

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка  
Факультет іноземної та слов'янської філології  
Кафедра германської філології

**Ковбаса Тетяна Ігорівна**

**ТЕКСТОВІ СВІТИ РОМАНУ Д. БРАУНА «THE DA VINCI CODE»:  
ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АНАЛІЗ**

Спеціальність: 014 Середня освіта

Спеціалізація: Мова і література (англійська)

Освітня програма: Середня освіта (Англійська мова і література)

Галузь знань: 01 Освіта

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня магістра

Науковий керівник

\_\_\_\_\_ О.В. Багацька,  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри германської філології  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ року

Виконавець

\_\_\_\_\_ Т.І. Ковбаса  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ року

Суми 2020

Sumy Makarenko State Pedagogical University  
The Department of Foreign and Slavonic Philology  
The Chair of Germanic Philology

**Kovbasa Tetiana Ihorivna**

THE TEXT WORLDS OF D. BROWN'S NOVEL "THE DA VINCI CODE":  
LINGUOCOGNITIVE ANALYSIS

Speciality: 014 Secondary Education. Language and  
Literature (English)  
Field of Study: 01 Education  
Graduation Project

**Supervised by:**

O.V. Bagatska,  
Associate Professor

**Performed by:**

T.I. Kovbasa

Sumy 2020

## ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ .....	3
ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ МОЖЛИВИХ СВІТІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ . .....	9
1.1 Поняття «можливих світів» та підходи до його вивчення .....	9
1.2 Фреймове моделювання як спосіб представлення можливих світів художнього твору .....	16
1.3 Текстові засоби реалізації «можливих світів» художнього твору .....	23
1.4 Роман Дена Брауна «Код да Вінчі» у контексті вивчення можливих світів .....	32
Висновки до розділу 1 .....	33
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНА МОДЕЛЬ МОЖЛИВИХ СВІТІВ У РОМАНІ Д. БРАУНА «КОД ДА ВІНЧІ».....	35
2.1 Базова модель фрейму як універсальний спосіб зображення сценарію «можливих світів» .....	35
2.2 Можливий світ 1 – Ретроспективний .....	36
2.3 Можливий світ 2 – Історичний .....	43
2.4 Можливий світ 3 – Міфологічний .....	46
2.5 Можливий світ 4 – Науковий .....	50
2.6 Можливий світ 5 – Релігійний .....	52
2.7 Можливий світ 6 – Кримінальний .....	55
2.8 Перетин можливих світів роману та його наслідки .....	59
Висновки до розділу 2.....	60
РОЗДІЛ 3. ТЕКСТОВІ ЗАСОБИ АКТУАЛІЗАЦІЇ МОЖЛИВИХ СВІТІВ РОМАНУ ДЕНА БРАУНА «КОД ДА ВІНЧІ» .....	63
3.1 Алюзія .....	63
3.2 Символізм .....	73
3.3 Цитата .....	78

Висновки до розділу 3.....	80
ВИСНОВКИ .....	82
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	89
ДОДАТКИ .....	95
SUMMARY	

## **ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ**

МС – можливий світ

## ВСТУП

**Актуальність** вивчення проблеми функціонування можливих світів у художньому тексті обумовлюється низкою чинників. Швидкий розвиток когнітивної лінгвістики, яка вважається відносно новою дисципліною, вимагає розроблення нових підходів до вивчення текстового простору. Переважно більша частина існуючих критеріїв дослідження не в повній мірі задовільняють потребу в ґрунтовному аналізі твору, що спричиняє часткове розуміння головних його аспектів. Більш того, питання декодування інформації, отриманої від автора, залишається відкритим, адже не завжди обраний підхід може гарантувати адекватне сприйняття повідомлень.

Однією зі складових теорії можливих світів є репрезентація концептуальних моделей за допомогою фреймового моделювання. Оскільки структури деяких фреймів забезпечують повне відтворення сюжету того чи іншого світу, процес відображення світів стає допустимим. Чимало науковців приділяли увагу проблемі теорії можливих світів у літературознавстві, насамперед зарубіжні дослідники Девід Льюїс, Томас Павел, Пол Верт, Джоан Гевінс, Умберто Уко та Марі-Лаура Райен присвятили багато доробків, вивченню МС, проте, варто зазначити, що питання використання фреймів для моделювання можливих світів розглядалося недостатньо поглиблено, особливо, на тлі художнього простору.

Крім того, наша розвідка передбачає виокремлення головних засобів інтертекстуальності, які слугують маркерами активізації можливих світів. Ця проблема є взагалі не висвітленою у наукових працях, що зумовлює ще більшу актуальність нашої наукової розвідки. У результаті численних досліджень науковцями були окреслені лише лінгвістичні маркери, які свідчать про народження того чи іншого МС, при цьому текстові активатори, залишилися поза увагою, хоча, вони є більш важливими, на нашу думку, адже їх роль полягає не тільки в сигналі про відкриття МС, а й у семантичній наповненості кожного уживаного елемента.

Роман Дена Брауна «Код да Вінчі» становить для нас неабияку значущість, тому що він є яскравим та досконалим прикладом доведення теорії можливих світів та їх репрезентації у творі за допомогою фреймового моделювання. Вивчення засобів інтертекстуальності, зокрема алюзії, символів та цитат, уможлиблює відтворення процесу перетину та взаємодії усіх наявних МС твору.

Таким чином, проблема виокремлення МС та їх інтерпретація не є висвітленою науковцями в повній мірі.

Відповідно, актуальність теми дослідження зумовлена :

- необхідністю визначення основних можливих світів літературного твору, їх маркування та трактування;
- потребою у розробленні інтегрованої моделі фрейму, яка б уможлиблювала універсальність опису усіх МС, створених автором;
- спробою відтворення та репрезентації сценаріїв МС за допомогою наведеної схеми в їхньому взаємозв'язку;
- прагненням виокремлення текстових засобів актуалізації МС твору, їх інтерпретація.

**Об'єктом** дослідження є можливі світи англомовного роману Дена Брауна «Код да Вінчі».

**Предметом** дослідження є лінгво-когнітивна репрезентація можливих світів англомовного роману Дена Брауна «Код да Вінчі».

**Мета** дослідження полягає у виявленні лінгвокогнітивних особливостей актуалізації можливих світів англомовного роману Дена Брауна «Код да Вінчі» за допомогою фреймового моделювання.

Задля досягнення поданої мети нами було окреслено головні **завдання**:

- з'ясувати поняття «можливих світів» та дослідити підходи до його вивчення;
- визначити можливі світи роману Дена Брауна «Код да Вінчі»;

- відтворити МС за допомогою універсальної схеми предметно-центричного та акціонального фрейму та інтерпретувати їх;
- прослідкувати перетин репрезентованих у романі МС та обґрунтувати принципи їх взаємодії;
- виявити та проаналізувати текстові засоби актуалізації МС у романі як своєрідні маркери сигналу народження або переривання МС;

Для реалізації вищезазначених завдань були використані такі **методи дослідження** :

- контекстуально-інтерпретативний метод був використаний для пояснення текстових засобів, які слугують сигналами активізації МС;
- фреймове моделювання було використано для представлення МС роману та їх перетину;
- статистична обробка результатів, отриманих у процесі дослідження.

**Наукова новизна** роботи полягає у тому, що, по-перше, нами було виявлено та проаналізовано всю сукупність МС в англomовному романі Дена Брауна «Код да Вінчі» у їхній взаємодії; по-друге, здобутком нашої роботи вважаємо розробку інтегрованої моделі фрейму для моделювання сценаріїв розгортання можливих світів; по-третє, нами були описані та виокремлені найважливіші текстові маркери актуалізації МС у досліджуваному романі.

**Теоретична цінність** роботи полягає у аналізі та систематизації лінгвістичних напрацювань з теорії можливих світів у контексті фреймового моделювання, а також у дослідженні алюзії, символу та цитати, як вагомих активаторів МС художнього простору.

**Практичне значення** роботи полягає у тому, що її результати можуть бути використані в таких курсах як Інтерпретація художнього тексту, Когнітивна лінгвістика, Стилiстика англійської мови.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та результати дослідження оприлюднені на наступних конференціях : 1) «Актуальні питання

філології та методології» (Суми, 2020), 2) IV Всеукраїнська наукова інтернет-конференція «Діалог мов і культур у сучасному освітньому прострі» (Суми 2020), 3) IV Міжнародна науково-практична інтернет-конференція студентів, магістрантів, аспірантів «Філологія, лінгводидактика, професійна комунікація в науковому дискурсі» ( Суми, 2020).

**Публікації.** Основні результати дослідження відображено у статті та тезах доповідей на конференціях :

1. Ковбаса Т. І. Символ як текстовий засіб реалізації «можливих світів» у літературному творі / Т.І. Ковбаса // Тези доповідей IV Всеукраїнської наукової інтернет-конференції «Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі». – Суми, 2020. – С. 117-120.
2. Ковбаса Т. І. Алюзія як засіб репрезентації історичного світу англomовного роману Дена Брауна «Код да Вінчі» / Т.І. Ковбаса // Актуальні питання філології та методології: збірник наукових праць студентів і магістрантів. – Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020. – С. 67-71.

**Структура та обсяг роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи – 94 сторінок. Робота містить 4 таблиці та 3 рисунки. Додаток має обсяг 10 сторінок. Список використаних джерел викладений на 6 сторінках і налічує 71 найменувань, з яких 29 – англійською мовою.

У вступі було висвітлено актуальність теми дослідження, об'єкт, предмет та головні завдання, які були поставлені нами на момент визначення теми магістерської роботи, мета, методи дослідження, наукова новизна, теоретична та практична цінність, апробація результатів дослідження, публікації, структуру та обсяг роботи.

У першому розділі «Теорія можливих світів у контексті сучасних лінгвістичних досліджень» було викладено основні засади теорії можливих світів, запропонованої Готфрідом Лейбніцем, також основні підходи до вивчення поняття «можливого світу» та його зображення. Значна увага була

приділена матеріалу про фреймова моделювання як способу представлення можливих світів художнього твору, нами було подано точки зору вчених стосовного поняття «фрейм», його різні класифікації. Важливою складовою першого розділу є теоретичні основи інтертекстуальності, а саме алюзії, символу та цитати як засобу реалізації МС у художньому творі.

У другому розділі «Коцептуальна модель можливих світів романі Д. Брауна «Код да Вінчі»» було запропоновано власну інтегровану модель предметно-центричного + акціонального фрейму, яка дає змогу універсально описувати кожен окремий МС, заповнюючи кожен окремий слот. Також нами було зображено та проінтерпретовано усі МС роману «Код да Вінчі» за допомогою фреймового моделювання.

У третьому розділі «Текстові засоби актуалізації можливих світів роману Дена Брауна «Код да Вінчі»» нами було виділено та проаналізовано засоби інтертекстуальності, які слугують своєрідними маркерами позначення МС такі, як алюзії, символи та цитати. Також було визначено алюзії широкого та вузького вжитку.

У загальних висновках було зроблено чіткий виклад найбільш важливих результатів дослідження та підсумки проведеної роботи.

## РОЗДІЛ 1. Теорія можливих світів у контексті сучасних лінгвістичних досліджень

### 1.1. Поняття «можливих світів» та підходи до його вивчення

Теорія можливих світів, уперше запропонована Готфрідом Лейбніцем, була розроблена в другій половині 20-го століття такими філософами як С. Кріпке, Д. Льюїс, Я. Хіттикка і Н. Решер як засіб вирішення проблем формальної семантики [5].

Виникнення поняття «можливих світів», насамперед, пов'язане із ключовими поняттями логіки – «можливість», «неможливість», «необхідність», які, в свою чергу, визначають: можливість  $P$  (де  $P$  позначає стан справ, пропозицію) як істинність  $P$  у деяких (насамкінець, одному) можливих світах; неможливість  $P$  – як хибність  $P$  в усіх можливих світах; необхідність  $P$  – як істинність  $P$  в усіх можливих світах [6].

Сучасна теорія можливих світів ґрунтується на різних теоретико-методологічних позиціях, які формувалися представниками логічного, психологічного та когнітивного підходів [3].

Можливий світ – це смисловий феномен, що має певний семантичний статус в залежності від того, через яку пропорційну установку він вводиться. Це може бути світ як результат сприйняття, це можуть бути можливі світи, пов'язані з пригадуванням, прогнозом, наміром, це може бути світ контрфактичний (нереалізований у дійсності, але можливий за певних обставин) [6].

Основним положенням теорії можливих світів є теза про те, що сама по собі реальність представляється як певний всесвіт, який складається із різноманітних деталей. Цей всесвіт зображується у формі відповідної ієрархії, тобто простежується певне відношення складного елемента до простих.

Реальний світ (the actual world) є центральним елементом, а все, що перебуває поза його межами, належить до можливих світів (possible worlds) [1]. Будь-який можливий світ має бути пов'язаний із центром (реальним світом), за

допомогою доступного зв'язку. Так, межа між можливим та неможливим світами залежить від інтерпретації поняття доступності [2] (див. табл. 1).

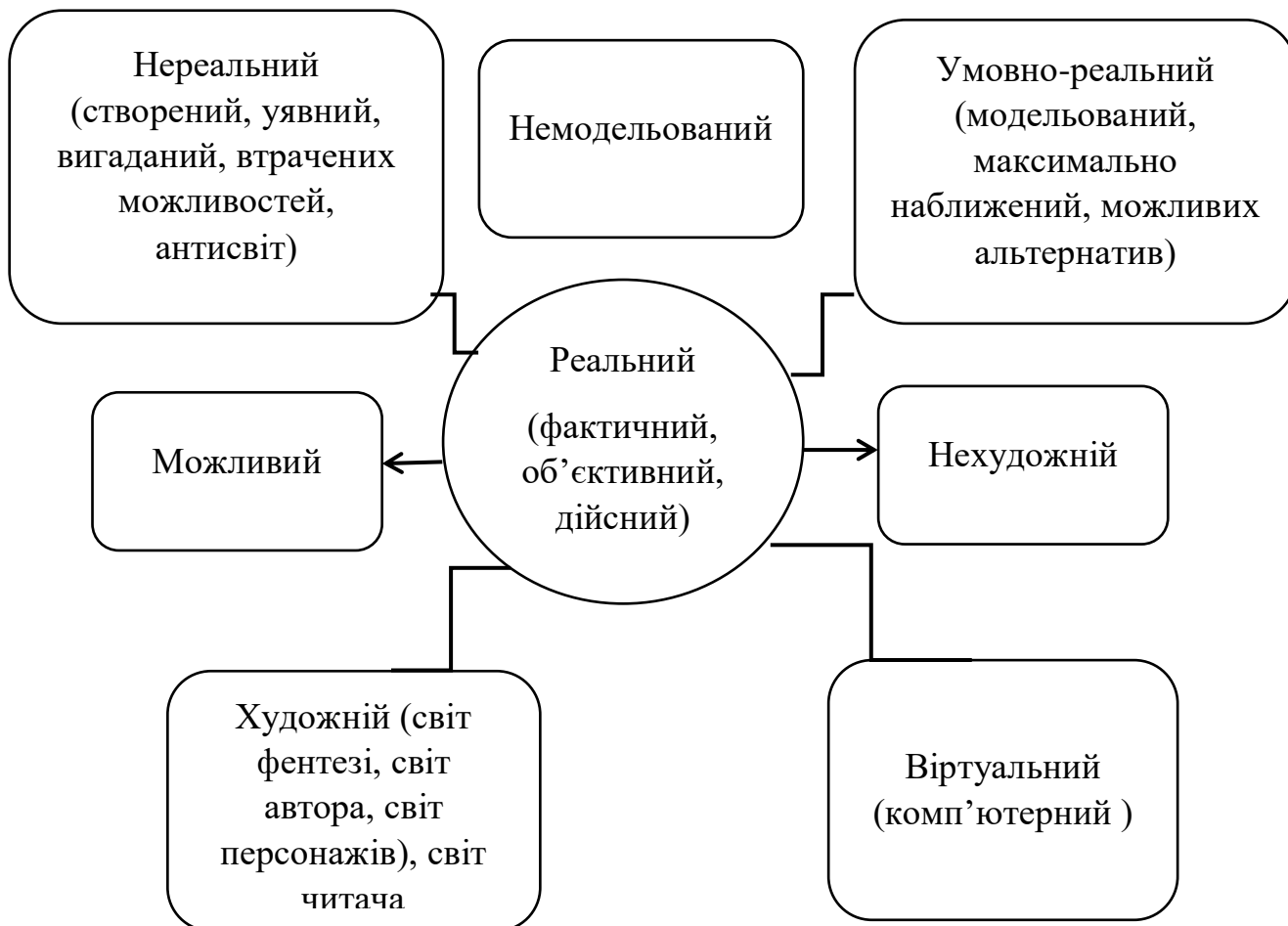


Табл.1. Центрована модель можливого світу

Вище зазначена центрована модель демонструє те, що в її центрі знаходиться реальний світ, а можливі світи – альтернативні реальному [2].

Людині властиво фантазувати про світи, які відмінні від реального світу, світах, в яких все інакше, ніж у нашому світі. Людське мислення детермінує всі можливі положення речей, які виходять за межі постійного, сталого, звичного життя, законів фізики та логіки [12].

**Семантика можливих світів** – це метод аналізу семантичних конструкцій, основу якого складає розгляд так званих можливих світів –

мислимих положень справ (ідеальних альтернатив, опису стану, точок відповідності).

Вона являє собою **концептуальну модель**, яка розглядає «можливі світи» в якості семантичного примітиву. В основі семантики можливих світів лежить здатність людини мислити над ходом життя, являти розвиток різних подій та ситуацій, конструювати можливе положення справ у майбутньому і, обертаючись назад, моделювати інший хід подій, що вже відбулися. Людський розум здатний замінити кожну деталь в конструкторі життєвих подій, пред'явити альтернативу кожному судженню, кожній дії чи факту [7].

Над проблемою вивчення «можливих світів» працювало багато науковців. Передусім, **Девід Льюїс** ототожнював можливі положення речей (модифікації нашого всесвіту) із конкретними усесвітами, які існують поруч із нашим всесвітом, тобто можливі світи являють собою реально існуючі всесвіти. Риторична сила Льюїса полягала в тому, що він відходив від метафізичного сприйняття можливих світів, як чужих для нас форм буття, розглядаючи їх як багато світів, схожих до нашого світу. Основні ідеї Льюїса сформульовані в чотирьох тезисах:

1) **Можливі світи існують** – інші можливі світи настільки ж реальні, наскільки є реальним наш світ. Вони можуть не існувати в реальності, оскільки існує лише реальний світ, проте вони, все ж таки існують.

2) **Інші можливі світи схожі** з реальним світом. Вони відрізняються не за суттю, а за подіями, які в них відбуваються. Реальний світ – один із більшості інших світів. Ми зємо його реальним не тому, що він за суттю відрізняється від інших, а тому, що ми живемо в ньому.

3) **Представники інших світів можуть по-праву називати свій світ «реальним»**, якщо вони **мають на увазі те, що маємо на увазі ми**.

4) **Можливі світи неможливо редукувати до більш примітивних понять**. Можливі світи **являють собою те, що вони являють собою і ні що інакше** [17].

Під впливом логіко-філософських концепцій можливий світ трактується як множинність потенційних універсумів, які проектується на світ дійсний [11]. Розробляючи основні техніки й методику лінгвістичного інтерпретаційного аналізу реалізації можливих світів у художньому тексті, російська дослідниця **Г.В. Новікова** зазначає, що, з одного боку, семантика можливих світів об'єктивується через категорії можливості / необхідності / дійсності, а з іншого, враховує аналіз актуалізованої ситуації [12]. З точки зору внутрішньої референції, художній світ письменника постає дійсним універсумом, відносно якого автор актуалізує семантичний простір можливих світів у термінах потенційності / нереальності / ірреальності, що детермінують модальний аспект категорії можливості [12].

Російський філософ та лінгвіст **Епштейн**, насамперед, висував свою концепцію *посибілізму* як ідею того, що можливе постає особливим модусом «можествування», оскільки не є ні певною реальністю, що характеризується власним часо-просторовим континуумом або фізичною протяжністю, ні умовною фікцією, котра відтворює через деякі символічні форми реальність [18].

Дослідник **Г. Вайдахер** стверджував [14], що можливі світи є дечим іншим, аніж можливі мікрокосми. Відмінність полягає в тому, що останні постулюються як альтернативно можливі, однак неактуалізовані наслідки стану справ або ситуацій [14]. Художні світи виступають можливими або неможливими ситуаціями чи певними наслідками стану справ, які можуть бути актуалізованими або неактуалізованими в художньому світі [14].

Італійська дослідниця прозового тексту **Нансі Мюрзії** навпаки зауважувала, що зближення понять художнього вимислу й можливого світу ґрунтується виключно на ідеї правдивості художньо-вигаданих висловлень [20].

Літературний теоретик та критик **Томас Павел** наголошував на тому, що літературний текст встановлює для читача новий реальний світ, який накладає свої закони на навколишні системи, тим самим визначаючи свій власний

горизонт можливостей. Особливим значенням для розвитку теорії можливих світів було те, що Павел показав автономність літературних світів.

**Пол Верт** розподілив світи художнього твору на дискурсивний, текстовий світ й підсвіти, серед тригерів яких він виділяє й системи модальної логіки. Він застосував системи модальної логіки до дискурсивного аналізу твору [2].

**Джоан Гевінс**, розвиваючи теорію П. Верта, запропонувала виділяти в межах підсвітів окремо модальні підсвіти. Вона розширила можливість семантичного аналізу твору [3].

На думку литовського філософа **Р.І. Павільоніса**, поняття «**можливий світ**» нерозривно пов'язане із концептуальною системою світу. Мається на увазі те, що остання містить у собі інформацію про світ, нею володіють носії мови і саме за допомогою неї відображається їх пізнавальний досвід. Беручи до уваги «систему власних думок» в *інтегрованому вигляді*, можна зробити висновок, що вона співвідноситься з пізнавальним аспектом та оцінюванням рефлексій на навколишній світ, і знаходить відображення в концептуальній картині світу, яка становить систематизований пізнавальний досвід людини.

У процесі аналізу мови поняття *можливий світ* мотивується тим, що, по-перше, стан речей в світі міг би бути іншим, ніж він є, а по-друге, носії мови постійно, але, можливо, неусвідомлено мають справу з можливими світами як із тим, чому відповідають їх власні думки, бажання, віра та сумніви [17].

У контексті вивчення художньої літератури питання застосування теорії можливих світів розробляли У. Еко, М.-Л. Райан, Л. Долежел та багато інших. У своїх численних роботах учені намагалися викласти класифікацію текстів за принципом істинності (Л. Долежел, 1998), ранжувати світи за рольовими призначеннями автора, персонажів та читача (У. Еко, 1984), та навіть пояснити природу динамічного сюжету через поєднання підсвітів персонажів (М.-Л. Райан, 1991) [4].

Чеський філолог **Любомир Долежел** осягав можливі світи з погляду семіотичної теорії, вважаючи останні результатом виключно текстової

діяльності [2]. При цьому, на думку науковця, в художній літературі існують тексти, що репрезентують реальний світ (world-imaging-texts) й ті, що його вибудовують / творять (world-constructing-texts) [2]. Можливий світ постає, у такому разі, певним ментальним образом, такою собі “мисленневою картинкою” письменника, над якою читач може розмірковувати і яку він пізнає завдяки власному досвіду.

**Любомир Долежел** запропонував власну класифікацію *можливих світів*, в якій виділяємо:

- 1) фактичний світ, в якому читачі читають книги, аудиторія і акторський склад збираються в театрі, а глядачі дивляться фільм у кіно;
- 2) вигаданий, або драматичний світ, в якому має місце описування історії, події, оповіді, зображення персонажів, місць, дій та предметів;
- 3) підсвіт глядачів, в якому читач конструює психічно можливі світи або очікувані;
- 4) підсвіт персонажів, в якому реалізуються бажання, надія та уява;
- 5) альтернативні світи, які є паралельними разом з вигаданими або драматичними, коли художній текст торкається деяких варіацій в самому тексті для того щоб створити альтернативні вигадані світи [7].

Російська науковиця **Олена Бразговська**, конкретизуючи специфіку семіотичного конструювання *можливих світів* у просторі художнього твору, виокремлювала чотири позиції :

- 1) будь-який *можливий світ* має виключно знакову сутність, оскільки ймовірною формою його існування є лише текст;
- 2) можливий світ зароджується у результаті референції до певних об'єктів із подальшим їх звуковим відображенням;
- 3) референтом можливого мікрокосму є уявлення про відому дійсність;
- 4) можливі світи вибудовуються певним мовним каркасом, зважаючи на те, що вони творяться у процесі мовної гри [22].

**Умберто Еко** запропонував розглядати художній твір як машину для творення можливих світів (світ фабули, світ персонажів в межах фабули й світ читача поза фабулою). Він представив семантичний домен оповідання не як єдиний можливий світ, а як всесвіт, що складається з сузір'я можливих світів [21].

**Марі-Лаура Райен**, спираючись на теорію У. Еко, описувала всесвіти художнього тексту як модальні системи, виділяючи реальний світ тексту та світи персонажів, які в свою чергу розподіляються на світи-знання, світи-еталони (бажання, зобов'язання) та світи-фантазії. Вона запропонувала розгорнуту класифікацію можливих світів художнього твору [4]. Дослідниця виокремила дев'ять типів зв'язків доступності між реальним світом та світами художньої літератури: ідентичність властивостей, ідентичність складових, сумісність складових, хронологічна сумісність, фізична сумісність, таксономічна сумісність, логічна сумісність, аналітична та лінгвістична сумісність.

Теорії, які оперують поняттям «можливі світи» знайшли широке застосування в філософії, філософії мови, свідомості, пізнанні, етиці, а також в лінгвістиці, модальній логіці та теорії вірогідності.

Аналіз вище зазначених підходів до вивчення поняття *можливого світу* дає підставу виокремити два підходи до його розгляду: з позиції наратології (Д. Льюїс, Т. Павел, Л. Долежел, У. Еко та М.-Л. Райен) та семантико-дискурсивного аналізу (П. Верт, Дж. Гевінс).

Отже, *теорія можливих світів* – це ефективний засіб аналізування художнього твору, який дає можливість виділяти окремі світи з повного та глобального всесвіту, більш того чітко їх маркувати та розуміти загальну логіку і задум твору. Ознайомившись із усіма науковими підходами стосовно цього питання, можемо зробити висновок, що жоден окремий підхід не є досконалим, адже він не задовольняє потреби семантико-когнітивного аналізу літературних творів. Лише за умови об'єднання певних підходів, а саме М.-Л. Райен та

Дж. Гевінса стає можливим отримання універсального методу для опрацювання, вивчення та аналізу можливих світів художнього твору.

## **1.2. Фреймове моделювання як спосіб представлення можливих світів художнього твору**

Когнітивна лінгвістика в сучасному контексті – вітка лінгвістичного функціоналізму, який вважає, що мовна форма похідна від функцій мови. Проте різні напрямки функціоналізму зосереджуються на різних типах функцій – наприклад, семантичних ролях, зв'язуванні тексту, комунікативних установках тощо. Когнітивний напрямок функціоналізму особливо виділяє роль когнітивних функцій та розуміє, що решта функцій виводяться з них або зводяться з ними [18].

Когнітивний підхід до мови – твердження, що мовна форма в кінцевому рахунку являється відображенням когнітивних структур, тобто структур людської свідомості, мислення та пізнання. До числа важливих когнітивних феноменів, які детермінують мовну форму, відносяться структури пред'явлення знань, природна категоризація, довготривала пам'ять, оперативна пам'ять, увага та активація [15].

Предметом когнітивної лінгвістики є *моделювання концептів* і встановлення особливостей їх мовної реалізації [25]. У зв'язку зі складним характером структурної організації концепту, під ним розуміють знання різного рівня абстракції, тобто різні формати знання. Концептом може бути і окреме значення, і ціла концептуальна структура чи, іншими словами, когнітивна модель, яка включає інші концепти і задає інші рівні абстракції [25].

Насамперед, кінець ХХ століття вважається тією точкою відліку, коли з'являється необхідність розглядати мову з боку її участі в пізнавальній діяльності людини. Інформація, отримана в ході предметно-пізнавальної діяльності, надходить до людини через різні канали, але предметом розгляду в когнітивній лінгвістиці є лише та її частина, яка відбивається і фіксується в

мовних формах. **Концепт** вважається основним семантичним поняттям когнітивної лінгвістики [24].

Когнітивний напрям вивчення тексту розвинувся внаслідок виникнення когнітивної зміни наукової парадигми на порозі XXI ст. В цей час лінгвістика тексту стала потребувати “нових методик аналізу об’єкта як форми репрезентації знань у мові, як концептуального модельного відображення дійсності, як модифікату сфери свідомості автора (художньої, естетичної, етичної, наукової, аксіологічної, прагматичної) та як моделі впливу на свідомість, інтелект, пам’ять, поведінку, погляди інтерпретаторів” [23].

Значущість когнітивного підходу виявляється в тому, що він повністю змінює парадигму поняття аналізу тексту. Саме тому в рамках когнітології розвивається відносно нова галузь «когнітивна поетика». Так, Л.Ф. Присяжнюк зазначає, що головною метою такої поетики є розкриття тих когнітивних процесів, на основі яких відбувається продукування, сприйняття та інтерпретація тексту [26].

У дослідженні когнітивної лінгвістики саме літературного твору важливе місце посідають сучасні поетико-когнітивні студії, які зосереджують свої увагу на з’ясуванні закономірностей концептуалізації та категоризації світу у літературному творі, на визначенні принципів реконструкцій світорозуміння автора та експлікації концептуального змісту творів [27].

Досліджуючи поняття «**можливий світ**», варто зазначити, що його розглядають як абстрактний конструкт, у якому існує визначена кількість істинних тверджень, і, навпаки, істинність твердження може визначатися за допомогою існування можливого світу, де воно є істинним [28].

Текстові простори, згідно з твердженням **П. Верта**, визначаються, перш за все, дейктичною інформацією місця та часу, які є головними «будівельними елементами» текстового простору. Внутрішньотекстові субпростори здатні модифікувати дейктичну інформацію або вводити додаткові сфери в текстовий світ. Крім того, дослідник особливо виділяє провідну роль **фреймів** знання в

побудові **можливих світів**, оскільки ці **фрейми** значним чином розширюють і збагачують текстові світи [29].

**Дж. Лакофф**, представивши *теорію когнітивних моделей*, довів, що вона складається з ментальних просторів та когнітивних моделей, які в свою чергу, структурують ці простори [30]. Ментальний простір – це сфера мислення, яка охоплює наше розуміння ситуацій як реальних, так і гіпотетичних або певних абстрактних категорій. Він має суто когнітивний статус та не існує поза мисленням. *Ментальні простори* називають **фреймами**.

На початку 70-х років до концептуального апарату досліджень зі штучного інтелекту американським вченим М. Мінським було введено термін **фрейм** та розроблено *теорію фреймів* [31]. Варто зазначити, що дослідник зображував **фрейм** у вигляді сітки, що складається із вузлів та зв'язків між ними. Вузли верхніх рівнів є чітко визначеними, оскільки сформовані поняттями, зміст яких завжди відповідає ситуації, яку цей фрейм представляє. Вузли нижніх рівнів називаються терміналами (слотами) – компоненти, вербалізація яких залежить від мовленнєвої ситуації [31].

Сучасні дослідники у галузі когнітивної лінгвістики по-різному дають визначення поняттю **фрейм**. Ч. Філлмор – американський лінгвіст розуміє фрейм як систему вибору мовних засобів – граматичних правил, лексичних одиниць, мовних категорій, – пов'язаних із прототипом сцени [32].

З.Д. Попова, Й.А. Стернін та А.П. Бабушкін згоджуються на тому, що **фрейм** – сукупність стандартизованих дійсних і потенційних знань про явища, що мають складну багатокомпонентну структуру, цілісне уявлення про багаторівневий концепт [32].

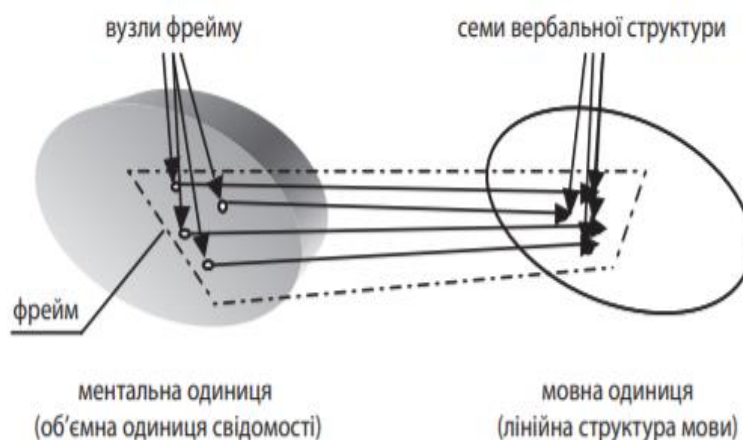
Ф. Унгерер та Х.-Й. Шмідт дають спільне розуміння **фрейму** як певну когнітивну модель, за допомогою якої репрезентуються знання й оцінки, пов'язані з конкретними, часто повторюваними ситуаціями [32].

Вчені Т. А. Ван Дейк, Р. Богранд, В. Дреслер узагальнюють поняття фрейм, визначаючи його як одиницю знань, організовану навколо концепту, що

містить відомості про суттєве, типове та можливе для цього концепту в межах певної культури [32].

Дослідження природи фрейму та аналіз допомагають визначити його основні специфічні риси:

- фрейм є змістовним каркасом для висловлювання, більш того за допомогою нього відбувається перехід об'ємної ментальної одиниці в лінійну вербальну структуру;
- у структурі фрейму набір специфічних ознак відповідає за ідентифікацію кожної конкретної ситуації або денотата в свідомості людини;
- за допомогою фіксованого набору змістових компонентів фрейму та відношень між ними репрезентуються знання про типову ситуацію, яка представляється.



*Рисунок 1. Перехід когнітивної структури у вербальну*

Російська дослідниця **В. Денісова** виділяє основні ознаки **фреймової-слотової моделі**. По-перше, вона зазначає, що ця модель повинна мати певну семантичну сферу, до якої відносяться лексеми в первинному значенні, по-друге, важливе місце посідає образна сфера, до якої відносяться лексеми у переносному значенні. Також фреймово-слотова модель має містити образ, який зі свого боку буде пов'язувати первинні та вторинні значення мовних

одиниць. Як зазначає В. Денісова типові для конкретної моделі динамічні сценарії і схеми, що відображають найбільш характерні для даної понятійної сфери послідовності розвитку подій є обов'язковою складовою. А завершальною умовою, яка вважається необхідною, є слоти, кожен з яких розуміється як фрагмент певної мовної картини світу індивіда та які структурують відповідну концептуальну сферу і включають певну частину фрейму, якийсь аспект його конкретизації [33].

Існує багато класифікацій фреймів. Насамперед, їх розрізняють за походженням, відповідно до концептуального наповнення, відповідно до репрезентації знань, за типом інформації та за ієрархічною організацією [34].

<p><i>Класифікація фреймів за походженням</i></p>	<p>1) <b><u>первинні</u></b> :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• відповідають первинним схемам сприйняття та інтерпретації подій;</li> <li>• дають можливість локалізувати, сприймати, визначати кількість подій та давати їм наймнування.</li> </ul>	<p>2) <b><u>вторинні</u></b> :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• трансформують діяльність, яка є усвідомленою в термінах первинної системи фреймів.</li> </ul>
<p><i>Класифікація фреймів відповідно до концептуального наповнення</i></p>	<p>1) <b><u>статичний фрейм</u></b>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• розуміється як структура, яка містить знання про певний стан речей.</li> </ul>	<p>2) <b><u>динамічний фрейм</u></b> :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• розглядається як структура, яка представляє процедурні знання про перебіг подій.</li> </ul>
<p><i>Класифікація фреймів відповідно до принципу репрезентації знань</i></p>	<p>1) <b><u>статичний фрейм</u></b>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• є ланкою схематизованого досвіду людини.</li> </ul>	<p>2) <b><u>динамічний фрейм</u></b>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• відбиває категоріальний досвід людини як змістовий каркас її дискурсивної діяльності.</li> </ul>

Класифікація фреймів за типом інформації	1) <u>когнітивно-семантичний</u> : • відбиває специфічні структури мислення.	2) <u>культурний</u> : • застосовується для представлення інформації про особливості культури.
Класифікація фреймів за ієрархічною організацією	1) <u>прості(базові)</u> : • представляють найзагальніші категоризації організації вербалізованої інформації.	2) <u>складні (комплексні)</u> : • когнітивні структури, які демонструють інтеграцію кількох базових фреймів.

Таблиця 1. Класифікація фреймів

Для побудови будь-якого фрейму потрібно керуватися його структурою. Так, він складається з **імені фрейму, імені слоту, значення слоту, способу отримання значення та приєднаної процедури.**

Ім'я слота	Значення слота	Спосіб отримання значення	Приєднана процедура

Таблиця 2. Структура фрейму

*Ім'я фрейма* слугує для ідентифікації фрейму в системі і воно –унікальне. Фрейм являє собою сукупність слотів, кількість яких може бути довільним. Їхнє число в кожному фреймі встановлюється проектувальником системи, при цьому частина слотів визначається самою системою для виконання певних функцій.

*Ім'я слота* також має бути унікальним в межах фрейма. Зазвичай воно нагадує ідентифікатор, який наділений певною семантикою. В якості імені слоту може виступати довільний текст.

*Вказівники наслідування* показують, яку інформацію про атрибути слотів із фрейма верхнього рівня наслідують слоти з аналогічними іменами у даному фреймі.

*Вказівник типу даних* показує тип значення слота.

*Значення слова* повинно відповідати вказаному типу даних і умові наслідування.

*Приєднана процедура або демон* – це прихована процедура, яка автоматично виконується при наявності певних умов, а також вона виконується за вказівкою, що приходить з іншого фрейма [36].

**С.А. Жаботинська** різні види фреймів об'єднує в п'ять відносно універсальних типів структур. Як зазначає науковиця, запропоновані фрейми демонструють загальні закономірності організації вербалізованої інформації. Насамперед, вона виділяє предметноцентричний, акціональний, партитивний, гіпонімічний та асоціативний фрейми. Головний конститuent – категорія предмета (ніщо/ніхто).

- 1) **предметноцентричний фрейм** – у ньому представлені ознаки одного і того самого предмету, які локалізуються в таких категоріях, як кількість, якість, дія, оцінка, спосіб, місце та час;
- 2) **акціональний фрейм** – конститuentами фрейму є кілька предметів хтось/щось, які наділяються семантичними ролями – агенс, пацієнс, інструмент, бенефіціант. Конститuentи відображають характер відношення між предметними сутностями, серед яких одна, наділена роллю агенса, є центральною;
- 3) **партитивний фрейм** – має у своїй структурі предметні сутності хтось/щось, які співвідносяться між собою як ціле і його частина;
- 4) **гіпонімічний фрейм** – у цьому випадку предметні сутності ніщо/ніхто об'єднуються родовидовими відношеннями;
- 5) **асоціативний фрейм** – ілюструє відношення подібності, спираючись не стільки на «положення речей» в онтології, скільки на зближення концептів у мисленні самої людини [37].

Застосування фреймів допомагає читачеві інтерпретувати висловлювання, у яких присутні натяки, недомовки та еліптичні конструкції. Спочатку адресат підводить зміст, того, що він сприйняв під певну стереотипну схему, а далі будує в розумі ту інформацію, яка не була сказана.

Отже, *фреймове моделювання* – це один із провідних напрямків когнітивної лінгвістики, який допомагає репрезентувати певні знання або ситуації у формі детальної схеми. Так, як сучасна лінгвістика визнає існування можливих текстових світів та їх різноманітну природу, важливим є те, що встановлення однозначних меж цих світів не завжди здійснюється успішно. Проте ми не можемо відмовитися від цієї теорії через її виправданість та необхідність адекватно пояснити чим і наскільки можливий світ відрізняється від реального. Саме фреймове моделювання дає змогу створити певну когнітивну модель, яка допомагає зобразити реальний світ по відношенню до можливих світів, які наявні у певному творі, їх перетин та взаємозв'язок.

### 1.3. Текстові засоби реалізації «можливих світів» художнього твору

Як стверджує один із основоположників семантики можливих світів Я. Хінтікка, можливі світи – це ймовірне положення справ по відношенню до суб'єкта, який знаходиться в реальному світі і який своє реальне «Я» проектує в інші мисленнєві простори [10].

Можливі світи актуалізуються за допомогою як мовних, так і текстових засобів, які дають змогу так чи інакше їх маркувати.

До теперішнього часу семантика можливих світів як об'єкт лінгвістичного дослідження розуміється як ментальний світ, матеріалізований в мовному знаку. Признано, що, на відміну від реального світу, можливі світи існують у вигляді мовної модальності. Такий вид модальності називають модальністю можливих світів. Вербально вони репрезентуються в мові через мовний знак, який стає своєрідним **сигналом межі світів**. Виявлений набір засобів у мові, який виражає світонароджувальну тенденцію. До таких у мові відносять *модальні слова та вислови, союзи, частини, конструкції типу «якби... то», «якщо... то», «або... або»* тощо[15].

Вважається, що обмеження семантики можливих світів модальністю не виправдано звужує межі проблеми. Так, будь-яка метафора – це теж можливий світ, семантика якого репрезентується не через модальність, але

через варіант імовірного, яким у даному випадку виступає мовна одиниця, що несе сенс. Цей сенс об'єктивується через даний семантичний знак [38].

Логіка можливих світів є продуктивною у вивченні синтактичних і семантичних властивостей модальних дієслів, умовних підрядних речень, підрядних речень з предикатами можливих світів *хотіти*, *думати* та видо-часових форм дієслова [39].

Оскільки в будь-якому літературному тексті є можливим існування слів, відмічених особливим сенсом, розшифрування якого розуміє собою активний когнітивно-креативний процес з боку адресата і оскільки такі слова розуміють можливість вибору прочитання їх сенсу, думаємо, що й вони являють собою ту ідеальну сутність, яка, будучи «схопленою» мовним знаком, межує з можливим світом [13].

Питальні речення також можуть виступати маркерами меж світів у художньому творі. Вони імплікують певну кількість альтернатив, які можуть бути запропоновані в якості варіантів розвитку подій. Також світи репрезентуються у тексті за допомогою підрядних порівняльних речень із реальними аналогіями [40].

Як було вже зазначено раніше, засобами творення можливих світів виступають мовні та текстові. Серед саме текстових засобів важливе місце посідають інтертекстуальність, алюзії та символізм.

Інтертекстуальність – це загальна властивість текстів, яка розуміється в наявності між ними зв'язків, завдяки яким тексти (чи їх частини) можуть різноманітними способами явно чи неявно посилатися один на одного. Цей термін був уведений в 1967 році теоретиком постструктуралізму Юлією Крістевою для визначення спектру міжтекстуальних відносин, і означає, що будь-який текст завжди являється складовою широкого культурного тексту.

Проблему інтертекстуальності можна розглядати в двох аспектах:

1. Як принциповий художній прийом
2. Як метод прочитання будь-якого тексту.

Перший передбачає, що в деяких випадках намагання автором «ввібрати» в себе чи, навпаки, «перебороти» попередній твір, часто носить чисто несвідомий характер. У культурі постмодернізму інтертекстуальність стала обов'язковою частиною культурного дискурсу та одним із основних художніх прийомів, оскільки принципова еkleктичність та цитування являються домінуючими характеристиками сучасної культурної ситуації [26].

У другому аспекті інтертекстуальність пов'язана з проблемою сприйняття. Якщо твір, побудований на всьому культурному досвіді людини, не має індивідуальності, то цю індивідуальність – завжди нову – може додати будь-який читач, споглядач тощо. В цьому випадку інтертекстуальність стає початковою установкою сприймаючого. Виходячи з принципу подібного прочитання можна стверджувати, що художній текст ніколи не співпадає з текстом написаним, а є більш широкою цариною, зачіпаючи кожного разу нове культурне поле.

На думку дослідниці І.В. Арнольд, важливою рисою інтертекстуальності виступає мозаїчність тексту, яка може бути мовною і текстовою. Саме мовна мозаїчність дає змогу включитися в нейтральну мовну тканину елементів, що належать до різних функціональних стилів [41].

Згідно з семантикою можливих світів, інтертекст у багатьох випадках виступає джерелом семантичного наповнення фікціонального світу та певним каналом, який з'єднує фікціональні та нефікціональні світи. Для виведення фікціонального світу за його межі встановлююся інтертекстуальні семантичні канали.

Термін *інтертекстуальний семантичний канал* – це такий інструментарій, що займається встановленням семантичних сутностей фікціональних світів у літературі, їх семантичного, а відповідно, й онтологічного статусу та способів його конструювання [42].

Французький літературознавець Ж. Женетт пропонує п'ятичленну класифікацію типів взаємодії текстів.

<u>Інтертекстуальність</u>	одночасна присутність в одному тесті двох чи більше текстів (цитат, алюзій і ремінісценцій).
<u>Паратекстуальність</u>	як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфа.
<u>Метатекстуальність</u>	як коментар до власного передтексту.
<u>Гіпертекстуальність</u>	як наслідування, суттю якого є збереження певної моделі, що таким чином стає родовою, жанровою або стильовою або пародіювання її.
<u>Архітекстуальність</u>	як жанровий зв'язок текстів.

Таблиця 1. Класифікація інтертекстуальних елементів

На думку багатьох дослідників, одним із найбільш поширених способів реалізації інтертекстуальності є прийом **алюзії**. Насамперед, це зумовлено низкою причин. По-перше, варто зазначити, що вона покликається як до прецедентних текстів, так і до фактів та реалій. По-друге, **алюзія** допускає застосування таких стилістичних засобів як метафора, епітет та порівняння, а також має здатність виражати зміст твору імпліцитно та експліцитно [42].

І.М. Прокопець зазначає, що «**алюзія** – це стилістична фігура, яка відсилає до прецедентного явища, реалії чи твору, натякає на певний літературний твір, сюжет чи образ, кінематографічну, міфічну, історичну подію, побутовий, соціальнополітичний факт чи мовленнєво-поведінковий стереотип із розрахунку на певну ерудицію та обізнаність аудиторії, покликану розгадати закодований зміст цього повідомлення» [43].

**Текстова алюзія** може створювати і «псевдобіографічну» основу ремініцентного відношення. Алюзивними елементами, які поєднують факти життя та тексти про них, можуть ставати і географічними назвами (топоніми). А буває й так, що алюзії використовують в *назвах літературних творів*.

З одного боку, алюзія – це натяк, тобто «алюзія на щось». Наприклад: «В текст поеми введені алюзії на героїв Шекспіра». З іншого боку, алюзія – відсилання, тобто «алюзія до чогось». Наприклад: «Фільм наповнений алюзіями до загально-політичної ситуації кінця 1980-х років»[12].

Маркерами алюзії можуть бути і елементи орфографії, і архаїчні лексико-граматичні форми (наприклад, «В Перуні...»), які відображають часовий розрив між текстом-реципієнтом і текстами-джерелами. Підміна сучасних форм на древні, наприклад інфінітиву на аорист (одну з форм минулого часу, яка була в старослов'янській та давньо-російській мовах) надає алюзивному виразу позачасовий характер [14].

Класифікація алюзій значною мірою залежить від фактору, за яким здійснюється їх поділ. Такими факторами є *тематика алюзій*, їх *структурні та семантичні особливості*.

К.М. Коваленко виділила два типи алюзій: *просту* (однозначну і багатозначну) та *складну* (комбіновану і багатокomпонентну). Як зазначала дослідниця, перша відповідає за втілення функції образної характеристики. Друга функціонує для увиразнення подій твору [типологія і функції алюзій о.б. Ярема].

О.М. Дронова на основі графічного, функціонального та семантичного критеріїв, а також критерія вживаності класифікує алюзії як: *семантико-стилістична, текстологічна і тематична* [там само].

О.Б. Ярема, досліджуючи літературні англомовні модерні тексти, пропонує власну класифікацію алюзій [там само].

<b><i>Міфологічні</i></b>	об'єднують алюзії, у яких посилення іде на персонажі чи явища національно-культурних міфологічних циклів.
<b><i>Теологічні</i></b>	посилаються на священні літературні тексти (Біблія, Талмуд, Коран) або співвідносяться з релігійними

	подіями, явищами, предметами та суб'єктами.
<i>Літературні</i>	натякають на певні літературні твори, їхні епізоди, сюжети, репліки та фрази.
<i>Історико-суспільні</i>	співвідносяться з історичними подіями, особами, фактами.
<i>Фольклорні</i>	присутнє посилання на явища, об'єкти та реалії з творчої діяльності народу.
<i>Побутові</i>	натяки на повсякденні явища .
<i>Арт-алюзії</i>	посилання на музичні твори або об'єкти мистецького характеру.

Таблиця 2. Класифікація алюзій

Алюзії можуть бути *серйозними*, а можуть бути *іронічними* чи *сатиричними*. Також вона може бути *явною* чи *скритою*. Скриті алюзії використовуються в езоповій мові, яка дозволяє говорити про заборонені речі еківоками, натяками.

Денотатом алюзії можуть слугувати не лише вербальні тексти, але й «тексти» інших видів мистецтва, насамперед живописні. Такі алюзії носять назву *інтермедіальних*.

Можливістю нести алюзивний сенс мають елементи не лише *лексичного*, а й *граматичного*, *словотворчого*, *фонетичного*, *метричного* рівнів організації тексту; цілями висловлення цього сенсу можуть слугувати також *орфографія* та *пунктуація*. Здатністю нести алюзивний характер володіють і *дати*, введені в художній текст.

Багато авторів у своїх творах використовують цей стилістичний прийом. Він дозволяє їм коротко охарактеризувати характер персонажів, їх дії чи ситуацію загалом. При цьому образ виходить набагато кращим, ніж якби описували самотійно [20].

І ще одним не менш значним способом текстовою реалізації **можливих світів** вважається символізм, адже саме використання письменником символів

у творі допомагає створити нові текстові світи, які відносять читачів у інші простори.

Символізм – один із найбільших напрямків в мистецтві (літературі, музиці та живописі), який характеризується експериментаторством, прагненням до новаторства, використанням символіки, недомовленості, натяків, таємничості та загадковості. Напрямок виник у Франції в 1870-1880-х роках та досяг найбільшого розвитку на межі XIX та XX століть, насамперед в самій Франції, Бельгії та Росії. Символісти радикально змінили не лише різні види мистецтва, але й саме відношення до нього [24]. Основні принципи естетики символізму з'явилися в творчості французьких поетів Шарля Бодлера, Поля Верна, Артюра Рембо, Стефана Малларме та Лотреамона [22].

У своїх творах символісти намагалися відобразити життя кожної душі – повноту переживань, неясних настроїв, тонких почуттів, мимовільних вражень. Поети-символісти були новаторами поетичного віршу, наповнивши його новими, яскравими та виразними образами, та іноді, намагаючись домогтися оригінальної форми. Можна сказати, що символізм розрізняє два світи: світ речей та світ ідей. Символ стає деяким умовним знаком, який поєднує ці два світи в сенсі, що ним породжується [21].

На відміну від інших напрямків в мистецтві, елементи, які використовуються, символізм розуміє висловлення «недосяжних», іноді містичних ідей, образів вічності та краси метою і змістом свого мистецтва, а символ, закріплений в елементі художньої мови і в своєму образі спирається на багатозначне поетичне слово, - основним, а іноді і єдиним можливим художнім засобом.

Говорячи про символізм, неможливо не згадати про його центральне поняття символ, тому що саме від нього виникла назва цього напрямку у мистецтві. Символізм – поняття складне. Його складність та протиріччя обумовлені, в першу чергу тим, що в поняття символ у різних поетів та письменників вкладалося різне значення.

Кожен *символ* – образ; проте категорія символу вказує на вихід з образу за власні межі, на присутність деякого сенсу, який є нероздільним з образом. Предметний образ та глибинний сенс виступають в структурі символу як два полюси, немислимі один без одного, проте і розведені між собою. Необхідно сказати, що навіть основоположники символізму трактували символ по-різному [23,26].

Принципова відмінність символу від художнього образу – його багатозначність. Символ неможливо дешифрувати зусиллями розуму: на останній глибині він темний та недосяжний кінцевому значенню.

Багат шаровість символу, його незамкнута багатозначність спиралася на міфологічні, релігійні, філософсько-естетичні уявлення про зверх-реальність, недосяжну у своїй сутності. Теорія та практика символізму були тісно пов'язані з ідеалістичною філософією І. Канта, А. Шопенгаура та ін. у своїй основі символізм поєднувався з платонічною та християнською концепціями світу, засвоївши романтичні традиції та нові віяння.

Багато науковців намагалися дати вичерпну класифікацію символів. О.Ф. Лосев наголошував, що символи повинні розрізнятися відповідно до сфери, у якій вони вживаються: наукові, філософські, художні, міфологічні, релігійні, загально-людські, людино-виразні та ідеологічні символи [45].

Символізм, пройшовши тяжкий період переоцінки цінностей, збагатив поетичну культуру великою кількістю відкриттів. Символісти надали поетичному слову невідому раніше рухливість та багатозначність, навчили поезію відкривати в слові додаткові відтінки та грані сенсу, а також ця течія зробила мистецтво більш особистісним та персоналістичним [25, 27].

В аспекті вивчення «можливих світів» дуже часто використання автором символів уможливорює ідентифікацію меж та перетинів світів, представлених у літературному творі. Насамперед, дослідниця Буцикіна Н.Є. зауважує, що художня деталь-символ як текстовий актуалізатор може відігравати роль сигналу і своєрідного входу в «можливий світ» [47].

Отже, «можливі світи» літературних творів актуалізується за участі мовних засобів таких, як модальні дієслова, умовні підрядні та питальні речення, різні часові форми дієслів, а також за допомогою текстових – інтертекстуальності, алюзій та символізму. Нами було проведено детальне дослідження, яким саме чином кожен спосіб реалізує себе в будь-якому текстовому світі твору. У більшості випадків розпізнати та виділити цей світ простіше, проаналізувавши алюзії, символізм та інтертекстуальність. Саме вони допомагають читачеві осягнути цей фікційний світ, побачити межі, перетин та взаємозв'язок реального та можливого світу художньої літератури.

Н.А. Кузьміна розрізняє поняття “цитація” і “цитата”: “Цитація – процес енергообміну між прототекстом (прототекстами) і метатекстом. Цитата (у широкому значенні) – інтертекстуальний знак з високим енергетичним потенціалом, що дає змогу йому просуватися в часі та просторі інтертексту, накопичуючи культурні змісти і, з огляду на це, збільшуючи імпліцитну енергію.

Особливість цитати полягає в тому, що вона експліцитно вказує на присутність чужорідного фрагмента тексту-джерела для певного текстового простору. І.В. Алещанова стверджує, що цитація відрізняється від інших способів репрезентації чужого мовлення експліцитним маркуванням, структурно-семантичною тотожністю з відповідним фрагментом тексту-джерела, зазначенням авторства

Д.Б. Гудков, В.В. Красних, І.В. Захаренко, Д.В. Багаєва класифікують цитати згідно з особливостями їхнього вживання та розрізняють випадки використання: “канонічна” – цитата наведена без змін і “трансформована” – цитата змінена, проте її легко впізнати. Автори зазначають, що можлива ширша класифікація цитат на дві групи згідно з критерієм їхнього зв'язку з текстом-джерелом: ті, що втратили зв'язок із передтекстом, і ті, що міцно пов'язані з ним.

Найпоширенішим способом реалізації інтертекстуальної цитації Н.В. Кондратенко вважає застосування чужого тексту в трансформованому вигляді – з частковими формально-семантичними змінами передтексту.

#### **1.4. Роман Дена Брауна «Код да Вінчі» у контексті вивчення можливих світів**

Деніел Герхард Браун – американський письменник, журналіст та музикант, який, без сумніву, вважається творцем світових бестселлерів про таємниці суспільства, символіку та змови [48].

Характерним для творчості Дена Брауна є її символічна направленість. Традиційно сюжет кожного роману будується навколо певної загадки, яка заглиблена в релігійну символіку, криптографію, і твір, який досліджується нами не є виключенням.

Містичний роман «Код да Вінчі» Дена Брауна був виданий у 2003 році. Сюжет твору наповнений подіями про головного героя – професора символіки Гарвардського університету Роберта Ленгдона, який разом з парижанкою Софі Неве розкривають вбивство та розгадують таємницю, яку століттями оберігало братство «Пріорат Сіону». За допомогою своєї ерудиції та вмінням оперувати фактами головний герой знаходить матеріали, які докорінно змінюють уявлення про християнство та Ісуса Христа.

У романі «Код да Вінчі» розкривається справжній сенс ряду символів, пов'язаних з раннім християнством та першими організаціями християн. Також у романі наявні символи, які відображають реальні історичні особистості та події. Знаки та події, які представлені з самого початку роману та до останніх сторінок примушують читача уважніше вдивлятися в історію [29].

Роман має безцінну значимість для нас як дослідників, адже у ньому гармонійно врівіснюють *можливі світи* поруч із реальним світом роману. Він є бездоганним зразком доведення «теорії можливих світів» на практиці. Під час прочитання твору читач рухається за автором, а останній дає змогу проникати у кожен новий простір та відчувати всю магічність роману.

Перетин та межі тестових світів, які цікавлять нас, вибудовують певну карту, за допомогою якої, нам потрібно рухатися аби повністю досягнути та зрозуміти весь задум автора. А такі засоби як алюзії, символізм та інтертекстуальність доповнюють твір, даючи йому нові відтінки.

Отже, безумовно, роман Дена Брауна «Код да Вінчі» становить особливий інтерес з огляду жанрової належності та самої побудови твору. Письменник майстерно репрезентує реальний світ тексту та ті, світи, які народжуються з розвитком сюжету, даючи нам унікальну можливість для їх вивчення, маркування та простеження взаємодії між ними.

### **Висновки до розділу 1**

Теорія можливих світів, запропонована Готфрідом Лейбціном, слугує надзвичайно влучним способом дослідження художнього простору. Її застосування дає змогу виділити основні МС твору, описати їх, визначити перетин та взаємозв'язок, а також прослідкувати вплив активізації можливих світів твору та їх наслідки.

Одним із головних засобів побудови концептуальної моделі художнього твору є фреймове моделювання. Воно уможлиблює відтворення точного сюжету, за яким розгортаються події у літературному творі. Заповнення слотів дає змогу представити епізоди творів – можливі світи та звернути увагу на найважливіші аспекти їх розвитку. Багато науковці пропонували різні класифікації фреймів, проте найдосконалішою для дослідження літературного простору є систематизація, розроблена С. А. Жаботинської, насамперед предметно-центричний та акціональний фрейм.

Серед основних текстових активаторів МС, вагомими є різновиди інтертекстуальності – алюзії, символи та цитати. Алюзії використовуються, як сигнали народження світу та за допомогою їх класифікацій стає можливим вираховання алюзій широкого та вузького вжитку. Символи відіграють важливу роль у активізації АС, більш того з огляду на семантичну невичерність, яка притаманна їм, процес розуміння твору стає більш цікавим та

неоднозначним. Цитати слугують провідниками до інших творів та створюють паралелі, пояснюючи утворений зв'язок.

Таким чином, можемо стверджувати, що сучасний етап розвитку когнітивної лінгвістики відкриває нові можливості для дослідження художнього простору. Зважаючи на існування теорії можливих світів, фреймового моделювання та категорії інтертекстуальності, аналіз літературного твору стає більш вичерпним та досконалим.

## РОЗДІЛ 2. Коцептуальна модель можливих світів у романі Д. Брауна «Код да Вінчі»

### 2.1. Базова модель фрейму як універсальний спосіб зображення сценарію «можливих світів»

Фрейм, як один із можливих способів представлення «альтернативних світів» літературного твору вважається найбільш релевантним, на нашу думку. З огляду на класифікацію, запропоновану С.А. Жаботинською, жоден окремий фрейм не може задовольнити нашу потребу – створення однієї універсальної фреймової моделі для опису та інтерпретації кожного МС, запропонованого Деном Брауном у романі «Код да Вінчі». Зважаючи на це, нами було поєднано два типи фреймів – предметно-центричний та акціональний і розроблено базову універсальну модель, яка може застосовуватися при аналізі всіх МС роману.

Давайте розглянемо та вивчимо детально запропоновану нами концептуальну модель.

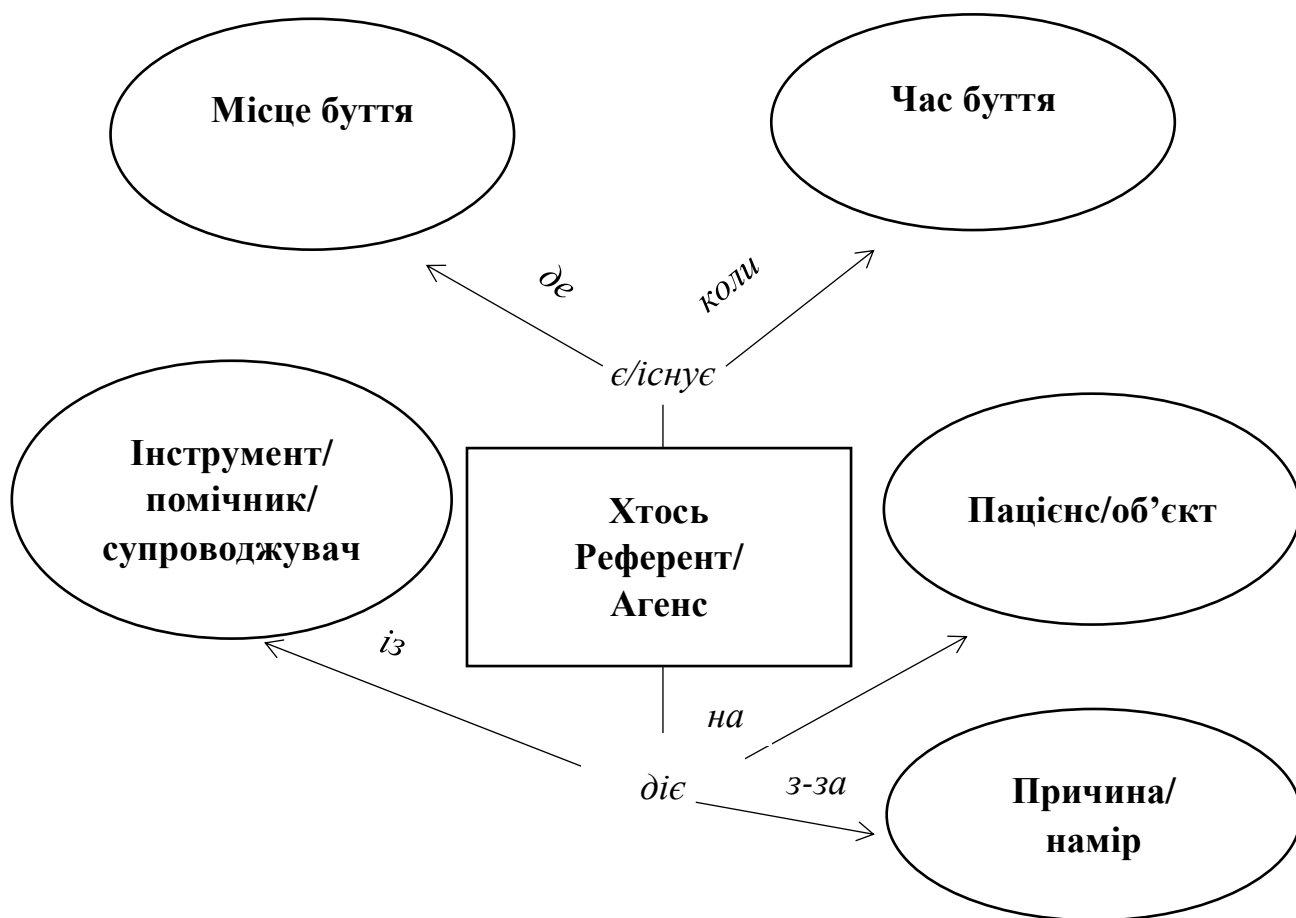


Рисунок 1. Інтегрований : предметно-центричний + акціональний фрейм

Вищезазначена модель ілюструє універсальність її використання у дослідженні текстового простору. Насамперед, об'єднання предметно-центричного та акціонального фреймів дає змогу звернути увагу на усі важливі аспекти МС та ретельно проінтерпретувати їх. Зважаючи на слоти, наявні в інтегрованій моделі, варто зазначити, що **Референт** завжди існує або не існує і співвідноситься з часом та місцем події, **Агенс** діє перманентно, в залежності від присутніх факторів, акціональні схеми можуть розширятися за допомогою додаткових ролей, які зумовлюють появу нових слотів – пацієнс/об'єкт, інструмент/помічник/супроводжувач, причина/умова/ціль.

У романі Дена Брауна «Код да Вінчі» нами було виділено шість МС, а саме Можливий світ 1 – Ретроспективний, Можливий світ 2 – Історичний, Можливий світ 3 – Міфологічний, Можливий світ 4 – Науковий, Можливий світ 5 – Релігійний, Можливий світ 6 – Кримінальний.

Таким чином, важливість нашого доробку вбачаємо у можливості застосування інтегрованої концептуальної моделі. Її створення уможливило комплексний аналіз МС у контексті розгортання текстового простору роману Д. Брауна «Код да Вінчі».

## 2.2. Можливий світ 1 – Ретроспективний

Ретроспективний світ роману «Код да Вінчі» визначається нами, як один із провідних. У ньому відображені спогади, насамперед, головних героїв, які суттєво впливають на сюжет усього твору. Пам'ять відносить персонажів у їхнє минуле не випадково, інколи, щоб усвідомити та досягнути раніше недосяжні речі. Поданий світ актуалізується майже на початку твору і пов'язаний із Робертом Ленгдоном – професором Гарвардського університету, символогом, за покликанням. Цікавим, на нашу думку, є те, що Ден Браун, поступово розкриваючи МС твору, створює певну систему підсвітів, які вписуються в інтегровану модель, розроблену нами, та можуть бути проінтерпретовані за допомогою неї.

Розглянемо фрагмент твору для інтерпретації МС 1 – Ретроспективного : *"Ladies and gentlemen..." the hostess had announced to a full house at the American University of Paris's Pavilion Dauphine, "Our guest tonight needs no introduction* [45, с.6]. Саме із цього фрагменту народжується найважливіший, на нашу думку світ – ретроспективний.

Проаналізуємо поданий приклад за допомогою інтегрованої моделі: **референтом** у даному випадку слугує *Ретроспективний світ*, він реально існує у творі, слотом місця буття, як ми відмічаємо, є Париж, а часом, можемо припустити – попередній день, адже професор прибуває до столиці Франції на запрошення провести лекцію для студентів, які вивчають символію. **Агенс** – це сам Роберт Ленгтон, він діє в межах зазначеного світу, супроводжувачем, як ми вважаємо, є організаторка конференції, яка взаємодіє разом із головним героєм. Із наведеного прикладу робимо висновок, що пацієнсами є читачі, саме на них спрямована інформація, яка подається у зазначеному МС, причиною визначається подія проведення симпозіуму. Приїзд Роберта Ленгтона обумовлює його перебування у Парижі і, взагалі, є тригером розгортання сюжету твору. Актуалізація *Ретроспективного світу* уможлиблює розуміння знаходження науковця у місті, де відбуваються головні події роману. Застосування Брауном «флешбеку» підкреслює важливість символіки для Ленгтона та наголошує на тому, що це єдина справа, якій він може присвятити усе своє життя.

Сценарій вищезазначеного МС розгортається далі. Насамперед, на початку роману, він переплітається лише з *Реальним світом*, що дає змогу реципієнту провести паралелі між ними та прослідкувати певну залежність. Давайте розглянемо наступний уривок із *Ретроспективного МС* роману «Код да Вінчі» : *Andorra, he thought, feeling his muscles tighten. Incredibly, it was in that barren and forsaken suzerain between Spain and France, shivering in his stone cell, wanting only to die, that Silas had been saved* [45, с.46]. Підсвідомість наштовхує на спогади головного антагоніста твору, Сайласа. Герой згадує своє життя до знайомства з Мануелем Арінгароса, найвищим керівником Опуз Деї. Життя

Сайласа нагадує пекло, але, як ми можемо відмітити, автор одразу вказує на важке дитинство, яке зробило його психічно неурівноваженою особистістю. Саме зустріч із місіонером, як вважає персонаж, змінює його сутність. У ході роботи з поданим фрагментом, нами була застосована інтегрована модель предметно-центричного та акціонального фрему. Дослідження показало, що **референтом** виступає *Ретроспективний світ*, який продовжує існувати з розвитком сюжетної лінії, місцем буття – місто Андорра, Тулон, Ов'єдо, час буття невизначений Деном Брауном, проте, ми можемо припустити, що йдеться про довгий період, проміжок життя Сайласа до моменту побачення з Арінгароса та під час їхнього знайомства. **Агенсом** у даному випадку є антагоніст, він діє у цьому світі та саме від його вчинків залежить подальший прогрес у творі. Читач, як один із найважливіших учасників процесу інформування, виступає пацієнсом, провідником можуть бути, як батьки Сайласа, в'язні, так і сам Мануель Арінгароса. Причиною слугує психологічна травма, скоєння злочину в дитячі роки та сексуальне насильство у в'язниці. Використання автором *Ретроспективного* МС дозволяє усвідомити реципієнту передумови розвитку маніакальних станів убивці та шаленої прихильності до керівника Опуз Деї.

Інколи світ спогадів з'являється на незначний час. Підтвердженням цьому є подана цитата : *Langdon flashed back to the hotel room... his quick shower, getting dressed, the DCPJ agent politely holding out Langdon's tweed coat as they left the room. It's cool outside, Mr. Langdon, the agent had said. Spring in Paris is not all your song boasts. Langdon had thanked him and donned the jacket* [45, с.46]. Аналізуючи фрагмент твору, потрібно зазначити, що Роберт Ленгдон знову є **агенсом**, який діє у **референті** – *Ретроспективному світі*, при цьому слотом місця події виявляється готель, у якому зупинився протагоніст, часом – тодішній день, кількома годинами раніше. Автор твору навмисне штовхає читача у ретроспективу, з метою донести до нього підступні методи Фаша, капітана французької поліції. Із цього ми можемо зробити висновок, що пацієнсом служить читач, який збирає потрібну для себе інформацію, при

цьому помічником у актуалізації вищезазначеного МС виступає Жером Колле, напарник Безу, причина є очевидною, зрозуміти головному персонажу, як саме останній підклав пристрій стеження .

Погляд у минуле спідкає Софі Неве, головну героїню та антагоністку роману «Код да Вінчі». Історія розвивається таким чином, що дівчина змушена мандрувати роками назад для того, щоб згадати дійсно важливі деталі, які могли б допомогти розібратися з посланням, залишеним Жаком Соньєром. Давайте розглянемо продовження МС 1 : *Their relationship had evaporated in a single instant one March night when she was twenty-two. Ten years ago. Sophie had come home a few days early from graduate university in England and mistakenly witnessed her grandfather engaged in something Sophie was obviously not supposed to see. It was an image she barely could believe to this day* [50, с.63]. Флешбеки застосовується автором для роз'яснення суттєвих нюансів, які зустрічаються рецепієнтами. Дана цитата розтлумачує причину поганих та напружених стосунків між Софі та її дідом. Автор своєчасно відносить читачів у свідомість героїні з метою осягнути глибину образи та болі, отриманої герої того дня.

Інтерпретуючи відрізок можливого світу з використанням інтегрованої моделі, ми можемо стверджувати, що **референтом** визначається *Ретроспективний світ*. Ден Браун вказує на час, в межах якого діє МС, 10 років тому, місцем події зазначається будинок Жака Соньєра. **Агенсом** виступає Софі Неве, адже її дії обумовлюють активізацію поданого світу. Помічником є куратор Лувру, за сумісництвом, Великий Магістр Пріорату Сіону, мотивом слугують шокуючі обставини, які змушують дівчину відректися від рідного діда. Варто зазначити, що *Ретроспективний світ* створений для читача, тому останній є в будь-якому випадку пацієнтом.

Художня манера автора втілюється у тому, що прийом флешбеку застосовується лише до головних героїв роману. Підійдемо до розгляду наступного фрагменту зазначеного світу : *He felt himself suddenly reeling back to Harvard, standing in front of his "Symbolism in Art" class, writing his favorite number on the chalkboard* [45, с.77]. Під час обговорення божественної пропорції

та числа «фі» з Софі Роберт Ленгдон знову згадує діяльність в університеті та лекцію, присвячену його обговоренню. Ми можемо припустити, що подана цитата ілюструє поєднання *Наукового* та *Ретроспективного* АС. Ден Браун вдається до роз'яснення певних наукових термінів з метою полегшення сприйняття цілісного твору читачем. Потрібно відмітити, що, аналізуючи поданий «підсвіт», була використана інтегрована модель. Для уникнення повторень, нами було зроблено висновок, що незмінним референтом є досліджуваний світ, у даному випадку – Ретроспективний, проте деякі слоти фрейму можуть не заповнюватися, якщо у художньому просторі ця інформація не зазначена. Так, місцем буття є університет, а час зовсім не зазначається. **Агенс** проводить лекції, а, отже, безперечно, діє за участі супроводжувачів – студентів. Причиною є бажання донести потрібну інформацію до слухачів. Пацієнс – це читач, на нього спрямований вплив зображуваних подій у романі.

В ході розвитку сюжету герої часто звертаються до своїх спогадів задля довершення картини подій та забезпечення активного літературного комунікування. Доказом цього слугує подана цитата : *As Sophie recalled her first childhood visit to the Denon Wing, she realized that if her grandfather had a secret to tell her, few places on earth made a more apt rendezvous than Da Vinci's Mona Lisa* [45, с.85]. Автор відносить Софі у далеке минуле, вона згадує дідуся і першу зустріч з «Моною Лізою», про яку дівчина знала майже з народження. Ретроспектива у цьому разі дає змогу збагнути те, що Жак Соньєр поступово готував Софі до чогось неймовірного. У фрагменті точно зазначений час – шестирічна онука та місце – найвідоміший у світі музей, Лувр. **Агенсом** виступає героїня, її супроводжувачем є Соньєр, причиною слугує підготовка Софі до членства в Пріораті.

Продовженням Ретроспективного можливого світу є наступний фрагмент роману : *It was the day before her ninth birthday. She was secretly combing the house, searching for hidden birthday presents. Even then, she could not bear secrets kept from her* [45, с.92]. Зазначений приклад пояснює значення ініціалів «P.S.» – Принцеса Софі. Будучи маленькою дівчинкою, головна героїня проявляла

неабияку допитливість. Події роману змушують Софі згадати свій 9 день народження та зрозуміти, що подібний ключ, майстерно схований Жаком, вона мала змогу бачити раніше. Як ми можемо стверджувати, поданий приклад є додатковим доведенням плавного посвячення дівчини у велику таємницю її родоводу. Застосовуючи фреймове моделювання даної частини твору, очевидним є те, що **агенсом** фігурує Софі Неве. Вона співпрацює із Жаком Соньєром – помічником, адже вони разом створюють поданий підсвіт з причини черезмірної зацікавленості героїні у предметах, які її оточують. Місцем буття слугує будинок Великого Магістра, часом – дев'яте день народження Софі.

Упродовж твору читач може помітити певну інтригу, адже дійсно Ден Браун наративує рецепієнту поступово, даючи можливість повністю сприйняти та осмислити повідомлення автора. Давайте розглянемо та проаналізуємо ще один важливий елемент *Репроспективного світу* : *Sophie had witnessed proof of that ten years ago. Ironically, it had been another key – a far more normal one– that had revealed his true nature to her* [45, с.117]. З огляду на власні міркування подана цитата визначається, як одна із найважливіших. Вона стає початком відкриття підсвіту, який несе особливе смислове навантаження, адже саме у цьому відрізку пояснюється істинна причина небажання Софі спілкуватися з її єдиним родичем. Аналізуючи епізод за допомогою інтегрованої моделі, необхідно відмітити, що **агенсом** виступає головна героїня, часом та місцем буття є подія, яка сталася 10 років тому у паризькому помешканні. Поданий приклад демонструє структуру предметно-центричного + акціонального фрейму, у якому слот помічника/інструменту/супроводжувача відсутній. Головною причиною слугує намір зробити сюрприз своєму діду, прибувши раніше додому з університету.

Для підсилення значущості Роберта Ленгдона та звернення уваги читачем на сферу його діяльності, яка уможлиблює розгадання загадок та відкриття таємниць, автор роману знову примушує професора шукати відповіді на певні запитання у власних спогадах : *If he did not present the answer in the proper*

*historical background, Sophie would be left with a vacant air of bewilderment – the exact expression Langdon had seen on his own editor's face a few months ago after Langdon handed him a draft of the manuscript he was working on* [45, с.136]. У поданій цитаті, яка також сприяє активізації можливого світу, Ден Браун прагне наголосити на компетентності Ленгтона, як науковця та дослідника, крім того підкреслити те, що головний герой займався вивченням Святого Граалю протягом довгого часу та володіє суттєвими фактами і доказами, які могли б докорінно змінити уявлення суспільства про християнство. Насамперед, Роберт згадує останню зустріч із Фокманом, редактором, який був удостоєний честі ознайомитися з працею професора про Священий Грааль. Використовуючи інтегровану модель, як універсальний спосіб дослідження можливих світів роману «Код да Вінчі», ми можемо стверджувати, що **агенсом** є Роберт Ленгдон, адже він реально взаємодіє із Фокманом, котрий визначається супроводжувачем. Закономірністю побудови *Ретроспективного можливого світу* є вказівка на точний час та місце. У поданому прикладі подія відбувається кілька місяців тому у видавництві. Причиною стає бажання професора оприлюднити безцінну та надзвичайно важливу роботу, присвячену історії Святого Граалю.

Знайомлячись із ідеями легендарного мислителя Леонардо да Вінчі, головні герої стикаються з певним випробуванням. Поступово рухаючись до мети, Софі, Роберт та Лі не можуть зрозуміти вірш, написаний Соньєром. Професор думками повертається в минуле та згадує про так званий «Лестерський кодекс», створений на тій самій мові, якої навчав Софі її дідусь : *Several years ago, Langdon had attended an event at Harvard's Fogg Museum. Harvard dropout Bill Gates had returned to his alma mater to lend to the museum one of his priceless acquisitions – eighteen sheets of paper he had recently purchased at auction from the Armand Hammar Estate* [45, с.254]. Згадуючи потрібний день із життя, Ленгдон доходить до висновку, що таємничою мовою є письмо дзеркальним відображенням. Застосовуючи інтегровану модель фрему, вважаємо за потрібне відмітити, що **агенсом** виступає Роберт Ленгтон,

помічником є працівниця музею, а причиною слугує подарунок Білла Гейтса, «Лестерський кодекс», придбаний на аукціоні. Варто зазначити, що час та місце легко прослідковується читачем – кілька років тому у Гарвардському музеї мистецтв.

Останнім проявом *Ретроспективного світу* у романі є поданий епізод: *Sophie was silent, but Langdon sensed she was starting to understand her grandfather better. Ironically, Langdon had made this same point in a class lecture earlier this semester* [45, с.262]. Автор зазначає, що для Софі Неве було надзвичайно важко прийняти ті зміни, які відбулися в її житті. З огляду на те, що вона особливо не зналася на символіці, ритуал, який дівчині довелося побачити вдома, надзвичайно вразив її. Для роз'яснення певних положень про інтимність, як шлях до Бога Роберт Ленгдон згадує свою лекцію в університеті. Як не дивно, **агенсом**, який діє у *Ретроспективному світі* (референті) визначається професор, його студенти, безперечно, слугують помічниками, причиною ж є виклад лекційного матеріалу. Поданий фрагмент МС дає змогу простежити час, а саме, цей семестр та місце буття – Гарвардський університет.

Таким чином, завдяки проведеному дослідженню нами було виявлено, що інтегрована модель предметно-центричного + акціонального фрейму повністю задовільняє наші потреби, як засіб репрезентації АС у романі Дена Брауна «Код да Вінчі». Під час аналізу *Ретроспективного світу* було зроблено висновок, що поданий МС застосовується автором, переважно, з метою витлумачення головних суперечних моментів твору, загалом, агенсами в романі виступають головні герої, Софі Неве та Роберт Ленгдон, референтом завжди є *Ретроспективний світ*, пацієнсом постійно слугує читач, як основний рецепієнт, на якого спрямована дія.

### 2.3. Можливий світ 2 – Історичний

Історія займає вагоме місце у романі Дена Брауна «Код да Вінчі». Події, пов'язані з пошуком місця знаходження Святого Граалю мають історичний підтекст. З цієї причини ми виділяємо *Історичний МС* окремо, адже він

докорінно відрізняється від, описаного нами раніше, *Ретроспективного АС*. Насамперед, основною відмінністю між ними є те, що у першому автор описує флешбеки головних героїв, що ж стосується другого, він спрямований на наратування реальних історичних фактів, які, так чи інакше, стосуються головної ідеї твору.

Давайте звернемо увагу на початковий прояв МС 2 – *Історичного*: *Langdon was talking in rapid bursts now. "The Priory's membership has included some of history's most cultured individuals: men like Botticelli, Sir Isaac Newton, Victor Hugo." He paused, his voice brimming now with academic zeal. "And, Leonardo da Vinci [45, с.95].* Першим, історично згаданим елементом, у романі визначається таємна організація, яка має назву Пріорат Сіону. Автор націлює читача на реальні свідчення з історії, аби останній мав змогу оцінити важливість товариства в повній мірі. Роберт Ленгдон, оперуючи фактами, розповідає Софі Неве основні подробиці діяльності Пріорату, які б могли посприяти розшифруванню повідомлення, залишеного куратором Лувру. Досліджуючи підсвіти *Історичного можливого світу*, вважаємо за потрібне відмітити, що інтегрована модель, запропонована нами, для репрезентації знань може застосовуватися під час вивчення вищезнаданого МС.

Так, **референтом** слугує *Історичний світ*, часом, зазначеним автором, є початок 16 століття, місце буття – не визначене, проте ми можемо припустити, що в поданому фрагменті не заповнений слот не відіграє важливого значення. **Агенсом** виступає Леонардо да Вінчі, адже він діє у межах АС, супровідники – видатні історичні постаті, котрі були членами Пріорату Сіону. При цьому наміром виокремлюється прославлення священної жіночності.

Продовженням МС 2 слугує наступна цитата : *Since taking up residence in the Louvre, the Mona Lisa – or La Jaconde as they call her in France – had been stolen twice, most recently in 1911, when she disappeared from the Louvre's "salle impenetrable» – Le Salon Carre [45, с.99].* У зв'язку з розлідуванням головні герої вимушені знаходити пояснення багатьом важливим речам, які вони зустрічають на своєму шляху. Ден Браун особливо підкреслює значущість

картини «Мони Лізи», виконаної Леонардо, як своєрідного ключа до розгадки. Застосовуючи інтегровану модель, ми вважаємо, що **агенсом** фігурує сама картина, яка викрадалася з Паризького музею, місцем буття відзначається Франція, а часом – 1911 рік. Завдяки тому, що у поданому відрізку МС беруть участь парижани, можемо припустити, що вони – помічники. Причиною ж виділяється бажання тодішніх жителів Парижу повернути втрачений шедевр. Історія створення «Джоконди», безумовно, цінна для Софі та Роберта, адже знання про неї дають змогу зрозуміти зв'язок між витвором мистецтва, її творцем, дідом героїні та Пріоратом Сіону.

Епосі діяльності Тамплієрів, як головних хранителів Священного Граалю, відведено значне місце у периферії всього роману. Доказом цього слугує наступна частина МС 2: *Langdon quickly gave Sophie the standard academic sketch of the accepted Knights Templar history, explaining how the Knights were in the Holy Land during the Second Crusade and told King Baldwin II that they were there to protect Christian pilgrims on the roadways* [45, с.133]. Не викликає жодних сумнівів те, що Орденем Бідних Лицарів Христа та Храму Соломона було реальним угрупованням, яке діяло, починаючи з 12 століття. Тамплієри вважалися союзниками Пріорату Сіону, так як вони мали спільну місію – оберігати та захищати честь Марії Магдалини. І, хоча, історично закладені знання доводять, що Тамплієри розповсюджували християнство та проповідувати Ісуса Христа, як єдиного Бога, ми маємо усі підстави стверджувати, що даний приклад є елементом саме Історичного МС.

У результаті аналізу, можемо визначити **агенса** – Тамплієрів, які діють у минулому, помічниками слугують Папа, Інокентій II, Климент V, король Філіп IV та імператор Болдвін II, а причиною є небажання діячів церкви оприлюднити документи, які повністю суперечать засадам християнства. Автор вказує на час існування проміжку МС – 14 століття, місцем буття визначається уся Європа.

Перейдімо до розгляду наступного підсвіту *Історичного МС* : *Christians and pagans began warring, and the conflict grew to such proportions that it*

*threatened to rend Rome in two. Constantine decided something had to be done. In 325 A.D., he decided to unify Rome under a single religion. Christianity* [45, с.196]. У поданому фрагменті автор наголошує на ролі імператора Константина у розвитку християнства та важливості Нікейського собору, скликаного у 325 році. Будучи першокласним науковцем, Лі Тіблінг досліджував історію зазначеної вище релігії протягом усього життя, тому він оперував вагомими фактами та аргументам під час засудження брехні та пояснення подій, які сприяли формуванню хибного підґрунтя віри. Цей елемент твору може бути проінтерпретований з використанням універсальної моделі фрейму. При цьому **агенсом** є імператор Константин, як діяч Історичного МС, його помічниками виступають християни, а причиною слугує намір об'єднати римлян однією релігією. Ден Браун точно зазначає час – 325 рік та місце буття – Рим. Завдяки цьому можемо зробити висновок, що тенденцією побудови МС Дена Брауна є стовідсоткова відповідь на запитання коли.

Отже, у результаті аналізу МС 2 – Історичного можемо наголошувати на великому значенні епохальних подій для створення динамічності сюжету, а також дотримання причинно-наслідковості, яка розривається в потрібній послідовності. Отримані результати свідчать про те, що інтегрована модель підходить для представлення *Історичного світу*, завдання якого вбачаємо у розтлумаченні рецепієнтові необхідних подій та постатей, а також провадженні паралелей між МС та РС. Таким чином, робимо висновок, що, як правило, агенсами слугують історичні постаті, які діють в зазначеному місці та у визначений час, референтом завжди є *Історичний МС*, а незмінним пацієнсом залишається читач твору.

#### 2.4. Можливий світ 3 – Міфологічний

Одним із найважливіших МС роману «Код да Вінчі» визначається *Міфологічний*. Насамперед, це зумовлено використанням легенди про Святий Грааль, як основи твору. Автор прагне включити уяву читача та сконцентрувати увагу на міфологічних розповідях, які увиразнюють стиль Дена

Брауна. Саме цей МС створений для підвищення ефекту магічності та таємничості.

Давайте розглянемо зародження *Міфологічного світу* у творі: *King Godefroi was allegedly the possessor of a powerful secret – a secret that had been in his family since the time of Christ. Fearing his secret might be lost when he died, he founded a secret brotherhood – the Priory of Sion – and charged them with protecting his secret by quietly passing it on from generation to generation* [45, с.132]. Поданий фрагмент дає вичерпне пояснення заснуванню організації, яка має назву Пріорат Сіону. Головною причиною, як зазначає автор, була сімейна таємниця короля Готфруа страх про те, що секрет буде втрачений назавжди. З метою розтлумачити ідею братства, Роберт Ленгдон вдається до переказу легенд, пов'язаних з діяльністю релігійного об'єднання. Вищезгадана цитата не лише відкриває новий альтернативний світ роману, а й занурює читача у оповіді, у яких присутні елементи казковості та дивовижності. Як правило, міфи, використані Деном Браун, не носять історично доведений характер, тому з власних міркувань ми виокремлюємо їх в МС 3 – *Міфологічний*. Зважаючи на інтегровану модель предметно-центричного + акціонального фрейму, було виділено **агенса** – король Готфруа, помічниками, які діють сприяють створенню підсвіту є члени братства, за намір ми виокремлюємо бажання довірити серйозну таємницю прийдешньому поколінню. При цьому у запропонованому відрізку є можливим визначити час буття – 1099 рік, місце – Єрусалим.

Продовженням вищезгаданого МС є поданий фрагмент роману: *Yes, but the Sangreal documents are only half of the Holy Grail treasure. They are buried with the Grail itself... and reveal its true meaning. The documents gave the Knights Templar so much power because the pages revealed the true nature of the Grail* [45, с.136]. Надзвичайно важливого значення в контексті твору набувають папери, знайдені Тамплієрами, які називаються Сангріл. Передусім, вважаємо за потрібне наголосити, що існування останніх не було доведене істориками впродовж століть, а, отже, ми маємо право відносити цитату саме до

Міфологічного МС твору. Автор налаштовує читача на роздуми, поступово увиразнюючи текст неймовірними історіями. Репрезентуючи світ за допомогою інтегрованої моделі, можемо зазначити **агенса** – Папа Климент V, котрий прагнув заволодіти документами, супроводжувачами, як ми припускаємо, є Тамплієри, причиною слугує збереження Сангріл та місця знаходження Святого Граалю.

Давайте розглянемо та проаналізуємо цитату : *The secret knowledge of how to use a wedged keystone to build a vaulted archway was part of the wisdom that had made the Masons such wealthy craftsmen, and it was a secret they guarded carefully* [45, с.171]. У зазначеному епізоді автор підводить реципієнта до важливого символу, який інтерпретується, як закодована карта – наріжного каменю. Саме цей предмет став бажаною здобиччю для головного антагоніста, Сайласа. Поданий фрагмент створений для пояснення значення ключа, знайденого Софі та Робертом, а також акцентування ролі Леонардо да Вінчі у його винайденні. **Агенси** виступає митець, помічником колишнього Великого Магістра є інший член Пріорату. Причиною визнається намір створити мапу знаходження головного скарбу, яку зможуть розгадати та зрозуміти виключно гідні люди. Інформація про місце буття та час відсутня, отже, подані слоти не заповнюються.

Взагалі, у Міфологічному МС увага зосереджується, насамперед, на діяльності да Вінчі. Ден Браун наводить конкретні приклади вкладу, зробленого художником, у розвиток Пріорату та збереження Граалю. Проаналізуємо наступний фрагмент : *This fresco, in fact, is the entire key to the Holy Grail mystery. Da Vinci lays it all out in the open in The Last Supper* [45, с.199]. Варто зазначити, що «Таємна Вечеря» визначається автором, як іще одна підказка у пошуку бажаного. Разом із цим, стає зрозумілою сама назва твору, адже головні герої поступово рухаючись до цілі, зустрічають на своєму шляху винаходи та витвори Леонардо. У поданому підсвіті розповіді Тіблінга інтерпретуються нами, як ті, що мають міфологічний підтекст. Використовуючи схему універсального фрейму, отримані результати засвідчують, що **референтом** є

Святий Грааль, який існує в межах *Міфологічного світу*, причиною слугує правильне тлумачення Святого Граалю. При цьому решта слотів є незаповненими, адже у даному випадку Ден Браун зазначає лише присутність картини та мету її створення.

Нарешті перейдімо до аналізу останнього епізоду, наявного у *Міфологічному світі* : *Rosslyn Chapel – often called the Cathedral of Codes – stands seven miles south of Edinburgh, Scotland, on the site of an ancient Mithraic temple. Built by the Knights Templar in 1446, the chapel is engraved with a mind-boggling array of symbols from the Jewish, Christian, Egyptian, Masonic, and pagan traditions* [45, с.363]. Кінець роману приводить героїв до капели Рослін, як ймовірного місця перебування гробу Марії Магдалини. У такий спосіб знаходить свій вияв міф про будівлю, побудовану Тамплієрами, яка за географічними координатами збігаються з лінією Рози. Мається на увазі фінальний об'єкт, зазначений Жаком Соньєром, на шляху пошуку Граалю. Застосовуючи інтегровану модель, нам вдалося зафіксувати **агенса**, ним слугує Роберт Ленгдон, супроводжувачем є Софі Неве, за причину ми виділяємо намір знайти реальне місце схову найважливішої реліквії Пріорату Сіону. Автором вказується час – 1466 року, місцем буття є Единбург.

Таким чином, у результаті здійсненого дослідження МС 4 – Міфологічного, отримані результати свідчать про те, що, по-перше, використання автором подібних фантастичних історій позитивно впливає на розвиток сюжету та сприйняття інформації репепієнтом, по-друге, запропонована нами схема фрейму дає можливість запропонувати концептуальну модель вищезазначеного АС. Загалом, референтом слугує *Міфологічний МС*, проте в деяких ситуаціях він заміщується Святим Граалем, агенсом виступають, як історичні постаті, так і головні герої роману, які зазвичай діють в зазначеному місці та часі. Рецепієнтом є читач, цим обумовлюється повне сприйняття твору.

## 2.5. Можливий світ 4 – Науковий

Роман «Код да Вінчі» вражає читача своєю багатоаспектністю, насамперед, вона проявляється у манері автора описувати різні сфери життя та застосовувати при цьому навіть наукові терміни. Яскравим підтвердженням цього є Науковий МС, створений Деном Брауном задля детального опису засобів реалізації задуманого плану Великого Магістра.

Давайте розглянемо поданий приклад: *"Captain," Sophie said, her tone dangerously defiant, "the sequence of numbers you have in your hand happens to be one of the most famous mathematical progressions in history"* [45, с.51]. Відносно на початку твору читач зустрічає незрозумілу послідовність цифр, написану Жаком Соньєром. Поступово головні герої, Софі Неве та Роберт Ленгдон, разом із капітаном поліції обґрунтовують ціль використання Послідовності Фібоначчі. Більш того, фрагмент слугує гарним поясненням зв'язку математичної прогресії та витворів Леонардо да Вінчі, що уможлиблює правильний рух героїв до наступної підказки. Для реципієнта, котрий мало розуміється у математичних науках, Ден Браун пропонує чітке розмежування сфер його вживання. Вивчаючи особливості *Наукового МС* роману, наголошуємо, що інтегрована модель повністю підходить для опису його епізодів. Так, **агенсом** виступає Софі, її супроводжувачами є Безу Фаш та Роберт Ленгдон, стосовно причини, можемо сказати, що головним намір – ознайомити капітана з науковим відкриттям Фібоначчі.

Перейдімо до наступної цитати, яка є важливою для нашого дослідження : *As Langdon loaded his slide projector, he explained that the number PHI was derived from the Fibonacci sequence – a progression famous not only because the sum of adjacent terms equaled the next term, but because the quotients of adjacent terms possessed the astonishing property of approaching the number 1.618—PHI* [45, с.78]. Поданий приклад ілюструє обговорення ролі ще одного важливого елемента, який забезпечує функціонування послідовності Фібоначчі у природі, як основи структурного принципу, числа Фі. Вагомим, на нашу думку, є те, що відрізок *Наукового МС* тісно перетинається з Ретроспективним

і дає змогу збагнути необхідність добору автором потрібних наукових термінів. **Агенсом** ми виділяємо Ленгдона, супроводжувачем є Софі, яка взаємодіє разом з професором, причиною ми виокремлюємо намір обговорити, якими чином число Фі, слоти місяця буття та часу залишаються незаповненими.

Фінальний проявом Наукового МС, як ми вважаємо, є поданий фрагмент роману : *The term cryptex possibly had been her grandfather's creation, an apt title for this device that used the science of cryptology to protect information written on the contained scroll or codex* [45, с.168]. У ньому автор звертає увагу на ще один винахід Леонардо да Вінчі – криптекс. З огляду на наші міркування, він символізує складність проблеми, з якою стикаються головні герої, адже далеко не у кожного, як зазначає Ден Браун, була можливість розгадати, секретний код, за допомогою якого інформація ставала доступною. Застосовуючи модель предметно-центричного + акціонального фрему, відмічаємо, що **агенсом** у даному випадку виступає Леонардо да Вінчі, слот супроводжувача залишається не заповненим, причиною слугує бажання створити надійний засіб зберігання таємниць. Час буття – 1495 рік, місце не зазначається автором.

Отже, результати інтерпретація МС 5 – Наукового свідчать про те, що він відіграє важливу роль у структурі всього роману, а також є невід’ємною його частиною. Це пояснюється, насамперед, важливістю опису та пояснення деяких наукових фактів, закономірностей та речей, які разом створюють альтернативний світ для забезпечення бездоганної літературної комунікації між автором, твором та читачем. Також, варто відмітити, що інтегрована модель є потрібною під час аналізу поданого світу. Основні структурні елементи фрейму представлені референтом – Науковим МС, агенсами зазвичай є головні герої твору, Софі Неве та Роберт Ленгдон, а також Леонардо да Вінчі, як провідна історична постать усього роману, пацієнсом виступає читач, який уможливорює діалог з автором.

## 2.6. Можливий світ 5 – Релігійний

Провідною у романі «Код да Вінчі» виступає тема релігієзнавства, адже Ден Браун зосереджує увагу рецепієнта на протиріччях віри, які існують протягом багатьох століть. Проблеми християнства, окреслені у творі, зумовлюють динамічність сюжету та забезпечують повну імпліцитність читача, здатного творчо осягнути послання автора. Зважаючи на загальну його структуру, можемо стверджувати, що *Релігійний МС* є центральним у романі, це обумовлюється, насамперед, частотою актуалізації та впливу на суміжні АС.

Розглянемо зародження МС 5: *The Priory believes that Constantine and his male successors successfully converted the world from matriarchal paganism to patriarchal Christianity by waging a campaign of propaganda that demonized the sacred feminine, obliterating the goddess from modern religion forever* [45, с.104]. Поданий фрагмент твору застосовується автором для деталізації минулих подій, пов'язаних з становленням християнства. Так, як вагомого значення набуває історія про Марії Магдалину, Ісуса Христа та хибне тлумачення Біблії, Ден Браун акцентує нашу увагу на історичній постаті, яка доклала багато зусиль для створення Святого Письма – Імператорі Констянтині. Лі Тіблінг, як безперечний знавець цієї проблеми, наголошує на причині очорнення Марії та відсутності будь-якої інформації про їхні стосунки з Всевишнім. Використовуючи інтегровану модель для дослідження прикладу, можемо визначити **агенса** – Імператора Констянтина, супроводжувачами є його наступники, наміром слугує мета відлучення суспільства від матриархального поганства та створення утопії ідеального патріархального християнства. **Референтом** у дослідженні зазначеного МС виділяємо *Релігійний світ*. Час та місце буття не вказані автором, проте ми можемо припустити, що подія має відбулася у Римі, приблизно в 325 році. **Пацієнтом** фігурує читач.

Наступним важливим елементом Релігійного МС є цитата : *Job 38:11. A Bible verse? Silas was stunned with the devilish simplicity. The secret location of that which they sought was revealed in a Bible verse? The brotherhood stopped at nothing to mock the righteous* [45, с.107]. Поданий епізод демонструє парадокс усього

твору. Сайлас – головний антагоніст, вбивця скоює злочини, вважаючи себе при цьому гідним християнином. Він свято вірить у свою справу та навіть не замислюється над тим, що грішить і його діяння у будь-якому випадку суперечать засадам релігії. За допомогою такого контрасту Ден Браун, як ми вважаємо, намагається донести до читачів, що у світі немає нічого чорного та білого, зло інколи переплітається з добром. Так само, як в минулому свята віра розповсюджувалася війнами та загарбниками, Сайлас продовжує вбивати заради процвітання церкви. **Агенсом** виступає Сайлас, який намагається також знайти Святий Грааль, супроводжувачі – відсутні, причиною є бажання знищити головну річ, яка становить загрозу християнству. Час – не зазначений автором, місце буття – церква Святої Сульпіції.

Продовженням Релігійного МС, як ми зазначаємо, є наступний епізод: *The nuns gave Leonardo specific dimensions, and the desired theme for the painting – the Virgin Mary, baby John the Baptist, Uriel, and Baby Jesus sheltering in a cave* [45, с.115]. У поданому прикладі подається опис та значення картини Леонардо да Вінчі «Мадонна в скелях» в контексті релігієзнавства, яка слугує наступним ключем у погоні за Святим Граалем. Витвір художника, на думку Дена Брауна, символізував його темний бік та справжні переконання. Створюючи «Мадонну в скелях», да Вінчі відтворив своє розуміння церковних законів. **Агенсом** у цьому випадку виступає Роберт Ленгдон та Софі Неве, адже вони діють разом, неможливо визначити, хто важливіший, помічником є Леонардо, а причиною – спроба знайти наступну підказку. Місцем буття слугує Париж, слот часу залишається незаповненим.

Релігійний МС роману увиразнюється розповідями головних героїв про етапи становлення християнства та часи укладання Святого Письма. Доказом цього слугує цитата: *The Bible is a product of man, my dear. Not of God. The Bible did not fall magically from the clouds. Man created it as a historical record of tumultuous times, and it has evolved through countless translations, additions, and revisions* [45, с.195]. Поданий епізод роману розкриває сутність Біблії, яка слугує джерелом знань для віруючих. Автор наголошує на тому, що книга не є

божественним даром, а доробком людей. Інколи цей факт складно прийняти, особливо, зважаючи на те, що нам властиво пов'язувати віру з чимось божественним. Ленгдон та Тіблінг намагаються окреслити основні моменти зародження християнства та появу Біблії, наголошуючи на її земну природу. Результати застосування інтегрованої моделі свідчать про те, що **агенсом** є Лі Тіблінг, він виспугає головним наратором, його супроводжувачі – Роберт та Софі, наміром, ми визначаємо, спробу довести головній героїні хибність викладу Біблії. Час та місце буття не вказуються автором у відрізку МС.

Проаналізуємо розвиток Релігійного МС, який уможлиблюється за допомогою поданого фрагменту: *Sophie moved closer to the image. The woman to Jesus' right was young and pious-looking, with a demure face, beautiful red hair, and hands folded quietly. This is the woman who singlehandedly could crumble the Church?* [45, с.205]. Як уже вказувалося раніше, значна увага приділяється Марії Магдалині – носію Священного Граалю та її ролі у становленні християнської церкви. Ден Браун майстерно описує присутність Леонардо да Вінчі до доказів існування цієї жінки, як коханої Ісуса Христа. Створюючи картину «Таємна вечеря», митець зображує Марію та передає почуття між ними. Тіблінг демонструє вище згаданий витвір мистецтва, який є свідченням правдивості його слів. **Агенсами** ми визначаємо Тіблінга та Софі, їхнім помічником є Роберт Ленгдон, причиною слугує намір пояснити значення картини у доведенні істинності Святого Граалю. Місцем буття вважаємо дім Тіблінга, час – незазначений.

Як відомо, можливі світи мають здатність активуватися, перетинатися та закриватися. Поданий елемент є фінальним проявом *Релігійного МС*: *My dear, the Church has two thousand years of experience pressuring those who threaten to unveil its lies. Since the days of Constantine, the Church has successfully hidden the truth about Mary Magdalene and Jesus* [45, с.342]. У ньому Ден Браун підводить підсумки стосовно фатального впливу церкви на формування засад християнства. Автор на чолі з Лі Тіблінгом засуджує діяння її служителів та спроби укриття важливих деталей, які стосуються релігії. Він окреслює основні

історичні події, пов'язані з цим епохальним процесом. **Агенсом**, як і в попередньому випадку, є Лі, супроводжувачами слугує Софі та Роберт, причиною визначається бажання донести до всього світу правду про Марії Магдалину та реабілітувати її ім'я. Час не вказується, проте можемо припустити намір автора зосередити читача на довгий проміжок минулого, слот місяця буття також не заповнюється, адже інформація про це не є наявною у фрагменті.

Підсумовуючи, варто відмітити, що Релігійний МС роману «Код да Вінчі» є найголовнішим у творі. Так, як головною проблемою є віросповідання, засади, історичне підґрунтя, ми можемо наголошувати на провідній ролі створення цього світу, як своєрідної концептосфери, навколо якої народжуються суміжні світи. Також поданий МС вважається цінним матеріалом для застосування фреймового моделювання, як способу репрезентації знань. Основні структурні елементи поданого фрейму представлені референтом – *Релігійним світом*, значною особливістю зазначеного МС є те, що агенсами, в основному, виступають антагоністи разом із головними героями. Найчастіше слот часу залишається незаповненим, оскільки автор упускає деталі, які на його думку, є не надто суттєвими.

## 2.7. Можливий світ 6 – Кримінальний

Невід'ємною частиною часового простору роману є *Кримінальний світ*, адже можна сказати, що він найчастіше зустрічається у тексті та найбільше перетинається з *Реальним*. Злочинні дії відбуваються протягом усього твору і фактично за допомогою них вибудовується сюжет.

Проінтерпретуємо перший вияв *Кримінального МС*: *The gun roared, and the curator felt a searing heat as the bullet lodged in his stomach. He fell forward... struggling against the pain. Slowly, Saunière rolled over and stared back through the bars at his attacker* [45, с.3]. Уже на початку роману ми можемо бути свідками актуалізації наведеного МС. Автор одразу сконцентровує увагу читача на

злочинному підтексті твору. Зокрема Сайлас виступає головним поганцем і творцем цього макрокосмосу, який не зупиняється перед досягненням цілей. У зв'язку з тим, що у романі присутні інші антагоністи перебіг подій видається надзвичайно захоплюючим. Зважаючи на інтегровану модель, **агенсом** визначається Сайлас, котрий скоює вбивство, його супровідником є Жак Соньєр, причиною слугує мета усунути головних членів Пріорату та заволодіти Святим Граалем. **Референтом** завжди виділяється *Кримінальний світ*, час буття – не вказаний, проте робимо висновок, що йдеться про сьогоднішній день, місцем є Лувр. Читач завжди висупає пацієнсом, адже він осмислює потрібну інформацію та саме на цього націлена увага автора.

Продовженням Кримінального МС є поданий епізод: *A sudden explosion of rage erupted behind the monk's eyes. He lunged, lashing out with the candle stand like a club. As Sister Sandrine fell, her last feeling was an overwhelming sense of foreboding* [45, с.114]. Неодноразовий злочин Сайласа зумовлений вірою в те, що він робить та настановами голови Опуз Деї. Ден Браун знайомить нас із черговою жертвою вбивці, Сестрою Сандрін з метою показати настільки неоднозначним є розуміння релігії та її засад. Автор наголошує на незламності духу служительки церкви, а також на лютості та жорстокості Сайласа, який чинить «волю Божу», забираючи людські життя. Використовуючи інтегровану модель, розроблену нами, можемо визначити, що **агенсом** є Сайлас, його супровідницею – сестра Сандрін, причиною слугує розплата за залишене повідомлення членам Пріорату. Місце буття – церква Святої Сульпіції, інформація про час відсутня.

Наступний фрагмент становить для нас важливе значення, адже він дає змогу осягнути справжні наміри працівника банку: *André Vernet looked awkward with a pistol, but his eyes shone with a determination that Langdon sensed would be unwise to test* [45, с.175]. Спочатку ми зустрічаємо справжнього та вірного друга Жака Соньєра, який приходить на допомогу його онукі та Роберту Ленгдону в критичній ситуації. Одразу ж стає зрозумілим, намір автора показати справжнє обличчя та підлість Андре Верне, мета якого здається досить чіткою. Попри все

він намагається заволодіти скринькою, залишеною Жаком Соньєром, та навіть спромагається погрожувати головним героям убивством. Поданий елемент може бути представлений за допомогою фреймового моделювання. Так, **агенсом** виступає Андре Верне, його помічниками – Софі та Роберт, причиною слугує бажання відібрати надзвичайно цінне майно. Слот часу залишається незаповненим, місцем буття є фургон, у якому опиняються Неве та Ленгтон.

Одним із влучних проявів Кримінального МС, як ми вважаємо, є подана цитата: *Like a ghost, Silas drifted silently behind his target. Sophie Neveu sensed him too late. Before she could turn, Silas pressed the gun barrel into her spine and wrapped a powerful arm across her chest, pulling her back against his hulking body* [45, с.302]. Головний антагоніст роману дуже швидко змінює своє місцезнаходження, рухаючись у текстовому просторі, він приносить біль або собі, або своїм жертвам. У даному випадку Ден Браун відносить його до Шато-Вілет, розкішного котеджу Лі Тіблінга, де Сайлас вбачає собі за мету привласнити собі вагому підказку. Протиріччям цього епізоду є те, що Лі героїчно рятує Софі, хоча завдяки кульмінації твору автор показує нам, ким насправді був Тіблінг. Застосовуючи предметно-центричний + акціональний фрейм ви маємо змогу ідентифікувати **агенса**, ним є Сайлас, помічниками фігурують Лі, Софі та Роберт, наміром визначається виконати завдання, поставлене антагоністу Учителем. Час не вказується Деном Брауном, адже *Кримінальний світ* тісно переплітається з *Реальним*, місцем буття є Шато-Вілет.

Прокоментуємо наступний елемент творення зазначеного МС: *Taking another swig from the flask, Rémy could feel the cognac warming his blood. The warmth in Rémy's throat, however, mutated quickly to an uncomfortable heat* [45, с.324]. Характерною рисою роману «Код да Вінчі» є те, що слуги, котрі робили усі брудні та протизаконні речі, помирають наприкінці твору. Поданий приклад характеризує підступність та безпощадність Лі Тіблінга, на перший погляд, звичайного історика в роках. Саме він виявився сценаристом плану привласнення Святого Граалю, який так гарно виконувався Сайласом. Дворецький Лі, Ремі, допомігши здійснити задумане, гине від руки божевільного

старого. **Агенсом** ми відмічаємо Тіблінга, його супроводжувачем є Ремі, справжньою причиною слугує намір позбавитися від свідка та зберегти, обіцяний за виконання завдання, гонорар. Час буття та місце не зазначається автором, тому ми не маємо можливості заповнити останні слоти.

Давайте розглянемо та проаналізуємо поданий епізод: *Silas spun and fired. Their eyes met. Silas was already screaming in horror as Bishop Aringarosa fell* [45, с.331]. За законами Божими особистість, яка вдається до гріха, обов'язково розплачується за це в майбутньому. Наведена ідея проявляється у творі, як одна із ключових. Наляканий та спантеличений Сайлас випадково вбиває свого єдиного наставника та рідну людину – єпископа Арінгаросу. Унаслідок втечі від правоохоронців, герой-антагоніст помирає від отриманих поранень. Автор наголошує на рівновазі, яка існує у світі. У фрагменті **агенсом** визначається Сайлас, адже він діє у межах цього підсвіту, супроводжувачем є Емануель, причиною слугує прикрий збіг обставин та випадковість. Місце буття – дім Опуз Деї у Лондоні, час не вказується Деном Брауном.

Блискавичне завершення *Кримінального МС* описується автором у поданому прикладі: *The lone man who had been standing behind the door looked calm as he aimed a small revolver at them. He was portly and was propped on a pair of aluminum crutches* [45, с.341]. Як зазначалося раніше, Лі Тіблінг, одержимий ідеєю знайдення Святого Граалю та відновлення справедливості, розпочав гру, правила якої були надто жорстокими та не виправдовували поставлену мету. Ден Браун підкреслює думку про те, що зло створюється руками людини, а не Господа та впливає на оточуючих людей і має рушійних характер. Використовуючи **інтегровану модель**, нами був зроблений висновок, що **агенсом** є негідник Тіблінг, помічниками активізації виступають Софі Неве та Роберт Ленгдон, наміром слугує маніакальна ідея Лі знайти справжнє місце перебування гробу Марії Магдалини. Місцем буття є Вестмінстерське абатство, слот часу залишається незаповненим.

Таким чином, ми дослідили усі можливі прояви *Кримінального МС* роману «Код да Вінчі». Отримані результати свідчать про унікальність

зазначеного МС, яка обумовлюється найчастішим його перетином із суміжними світами та головний центр – *Рельним*. Також варто зазначити, що універсальна схема, за допомогою якої уможлиблюється побудова моделі репрезентації знань найпростіше реалізується у *Кримінальному МС*. Можемо зробити висновок, що референтом зазвичай виступає *Кримінальний МС*, агенсами так, як і в Релігійному світі фігурують негативні персонажі, час буття також упускається автором. Як завжди, рецепієнтом слугує читач роману.

## 2.8. Перетин можливих світів роману та його наслідки

Можливі світи роману, проаналізовані окремо мають велике значення для дослідження усього твору, проте тільки їхня взаємодія та перетин вибудовують надзвичайно інтенсивний сюжет та забезпечують повне літературне комунікування між автором та читачем. Розглянемо схему їх перетину та простежимо взаємозалежність кожного окремого МС із суміжним.

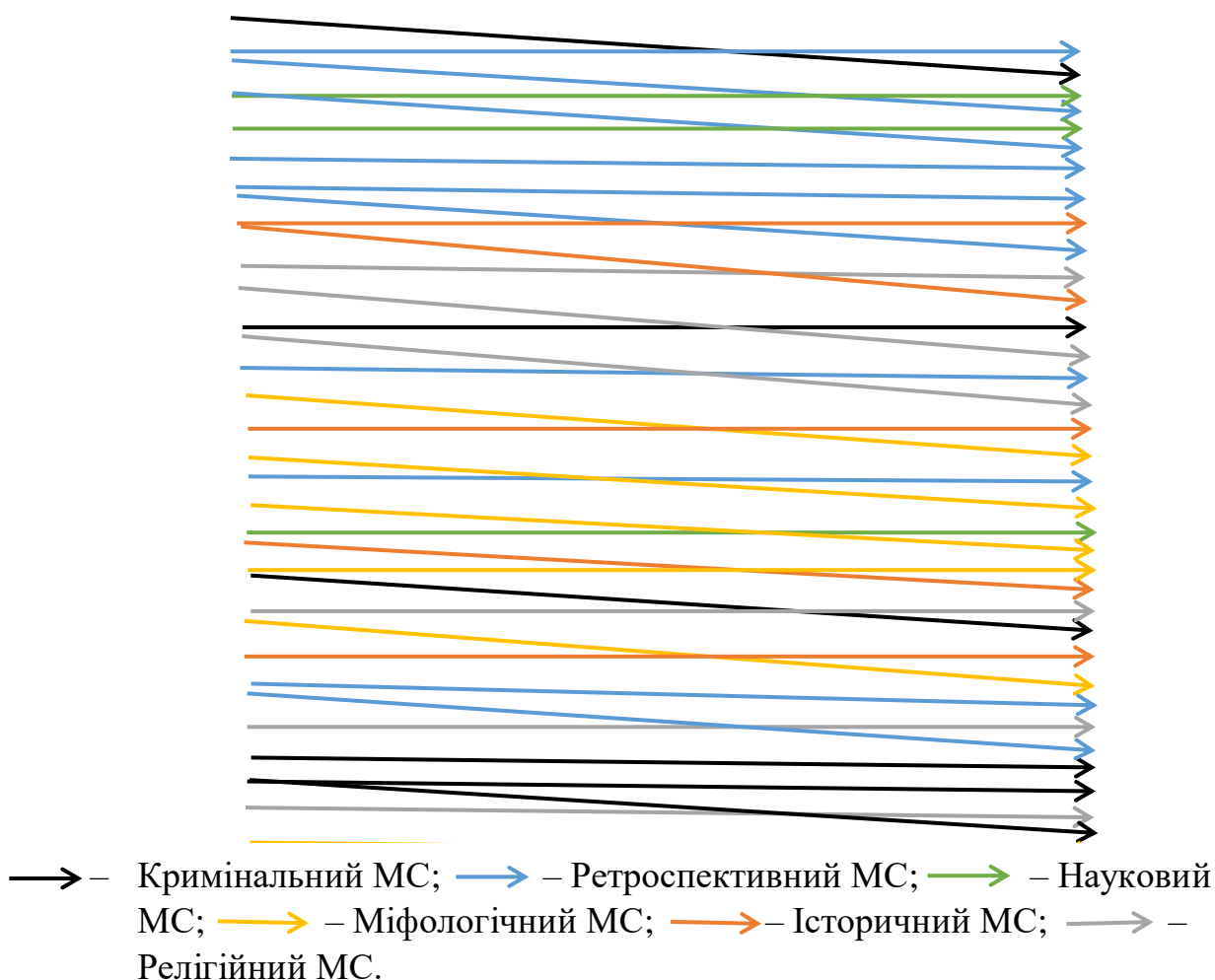


Рисунок 2. Перетин МС роману

Поданий вище рисунок демонструє перетин МС роману «Код да Вінчі». Зазначимо, що найбільш репрезентативним є Кримінальний МС, Ретроспективний МС та Міфологічний МС. Їх взаємодія уможливорює логічне розгортання ланцюгу подій твору, а також адекватне пояснення суперечних моментів роману.

## **Висновки до розділу 2**

У поданому розділі здійснено аналіз та інтепретацію «можливих світів» роману «Код да Вінчі». Передусім, нами було виділено шість МС – Репроспективний, Історичний, Міфологічний, Науковий, Релігійний та Кримінальний, а також за допомогою схеми зображено їх перетин та взаємозв'язок. Важливим здобутком нашого дослідження є розробка інтегрованої моделі предметно-центричного та акціонального фрейму, який забезпечує універсальність під час вивчення концептуальної складової кожного МС.

Зважаючи на перший – Репроспективний світ, варто зазначити, що він активізується досить часто у творі та перетинається майже з усіма вищезгаданими. Головною ціллю народження поданого можливого світу, як ми вважаємо, є намір Дена Брауна розтлумачити деякі вагомні події, які в певній мірі посприяли розвитку сюжетної лінії та як правило, вимагають адекватного пояснення.

Історичний світ також займає досить чільне місце у творі. Застосовуючи інтегровану модель, ми запропонували власну інтерпретацію усіх, зазначених автором, проявів МС 2 та довели його провідну роль у формуванні правильного сприйняття усіх суперечних моментів, які рецепієнт зустрічає у творі.

Міфологічний МС, створений Деном Брауном, для висвітлення головної проблеми, яка слугує основою усього роману – міфу про Священний Грааль. Саме за допомогою ремарок, які мають місце в межах зазначеного світу уможливорюється загальне розуміння ідеї твору та послугу, який автор прагне донести до читача.

Науковий МС відкривається не часто, проте ми не можемо назвати його несуттєвим. Він виступає проміжною ланкою між суміжними світами та варто відмітити, що його активізація дає можливість головним героям рухатися далі, поступово знаходивши предмети, які слугують своєрідними ключами до розгадки причини вбивства членів Пріорату Сіону та збереження Святого Граалю.

Центральне місце у романі займає Релігійний та Кримінальний МС, саме на них зосереджується головна увага автора. Злочинні події трапляються протягом усього твору, вони, безпосередньо пов'язані з бажанням церкви позбутися небажаних артефактів. Подані МС досліджувалися за допомогою інтегрованої моделі, запропонованої нами, ми можемо зробити висновок, що розроблена схема аналізу найкраще реалізується саме в епізодах, взятих з Релігійного та Кримінального можливих світів.

Отже, ми можемо підбити підсумок щодо присутніх альтернативних світів роману «Код да Вінчі», їхнього перетину та взаємозалежності у творі, які уможливають процес сприйняття змістовно-концептуальної інформації завдяки побудові рецепієнтом асоціативних зв'язків. Так, основні слоти інтегрованої моделі фрейму заповнюються по різному : у *Ретроспективному світі* агенсами є головні герої, Софі Неве та Роберт Ленгдон, референтом завжди виступає зазначений МС, у *Історичному світі* агенсами слугують історичні постаті, які діють в зазначеному місці та у визначений час, референтом завжди є *Історичний МС*, модель *Міфологічного світу* твориться за допомогою агенсів, у даному випадку історичних постатей та головних героїв роману, референтом слугує як *Міфологічний МС*, так і Святий Грааль, у *Науковому світі* агенсами є головні герої, Софі Неве та Роберт Ленгдон, а також Леонардо да Вінчі, референтом виступає сам МС, *Релігійний світ* заповнюється слотами агенсів, якими зазвичай є антагоністи разом із головними героями, а референтом при цьому слугує МС, у останньому МС – *Кримінальному* агенсами фігурують негативні персонажі,

такі, як Лі Тіблінг та Сайлас. Універсальним слотом у всіх поданих світах визначається пацієнс, ним є читач твору, на якого спрямовується інформація.

### РОЗДІЛ 3. Текстові засоби актуалізації можливих світів роману Дена Брауна «Код да Вінчі»

#### 3.1. Алюзія.

Роман «Код да Вінчі» Дена Брауна вважається інтелектуальним бестселером. Структура твору, яка є подібною до фільму, швидкий темп розгортання подій, динамічність сюжетної лінії створюють свій власний внутрішній час та певні «можливі світи». Значну роль в актуалізації останніх відіграє **інтертекстуальність**. **Алюзія** як один із найбільш поширеніших та провідних засобів інтертекстуальності займає вагоме місце у творі Дена Брауна та допомагає провести умовну лінію між визначеними «можливими світами» роману.

Зважаючи на специфіку твору, нами було виділено п'ять основних «можливих світів»: *Можливий світ 1 – Історичний, Можливий світ 2 – Міфологічний, Можливий світ 3 – Науковий, Можливий світ 4 – Релігійний, Можливий світ 5 – Кримінальний.*

Так, для актуалізації п'ятого – *Кримінального світу*, автор використовує **алюзії**, які співвідносяться не тільки з певними злочинними подіями, а також із історичними фактами, реаліями та особами. Розглянемо приклад використання алюзії: «*The man was stocky and dark, almost Neanderthal*» [45, с. 16]. Безсумнівно, знання, які створюють картину світу індивіда, дають можливість зрозуміти, що мова йдеться про Неандертальця – вимершого виду людини, який в далекому минулому мешкав на території Європи та Західної Азії. Знаючи і уявляючи зовнішність Неандертальця, автор допомагає читачеві зрозуміти та досягнути образ лейтенанта французької поліції Безу Фаш. Очевидно, що Ден Браун використовує вище згадану алюзію задля формування образу широкоплечого, невисокого, масивного чоловіка з грубими рисами обличчя, який не завжди керується фактами та доказами.

*Кримінальний світ* роману «Код да Вінчі» охоплює багато персоналій, проте значне місце у ньому посідає головний антагоніст **Сайлас**. Автор створює його образ, використовуючи алюзію в самому імені. Ден Браун

посилається на *апостола з сімдесяти Сайласа*, в українському перекладі Нового Заповіту – *Сила*, який був сподвижником апостола Павла та Петра: *"From now on, my friend, if you have no other name, I shall call you Silas"* [45, с. 49]. Обізнанність у сфері релігії уможливорює розуміння всього образу героя-антагоніста, який чинить самосуд. Адже так само, як Сайлас, святий апостол Сила ревно допомагав апостолу Петру в його місіонерських подорожах.

Не менш вдалим прикладом використання **алюзій** можна визначити наступне місце злочину, скоїного Сайласом – церкву *Святої Сульпіції*: *"Unlike Notre Dame with its colorful frescoes, gilded altar-work, and warm wood, Saint - Sulpice was stark and cold, conveying an almost barren quality reminiscent of the ascetic cathedrals of Spain"*[45, с.73]. У даному випадку алюзії створюють певний колорит. Порівнюючи розкішний, усім відомий *Нотр-Дам де Парі* із похмурою, холодною церквою *Святої Сульпіції* автор натякає на те, що в такому місці зло опинилося не випадково.

**Алюзії** творять картину подій, відкривають суть та дають зрозуміти посил автора . Використовуючи їх , Ден Браун веде читача за собою, крок за кроком, знайомлячи нас з усією глибиною твору. Так, під час зображення трагічної долі сестри Сандрін, а точніше її загибелі від руки вище згаданого Сайласа, автор доводить незламність духу людини, яка дійсно вірить і захищає свою церкву. Прокоментуємо вживання алюзії в наступному прикладі : *"Jesus had but one true message," Sister Sandrine said defiantly. "I cannot see that message in Opus Dei"*[45, с.114]. Використана ілюзія «Опус Деї» примушує нас згадати про різні організації католицької церкви, які діють навіть зараз. Опус Деї – світське католицьке товариство, головною рисою теології якого є «загальний заклик до святості», а її члени наголошують на тому, що людина повинна пам'ятати про заповіді Ісуса Христа «Любити Бога всім своїм серцем» і «Будьте досконалі, як ваш небесний Отець». Проте Ден Браун змінює ідеологію братства та дає зрозуміти, що члени не завжди діють згідно з Божими Заповідями.

Влучним прикладом використання **алюзії** є цитата : *"I discovered a terrible truth," Teabing said, sighing. "I learned why the Sangreal documents were never revealed to the world. I learned that the Priory had decided not to release the truth after all. That's why the millennium passed without any revelation, why nothing happened as we entered the End of Days"*[45, с.341-342]. **Алюзія Сангріл** переносить нас до часів славнозвісних тамплієрів. Згідно з легендою на місці, де зараз розташована церква Темп у Лондоні, під руїнами старих будівель тамплієрів були знайдені древні свитки Сангріл, у яких описувалося життя Марії та Ісуса Христа. А невблаганне бажання Тібінга заволодіти Граалем штовхає його на скоєння злочину.

*Можливий світ 3 – Науковий* актуалізується також за допомогою категорії інтертекстуальності, а саме засобом **алюзії**. Розглянемо перший приклад : *"Newton is buried in London," Langdon said. "His labors produced new sciences that incurred the wrath of the Church. And he was a Grand Master of the Priory of Sion. What more could we want?"* [45, с. 330]. Подана цитата ілюструє використання двох **алюзій**. Спочатку Ден Браун дозволяє нарешті Роберту зрозуміти, про кого йде мова. Вписавши в роман постать відомого фізика *Ісаака Ньютона*, автор повертає нас у минуле, аби ми усвідомили та пригадали його релігійні погляди і конфлікт із церквою тих часів. Реальна історична постать, діяльність якої повністю змінила світогляд людей та бачення як науки, так і церкви. Дуже влучно у даному випадку вжито наступну **алюзію Пріорат Сіону**, адже, беручи до уваги свідчення П'єро Плантара, який вважається засновником цієї організації, такі відомі історичні постаті як Леонардо да Вінчі, Ісаак Ньютон та Віктор Гюго були керівниками Пріорату Сіону. Очевидно, автор натякає на те, що головну підказку до Священного Граалю оберігає в минулому сам член організації – Сер Ісаак Ньютон.

Розглянемо наступний приклад : *"And yet they're all part of the Fibonacci sequence. That can't be coincidence"* [45, с. 76]. Розгадуючи таємницю, пов'язану з вбивством Жака Соньєра, Софі Неве та Роберт Ленгтон намагаються зрозуміти, що мав на увазі її дід, написавши в останні миті його життя

послідовність Фібоначчі. Ден Браун майстерно використовує **алюзію** та відсилає читача до постаті відомого математика Середньовічної Європи, який створив «секретний код природи». Послідовність Фібоначчі дає можливість зрозуміти Софі Неве та Роберту Ленгдону задум Жака Соньєра – побачити пентаграму. Саме наука у творі допомагає головним героям розгадувати загадки минулого, теперішнього та майбутнього.

Не менш важливим прикладом використання **алюзії** письменником задля формування наукового можливого світу роману є наступна цитата : "PHI's ubiquity in nature," Langdon said, killing the lights, "clearly exceeds coincidence, and so the ancients assumed the number PHI must have been preordained by the Creator of the universe. Early scientists heralded one-point-six-one-eight as the Divine Proportion"[45, с.78]. Число Phi, за допомогою якого утворюється золотий перетин, відомий у науці співвідношенням найвідповіднішим естетичному сприйняттю зображення. Цей математичний символ творить цікавий хід роману, загадки, завдання, головоломки, які підводять головних героїв та власне читача до розв'язки, пов'язані з діяльністю Леонарда да Вінчі. Його творчість, картина «Мона Ліза», у якій її обличчя та тіло є золотим перетином, як і реальні людські обличчя в житті, «Таємна вечеря» – художник розташовує цифри в порядку, який використовується в золотому перетину. Ден Браун створює картину подій, він не просто подає поверхневу інформацію задля точно розуміння, а дає можливість читачеві збагатити свої знання, зануритися в історію, релігію, кримінал та разом із автором активізувати «можливий світ науки».

*Можливий світ 4 – Релігійний* посідає значне місце у романі «Код да Вінчі», адже релігія та церква – основні ідеї у творах Дена Брауна. Об'єкт нашого дослідження – не виключення. У ньому викладені основні засади християнства, ставлення до нього та взагалі таємниці, які приховувалися від суспільства впродовж багатьох років.

Розглянемо приклад уживання алюзій, використаних задля актуалізації *Релігійного світу* роману: "The symbol was known as a crux gemmate – a cross

*bearing thirteen gems—a Christian ideogram for Christ and His twelve apostles. Somehow Langdon had not expected the captain of the French police to broadcast his religion so openly. Then again, this was France; Christianity was not a religion here so much as a birthright.”[45, c.21].* Першою використаною алюзією у зазначеній цитаті є cruх gemmata. Історично склалося, що хрест не завжди мав зображення розіп’ятого Ісуса Христа, як символа віри. Cruх gemmata – дорогоцінний золотий хрест, прикрашений коштовними каменями, без постаті Розіп’ятого. Він уособлював не просто прикрасу, а зв’язок Господа із його 12 Апостолами. Лейтенант поліції Фаш – ревний християнин, який попри все вірить у доктрини, закладені церквою протягом багатьох століть. Автор роману прагне донести до читача, що Безу не просто так носить вище зазначений хрест cruх gemmata, він намагається показати оточуючим своє ставлення до релігії. Беручи до уваги той факт, що останній є членом Опуз Деї, Ден Браун дає нам зрозуміти справжні наміри Фашу – не допустити оприлюднення інформації про Марію Магдалину.

Наступна використана алюзія his twelve apostles повністю доповнює першу. Адже, відповідно до Євангелія, Ісус Христос обрав собі 12 учнів, найближчих до нього людей. Біблія як один із найдостовірніших джерел, фіксує і описує діяльність Бога та його «друзів». Відомо, що апостоли не тільки проповідували віру та несли її в маси, вони старанно підтримували Ісуса у найтяжчі години його життя. Поданий приклад алюзії можна інтерпретувати таким чином – Безу Фаш ставиться з величезною повагою та відданістю до членів братства Опуз Деї, саме тому він не може дозволити собі сумніватися у них, так само як і прийняти певні факти стосовно реальної християнської історії.

Взагалі, увесь роман сповнений розповідей про релігійні події, постаті та визначні місця. Інтертекстуальність роману дозволяє усвідомити кожну деталь, яка відіграє важливу роль у розумінні всього задуму та ідеї твору. Наведемо важливий, на нашу думку, приклад алюзії : *Clement's letter claimed that God had visited him in a vision and warned him that the Knights Templar were*

***heretics** guilty of devil worship, homosexuality, defiling the cross, sodomy, and other blasphemous behavior. Pope Clement had been asked by God to cleanse the earth by rounding up all the Knights and torturing them until they confessed their crimes against God [45, с.134].* Як відомо, християнство не було прийняте суспільством однозначно. Для прийняття кардинально нової віри людству знадобилося чимало часу. Очевидно, що наведена алюзія *heretic* переважно застосовується, щоб нагадати читачеві про не зовсім позитивні сторінки історії вище згаданої віри. *Єретик* – це людина-нонконформіст, яка прислухається до своїх думок та не слідує загальноприйнятим нормам і традиціям. У творі професор Ленгдон частково підтримує Тіблінга у його намірах довести, що християнство не таке ж ідеальне, як здається на перший погляд і, що церква, була здатна на вбивства, аби придушити будь-які спроби непокори та вільнодумства.

Також яскравим прикладом алюзії, яка служить засобом творення релігійного світу, є поданий приклад : *Flipping through the Old Testament, he found the **Book of Job**. He located chapter thirty-eight. As he ran his finger down the column of text, he anticipated the words he was about to read [45, с.108].* *Книга Йова* – невід’ємна складова Старого Завіту Біблії, названа за іменем головного героя. Зміст поеми зосереджує увагу на звинуваченні Йови Дияволом в удаваній богобоязкості. Всевишній же навпаки переконує Сатану, у тому що його раб Йова залишиться вірним, не дивлячись ні на що. Насамперед, ужита алюзія повністю описує положення та відданість Саласа, який виявляється прислужником Опуз Деї, виконуючи ганебні та кримінальні доручення. Автор прагне показати контраст на прикладі Йови та Сайласа. Перший віддано допомагає своєму наставнику творити добро для людей, другий же своїми руками відбирає людські життя та вірить, що його вчинки сприяють загальній гармонії у світі.

*Історичний світ* роману «Код да Вінчі» вибудовується за допомогою опису автором подій, які певним чином створюють цілісну картину розвитку сюжету. Він є надзвичайно важливим, адже саме минуле допомагає головним

героям Роберту Ленгдону та Софі Неве докопатися до істини та відгадати загадки, які століттями бережно приховуються церквою та організаціями, такими як Пріорат Сіону та Опуз Деї.

Розглянемо перший приклад використання алюзії : *"Aha!" Teabing burst in with enthusiasm. "The fundamental irony of Christianity! The Bible, as we know it today, was collated by the pagan Roman emperor Constantine the Great"* [45, с.195]. Автор знайомить читачів із реальною історичною персоналією, імператором Констянтином, який був надзвичайно важливою постаттю в історії християнства. Використовуючи подану алюзію, Ден Браун відносить нас назад до славнозвісного Стародавнього Риму, даючи можливість відчутти всю гостроту тодішніх подій, адже за твердженням одного із персонажів твору, Тіблінга, саме Констянтин заклав фальшиві засади християнства та змусив людство повірити у божественність Ісуса Христа. Один із головних антагоністів твору недаремно згадує імператора Констянтина та критикує його. Головна місія Тіблінга, як зображує нам Ден Браун, перекреслити всі уявлення та раніше відомі факти про походження вище згаданої релігії та переконати людство досягнути справжню істину.

*"Right," Teabing said. "Jesus' establishment as 'the Son of God' was officially proposed and voted on by the Council of Nicaea"*[45, с.197]. Подана цитата ілюструє використання алюзії Нікейського Собору, події яка відбулася 20 травня 325 року у Нікеї. Її головним завданням було визначення символу віри, остаточне відокремлення від іудаїзму, а також виділення двадцяти церковних канонів. Раніше згаданий, Тіблінг, продовжує свою агітацію, підкріплюючи свої думки реальними історичними подіями, які мали суттєвий вплив на розвиток християнства.

*Teabing paused, eyeing Sophie. "Constantine commissioned and financed a new Bible, which omitted those gospels that spoke of Christ's human traits and embellished those gospels that made Him godlike. The earlier gospels were outlawed, gathered up, and burned"* [45, с.198]. Важливою алюзією, яка актуалізує історичний світ роману Дена Брауна «Код да Вінчі», є ранньохристиянський

твір про боговтілення, життя, смерть та воскресіння Ісуса Христа – Євангеліє. Взагалі, звернення до основних документів та пам'яток, які засвідчують реальне існування Бога, наявні протягом усього роману. Автор навмисне підштовхує читача зануритися у історію християнства, визначаючи Євангеліє – одним із провідних творів, за свідченнями якого, були закладені уявлення людей про божественність Христа. Беручи до уваги жагу Тіблінга засудити Євангеліє, які увійшли до Біблії на замовлення імператора Константина, Ден Браун дає нам можливість самостійно проаналізувати ситуацію та дійти власних висновків стосовно правдивості слів Тіблінга.

Розглянемо та проаналізуємо наступний приклад: «*The language seemed simple enough. There was a knight buried in London. A knight who labored at something that angered the Church. A knight whose tomb was missing an orb that should be present. The poem's final reference—Rosy flesh and seeded womb—was a clear allusion to **Mary Magdalene**, the Rose who bore the seed of Jesus*» [45, с.285]. У наведеному фрагменті наявна алюзія до Марії Магдалини – послідовниці Ісуса Христа, яка слідувала за ним та була присутня при його розп'ятті та воскресінні. За твердженням Тібліна не чаша була Священним Граалем, а Марія Магдалина, адже, як свідчило Євангеліє від Марії, яке старанно приховувалося церквою, Ісус та Марія були одружені та мали дітей. Виявлений факт стає вибуховою істиною, яка здатна перекреслити усі раніше відомі знання – Марія була носителем священної царської крові від Веняміна та Соломона.

Влучним прикладом використання алюзії є : «*A common misconception. The idea of protection of pilgrims was the guise under which the **Templars** ran their mission. Their true goal in the Holy Land was to retrieve the documents from beneath the ruins of the temple*» [45, с.134]. Наведений приклад демонструє використання не менш важливої алюзії – Тамплієрів. Воєнно-релігійні лицарі, яких описує Ден Браун, насправді не займалися паломництвом, як свідчать історичні документи, а захищали таємницю Священного Граалю. Автор відкриває для нас багато незвіданого. Використовуючи алюзію **Тамлієри**, читачі рухаються разом

із головними героями до одного із можливих світів – історичного, існування якого дає можливість досягнути в повній мірі проблематику та ідею твору.

У поданому інтертекстуальному фрагменті автор за допомогою алюзії розкриває істинні причини Христових походів : «After all, this was a secret the Vatican had tried to bury in the fourth century. That's part of what *the Crusades* were about. Gathering and destroying information. The threat Mary Magdalene posed to the men of the early Church was potentially ruinous» [45, с.214]. Христові походи – переломний момент в історії християнства, військові експедиції, які тривали з 11 по 15 століття. Як відомо, головною їх місією було звільнення Святої Землі та боротьба проти мусульман, єретиків та язичників, проте Ден Браун зазначає, що справжня мета цієї кампанії була зовсім іншою. Він продовжує переконувати читача в тому, що деякі історичні події, спричинені церковним діянням тих часів, є надзвичайно ганебними. Для кожного індивіда слово релігія, церква та віра викликає, на нашу думку, тільки світлі асоціації. Автор підштовхує читача до певного прозріння, використовуючи алюзію Христові походи він заперечує звичні уявлення людей про віросповідання.

Можливий світ 2 – *Міфологічний* є не менш вражаючим, ніж перераховані вище. У ньому відображена таємничість усього твору. Насамперед, легенда про Святий Грааль, використана Деном Брауном, створює загальний мотив роману. Яскравим прикладом алюзії є цитата : *Langdon grinned again. "The Holy Grail is arguably the most sought-after treasure in human history. The Grail has spawned legends, wars, and lifelong quests. Does it make sense that it is merely a cup? If so, then certainly other relics should generate similar or greater interest – the Crown of Thorns, the True Cross of the Crucifixion, the Titulus—and yet, they do not. Throughout history, the Holy Grail has been the most special."* Langdon grinned. "Now you know why"[45, с.137]. У даному фрагменті твору вагоме місце, як ми вважаємо, займає алюзія Святий Грааль. Автор застосовує поданий засіб неодноразово, адже весь сюжет розгортається на тлі цього міфу. Насамперед, уявлення про Святий Грааль докорінно різняться. Деякі дослідники релігієзнавства стверджують, що це чаша, в яку Йосип Ариматейський зібрав

кров із ран розіп'ятого на хресті Спасителя. Інші ж схиляються до думки, що це має бути не матеріальний предмет, який уособлює символ жінки і матері. Останні ж наголошують на тому, що Грааль – камінь або реліквія із золота. Відомо, що погоня за ним не вщухає й нині, адже людина, яка заволодіє чашею, отримає вічне життя. Ден Браун не випадково закладає цю алюзію в основу твору. Він прагне показати читачеві, що таємниці та втрачені скарби надзвичайно складно знаходити, а інколи навіть неможливо. В епоху технічного прогресу не комп'ютери та гаджети сприяють пошукам, головною цінністю є людський розум.

Розглянемо та проінтерпретуємо не менш важливий приклад : *To him, **Roslyn Chapel** seemed far too obvious a location. For centuries, this stone chapel had echoed with whispers of the Holy Grail's presence. The whispers had turned to shouts in recent decades when ground-penetrating radar revealed the presence of an astonishing structure beneath the chapel – a massive subterranean chamber* [45, с.363]. Фактично, подана алюзія розширює зміст попередньої, адже Каплиця Рослін – усипальниця клану Синклерів, за багаточисленними легендами вважалася місцем перебування Святого Граалю та навіть скарбів Тамплієрів. Автор роману «Код да Вінчі» застосовує цю історію, вказуючи у творі Каплицю Рослін як одне із можливих місць схову гробу Маріїї Магдалини. Як ми бачимо, основа сюжету не є вигаданою, Ден Браун ретельно підбирає алюзії, які дійсно мають вагу в описі подій, пов'язаних із багатовіковою таємницею.

Чіткий приклад використання алюзії простежується у наступному інтертекстуальному фрагменті: *After that, nobody claimed to see the Grail ever again. All that remained were occasional whisperings that it was hidden in Great Britain, the land of **King Arthur** and **the Knights of the Round Table*** [45, с.141]. Пригоди *Короля Артура* та *Лицарів Круглого столу*, як відомо, співвідносяться із історією Святого Граалю. Легенди стверджують, що останні відправилися на його пошуки та ризикували життям заради зрозумілої цілі. З метою зробити міфологічний світ довершеним, письменник вживає подану

алюзії. Вона додає певної загадковості та містичності, а також пробуджує інтерес читачів рухатися далі.

Беручи до уваги, вище згадані алюзії, які разом творять «можливі світи роману», варто зазначити, що згідно із класифікацією О.Б. Яреми, алюзіями широкого вжитку є *історико-суспільні*, *теологічні* та *міфологічні*. Саме вони забезпечують існування альтернативних світів та плавний перехід від одного світу до іншого. Подана діаграма 1 ілюструє їх вживання у відсотковому співвідношенні.



*Рис. 1. Алюзії як засіб актуалізації можливих світів у романі Дена Брауна «Код да Вінчі»*

## 1.2. Символізм

Характерною рисою творчості Дена Брауна є її символічна направленість. Традиційно сюжет його романів будується навколо різних загадок, занурених у релігійну символіку. Поряд із алюзією як засобом творення «можливих світів» у романі «Код да Вінчі» важливе місце посідає **символізм**. З огляду на власні міркування, нами було виділено основні символи, за допомогою яких народжуються «альтернативні світи» твору.

Одним із найбільш яскравих образів-символів, на нашу думку, є **Роза**. Розглянемо приклад його вживання у творі: *Langdon stared in wonderment at the*

*lid's hand-carved inlay—a five-petal rose. He had seen this type of rose many times. "The five-petal rose," he whispered, "is a Priory symbol for the Holy Grail"* [45, с.160]. Оперуючись релігійною символікою, роза інтерпретується як символ пролитої крові мучеників, а також небесного блаженства. Вона неперервно пов'язана із Пресвятою Богородицею, яку зображували серед троянд, з Дівою Марією, котру називали Розою Небес. Важливим є те, що поданий символ несе значне семантичне навантаження в контексті англійської культури, так як роза є емблемою Англії й разом із шотландським будяком та ірландським трилисником прикрашає герб Об'єднаного Королівства. Квітка з червоними пелюстками та білими тичинками вважається найбільш відомим нагрудним знаком саме англійських королів, а, отже, пов'язана з королівською кров'ю. У романі образ рози символізує певну закодовану та таємничу мову, за допомогою якої Жак Соньєр залишає вказівку до місця знаходження Граалю. Ден Браун навмисне вживає вище зазначений символ, аби в такий незвичайний спосіб запропонувати зашифровану карту, яка приведе до бажаної знахідки.

Влучним прикладом використання образу-символу є цитата : *To this day, the fundamental navigational tool was still known as a Compass Rose, its northernmost direction still marked by an arrowhead... or, more commonly, the symbol of the fleur-de-lis* [45, с.89]. Відомо, що Геральдична Лілія – емблема французького королівського дому, яка також визначалася квіткою християнства, а вже потім була повністю замінена розою. Деякі джерела свідчать, що остання символізує велич та могутність. Лілія асоціюється з ніжністю та чистотою, саме через це дослідники наголошують на тому, що вона завжди була символом материнства. І хоча, її семантична складова неоднозначна, у творі автор застосовує Герльдичну Лілію, як емблему Пріорату Сіону, таємної організації, метою якої було відданість Марії Магдалині та збереження Святого Граалю. У романі саме компас з поміткою fleur-de-lis приводить героїв до шкатулки, навколо якої розвивається сюжет твору.

Розглянемо та проаналізуємо наступний образ-символ, вжитий у романі: *Stettner, the math major, raised his hand. "Because if you draw a pentagram, the*

*lines automatically divide themselves into segments according to the Divine Proportion*"[45, с.80]. Пентаграма – знак, який існував ще до Різдва Христового та використовувався, як оберіг від зла в Стародавньому Вавилоні та як символ зірки у Стародавньому Єгипті. Взагалі, він відноситься до епохи дохристиянства. Деякі історики наголошують на тому, що пентаграма була використана під час поклоніння силам Природи. Давнім людям було властиво ділити світ на чоловічу та жіночу половину, саме тому пентакль інтерпретується як богиня Венера, а, отже, вважається символом «священного жіночого початку». У романі «Код да Вінчі» пентаграма є важливим елементом побудови сюжету, адже твір починається зі вбивства Жака Соньєра, який використовує власну кров для зображення пентакля, як своєрідного повідомлення, котре зможуть зрозуміти тільки «обрані».

Прокоментуємо вживання наступного символу у прикладі: *The **bloody** star, centered on Saunière's navel, gave his corpse a distinctly ghoulish aura* [45, с.29]. Одним із провідних символів у романі виступає кров. Вона визначається, як життєва сила, а у багатьох культурах вважається, що кров містить частину божественної енергії. У «Код да Вінчі» кров означає правду і просвітлення. За допомогою попереднього символу Жак Соньєр намагається донести справжній намір церкви приховати правду від усього світу.

Розглянемо та проінтерпретуємо символ Крові у поданому інтертекстуальному фрагменті: *Tonight's second session with the Discipline had left him dizzy and weak. He had yet to remove the cilice belt, and he could feel the **blood** trickling down his inner thigh. Still, he could not justify removing the strap* [45, с.164]. Вищезазначений приклад ілюструє використання символу Крові у контексті самопокарання, головний антагоніст, Сайлас, знущається зі свого тіла з метою очиститися від гріхів через страждання. Він прирівнює себе до Ісуса Христа і прагне таким чином добитися прощення від Господа свого. Але в даному випадку символ крові набуває іншого семантичного відтінку – маніакального.

Також яскравим прикладом застосування автором символу Крові є цитата: *Their children represented the most direct surviving royal **bloodline** and therefore were carefully guarded by the Priory* [45, с.373]. Важливим елементом сюжетної лінії є її зв'язок із історією Марії Магдалини та Ісуса Христа. Взагалі, увесь роман оповитий деталями їхнього життя та навколо них фокусується головна проблематика твору. Кров у цьому випадку символізує спорідненість і доводить правдивість легенди про Святий Грааль, адже Софі Неве та її брат виявляються справжніми нащадками Марії та Ісуса, а це означає, що у їх жилах тече істинна королівська кров.

У поданому фрагменті Ден Браун використовує не менш вагомий символ: *"**The Vitruvian Man**," Langdon gasped. Saunière had created a life-sized replica of Leonardo da Vinci's most famous sketch* [45, с.38]. «Вітрувіанська людина» – зображення, створене да Вінчі, як ілюстрація для книги, присвячена працям римського архітектора Вітрувія. Людина, запропонована Леонардо, є символом Всесвіту. За його свідченнями, чоловік складається із чотирьох стихій: землі, води, повітря та вогню, тобто символ відображає внутрішню рівновагу людини та її гармонію з природою. У творі відтворення «Вітрувіанської людини» з повідомленням є першою підказкою, яку отримують головні герої. Саме це змушує Роберта Ленгдона глибше зануритися у витвори художника.

Чіткий приклад символу наведений у наступному фрагменті твору: *He easily could have visited **the Mona Lisa** before he died* [45, с.83]. Відома на весь світ картина Леонардо да Вінчі «Джоконда» також слугує певною підказкою у пошуку Святого Граалю. З огляду на символічну складову, необхідно відмітити, що цей витвір мистецтва так само, як символ крові відбиває значення прихованої правди. Головні герої твору Роберт Ленгдон та Софі Неве роблять висновок, по-перше, що картина слугує анаграмою єгипетських богів Амона та Ісиди, а, по-друге, «Джоконда» була прихованим доказом того, що церква навмисне заперечувала роль жінки в християнстві, звеличуючи при цьому чоловіка.

Прокоментуємо використання символу у прикладі: *Others insisted that the suspicious placement of disciples in The Last Supper was some kind of code* [45, с.141]. Ще однією визначною роботою Леонардо да Вінчі є «Таємна Вечеря». В основі роману Дена Брауна лежить історія про те, що митець приховав головну підказку саме у цьому шедеврї. Картина відкриває багато нового для Софі та Роберта, насамперед те, що художник, котрий також був членом Пріорату Сіону, зображує поруч із Господом не апостола, а саме Марію Магдалину. Поданий символ, на нашу думку, є одним із найважливіших, адже він уможлиблює відкриття правди для усього людства. Леонардо доводить нематеріальність Святого Граалю, даючи зрозуміти справжню істину.

Символ жіночого та чоловічого, з огляду на наші міркування, можна простежити у поданому фрагменті : *Your husband's poem speaks specifically of Rosslyn, except it also mentions a blade and chalice watching over the Grail* [45, с.375]. Як відомо, лезо завжди символізувало чоловічу стать, інколи агресивну та мужню. Чаша ж навпаки була споконвічним символом жіночності. Про роль статі у церковному світі наводиться багато аргументів як з боку Тіблінга, так і з боку Ленгтона, який пропонує безліч трактувань вищезгаданих символів. Автор використовує чашу та лезо в поєднанні, аби розвіяти стереотипи, які склалися століттями та довести, що Грааль – це жінка, яка слугує посудиною для збереження священної крові Ісуса Христа.

Розглянемо наступний приклад використання символу: *Langdon held up his Mickey Mouse watch and told her that Walt Disney had made it his quiet life's work to pass on the Grail story to future generations* [45, с.220]. Упродовж усього твору Роберт носить годинник із зображенням Мікі Мауса – подарунок його батьків та надзвичайно важлива річ для головного героя. Цей символ, як ми вважаємо, може інтерпретуватися в контексті значення символіки для Ленгтона, як справи усього його життя. Цікавим є порівняння Діснеєвських історій та Святого Граалю, під час якого наголошується на тому, що зовсім неважлива правдивість історії, у будь-якому разі, на думку Ленгтона, сама по собі загадка дає людям можливість поринути у таємницю та чари.

Розглянемо та проаналізуємо не менш важливий символ, використаний Деном Брауном у романі : *The woman to Jesus' right was young and pious-looking, with a demure face, beautiful red hair, and hands folded quietly* [45, с.205]. Руде волосся згадується автором неодноразово впродовж усього твору. Знайомлячи читачів із головною героїнею, Софі Неве, Ден Браун звертає нашу увагу саме на колір її волосся. З розгортанням сюжету, Лі Тіблінг, описуючи Марію Магдалину, відмічає чарівність відтінку пасма. В кінці твору ми зустрічаємо юнака з подібними рисами зовнішності – це дає змогу зрозуміти, що брат Софі насправді живий. Символ рудого волосся можемо інтерпретувати, як родовід, адже стає очевидним, що нащадки Господа успадкували такий відтінок саме від засновниці королівського роду – Марії Магдалини.

Таким чином, можемо зробити висновок, що символізм збагачує «можливі світи» роману «Код да Вінчі», більш того символ відіграє значну роль у створенні не лише самого світу, а й інтерпретації змісту твору завдяки його семантичній невичерпності.

### 1.3. Цитата

Роман «Код да Вінчі» вважається одним із найяскравіших прикладів використання автором інтертекстуальних елементів. Саме наявність у творі алюзій, символів та цитат створюють гармонію між «можливими світами» та уможлиблюють їх творення. Поряд із алюзією та символізмом значне місце займає цитата як найпоширеніший спосіб реалізації категорії інтертекстуальності. Звернення Деном Брауном до інших творів дає можливість читачеві зануритися у всю проблематику твору та пізнати нове, незвідане донині.

Звернемо увагу на перший приклад вживання цитати автором: *And the companion of the Saviour is Mary Magdalene. Christ loved her more than all the disciples and used to kiss her often on her mouth. The rest of the disciples were offended by it and expressed disapproval. They said to him, "Why do you love her more than all of us?"* [45, с.207]. Оповитий релігійною символікою, Ден Браун

звертається до Євангелія від Філіпа, написаного високохудожньою літературною мовою, використання якого дає змогу досягнути реалії за життя Ісуса Христа. Поданий приклад ілюструє докази того, що Марія та Всевишній справді кохали один одного та могли бути одруженими. Лі Тіблінг, маючи шалене бажання віднайти Святий Грааль та реабілітувати Марію Магдалину, принижену церквою перед суспільством, наводить аргументи на користь того, що його твердження можуть носити цілком реальний характер. Використовуючи цитату із Євангелія від Філіпа, автор, по-перше проводить паралель із дійсно існуючим твором III століття, а, по-друге, дає нагоду читачам дізнатися більше про світ, який нас оточує.

Влучним прикладом використання цитати є наступний інтертекстуальний фрагмент: *And Peter said, 'Did the Saviour really speak with a woman without our knowledge? Are we to turn about and all listen to her? Did he prefer her to us? And Levi answered, "Peter, you have always been hot-tempered. Now I see you contending against the woman like an adversary. If the Saviour made her worthy, who are you indeed to reject her? Surely the Saviour knows her very well. That is why he loved her more than us."* [45, с.208]. Важливим джерелом тодішньої інформації було Євангеліє від Марії Магдалини, яке уможливило той факт, що Господь дійсно мав близькі відносини з Марією, всіляко їй довіряв та, можливо, мав наміри дати їй настанови стосовно керування церквою. Більш того, Євангеліє доводить, що Всевишній підносив жінку, захищав, а також хотів наділити її управлінською владою. Ден Браун використовує інтертекстуальний фрагмент для того, щоб читачі зрозуміли, що ми маємо усі підстави вважати Марію Магдалину зачинателькою християнства.

Розглянемо та проаналізуємо подану цитату: *Blinding ignorance does mislead us. O! Wretched mortals, open your eyes!* [45, с.195]. Відомо, що Леонардо да Вінчі був не лише геніальним художником, а також вченим та письменником. Він створив значну кількість робіт, у яких виклав свою точку зору стосовно проблем, які панували у тодішньому суспільстві. Ден Браун користується однією з праць Леонардо. Автор використовує цитату із «Записки

да Вінчі про полеміку та роздуми» з метою підкреслити ставлення митця до Біблії, аби довести, що проблема, з якою стикаються головні герої роману, цікавила багатьох упродовж століть. Також, як нам вдалося зауважити, да Вінчі був обурений неусвідомленістю людей збагнути елементарні речі та відстояти правду, майстерно приховану церквою.

Вдалим прикладом використання цитати, як інтертекстуального засобу, є наступний приклад : *hitherto shalt thou come, but no further* [45, с.108]. На нашу думку, не має нічого дивного, що автор роману «Код да Вінчі» звертається до сторінок священної книги християнства – Біблії, а саме до Книги Йова, яка є невід’ємною складовою Святого Письма. У такий особливий спосіб, автор дає зрозуміти головному антагоністу, Сайласу, що усі його спроби є марними і, що йому ніколи не вдасться відшукати та знищити Святий Грааль.

### Висновки до розділу 3

З урахуванням специфіки роману «Код да Вінчі» Дена Брауна нами було виділено та проаналізовано основні інтертекстуальні засоби актуалізації «можливих світів» – алюзії, символи та цитати, які були використані автором задля простеження чіткою межі між альтернативними світами, а також з метою викликання у читачів потрібних асоціативних рядів, за допомогою яких уможлиблюється повне та бездоганне розуміння твору.

Виділивши найвагоміші алюзії, які слугують маркерами «можливих світів», та, користуючись класифікацією О.Б. Яреми, нами були зроблені висновки щодо вживання певних класів алюзій в альтернативних світах роману «Код да Вінчі». Зокрема алюзіями широко вжитку, згідно з нашими розрахунками, є суспільно-історичні, теологічні та міфологічні. Подані класи використовуються Деном Брауном найчастіше у різних альтернативних світах, навіть у Кримінальному, даючи змогу повністю осягнути проблематику твору.

Спираючись на виокремлені символи, які також служать сигналами народження «можливих світів», нами було доведено, що вони є не менш важливими засобами створення літературного простору. Як ми можемо

зауважити, Ден Браун користується різноманітними класами символів, які уможливають усебічну інтерпретацію фрагментів, у яких використовуються вищезгадані засоби.

Шляхом визначення цитат, як одного із можливих способів актуалізації категорії інтертекстуальності, більш того, прийому відкриття альтернативних світів роману «Код да Вінчі», ми дійшли до висновку, що звертання до цитат інших творів дозволяє читачеві повністю заглибитися в його ідею та зрозуміти загальний задум автора.

Таким чином, результати, отримані в ході нашого дослідження, свідчать про те, що роман «Код да Вінчі» Дена Брауна дійсно є досконалим прикладом використання інтертекстуальних засобів, як маркерів актуалізації усіх наявних у творі «можливих світів».

## ВИСНОВКИ

У магістерській роботі була розглянута проблема розгортання можливих світів у художньому тексті, способи їх репрезентації та відтворення за допомогою фреймового моделювання.

У ході нашого дослідження було здійснено узагальнення теорії можливих світів, побудови фрейму із зазначенням усіх потрібних слотів, а також проаналізовано використання засобів інтертекстуальності як тригерів розгортання МС роману.

У першому розділі дослідження було зроблено теоретичне обґрунтування, запропонованої Готфрідом Лейбніцем, теорії можливих світів. Насамперед, на початковому етапі свого становлення вона була пов'язана з поняттям логіки, основним положенням якої вважається теза про те, що реальність представляється як певний всесвіт, який складається із різноманітних деталей. Кожен окремий МС – це смисловий феномен, який неперервно пов'язаний із реальним світом та ціллю актуалізації якого є пригадування, прогноз та намір.

Проблема вивчення поданого поняття відображена у працях Девіда Льюїса, який був переконаний в існуванні можливих світів, їх схожості з реальними, а також він наполягав на тому, що представники інших світів можуть по-праву називати свій світ «реальним», якщо вони мають на увазі те, що маємо на увазі ми. Дослідниця Г.В. Новікова зауважувала про категорії можливості / необхідності / дійсності, через які відбувається об'єктивізація МС, проте враховувала також аналіз актуалізованої ситуації. Науковець Г. Вайдахер займався дослідженням художніх світів та описував їх, як ті, що можуть виступати можливими або неможливими ситуаціями чи певними наслідками стану справ.

Значного внеску до розвитку поняття «можливого світу» зробили Нансі Мюрзії, Томас Павел, Пол Верт, Джоан Гевінс, Р.І. Павільоніс. Саме вони заклали основи для використання теорії під час дослідження літературного тексту. Любомир Долежел запропонував власну класифікацію МС, яка мала

місце саме в контексті вивчення художнього тексту. Умберто Еко наголосив на тому, що кожен твір є своєрідною машиною творення МС. Марі-Лаура Райен виокремила дев'ять типів зв'язків доступності між реальним світом та світами художньої літератури. Вивчення підходів до зазначеного поняття дало змогу зробити висновок про його значущість та важливість під час вивчення літературного твору.

Значна увага у першому розділі була присвячена фреймовому моделюванню як способу представлення можливих світів у художньому творі. Першочергово, нами було надано теоретичні положення про когнітивний підхід до мови, який взагалі уможлиблює нашу розвідку. Головною ідеєю є твердження, що мовна форма в кінцевому рахунку являється відображенням когнітивних структур, тобто структур людської свідомості, мислення та пізнання, а, отже, це означає, що когнітивний підхід повністю змінює парадигму поняття аналізу тексту, роблячи можливим інтерпретувати твір з різних точок зору.

Важливим є подібність концепту – основної одиниці когнітивної лінгвістики та можливого світу, який розглядають як абстрактний конструкт, наповнений істинних тверджень і навпаки. Доцільними, на нашу думку є погляди П. Верта стосовно текстових просторів, які є складовими елементами побудови текстового простору. Як зазначає дослідник, саме використання фреймів значним чином розширяють і збагачують текстові світи.

Термін фрейм був уведений американським вченим М. Мінським у 70-х роках, пізніше це послугувало розробці теорії фреймів. Він зображувався у вигляді сітки, що складається із вузлів та зв'язків між ними. Сучасні дослідники у галузі лінгвокогнітології такі як Ч. Філлмор, З.Д. Попова, Й.А. Стернін та А.П. Бабушкін дають власні визначення поняттю «фрейм». Перший наголошує на тому, що це систему вибору мовних засобів, інші – сукупність стандартизованих дійсних і потенційних знань про явища. Ф. Унгерер та Х.-Й. Шмідт згоджуються на тому, що фрейм – когнітивна модель, за допомогою якої репрезентуються знання й оцінки, пов'язані з конкретними, часто

повторюваними ситуаціями. На даний час існує багато класифікацій фреймів, їх розрізняють за походженням, відповідно до концептуального наповнення, відповідно до репрезентації знань, за типом інформації та за ієрархічною організацією. Особливе значення для нас становить класифікація, запропонована С.А. Жаботинською, яка розрізняє предметноцентричний фрейм, акціональний фрейм, партитивний фрейм, гіпонімічний фрейм, асоціативний фрейм. За допомогою вище зазначеного розподілу фреймів дає змогу дослідити літературний текст з огляду на його особливості та уможливорює створення певної когнітивної моделі, яка б зображувала його.

У теоретичному розділі чітко постає роль інтертекстуальності під час актуалізації МС. Цей термін був уведений в 1967 році теоретиком постструктуралізму Юлією Крістевою для визначення спектру міжтекстуальних відносин, і означає, що будь-який текст завжди являється складовою широкого культурного тексту. Вона розглядається в двох аспектах як принциповий художній прийом та як метод прочитання будь-якого тексту. Одним із найбільш поширених різновидів інтертексту є алюзія – стилістична фігура, яка відсилає до прецедентного явища, реалії чи твору, натякає на певний літературний твір, сюжет чи образ, кінематографічну, міфічну, історичну подію, побутовий, соціальнополітичний факт чи мовленнєво-поведінковий стереотип із розрахунку на певну ерудицію та обізнаність аудиторії, покликану розгадати закодований зміст цього повідомлення.

Класифікація алюзій значною мірою залежить від фактору, за яким здійснюється їх поділ. Для нас особливої значущості становить класифікація О.Б. Ярема, який виокремлює міфологічні, теологічні, літературні, історико-суспільні, фольклорні, побутові та арт-алюзії. Також вагомим для нашого дослідження було виокремлене значення символізму в літературі.

Символізм визначається науковцями як один із найбільших напрямків в мистецтві, який характеризується експериментаторством, прагненням до новаторства, використанням символіки, недомовленості, натяків, таємничості та загадковості. Центральний його поняттям є символ. Кожен символ – образ,

проте категорія символу вказує на вихід з образу за власні межі, на присутність деякого сенсу, який є нероздільним з образом. В аспекті вивчення «можливих світів» використання символів уможлиблює ідентифікацію меж та перетинів світів, представлених у літературному творі.

Поряд із алюзією та символом цитата займає чільне місце як один з найпоширеніших тригерів народження МС. Багато сучасних науковців згоджуються на тому, що цитата – інтертекстуальний знак з високим енергетичним потенціалом, що дає змогу йому просуватися в часі та просторі інтертексту, накопичуючи культурні змісти і, з огляду на це, збільшуючи імпліцитну енергію. Особливість цитати полягає в тому, що вона експліцитно вказує на присутність чужорідного фрагмента тексту-джерела для певного текстового простору.

У другому розділі магістерської роботи, користуючись класифікацією С.А. Жаботинської, нами було розроблено універсальну модель предметно-центричного + акціонального фрейму, до складу якої входить референт, який існує, місце буття, час буття, агенс, який діє, інструмент/помічник/супроводжувач, причина або намір, а також пацієнс, на якого спрямована дія. Як позало дослідження, схема може застосовуватися під час опису МС роману Дена Брауна «Код да Вінчі».

На початковому етапі роботи були виділені основні МС твору, а саме Можливий світ 1 – Ретроспективний, Можливий світ 2 – Історичний, Можливий світ 3 – Міфологічний, Можливий світ 4 – Науковий, Можливий світ 5 – Релігійний, Можливий світ 6 – Кримінальний.

Аналіз Можливого світу 1 – Ретроспективного довів, що поданий світ зустрічається в романі досить часто, метою його активізації в основному є розтлумачення певних подій, які мають відношення до життів головних героїв. Застосовуючи універсальну модель фрейму, було зроблено висновок, що загалом, агенсами в романі виступають головні герої, Софі Неве та Роберт Ленгдон, референтом завжди є Ретроспективний світ, пацієнсом постійно слугує читач, як основний рецепієнт, до якого звертається автор.

Дослідження Можливого світу 2 – Історичного показало, що ціллю його народження є знайомство читача з головними історичними подіями, пов'язаними з зародженням християнства. Схема фрейму була доцільно застосована під час опису вище зазначеного МС. Так, агенсами слугують історичні постаті, які діють в зазначеному місці та у визначений час, референтом завжди є Історичний МС, а незмінним пацієнсом залишається читач твору.

Можливий світ 3 – Міфологічний вводиться Деном Брауном для роз'яснення значення Святого Грааля, легенда про нього лягає в основу усього твору. Загалом, референтом слугує Міфологічний МС, а також Святий Грааль, агенсом виступають, як історичні постаті, так і головні герої роману, які зазвичай діють в зазначеному місці та часі. Рецепієнтом є читач, до якого звертається автор.

Можливий світ 4 – Науковий підкреслює важливість науки, за допомогою якої герої знаходять підказки та правильно їх інтерпретують. Основні структурні елементи фрейму представлені референтом – Науковим МС, агенсами зазвичай є головні герої твору, Софі Неве та Роберт Ленгдон, а також Леонардо да Вінчі. Пацієнсом виступає читач.

Можливий світ 5 – Релігійний застосовується з метою показати читачеві усі протиріччя церкви та релігії, яка існує в сучасному світі. Основні структурні елементи поданого фрейму представлені референтом – Релігійним світом, агенсами, в основному, виступають антагоністи разом із головними головними героями. Найчастіше слот часу залишається незаповненим, оскільки автор упускає деталі, які на його думку, є не надто суттєвими.

Аналіз Можливого світу 6 – Кримінального доводить, що заради збереження таємниці, яка може підірвати канони християнства, церковні діячі здатні на скоєння злочинів. Застосування інтегрованої моделі фрейму доводить, що референтом зазвичай виступає Кримінальний МС, агенсами так, як і в Релігійному світі фігурують негативні персонажі, час буття також упускається автором. Як завжди, рецепієнтом слугує читач роману. Перетин усіх МС

роману вибудовує надзвичайно захоплюючий сюжет та дає змогу рухатися головним героям вперед, крок за кроком, знаходячи потрібні ключі.

У третьому розділі було виділено основні засоби інтертекстуальності, які слугують маркерами актуалізації МС твору. Спочатку значна увага була зосереджена на пошуку алюзій. Так, нами було визначено найсуттєвіші, такі як Neanderthal, Silas, Notre Dame, Saint-Sulpice, Opus Dei, Sangreal, Newton, Priory of Sion, Fibonacci sequence, PHI, crux gemmate, Christ, twelve apostles, heretic, Book of Job, Constantine the Great, Council of Nicaea, gospels, Mary Magdalene, Templars, the Crusades, The Holy Grail, Rosslyn Chapel, King Arthur, the Knights of the Round Table. Їх інтерпретація дала змогу зрозуміти задум автора у використанні кожної з них, адже алюзії були застосовані Деном Брауном для передачі не тільки прямого смислу, а також і прихованого, зрозуміти який може тільки ерудований читач. За допомогою класифікації О.Б. Яреми було зроблено висновок, що алюзіями широкого вжитку є історико-суспільні, теологічні та міфологічні.

Наступним суттєвим етапом нашого дослідження було визначення символів-тригерів актуалізації МС роману «Код да Вінчі». Найбільш влучними, на нашу думку, є наступні : rose, the fleur-de-lis, pentagram, blood, bloodline, “The Vitruvian Man”, “The Mona Lisa”, “The Last Supper”, blade, chalice, Mickey Mouse watch, red hair. Нами була проведена детальна інтерпретація символів та зроблено висновок, що завдяки їх семантичній невичерпності уможливорюється різностороннє розуміння кожного із них, що дає змогу охопити більший спектр читачів.

Суттєвим маркером МС роману, як ми вважаємо, є цитати, використані Деном Брауном, для створення можливості просуватися в часі та просторі інтертексту, накопичуючи культурні змісти. Так, ми інтерпретуємо уривок з Євангелія від Філіпа, він допомагає досягнути реалії за життя Ісуса Христа. Також влучно застосованою цитатою вважаємо уривок з Євангелія від Марії Магдалини, яке уможливорює той факт, що Господь дійсно мав близькі відносини з Марією, всіяко їй довіряв та, можливо, мав наміри дати їй

настанови стосовно керування церквою. Цитата із «Записки да Вінчі про полеміку та роздуми», на нашу думку, використовується з метою підкреслити ставлення митця до Біблії, аби довести, що проблема, з якою стикаються головні герої роману, цікавила багатьох упродовж століть.

Наприкінці відзначимо, що поданий матеріал дослідження є достатньо вичерпним, саме тому повністю задовільняє наші потреби у вивченні можливих світів зазначеного роману. Сукупність існуючих особливостей та підходів до аналізу фреймів та категорії інтертекстуальності, а також розроблені моделі та висунуті нами тези, забезпечили повну і ґрунтовну розвідку, яка дає можливість поглибити знання про альтернативний спосіб розгляду літературного тексту, результати якого повністю підтверджують його дієвість.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксин Я.Ф. Время и творчество. Пространство в искусстве. – Д.: ЛГИТМиК, 1988. – с. 12-21.
2. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация. – М.: АСАДЕМА, 2003. – с. 128.
3. Александрова Г.А. Текстовая референция и референциальная структура текста. – Л., 1990. – 188 с.
4. Арнольд И.В. Проблемы интертерекстуальности / И. В. Арнольд // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. - Вып. 4. - 1992. - С. 53-61.
5. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
6. Бразговская Е. Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры : [уч. пособие] / Елена Евгеньевна Бразговская. – Пермь : Пермск. гос. пед унт., 2008. – 201 с.
7. Болдырев. Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики / Н. Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2016. – С. 18-35.
8. Балалаева Н.К. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. – Воронежский национальный университет, 2001. – 342 с.
9. Бабушкин А. П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка Текст. / А. П. Бабушкин // Воронеж: ВГУ, 2001. – 58 с.
10. Гайдар В. П. Роль алюзії у створенні художності літературних творів. Наука в інформаційному просторі : матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф. (29–30 верес. 2011 р.). Іноземні мови та регіоназнавство. Культурологія. Філологія. 2011. С. 36-39.
11. Денісова Д. Д. Підходи до вивчення можливих текстових світів у сучасній лінгвокогнітології / Д.Д. Денісова // Перекладацькі інновації : матеріали III Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції. – Суми : СумДУ, 2013. – С. 13-14.

12. Денісова Д. Д. Теорія можливих світів у сучасній лінгвокогнітології / Д.Д. Денісова // Перекладацькі інновації : матеріали III Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції. – Суми : СумДУ, 2013. – С. 75-80.
13. Дронова Е. М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности : дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 «Германские языки». Воронеж, 2006. С. 48–59.
14. Эпштейн М. Н. Философия возможного / Михаил Наумович Эпштейн. – СПб. : Алетейя, 2001. – 334 с.
15. Іваненко В. Функції інтертексту в конструюванні фікціональних світів / В. Іваненко // Питання літературознавства. – 2010. – Вип. 80. – С. 175-183.
16. Ікалюк Л. Алюзія як засіб реалізації категорії інтертекстуальності в романі дена брауна «Код да Вінчі» / Л. Ікалюк // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2020. – № 26. – С. 99-105.
17. Коробко Л. Літературознавчі поняття в інтертексті культури: спроба кореляції/ Л. Коробко // Слово і час. – 2009. № 12. С. 86-93.
18. Котовська О. В. Типологія можливих світів у когнітивній лінгвістиці / О.В. Котовська // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. – 2015. – № 13. – С. 127-134.
19. Кузнецов В. Ю. Философия языка и непрямая референция //Язык и культура. Факты и ценности. М., 2001. – С.221.
20. Лакофф Дж. Мышление в зеркале классификаторов: Пер. с англ. // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 23. – М. :Прогресс, 1988.
21. Лотман Ю.М. Текст в тексте. – Труды по знаковым системам XIV. Учен.зап. Тартуского гос. Ун-та, вып. Тарту, 1981. – С. 567.
22. Лунькова Л. Н. Особенности текстового отражения в художественной литературе / Л. Н. Лунькова // Вестник Забайкальского государственного университета. – 2009. С. 20-25.

23. Маринчак В.А. Ціннісний аспект інтенційності і можливі світилітературного твору / В.А. Маринчак // Світова література на перехресті культур і цивілізацій : зб. наук. праць. – Вип. 5. – Сімферополь : Кримський архів, 2012. – С. 130–135.
24. Меркотан Л. Й. Засоби реалізації категорії інтертекстуальності /Л. Й. Меркотан // Філологічні науки. – 2011. № 3. С. 76-79.
25. Минский М. Фреймы для представления знаний. – М.: Энергия, 1979. – 152 с.
26. Москвин В. П. Цитирование, аппликация, парафраз: к разграничению понятий / В. П. Москвин // Филологические науки. – 2002. – №1. – С. 63-70.
27. Ніка О. І. Можливі світи і мовна концептуалізація / О. І. Ніка // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. – 2005. – Вип. 12. – С. 8-16.
28. Ніконова В.Г. Художній концепт: процедури реконструкції та моделювання (на матеріалі трагедій В. Шекспіра) / В.Г. Ніконова // Вісник КНЛУ. Сер.: Філологія: зб. наук. праць. – 2011. – Т. 14, №2 – С. 113-122.
29. Новикова А. В. Лингвистический анализ реализации возможных миров в художественном тексте : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / А. В. Новикова. – Челябинск, 2010. – 20 с.
30. Новикова, А.В. Референциально-ситуативный анализ семантики возможных / А. В. Новикова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. –№. 26. – С. 102-108.
31. Новикова А.В. Учет пропозиций и ситуаций при анализе семантики возможных миров текста. – Лингвистические чтения. – Пермь: ПСИ, 2008. – с. 87-90.
32. Павлова И. В. Фрейм как основная модель репрезентации знаний / И.В. Павлова // Система і структура східнослов'янських мов. – Випуск 7. – 2014. – С. 118-123.

33. Преображенский С. Ю. К типологии межтекстовых отношений: аллюзия и цитата. – М., 1989. – с. 13-45.
34. Присяжнюк Л. Ф. Когнітивний підхід до аналізу тексту (на матеріалі порівнянь у романах Г. Гріна) [Текст] // Вісник Житомирського державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2004, Вип. 16. – С.126-129.
35. Прохоров Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс / Ю. Е. Прохоров. – М.:Флинта:наука, 2006. – 224с.
36. Савчук Р. І. Семіотика творення можливих світів у наративному просторі художнього тексту : Теоретичний аспект / Р. І. Савчук// Лінгвокогнітивні наративні стратегії. – 2016. – С. 3-8.
37. Саламатіна О. Лінгвокогнітивний аспект картини світу / О. Саламатіна // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету. Серія : філологічні науки. – 2009. – № 81 (4). – С. 16-19.
38. Селіванова О. О. Актуальні напрями сучасної лінгвістики (аналітичний огляд) / О. О. Селіванова. – К. : Фітосоціоцентр, 1999. – 148 с.
39. Серио П. Анализ дискурса во французской школе. – Семиотика. – М., 2001. – с. 43-45.
40. Термін фрейм у лінгвістиці / О. О. Коляденко // Термінологічний вісник. – 2013. – Вип. 2. – С. 139-144.
41. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов : Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – Изд. 3-е, стереотипное. – М. : Ком Книга, 2007. – 280 с.
42. Ярема О. Б. Типологія і функції алюзій / О. Б. Ярема // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. – 2014. – Вип. 12. – С. 111-113.
43. Beaugrande, R. Critical discourse: a survey of literary theorists / Robert de Beaugrande. – Norwood (N.J.): Ablex, Cop., 1988. – 472 p.
44. Bellos D. Georges Perec: A Life in Words. – London: The Harvill Press, 1999. – 832 p.

45. Brown D. *The Da Vinci Code*. New York: Random House, 2003. 383p.
46. Delahunty A., Dignen S., Stock P. *The Oxford Dictionary of Allusions* (1st edition). New York: Oxford University Press, 2001. 471 p.
47. Dolezel L. *Heterocosmica: fiction and possible worlds* / L. Dolezel. – Johns Hopkins University Press, 1998. – 339 p.
48. Downing, L. H. *Negation, Text Words, and Discourse: the Pragmatics of Fiction*. – Stamford, Connecticut: Ablex Publishing Corporation, 2000. – 225 p.
49. Eco U. *The Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1990.
50. Eco U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Text* / U. Eco. – Bloomington: Indiana UP, 1979. – 273 p.
51. Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
52. Fillmore C. J., Baker C. A. *Frames Approach to Semantic Analysis* // *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis* / B. Heine, H. Narrog ( Eds.) – Oxford : Oxford Un-ty Press, 2010. – P. 313-340.
53. Gavins J. (Re)thinking modality: A text-world perspective / J. Gavins // *Journal of Literary Semantics*. – 2005. – Vol. 34. – P. 79-93.
54. Hintikka, J. *Impossible Possible Worlds Vindicated*, in: *Game-Theoretical Semantics* // *Journal of Philosophical Logic*. 1975. Vol. 4. P. 475-484.
55. Kripke, Saul. *A completeness theorem in modal logic* // *Journal of Symbolic Logic*. 1959. № 24. P. 3-14.
56. Lewis, D. *On the plurality of worlds*. - Oxford; New York.: Blackwell, 1986. – 276 p.
57. Lewis, D. *Counterfactuals*. Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1973.
58. Partee, B.H. *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences* // *Proceeding of Nobel Symposium*. S. Allén, Berlin, NY (de Gruyter), 2010. P. 93-123.
59. Pavel T. *Fictional Worlds* / T. Pavel. – Cambridge, Mass.: Harvard UP. 1989. – 190 p.

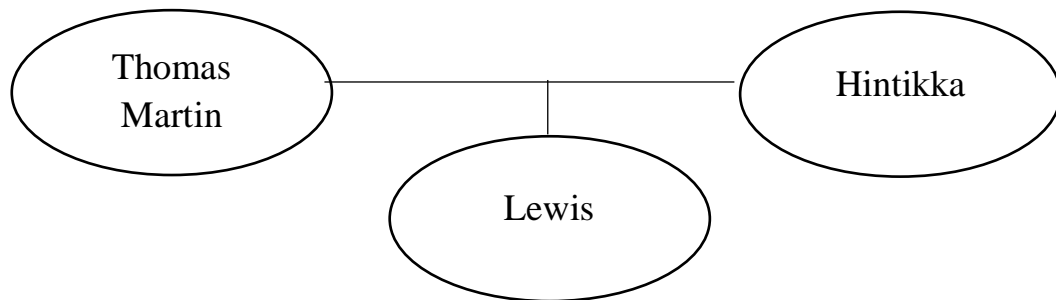
60. Pavel T. G. "Possible Worlds" in literary semantics // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 1975. – №2. – P. 165-176.
61. Petrucci M. R. L. Frame Semantics // J. Osternam, J. Bloommaert and C. Bulcaen (eds.). *Handbook of Pragmatics*. – Philadelphia: John Benjamins, 1996. – P. 1-8.
62. Ronen R. *Possible worlds in literary theory*. – Cambridge, NY: Cambridge University Press, 1994. – 244 p.
63. Ryan M.-L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* / M.-L. Ryan. - John Wiley & Sons. 1992. – 308 p.
64. Ryan, M.-L. Possible worlds and accessibility relations: A semantic typology of fiction // *Poetics today*. 1991. № 12 (3). P. 553-576.
65. Ryan M.-L. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in literature and Electronic Media*. – Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 2001. – 399 p.
66. Searle J. The Logical Status of Fictional Discourse // *New Literary History*. – 1975. – Vol. 6. – P. 319-332.
67. Stalnaker, Robert C. Possible Worlds and Situations // *Journal of Philosophical Logic*. 1986. № 15. P. 109-123.
68. Teleman, U. The world of words - and pictures. In Allen (Ed.), *Possible worlds in the humanities, arts, sciences: Proceedings of the Nobel symposium* New York and Berlin: Mouton de Gruyter, 1989. – 257 p.
69. Walton K. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* / Kendall Walton. – Cambridge: Harvard University Press, 1990. – 450 p.
70. Webber E., Feinsilber M. *Merriam-Webster's Dictionary of Allusions* (1st edition). Springfield, Mass.: MerriamWebster, 1999. 609 p.
71. Werth P. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse* / P. Werth. – L.: Longman, 1999. – 390 p.

## ДОДАТОК

### Комплекс вправ для студентів IV курсу дисципліни «Інтерпретація художнього тексту»

#### Приклад 1

**Інструкція :** Read the excerpt from the book Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology. Summarize the main approaches to the PW Theory.



When PW theory made its first forays into literary theory in the mid- 1970s, literary studies almost completely dominated by a conception of language that the philosopher Jaakko Hintikka labeled "language as the universal medium": "By the conception of language as the universal medium, I mean the idea that we cannot in the last analysis escape our language and as it were look at it and its logic from the outside. As a consequence, the semantics of our language is inexpressible, and cannot be theorized about in language" (1988, 53). As representatives of language as the universal medium. Hintikka had in mind logicians who recognize the existence of only one world, such as Gottlob Frege, early Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein, and Willard Van Orman Quine, mentioned Heidegger, who conceived language not in logical terms but in poetic terms as the sacred guardian of Being. Yet Hintikka was clearly referring to the logicians when he further wrote: "One of the most important consequences of the view of language as universal medium is the uniqueness of our language and of its interpretation. All that language is good for in this view is to enable us to talk about this world. We cannot use language to talk about other possible worlds" (54).

As Thomas Martin (2004) has shown, the implications of the idea of "language as universal medium" reach far beyond the brand of logic represented by one world philosophers they also underlie the structuralist belief, further developed by New Criticism, poststructuralism, and deconstruction (schools to which we will globally refer as "textualist"), in the centrality of language for human cognition. Not only is there only one world, but this world is made of language and we cannot escape from what Fredric Jameson (1975) called the "prison-house of language" Crucial to the universal medium view of language is Ferdinand de Saussure's claim that the meaning of words is not determined by their relations to objects in the world but rather by their relations to the other elements of the system, so that in language "there are only differences without positive terms" (1966, 120). The radical interpretation of "language as the universal medium" has far-reaching implications for literary studies. If semantics cannot be theorized in language, this means that the meaning of literary texts cannot be paraphrased and that interpretation is necessarily a betrayal. If the value of words is entirely determined by their neighbors in the system, this means that literary texts cannot be about things in the world (or things in an imaginary world); they must be about language itself. The only mode of reading respectful of literary meaning consists of tracing the "play of language," a play consisting of the internal relations between the elements of the textual system. Finally, if what we regard as reality is in fact a construct of language, the question of truth and reference becomes void. No distinction can be made between truth-seeking and fictional texts, for, as Roland Barthes claimed, "The fact can only have a linguistic existence" (1981, 16-17).

Hintikka's alternative to the conception of language as universal medium is language as calculus. According to this view, which takes the term calculus in a broader sense than differential or integral calculus, "you can so to speak stop your language and step off. In less metaphoric terms, you can discuss the semantics of your language and even vary systematically its interpretation. The term 'language as calculus' is not calculated to indicate that in this view language would be a meaningless *jeu de caractères* – this is not the idea at all.

Rather, the operative word highlights the thesis that language is freely re-interpretable like a calculus" (1988, 54). Hintikka's characterization rests on two central points: (1) far from being prisoners of language, we can look at it from the outside and analyze it through a metalanguage (which can be language itself); (2) we can interpret statements made in language with respect to various fields of reference or universes of discourse. If we call these fields "worlds," point 2 presupposes the existence of multiple worlds with respect to which the truth of propositions can be evaluated. A given proposition – such as "dragons exist"– may thus be false in one world and true in another.

For literary and narrative theory, the rejection of the conception of language as universal medium in favor of language as calculus is nothing less than a paradigm change, though the doctrine of language as universal medium retained its hegemony for quite some time after the first steps of Pw theory into literary territory. The new paradigm means that the question of fiction, long taken for granted, suddenly becomes worthy of attention. It also means the rehabilitation of the question of truth and reference with respect to fiction, a question that was either undecidable, heretical, or too easily resolved in a one-world model. If the one world is made of language (as in poststructuralism), we cannot get out of it, and the question of truth or falsity becomes irrelevant, since it takes an external point of view to evaluate propositions. On the other hand, if the one world is a language-independent reality, and no other world exists, all propositions about imaginary entities become automatically false or indeterminate, since they do not refer to anything. In a many-worlds ontology, fictional texts can be associated with worlds, these worlds can be imagined on the basis of all the propositions presented as true by the text, and it is possible to distinguish true statements about the members of particular fictional worlds, such as "Emma Bovary was a dissatisfied country doctor's wife" from false ones, such as "Emma Bovary was a paragon of marital fidelity."

But the evaluation of statements about fictional worlds and characters is not the primary reason of philosophers for postulating a many-worlds ontology; it is at best an

first proposed by Gottfried Wilhelm Leibniz in his *Théodicée* to defend God's act of creation: when God created the world, he considered all possible worlds and chose the best of them to be actualized, even though this "best possible world" contains evil. This suggests that possibilities obey combinatorial and causal laws that even God must observe. The revival of the notion of possible worlds in twentieth-century analytic philosophy has, however, little to do with Leibniz. For philosophers such as Saul Kripke, David Lewis, Jaakko Hintikka, Alvin Plantinga, and others, the postulation of many worlds serves the purpose of formulating the semantics of the modal operators of possibility, necessity, and impossibility, which form the so-called alethic system.

To justify the postulation of multiple worlds, Lewis invoked our intuitive, prephilosophical belief that "things could be different from what they are." While things are how they are in only one way, they could be different in many different ways; this intuition justifies the postulation of one actual world (AW) and of many (perhaps an infinity) of nonactual or alternate possible worlds (APWS or PWs) where things are different. In addition to the contrast between one actual world and many merely possible ones, modal logic uses a concept of accessibility. Saul Kripke proposed a model structure (known as M-model) for modal logic that Michael J. Loux describes in the following way:

An M-model is an ordered triple  $(G, K, R)$ , where  $K$  is a set of objects,  $G$  is one of the objects belonging to  $K$ , and  $R$  is a relation defined over the members of  $K$ . Intuitively, Kripke tells us, we are to think of  $K$  as the set of all possible worlds;  $G$  is to be thought of as the actual world; and  $R$  represents a relation which Kripke calls relative possibility and others accessibility.

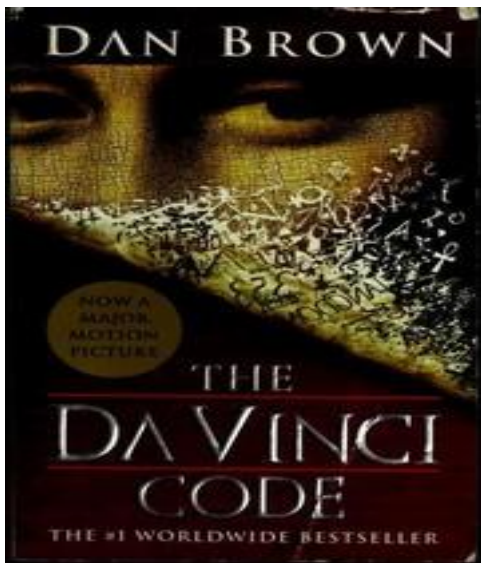
Intuitively, we are to understand this relation in such a way that a world,  $W$ , is possible relative or accessible to a world,  $W'$ , just in case every situation that obtains in  $W$  is possible in  $W'$ .... To get an M-model structure, the specification is subject to just one restriction: the relation of accessibility has to be reflexive; it has to be the case that every world is accessible to or possible relative to itself. (1979, 21, emphasis original).

The reflexivity of the relation of accessibility means that the actual world is also a possible world, despite its ontological difference from all others. Whether the relation

is transitive or symmetrical depends on the system, for there are variations within Pw theory.' Within such a model, necessity and possibility can be logically defined by quantifying over the notion of world: necessity becomes "For all worlds, p (universal quantifier)," possibility becomes "For some world, p (existential quantifier)," and impossibility is expressed by the negation of the formula for possibility. Other operators have been shown to function in ways similar to the alethic system: those of the deontic system (permitted, obligatory, forbidden), of the epistemic system (believed, known, ignored), and of the axiological system (indifferent, good, bad).

### Приклад 2

**Інструкція :** Read the novel “Da Vinci Code” by Dan Brown. Try to identify all the possible worlds in the novel.

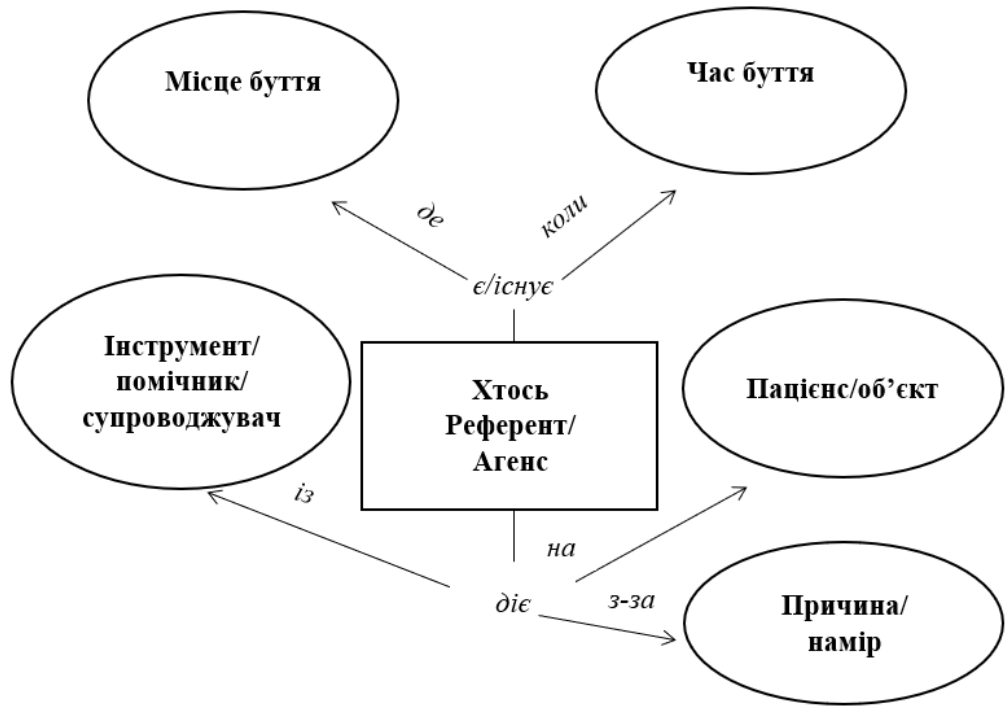


***Possible worlds in “Da Vinci Code”:***

- 1) \_\_\_\_\_
- 2) \_\_\_\_\_
- 3) \_\_\_\_\_
- 4) \_\_\_\_\_
- 5) \_\_\_\_\_
- 6) \_\_\_\_\_

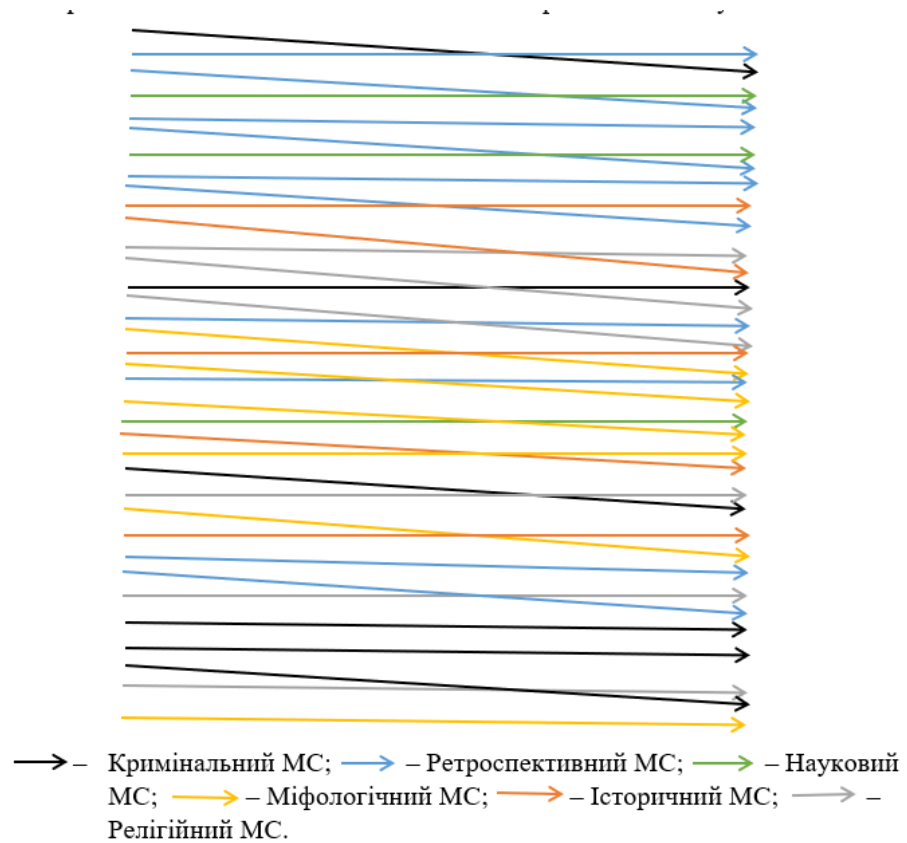
### Приклад 3

**Інструкція :** Using the frame below, describe the most interesting PW in the novel “Da Vinci Code”. Try to fill in all the slots.



**Приклад 4**

**Інструкція :** Taking into account the scheme of PW’s intersection in the novel “Da Vinci Code”, try to explain what is the consequence of its interaction?



### Приклад 5

**Інструкція :** Read the excerpt and try to define what is the major problem of using an allusion.

Language is closely related to text and culture. Thus, studying texts we learn to interpret the products of culture in its different forms. Cultural heritage in general is embodied in a variety of different forms and text is one of them. Exactly text accumulates the results of the writer's reflection of the culture in which he was born and lives. So, each of the author's literary works can be treated as a part of it.

The writer usually expresses his subjective worldview, attitude to different events and situations not directly, but with the help of EMs, SDs, to which allusion belongs. Allusion helps not only to transfer the sense of some information, to make a hint on something, but to appeal to experience

An allusive interpretation is possible only when an allusion is culturally familiar to a readership. The possibility for a pseudo-allusive interpretation occurs when a culturally unfamiliar allusion is stylistically or formally marked but still coherent in the literal or metaphorical sense even without knowledge about its referent. A culturally unfamiliar but co-textually coherent allusion without any formal markers is likely to be interpreted non-allusively, while an unfamiliar and co-textually incoherent allusion involves the risk of a culture bump.

### Приклад 6

**Інструкція :** Read the quotes from the novel "Da Vinci Code", define the allusions used by the author and try to explain their meaning.

1) *I learned why the Sangreal documents were never revealed to the world. I learned that the Priory had decided not to release the truth after all. That's why the millennium passed without any revelation, why nothing happened as we entered the End of Days".*

---

2) *Newton is buried in London," Langdon said. "His labors produced new sciences that incurred the wrath of the Church. And he was a Grand Master of the Priory of Sion. What more could we want?"*

- 
- 3) *“From now on, my friend, if you have no other name, I shall call you Silas. The ghost nodded blankly. Silas. He had been given flesh. My name is Silas”.*
- 
- 4) *“The symbol was known as a crux gemmate – a cross bearing thirteen gems – a Christian ideogram for Christ and His twelve apostles. Somehow Langdon had not expected the captain of the French police to broadcast his religion so openly. Then again, this was France; Christianity was not a religion here so much as a birthright.”*
- 
- 5) *Downstairs, Silas laid the stone tablet on the altar and turned his eager hands to the leather Bible. His long white fingers were sweating now as he turned the pages. Flipping through the Old Testament, he found the Book of Job. He located chapter thirty-eight. As he ran his finger down the column of text, he anticipated the words he was about to read.*
- 
- 6) *The language seemed simple enough. There was a knight buried in London. A knight who labored at something that angered the Church. A knight whose tomb was missing an orb that should be present. The poem's final reference – Rosy flesh and seeded womb – was a clear allusion to Mary Magdalene, the Rose who bore the seed of Jesus.*
- 
- 7) *Langdon grinned again. “The Holy Grail is arguably the most sought-after treasure in human history. The Grail has spawned legends, wars, and lifelong quests. Does it make sense that it is merely a cup? If so, then certainly other relics should generate similar or greater interest – the Crown of Thorns, the*

*True Cross of the Crucifixion, the Titulus – and yet, they do not. Throughout history, the Holy Grail has been the most special.” Langdon grinned. “Now you know why”.*

---

8) *The Priory, in order to keep their powerful documents safe, had been forced to move them many times in the early centuries. Historians now suspected as many as six different Grail relocations since its arrival in Europe from Jerusalem. The last Grail "sighting" had been in 1447 when numerous eyewitnesses described a fire that had broken out and almost engulfed the documents before they were carried to safety in four huge chests that each required six men to carry. After that, nobody claimed to see the Grail ever again. All that remained were occasional whisperings that it was hidden in Great Britain, the land of King Arthur and the Knights of the Round Table.*

---

### **Приклад 7**

**Інструкція :** Fill in the table, defining the allusion, its type and meaning and the PW it's used in.

<b>Allusion</b>	<b>Type</b>	<b>Meaning</b>	<b>PW</b>



## SUMMARY

The relevance of studying the problem of functioning of possible worlds in the literary text is due to a lot of factors. The rapid development of cognitive linguistics, which is considered a relatively new discipline, requires the development of new approaches to the study of textual space. Mostly, most of the existing research criteria do not fully satisfy the need for a thorough analysis of the work, which leads to a partial understanding of its main aspects. Moreover, the question of decoding the information received from the author remains open, because not always the chosen approach can guarantee adequate perception of messages.

One of the components of the theory of possible worlds is the representation of conceptual models using frame modeling. Since the structures of some frames provide a complete reproduction of the plot of a world, the process of displaying worlds becomes acceptable. Many scholars have paid attention to the problem of the theory of possible worlds in literary criticism, especially foreign researchers David Lewis, Thomas Paul, Paul Wert, Joan Gavins, Umberto Eco and Marie-Laura Ryan have devoted much work to the study of PW, however, it should be noted that the use of the time of description of possible worlds was considered insufficiently in depth, especially with regard to the literary space.

In addition, our intelligence involves identifying the main means of intertextuality, which serve as markers of activation of possible worlds. This problem is not covered in scientific works at all, which makes it even more relevant to study the topic of our work. As a result of numerous studies, scientists have outlined only the linguistic markers that indicate the birth of PW, while text activators have been ignored, although they are more important, in our opinion, because their role is not only in the signal of discovery AW, but also in the semantic content of each used element.

Dan Brown's novel «The Da Vinci Code» is of great importance to us because it is a vivid and perfect example of proving the theory of possible worlds and their representation in the work through frame modeling. By highlighting the means of

intertextuality, allusions, symbols and quotations, the process of reproduction of the intersection and interaction of all PW of the work is possible.

The Master's thesis considered the problem of the presence of possible worlds in the literary text, their representation and reproduction using frame modeling. In the course of our research, we generalized the theory of possible worlds, constructed a frame with all the necessary slots, and analyzed the use of intertextuality as a way to notify the reader about the discovery of the AW novel.

The first section was devoted to the theoretical substantiation of the main preconditions for the study of possible worlds of Dan Brown's novel «The Da Vinci Code». Approaches to the study of the concept of "possible world" were substantiated and the most universal one was chosen. The focus was on the research of leading foreign scholars and their understanding of the PW, both in logic and in literary studies.

The peculiarities of the centered model of the possible world were studied and a conclusion was drawn regarding its conceptual content, which helps to conditionally separate the real worlds of a literary work from the possible ones. The basic principles of the concept of "possible world" and its application in the context of artistic space were considered. The essence of frame modeling in the aspect of studying cognitive linguistics, and also its role in construction of the concept was characterized. The modern classification of frames depending on the origin of the conceptual content, representation of knowledge, type of information and hierarchical organization was given. The main components of the frame structure were identified. The most important classification of PW Jabotinskaya's frames, which is relevant during the analysis of a literary work, was described.

The importance of allusion as a means of marking a possible world was analyzed, and the classification of allusions according to the semantic content of the work under study was proposed. The properties of the symbol as a signal of the birth of a new AW were clarified, a brief description of the role of symbolism in literary criticism was given, and the regularities of the classification of symbols

were revealed. The tendencies of the quotation functioning as one of the possible activators of the PW were generalized.

In the second section, a significant number of previously set tasks were performed. Using the classification of S. A. Zhabotinskaya, an integrated model of subject-centric + action frame was developed, which provides a complete reproduction of the scenario of each AW. All the demonstrations of Dan Brown's novel *The Da Vinci Code* were highlighted, each manifestation of the world was interpreted and analyzed with the help of a universal frame model. The process of crossing the MS of the work was traced, and also the scheme of this interrelation was offered, the table which generalizes the information on the available displays of the PW was given.

The third section describes the essence of the means of intertextuality, namely allusions, symbols and quotations used by the author of the novel "*The Da Vinci Code*".

Materials from the text of the work were selected, which illustrate the actualization of the elements of the PW. Examples of the use of allusions to guide the reader in tracing the boundaries between the AW, the Real World and related were interpreted. The author's intention to use each intertextual tool was also explained. The chart was used to identify allusions to widespread use and the percentage of them in Dan Brown's novel *The Da Vinci Code*.

Symbols and image-symbols used by the author to demonstrate the discovery of each element of the PW were presented. The use of symbols was substantiated in order to explain their semantic content in the context of a particular fragment of the novel. Quotes taken from other works were considered and analyzed in order to interpret, in particular, biblical laws, Christian principles and scientific approaches, which also serve as a kind of marker of the manifestations of the PW in the novel "*The Da Vinci Code*".

In the end, we note that the presented research material is quite comprehensive, that's why it fully satisfies our needs in the study of possible worlds of this novel. The set of existing features and approaches to the analysis of frames and

categories of intertextuality, as well as the models developed and our theses, provided a complete and thorough investigation, which allows to deepen knowledge about alternative ways of considering a literary text, the results of which fully confirm its effectiveness.