразили їх вигляд та атмосферу в уяві читачів. Фільм знімали у Великій Британії, Шотландії, Франції та Німеччині, що допомогло візуально зобразити усі видатні місця.

Ден Браун створює багатомірний просторово-часовий вимір. Через постійну зміну часу та місця, де відбуваються події, автору вдалося відтворити мозаїчну картину дійсності. В романі розгортаються дві сюжетні лінії. До першої сюжетної лінії належить головний протагоніст роману Роберт Ленгдон та Софі Неве, до другої – Сайлас та інші члени релігійного угруповання «Опус Деї». Ці дві сюжетні лінії постійно чергуються та переривають одна одну. Наприклад, в першому розділі розмова Роберта Ленгдона з представником поліції про скоєне вбивство Жака Соньєра

переривається розповіддю про вбивцю в другому розділі. У фільмі чергування двох сюжетних ліній відбувається за допомогою паралельного монтажу. Переключення від одної сцени до іншої допомагає зобразити, які події відбуваються в різних місцях в один час. Використання режисером саме цього виду монтажу допомагає йому поєднати дві історії та створити ефект напруги.

Ключем до розкриття характеру персонажів та особливостей певних історичних епох є використання композиційно-стилістичного прийому ретроспекції. Він допомагає передавати сцени, які відбувалися поза сюжетною лінією в минулому. В фільмі перенесення в минуле відбувається за допомогою перехресного монтажу. Такі сцени зображуються чорно-білими. Здебільшого це спогади головних героїв про певні події. Ретроспекція використовується для розкриття образу Сайласа, а саме причин його жорстокості та звернення до релігії. Цей стилістичний прийом дозволяє глядачам потрапити до часів Античності, Середньовіччя та Просвітництва. Особливо яскраво це показано під час розповіді Роберта Ленгдона про «Опус Деї», «Пріорат Сіону» тощо. Крім того, головний герой часто переноситься в своїх спогадах у минуле, коли намагається пригадати інформацію, що допомогла б розгадати підказки, залишені Жаком Соньєром. Отже, можна вважати, що ретроспекція у фільмі застосовується як прийом інтертекстуальності.

Інтертекстуальність є однією з головних властивостей кінотексту «Код да Вінчі». Інтелектуальні здібності професора Ленгдона, його обізнаність у сфері релігійної символіки дозволила відкрити таємницю вбивства куратора музею та знайти Святий Грааль. У фільмі інтертекстуальність реалізовується за допомогою невербальних засобів.

«Код да Вінчі» розпочинається зі сцени вбивства Жака Соньєра членом релігійної організації «Опус Деї». Поліція знайшла тіло жертви у позі Вітрувіанської людини зі знаменитої картини Леонардо да Вінчі (Див. дод. 3,

мал. 1). Ден Браун використовує в своєму романі мистецтвознавчу алюзію. Для того, щоб вона виконала свою роль в романі, письменник вносить у роман інформацію про це полотно. Вона подається у вигляді частини з його лекції. У фільмі режисер крупним планом показує тіло Жака Соньєра, а закадровий голос Роберта Ленгдона розповідає про створення картини «Вітрувіанська людина». Крім того, у наступному кадрі з'являється закодоване повідомлення – ключ до таємниці вбивства, написане на підлозі. Перехід між кадрами є практично непомітним, це досягається застосуванням техніки монтажу за лінією погляду. Прикладом цієї техніки є сцена, коли Роберт Ленгдон розмовляє з Безу Фаша і помічає шпильку на його піджаку (Див. дод. 3, мал. 2), яка на екрані зображується крупним планом, так, ніби глядачі бачать її очима професора. Ця прикраса також є прикладом мистецтвознавчої алюзії. Вона зроблена у формі хреста і вказує на приналежність капітана до релігійної організації «Опус Деї».

Підказка, знайдена біля тіла Жака Соньєраб приводить до однієї з картин Леонардо да Вінчі, а саме до «Мадонни в скелях». В романі Ден Браун розповідає історію створення картини та її зміст. В фільмі ця інформація не згадується, і глядачі бачать лише саму картину. За нею герої знайшли іншу підказку: ключ у вигляді геральдичної лінії. Він є прикладом історичної алюзії. У фільмі ключ зображується крупним планом, а за кадром Роберт Ленгдон розповідає, що це геральдична лінія – логотип товариства «Пріорату Сіона», а також розповідає про ритуали, які проводить це братство. Тоді за допомогою ретроспекції та швидкої зміни кадрів, глядач разом з Софі переноситься в момент, коли вона стала свідком одного таємного ритуалу в будинку свого дідуся.

Головний антагоніст Сайлас є уособленням біблійної алюзії. Він названий в честь персонажа з Біблії: *«У цьому розділі розповідалося про в'язня на ім'я Сайлас, що, голий і побитий, лежав у своїй камері й прославляв Господа. Дійшовши до вірша 26-го, «привид» аж охнув від подиву»* (6, с. 69).

В фільмі його історія показується ретроспективно. Спочатку глядач бачить, як він їде в автомобілі, а потім відображаються спогади героя про його перебування у в'язниці, чути шум землетрусу. Швидка зміна кадрів показує Сайласа в різні періоди перебування за ґратами, що зрозуміло через зміну його зовнішності.

В фільмі «Код да Вінчі» зображується також Книга Іова, що є біблійною алюзією. Під час швидкої зміни кадрів глядач спочатку бачить скрижаль, що є посиланням на Біблію, а потім – засмучене обличчя Сайласа та зневірений вигук. Саме за допомогою вигуку (аудіального знаку) глядач розуміє, що Сайласу не вдалося віднайти наріжний камінь.

У кіноверсії роману швидка зміна кадрів, крупний план, жести використовуються також для виконання сугестивної функції, а саме, щоб змусити глядачів повірити, що Святий Грааль – не предмет, а Марія Магдалина.

Розповідь про Святий Грааль є наскрізною алюзією роману та кінотексту. Протягом розповіді Роберта Ленгдона про історію Святого Граалю та Марію Магдалину відбувається швидка зміна кадрів і увага глядачів переходить від чаші, зображеної на задньому плані, до тіла жінки, показаного крупним планом (Див. дод. 3, мал. 3).

Для пояснення походження слова Грааль Лью Тібінг та Роберт Ленгдон використовують давній символ, що символізує жіноче начало та нагадує чашу або ж лоно жінки. У романі він зображений за допомогою відповідного символу. В фільмі цей символ передається за допомогою жестів героїв (Див. дод. 3, мал. 4).

У художньому тексті Ден Браун відводить вагому роль детальному опису картини Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря». Опис відбувається у формі діалогу між Тібінгом та Софі. Режисер відтворює цей діалог у своєму фільмі. Крім того, в фільмі використовується також і комп'ютерна програма для того, щоб виділити жіночу фігуру. За допомогою крупного плану та



використання комп'ютерної програми увага глядача звертається також і на кольори одягу Марії Магдалини та Ісуса Христа, а також на символи, що утворюють їхні постаті (Див. дод. 3, мал. 5).

## Висновки до розділу 2

Однією з особливостей роману Дена Брауна «Код да Вінчі» є залучення до його наративу інтермедіальних стратегій, а саме описів творів інших видів мистецтва: живопису та архітектури.

«Код да Вінчі» належить до жанру інтелектуального детективу. Екфразисні описи в романі виконують здебільшого функцію сюжетотворення. Ден Браун вибудовує сюжетну лінію, посиляючись на різноманітні мистецькі об'єкти. Він пропонує нове бачення історичних та релігійних подій, а також символічне бачення всім відомих творів мистецтва.

Ден Браун використовує різноманітні види екфразису. Усі екфразиси є прямими, тобто передбачають опис певних творів мистецтва.

В романі є приклади описових та тлумачних екфразисних компонентів. Описовими є екфразиси картин Леонардо да Вінчі «Вітрувіанська людина», «Мона Ліза», а також зображення скульптур та архітектурних споруд. Опис «Таємної вечері», «Мадонни в скелях», а також піраміди Лувра є тлумачним, автор пропонує їх нове, символічне бачення.

Більшість екфразисів представлено у монологічній формі, а саме у вигляді слів наратора або ж роздумів героїв. Опис «Таємної вечері» відбувається у діалогічній формі, тобто значення цієї картини розкривається в процесі розмови головних героїв.

Письменник посиляється на реально існуючі твори живопису та архітектурні пам'ятки: *«Всі описи творів мистецтва, архітектурних пам'яток, документів і таємних обрядів у цьому романі відповідають*

*дійсності»* (6, с. 7). З цього слідує, що усі екфразисні описи є простими, міметичними та експліцитними.

У творі екфразис зображується здебільшого дискретно. Опис переривається подіями, що відбуваються в романі.

За об'ємом майже всі описи творів мистецтва є повними. Письменник надає детальну інформацію про те, що зображено на полотні або як виглядає архітектурна пам'ятка, особливості її перцепції, а також історико-культурологічну інформацію. Крім того, в романі є також приклад нульового екфразису картини Караваджо, коли автор лише згадує про неї, проте не надає читачу ніякої інформації про полотно.

За місцем у тексті, усі екфразиси є первинними.

Важливу роль в створенні екфразисних описів в романі Дена Брауна «Код да Вінчі» відіграє використання літературних тропів. Незважаючи на їхню різноманітність, більше всього письменник використовує епітети та порівняння. Крім того, в описах мистецьких творів зустрічаються також метафори, метонімії та гіпербола. Усі літературні тропи допомагають автору краще розкрити головну ідею, зробити мову роману більш живописною та експресивною, передати ставлення автора та героїв до творів мистецтва, вказавши їх особливості, а також розкрити свій індивідуальний стиль письма.

Інтермедіальні стратегії проявляються не лише в використанні екфразисних описів в романі, але й в його екранізації.

Роман «Код да Вінчі» є романом-андрогіном, він поєднує в собі ознаки декількох видів мистецтв, що полегшує процес його трансформації в кінофільм.

Літературний твір та його екранізація належать до жанру трилер. Вони мають такі ознаки трилеру як напружений сюжет, стрімкий розвиток подій, розповідь про певні сенсаційні події, динамічність, зображення кривавих сцен тощо.

Згідно з теорією «fidelity criticism» фільм Рона Говарда є прикладом екранізації-аналогу. Режисеру вдалося зробити сюжетну лінію максимально близькою до роману, а також зберегти всіх героїв.

В романі паралельно розгортаються дві сюжетні лінії, які чергуються між собою. У фільмі режисер поєднує ці сюжетні лінії за допомогою паралельного монтажу. Використання різних технік монтажу допомогло режисеру також втілити прийом ретроспекції.

Однією з визначальних характеристик кінотексту є його інтертекстуальність, що у фільмі реалізується за допомогою невербальних знаків: кольору, міміки, жестів, крупного плану, різних видів монтажу, швидкої зміни кадрів. У фільмі вони виконують сугестивну функцію, спонукаючи глядачів стати частиною розслідування.

## ВИСНОВКИ

Інтегрований підхід та розроблена методика аналізу категорії інтермедіальності зробили можливим дослідження засобів реалізації інтермедіальності в романі Дена Брауна «Код да Вінчі» та в однойменній екранізації Рона Говарда.

Інтермедіальність проявляється у взаємодії у тексті різних семіотичних кодів. У цій кваліфікаційній роботі було розглянуто особливості взаємодії літератури з живописом, архітектурою та кінематографом.

Взаємодія літератури з живописом та архітектурою в романі «Код да Вінчі» виявляється через використання автором численних екфразисних описів різноманітних творів мистецтва.

Екфразис визначають як вербальний опис предметів візуального мистецтва. Традиція екфразису походить ще з античності, і саме тоді розпочинаються його перші дослідження.

Феномен екфразису цікавий для вивчення крізь призму міждисциплінарних досліджень. Він є прикладом взаємозв'язку літератури з живописом, архітектурою та скульптурою, як джерело породження нових смислів.

В залежності від різних чинників екфразис поділяється на прямий та непрямий, описовий та тлумачний, монологічний та діалогічний, міметичний та неміметичний, цілісний та дискретний, повний, згорнутий та нульовий, простий та збірний, первинний та вторинний. В романі «Код да Вінчі» представлені різні види екфразису. Ден Браун посилається на реально існуючі мистецькі об'єкти та архітектурні пам'ятки, саме тому всі екфразисні описи є прямими та міметичними. Письменнику вдалося не лише живо описати відомі витвори мистецтва, але й показати їхнє нове, символічне значення, тому деякі з екфразисів є не тільки описовими, а й тлумачними. Повнота опису передбачає наявність інформації про тематику та предмети зображення, елементи композиції, опис зовнішнього вигляду предметів,

кольорів, особливості перцепції та історико-культурологічні відомості. З огляду на це, екфразисні описи в романі є досить повними. Автор передає тематику, предмети зображення та елементи композиції картин, а також детально описує зовнішній вигляд архітектурних будівель. Крім того, він зазначає художні особливості написання картин, історії їхнього створення та заснування певних архітектурних пам'яток.

Екфразиси виконують сюжетотворчу функцію в романі. Події в «Код да Вінчі» розгортаються навколо вбивства куратора Лувра Жака Соньєра. Підказки, залишені ним за картинами Леонардо да Вінчі та в відомих архітектурних пам'ятках, мають не тільки розкрити вбивцю, але й допомогти героям знайти Святий Грааль.

Під час аналізу екфразисних описів особлива увага звертається на лінгвостилістичні риси перекодування візуального коду в вербальний. Ден Браун використовує різноманітні тропи для кращого образного опису мистецьких творів, серед них епітети, порівняння, метафори, метонімія та гіпербола.

Інтермедіальні стратегії проявляються також у взаємодії літератури та кінематографу. Таким чином, у кваліфікаційній роботі було досліджено також екранізацію роману «Код да Вінчі» режисером Ронам Говардом. Як і сам роман, кінофільм створений у жанрі трилер. Одним з підходів до вивчення екранізацій є метод під назвою «fidelity criticism», що полягає у дослідженні точності відтворення екранізацією літературного твору. Як результат, виокремлюють такі види екранізацій як аналог, деформація та діалог. Фільм Рона Говарда «Код да Вінчі» є екранізацією-аналогом, адже режисеру вдалося точно передати сюжетну лінію літературного твору та зберегти всіх діючих персонажів.

Однією з головних проблем під час аналізу екранізацій є дослідження процесу трансформації літературного коду в кінематографічний. Ця трансформація відбувається за допомогою вербальних та невербальних

засобів: міміки, жестів, а також особливості зйомки: кадр, монтаж, крупний план тощо.

За допомогою використання різних технік монтажу Рону Говарду вдалося поєднати дві сюжетні лінії в фільмі, створити багатомірний просторово-часовий простір, а також розкрити особливості певних історичних епох та характери героїв.

Однією з головних особливостей кінотексту є його інтертекстуальність. Реалізація категорії інтертекстуальності в фільмі виконує сугестивну функцію. Вона сприяє створенню інтриги, пробуджує інтелектуальну діяльність глядача, переконує глядачів у достовірності подій, а також передає ставлення автора до певних подій.

## RESUME

This master's thesis presents the study of the category of intermediality in Dan Brown's novel *The Da Vinci Code*.

The problem of the interaction of different types of arts is widely investigated now. This thesis focuses upon the study of the relationship of literature with painting, architecture, and cinema. Comprehensive methodology was developed for the analysis of different types of ekphrasis in literary text and for the comparative analysis of literary and cinematic texts.

The master's thesis consists of the introduction, two parts, the conclusions to each part, general conclusions, resume, the list of references and three appendices.

**The first part** examines the notion of intermediality within Ukrainian literary criticism. The intermediary studies deal with the interrelation of various arts in the literary texts, that is, fixation in the literary works of the other-language inclusions. It investigates the formation of intermediality, the interdependence of intermediality and intertextuality, and surveys its numerous classifications. Moreover, it focuses upon the notion of ekphrasis in the literary criticism and provides the classification of its types. General theoretical and methodological approaches to analysis of screen adaptation as a phenomenon of intermediality are considered.

**The second part** deals with the analysis of the ekphrastic descriptions of Leonardo da Vinci's paintings and famous architectural works in Brown's novel. It investigates the main verbal means that are used for transcoding visual images into the verbal ones. Furthermore, it provides the comparative analysis of the novel *The Da Vinci Code* written by Dan Brown and its screen version made by Ron Howard. It covers the main features of the process of screen adaptation. Cinema provides great opportunities for marking intertextual links. The verbal and non-verbal means of implementing the category of intertextuality in the cinematic text *The Da Vinci Code* are also investigated.

**Key words:** intermediality, intertextuality, ekphrasis, ekphrastic description, transcoding, verbal means, non-verbal means, screen adaptation, visual images, verbal images, conspiracy detective, frame, close-up, montage.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Апресян В. Ю. Метафора в семантическом представлении эмоции / В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1993. – №3. – С. 27-35
2. Базен А. Что такое кино? / Андре Базен. – Москва: «Искусство», 1972. – 384 с.
3. Балод А. Роман – андрогін. [Електронний ресурс] / А. Балод. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.netslova.ru/balod/ra.html>
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Брагинская Н. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259-282.
6. Браун Д. Код да Вінчі / Д. Браун. – Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2018. – 478 с.
7. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
8. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії та методології / У. Вайсштайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: [антологія / відп. ред. Д. Наливайко]. – Київ: вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 372-392
9. Гаврак З. З французької семіотики кіно / З. Гаврак // Кіно-Театр. – 2005. – № 1. – С. 24–29.
10. Геллер Л. Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: [Сборник трудов Лозаннского симпозиума]. – М.: МИК, 2002. – С. 5-19.

11. Генералюк Л. Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації / Л. Генералюк // Слово і Час. – 2013. - №11. – С. 50-61
12. Голд Г. Тайна кода да Винчи / Г. Голд. – СПб: Нева, 2005. – 532 с.
13. Гром'як Р. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
14. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – Київ: Факт, 2008. – 284 с.
15. Гура Н. П. Жанрова своєрідність циклу романів про професора Лендона Дена Брауна / Н. П. Гура, О. К. Бойко // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія. – 2014. – Вип. 10. – С. 21-27.
16. Доній В. Інтермедіальність творчості О. Довженка як вияв міжмистецької взаємодії / В. Доній // Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми: матер. міжнар. наук.-практ. конф. – Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2015. – С. 48–50.
17. Дубініна О. Чи можливо екранізувати стиль? / О. Дубініна // Сучасні літературознавчі студії. – 2014. – Вип. 11. – С. 242–255.
18. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур / Д. Дюришин. – Москва : Прогресс, 1979. – 318 с.
19. Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории / С. Зенкин // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57 (5). – С. 343-351.
20. Зубавіна І. Час і простір у кінематографі / І. Зубавіна. – Київ : Щек, 2008. – 448 с.
21. Ильин И. П. Интертекстуальность. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопед. справ. / И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – М.: Интрада, 1996. – 320 с.
22. Літературознавчий словник-довідник [ за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 753 с.

23. Лотман Ю. М. Семиотика кино / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2005. – С. 288–373.
24. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – Москва: Искусство, 1970. – 384 с.
25. Махлина С. Семиотика культуры и искусства / С. Махлина. – СПб.: Композитор, 2003. – 267 с.
26. Мизецкая В. Я. Универсалии и их модификации в художественном тексте: лингвопоэтические этюды: [монография] / В. Я. Мизецкая. – Одесса: Олди-плюс, 2014. – 256 с.
27. Наливайко Д. С. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики / Д. С. Наливайко. – Харків: Акта, 2006. – 366 с.
28. Плетенецька Ю. Парадигма понять термінологічної системи кіно перекладу / Ю. Плетенецька // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка. – 2013. – Вип. 14 (273). – С. 219–226.
29. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: [Монографія] / В. А. Просалова. – Донецьк: ДонНУ, 2014. – 154 с.
30. Пушак Ю. Література і кіно: (не)залежність мистецтв? / Ю. Пушак // Парадигма : зб. наук. пр. – 2011. – Вип. 6. – С. 49–58.
31. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
32. Сэпман И. Кино и поэзия. Принцип ретрансляции поэтического текста на экран / И. Сэпман // Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия: [сборник статей]. – Ленинград: Искусство, 1985. – С. 94–109.
33. Тимашков А. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке / А. Тимашков // Man and the Word. – 2007. – Issue: 02, vol. 9. – С. 21–26.

34. Тишунина Н. В. Методология интермедіального анализа в свете междисциплинарных исследований [Электронный ресурс] / Н. В. Тишунина. – 2006. – Режим доступа до статті: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy>
35. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс: навч. посібник / В. І. Фесенко. – Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.
36. Филиппова Е. Способы интерпретации литературного произведения / Е. Филиппова // Вестник Московского государственного университета печати. – 2015. – С. 153-158.
37. Шикиринська О. Б. Напрями міждисциплінарних студій в історичному розвої / О. Б. Шикиринська // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна. – 2012. № 23. – С. 210–214.
38. Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино / С. Эйзенштейн // Избр. произведения: В 6 т. – Москва: Искусство, 1964. – Т.2. – С. 45-59.
39. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб: Symposium, 2006. – 548 с.
40. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты ...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. - №11. – С. 47-57
41. Andrew D. The Well-worn Muse: Adaptation in Film and Theory / Dudley Andrew // Narrative Strategies: [Eds. Syndy M. Conger and Janet R. Welsh]. – Macomb: Western Illinois UP, 1980. – P. 9–17.
42. Bluestone G. Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema / G. Bluestone. – Baltimore: Johns Hopkins UP, 1957.
43. Burstein D. Secrets of The Code / D. Burstein. – N. Y.: CDS Books, 2004. – 373 p.

44. Cahir L. C. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches* / L. C. Cahir. – Jefferson: McFarland, 2006. – 307 p.
45. Cohen K. *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange* / Keith Cohen. – New Haven: Yale UP, 1979. – 216 p.
46. Corrigan T. *Film and Literature* / Timothy Corrigan. – Harlow: Longman, 1998. – 182 p.
47. Davidson D. *Ekphrastic Academia: Images, Sounds and motions in Academic Discourse* [Електронний ресурс] / D. Davidson. – 2017. – Режим доступу до статті: <https://waxebb.com/writings/ekphrasis.html>
48. Elliott K. *Rethinking the Novel/Film Debate* / K. Elliott. – Cambridge: Cambridge UP, 2003. – 295 p.
49. Epstein W. Automatic and attentional components in perception of size at a distance / W. Epstein, K. D. Broota // *Perception & Psychophysics*. – 1986. – Vol. 40. – P. 256-262
50. Hamilton G. *Encyclopedia of American Popular Fiction* / G. Hamilton, B. Jones. – N. Y., 2009. – 405 p.
51. Hansen-Löve A. *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne.* / A. Hansen-Löve // *Wiener Slawistischer Almanach*. – 1983. – 11. – S. 291-360
52. Heffernan J.A.W. *Ekphrasis and Representation* / J. A. W. Heffernan // *New Literary History*. – 1991. – Vol. 22. – № 2. – P. 297–316.
53. Hollander J. *The Poetics of Ekphrasis* / J. Hollander // *Word and Image*. – 1988. – Vol. 4. – P. 209-219.
54. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation* / Linda Hutcheon. – New York and London: Routledge, 2006. – 232 p.
55. *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation* [Eds. Kranz D. L., Mellerski N.]. – Cambridge Scholars Press, 2008. – 30 p.

56. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign / M. Krieger. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. – 292 p.
57. Kristeva J. Word, Dialogue and the Novel [Электронный ресурс] / J. Kristeva. – 1980. – Режим доступа: <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/u.osu.edu/dist/3/29382/files/2016/03/Kristeva-Word-Dialogue-and-Novel-2kauf14.pdf>
58. Lund H. Texten som tavla: Studier i litterär bildtransformation / H. Lund. – Stockholm: LiberFörläg, 1982. – 205 p.
59. Müller J. E. Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation / J. E. Müller. – Münster: Nodus Publikationen, 1996. – 335 s.
60. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality / I. Rajewsky // Intermedialities. – 2005. – №6. – P. 46
61. Rubin M. Thrillers / M. Rubin. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 336 p.
62. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality [Электронный ресурс] / J. Schröter. – 2011. – Режим доступа: <https://pdfs.semanticscholar.org/7873/00edc77ee539aaeddfb1c14477eb75836cbf.pdf>
63. Smith M. Literary Realism and Ekphrastic Tradition / M. Smith. – University Park: Pennsylvania State University Press, 1995. – 269 p.
64. The English Novel and the Movies / [Eds. Klein M., Parker G.]. – New York: Frederick Ungar, 1981. – 383 p.
65. Wagner G. The Novel and the Cinema / Geoffrey Wagner. – Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1975. – 394 p.
66. Wagner P. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) / P. Wagner. – Berlin; New York: De Gruyter & Co, 1996. – 406 p.

67. Wierzewski W. Film i literatura / W. Wierzewski. – Warszawa : COK, 1983. – 252 p.
68. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / W. Wolf. – Amsterdam: Rodopi, 1999. – 272 p.

**ДОДАТОК 1**



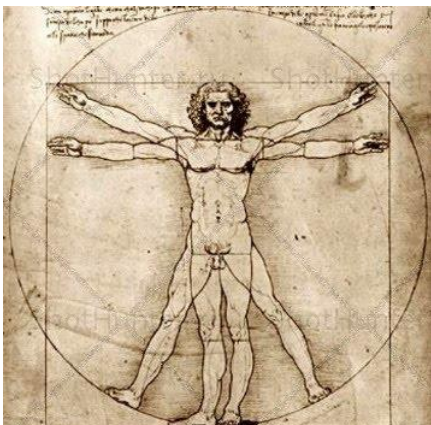
Мал. 1 «Мона Ліза»



Мал. 2 «Мадонна в скелях»



Мал. 3 «Таємна вечеря»



Мал. 4 «Вітрувіанська людина»



## ДОДАТОК 2



Мал. 1. Ейфелева вежа



Мал. 2 Сен-Сюльпіс



Мал. 3 Лувр та піраміда Лувра



Мал. 4 «La Pyramide Inverse»



Мал. 5. Темпл



Мал. 6. Вестмінстерське абатство

## ДОДАТОК 3



Рис. 1 «Вітрувіанська людина  
(кінокадр)»



Рис. 2 «Cruz gemmata»



Рис. 3 «Пошуки Святого Грааля»



Рис. 4 «Жіноче начало»



Рис. 5 «Марія Магдалина та Ісус Христос»