

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ЦЕНТР КОГНІТИВНИХ І СЕМІОТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ
УКРАЇНСЬКА АСОЦІАЦІЯ КОГНІТИВНОЇ ЛІНГВІСТИКИ І ПОЕТИКИ
УКРАЇНСЬКЕ ФУЛБРАЙТІВСЬКЕ КОЛО



ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ НА ПЕРЕТИНІ НАУКОВИХ ПАРАДИГМ : РЕТРОСПЕКТИВА І СУЧАСНІСТЬ

Матеріали III Міжнародної наукової конференції
Української асоціації когнітивної лінгвістики
і поетики (УАКЛіП)
КНЛУ, Київ, 20–21 травня 2021 р.

Київ
Видавничий центр КНЛУ
2021

УДК 81'22'42:821.09

Друкується за рішенням ученої ради
Київського національного лінгвістичного університету
протокол № 18 від 05 квітня 2021 р.

Інтермедіальність на перетині наукових парадигм : ретроспектива і сучасність : Матеріали III Міжнародної наукової конференції УАКЛіП / КНЛУ, Київ, 20–21 травня 2021 р. : [відп. ред. О. П. Воробйова]. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2021. 81 с.

Це видання здійснено за підтримки Відділу преси, освіти та культури Посольства США в Україні. Точка зору, відображена у виданні, може не збігатися з офіційною позицією уряду США.

Збірник матеріалів конференції підготовлено в межах фундаментального наукового дослідження МОН України «Лінгвістика інтермедіальності у викликах сучасності: полімодальність мислення, інтерсеміотичність тексту, полілог культур». У ньому представлено проблематику феноменології інтермедіальності у її становленні й розвитку, у різних сферах культури і мистецтва, у співвіднесенні із суміжними явищами мультимодальності та інтерсеміотичності. Матеріали включають результати широкого спектру міждисциплінарних студій інтермедіальності, які охоплюють лінгвопоестологічний, літературознавчий, перекладознавчий і культурознавчий ракурси. До збірника увійшли тези доповідей вітчизняних та зарубіжних фахівців з Великої Британії, Польщі, Німеччини, Швеції, Японії, Нової Зеландії та ін. Збірник адресовано фахівцям-філологам, мистецтвознавцям, студентам та аспірантам філологічних факультетів, а також широкому колу читачів-гуманітаріїв.

The Conference Proceedings represent the fundamental research project “Linguistics of intermediality and challenges of today: Polimodality of mind, intersemioticity of text, polilogue of cultures”, supported by the Ministry of Education and Science of Ukraine. The materials highlight the problematics related to the phenomenology of intermediality in its evolution, traced in various spheres of culture and art, in correlation with the adjacent phenomena of multimodality and intersemioticity. The conference papers demonstrate the results of a wide range of multidisciplinary intermediality research that embraces its linguistic, literary, translational, and cultural facets. The Proceedings include abstracts of the conference papers presented by Ukrainian researchers and foreign scholars from Great Britain, Poland, Germany, Sweden, Japan, New Zealand, etc. The Book of Abstracts is intended for scholars of philology and arts, for students and doctoral students of philological departments, as well as a wide range of those who are interested in humanities.

Редакційна колегія: **О. П. Воробйова** (відповідальний редактор)
 Н. П. Ізотова, Т. В. Луньова, Р. І. Савчук

© УАКЛіП, 2021

© Вид. центр КНЛУ, 2021

ПЛЕНАРНІ ДОПОВІДІ

«ЛАОКООН» ДВАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ: ДИСКУСІЇ ПРО МЕЖІ МИСТЕЦТВ ПІСЛЯ ЛЕССІНГА

Гундорова Т.І.

Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України

Доповідь присвячена дискусіям, які розгортаються у ХХ столітті навколо ідей «Лаокоона» Лессінга щодо природи і меж мистецтва. У «Лаокооні, або Про межі живопису і поезії» (1766) Г.Е. Лессінга вперше з'являється поняття артистичного медіуму, а сам трактат служить важливим моментом на шляху дереалізації матеріальної субстанції мистецтва, а саме – слова (в поезії) і каменю (у скульптурі). Важливим для подальших дискусій стає також застосування Лессінгом рецептивного підходу для класифікації мистецтв. Замість розрізнення мистецтв на основі їхніх матеріальних субстанцій, Лессінг наголошує на моменті їх ментального сприйняття в категоріях часу і простору.

Саме у ХХ столітті навколо «Лаокоона» відбуваються важливі дебати, які стосуються злиття мистецтв, з одного боку, і їхнього розподібнення, з другого боку. Так, “The New Laocoön. An Essay on the Confusion of the Arts” (1910) Ірвінга Бебіта спрямований проти запозичання мови малярства і музики, до якого прагнули символісти, руйнуючи межі мистецьких жанрів. Клемент Грінберг у своїй книзі “Towards a Newer Laocoön” (1940), апелюючи до «Лаокоона» Лессінга та “The New Laocoön” Бебіта, вважає найновішою тенденцією сучасного на той момент мистецтва дискусію щодо пуризму в мистецтві і пов'язану з нею спробу встановити відмінність між різними мистецтвами. З погляду Грінберга, так само як і представників абстрактного мистецтва, *пуризм* є реакцією проти злиття мистецтв, практикованого в минулому живописом і скульптурою. Синтез мистецтв для Грінберга означає переважно домінування одного з мистецтв над іншими. При цьому відбувається наслідування іншими мистецтвами технічних (матеріальних) можливостей домінантного виду мистецтва на шкоду їхній власній специфіці, що призводить до її приховування чи нехтування своїми медіями.

Таким чином, «Лаокоон» Лессінга стає відправним пунктом фундаментальних дискусій щодо природи модернізму і модерного мистецтва у ХХ ст., яка продовжується і донині.

ЛІТЕРАТУРА

Лессінг, Г. Е. (1766/1968). *Лаокоон, або Про межі живопису і поезії*. Київ: Мистецтво;
Babbit, I. (1910). *The New Laocoön. An Essay on the Confusion of the Arts*. Boston, Mass.:
Houghton Mifflin; Greenberg, C. (1940). *Towards a Newer Laocoön. Partisan Review*, VII(4),
296–310.

CORPOREALITY AND FIGURATIVE POTENTIAL OF SCULPTURE

Chrzanowska-Kluczevska E.

Jagiellonian University, Kraków, Poland

This presentation will focus on two selected aspects of sculpture – its embodiment/corporeality and tropological potential. The inspiration for the talk has been drawn from Martin Heidegger's *phenomenology of sculpture* in terms of *sculptured/ plastic embodiment*, that is, seeing sculptures as bodies similar to non-artistic bodies of humans, animals, or objects (cf. Mitchell, 2012 for an extensive commentary). Importantly, Heidegger perceives God as an ultimate sculptor of reality, which brings to mind William Blake's famed poem "Tyger" (1794), as well as Basque sculptor Eduardo Chillida's ironwork titled "Dream Anvil II" (1954–1958, reproduced in Mitchell, 2010, p. 75). Consequently, sculpture appears as the articulation of being (body) hence the art of *corporealization* (op. cit., p. 115). Both types of embodiment – natural/ physical and artistic – feature *bodily spatiality* as a relational phenomenon of extending oneself through space. These conceptions stem from the "late" Heideggerian engagement with sculpture as expounded in "Art and space" (1969), which the philosopher produced in cooperation with Chillida. A sculpture enters into collaboration with space but also with other bodies, in which company we can also include its viewers/ receivers. At its limits, every sculpture opens out onto the world, like our own bodies do, ultimately dissolving in the surrounding space (Mitchell, 2010, p. 93). Additionally, Chillida conceives of his sculptural creation as (silent) music and Andrew J. Mitchell calls sculpture "the art of spatial rhythm" (op. cit., p. 94), which emphatically points to intermedial/ transmedial effects between the two arts. On the other hand, Heidegger draws our attention to a similarity between language and sculpture, since they are both "sites of communion (or communication)" (cf. op. cit., p. 88), a space of collaboration. If we assume, then, along Heideggerian lines that sculpture and language are related as ways of communication, as kindred semiotic codes (which is implicated indirectly in Heidegger's phenomenological considerations), we can trace in them certain transmedial effects. Consequently, I intend to consider three examples of modern sculpture that carry in themselves an obvious figurative potential, on analogy to verbal language: 1) Max Klinger's "Beethoven" (1902) – an instance of hyperbole and of metaphor realized in a twofold way through the image object and the image carrier (after Wiesing, 2010); 2) Hans Bellmer's "A Doll" (1932–1945) – based on an overlap of reification and personification, and on catachresis (in the sense of semantic deviation, cf. Chrzanowska-Kluczevska, 2013, pp. 112–116); and 3) Maurizio Catellan's "The Ninth Hour" (1999) as an instance of irony and grotesque (all reproduced in Schurian, 2005). The visual troping, discussed extensively in the theory of art and cognitive studies (cf. Forceville and Urios-Aparisi, 2009) mostly in relation to painting and commercial images, seems to be present in sculpture as well. Thus, methodologically, our considerations intend to bring in conversation ontology, philosophy of art, artistic semiotics, cognitive and intermedial studies.

REFERENCES

- Chrzanowska-Kluczevska, E. (2013). *Much More Than Metaphor: Master Tropes of Artistic Language and Imagination*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition; Forceville, Ch. & E. Urios-Aparisi. (Eds.). (2009). *Multimodal Metaphor*. Berlin: Mouton-de Gruyter; Heidegger, M. (1969/1973). "Art and space" (Ch.H. Seibert, Trans.). *Man and World*, 6(1)(February 1973), 3–8; Mitchell, A. J. (2010). *Heidegger among the Sculptors. Body, Space, and the Art of Dwelling*. Stanford, CA: Stanford University Press; Schurian, W. (2005). *Fantastic Art*. Köln: Taschen/TMC Art; Wiesing, L. (2010). *Artificial Presence. Philosophical Studies in Image Theory*. Stanford: SUP.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Маценка С. П.

Львівський національний університет імені Івана Франка

Сучасне культурознавче розширення літературознавства уможливило нові перспективи для «медійного реформування» (Pethes, 2002) художньої літератури. У полі зору опиняється організація й інсценування специфічного способу естетичної комунікації літератури як виду мистецтва, зумовленого природою її матеріальності. Тож під таким кутом огляду акцент поставлено на перформативній і комунікативній функціях літературної форми, системи покликань та сприйняття мистецтва в літературі і через літературу. Медійне розуміння літератури передбачає порушення проблем щодо специфічних стратегій, за допомогою яких літературні твори використовують, тематизують чи навіть симулюють медійні форми, щоб оптимізувати свій виражальний і впливовий потенціал. Серед пов'язаних із такою оптимізацією намірів виділяється тяжіння літератури до інтенсивності вираження й ефектів безпосередньої співучасті. Зокрема також і з цією метою письмо в новітній художній літературі стає все майстернішим. Теоретики інтермедіальності наголошують на тому, що заснована на медійній теорії поетологія виходить із того, що кожне медійне втілення має свою естетичну цінність і залежить від специфічних умов інсценування. За Уве Віртом, взаємний вплив умов втілення й інсценування утворює те, що можна визначити як перформативний вимір. «Цей перформативний вимір отримує інтермедіальну релевантність, щойно поряд із процесом перекладу з одного медіума в інший висвітлюються різні можливості поєднання окремих медіа» (Wirth, 2007, р. 255). Передусім творці джазової літератури інсценують свої твори у вигляді творчих актів музикування, щоб у такий спосіб обґрунтувати також і власний акт писання. Тексти чи фрагменти текстів, інсценовані у вигляді концерту, презентуються як комплексна подія й як наслідок демонструють реляційність і процесуальність конструювання смислу. Саме музика як справжнє часове мистецтво, відзначає Ніколас Петес, слугує точкою перетину дискурсивних конструкцій ідеалу чи міфу естетичної медійної комунікації, бо як тільки в літературі чи малярстві виявляється їхня здатність до трансформування в музику, ця імпліцитна інтермедіальність забезпечує бажану процесуальність медіальної репрезентації (Pethes, 2002, р. 171). Тим більше концерт з його характером постановки уможливорює зосередження уваги на реалізації чи виконанні музичної інтерпретації, яка безпосередньо відображається в акті писання. Завдяки конфронтації з музикою в тексті осмислюється його власна медіальність. Результатом стає особлива концепція письма, яка, за формулюванням Петри Гропп, є водночас організаційною формою знання і культури, інтегрує афективний потенціал і понад написане набуває трансмедіальних форм, залучаючи образність і звучність, з'ясовуючи, зокрема, межові сфери медійних трансформацій (Gropp, 2006, р. 15).

ЛІТЕРАТУРА

Gropp, P. (2006). *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der Literarischen Avantgarde nach 1945*. Bielefeld: transcript; Pethes, N. (2002). "Tongefühlsbilder". *Intermedialität und Verzeitlichung in literarischen Mediendiskursen um 1800*. In J. Eming, A. Jael Lehmann (Hrsg.): *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven* (S. 153–180). Freiburg im Breisgau: Rombach; Wirth, U. (2007). *Intermedialität*. In Thomas Anz (Hrsg.), *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe* (S. 254–264). Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

FILM TECHNIQUES IN AMERICAN DRAMA: TRANSMEDIAL NEGOTIATIONS AT THE TURN OF THE 21ST CENTURY

Vysotska N.

Kyiv National Linguistic University

The paper sets out to explore the background and mechanisms underlying the incorporation of the film techniques into rhetorical and poetical strategies deployed by present-day American dramatists. From its inception in the late 19th century and on, cinema and its much more venerable cultural precursor – theater – have been trying to set right their complicated relationships. For the purposes of this research, both are treated in the context of intermediality discourse brought into being by the semiotic turn in humanities and developed by a group of international scholars including A. Hansen-Loewe, J. Schröter, J. Müller, W. Wolf, I. Rajewski, I. Ilyin, N. Tishunina, I. Borysova, D. Nalyvaiko, S. Matsenka and others. Seen in the semiotic light, theater as a locus, where several systems of verbal and non-verbal signs overlap (Yu. Lotman, M. Poliakov, A. Ubersfeld), can be legitimately defined as a medium in its own right operating as an integral element in the overall media network (P. Pavis) and maintaining systemic links with its other components. Following Schröter's typology, it can be argued that theater and cinema are engaged in all four types of intermedial interrelations he indicates (synthetic, formal, or transmedial, transformational, and relational) (Schröter, 2011).

The paper diachronically presents the evolution of theoretical takes on theater-cinema interrelations over the decades. The ideas expressed by the leading theorists in the field (A. Bazin, B. Balázs, E. Panofsky, E. Bentley, S. Sontag) give grounds to believe that the binary oppositions previously used to differentiate between the two arts in terms of their origins, material and method, recipients' "point of view", chronotopic features, etc., are subject to deconstruction due to ongoing cultural, technological, and esthetic shifts. The state-of-the-art theory favors interpreting interlinks between cinema and theater/drama within the framework of intermedial contacts.

At first, transposing movie techniques to the stage was motivated by the older medium's attempt to preserve its cultural status in tough competition with newer media. Then, there was a foresight into new esthetic possibilities afforded by the movies, as well as (often unconscious) irradiation of cinematic codes to drama producers and consumers in the "society of spectacle" (G. Debord). Contemporary playwrights feel at home in many media at once, so that in their case we can speak of cross-mediality (B. Barton), where specific techniques travel freely from medium to medium forming one global media space. The paper offers lists of the main cinematic techniques, widely employed in contemporary drama, and their principal functions.

It is no wonder that drama and theater in the US as one of the most technologically developed, urbanized, and industrialized societies could not but respond to the provocative challenges posed by the movies. Film techniques have performed diverse functions on the American stage. Using the language of cinema, theater brought the characters' psychological collisions within the immediate reach of the audience (E. O'Neill, E. Rice, S. Treadwell, A. Miller); enhanced the epic and the historical dimensions of the politically engaged drama (playwrights of the "Red Decade" (the 1930s), radical theater of the 1960s-1970s); objectivized memory and time (Th. Wilder, A. Miller, T. Williams); strove to revitalize its mythic and ritualistic origins resorting to archaic performative and spectacular practices (E. O'Neill, S. Shepard, S. Ruhl); interwove itself into the media-studded texture of modernity (D. Mamet, N. LaBute); moved towards the synthesis of arts in current multimodal projects (R. Wilson). Reliance upon cinematic artistic principles and techniques substantially modified the US drama genre system, its thematic and esthetic core – the (socio-psychological domestic play. Further virtualization, post-dramatization (H.-T. Lehmann), and medialization of the theater have more surprises in store for us which is all right as long as drama keeps focused on the grieving and exulting human soul that is its primary subject.

REFERENCE

Schröter, J. (2011). Discourses and models of intermediality. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>

INTERMEDIALITY OF LIVE PERFORMANCE: EXPERIENCING THE MADNESS

Chesnokova A.

Borys Grinchenko Kyiv University

van Peer W.

Ludwig Maximilian University of Munich

Music and voice are at the origin of poetry, which is important for the way it gets across. In ancient times people sang poetry for an audience (e.g., the *rhapsode* in Greek culture): the audience listened to the “Iliad” while the singer accompanied himself on the lyre. Initially, literature was public, not private, and in Antiquity it was oral, meant to be memorised and recited. It is only in the 19th century that people started reading to themselves.

With this idea in mind, in this presentation we will position poetry where it belongs: in the real world, in the social sphere, embedded in a live performance, vibrant with music. We will view poetry as an oral act and discuss how its recipients experience the madness and magic of words and rhythm.

To this end, we will look at the YouTube performance by a Portuguese fado singer, Mariza, and report the results of an experiment in which participants reacted to the song *with* and *without* the text and its translation being available. In doing so, we will focus on the evidence-based approach to the study of poetry. We will refer to a general paradox of the arts, of music, and also of poetry: that we can distinguish between emotions evoked by poetry and the emotions we experience ourselves (Chesnokova et al., 2017; van Peer & Chesnokova, 2021). One would expect there to be some congruency between both, so that sad poems make the readers sad, and jolly poems make them exhilarated. But that turns out *not* to be the case. In many instances we actually *enjoy* sadness in art, and also in poetry. The clearest demonstration of this paradox comes from music (see, for example, Kawakami et al., 2013), and we hold that similar emotional processes may be at work in the experience of art in general.

As the key emotions in the performance relate to the idea of madness – in Mariza’s case of madness of being a fado singer – the idea of madness in poetry will be taken up: as the folly of words and rhythm that puts poets (and poetry) outside our daily life, seeking to alienate us from our everyday notions.

REFERENCES

- Chesnokova, A., Zyngier, S., Viana, V., Jandre, J., Rumbesht, A., & Ribeiro, F. (2017). Cross-cultural reader response to original and translated poetry: an empirical study in four languages. *Comparative Literature Studies*, 54(4), 824–849. <https://doi.org/10.5325/complitstudies.54.4.0824>;
- Kawakami, A., Furukawa, K., Katahira, K., & Okanoya, K. (2013). Sad music induces pleasant emotion. *Frontiers in Psychology*, 4, 311. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00311>;
- van Peer, W. & Chesnokova, A. (2021). ‘How do you spell love?’ – ‘You don’t spell it. You feel it’. In C.-H. Mayer & E. Vanderheiden (Eds.), *International Handbook of Love: Transcultural and Transdisciplinary Perspectives*. New York: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-45996-3_42. Forthcoming.

UKRAINE'S WINDOW TO EUROPE: INTERTEXTUALITY, INTERMEDIALITY, AND MULTIMODALITY

Zhabotynska, S.A.

Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy, Ukraine

Chaban N. A.

University of Canterbury, Christchurch, New Zealand

Our study, done at the intersection of political, cognitive, and multimodal linguistics, suggests an interdisciplinary framework for the analysis of politically relevant images and perceptions featured by media narratives. The empirical focus is granting Ukraine visa-free travel by the EU (2017). This event, significant for Ukraine – the EU relations, had a wide coverage in newspaper articles published on the Russian e-news portals. The materials of these articles serve as a sample of our research. Here, the VISA-FREE TRAVEL FOR UKRAINE media image is viewed as a “narrative based political concept” (Жаботинская, 2017), whose constituents have particular factual prominence and emotive bias. The latter is triggered by a complex of verbal and visual semiotic means (Chaban, Zhabotynska & Chaban, 2020) that contribute to creating a perception intended for entrenchment in the minds of Russian audience. Hence, an account of the VISA-FREE TRAVEL FOR UKRAINE narrative-based concept may be provided from the standpoints of intertextuality, intermediality, and multimodality. In our data, *intertextuality* implies relations of the media text with the other texts that have a historical and cultural resonance for Russian public. *Intermediality* suggests overlap of verbal and pictorial images available in newspaper articles. *Multimodality*, understood as the range of different modes (verbal and non-verbal) that people use to make meaning beyond language (Bezemer & Jewitt, 2010), is concerned with the readers' feedback to newspaper articles. The general formula of interaction between intertextuality, intermediality, and multimodality is: [(newspaper text + culturally relevant texts)_{intertextuality} + visual means]_{intermediality} → intended perception_{multimodality}. This interaction will be exemplified with the narratives on celebrating enactment of the Visa-Free Travel Agreement on the Ukraine-Slovakia border. The ceremony, headed by the Ukrainian president Petro Poroshenko and the Slovakian president Andrej Kiska, included opening a symbolic 'door' to Europe. At the threshold, the two presidents met each other with open arms. In the newspaper articles describing this festivity, verbal texts are accompanied by videos, photos, and political cartoons. Both the verbal text and cartoons have references to the verse by Alexander Pushkin, a revered Russian poet (1799–1837) who portrayed Peter the Great, the famous Russian tsar, musing on conquering the Baltic Sea coast and thus “cutting the window through on Europe” (W. Lednicki), or in other translations – “opening a gate to Europe” (R. Moreton). In the analyzed data, Peter the Great's deed is mapped upon Petro Poroshenko's signing the Visa-Free-Travel Agreement, and the tsar's personality is mapped on the Ukrainian president who has the same first and patronymic names (Pyotr Aleksyevich). This mapping is extended into cartoons which logically develop the chain of videos and photos of an 'open door' ceremony on the Ukraine-Slovakia border. The cartoons elaborate Poroshenko's image as that of a 'tsar' whose 'greatness' is visually diminished and mocked at, with the importance of visa-free travel for Ukraine being diminished and mocked at as well. The study discusses antagonistic narrative strategies and tactics employed in verbal texts and pictorial devices, and demonstrates how the negative image created by the media resonates in the readers' comments.

REFERENCES

- Bezemer, J., & Jewitt, C. (2010). Multimodal analysis: key issues. In L. Litoselliti (Ed.), *Research Methods in Linguistics* (pp. 180–197). London – New York: Continuum; Chaban, N., Zhabotynska, S., & Chaban, A. (2020). *Visual and emotive: Russian e-news coverage of Ukraine's no-visa entry into the EU* (in print); Жаботинская, С. (2017). Нарративные политические концепты: методика лингвокогнитивного анализа. В Н. В. Петлюченко (Ред.), *Концепты и контрасты* (с. 30–40). Одесса: Издательский дом «Гельветика».

ТРУДНОЩІ МУЗИКАЛІЗАЦІЇ: “THE PIANO TEACHER” ЕЛЬФРІДИ ЕЛІНЕК У КОНТЕКСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Воробйова О.П.

Київський національний лінгвістичний університет

Недавній сплеск інтересу до інтермедіальності як своєрідного зміщення в межах синкретико-феноменологічної епістемі (Воробйова, 2021) спровокував нову хвилю уваги до явища художньої музикалізації (Маценка, 2014; Vorobyova, 2021; Wolf, 1999), вивчення якої передовсім асоціюється з іменем Стівена Шера (Sher, 2004). У цьому контексті “Die Klavierschpielerin” (“The Piano Teacher”, «Піаністка») – роман Нобелівської лавреатки (2004 р.), австрійської письменниці Ельфріди Елінек (Jelinek, 1988/2010), поява якого свого часу зчинила скандал у європейському мистецькому середовищі, надає багатий матеріал для когнітивно-стилістичної інтерпретації, спрямованої на реконструкцію прихованих смислів, пов’язаних з тріадою «тіло :: мислення :: емоції» (*Her body is one big refrigerator, where Art is well stored*), у провокаційній текстурі твору. Не фокусуючись на мотивах домінування і перверзій (Bethman, 2009), розглянемо той аспект твору, який відбиває “вбудовану музичність і інтенсивну тематизацію музики як мистецької парадигми» (Powell and Bethman, 2008, p. 163). Текст роману наповнений численними тематичними (*Erika’s vocation is her avocation: the celestial power known as music*) й імітаційними (*Shrieking and groaning, the notes squirm out of the instrument*) музичними інтермедіальними референціями (Wolf, 1999), що супроводжуються виявами ольфакторної, тактильної, візуальної, авдіальної і кінестетичної мультимодальності (*The piano teacher, Erika Kogut, bursts like a whirlwind into the apartment she shares with her mother ... an absolute speed demon... like a swarm of autumn leaves*). Завдяки їх комбінаториці ідіосинкретичні риси мелопоетики роману формують стереоскопічність його музикалізації, що охоплює інтенційно-дієгетичний (*SHE acts as if she were yielding to those mysterious powers of musical romanticism; to tell someone else how profoundly his innermost being throbs with the pain of music*), іманентно-міметичний (*Mozart’s tormented spirit, moaning and choking, is forced out of the resonator*) і рецептивно-сенсорний (*It’s called a viola [...]. A viooola? What a weird word; It’s like the radio, only you don’t need to have to a set*) ракурси, включаючи референтно-музикалізовану (МУЗИКА – ЦЕ ІНСТРУМЕНТ НАСИЛЛЯ) і корелятивно-музикалізовану (СВІТ – ЦЕ МУЗИКА) образність.

ЛІТЕРАТУРА

Воробйова, О. П. (2021). Інтертекстуальність у контексті парадигмальних зміщень: гендерний етюд. В *Актуальні проблеми романо-германської філології у контексті антропоцентричної парадигми*. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції, 20 листопада 2020 р. (с. 14–18). Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова; Маценка, С. П. (2014). *Партитура роману*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка; Bethman, V. L. (2009). “*Obscene Fantasies*”: *Elfriede Jelinek’s Generic Perversions*. Open Access Dissertations. Paper 86. http://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations/86; Jelinek, E. (1988/2010). *The Piano Teacher* (Transl. by Joachim Neugroschel). London: Serpent’s Tail; Powell, L., & Bethman, V. (2008). “One must have tradition in oneself, to hate it properly”: Elfriede Jelinek’s Musicality. *Journal of Modern Literature*, 32(1), 163–183; Sher, S. P. (2004). *Essays on Literature and Music (1967-2004)*. Amsterdam; New York, NY: Rodopi; Vorobyova, O. (2021). Verbal holography, music, and emotions in Kazuo Ishiguro’s Nocturnes. In Andrzej Pawelec and Grzegorz Szpila (Eds), *Text – Image – Music: Crossing the Borders. Intermedial Conversations on the Poetics of Verbal, Visual and Musical Texts* (pp. 293–320). Frankfurt am Main: Peter Lang. ([Text – Meaning – Context: Cracow Studies in English Language, Literature and Culture [eds. Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska and Władysław Witalisz]. Vol. 19); Wolf, W. (1999). *The Musicalisation of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Leiden: Brill Rodopi.

TRANSMEDIA INTERCOVIDIALITY: POETRY, MEDIA, DANCE

Marina O., Mustafin S., Marin P.
Kyiv National Linguistic University

Today the phenomenon of COVID-19 is the hottest issue discussed in transdisciplinary perspective. However, “we are not yet aware of many details about that “novel” unknown organism that has taken our world aback, threatened human life, and turned it upside down. Although we are still in the “crawling” stage to come at grips with the virus” (Neghm, 2020). This paper views COVID-19 as a multifaceted construct embracing medical, social, psychological, economic, political, and cultural aspects. We apply the tsunami metaphor to analyze the avalanche of philological research articles and academic events, as well as socio-cultural products focusing on and featuring various facets of coronavirus.

Namely, COVID-19 appears as a media-cum-language event in its cognitive, communicative, and cross-cultural aspects (Panassenko et al., 2020), as well as the narrative multimedia concept (Жаботинская, 2020). Special issues of international journals discuss sociolinguistic and intercultural aspects of COVID-19 with a special emphasis on language challenges posed by the pandemic and causing linguistic diversity in the time of crisis (Piller, Zhang, & Li, 2020). Scholars apply various qualitative and quantitative methods of linguistic analysis to reveal specific features of coronavirus-related neologisms in terms of their formation, borrowing, and lexical deviation (Asif et al., 2020).

All over the world the story of coronavirus is told across multiple media, creating a unique storyworld. This is a *trptych* presentation, combining scholarly, empirical, and theatrical efforts of a professor, bachelor and high-school students, to reveal transmedia construction of COVID-19 imagery in American and Ukrainian poetry, digital media, dance, and music videos. Following step-by-step procedure, we analyze what makes coronavirus imagery transmedial, what are the means of constructing such imagery, and, finally, how it influences a potential addressee. We coin the concepts of *transmedia intercovidiality* and *linguistic covidology*. We fuse theory and performance, which transmediality, multimodality, and intermediality require.

The presentation relies on the theories and methods of transmediality, transmedia storytelling, intermediality, cognitive semiotics, mobilities paradigm, and multimodality studies. One of the essential claims behind this presentation is that blending the stated theories should be enactive, dynamic, or resulting in online meaning making.

REFERENCES

- Asif, M., Zhiyong, D., Iram, A. & Nisar, M. (2020). Linguistic Analysis of Neologism Related to Coronavirus (COVID-19). In *Social Sciences and Humanities Open*. Available at SSRN <https://ssrn.com/abstract=3608585> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3608585>; Neghm, Y. (2020). *Covidians & Covidology*. The United States of America; Panassenko, N., Morozova O., Gałkowski, A., Krajčovič, P., Kryachkov, D., Petlyuchenko, N., Samokhina, V., Stashko, H. & Uberman, A. (2020, December). COVID-19 as a media-cum-language event: Cognitive, communicative, and cross-cultural aspects. *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava*, V(2), 122–210; Piller, I., Zhang, J., & Li, J. (2020). Linguistic diversity in a time of crisis: Language challenges of the COVID-19 pandemic. *Multilingua*, 39(5), 503–515. <https://doi.org/10.1515/multi-2020-0136>; Жаботинская, С. А. (2020). Нарративный мультимедийный концепт: алгоритм анализа (на материале интернет-мемов о COVID-19). *Cognition, communication, discourse*, 20, 92–117. Взято из <https://periodicals.karazin.ua/cognitiondiscourse/issue/view/1014>

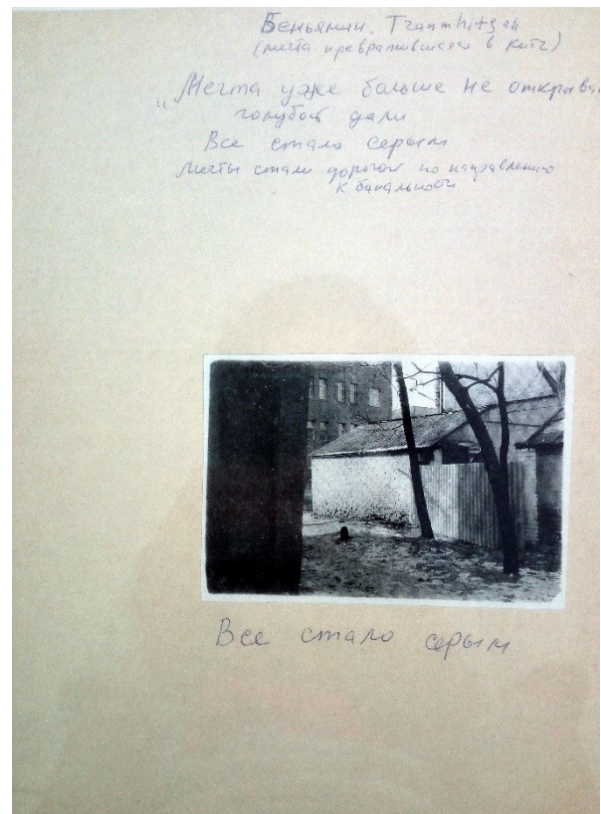
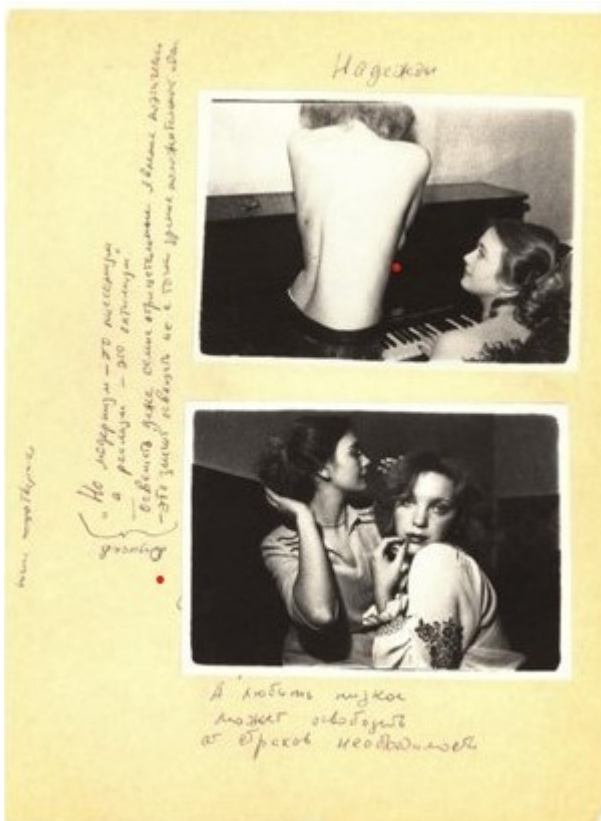
CHALLENGING THE BORDERS OF INTERMEDIAL STUDIES: BORIS MIKHAILOV'S *UNFINISHED DISSERTATION*

Vangi M.

German-Italian Centre "Villa Vigoni, DAAD
Kyiv National Linguistic University

Boris Mikhailov is a prominent representant of Kharkiv School of Photography: an heterogeneous artistic movement that, starting back in the '70's, challenged the paradisaical image who was imposed by regime propaganda, showing real and grotesque facets of soviet life and using new photographic technics.

The publication of Mikhailov's незаконченная диссертация (*Unfinished Dissertation*) in 1985 brings the Kharkiv movement to a higher level of theoretical self-awareness. Everyday life photographs, philosophical quotations and reflections, humoristic statements are combined in a cryptical way, reflecting an atmosphere of political and social disintegration. Like *Camera lucida* of Roland Barthes, *Unfinished Dissertation* is both an intime diary consisting of personal photographs and an essayistic attempt to grasp the essence of photography. The contribution approaches the work as one of the crucial iconotexts of the 20th century, analysing both its cultural relevance and the non-illustrative interplay of text and pictures.



КРУГЛИЙ СТІЛ І.
*Студії інтермедіальності:
традиції і сучасність*

CREATIVE METAPHORICAL IMAGERY OF DEPRESSIVE

Vakhovska O.

Kyiv National Linguistic University

This abstract affords a view over creative metaphorical emotion concepts in the discourse of depression memoirs by W. Styron (1992) and K.R. Jamison (1996). Creative metaphorical images capture those features of metaphorized emotions that conventional conceptualizations fail to shed light on. These features may not easily lend themselves to comprehension and verbal report.

Evaluation of metaphors in terms of creativity remains a matter of heuristics, however. Any evaluation is approximate and average and requires that the evaluator enter a multitude of possible worlds. According to Vakhovska (2017), there are no genuinely novel metaphors of depressive emotions in (Styron, 1992). Instead, source-internal metaphorical creativity prevails in the memoir: FEAR IS SIEGE / RIVETS / TOXIC FOG / A FOGBOUND SHIP / DRIZZLE / A PRISONER, ANXIETY IS DEMONS / A PRISONER / A STRANGER, SADNESS IS AN ENGULFING TIDE / A SNARE / A SPASM, and DESPERATION IS A PRISON / A BED OF NAILS. These are specific-level metaphors that elaborate on and inherit the structure of respective generic-level conventional conceptualizations. The most frequent specific-level images here are those of various confinements, which is context-induced. Source-external metaphorical creativity employs new sources: FEAR IS A CORROSIVE, ANXIETY IS A CORROSIVE / A PREDATOR, SADNESS IS SEEDS OF A PLANT / AN EVIL SPIRIT, DESPERATION IS A DEEP FREE FALL, ANGER IS SEEDS OF A PLANT, TENSION IS A CORROSIVE, DISGUST IS A BADGE, GUILT IS SEEDS OF A PLANT, HOPE IS A GOOD SPIRIT, and EMOTION IS ARMOR. There are scarce instances of integration-induced metaphorical creativity in the data: DESPERATION IS A CONTAINER and CONTENT INSIDE A CONTAINER. These are incongruent mappings within a single cognitive event. Genuinely novel metaphorical concepts surface, though frugally, in (Jamison, 1996). These novel metaphors are LOVE IS A BRICK IN A BREAKWATER WALL, TENSION IS AN EARTHQUAKE, and POSITIVE EMOTIONS ARE SHOOTING STARS. Yet, the bulk of metaphors in the memoir are conventional or more or less unconventional. Their images are elaborations of conventional metaphors induced, therefore, by source-internal creativity: LOVE IS A MEDICINE / A BLEACH, JOY IS A NARCOTIC, EMOTION IS MERCURY. Source-external metaphorical creativity employs new images: ENTHUSIASM IS A SPARKLE, FEAR IS A RESTLESS SEA / A LACE, DESPERATION IS AN INSULT, LOVE IS A BUILDING, JOY IS UNTAMED HORSES, DISAPPOINTMENT IS AN ARMAMENT, PLEASURE IS AIR / A GIFT, LONGING IS AN EVIL SPIRIT / A BUILDING, HOSTILITY IS AN ARMAMENT, DISSATISFACTION IS AN EVIL SPIRIT, EMOTION IS A PIGMENT / A PUBLIC AUTHORITY, POSITIVE EMOTIONS ARE DAY / AN INFECTION, NEGATIVE EMOTIONS ARE NIGHT / A RESTLESS SEA / AN ILLNESS / AN ARMAMENT / BEASTS.

These findings show that more or less unconventional metaphorical conceptualizations of depressive emotions draw on conventional metaphorical concepts. Their novelty is achieved through elaboration of existing conventional sources; through involving other more or less unconventional sources into existing metaphorical ranges; through integration of elements of metaphorical targets and sources in a more or less unconventional way. Creative metaphors of depressive emotions in the analyzed fragments of psychopathological discourse tend to be context-induced. Genuinely novel metaphors of depressive emotions prove to be scarce, and their interpretation is heuristic-driven.

REFERENCES

Jamison, K. R. (1996). *An Unquiet Mind: A Memoir of Moods and Madness*. New York: Vintage Books; Styron, W. (1992). *Darkness Visible: A Memoir of Madness*. New York: Vintage Books; Vakhovska, O. V. (2017). *Metaphor in First-Person Verbal Report on Emotion Experience of Depression* [Unpublished MSc Thesis]. Institute of Cognitive Science, Osnabrück University.

DISCURSIVE STRATEGIES OF PERSUASION IN MEDIEVAL ART: A STUDY OF LITERARY TEXTS AND ILLUMINATED BOOKS

Vyshenskaya Y. P.

Herzen State Pedagogical University

The paper deals with the matter of investigating the nature of the esthetic impact of the belles-lettres style which was being generated within the scope of great transfer from high Middle Ages to the appearance of Renaissance.

During the procedure of the analysis some traditional ideas and terms adopted in the historical stylistics are used. The mentioned ideas turned up into being during the period of its differentiation from other disciplines of linguistic historical cycle. Acquired linguistic independence charged the ideas with the function of marking the border between the historical stylistics and the other mentioned disciplines.

One of the markers of the type is voluminous historicity, i.e., co-relationship between stylistic phenomena and the context of their existing. Movable borders of the latter regulated by aims and tasks of the proper research can be extended up to the certain type of culture.

Importance of a special character gained by the medieval culture during the period of the 'international' Gothic dominating when considered as a type of a context necessary for analysing the belles-lettres style generating corresponds to the importance of combining philological and non-philological sorts of practice and induced by the purpose to enrich the analysis as well as to increase the research output verification.

It is suggested that the analysis of the elements of another semiotic nature presented by types and illustrations highly important for discursive strategies to influence the recipient should be thought of as an instance of a combination of the kind.

One of the mighty instruments of the mentioned sort of the esthetic impact is the medieval illuminated book of the epoch of the "international" Gothic (14th–15th centuries) dominating within the borders of European cultural space. "Soft" power, immanent to it, id est, some ability to modify the emotional state of consciousness and behaviour of a recipient is characterised by semiotic attraction and cognitive power, and embodies one of the types of strategies of the kind.

REFERENCES

- Camille, M. (1992). *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; Cerquilini, J. (1981). *La Parole Médiévale. Discours, Syntax, Texte*. Paris: Les Éditions de Minuit; D'Ancona, P. (1925). *La Miniature Italienne du X et XV siècle*. Paris & Bruxelles: Librairie Nationale d'Art et d'Histoire; Лосев, А. Ф., & Тахо-Годи, М. А. (2006). *Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Романа Роллана*. Москва: Наука; Лотман, Ю. М. (2004). *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство; Эко, У. (2004). *Эволюция средневековой эстетики*. Санкт-Петербург: Азбука-классика.

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ТІЛЕСНОСТІ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ
АНГЛІЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ:
КОГНІТИВНО-СЕМІОТИЧНИЙ РАКУРС**

Галуцьких І.А.

Запорізький національний університет

У дослідженні увагу сфокусовано на лінгвальних виявах інтермедіальності тілесності як лінгвопоетологічної категорії художнього тексту. Категоріальну природу тілесності розглянуто як продукт когнітивної діяльності автора та художньої концептуалізації тілесного досвіду людини в діалектичній єдності його соматико-фізіологічних, сенсорних, психічних та ментальних аспектів, що набувають специфічно-маркованого переломлення в контексті епохи, маніфестуючись у текстовій тканині шляхом залучення власне вербальних, образних та наративних семіотичних засобів. Здійснюване на матеріалі текстів художніх творів англійських модерністів (V. Woolf, D.H. Lawrence) та постмодерністів (J. Fowles, P. Ackroyd, J. Winterson, I. Vaughn, S. Rushdie, F. Weldon, A. Burgess) дослідження із залученням інструментарію когнітивно-семіотичних студій демонструє специфіку репрезентації охудожненого тіла, сконструйованого у трьох основних наративних іпостасях – сенсорно-чуттєвій, еротизованій та соціалізованій. Це корелює із комплексом ментальних структур, дотичних до художньої інтерпретації тілесності. До аналізу інкорпоровано розгляд тілесності в концептуальній та семіотичній (вербальній і наративній) площинах, що відповідає трьом рівням кодування – когнітивному, наративному та словесному. На кожному із зазначених рівнів інтермедіальна природа тілесності отримує специфічних виявів. На когнітивному рівні вона постає у перетині уявлень про тілесний досвід та різноманітні види/ об'єкти мистецтва і відповідної проєкції мапування (HUMAN BODY IS AN OBJECT OF ART/ A PAINTING/ THEATRICAL PERFORMANCE), OBJECT OF ART IS A HUMAN BODY тощо). Лінгвально інтермедіальна природа тілесності актуалізується двома основними способами: вербальним (образним) та оповідним, що ідентифікуємо за допомогою відповідних текстових сигналів. У той час як образний спосіб репрезентації включає метафоричне або метонімічне словесне зображення тілесного явища шляхом проведення аналогії або іншого співвіднесення із мистецьким об'єктом, оповідний спосіб має більш складний характер. Він передбачає створення загального образу-картини, демонструючи явно виражену аналогію із витвором іншого виду мистецтва, оригінально переданого в реєстрі інших кодових систем (напр., опис тіла жінки як тіла Венери із картини Ботічеллі «Народження Венери»). Цей спосіб репрезентації є результатом параболічного мапування – різновиду наративного мапування шляхом параболічного осмислення сюжетів та символів інших видів мистецтв, або ж демонструє загальну кореляцію тілесності та інших видів мистецьких форм, що проявляється як вплив музики, фільмів тощо на тілесні вияви людини завдяки єдності сенсорних каналів сприйняття. Загалом, розмаїття випадків репрезентації інтермедіального охудожненого тіла, представленого в інших видах мистецьких форм та переосмисленого в термінах інших кодових систем, демонструє багатовимірний характер взаємодії категорій тілесності й інтермедіальності, що має власну специфіку на різних рівнях текстової структури та в художніх текстах різних епох.

ЛОГОЕПІСТЕМИ В ІНТЕРСЕМІОТИЧНОМУ ПРОСТОРИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Голікова Н.С.

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

Взаємодія індивідуально-авторського й «чужого» слова – це специфічна ознака художнього твору, яку протягом кількох останніх десятиліть активно вивчають розробники теорії інтертекстуальності, лінгвокультурології, когнітивної лінгвістики, дискурсології тощо. Усебічне дослідження явища інтертекстуальності, репрезентанти якого оприявлюють категорію інтермедіальності в художньому стилі української мови, є одним з актуальних завдань лінгвостилістики, що «прагне до синтетичного, узагальнювального аналізу, до виходу в коло проблем «мова і культура», «мова і людина», «мова і ситуація спілкування» (Єрмоленко, 2005, с. 115). С.Я. Єрмоленко (2009) наголошує, що «відображення в мові національної культури знаходить вираження в таких поняттях сучасної когнітивістики, як *прецедентні тексти, національні символи, знаки культури, ремінісценції, мовно-естетичні знаки культури, логоепістем* (с. 6–7). В українській і закордонній лінгвістиці логоепістемі наразі нерідко розглядають як феномени, що забезпечують доступ до культурної інформації, закладеної в мовних одиницях. Отже, будь-яке текстове «запозичення», яке фігурує в художньому творі, набуває функціональних ознак інтертекстом такого зразка. Утім, витлумачення досліджуваного поняття потребує семантичного звуження й етимологічного обґрунтування. На нашу думку, *логоепістем* належать до влучних висловів філософського змісту. Передусім вони відбивають різні способи філософствування (тобто особистісну життєву основу «мудрослів'я») стародавніх мудреців, викладеного в їхніх працях, що тяжіють до тієї чи тієї філософської течії.

Загалом інтерсеміотичний простір художнього тексту найчастіше маркують такі лінгвокультурні знаки філософського змісту, як: *софізми* й *епістем* – цитати давньогрецького походження, *латинізми* – «чужі» слова з давньоримських творів. Відомо, що софійний та епістемний способи філософствування формувалися на теренах давньогрецької філософії з опертям на міфи й об'єктивні знання (логос) відповідно. «Перший з них (сократівсько-платонівський) виражає людську відкритість світові можливостей і тим самим орієнтує на діалог з реальністю; другий (аристотелівський) тлумачить філософію як науку про суще і тому вбачає головне її завдання в осягненні істини» (Губерський та ін., 2011, с. 23). Якщо софісти були взоровані на плюралізм, поліфонію, творче розмаїття людської думки, то прихильники епістемного способу філософствування прагнули до монологу й монофонії.

Наприклад, ідею Аристотеля про пізнання як божественну форму життя людини та її душі обіграно в романі «Левине серце» П. Загребельного: *Така заява не мала нічого спільного з великодушністю (Варфоломій Кнурець доводить, що слово «великодушність» – це аристотелівський термін, який ожив завдяки Брунетто Латіні, Фомі Аквінському, а найбільше – Данте, що застосовував його до свого Фарінати в десятій пісні «Пекла») наставника, яким мав би Самусь бути для Гриші* (1981: 108). Попри те, що зміст речення є гумористично-аксіологічним, в одній з його частин – у вставленій конструкції – викладено смислово важливу інформацію про прихильників і послідовників учення видатного філософа Стародавньої Греції. У сучасній науці до списку логоепістем уналежнюють не лише крилаті вислови стародавніх філософів, а й загалом мудрослів'я митців. Цитації філософських текстів – це засіб діалогічної взаємодії інтертекстів з найціннішими зразками лінгвокультурного універсуму.

ЛІТЕРАТУРА

Губерський, Л. В., Надольний, І. Ф., Андрущенко, В. П., Розумний, В. М., ... Князев, В. М. (2011). *Філософія*. Київ: Вікар; Загребельний, П. А. (1981). *Твори в шести томах* (Т. 6). Київ: «Дніпро»; Єрмоленко, С. Я. (2005). Лінгвостилістика: основні поняття, напрями й методи дослідження. *Мовознавство*, 3–4, 112–125; Єрмоленко, С. Я. (2009). *Мовно-естетичні знаки української культури*. Київ: Інститут української мови НАН України.

THE ROLE OF LEXICAL AND STYLISTIC COHESION IN CREATING VISUAL IMAGES IN A LITERARY TEXT

Yemets O.V., Zakharchuk A.O.

Khmelnytsky National University

Intermediality is traditionally defined as interaction of different art codes. Among other devices, intermediality can be realized in the description of a non-verbal work of art, e.g. painting, sculpture, monument, in a literary text. At the same time, writers can create a visual image by depicting nature, people's appearances in the verbal form. Such effect can be characterized as implicit intermediality, or implicit multimodality, using O.P. Vorobyova's term (Воробьева, 2010). One of the artistic tools of realizing and foregrounding implicit intermediality is cohesion. Cohesion is special types of connections of different parts in the text (Гальперин, 1981: 74). Lexical cohesion involves the repetition of the same words, as well as synonyms, antonyms. Semantic field is the vivid example of lexical cohesion with different parts of speech and with the same semantics.

In the short story "A Harbinger" by the remarkable American writer Kate Chopin the main character Bruno is a painter. His paintings are not described in the text. But the lexical units of the semantic field of "Color" are used 13 times: Bruno did a nicework in black and white; sometimes in green and yellow and red. An important role is played by stylistic cohesion, the repetition of the same stylistic device - biomorphic simile: The women he painted were all like mountain flowers; She was as beautiful as a flower, crisp with morning dew. The abundance, even redundancy of color lexis is aimed at creating visual color images of young women on the paintings and at stimulating the reader's imagination.

Stylistic cohesion based on the use of extended metaphors with similar semantics creates a vivid and colorful visual image in some contemporary flash fiction stories by Grace Paley and Rob Carney. In the story "Justice: A Beginning" Paley describes the exhausted face of the elderly woman, the mother of the defendant in the court: *her face like a dying flower in its late season; Like a sunflower maybe in mid-autumn, having given up on the sun.* Similar to Chopin's story, these similes produce impressionist effect. In our report, we will also characterize the conceptual metaphor NATURE IS GODS in the story by Carney and in other short stories.

REFERENCES

Воробьева, О. П. (2010). Словесная голография в пейзажном дискурсе В. Вульф. *Когніція, комунікація, дискурс. Серія «Філологія», 1*, 47–74; Гальперин, И. Р. (1981). *Текст как объект лингвистического исследования*. Москва: Наука.

ВИРІВНЮВАННЯ ЗА ПРИНЦИПОМ ФІГУРА/ ФОН У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Кунцьо О.І.

Подільський державний аграрно-технічний університет

Притаманна людині когнітивна здатність спрямовувати та переключати увагу з одного аспекту ситуації на інший часто базується на виразності феномену для нашої уваги (Faber, 2012). За Р. Ленекером (Langacker, 2008), те, що насправді бачимо, споглядаючи сцену, залежить від того, на що саме дивимось та звідки ми її споглядаємо. Відносини між концептуалізатором та ситуацією, яку він концептуалізує та зображає, залучають у цей процес налаштування фокусу (Verhagen, 2007) як одного з вимірів образності (Langacker, 1991) та вирівнювання за принципом фігура/ фон, яке передбачає фокусування уваги як стійкого виду висунення на передній план (Langacker, 2008).

П. Фабер (Faber, 2012) вважає, що поняття фігури належить до сутностей, які проєктують себе та привертають увагу глядача тому, що рухаються, мають виразний колір чи обрис або за рахунок того, що знаходяться ближче до глядача.

Простір та бачення/ візія мають привілейований когнітивний статус відносно інших сфер досвіду (Langacker, 2008), проте граматики забезпечує структурування та символізацію концептуального змісту й, відтак, є образною: коли ми використовуємо певну конструкцію, разом обираємо певний образ, щоб структурувати ситуацію, яку сприймаємо (Langacker, 1991). Відтак, ментальні виміри образності не залишаються притаманними виключно візуальним мистецтвам, а й знаходять втілення в художній літературі, де залежатимуть від ключів, які забезпечуються текстом (Stockwell, 2005).

Коли висловлюється нова пропозиція/інформація, частина, яка бере відлік від сказаного раніше, називається фокусом (Langacker, 2008). Фокус включає селекцію концептуального змісту для мовної/ мовленнєвої презентації та організацію інформації за принципом висунення на передній план чи розташування на задньому плані (там само). Висунення мовної одиниці на передній план відбувається саме на фоні контексту (Кухаренко, 2004). І такий процес є динамічним, позаяк елементи тексту розпорошуються у процесі «актуалізації» тексту (Stockwell, 2005).

Будь-яке відхилення від звичних норм мови, власне, і спричинює підвищену увагу до певного елемента (там само). Відносини ж між формальними засобами в тексті та вербалізованим елементом досвіду, що відбивається найсильніше, полягає в розрізненні фігури та фону (там само).

У художньому тексті налаштування фокусу, до прикладу, може бути граматично зумовленим шляхом використання пасивного чи активного стану дієслова. Активні речення профілюють відносини між ініціатором дії (агенсом) та об'єктом, який цій дії підлягає (пацієнт), де агенс, відповідно, є фігурою, а пацієнс – фоном; тоді як пасивний стан висуває на передній план пацієнса та розміщає на задньому агенса та задіяну енергію (Faber, 2012).

Так, у художніх творах, фокусні відношення, де головні герої є фігурами на фоні їхнього оточення, можуть зазнавати змін за рахунок деперсоніфікації протагоністів та уособлення предметів оточення й абстрактних сутностей.

ЛІТЕРАТУРА

- Кухаренко, В. А. (2004). *Інтерпретація тексту*. Вінниця: Нова Книга; Faber, P. (2012). *A Cognitive Linguistics View of Terminology and Specialized Language*. Berlin; Boston: Mouton De Gruyter; Langacker, R. W. (1991). *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter; Langacker, R. W. (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. New York: Oxford University Press; Stockwell, P. (2005). *Cognitive Poetics. An Introduction*. London; New York: Taylor and Francis e-Library; Verhagen, A. (2007). Construal and Perspectivization. In Dirk Geeraerts and Hubert Cuyckens (Eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* (pp. 48–82). New York: Oxford University Press.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ПРОЗОВИХ ТЕКСТІВ Р. БРЕДБЕРІ

Купчишина Ю.А.

Хмельницький національний університет

Термін «інтермедіальність» (Ханзен-Льове, 2016) виник за аналогією до раніше запропонованого Ю. Крістєвою поняття інтертекстуальності, що характеризує взаємодію текстів у межах однієї семіотичної системи. Інтермедіальність тлумачать як використання художньою літературою інших видів мистецтва з метою посилення ефекту та поглиблення головної ідеї і змісту твору (там само); у вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, що базується на взаємодії кодів різних видів мистецтва (Тишуніна, 2001).

Предметом нашого дослідження обрано інтермедіальність творів Р. Бредбері, об'єктом – мовні засоби, що використав автор для створення символів, специфіка яких полягає у намаганні письменника скористатися кодами різних літературних жанрів.

Мету нашого дослідження вбачаємо у доведенні того, що інтермедіальність є провідною рисою художнього світу Р. Бредбері, де існують постійні образи, які переходять із сюжету в сюжет і набувають статусу концептів-символів. Так, символ вогню втілюється в оповіданнях “Golden Apples of the Sun”, “Embroidery”, “The Great Fire”, “The Burning Man”, “Happiness Machine”, повісті “Fahrenheit 451” та інших. Будь-який символ за своєю природою є дуальним: смислові компоненти в його структурі мають яскраво виражені позитивні та негативні ознаки.

До прикладу, на початку повісті “Fahrenheit 451” вогонь несе в собі лише ідею руйнування: “*Thunder falling downstairs. The whole world pouring down. The fire gushing up in a volcano. All rushing on down around in a spouting roar and rivering stream toward morning*” і спалює усе навколо: “*Montag sat in his chair. Below, the orange dragon coughed into life*”, реконструюючись у концептуальну метафору ОБ'ЄКТ НЕЖИВОЇ ПРИРОДИ Є ЛЮДИНА/ ВОГОНЬ Є ТВАРИНА. Наприкінці повісті вогонь виступає символом очищення: “*Burn all, burn everything. Fire is bright and fire is clean*” та відродження: “*What is fire? It is a mystery. Its real beauty is that it destroys responsibility and consequences*”.

Таким чином, характерним для творів Р. Бредбері є використання широкого спектру інтермедіальних зв'язків, що стало підґрунтям для створення оригінальних метафор і оновленого сприйняття модифікацій архетипних символів, зокрема вогню.

ЛІТЕРАТУРА

Тишуніна, Н. В. (2001). Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплинарних досліджень. В *Методологія гуманітарного знання в перспективі XXI століття*. Матеріали 12 міжнародної наукової конференції. Санкт-Петербург, 18 травня 2001 р. Взято з <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svetemehzdisciplinarnyh-issledovaniy>; Ханзен-Лёве, О. А. (2016). *Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду*. Москва: РПУ; Bradbury, R. (1980). *The Stories of Ray Bradbury*. New York: Knopf; Distributed by Random House; Bradbury, R. (2003). *Bradbury Stories: 100 of his most celebrated tales*. New York: HarpersCollins Publishers.

ПОНЯТТЯ МЕДІА В КОНТЕКСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ І МУЛЬТИМОДАЛЬНИХ СТУДІЙ

Лещенко Г. В.

Черкаський державний технологічний університет

У результаті так званого «візуального повороту» (*Pictorial Turn* – термін У. Дж. Т. Мітчела, *Ikonsche Wende* – термін Г. Боме) (див. Simonetti, 2018), який розпочався у ХХ ст. і поглибився на початку ХХІ ст. завдяки стрімкому поширенню аудіовізуальної інформації, поняття образу (*image*) набуло особливої ваги у сферах комунікації, культури і мистецтва. І хоча питання створення й інтерпретації значення, що відбувається на перетині різних знакових систем, модальностей і комунікативних форматів й дотепер залишаються відкритими, ґрунтовні дискусії щодо співвідношення понять «слово» й «образ» демонструють очевидну зацікавленість мовознавців у переосмисленні функційних характеристик традиційних медіа та форм і способів їх взаємодії з урахуванням нових викликів цифрового медійного простору. Сучасний інформаційний простір представлено надзвичайним різноманіттям форм і засобів вираження, які постійно оновлюються та модифікуються. Не дивно, що в центрі дискусії опинилося поняття «медіа», багатозначність якого висвітлена в чисельних розвідках вітчизняних і зарубіжних дослідників. Узагальнене розуміння медіа як «засобу комунікації, що і є повідомленням» (*The medium is a message*), уведене в науковий обіг основоположником теорії комунікації М. Маклюеном, дозволило автору зарахувати до медіа досить широке коло понять, серед яких згадуються абетка, одяг, радіо, телефон, телебачення, художні напрями. На думку вченого, всі ці засоби є зовнішніми «розширеннями» людини (*any extension of a man*), що здійснюють істотний вплив на її сприйняття й інтерпретацію фактів і подій навколишнього світу (Маклюен, 2003, с. 27–28). У свою чергу, авторка фундаментальних праць з теорії літератури і наратології М.-Л. Райан вказує на два основних підходи до розуміння аналізованого поняття, де термін «медіа» тлумачиться: 1) як канал комунікації, призначений для транслявання інформації або розважального контенту; і 2) як матеріальний або технічний засіб художнього вираження (Ryan, 2014). У першому разі йдеться про кодування повідомлення і його транслявання за допомогою певного коду, який є характерним саме для цього медіа (телебачення, радіо, книга тощо), у другому – у фокусі уваги перебувають засоби, за допомогою яких це повідомлення створюється (фарби, літери, музичні інструменти). Саме з цих позицій дослідниця потрактує поняття інтермедіальності, сутність якого передбачає наявність більш ніж одного медіа, за участю яких здійснюється кодування і передача конкретного повідомлення. Наукові розвідки останніх років свідчать про поступовий відхід від простого розуміння медіа як технічного засобу або каналу передачі інформації, натомість демонструючи переорієнтацію на вивчення семіотичних кодів і модусів. При цьому, на думку дослідників, медіальність не зводиться до медійності, тобто до технічного носія інформації: «Медіальний формат – це обраний для передачі інформації канал плюс код – вербальний, зображальний, кольоровий, музичний та ін. – та правила кодування цієї інформації» (Чернявская, 2017, с. 32). Такий підхід дозволяє переосмислити традиційні уявлення про сутність медіа та окреслити нові дослідницькі перспективи інтермедіальних, трансмедіальних і мультимодальних студій.

ЛІТЕРАТУРА

Маклюен, М. (2003). *Понимание медиа: внешние расширения человека*. Москва: Канон-пресс-Ц.; Чернявская, В. Е. (2017). *Текст в медиальном пространстве*. Москва: ЛЕНАРД; Ryan, M.-L. (2014). Narration in various media. In Peter Hühn et al. (Eds.), *The Living Handbook of Narratology*. Retrieved from <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>; Simonetti, M. (2018). *Images in (Con)Text. Intermedial and Intersemiotic Paradigms of Representation in the Old Media*. Victoria University of Wellington. Retrieved from <http://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/handle/10063/7732>

INTERSEMIOTIC SPACE OF A SURREALIST POEM

Pradivlianna L.

Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University

Surrealism, the 20th century literature and art movement, inspired by the discoveries in psychoanalysis, believed in the powers of the unconscious and endeavored to reveal it through specific imagery. Encounter with surrealist works, whether poetic or artistic, involves the deciphering of strange, irrational, sometimes absurd, often violent images set in illogical contexts and expressed in imagistic language freed from narrative qualities.

The early 20th century poets and artists sought access to the unconscious through automatic writing, hypnosis, dreamlike states. It should be noted that dream had been an artistic motif for centuries long before surrealism, which excited and captivated both poets (W. Shakespeare, S. Coleridge, W. Blake, S. Baudelaire) and artists (a series of paintings by F. Goya). Yu.M. Lotman explains that the properties of the dream as a “pure sign”, or as a sign in “a pure form” allow it to be “a space ready to be filled in”: “dream is a semiotic mirror, and everyone sees in it a reflection of their language” (Lotman, 1990). Obviously, it was this belief in the mysterious meanings of dreams and in the powers of the unconscious that directed the surrealist search towards “the problem of human expression in all its forms” (Breton, 1972).

In their experimentation with this method, through the destruction of the old bonds between the word and thought, surrealist poets developed “the new system of linguistic relations, built on the basis of the spirit” (Stockwell, 2017) and revolutionized the poetic language, bringing forth, quite accidentally, new discoveries in the poetic form and imagery. In an attempt to overcome the “undividedly terrorist nature of language” (Барт, 1989) as a code and as an established sign system, and to free words from thought, surrealists let loose “the hordes of words [...] as though opening a Pandora's box” (Breton, 1972). In Ju. Stepanov's opinion, the surrealist word does not serve to express a thought anymore, “a word as such becomes a self-sufficient unity worthy of itself” (Степанов, 2006), signaling transformations of language at all levels of semiosis.

Thus appeared a surrealist poetic image as a complex phenomenon, verbal in its nature, but possessing dreamlike visual qualities. In a way, this image rejects a traditional competition between literature and visual art, reflecting a dialogue of arts. Such an image, regarded in terms of intersemiotic experiment from an interdisciplinary perspective, using, among others, the methodology of intermedial analysis, gives insights in such issues as the boundaries of language and consciousness, the interaction of different artistic languages.

Studying markers of the unconscious, which find their way through language to a poem or through the line, shape, or color to a picture, might, in the long run, give us some answers as to how the unconscious expresses itself. It might also help to comprehend how ideas, hidden desires, fears can be expressed through different media and in different languages. Or explain why we primarily associate surrealism with visual art.

REFERENCES

- Барт, Р. (1989). *Избранные работы: Семиотика: Поэтика* (Пер. с фр. ; Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова). Москва: Прогресс; Степанов, Ю. С. (Ред.). 2006. *Семиотика и авангард: Антология*. Москва: Академический проект; Breton, A. (1972). *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press; Lotman, Y. M. 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London, New York: I.B. Tauris; Stockwell, P. (2017). *The Language of Surrealism*. London: Palgrave.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК РІЗНОВИД ІНТЕРДИСКУРСИВНИХ ВІДНОСИН

Приходько Г.І., Приходченко О.О.
Запорізький національний університет

Постмодерністській твір як «знакова система, що має множинну природу і перегукується з іншими знаковими системами» (Мельникова, 2004, с. 38) виявляє зв'язок із різними культурними кодами. Подібні відносини трактуються як інтермедіальні (термін увів австрійський вчений О. Ханзен-Льове) і мають своїм джерелом поняття взаємодії мистецтв, різноманітні форми прояву якого отримують різне тлумачення у різних теоретиків мистецтва. Твір словесного мистецтва є не тільки інтертекстуальним, тобто такий, що складається із цитат з інших літературних текстів, а й інтермедіальним, тобто в ньому є цитати, запозичені з текстів іншого роду, створених мовами інших видів мистецтва.

Поняття інтермедіальності, яке з'явилося порівняно недавно, активно використовується для визначення різноманітних взаємодій екстра- та інтрахудожньої спрямованості. Насправді, інтермедіальність є феноменом міжсеміотичної інтертекстуальності, коли текст одного мистецтва, включаючись у художній простір іншого, практично втрачає свою самостійність, починаючи жити за законами нового середовища. У цьому випадку спостерігаємо не просто діалог мистецтв, а їх переклад. Переклад тут розуміється не буквально, а як метафора, що означає процес інтерпретації, у межах якої міститься безліч текстів, відмінних один від одного.

Відомий філософ І.П. Ільїн виходить із того, що будь-яка знакова система, як художня, так і позахудожня, структуруючись у текст, стає джерелом інформації і становить частину інформаційного простору. Під багатозначним терміном «медіа» маються на увазі не тільки власне лінгвальні засоби вираження думок і почуттів, але й будь-які знакові системи, у яких закодовано певне повідомлення (Ільїн, 1998, с. 8).

Залучення до інтерпретації художнього твору різних кодів стає можливим завдяки маркеру відкритості, що дозволяє розглядати кожну ділянку художнього дискурсу як окремий «організм», здатний до саморозвитку. Використовуючи зовнішнє семіотичне середовище і залучаючи все нові коди сприйняття, художній дискурс багаторазово відтворює і динамічно розвиває власну інтермедіальну структуру. Іншими словами, під інтермедіальною самоорганізацією літературного твору розуміється здатність елементів нерівноважної системи художнього дискурсу, що взаємодіє з безліччю інших дискурсів і знакових систем, з плином часу приходити до впорядкування своєї внутрішньої структури.

Сама можливість звернення до феномена інтермедіальності зумовлена трансформацією ціннісних стратифікацій сфери мистецтва, коли на зміну монолітній концепції світу приходять поліфонічна парадигма. В епоху постмодернізму спостерігається своєрідна розмитість кордонів мистецтва, і різні види мистецтва зливаються в єдине неподільне художнє ціле, стають мультимедійними, такими, що комбінують текст, зоровий образ і звук (кольоромузичне видовище, відео- і кіноінсталяції, «цифрова література», аудіокнига, перформанс тощо). Різноманітні форми художнього синтезу як вияви творчої свободи розвиваються і в літературі, де спостерігається взаємодія жанрів, родів, типів художньої мови, видів мистецтва, художньої та нехудожньої словесності.

ЛІТЕРАТУРА

Ільїн, І. П. (1998). *Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях*. Москва: Интрада; Мельникова, О. А. (2004). *Интердискурсивность как коммуникативный феномен (на материале поздних альбомов Pink Floyd)* (Кандидатская диссертация). Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПОЕТИКА ФРАНЦУЗЬКОГО ХУДОЖНЬОГО НАРАТИВУ: СЛОВЕСНО-ВІЗУАЛЬНІ ІНТЕРАКЦІЇ

Савчук Р.І.

Київський національний лінгвістичний університет

У сучасних мовознавчих і літературознавчих студіях з проблематики художнього текстотворення особливої значущості набуває теза про *мультимодальність тексту*, зважаючи на можливість породжувати смисли не лише за допомогою словесних, але й інших семіотичних кодів, зокрема візуального або аудіального (Град, 2014, с. 50), що на завершальному етапі виступають як єдине ціле.

Філологія, філософія і мистецтвознавство кінця ХХ – початку ХХІ ст., оперуючи такими термінопоняттями, як інтертекстуальність, взаємодія мистецтв й інтермедіальність, поглибили межі інтерпретації художнього твору. З погляду семіотики, у системі інтермедіальних відношень має місце так би мовити «переклад» одного коду в інший, у результаті чого й відбувається взаємодія мистецтв у плані формо- і змістотворення.

У цьому сенсі, показовою є побудова художнього нарративу Д. Дідро “*Jacques le fataliste et son maître*”, в основі якого вбачаємо метафоричну реалізацію *східної арабески* (Jehan, 2001). Розглядуваний нарратив є своєрідним «розігруванням» історії однієї подорожі в межах персонажних діалогів, а також бесіди, яку веде автор зі своїм читачем у просторово-часовому континуумі «тут» і «зараз». Примітно, що подорож триває доти, доки розгортається бесіда головних героїв, а сам діалог не припинений, його продовжено як словесний обмін думками між автором і читачем. Екстраполюючи особливості техніки виготовлення *арабески* у площину художнього текстотворення, стверджуємо, що конструкціями-вигинами в художньому нарративі Д. Дідро є історія персонажів, а суцільними лініями, які формують вигадливі сплетіння, постають авторські дигресії, пов’язані з уведенням в оповідь інших (другорядних) персонажів і письменницькими поясненнями або коментарями.

Художній нарратив доби модернізму й епохи Нового роману потрактовують як «живу мистецьку реальність» (Біловус, 2003, с. 4), що відзначається тенденцією до взаємодії різних видів творчості з пильною увагою до персонажа. Одним із найважливіших компонентів *візуалізованого коду* письма в художньому нарративі А. Роб-Грійє постає прийом *екфрасису* та використання таких собі «живих картин» (Ващенко, 2013, с. 95–96). У романі письменника “*Dans le labyrinthe*” саме чорно-білі гравюра “*La défaite de Reichenfels*” та фотографія солдата виконують функції *семіотичних каналів* породження мислимих станів буття персонажа. При цьому останні, конструюючись за допомогою мовного матеріалу, не оповідаються чи розповідаються, а демонструються, і тому породжують особливий макрокосм, який розгортається й еволюціонує як *зоровий лабіринт*, у термінології Л.А. Гапон (1990), що в цьому разі постає референтом усього семіотичного простору нарративу як *конвенційний символ*, який окреслює інтелектуальну організацію множинності смислів на зразок сітки або ризоми.

ЛІТЕРАТУРА

Біловус, Л. І. (2003). *Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика*. Тернопіль: Вид. Стародубець; Ващенко, Ю. А. (2013). Немиметический экфрасис в структуре визуального кода романа А. Роб-Грийе «В лабиринте». *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія Філологія*, 69, 95–100; Гапон, Л. А. (1990). *Поэтика романов А. Роб-Грийе: строение и функционирование художественного текста* (Кандидатская диссертация). Санкт-Петербург. Взято из <http://www.dissercat.com/content/poetika-romanov-alena-rob-griie-stroenie-i-funktsionirovanie-khudozh-teksta>; Град, Н. Я. (2014). Сучасні мультимодальні студії: модальна лінгвістика та мультимодальна стилістика. *Одеський лінгвістичний вісник*, 4, 49–51; Jehan, A. (2001). *Diderot ou l'invention de l'écriture arabesque dans "Jacques le fataliste"*. www.academia.edu.

КОНСТИТУЕНТНА ВАРІАТИВНІСТЬ В АНОТАЦІЯХ ХУДОЖНІХ ПРОЗОВИХ ТЕКСТІВ: СЕМІОТИЧНИЙ ВИМІР

Чугу С.Д.

*Вінницький торговельно-економічний інститут
Київського національного торговельно-економічного університету*

В умовах стрімкої інтеграції суміжних галузей знань і посилення позицій міждисциплінарного підходу до вивчення явищ соціально-культурного характеру хрестоматійне тлумачення поняття «анотація» набуває нового змісту в науковому обігу в когнітивно-дискурсивній парадигмі. Концептуальний простір анотації художнього прозового тексту характеризується наявністю універсальних конститuentів, що опосередковано віддзеркалюють конвенційність світосприйняття певної національно-культурної спільноти. У літературному творі закладені головні лінії розвитку сюжету в авторському, персонажному і подієвому аспектах художнього світу, що детермінують створення анотацій за певним уніфікованим шаблоном (моделлю) із допущенням певної варіативності в композиційному, структурному та змістовому вимірах.

Розглянемо одну із п'яти коротких анотацій (що сукупно утворюють певну мережу) до роману "Girl With A Pearl Earring" (Chevalier, 1999), наведених на зворотній обкладинці книги, яка на титульній обкладинці, окрім назви, характеризується виданням "Time" як "A jewel of a novel": "Tracy Chevalier has wonderfully evoked the Delft of the mid-seventeenth century Netherlands ... The novel is as subtly haunting as the best of Eric Rohmer's films (Time Out)". Назва роману разом із репродукцією однойменної картини відомого усередині XVII-го століття художника з Делфту Яна Вермера, чия майстерня є прототипом оселі і майстерні в романі, та репродукція картини середньовічного Делфту, слугують «семіотичним» фоном та додають до складного відеоряду: блиск очей дівчини, гра променів на сережці, тьмяне сяйво неба над містом та світлі відблиски на воді. Зазначення імені письменниці, посилання на назви міста, країни, епохи, а також на роботи визнаного продюсера Е. Ромера розраховані на інтелектуального читача, який є знавцем історії та мистецтва, адже митця вважають майстром рафіновано стилізованої екранізації, який відтворює на екрані етикет і естетику романтичних стосунків у минулі часи.

Аналіз корпусу фактичного матеріалу доводить, що варіативність на прагматичному рівні уможлиблює встановлення диференційних ознак анотацій художніх прозових текстів відповідно до постулатів, розроблених у царині інтермедіальності літератури (Wolf, 2011). Орієнтація на семантичний принцип свідчить про наявність, окрім адаптивних анотацій, які є конденсованим викладом стрижневих подій художнього твору в інтерпретативному ракурсі, спойлерів, тізерів та їх комбінацій. Сплетіння реального й альтернативного, уявного світів художнього прозового твору виявляє варіативність у декодуванні та контекстно-ситуативній інтерпретації, що підпорядкована загальному прагматичному завданню привернути увагу потенційних споживачів.

Отже, анотацію літературного прозового тексту тлумачимо як складний естетико-художній інтермедіальний феномен, у семантичному просторі якого інтегруються елементи різних семіотичних систем, що в сукупності вербальних і невербальних засобів забезпечують спрямований прагматичний вплив на цільового адресата. Перспективи подальшої класифікації анотацій пов'язані із встановленням ступеню мультимодальності, потрактування культурозначущих символів та інтермедіальних елементів, контексту прочитання, загального прагматичного налаштування і гібридності, що втілюється на інформаційно-змістовому та композиційно-структурному рівнях анотацій художніх текстів.

ЛІТЕРАТУРА

Chevalier, Tr. (1999). *Girl With A Pearl Earring*. London: HarperCollins Publishers; Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3), 1–10. <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb> 13.11.2020.

КРУГЛИЙ СТІЛ II.

Інтермедіальність і медійна комунікація

РІЗНОВИДИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ЗНАКІВ У СУЧАСНОМУ МЕДІАТЕКСТІ

Гарбера І.В.

Донецький національний університет імені Василя Стуса

У наш час феномен інтермедіальності досліджують лінгвісти, літературознавці, мистецтвознавці, журналісти та ін. У його основі – глобальна ідея про синтез мистецтв, бачень, специфіки сприйняття, дискурсів, технологій. Якісний вияв цього феномену у сучасних медіатекстах аналізували втчизняні і зарубіжні дослідники (Шевченко, 2017; Rajewsky, 2005; Wolf, 2002). Інтермедіальні знаки, включаючись у медіатекст, враховують такі його властивості як: інформативність, масовість, розрахунок на типові сприйняття, елементи символізації й візуалізації тощо. Так, прикладами інтермедіальних знаків, часто використовуваних у медіатекстах, є інтермедіальні цитати, формули, символи.

Інтермедіальна цитата – це знак іншого семіотичного коду, що органічно «вплітається» у структуру створюваного медіатексту та вступає у діалог із його вербальним складником. Важливим моментом є те, що в межах своєї власної семіотичної системи інтермедіальна цитата репрезентує повноцінний авторський витвір, цілісний і завершений. Прикладами інтермедіальної цитати можуть бути зображення картини (фотографії) + її вербальний опис, відеоролики на платформі YouTube (різноманітні влоги, рекламні й соціальні ролики, телепередачі, кінофільми тощо) + їх короткі авторські описи та коментарі з боку глядачів, електронні книги на відповідних «читацьких» сайтах + запропоновані у вигляді контекстної реклами покликання на їх екранізації (мультфільми, серіали, кінострічки тощо) та текстові рецензії читачів/ глядачів відповідних творів.

Інтермедіальна формула – це знак невербального семіотичного коду, що не вступає у діалогічні відношення із вербальною частиною медіатексту, однак постає його обов'язковим, упізнаваним компонентом, визначаючи предмет/ тематику висловлюваного. Прикладами інтермедіальної формули є: аватари (у вигляді фото, картинок, символів) адресантів і адресатів повідомлень у медіакомунікації; упізнавані для конкретних сайтів, блогів, інтернет-каналів шрифти, кольорове оформлення; контекстні ілюстрації для інтернет-статей, що унаочнюють їхній зміст, не несучи особливого смислового навантаження (добираються зазвичай зі спеціальних стокових ресурсів).

Інтермедіальні символи – це знаки іншого семіотичного коду, що вступають у діалог із вербальним/ візуальним складником медіатексту, набуваючи свого змістового, емоційного, ідейного, культурологічного навантаження (інколи однакового для учасників медіакомунікації, іноді – різко відмінного) як для адресанта, так і для адресата. Прикладами інтермедіальних символів виступають: різноманітні інтернет-меми (візуальний продукт комічної інтерпретації якогось зображення, фото, малюнка тощо), стікери (смайлики, емоджі) у соціальних мережах, месенджерах (Facebook, Instagram, Viber, Telegram та ін.).

Вищеназвані різновиди інтермедіальних знаків у сучасних медіатекстах якісно характеризують ЗМІ, відповідним чином їх маркуючи. Серед їхніх основних функцій: функція візуалізації поданої у медіатексті інформації; функція забезпечення впізнаваності автора публікації, інтернет-ресурсу тощо; емотивна функція – для передачі почуттів, емоцій учасників медіакомунікації.

ЛІТЕРАТУРА

Шевченко, В. (Ред.). (2017). *Кросмедіа: контент, технології, перспективи*. Київ: Кафедра мультимедійних технологій і медіадизайну Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка; Rajewsky, I. (2005). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialites*, 6, 43–64; Wolf, W. (2002). *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*. In S. M. Lodato, S. Aspden, and W. Bernhart (Eds.), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* (pp. 13–35). DOI: https://doi.org/10.1163/9789004334069_003

МЕДІАОБРАЗ НЕЗРЯЧИХ ЛЮДЕЙ У ТЕКСТАХ АНГЛОМОВНИХ НОВИН: КОНСТРУКЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Данильченко І.В.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Початок ХХІ століття ознаменований формуванням дискурсу інклюзивності, який проголошує необхідність залучення людей з обмеженими можливостями до активного суспільного життя нарівні з повносправними індивідами (UNESCO, 2005). У цьому процесі значну роль відіграє медійна комунікація, адже зображуючи повсякденне життя людей з інвалідністю, їхні труднощі та надану їм підтримку, ЗМІ формують медіаобраз такої людини, що в свою чергу визначає ставлення до неї з боку суспільства. Сучасні ЗМІ впевнено постулюють відхід від традиційного зображення інвалідності з медичного ракурсу, за якого люди з розладами позиціонуються як «інші», відмінні від усталеної в соціумі «норми», а змальовують їх, за словами авторів Бі-Бі-Сі, у своїй власній красі й автентичності – «своєрідними і відмінними». Це уможлиблюється інтермедіальним характером текстів новин, де поряд із мовними засобами залучено графіку, фото, відео- та аудіо-контент, що сукупно формують образи, створюють ефекти та зображують світ.

Відтворення медіаобразу незрячих людей у новинних текстах вимагає аналізу слів у синтагматичі, тобто в конструкціях, що є сполуками із кількох слів (Goldberg, 2006), адже тексти новин локалізують учасників подій у різних ситуаціях, а конструкції, вживаючись у безпосередній, модифікованій та розширеній формах (Potapenko, 2017), дозволяють охопити названу варіативність. Розроблена методологія включає три етапи аналізу новинних статей: конструкційний, каркасно-текстовий та візуально-інтерпретаційний. На першому етапі виокремлюємо у статтях конструкції на позначення незрячих людей та їхньої діяльності і класифікуємо їх за семантикою, структурою й частотністю залучення. Другий етап передбачає угруповання конструкцій в каркасні тексти, які ми потрактуємо як тематичне структурування конструкцій навколо певної ідеї. На третьому етапі пояснюємо вживання конструкцій, залучаючи візуальні засоби, що супроводжують текст.

Аналіз 30 статей із рубрики *BBC Disability* демонструє, що ключові конструкції, які зображують незрячих людей та їхню діяльність, виражають ідеї підтримки, особливих потреб та прийняття. Однак текстово-каркасний аналіз засвідчує, що в основі медіаобразу незрячих лежать топологічні координати центр-периферія й близько-далеко, та силові відношення перешкоди, позбавлення можливості й протидії, підсилені відповідними візуальними образами. Зокрема, ідея підтримки у новинних текстах представлена конструкціями з іменниками-опорами *support*, *assistance* та *help* у сполученні з дієсловами *have*, *need*, *rely on*, *offer*, *provide*, *give*, *get* та *accept*, що відтворюють статичні чи динамічні аспекти зображених подій. Розширені конструкції в каркасних текстах демонструють, що незрячі люди мають підтримку лише від близьких та страждають від її постійної нестачі з боку суспільства та інституцій. На підтримку рідних вказують одиниці на позначення членів родини та друзів у складі розширених конструкцій *have support of the family/ friends/ young people* тощо. Нестача підтримки подається як *lack of support* та *little support*, а її повна відсутність зображена запереченням *no* чи *not* у складі розширених конструкцій, напр., *We don't have the support we need* (bbc.com 12 Aug. 2020).

ЛІТЕРАТУРА

Goldberg, A. E. (2006). *Constructions at Work: The Nature of Generalization in Language*. Oxford: Oxford University Press; UNESCO (2005). *Guidelines for inclusion: Ensuring Access to Education for All*. Retrieved from <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED496105.pdf>; Potapenko, S. I. (2017). Constructions in English: From paradigmatic to syntagmatic relations. *Literature and Culture of Polissya*, 89(9), 172–180.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ОПТИМІЗАЦІЇ КОМУНІКАТИВНОЇ СТРАТЕГІЇ ЄС (на матеріалі інформаційної політики щодо COVID-19)

Данильчук А.Л.

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Європейський Союз – це складне, наднаціональне об'єднання 27 країн-членів, кожна з яких має свою тривалу національну історію, традиційну культуру та політику. Сьогодні у європейській спільноті все частіше можна почути ідеї пан'європейської єдності, культури, ідентичності. Термін «ЄС ідентичність» / “EU identity” активно увійшов до словників сучасних засобів масової інформації, політичних, освітніх та культурних інституцій.

ЄС несе відповідальність за доведення своїх рішень та діяльності до громадян ЄС та інших зацікавлених сторін. В установах ЄС працюють спеціалісти та спеціальні бюджети, що забезпечують легку доступність інформації про ЄС мовою, яку розуміють громадяни. Інструменти комунікації включають вебсайт, облікові записи в соціальних мережах, служби зв'язку та місцеві відділення у всіх країнах ЄС, а також спеціальні служби для медіа.

На думку Д. Болтера і Р. Грусіна, цифрові технології оновили підхід до теоретичного та емпіричного вивчення самої ідеї засобів масової інформації (Bolter & Grusin, 1999). Диджиталізація та гіпертекстуальність пов'язала різні комп'ютерно-опосередковані тексти з аудіовізуальними формами спілкування. Об'єднуючи на своїй платформі ключові інституції ЄС, Еуропа сприяє становленню нового соціокультурного середовища, що реагує на важливі суспільні процеси.

Серйозним соціальним викликом у 2019-2020 рр. стала пандемія COVID-19, з подальшими карантинними обмеженнями й локдауном. Інформування населення ЄС щодо ситуації із COVID-19 потребує неабияких зусиль і ускладнює і без того непросто, багатомовну, комунікацію ЄС – громадяни ЄС. К. Єнсен визначає інтермедіальність як взаємозв'язок сучасних засобів комунікації, що посиляються і залежать один від одного, як явно, так і приховано; вони взаємодіють як елементи різних комунікативних стратегій; і вони є складовими ширшого соціального та культурного середовища (Jensen, 2016). Інтермедіальність, як засіб поєднання різноманітних текстових, відео та аудіальних медіатехнологій оптимізує загальну комунікаційну стратегію ЄС задовільняючи різноманітні інформаційні потреби неоднорідної аудиторії вебсайту Еуропа. З моменту виникнення епідеміологічної загрози, на цьому сайті з'явилася спеціальна вкладка – Coronavirus Respons, що поєднує у собі всю важливу та офіційну інформацію щодо COVID-19 у ЄС. Задля максимальної ефективності комунікативної стратегії, повідомлення доступні в різних форматах – традиційному текстовому форматі, як відеозвернення президента Європейської комісії Урсули фон дер Ляєн, як фото і відео матеріали з країн-членів ЄС, інфографіки та навіть як підбірка твітів членів Європейської комісії (Coronavirus Response, 2019). Взаємодія текстової, аудіовізуальної, фото інформації, що спільно висвітлює відповідь інституцій ЄС на виклики пандемії COVID-19 у сфері громадського здоров'я, економіки, туризму, науки та інновацій, боротьби з дезінформацією, кризи управління, транспорту та невідкладної допомоги, дозволяє швидше та ефективніше інформувати населення 27 країн-членів Європейського Союзу та зберігати неперервність відчуття єдності, що є однією із ключових цінностей Європейського союзу.

ЛІТЕРАТУРА

Communication Policy. (2020). In *An Official Website of the European Commission*. Retrieved from https://ec.europa.eu/info/live-work-travel-eu/coronavirus-response_en; Coronavirus Response. (2019). In *An Official Website of the European Commission*. Retrieved from https://ec.europa.eu/info/live-work-travel-eu/coronavirus-response_en; Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, MA: MIT Press; Jensen, K. B. (2016). Intermediality. In K. B. Jensen, & R. T. Craig (Eds.), *The International Encyclopaedia of Communication Theory and Philosophy* Chichester: Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect170>.

A MULTIMODAL PERSPECTIVE ON THE IMAGE OF PILLARS IN THE EUROPEAN INTEGRATION DISCOURSE

Kryvenko A.

Kyiv National Linguistic University

In this contribution, the focus is on the image of pillars represented in the English-language discourse on European integration. This image was widely employed by stakeholders in the process of making meaning of the EU's political structure under the Maastricht Treaty (between 1993 and 2009), a founding treaty that established the European Union. However, the three-pillar EU structure was eventually abandoned to give way to the EU as a consolidated legal person in the Treaty of Lisbon in 2009.

This case study offers a multimodal perspective on verbal and non-verbal representations of the three pillars in the EU legislation, academic literature, and parliamentary debates on European integration. Multimodality is defined here as the co-occurrence and interplay of different semiotic resources of meaning-making, “each offering distinct potentialities and limitations” but all being used to produce “a complete whole” (Bezemer & Jewitt, 2018, p. 283). According to the social semiotic approach to multimodality adopted in this study, pillars are regarded as a motivated sign (Kress, 1993, p. 173), and, more specifically, as an icon (van Leeuwen, 2005, p. 49), due to partial resemblance between the signifier and the signified. The advantage of cognitive linguistic approach to multimodal metaphor (Forceville, 2006) is also taken to establish the nature of similarity between the source and the target domains of monomodal and multimodal metaphors.

The data come from two ready-made electronic corpora as well as two ad hoc collections of texts. The former two are the English-language component of the Europarl – a parallel corpus of speeches extracted from the European Parliament website, and the Hansard Corpus of speeches given in the British Parliament. The latter two consist of a sample of legal, academic, and promotional texts mentioning the three pillars but not graphically representing them, and a sample of those texts, which both mention and graphically represent the pillars.

The study explores how proponents and critics of the Treaty on European Union, known as the Maastricht Treaty, use semiotic resources available to them (in this case the verbal and visual modes) to construct representations of the European Union in terms of pillars. In particular, answers to the following research questions are sought: Is there a variation of resemblance between the signifier and the signified across monomodal and multimodal instances of communication? Do representations of pillars trigger any other manifestations of the source domain in the selected stretches of communication?

The findings are interpreted with respect to the dominant narratives of European integration in a wider sociopolitical context.

REFERENCES

- Bezemer, J., & Jewitt, C. (2018). Multimodality: A guide for linguists. In L. Litosseliti (Ed.), *Research Methods in Linguistics* (2nd ed., pp. 281–304). Bloomsbury Academic; Forceville, Ch. (2006). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. In G. Kristiansen, M. Achard, R. Dirven & F. Ruiz de Mendoza Ibáñez (Eds.), *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives* (pp. 379–402). Mouton de Gruyter; Kress, G. (1993). Against arbitrariness: the social production of the sign as a foundational issue in Critical Discourse Analysis. *Discourse and Society*, 4(2), 169–191. Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge/Taylor & Francis.

ENGLISH NEWSPAPER HYPERTEXT CHANGE

Kryshtaliuk H.

Kamianets-Podilskyi National Ivan Ohienko University

At the contemporary stage of media development hypertext becomes the projected point of analysis and interpretation. It has become a powerful tool of media discourse construction and reconstruction. The aim of this paper is to highlight the role of hypertext change in shaping English newspaper discourse. We define a newspaper hypertext as a functional construct nonlinearly organized with both verbal and nonverbal components and links between them.

The central feature of hypertext is intermediality defined by J. Herkman (2012) as social and cultural relationships in which different media are articulated in relation to and exercise power over one another (op. cit.: 11). Intermediality, first developed by J. Muller and E. Hess-Luttich as part of their hypertext theory (op. cit.: 14), reveals continuity and change of the newspaper hypertext. While investigating British and American newspaper hypertexts we have singled out two major types of their change: a technologically-oriented change and a format and genre-oriented change.

By the technologically-oriented change of a newspaper hypertext we mean its differences made possible by the integrated informational technologies, such as computer and Internet. The technologically-oriented hypertext change is foregrounded in the computer-mediated newspaper discourse as standing in opposition to the printed newspaper discourse. Under the influence of its digital correlate the printed newspaper hypertext is gradually moving away from its classical concept, being characterized by the growth of nonlinearity as well as less static, stable, and proportional layout of texts, photos, graphics, and links between them. The increasing nonlinearity of the printed hypertext makes content-structuring in newspapers less expected with the prevalence of photo- and graphic information. At the same time features of the printed hypertext are fixed within one paper edition. Unlike it, the digital hypertext is immersed in change demonstrating increased hybridization (presence of different media), polymodality (video, audio, photo, and text event representation), and intermediality (easy links between different media and switching from one to another). The digital hypertext is more open-accessed, interactional, social, and dominating the newspaper discourse structure. In the digital newspaper hypertext it is the addressee, who sets its boundaries. Both the printed and digital newspaper hypertexts undergo format and genre-oriented changes in size, form, style, and content. In this respect, such two central classes of newspapers as broadsheets and tabloids merge. Currently, for instance, only two British newspapers, the *Financial Times* and the *Daily Telegraph*, maintain a broadsheet format. Most of the newspapers have changed to a pocket tabloid format, while such newspapers as the *Guardian* and the *Observer* have acquired the Berliner format, which is mid-way between a tabloid and a broadsheet ("Which British Newspaper Are You?", 2008), without losing the quality features of style and content. The tendency to tabloidization meets the requirements of the addressee, aimed at quick grasp of information for a short period of time.

Thus, digitalization of English newspaper hypertext improves interaction between the addresser and addressee providing the latter with more autonomous and equal participation in the discourse. Despite the illusion of its complexity, the digital newspaper hypertext conditions the addressee's attitude to the conceptualized content and reduces the cognitive work to be done by him/her. Digital newspaper hypertext allows for high selectivity of event representations leading to their lower/ higher relevance and access.

LITERATURE

Herkman, J. (2012). Introduction: Intermediality as a theory and methodology. In J. Herkman, T. Hujanen & P. Oinonen (Eds.), *Intermediality and Media Change* (pp. 10–28). Tampere University Press. Retrieved from [https://www.anglotopia.net/anglophilia/which-british-newspaper-are-you-a-guide-to-british-newspapers/](https://books.google.com.ua/books?hl=ru&lr=&id=8sI_IMWqysAC&oi=fnd&pg=PA7&dq=intermediality+in+media&ots; Which British newspaper are you? A guide to British newspapers. (2008, December 2). In <i>Anglotopia</i>. Retrieved from <a href=)

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ АЛЮЗІЇ АНГЛОМОВНОГО МЕДІАДИСКУРСУ США

Кушч Е.О.

Національний університет «Запорізька політехніка»

Розбудова сучасного медіадискурсу зумовлена стрімким розвитком інформаційних і комунікаційних технологій. Неабиякий інтерес мовознавців викликає англомовний медіадискурс США, представлений сукупністю усних і письмових текстів, створених журналістами, що поширюються за допомогою ЗМІ та мережі Інтернет. У вказаному типі дискурсу широко використовуються інтермедіальні алюзивні одиниці, джерелами походження яких є тексти мішаної та артефакти невербальної природи. Ключовими джерелами походження подібних алюзій є музичні та кінематографічні твори, відомі представникам американської нації, зокрема:

This hellblazer forgot that these people had lived here with faith, with God in their hearts and the God blessed them and the country (Larson, 2016).

Цей посланець пекла забув, що ці люди жили тут із вірою, із Богом у їхніх серцях, і Бог благословляє їх та країну.

Статтю, фрагмент якої подано у прикладі, присвячено подіям 12 червня 2016 року в місті Орlando (штат Флорида, США). У цей день двадцятидев'ятирічним Омаром Матіном, батьки якого є уродженцями Афганістану, було скоєне масове вбивство, унаслідок якого загинуло 49 осіб, а 53 людини отримали поранення. Під час перестрілки з поліцією, яка прибула на місце злочину, Омара Матіна було вбито. Алюзивний засіб *this hellblazer*, використаний у наведеному фрагменті медіатексту для номінації злочинця, відсилає адресата до серії американських книг містичних жахів під назвою “John Constantine: Hellblazer” («Джон Костянтин: Посланець пекла»), головний герой яких живе в сучасному світі, коїть зло, аргументуючи це ідеєю великого блага. Застосовуючи алюзію, автор не тільки висловлює власне ставлення до вбивці, який скоїв тяжкий злочин, загинувши при цьому сам, але й протиставляє його загиблим американцям, яких характеризує як благословених Богом та таких, що жили із вірою в душі (*these people had lived here with faith, with God in their hearts and the God blessed...*). У наведеному фрагменті медіадискурсу також використовується алюзивний вислів *the God blessed them and the country*, що вказує на назву відомої американської патріотичної пісні “God Bless America”, неофіційного гімну країни, написаного американським композитором Ірвінгом Берліном у 1918 році.

Алюзії, джерелом походження яких є пісенні та кінематографічні твори, використовуються також у заголовках статей медіадискурсу США, наприклад:

Dreams of Californization. How the West Has Transformed the Rocky Mountains (Smith, 2015).

Мрії про Каліфорнізацію. Як захід змінив Скелясті Гори.

Алюзивна одиниця *dreams of Californization*, застосована у вказаному фрагменті медіадискурсу, відсилає до приспіву з відомої пісні “Californication” (2000 р.) американського рок-гурту “Red Hot Chili Peppers”: *Dream of Californication*. Назва пісні створена із двох слів *California* – Каліфорнія та *fornication* – перелюбство, блуд. Пісня висвітлює тему моральної деградації американського суспільства. На думку автора тексту пісні Е. Кідіс, у цьому винні насамперед Каліфорнія та Голлівуд, що пропагують потяг до слави, великі гроші, споживацьке ставлення до життя, порнографію, розваги, перелюбство та блуд, поверхневу культуру.

ЛІТЕРАТУРА

Larson, M. (2016, July 7). Act of Terror in Orlando Led to Deaths of Innocent People. *USA Today*;
Smith, J. (2015, February 13). Dreams of Californization. How the West Has Transformed the Rocky Mountains. *Los Angeles Times*.

МЕМИ ЯК МЕДІЙНИЙ ЗАСІБ ПОШИРЕННЯ СТЕРЕОТИПІВ

Любимова С.А.

Київський національний лінгвістичний університет

В інтерактивній взаємодії автора і читацької аудиторії, яка активно впливає на творення медійних текстів шляхом коментарів у блогах, з'являються нові жанри, до яких відносять меми. Ця колективно створена гібридна форма медіа-тексту складається з картинок, фото, відео, жартівливих підписів і коментарів. Меми розповсюджують «культурну інформацію, яка поступово формується у спільне соціальне явище, що відтворюється різними способами наслідування» (Shifman, 2013, pp. 364–365). Семантичні запозичення поєднуються в мемі шляхом повторного привласнення міміки, жестів, фраз, відібраних із текстів популярних медіа (Milner, 2016, pp. 93–94). Особливостями жанру мемів є розсіяне розміщення тексту та зміни його розміру, використання сленгу в надписах. Метакомунікативна підказка для розуміння образів у мемах надається через соціокультурні стереотипи, які легко піддаються «меметичному» поширенню. Вони діють як фіксовані культурні критерії для отримання нової інформації і створення нових жартівливих чи саркастичних висловів, спостережень та аргументів (там само, р. 123).

Стереотипи в мемах є семантичними блендами – комбінаціями іконічних знаків, що представляють помітні атрибути стереотипів, і символів, які передають суспільну критику дій і поведінки в поєднанні тексту та наочного фону мемів. Символом соціокультурного стереотипу, на якому ґрунтується велика кількість мемів американського медіа-дискурсу, є епонім *Karen*, що позначає соціальну категорію білих жінок середнього класу, які критикують працівників сфери послуг (*Store: We give away free donuts. Karen: I'd like to speak to the manager*), виказують расову ворожість (*Karen: Black lives don't matter at all to me!*) і нехтують суспільними правилами безпеки, відмовляючись дотримуватись карантинних заходів (*Texas mayor broke her own stay-at-home-order to go to nail salon. This is the supreme leader of all Karens*). Позначення стереотипу виникає в асоціації зі збірним образом персонажів Карен із комедійного фільму “Mean Girls” (2004) і скетчу Д. Кука “The Friend Nobody Likes” (2007). Візуально стереотип представляє сердиту чи усміхнену жінку середнього віку, часто зображену на алюзійному фоні кадрів відомих фільмів, афіш чи медійних персонажів, які допомагають правильно сприйняти повідомлення. Карен-меми виражають іронічне ставлення до білих жінок, які зневажають і принижують гідність тих, кого вважають нижчими в соціальній ієрархії, вважають себе привілейованими особами, тому дозволяють собі висловлювати докори іншим людям та вимагають особливого ставлення до себе (*Employee disagrees. Karen: you dare oppose me mortal!*). Популярність «меметичного» образу Карен відбивається у словотворі, завдяки чому в медіа-дискурсі з'являються нові слова: прикметник *Karenish* указує на наявність ознак, притаманних стереотипу Карен; віддієслівний іменник *Karening* визначає процес поводження як Карен, що відзначено дієсловом *to Karen*. Ідіоматичні фрази *It's so Karen* чи *the Karen of the day* передають негативну оцінку дій, що асоціюються зі стереотипом. Асоційований з іменем *Karen* акронім *CAREN* (*Caution Against Racially Exploitative Non-Emergencies*) (Brown, 2020) став символом неприязного та ворожого ставлення до представників іншої раси. Стереотипізація, що відбувається в мемах, відтворює емоційно-оцінне сприйняття соціальних категорій і впливає на громадську думку. Стереотипи в мемах є результатом колективної діяльності ЗМІ та індивідуального чи групового досвіду аудиторії читачів.

ЛІТЕРАТУРА

Brown, E. N. (2020). Will It Take a Clever Acronym to Stop Racially Motivated 911 Calls? *The New York Times*, July 24. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2020/07/24/briefing/caren-act-911-san-francisco.html>; Milner, R. M. (2016). *The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media*. Boston: The MIT Press; Shifman, L. (2013). Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker. *Journal of Computer Mediated Communication*, 18, 362–377.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ХАРИЗМА

Петлюченко Н.В.

Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової

У сучасній гуманітаристиці все більшої популярності набуває теорія інтермедіальності. Це пов'язано як з розвитком цифрової культури, що пропонує нові види медіа та канали їх взаємодії, так із актуальними тенденціями розвитку галузей, які використовують можливості інформаційних технологій і прагнуть до міждисциплінарних підходів у вирішенні прикладних задач. Результатом дії інтермедіальності є виникнення продукту, заснованого на *синтезі мистецтв* або *медіа* (нім. *Gesamtkunstwerk*) (Vinzenz, 2018: 31). Онтологічна інтермедіальність передбачає наявність певних спільних рис у різних медіа, наприклад, *режисура образотворчого мистецтва* (Grund, 2002), *театральність спорту* (Delbrouck, 2004), *риторика скульптур* (Göhner, 2000), *кінематографізація пропаганди* (Demetz, 2019), зумовлених властивостями цих медіа, що свідчить про їхній міжсистемний характер.

Механізми творення харизматичного іміджу сучасного політика також перебувають під впливом інтермедіальності. Апеляція політиків до громадської думки як єдино справедливого й невідкупного судді існувала завжди, але на сьогодні вона досягла свого максимуму завдяки тим можливостям, що дають сучасні медіа, насамперед, телебачення й інтернет, які виступають основними засобами формування харизматичного іміджу політика. Інценування та приписування *політичної харизми* як виняткових властивостей особистості, що забезпечують схилення перед нею її прибічників, їхню беззастережну довіру й безумовну віру в її необмежені можливості, відбувається із використанням різних медіа-систем як елементів публічної комунікативної стратегії. До них належать, зокрема, канали комунікації (аудіо- та відеоряди на телебаченні, візуалізації та активне просування в Instagram, позитивні ролі в кінострічках та ін.) і соціальні інститути (держава, церква, сім'я), де політик самоінценується. Результатом інтермедіальності є загальна *медіатизація політики* (Безносов, 2010, с. 33). Медіа та їх поєднання конструюють публічну сферу інформації та думок і контролюють умови їх поширення та обміну. Політичні суб'єкти «грають» на медійній «сцені» перед більш-менш пасивною аудиторією, представленою «споживачами» політичних «продуктів». Саме медіа, відбираючи акторів політичного процесу, провокують певну увагу до них з боку публіки, інценуючи їхні іміджи, зокрема харизматичні (Häusermann, 2001). Завдяки інтермедіальності – вдалому синтезу кіно, шоу і політики – феномен харизми в електоральному дискурсі України 2019 року набув нового формату, де харизму Зеленського-Голобородька було перенесено на всіх представників партії «Слуга народу», яка в результаті стала *колективним аватаром* інтермедіальної харизми найпопулярнішого українського президента в пострадянську епоху.

ЛІТЕРАТУРА

Безносов, М. (2010). «Медіатизація» політики и её опасность для демократии. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*, 891, 32–36; Delbrouck, M. (2004). *Verehrte Körper, verführte Körper: die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Niemeyer; Demetz, P. (2019). *Diktatoren im Kino: Lenin, Mussolini, Hitler, Goebbels, Stalin*. Wien: Paul Zsolnay Verlag; Göhner, M. (2000). *Rhetorische Ästhetik des Gesamtkunstwerks: Joseph Beuys: ein Beitrag zur Methode der Kunstkritik aus der Sicht der rhetorischen Anthropologie*. Oberhausen: Athena; Grund, U. (2002). *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*. Berlin: Akad.-Verl; Häusermann, J. (2001). *Inszeniertes Charisma: Medien und Persönlichkeit*. Tübingen: Niemeyer; Vinzenz, A. (2018). *Vision 'Gesamtkunstwerk': Performative Interaktion als künstlerische Form*. Berlin: Walter de Gruyter.

ЛІТЕРАТУРА ЕПОХИ POST-DIGITAL: НОВІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ ЛІТЕРАТУРИ І МЕДІА

Помогайбо Ю.О.

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

На початку 2010-х рр., на думку дослідників культури, відбувся перехід від цифрової до постцифрової ери. Під добою post-digital розуміють новий стан культури, що характеризується звиканням до нових медіа, згасанням ейфорії з приводу цифрових технологій, а також їх повною інтеграцією в повсякденне життя (Cramer, 2014, p. 12). Одним із критеріїв настання постдигітальної доби є популярність аналогового мистецтва, із властивою йому ностальгією за ретро-носіями, культурою самвидаву (зінами, арт-буками), рухом DIY. Нас цікавить, як позначився цей перехід від дигітальної до постдигітальної доби на літературі. Якщо в період розквіту цифрової доби в 1990-і рр. почастишали експерименти з віртуальною літературою, письменники активно освоювали новий наративний простір, то вже через два десятиліття Інтернет перетворився на природне середовище існування літератури і, тим самим, став частиною повсякденності. Реклама, рецензування, продаж і збут друкованих видань здійснюються сьогодні майже завжди через Інтернет, розширюючи і доповнюючи, таким чином, літературне виробництво «поза мережею».

По-перше, зміни торкнулися способу відтворення літератури. Книги на цифрових носіях є сьогодні важливим і самостійним сектором книжкового ринку. Відзначимо, що на сьогоднішній день більше 80% всього асортименту книг пропонується також в електронному форматі. При цьому електронні книги не конкурують із друкованою продукцією, а найчастіше мотивують читачів до придбання паперової версії. До найбільш поширених альтернатив паперової книги належать електронна книга (eBook), аудіокнига і розширена електронна книга (Enhanced Book). Перевагами електронної книги є її економічність, можливість цілодобового придбання, компактність і доступність. По-друге, із впровадженням нових технологій у літературне виробництво істотно трансформувалася і сам редакційно-видавничий процес. На окрему увагу заслуговує відносно новий і динамічний сегмент ринку друкарства – Self-Publishing. Самопублікація передбачає, що автори самостійно публікують власні книги, не користуючись послугами класичних видавництв. При цьому вони або самі виконують усі функції книговидавця, створюючи за готовими шаблонами продукцію «під ключ» (набір тексту, коректура, оформлення обкладинки і т.д.), або користуються послугами спеціальних фірм (epubli, tredition). Вибір на користь самопублікації письменники пояснюють можливістю тримати під контролем процес редагування, самостійно управляти маркетингом. Зростання популярності самвидаву свідчить про лібералізацію книжкового ринку. Третім чинником, що підтверджує настання постцифрової фази культури, є масштабне переміщення літературної критики в Інтернет. Головною перевагою дигіталізації критики У. Брендель-Перпіна вважає демократизацію самого інституту критики, популяризацію літератури і розширення потенційної читацької аудиторії. Разом з тим, існують і негативні сторони масовізації Інтернет-критики, такі як дилетантство і непрофесіоналізм (Berdel-Perpina, 2019, p. 200). Усе більшої популярності набуває відео-формат літературної критики (огляди, трейлери до книг, особисті рекомендації блогерів, маст-ріді, інтерв'ю з письменниками на youtube-каналах, booktube).

Отже, Інтернет у постцифрову добу виявився звичним середовищем для літературного виробництва, а до основних переваг взаємодії літератури і цифрових технологій належать загальнодоступність словесності, велике охоплення аудиторії, масовізація, економічність, зручність і швидкість.

ЛІТЕРАТУРА

Brendel-Perpina, U. (2019). *Literarische Wertung als kulturelle Praxis. Kritik, Urteilsbildung und die digitalen Medien im Deutschunterricht*. Bamberg: Bamberg University Press; Cramer, F. (2014). What is Post-Digital? *APRJA*, 3(1). Retrieved from <http://www.lab404.com/142/cramer.pdf>.

МІЖЖАНРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ВЕРБАЛІЗОВАНОГО ЗМІСТУ В АНГЛОМОВНОМУ МЕДІЙНОМУ ДИСКУРСІ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Потапенко С.І.

Київський національний лінгвістичний університет

Талавіра Н.М.

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

У сучасному англomовному медійному дискурсі найбільш поширеними є два жанри – виступи, співвідносні з промовами античних риторів, і новини, попередниками яких уважаємо оповіщення глашатаїв. Ці медійні жанри сформувалися внаслідок заміни безпосереднього спілкування голосом новими способами й формами комунікації. Відмінності між ними виявляються у способах залучення позамовного матеріалу, зокрема, творів мистецтва, що демонструє зіставлення різдвяного вітання Британської королеви Єлизавети (2014 рік) і його висвітлення в новинах.

Королева починає виступ, присвячений темі примирення, референцією до відомої усім британцям скульптури у старому Соборі міста Ковентрі, яка називається Примирення: *In the ruins of the old Coventry Cathedral is a sculpture of a man and a woman reaching out to embrace each other. The sculptor was inspired by the story of a woman who crossed Europe on foot after the war to find her husband. Casts of the same sculpture can be found in Belfast and Berlin, and it is simply called Reconciliation.*

Скульптурний образ примирення, який відкриває звернення монарха, слугує основою для рамкової організації цілого тексту, що виявляється в поверненні до цього твору мистецтва у двох останніх абзацах виступу. У передостанньому – названа скульптура використана для оцінки примирення в Белфасті: *a reminder of what is possible when people reach out to one another, rather like the couple in the sculpture.* У заключному абзаці ключова конструкція *stretched out his hands*, що характеризує діяння Ісуса Христа задля примирення, співвідноситься з дієсловом *reach out* зі вступу: *A role-model of reconciliation and forgiveness, he stretched out his hands in love, acceptance and healing.*

Виклад змісту виступу королеви й референція до скульптури, покладеної в його основу, дещо видозмінюються в текстах новин. Бі-Бі-Сі виносить у заголовок власне ідею примирення, надалі акцентуючи її у вступному абзаці: *Queen's Christmas message emphasises reconciliation* (<https://www.bbc.com/news/uk-30595544>). Натомість, онлайн газета *Express* зосереджується на ідеї миру й примирення в заголовку *Queen's Christmas Day speech urges peace and reconciliation*, а у вступі здійснює референцію до згаданого у виступі різдвяного братання британських і німецьких солдат під час першої світової війни: *The Queen evoked the spirit of the 1914 First World War Christmas Day truce in a message to the nation and Commonwealth today making the case for peace and reconciliation* (<https://www.express.co.uk/news/royal/548725/Queen-s-Christmas-Speech-2014>).

Чи згадують новинні повідомлення найголовніший образ виступу королеви: скульптуру Примирення? Відповідь позитивна: в обох текстах використання у зверненні образу скульптури відзначено в 6-7 абзацах без розкриття його текстотвірної ролі у виступі. Натомість, новинні повідомлення надають додаткову інформацію про цей твір мистецтва, заповнюючи можливі лакуни в картині світу читача, збагачуючи її: *Introducing her theme by discussing a sculpture called Reconciliation by Josefina de Vasconcellos of a husband and wife reunited after war, casts of the artwork stand in the ruins of Coventry Cathedral, Belfast, and Berlin the Queen recalled this year's centenary of the outbreak of the First World War* (*Express*).

Таким чином, доходимо двох висновків. По-перше, новинні тексти функціонують за власними правилами й змінюють послідовність викладу змісту виступів, виносячи на початок інформацію про найбільш актуальні суспільні події. По-друге, залучення у виступах творів мистецтва виконує текстотвірну роль, а їх подальше згадування у фонових блоках новин збагачує картину світу читача.

ВИКОРИСТАННЯ МОДАЛЬНОСТЕЙ ПРИ РОЗРОБЦІ КОМЕРЦІЙНИХ НАЗВ

Синявська О.Є.

Київський національний лінгвістичний університет

Комерційні назви, які відображають різні матеріальні характеристики товару: колір, смак, аромат, тактильні відчуття, зовнішній вигляд, форму, розмір, компонування товару, здебільшого засновані на апеляції до певної модальності.

У сучасних комерційних назвах досить часто використовується мономодальність, яка передбачає створення найменування на основі стимуляції одного домінантного органу чуття. Наприклад, деякі номінації передають найбільш узагальнене уявлення про смакові якості товару (пиво «Смак», карамель «Вибух смаку», чай «Аура смаку»). Такі назви практично нічого не повідомляють споживачеві про конкретний смак продуктів.

Заміщений тип модальності, який є стимулятором домінантного органу чуття, але за допомогою іншої реалії, реалізується в назвах, що вказують на аромат товару, наприклад, «Лимонний аромат» (шоколадний батончик), «Аромат апельсину», «Барбарисовий аромат» (напої). Багато сучасних комерційних номінацій створено за допомогою візуальної домінанти (наприклад, пиво «Янтарне», горілка «Прозора», горілка з яскраво-синьою етикеткою «Ультрамарин»). Ця характеристика продукту або його складників нерідко стає основою для розвитку нового, прагматонімічного, як правило, образного, значення (наприклад, пиво темного сорту «Смаглява леді», пиво світлого сорту «Біла ніч», цукерки «Нічка», «Сніжок», де образні номінації відображають колір начинки). Для комерційних назв активно використовується апеляція до тактильної домінанти (наприклад, горілка «Шовкова», пиво «Оksamитове», коктейль «Міцні обійми»).

У комерційних номінаціях можуть знаходити відображення особливості зовнішнього вигляду і форми продукту, наприклад, «Ягідка» (карамель у формі ягід), «Морська колекція» (цукерки у формі морських істот), «Знаки Зодіаку» (цукерки у формі знаків зодіаку). Мотивом для створення назви товару можуть послужити також і особливості упаковки, наприклад, пляшка горілки під назвою «Калашников» виконана у формі автомата і патрона, «Лампочка» – у формі лампочки, «Бджілка» – у формі бджолиного вулика. Номінації, що відображають специфіку компонування продукту, представлені невеликою кількістю прикладів (шоколадні цукерки «Асорті», «Мультимікс», «Палітра. Вишукані десерти»).

Комерційним найменуванням властива і комплексна модальність, яка передбачає стимуляцію одночасно декількох зон сприйняття: наприклад, назва коктейлю «Ванільно-м'ятний поцілунок» апелює до смакової і тактильної домінант; «Яблучний Колір» – до смакової і візуальної домінант; «Персикова Рапсодія» – до смакової і слухової домінант.

Таким чином, апеляція до певної модальності може виступати мотивом для створення комерційного найменування, передбачаючи певний вплив на споживача шляхом стимуляції різних органів чуттів. Близько половини найменувань, мотивованих матеріальними характеристиками товару, зумовлені саме кольором іменованого продукту. Переважання зорової домінанти пояснюється тим, що візуальний код є найбільш універсальним.

МЕТАФОРИ В ПОЛІТИЧНОМУ ВИСТУПІ: КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ТРАНСМЕДІАЛЬНІСТЬ

Чевелюк М.В., Тітаренко О.Ю.

Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова

Антонюк Н.М.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Поетичні звороти прикрашають мову, вдосконалюють її та надають словам додаткового значення, що особливо стосується метафор. Дослідники визначають метафору як концептуалізацію одного когнітивного домену з огляду на компоненти, які зазвичай асоціюють з іншим когнітивним доменом (Taylor, 1989, p. 132). Іншими словами, метафора сприймається як «концептуальне проектування вихідного домену до цільового з огляду на їхні онтологічні і епістемічні відповідності, спричинені мапуванням» (Yu, 1998, p. 15). Загалом, метафоричні вирази можуть бути осмислені як задіяні у структурації ідей завдяки компонуванню кількох значень одного слова шляхом фокусування або перенесення його на інше (Schroofs, 1991).

Традиційно метафори сприймаються як засоби мови, але не як характеристика процесу мислення або дій. Через це вони іноді вважаються фігурами мови другорядного значення або такими, що використовуються лише в певних сферах комунікації (Guttenplan, 2005). До таких сфер, безперечно, належить і політичне мовлення. Політики повинні оволодіти не тільки ораторськими навичками, але й умінням користуватися ними у відповідній формі. Це необхідно для переконання виборців, залучення більшої кількості прихильників або отримання переваг над опонентами. Саме тому політична промова повинна містити метафори, які сподобаються слухачам. Існує тісний зв'язок між політикою та мовою, де остання служить інструментом для реалізації політичних завдань (Chilton, 2004). Як результат, метафоричні вирази в політичній промові мають особливий статус, оскільки вони викликають емоційну реакцію слухачів і слугують методом переконання аудиторії (Mio, Katz, 1996). Інавгураційні промови та політичні маніфести є найбільш яскравим виявом такої практики, оскільки вони націлені на підтримку з боку потенційних виборців, отже, важливо, щоб виступ був емоційним, переконливим та привабливим. Наприклад, у своїх інавгураційних промовах Білл Клінтон широко використовував ключову метафору про американців як мандрівників, які «перебувають у тій самій подорожі нашого життя», «наша подорож теж колись закінчиться», «але подорож Америкою повинна тривати» (цит. за Хуе, 2013). Символіка подорожі інкапсульована в американській історії, що пов'язує цю метафору із заселенням у США перших мігрантів. Такі мандрівні сюжети є виявом так званої **трансмедіальності**, що апелює до культурно-історичної пам'яті громадян.

Є багато інших прикладів використання метафор у політичних виступах, проте важливо зазначити, що метафоричні вирази слугують передовсім репрезентацією певної культури. Саме тому політичний дискурс у різних країнах має власну метафоричну специфіку, у тому числі пов'язану із культурно-історичною трансмедіальністю у використанні метафор.

ЛІТЕРАТУРА

- Chilton, P. (2004). *Analysing Political Discourse: Theory and Practice*. London: Routledge; Guttenplan, S. (2005). *Objects of Metaphor*. Oxford: Clarendon Press; Mio, J., & Katz, A. (Eds.). (1996). *Metaphor: Implications and Applications*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates; Schroofs, J.J.F. (1991). Metaphors of aging and complexity. In G. M. Kenyon, J. E. Birren, J.J.F. Schroofs, (Eds.). *Metaphors of Aging in Science and the Humanities* (pp. 219–243). New York: Springer; Taylor, J. R. (1989). *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*. Oxford: Clarendon Press; Xue, Jiao. (2013). Conceptual metaphor in American presidential inaugural addresses. *Theory and Practice in Language Studies*, 3(4), 678–683; Yu, Ning. (1998). *The Contemporary Theory of Metaphor: A Perspective from Chinese*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ІНТЕРСЕКСУАЛЬНОСТІ: ВІД БІНАРНОЇ КАТЕГОРИЧНОСТІ ДО КОНТИНУУМНОЇ ТОЛЕРАНТНОСТІ ГЕНДЕРНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ У США

Ущина В.А.

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Зміна парадигм пізнання і світосприйняття останніх десятиліть непомітно спричинила перехід людства від книги до Інтернету, від активності до інтерактивності, від мобільності до інтермобільності. Префікс «інтер-» став невід'ємною частиною сучасного суспільства, що на наших очах з інформаційного перетворилося на медійне. Через це інтертекстуальність, яка, здавалося б, ще зовсім недавно перебувала у фокусі уваги лінгвістів, сьогодні витіснена інтермедіальністю.

Запропонована розвідка присвячена розкриттю специфіки інтермедіальної конструкції, реконструкції та деконструкції негетеронормативних сексуальних ідентичностей у дискурсі американських ЗМІ. Традиційне розуміння світобудови як такої, що безумовно передбачає взаємозв'язок двох базових гендерних ідентичностей, які споконвічно співіснують у бінарній опозиції – чоловік та жінка, – замінюється на континуум варіабельних проміжних статей – інтерсексуальностей. Такі трансформації не можуть не привертати увагу представників різноманітних гуманітарних дисциплін, серед яких одне із найпомітніших місць займають лінгвісти.

Було б помилковим уважати, що небінарні гендерні ідентичності з'явилися нещодавно. Насправді вони існують з стародавніх часів, але зараз, через соціальні зміни в розвинених країнах, а також завдяки розмаїттю медіа та їх зростаючій доступності, вони стають все більш помітними. Дослідження небінарних гендерних ідентичностей на Заході вже сформували окрему галузь мовознавства – квір-лінгвістику (Kiesling, 2019; Motschenbacher & Stegu, 2013; Zottola, 2018). В Україні, однак, лінгвістичні дослідження гендеру залишаються архетипно нормативними, зосереджуючи увагу головно на відмінностях між маскулініними та фемінініними ознаками мовлення чоловіків і жінок та залишаючи поза межами представників негетеронормативних ідентичностей. Таке ігнорування всього, що стосується будь-яких виявів небінарної само- та взаємоідентифікації, є характерною особливістю усіх мовознавчих шкіл пострадянського простору.

У нашій роботі використано комплекс методів гендерної лінгвістики, квір-лінгвістики та критичного аналізу дискурсу, об'єднаних постструктуралістським розумінням ідентичності як набору дискурсивних позицій (стансів), що їх займає суб'єкт комунікації у різних ситуаціях спілкування. Такий неесенціалістський підхід до вивчення мови й мовлення уможливорює урахування як мовних, так і позамовних особливостей конструювання гендерних ідентичностей у всьому розмаїтті їхніх проявів. Результати дослідження показали, що інтерсексуальні ідентичності – це фрагментарний наративний конструкт, що вибудовується в дискурсі за допомогою низки інтермедіальних інструментів та дискурсивних стратегій, що також мають інтермедіальну, гібридну природу. Інтерсексуальні ідентичності, сконструйовані в дискурсі американських медіа, характеризується інклюзивністю, толерантністю та відсутністю негативної стереотипізації.

ЛІТЕРАТУРА

Kiesling, S. (2019). *Language, Gender, and Sexuality: An Introduction*. Philadelphia: Routledge; Motschenbacher, H., & Stegu, M. (2013). Introduction: Queer linguistic approaches to discourse. *Discourse and Society*, 24(5), 519–535; Zottola, A. (2018). Transgender identity labels in the British press. *Journal of Language and Sexuality*, 7(2), 237–262.

КРУГЛИЙ СТІЛ ІІІ.

*Інтермедіальність у ракурсі візуальних
мистецтв і кінематографу*

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОГНІТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПЕРСОНАЖА В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ТА КІНОТЕКСТАХ

Бондаренко Я.О.

Київський національний лінгвістичний університет

Поліпарадигмальність сучасної лінгвістики зумовлює як розгляд традиційних об'єктів лінгвістики в широкому когнітивному, психологічному, соціальному контексті, так і аналіз лінгвістичної репрезентації об'єктів інших дисциплін, зокрема, когнітивної діяльності.

Оскільки когнітивна діяльність є надзвичайно складним, багатоаспектним феноменом, можливі різні підходи до аналізу її вербалізації в тексті і дискурсі. У широкому тлумаченні будь-який текст є продуктом когнітивної діяльності свого продуцента. З іншого боку, ступінь повноти текстового вияву когнітивної діяльності варіюється в широкому діапазоні від «когнітивно насичених» до «когнітивно порожніх» текстів. Схожим чином, всередині будь-якого тексту різні елементи по-різному відбивають когнітивну діяльність автора. Проблема дедалі ускладнюється необхідністю враховувати жанрову і дискурсивну специфіку текстів.

Окремим ракурсом лінгвістичного аналізу когнітивної діяльності в тексті і дискурсі є аналіз штучно змодельованої когнітивної діяльності персонажа. Як і реальна когнітивна діяльність, персонажна когнітивна діяльність вербалізується і у внутрішньому мовленні персонажа, і у зовнішньому діалозі з іншими персонажами, насамперед у ситуаціях когнітивної взаємодії. І зовнішня, і внутрішня когнітивна діяльність персонажа переплітається з перцепцією, а отже є полімодальною.

У цьому зв'язку вбачається доцільним проаналізувати спільне і відмінне у формах вербалізації когнітивної діяльності персонажів художніх творів і кіноперсонажів, оскільки самі кінотексти є полімодальними, що дозволяє відтворити когнітивну діяльність дещо відмінними від художніх текстів засобами. При цьому можна аналізувати як художній та кінодискурс у цілому, так і окремі художні твори та їхні екранізації, наприклад, детективні романи Р. Галбрейта (Galbraith, 2014, 2015, 2018) та знятий на їх основі британський телесеріал “Strike” (2017–2020). Порівнюючи останні, легко помітити, що в телесеріалі внутрішня когнітивна діяльність головного героя Корморана Страйка, якій у романах Р. Галбрейта приділяється чимало уваги, здебільшого залишається «за кадром».

На підставі проведеного аналізу можна стверджувати, що в художньому дискурсі має місце своєрідна інтеріоризація когнітивної діяльності персонажів з акцентом перш за все на їх внутрішньому мовленні, у той час як для кінотекстів, навпаки, характерною є екстеріоризація когнітивної діяльності кіноперсонажів, виведення внутрішнього мовлення і психічної діяльності назовні. Цікавим способом такої екстеріоризації є «оживлення» галюцинацій кіноперсонажів при зображенні патологічної когнітивної діяльності (наприклад, у фільмі “A Beautiful Mind” (2001), серіалі “Perception” (2012–2015). Іншим прикладом такої екстеріоризації слугує перекодування підсвідомої вербальної асоціації кіноперсонажа (ім'я “Amber” – бурштин) в предметну деталь – бурштиновий кулон на шиї жінки (телесеріал “House, M. D.”, 2008. Season 4. Episode 15).

Що стосується вербалізації когнітивної взаємодії в діалозі, у кінотекстах вона має більш динамічний характер порівняно з художніми текстами. Додатковими перевагами кінотекстів при зображенні когнітивної діяльності кіноперсонажів є залучення ресурсів музики і кольору, а також можливість враховувати звукові характеристики мовлення. При цьому мають місце складні кореляції між властивою кінотекстам іконічністю та іконічністю мислення.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛА

A Beautiful Mind. (2001); *House, M. D.* (2008). Season 4. Episode 15; *Perception*. 2012–2015; *Strike*. 2017–2020; Galbraith, R. (2013). *The Cuckoo's Calling*. London: Sphere Books; Galbraith, R. (2014). *The Silkworm*. London: Sphere Books; Galbraith, R. (2015). *Career of Evil*. London: Sphere Books; Galbraith, R. (2018). *Lethal White*. London: Sphere Books.

ФОТОГРАФІЯ ЯК ВІЗУАЛЬНА ОБРАЗНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ (на матеріалі німецькомовного сімейного роману кінця ХХ – поч. ХХІ ст.)

Варецька С.О.

Львівський національний університет імені Івана Франка

Фотографії з сімейних альбомів постають важливими каталізаторами пам'яті не лише для своїх рідних, але й відіграють важливу роль у художньому тексті, особливо, коли мова йде про сімейний наратив. У статті розглядається явище, яке активно розвивається в німецькомовній літературі останніх десятиліть, а саме використання фотографії в сімейних романах як сюжетотворчого елемента. Активна увага приділяється проблемі співвідношення візуального й словесного образів. Функція фотографії полягає в тому, що вона постає як документальний архів, на підтвердження слів автора про свою родину. Саме фотографія постає тим джерелом, яке дає змогу взяти до уваги певні, на перший погляд незначні, дрібниці, проте важливі в контексті саме цієї родини (Зонтаг, 2013).

Сімейна світлина, як правило, потребує словесного супроводу, тобто інтерпретуючого тексту. Їй доволі часто родинне фото виходить за рамки лише однієї сім'ї в коло загальнолюдського контексту. Так, скажімо в німецькомовному сімейному романі «Мабуть Естер» (2014) Каті Петровської фотографія – це один із візуальних прийомів, до яких вдається авторка. Окремі світлини вона відбирає із сімейного альбому, однак більшість інших знаходить у різних архівах, таким чином фотографія постає важливим інструментом побудови оповіді. При чому текст роману перемежований не лише фотографіями деяких членів родини але й іншими важливими світлинами, такими як символічні надписи на стінах, що свідчать про історичні події взаємовідносин поміж поляками та євреями, або фрагмент документу готичним шрифтом про замах Юди Штерна, далекого родича авторки, або ж фрагмент каменю з гебрейськими літерами, чи зруйнована багатоповерхівка та інші. Ці світлини не мають безпосереднього стосунку до родини Каті Петровської, однак саме вони втілюють колективну пам'ять про минулі події, спонукають до створення власної історії того, що відбувається й викликають індивідуальні спогади, доповнюють наратив й демонструють паралелі поміж фрагментами оповіді. На думку дослідниці Судленкової О. А., фотографія в сучасних романах «надає авторам можливість нових форм організації художнього тексту, нетрадиційних прийомів побудови сюжету й створення образів, а також порушення таких загальноестетичних питань, як проблеми правдивості й правдоподібності зображуваного, суб'єктивності й об'єктивності інтерпретації історії, співвідношення візуальних й словесних образів» (Судленкова, 2015).

Таким чином фотографія постає певним посередником комунікації, таке її використання в тексті призводить до того, що реципієнт має змогу візуалізувати більш конкретні образи, аніж ті, які описані лише мовними засобами. Однак використання фото в сімейних романах – це не просто ілюстрація, а свідоме підсилення окремих моментів, окрім того, завдяки світлинам автор виводить вузьку проблематику своєї сім'ї на більш ширший контекст національної або й світової історії. А також вплітаючи сімейні світлини в канву художнього тексту авторка увіковічує таким чином ці фотографії й вберігає їх від згубного впливу часу або ж ймовірності бути загубленими.

ЛІТЕРАТУРА

Зонтаг, С. О. (2013). *Фотографії*. Москва: Ад Маргинем Пресс; Петровська, К. (2015). *Мабуть Естер*. Чернівці: Книги ХХІ; Судленкова, О. А. (2015). Фотография как прием сюжетной организации литературного произведения. В Судленкова, О. А. *Английская поэзия романтизма и современная проза: ст. разных лет* (с. 97–103). Минск.

НОМІНАТИВНА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЖИВОПИСУ, АБО БЛИСК І ЗЛИДНІ НАЗВ

Вест В.

Київський національний лінгвістичний університет

У яких відношеннях перебувають картина та її назва? Більшість людей, роздивляючись картину, поцікавляться її назвою, адже зрозуміло, що назву дають не просто так. Для глядачів назва – це перший ключик, який допомагає декодувати повідомлення, зашифроване в картині, спрямовуючи інтерпретаційні зусилля у правильне русло (Yeazell, 2015, pp. 81–96). У такий спосіб назву інструменталізують, і вона стає лише допоміжним засобом для інтерпретації картини, ієрархічно стоячи нижче за неї. Так народжується споживацьке ставлення до назви. Візьмімо, наприклад, Київську картинну галерею: до картин там просять не підходити надто близько, а стіни не чіпати руками, бо вони теж є частиною комплексу. Але за такого трепетного ставлення до експонатів – назви багатьох картин просто недбало записані на папірцях поряд або на рамах, замість звичних металевих табличок. Це ніби відділяє назву від витвору мистецтва: з одного боку, показуючи, що вона є лише доповненням, а з іншого – заперечуючи органічну інтермедіальність картин.

Можна було б зауважити, що це цілком логічно, адже зазвичай митець спочатку пише картину, а потім вона отримує назву, тому хоча б із цієї точки зору назва підпорядковується картині. Але витвори мистецтва не завжди створюють послідовно. Вірш може народитися зі свого останнього рядка, але це не робить його першим. Так само з картинами: навіть якщо картина намальована раніше, ніж названа, це значить не так багато. Але ж існують картини, які взагалі не мають назв? То як може бути важливим те, що навіть не є обов'язковим? Тут треба зазначити, що як мовчання – тобто відсутність відповіді – теж є відповіддю, так і відсутність назви є певним повідомленням.

Звичайно, назва без картини дуже здивувала б глядача. І повідомлення, яке несе в собі назва, не було б повним без картини. Але і картина без назви є так само неповною. Згадаймо картину Франсіско де Гоя «Третє травня 1808 в Мадриді». Якби глядач не знав назви цієї картини, він не міг би правильно її прочитати, оскільки без назви – це абстрактна сцена бунту, розстрілу чи насильства. Виходить, що назва є контекстом для картини. Але рівно на стільки ж і картина є контекстом для назви. Розгляньмо, наприклад, назву «Мадонна»: на сьогодні існує не один десяток картин із такою або схожою назвою. Якби глядач бачив лише цю назву, він мав би абстрактне уявлення про те, як могла б виглядати така картина. Виходить, що в обох випадках повідомлення є однаково неповним.

На захист назви картини важливо навести ще один аргумент. У категоріях класичної граматики завершене речення може складатися з одного слова, а завершений текст – з одного речення. Із цього випливає, що навіть однослівну назву можна тлумачити як завершений текст. Якщо розглядати це питання в ракурсі комунікації, то текст є повідомленням, а повідомлення може складатися з одного слова. Тоді чому не можна розглядати назву картини як текст, а саму картину – як ілюстрацію до цього тексту? Тоді треба було б перевернути ієрархію картини та назви, оскільки у випадку тексту та ілюстрації саме ілюстрації вважають допоміжним засобом – вони *ілюструють текст*. Постає питання: чи доречна ієрархія в парі картина – назва, якщо її, по-перше, так легко поставити з ніг на голову, а по-друге, якщо повідомлення буде однаково неповним без кожної із двох частин?

Такі роздуми приводять до того, що картина та назва є абсолютно рівноправними частинами мистецького повідомлення, які несуть рівноцінне семантичне навантаження. Кожна з цих двох частин є контекстом для іншої, але жодна з них не може бути інструменталізована й поставлена нижче за іншу. Із цього випливає обов'язковість інтермедіальності картини як поєднання графічного та текстового.

ЛІТЕРАТУРА

Yeazell, R. (2015). Reading by the title. In *Picture Titles: How and Why Western Paintings Acquired Their Names* (pp. 81–96). Princeton; Oxford: Princeton University Press.

INTERMEDIALITY OF DESCRIPTIVE ARCHITECTURAL IMAGES IN *THE DA VINCI CODE* BY DAN BROWN (2003)

Kolbina N.V.

Sweden

Mysteries of artistic representation and potential of different media to generate images, transcend meaning, and influence the audience have been of interest since antiquity. New methodological frameworks and interdisciplinary studies of intermedial objects, such as embodied, evocative, and associative poetic architectural images, with their ability to function as “metaphoric representations of the world and the human condition” (Pallasmaa, 2011, p. 103), reveal new aspects of imagination studies, focused on artistic representation of the material world, considering an observer’s perception, thinking, and cognising mind (Vorobyova, 2017). This cognitive poetic inquiry examines key elements and mechanisms of artistic descriptions, understood as a “semiotic macro-mode which is realized in, or triggered by, concrete sign systems (texts, artefacts or parts of these) to a higher or lower degree, according to their variable relations to prototypes and their characteristic features” (Wolf, 2007, p. 1). The research addresses verbal representations of architecture in Dan Brown’s *The Da Vinci Code* (2003) and its cinematic adaptations in Ron Howard’s screen version of the novel (2006). Ekphrasis of Saint-Sulpice, based on personification and similes, features parameters of height, big size and verticality via domineering literary artistic media, while elements and structures of other media are thematised, simulated, or reproduced with the textual means (Dinter, 2013, p. 127). It can be observed in the imitation of the dynamic perspective that shows the edifice, following the light, from bottom to top, as if in a pictorial medium: “*Silas [...] gazed out at the great Church of Saint-Sulpice. Lit from beneath by banks of floodlights, the church’s two bell towers rose like stalwart sentinels above the building’s long body. On either flank, a shadowy row of sleek buttresses jutted out like the ribs of a beautiful beast*” (Brown, 2003, p. 79). This quasi-sensory image arises, as if through the eyes of an observer, who conceives it as an allegorical image of a beautiful beast, grounded on the conceptual metaphor A BUILDING IS A LIVING ENTITY. This imagery triggers an intermedial play where descriptive and narrative modes overlap, resonating with the plot and influencing text processing. Similar medial interplay, where the descriptive and narrative coexist and work together containing or foreshadowing elements of each other (Rieser, 2007), is actualised by filmmaking techniques in the cinematic description of the church, recreated in the studio by green screen technology. Descriptive scenes in colour that show Saint-Sulpice’s interior are interrupted by black and white flashbacks of the observer’s ordeals that have turned him into a murderer. Such blurrings of medial boundaries penetrate the character’s consciousness, facilitating expressiveness, and revealing the images’ symbolic dimension that appeals to the viewer’s sensory-perceptual and background knowledge.

REFERENCES

- Brown, D. (2003). *The Da Vinci Code*. London: Corgi Books; Dinter, M. T. (2013). Intermediality in Latin epic – en video quaecumque audita. In H. Lovatt, C. Vout (Eds.), *Epic Visions: Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception* (pp. 122–138). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139600262>; Pallasmaa, J. (2011). *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons; Rieser, K. (2007). For Your Eyes Only. Some Thoughts on the Descriptive in Film. In W. Wolf & W. Bernhart (Eds.), *Description in Literature and Other Media. Studies in Intermediality* (pp. 215–236). Amsterdam: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401205214_007; Vorobyova, O. (2017). Virtual Narrative in Verginia Wolf’s “A Simple Melody”: Cognitive and Semiotic Implications. In E. Chrzanowska-Kluczevska, O. Vorobyova (Eds.), *Language – Literature – the Arts: A Cognitive-Semiotic Interface* (pp. 95–112). Frankfurt am Maine: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b10692>; Wolf, W. (2007). Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music. In W. Wolf & W. Bernhart (Eds.), *Description in Literature and Other Media. Studies in Intermediality* (pp. 1–87). Amsterdam: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401205214_002

ЕМОЦІЯ В КІНОДИСКУРСІ: ІНТЕРФЕЙС «СЛОВО – ЗОБРАЖЕННЯ – ЗВУК»

Крисанова Т.А.

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Шевченко І.С.

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Кіно як синтетичний вид мистецтва поєднує гетерогенні знакові системи, які, вступаючи у взаємодію, здатні утворювати емотивні смисли. З позицій когнітивної семіотики і прагматики, емотивне смислотворення в кінодискурсі є динамічним інтерактивним феноменом, який актуалізується залежно від специфіки взаємодії комунікантів і зумовлений процесуальною природою конструювання, що розгортається безпосередньо в дієгетичному часі й просторі кінофільму. Утворені емотивні смисли є емерджентними, їх реалізація відбувається на екрані; зміна слова, зображення, звуку тощо впливає на зміну смислу й утворення нового.

Художній кінодискурс є мультисеміотичним і мультимодальним за своєю природою. Його мультисеміотичність акцентує увагу на поєднанні декількох семіотичних ресурсів (вербальних, невербальних і кінематографічних), залучених до смислотворення. Мультимодальність підкреслює динамічну природу кінодискурсу, яка реалізується за аудіальним і візуальним модусами. Кожний модус послуговується певними семіотичними ресурсами, які вирізняють його серед інших. Візуальний модус уміщує мімічні, кінесичні невербальні засоби, візуальні ефекти, малюнки тощо. Аудіальний модус актуалізує фонаційні невербальні засоби, звукові ефекти, музику, шуми тощо. Вербальний семіотичний ресурс представлений в обох модусах: в аудіальному – у формі усного мовлення й у візуальному – у письмовій формі (написи, титри, текст на екрані тощо). Це поєднання не має абсолютних правил використання семіотичних ресурсів і модусів, що зумовлює нелінійність смислів, конструйованих у кінодискурсі.

Наші дані про актуалізацію емоцій у кінодискурсі дозволяють виявити певні моделі інтерфейсу слова – зображення – звуку у творенні емотивних смислів. У цих моделях комбінування семіотичних ресурсів у кінодискурсі найважливішими ознаками слугують: одночасне залучення мінімум двох семіотичних ресурсів конструювання тієї чи іншої емоції та мультимодальне втілення емоцій, як правило, вісьмома патернами взаємодії різносистемних семіотичних засобів.

Моделі мультисеміозису негативних емоцій у кінодискурсі розрізняємо за **статичним** і **динамічним принципами**. Статичний критерій дозволяє виділити моделі за параметрами кількості, якості й проміантності різних семіотичних елементів актуалізації емоцій у кінодискурсі, а динамічний – за параметром часу появи на екрані різносистемних семіотичних засобів актуалізації негативних емоцій.

За кількістю залучених семіотичних систем виділяємо трикомпонентну і двокомпонентну комбінаторні моделі. За якістю емотивних смислів, однакових або різних, актуалізованих у межах однієї моделі, розрізняємо конвергентні (односпрямовані) і дивергентні (різноспрямовані) моделі. Конвергентна модель включає комбінацію елементів семіотичних систем, які актуалізують однаковий емотивний смисл, елементи дивергентної моделі вступають у певне протиріччя, актуалізуючи різний емотивний смисл. Проміантність окремих семіотичних елементів у складі моделі виявляє паритетні/непаритетні моделі, де різні семіотичні засоби актуалізують смисли рівною мірою або з домінуванням одного із засобів. З огляду на динаміку вирізняємо моделі за часом появи різносистемних семіотичних засобів на екрані: це синхронна та консеквентна моделі, в останній семіотичні засоби застосовано не одночасно, а послідовно.

ЖИВОПИСНА ЦИТАТА ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ЧИННИК БІОГРАФІЧНИХ РОМАНІВ ПРО ХУДОЖНИКІВ

Левицька О.

Українська академія друкарства

Сучасне літературознавство, оперуючи стратегіями інтермедіального аналізу, активно вдається до вивчення вербалізації творів візуального мистецтва в художніх текстах. На сьогодні напрацьований широкий спектр досліджень про різні види міжмистецької взаємодії і на рівні видів мистецтв, і в контексті окремих літературних напрямів, періодів чи творчості окремих авторів. Важливе значення також має інтермедіальність у жанровому аспекті. Кожен письменник, беручись до творення біографічного твору про художника, стоїть перед непростим викликом – перекласти мовою словесного мистецтва артефакти мистецтва візуального. Переклад з мови одного медіа на інше – особливо, коли йдеться про реальний твір мистецтва й біографічний твір про реального митця, – є інтермедіальним прийомом, який ілюструє, як працюють стратегії міжмистецької взаємодії і який вплив вони мають на аудиторію. Сучасний термінологічний апарат інтермедіальних студій має вже вироблені поняття для аналізу інтермедіальних явищ літературних текстів – упродовж останніх років в українському літературознавстві вийшли друком фундаментальні праці, присвячені діалогу літератури й образотворчого мистецтва, за авторства Л. Генералюк (2008), Н. Мочернюк (2018), Т. Бовсунівської (2013), Т. Гундорової (2018) та ін. Проте спроб дослідити біографічні романи про художників із погляду взаємодії цих двох мистецтв є досі поодинокими, а поява нових аргументованих понять дозволяє розширити спектр досліджень і вийти на нові смисли аналізованих творів та літературних явищ загалом.

Серед художньої біографічної літератури з'являється щоразу більше романів про художників, а в останні кілька десятиліть зростає зацікавлення такою художньою прозою і в Україні – вийшли друком белетризована біографія В. Домонтовича про Вінсента ван Гога, малодоступна українському читачеві на час її публікації, біографічні романи-есе Михайла Слабошпицького про Марію Башкирцеву, Никифора Дровняка, Рафаеля Багаутдінова, перекладено українською романи Адальберта Ерделі «ІМЕН», Яцека Денеля «Сатурн. Темні сторони життя чоловіків родини Гойя», «Останню подорож Сутіна» Ральфа Дутлі, «Дівчина з перловою сережкою» Трейсі Шевальє та інші. Ці романи не лише тематизують життя малярів, але й уводять полотна й рисунки митців у текст оповіді за посередництва екфразису як вербалізованого опису мистецького твору або живописної цитати. Цитування витворів образотворчого мистецтва є одним із основних чинників інтермедіальності таких творів, позаяк сам жанр біографії художників передбачає інтермедіальність у самому процесі написання.

ЛІТЕРАТУРА

Генералюк, Л. (2008). *Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва*. Київ: Наукова думка; Бовсунівська, Т. (Ред.). (2013). *Екфразис: вербальні образи мистецтва*. Київ: ВПЦ «Київський університет»; Гундорова, Т. І., & Сиваченко, Г. М. (Ред.). (2018). *Література на полі медій*. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ; Мочернюк, Н. (2018). *Поza контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя*. Львів: Видавництво Львівської політехніки; Hansen-Löve, A. A. (1983). *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst Am Beispiel der russischen Moderne*. In Hg. von W. Schmid und W. D. Stempel, *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (S. 291–360). Wien. (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11); Rajewsky, I. O. (2005). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités. Québec*, 6 (Autumne), 43–64.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ГРАНІ СЕМАНТИЧНОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ ЕСЕ ПРО ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Луньова Т.В.

Київський національний лінгвістичний університет

Семантичний простір сучасних англомовних есе про образотворче мистецтво конструюється за допомогою екфрастичних і метакфрастичних контекстів, пов'язаних між собою смисловими зв'язками. Екфрастичні контексти є «вербальною репрезентацією візуальної репрезентації» (Heffernan, 1996, p. 262), як, наприклад, опис зображення на картині «Благовіщення» Петруса Крістуса в есе Сірі Хустведт про Яна Вермера (Hustvedt, 2006, p. 11–25): “*Between the Virgin and Gabriel is the Holy Spirit, depicted as a bird that gives off painted rays of light*” (там само, 23). Беручи до уваги спірність питання про те, чи обов'язково екфразис мусить залучати транспозицію мистецького твору в інший засіб (Goehr, 2010, p. 406), екфразисом також можна вважати візуальну репрезентацію мистецьких творів у вигляді репродукцій. Так, в есе Хустведт, присвяченому Жану Батисту Симеону Шардену (Hustvedt, 2006, pp. 27–41), фоторепродукцію картини цього митця «Студент, який малює» (там само, p. 37) можна розглядати як невербальний (візуальний) екфразис. Метакфрастичними контекстами називаємо такі есеїстичні фрагменти, які не є безпосереднім описом творів образотворчого мистецтва, однак семантично тісно пов'язані з власне екфразисом (Vorobyova and Lunyova, 2020, p. 343). Прикладом метакфразису є запитання про сприйняття мистецького твору в есе Джуліана Барнса про Едуарда Мане (Barnes, 2015, p. 72–91): “*How long do we spend with a good painting? Ten seconds, thirty?*” (там само, p. 81). Аналогічно до екфразису, метакфразис також може бути вербальним і невербальним (візуальним). Прикладом останнього є скетч Джона Берджера за картиною Антонелло да Мессіна «Розіп'ятий Христос» (Berger, 2015, p. 18), розміщений в есе, присвяченому цьому художникові (там само, pp. 17–22).

На основі типології інтермедіальних форм, запропонованої Вернером Вольфом (Wolf, 2011), ідентифікуємо такі грані інтермедіальності семантичного простору есе про образотворче мистецтво: 1) трансмедіальність, яка виявляється як наявність наративності та описовості (вербальні метакфрастичні контексти), 2) полімедіальність (невербальні (візуальні) екфразис і метакфразис), 3) експліцитна інтермедіальна референція, зокрема дискусії про мистецтво (вербальні метакфрастичні контексти), 4) імпліцитна інтермедіальна референція (вербальний екфразис). Така інтермедіальна багатогранність семантичного простору сучасних англомовних есе про образотворче мистецтво сприяє тому, що в цих текстах витворюється сукупність смислів, які стосуються як власне мистецтва, так і реального світу. Завдяки цьому читач має змогу навчитися глибше й/чи по-новому сприймати мистецькі твори, розуміти релевантність мистецтва для реального життя, а також формувати свідому позицію щодо актуальних проблем у реальному світі.

ЛІТЕРАТУРА

Barnes, J. (2015). *Keeping an Eye Open: Essays on Art*. New York: Vintage International, Vintage Books; Berger, J. (2015). *Portraits: John Berger on Artists* (T. Overton, Ed.). London – New York: Verso; Goehr, L. (2010). How to do more with words. Two views of (musical) ekphrasis. *British Journal of Aesthetics*, 50(4), 389–410; Heffernan, J.A.W. (1996). Entering the museum of words: Browning's “My Last Duchess” and twentieth-century ekphrasis. In P. Wagner (Ed.), *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (pp. 262–280). Berlin – New York: de Gruyter; Hustvedt, S. (2006). *Mysteries of the Rectangle: Essays on Painting*. New York: Princeton Architectural Press; Vorobyova, O., & Lunyova, T. (2020, December). Verbal and non-verbal facets of metaekphrastic writing: a cognitive study of John Berger's essays on visual art. *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava*, V(2), 335–381; Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13(3). n.pag. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>

ВІЗУАЛЬНИЙ ЕКФРАЗИС У РОМАНІ ДЖУЛІАНА БАРНСА «ІСТОРІЯ СВІТУ В 10 ½ РОЗДІЛАХ»

Малишівська І.В.

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Екфразис належить до найбільш контраверсійних дослідницьких тем, оскільки передбачає одночасне вивчення кількох видів інформативної репрезентативності. Значна кількість досліджень у зарубіжній (Baughner, 2020; Mitchel, 1994; Heffernan, 1993) та вітчизняній (Бовсунівська, 2013; Генералюк, 2018; Мочернюк, 2014) науковій думці свідчать про актуальність цієї проблеми та дають змогу з нового боку поглянути на співвідношення вербального і візуального кодів мистецтва. Метою розвідки є філологічна інтерпретація екфразису в романі Джуліана Барнса «Історія світу в 10^{1/2} розділах» (2019). Літературознавча енциклопедія тлумачить екфразис як «інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та інших мистецтв» (Ковалів, 2007, с. 325). Л. Генералюк (2018) пропонує трактувати екфразис як «літературний опис творів візуального мистецтва, супроводжуваний іноді естетичною оцінкою, іноді описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю» (с. 187), наголошуючи на трьох чинниках, які дають підставу визначити літературне явище як екфразис: а) опис-показування, б) авторизована вказівка на конкретний твір або митця, в) художньо-мистецький дискурс (там само). Доцільним у контексті нашого дослідження є присвячена екфразису праця Р. Бобрика (2002), який зауважує, що опис витвору образотворчого мистецтва переслідує кілька цілей, зокрема, це відтворення світу цього твору, прагнення замінити собою цей твір, стати рівноцінною йому адаптацією, відтворити експресію й емоційне навантаження першоджерела, стати незалежним від візуального зображення. Один із розділів роману Дж. Барнса, який має назву «Кораблетроща», вербально відтворює знакову картину Т. Жеріко (1819) «Пліт Медузи». Композиційно розділ поділений на дві частини, перша – це своєрідна історична довідка, у якій красномовно описані події, що передували трагедії, та сама трагедія. Друга частина, яку письменник розпочинає із риторичного питання «Як перетворити катастрофу на витвір мистецтва?» (Барнс, 2019, с. 138) – це власне опис самого полотна, який Барнс пропонує, використовуючи діаметрально протилежні характеристики твору, тобто перелічує, що митець не зобразив на картині, даючи при цьому розлоге пояснення власного бачення інтенцій художника. Специфіка візуального екфразису у творі полягає в тому, що Барнсу вдалося поєднати три уявні стрижні, на яких ґрунтується розуміння побаченого. Отже, читач (дослідник) може не тільки уявити чи оцінити значущість полотна Жеріко, але й має змогу зробити власні інтерпретаційні припущення завдяки завуальованому діалогу автора і читача.

ЛІТЕРАТУРА

Барнс, Дж. (2019). *Історія світу в 10 1/2 розділах* (пер. з англ. Г. Яновська). Харків: Клуб Сімейного Дозвілля; Бовсунівська, Т. (2013). *Екфразис. Вербальні образи мистецтва*. Київ: Київський національний університет ім. Т. Шевченка; Бобрик, Р. (2002). Схема и описание в научных текстах о живописи. Анализ или экфразис? В *Экфразис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума* (с. 180–189). Москва: Издательство «МИК»; Генералюк, Л. (2018). Виклики екфразису. В Т. Гундорова & Г. Сивченко (Ред.), *Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України* (сс. 183–200). Київ; Ковалів, Ю. (2007). Екфразис. В *Літературознавча енциклопедія* (Т. 1, с. 325). Київ: Академія; Мочернюк, Н. (2014). Проблема художнього простору в екфразистичних описах. *Іноземна Філологія*, 1(126), 291–296; Baughner, J. (2020). *The Ekphrastic Writer*. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company; Heffernan, J. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: University of Chicago Press; Mitchel, W. (1994). Ekphrasis and the Other. In W. Mitchel, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (pp. 151–182). Chicago: University of Chicago Press.

MULTIMODAL METAPHOR IN (TELE)CINEMATIC DISCOURSE

Pozdniakova K.

Kyiv National Linguistic University

In recent years, the cinematic discourse has established itself as one of the most innovative leading areas for multimodal metaphor research. The growing interest to cinematic and telecinematic discourses as intermedial and multimodal phenomena is provoked by the possibilities that films and TV-series provide for studying manifestations of multimodality. Charles Forceville (2009) defined multimodal metaphors as “metaphors whose target and source domains are predominantly or entirely presented in different modes” (p. 25), such as spoken and written language, music, sound, visuals, gestures, smell, touch, and olfaction (ibid.). Conventional films use a mixture of moving images, sound, music, and language to communicate their message, not mentioning experimental formats of cinema that implement the modes of smell or touch. Therefore, the film is a perfect ground for the study of multimodal metaphors as it is multimodal a priori: “Film is the medium par excellence to examine non-verbal and multimodal metaphors, both creative and structural ones” (Koetsier & Forceville, 2014, p. 4). Just because a (tele)filmic discourse draws on different modes, we can discover the potential consequences of modes interaction, one of which is a multimodal metaphor. When an attempt is made to construe a multimodal metaphor, its limitations and affordances dictated by the medium become evident. Therefore, as a result, in two separate media, a metaphor can highlight or conceal various aspects of the source domain (Forceville, 2009, p. 25), which can be illustrated by a scene from *Peaky Blinders* (Ep.1, S.1).

Three subsequent shots at the beginning of the first episode visualize a lawless protagonist saying “There’s trouble coming”, being followed by a shot of a fast-moving train carrying a detective (the third shot). Thus, here three concepts are activated: TROUBLE (target domain cued by the verbal mode), TRAIN, and DETECTIVE (source domains cued by the visual mode), hence a multimodal metaphor. Within its range we can construe two subsequent and intertwined metaphorical mappings: TROUBLE IS A FAST TRAIN / TROUBLE IS A DETECTIVE. The image of the fast-moving train highlights certain aspects of the source domain which are then mapped onto the domain of TROUBLE: the trouble is approaching like a fast train; the trouble is unstoppable, inevitable, and dangerous. Since there are two subsequent visually represented source domains, we can infer that the filmmakers aimed at ascribing certain features of the train to the detective, namely: the detective is forceful, determined, unstoppable, and dangerous.

The interaction of different modes in (tele)cinematic discourse fosters the creation of suspense that drives the development of the plot. One of the potential consequences of modes interaction is the creation of dramatic tension generated within and between multimodal metaphors. Therefore, multimodal metaphors tend to become pivotal for such discourses, contributing to the plot development and the evocation of the viewers’ emotional response.

REFERENCES

Forceville, Ch. (2009). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. In Charles J. Forceville and Eduardo Urios-Aparisi (Eds.), *Multimodal Metaphor* (pp. 19–35). Berlin: Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110215366.1.19>; Koetsier, J. & Forceville, Ch. (2014). Embodied identity in werewolf films of the 1980s. *Image and Narrative. Special issue “The Moving Image and the Embodied Mind, 15(1)*, 44–55. Retrieved from <https://muldisc.files.wordpress.com/2013/11/jk-chf-werewolves-paper-version-26-august-2013-distr-version.pdf>; *Peaky Blinders* (TV-Series, 2013). Season One, Episode One. Retrieved from <https://www.imdb.com/title/tt2442560/>

“THE HANDMAID’S TALE”: LITERATURE AND FILM AS A SPACE FOR MUTUAL TRANSFORMATION

Tashchenko G.V.

V. N. Karazin Kharkiv National University

An increased attention has recently been paid to the phenomenon of intermediality as interpenetration of various forms of art which results in a completely new artistic space providing a unique cultural experience for the audience. Thus, visual art is manifested in literature, literary works are adapted for screen and stage, pieces of music are borrowed for film purposes or even advertising, etc. Such creolized cultural entities reveal numerous interactions between different semiotic systems as codes of culture. The works recreated within other cultural dimensions are inevitably modified but also supplemented, endowed with a new life.

The way books move from pages to the screen is especially interesting due to the profound transformations the original undergoes. Such films are based on a complex interplay of two creative personalities, the writer and the director. Viewers receive and perceive not only verbal information but also visual representations which acquire paramount importance. While trying to preserve the plot, characters, and the story setting as intended by the author, the director creates his/her own work of art, just as engaging and realistic as the source. Book adaptation becomes even more complicated if the message, the author meant to communicate, is conveyed through internal monologues of characters, their reflections on the past and present, their feelings and aspirations. “The Handmaid’s Tale” by Margaret Atwood serves as a vivid example of such a challenge. The director as a “translator” had to reconstruct the story’s background without disrupting the author’s purport.

The original novel is classified as dystopia revolving around gender issues. Consequently, the pervasive idea of women’s oppression is central to the literary work. The entire story is told on behalf of one of the Handmaids, women representing the most powerless of all classes of Gilead’s society. They have no right to read or write, no possessions of their own just as any other woman in this dystopian society. However, they are also subject to state-authorized rape in order to ensure procreation which is threatened by technological disasters. The government of Gilead, which is omnipresent in every aspect of its citizens’ lives, uses religion and return to traditional values as a tool to justify its own crimes, injustice, and violence reigning in the society. The protagonist eventually surrenders under the pressure of the state and realizes that she cannot fight the regime. Her only desire is to live whatever it might cost her. Nevertheless, the TV series even in its first season represents a somewhat transformed image of the main character. The viewer sees Offred as a much stronger personality willing to fight for her future and the future of those she loves. It is revealed through her speech, facial expressions, her entire attitude. The book reveals the character solely via her narrative covering the woman’s memories, emotions, view of the social changes that have taken place. The series, however, turns Offred from a feeble victim into a survivor who will do whatever it takes to escape the awful reality.

The second and third seasons of the series show even more drastic changes in the plot as well as the protagonist’s representation. As a matter of fact, the director seems starting to build his own story where Offred becomes part of the movement for resistance. Though sometimes she loses faith, the woman never truly surrenders before the ruling government and eventually contributes to undermining the Republic of Gilead. Nevertheless, in 2019 Margaret Atwood publishes a sequel entitled “Testaments”. In fact, the filmmakers were aware of the changes the author planned to make and received a carte blanche as the events described in the series took place years before those depicted in “Testaments”. Thus, we witness changes in the literary work after its screening while the writer’s will shapes the plot of the series still in progress.

ВІЗУАЛЬНІ ТА АУДІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ АДАПТАЦІЇ РОМАНУ ТЕРРІ ПРАТЧЕТТА І НІЛА ГЕЙМАНА “GOOD OMENS” В ЕКРАНІЗАЦІЇ 2019 РОКУ

Тихомирова О.В.

Київський національний лінгвістичний університет

Відомий роман Террі Пратчетта і Ніла Геймана “Good Omens”, що вийшов у 1990 році, переповідає історію про Апокаліпсис у жанрі гумористичного фентезі. Події, які мають призвести до кінця світу, розгортаються на теренах іронічної проєкції Британії кінця 1980-х, а серед героїв роману – янголи, демони, відьми, вершники Апокаліпсису та хлопчик-Антихрист, який потрапляє до звичайної провінційної англійської родини. Таким чином, британський код “Good Omens”, що будується на потужній інтертекстуальності, іронії, пародійності, мовних іграх тощо, проходить крізь «одивнення» і набуває певних рис універсальності, перетворюючись на уособлення планети, що опинилася перед загрозою знищення.

Екранізація роману у вигляді шестисерійного серіалу, знятого за сценарієм Ніла Геймана, вийшла у 2019 році. Режисером цього «неймовірно амбітного проєкту, що вимагав водночас відданості і креативності» (Whyman, 2019, р. 24) виступив шотландець Дуглас МакКіннон, а оригінальний саундтрек до серіалу написав англійський композитор Девід Арнольд. Завдяки тому, що події “Good Omens” були перенесені в сучасність, екранізація віддзеркалює суттєві зміщення у сприйнятті самого поняття «британськості». За 30 років, які відділяють роман від серіалу, посилюються притаманні питанням національної культури амбівалентність та розмитість (Bhabha, 1990), що підкреслюється, зокрема, інтегрованим кастингом та збільшенням американської присутності в аудіовізуальному оформленні.

За твердженням Лінди Гатчеон, у процесі адаптації текстів для сцени чи екрану аудіальні рішення не менш значущі ніж візуальні (Hutcheon, 2013, р. 40). Ця теза особливо актуальна для серіалу “Good Omens”, у якому транскодування іронічної тональності тексту та його пародійної компоненти відбувається за допомогою низки візуальних, музичних та вербальних алюзій, які постійно переплітаються і працюють у комплексі. Наприклад, попри згадування і цитування славетного мюзиклу «Звуки музики», його номери не використовуються в саундтреці, натомість, оригінальні музичні треки Арнольда взаємодіють із фрагментами пісень британського гурту Queen, підкреслюючи смислові акценти серіалу, а також динаміку стосунків між головними персонажами, янголом Азирафелем та демоном Кроулі. При цьому, у драматичному епізоді пожежі у книжковій крамниці янгола першою спалахує саме афіша «Звуків музики».

Неминуча втрата багатьох гумористичних моментів роману у процесі адаптації компенсується введенням аудіовізуального пародіювання кінематографічних кодів (класики жанру нуар, фільмів жахів, насамперед «Омен» 1976 року, артуріани на кшталт «Екскалібур» 1981 року тощо). Орієнтація на специфіку фандомного інтертексту спонукає авторів серіалу вдаватися до таких прийомів, як «великоднє яйце» (easter egg) та акторська алюзія, причому самими впізнаваними джерелами виступають медіафраншизи «Доктор Хто» та «Зоряні війни». Потужно використовується спадщина британського чорного гумору, зокрема комедійного гурту «Монті Пайтон». Таким чином, вибудовується мультимодальна фентезійна проєкція Британії ХХІ століття, яка зберігає іронічність роману, але відтворює її переважно кінематографічною мовою, комбінуючи іконічні вияви британськості з її більш сучасними модифікаціями і посилюючи універсальне звучання вічно актуального міфу про Апокаліпсис.

ЛІТЕРАТУРА

Bhabha, H. K. (1990). *Nation and Narration*. London and New York: Routledge; Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge; Whyman, M. (2019). *The Nice and Accurate Good Omens TV Companion: Your guide to Armageddon and the series based on the bestselling novel by Terry Pratchett and Neil Gaiman*. New York: William Morrow.

КІНОДИСКУРС ВІЙНИ: ПОТРІЙНА ПЕРСПЕКТИВА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Федорів Я.Р.

Національний університет "Києво-Могилянська академія"

Риторика в умовах війни має два полярні прояви: на спротив війні або на підтримку війни. А саме, з одного боку, антивоєнна риторика супроводжується гаслами, що проповідують гуманізм і зосереджуються на закликах проти масового насильства. Найчастіше, утім, така риторика межує із популізмом, який зловживає базовими людськими почуттями й емоціями – невдоволенням і страхами населення – й обіцяє швидке розв'язання гострих гуманітарних проблем. З другого боку, провоєнна риторика покликана переконати аудиторію в необхідності активного протистояння ворогові, тобто в необхідності війни. Це означає, що відданість ідеалам миру вимагає водночас мобілізації фізичних і моральних ресурсів для захисту територіальної цілісності країни, національних інтересів, життя й добробуту громадян. Саме цей другий вектор риторики війни апелює до почуття патріотизму, закликає до витривалості і мужності під час протистояння соціальним, економічним та іншим гуманітарним викликам. Провідним риторичним рушієм провоєнного дискурсу, як свідчать численні історичні приклади, виступає *pathos* – емоційний складник публічного мовлення, якому, за умов довіри аудиторії до оратора, поступаються навіть досконалі логічні аргументи. Задokumentовані чи відтворені в художньому кіномистецтві, такі заклики стають зразками красномовства для наслідування, вивчення, аналізу.

Аналізуючи промову «Ми ніколи не здамося» (*We Shall Never Surrender*) британського прем'єр-міністра Вінстона Черчилля 4 червня 1940 року перед палатою громад, доповідь торкнеться питань виявлення композиційних та емоційних рушіїв, які, накладаючись на тематичне тло, дозволяють мовцеві завоювати й утримувати увагу аудиторії, впливати на неї і формувати переконання, спонукати й скеровувати дії. При цьому ми залучаємо до розгляду документальний фільм (*We Shall Never Surrender*), що містить запис промови Черчилля, художню кіноінтерпретацію цього виступу (Gorak, 2011), а також фольклорні (конспірологічні) відеокоментарі (Toye), побудовані радше на популярних, аніж наукових фактах і аргументах. У цих трьох ракурсах дискутуються параметри автентичності оратора – зокрема, ступінь емоційності мовлення, що став приводом ставити під сумнів факт запису промови самим прем'єр-міністром, а не диктором радіо.

Розв'язання проблеми ідентифікації мовця можливе за умов створення його лінгвістичного портрету із залученням до аналізу інструментів спектрографічного аналізу мовлення, який дозволяє зіставити аналізований запис з іншими зразками мовлення Вінстона Черчилля, а відтак встановити автентичність оратора.

ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

Boris Johnson Explains how to Speak like Winston Churchill. *The Telegraph*. Retrieved from <https://youtu.be/FLak2IzIv7U>; Gorak, Ch. (2011). *The Darkest Hour*. Summit Distribution; Toye, R. On the myth surrounding 'we shall fight them on the beaches.' *Oxford Academic* (Oxford University Press). Retrieved from <https://youtu.be/uTUnVDRCzyA>; We Shall Never Surrender. Speech by Winston Churchill (We Shall Fight on the Beaches). *Winston Churchill Speeches*. Retrieved from https://youtu.be/s_LncVnecLA.

ЗНАКОВІСТЬ ЇЖІ В КІНОТВОРІ

Філіппова Н.М.

Національний університет кораблебудування ім. адм. Макарова

Добре відомо, що смислова структура свідомості породжена культурою як знаковим гетерогенним утворенням. Тому саме завдяки знакам сформувалося своєрідне посередництво між світом природи і світом конкретної культури, який створений людиною. Конкретна культура – це складна система, простір смислів якої є багатомірним, їх класифікації залежать від того, які ознаки вважати важливими: а) індивідуальні/ соціальні (породжуються індивідуумом і існують як індивідуальні, але передаються у спілкуванні і стають цінностями, соціальними нормами, мовою тощо); б) раціональні/ ірраціональні (результат абстрактного мислення або результат вияву емоцій). Серед основних тенденцій розвитку знакових систем, притаманних ХХІ-му сторіччю, виділяють: а) збільшення обсягу візуальної інформації; та б) суб'єктивізацію мистецтва, яке об'єднує різні знакові системи.

Людина приписує значення, які пов'язані з її долею, явищам природи, кольорам, планетам, одягу і навіть їжі; тобто все, що пов'язано з їжею може бути джерелом знань про народ, його культуру, національний характер, оскільки це один із компонентів національної ідентичності. Традиції кулінарії, склад їжі, етикет відіграють, як відомо, життєво важливу роль в історії усіх народів. Їжа живить не тільки матеріальне тіло людини, але і її дух, звички, поведінку в суспільстві, має величезну семіотичну (символічну) валідність, є найбільш консервативною, масовою, частотною частиною побутової культури. Саме з кулінарними традиціями і ритуалами харчування люди розстаються найбільш неохоче, тому саме вони дають багатий матеріал для розуміння національної спільноти протягом довгого періоду існування цього етносу. На тісний зв'язок їжі, життя етносу або народу і лексики їхньої мови вказувала Г. Вежбицька, а У. Еко ввів у свою семіологічну модель «смакові коди», які він об'єднав із зоосеміотикою, тактильними і нюховими сигналами в групу «природних» кодів.

Злиття декількох знакових систем приводить до того, що багато художніх і кінотворів, сюжет яких базується на символізмі їжі, показують, що реальне примхливо поєднується із нереальним, фантастичним: їжа починає жити своїм життям, проявляє власний характер, впливає на життєві ситуації, відносини між людьми, ревнує, підтримує, допомагає, що створює неповторний колорит. Реальними залишаються національні продукти, рецептура виготовлення,

Аналіз ролі впливу знаковості їжі на розуміння ідеї фільмів, характерів героїв ми показуємо на матеріалі двох досить відомих фільмів: “The Mistriss of Spices” and “Chocolat”. Їх об'єднує особлива почуттєвість, плотськість, химерність, пристрасть саме завдяки тому, що головні героїні управляють і приборкують магічні продукти (в одному випадку спеції, у іншому – шоколад): насолода від запахів, смаків упродовж кожного фільму збільшується, набуває фантастичних всеохопних розмірів і приєднується до інших знакових кодів (гра акторів, музика, кольорова палітра, костюми тощо) як рівнозначний, створюючи ще один незвичайний, особливий естетичний код для вираження міжособистісних відносин, психологічного стану героїв, їхніх емоцій, фізичних дій, зовнішності. Наприклад, спеції символізують досить агресивну сутність, яка дозволяє їм домінувати над героїнею, а тому її звільнення метафорично символізує її незвичайну витримку, терпіння, силу духу і притаманну їй природі, але довго стриману пристрасть.

Таким чином, у семіотичній структурі кінотворів важлива, а іноді і провідна роль, може належати кулінарному коду, який організує і впорядковує текст. Інформативна валідність національно-специфічної лексики художнього твору заміщується могутніми можливостями візуальної знаковості й органічно вбудовується в естетичну структуру тексту, що дозволяє авторам наочніше передати моральну ідею.

КРУГЛИЙ СТІЛ ІV.

*Інтермедіальність у контексті
музикалізації, театралізації і кінетичних
мистецтв. Інтермедіальність
і мультимодальність*

МУЛЬТИМОДАЛЬНІСТЬ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ АНГЛІЙСЬКОМОВНИХ КАЗКОВИХ НАРАТИВІВ ДЛЯ ДІТЕЙ

Белехова Л.І., Цапів А.О.

Херсонський державний університет

У сучасному медіапросторі й цифровому світі все частіше з'являються сіквели, приквели, екранізації, транспозиції, різного роду модифікації, дигітальні версії (дигіталізації), інтерактивні формати казкових наративів, які вдихають нове життя в казкові світи, що так приваблюють дитячу аудиторію (Unsworth, 2006; Zipes, 2011, 2012).

Сьогодні не можна посперечатись із тим, що дітей значно легше зацікавити казкою, якщо її можна прочитати в дигітальному форматі на сайті в мережі Інтернет. Як правило, такі сайти супроводжуються яскравою анімацією, різними надписами, кольоровим шрифтом, можливістю долучитись до інтерпретації й усвідомлення казкового наративу в режимі on-line.

Мультимодальна наратологія оперує такими засадничими поняттями: модус (англ. – *mode*), медіа (англ. – *media*) та власне наратив (Toolan, 2010). Модус постає семіотичним ресурсом, що долучається до створення наративу, тоді як медіа слугує способом маніфестації й поширення того, що було породжено семіотичними модусами. Медіа – матеріальний ресурс, задіяний для створення семіотичної продукції, що також охоплює всі використані для неї засоби та матеріали (Kress & Leeuwen, 2001, p. 22).

Наратив постає особливим типом репрезентації дійсності (фактуальних або фікційних подій), яка перебуває в певному дискурсивному контексті, або ситуації, що спонукає до розповідання історії (художній дискурс, жива комунікація оповідача та його адресата) (Цапів, 2020).

Сучасний цифровий простір казкових наративів – це кінонаративи, дигітальні й інтерактивні казки, що постають мультимодальними текстами, у яких взаємодіють вербальні, аудіальні та візуальні семіотичні модуси (див., наприклад Unsworth, 2006). Інтермедіальна природа художнього наративу для дітей розкривається в його потенціалі до переосмислення та втілення в різних медіа – від тексту до кінотексту, від кіножанру фентезі до мюзиклу, різноманітних жанрових трансформацій – від класичної казки до феміністично переосмисленої історії. Поява великої кількості сучасних екранних версій відомих казок свідчить про їхню актуальність і значущість для кожного покоління дитячої читацької аудиторії.

ЛІТЕРАТУРА

- Цапів, А. (2020). *Поетика наративу англійськомовних художніх текстів для дітей* (Докторська дисертація). Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків, Україна; Kress, G., & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold; Salisbury, M., & Styles, M. (2012). *Children's Picturebooks: The Art of Visual Storytelling*. London: Laurence King Publishing Ltd.; Toolan, M. (2010). New perspectives on narrative and multimodality. In R. Page (Ed.), *Multimodal Electronic Narratives and Literary Form* (pp. 127–141). New York, London: Routledge Taylor & Francis Group; Unsworth, L. (2006). *E-literature for Children. Enhancing Digital Literacy Learning*. London and New York: Routledge Taylor & Francis; Zipes, J. (2011). *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York: Routledge Taylor & Francis group; Zipes, J. (2012). *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

**МУЗИКАЛІЗАЦІЯ ПОЕЗІЇ ЯК ДИСКУРСИВНА СТРАТЕГІЯ:
КРИТИЧНИЙ АНАЛІЗ ДИСКУРСУ ПОСМЕРТНОГО АЛЬБОМУ
ЛЕОНАРДА КОЕНА “THANKS FOR THE DANCE”**

Біскуб І.П.

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Після вручення Нобелівської премії з літератури Бобу Ділану у 2016 році у фокусі мовознавчих та літературознавчих студій укотре опинилась апелятивна сила музикалізації як потужного засобу активізації поетичної сили художнього дискурсу. У мотиваційній ремарці Нобелівського комітету зазначено, що Б. Ділан отримав відзнаку “for having created new poetic expressions within the great American song tradition” (The Nobel Prize, 2016). Отже, експерти беззаперечно наголошують на тому, що пісенне оформлення сприяє появі нових поетичних засобів вираження. Такий сплеск інтересу до співаної поезії природньо привернув увагу і до творчості іншого великого барда сучасності – Леонарда Коена, який за останні роки своєї музичної кар’єри трансформував інтермедіальний жанр співаної поезії у світовий мистецький тренд. Світову славу йому принесла унікальна манера виконання власних поетичних творів, покладених на власну музику, що супроводжувалась упізнаванним авторським голосовим виконанням із залученням особливого просодичного зразка – глибокого, хриплого баритону. Отже музикалізація, тобто залучення музичного фону та співу, була ефективно застосована Леонардом Коеном як когнітивно-дискурсивна стратегія для популяризації власної поезії. Дослідники когнітивних властивостей музики зазначають, що музика, або квазімузична поведінка (наспівування, свист, мурмотіння) належать до універсальних засобів соціалізації індивіда і присутні в усіх відомих нині суспільних угрупованнях (d’Errico et al., 2003). Окрім розважальної функції, музикалізація як суспільно-когнітивна стратегія (Dijk, 2008) забезпечує реалізацію й інших суспільно важливих потреб, а саме духовного розвитку та ритуального супроводу життєвих подій. За таких умов музика є універсальною семіотичною рамкою, яка калібрує поетичний дискурс і дає змогу згенерувати певний соціо-когнітивний інтерфейс (Dijk, 2008, p. 117) для оптимального резонування поезії у свідомості слухачів. Дослідники механізмів взаємодії мови і музики Дж. Калаган і Е. МакДоналд зазначають, що під час взаємодії мови і музики утворюється специфічна семіотична рамка (semiotic framework), у межах якої реалізуються три типи значень: 1) ідейне або концептуальне (ideational) – описує досвід сприйняття, 2) міжособистісне – описує взаємодію між актантами, 3) текстуальне – описує взаємодію тексту і контексту (Kevitt, Mulvihill, & Nualláin, 2000). У нашому дослідженні ми проаналізували усі три типи значень на матеріалі пісень останнього посмертного альбому Леонарда Коена *Thanks for the Dance* (Cohen, 2019), що був виданий його сином у 2019 році, виявили унікальні закономірності мультимодального зв’язку тексту пісні і музичного супроводу, мелодії, ритму та контексту. Услід за Н. Гріффітом (Language, Vision & Music, 1999) прослідкували структурні та функційні подібності музики і мови і дійшли висновку про універсальний зв’язок мови і музики через спорідненість їх способів експлікації засобами єдиної перцептивно-когнітивної системи людини.

ЛІТЕРАТУРА

Dijk, T. van. (2008). *Discourse and context. A sociocognitive approach*. Cambridge: CUP; d’Errico, F., Henshilwood, Ch., Lawson, G., Vanhaeren, M., Tillier, A-M., Soressi, M., & Lakarra, J. (2003). Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music – An Alternative Multidisciplinary Perspective. *Journal of World Prehistory*, 17(1), 1–70; Mc Kevitt, P., Mulvihill, C. & Nualláin, S. Ó. (2000). Language, Vision & Music: Workshop Report on The Eighth International Workshop on the Cognitive Science of Natural Language Processing (CSNLP-8), 1999. *Artificial Intelligence Review*, 14(6), 591–613. <https://doi.org/10.1023/A:1006785803977>; The Nobel Prize. (2016). *Bob Dylan : Facts*. Retrieved from <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/facts/>; Cohen, L. (2019). *Thanks for the Dance. Full Album*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=zH62hWI2SL0&list=PLiN7mukU_RHBrdN7eA1H0QZoqNOf8rnc.

МУЛЬТИМОДАЛЬНА ТА ВІЗУАЛЬНА ІРОНІЯ У ЛІНГВОКОГНІТИВНОМУ ВИМІРІ

Давидюк Ю.Б.

Хмельницький національний університет

На сьогодні у лінгвістиці іронія як стилістичний троп, прийом і фігура думки вже достатньо широко обговорена і досліджена науковцями та мовознавцями, проте нам здається невичерпним потенціал цієї експресивної мовно-стилістичної категорії, що руйнує усталені стереотипи мовлення. З плином часу, просочившись в усі галузі людської діяльності, іронія стає все більше і більше схожою на певну модель поведінки та мислення людини. Іронія характеризує процеси заперечення, розбіжності наміру і результату, задуму і об'єктивного сенсу. Її можна вивчати у різних аспектах, зокрема у лінгвокогнітивному аспекті іронія досліджується крізь призму теорії ментальних просторів (Kihara, 2005) та блендінгу (Ruiz, 2009), феномен сприйняття точки зору (Tobin & Israel, 2012), конфлікт між двома типами сценарію (Ruiz de Mendoza, 2014) і т.д.

Найновіші дослідження у сфері вивчення іронії розглядають її як дуальне явище, яке складається з одного, але двостороннього домену, в якому наявні два фрейми, що є частинами одного й того ж домену і які при зіставленні чи накладанні утворюють динамічну і креативну модель використання іронії (Athanasiadou, 2020). Іспанська дослідниця Інез Лозано-Паласіо запропонувала новий поділ іронії на комунікативну і некомунікативну (Lozano-Palacio, 2020). Комунікативна іронія, що створюється навмисне поділяється на вербальну, візуальну та мультимодальну іронію, і відповідно, може передаватися вербально, візуально, чи мультимодально. Некомунікативна іронія, яка є еквівалентом ситуативної іронії, може вживатися як в комунікативному (а відтак її можна або розповісти (вербально чи візуально) або зіграти), так і в некомунікативному контексті. На нашу думку, найцікавішою з-поміж усіх типів іронії у запропонованій класифікації є мультимодальна іронія, яка апелює до різних сенсорних систем реципієнта, зокрема це візуальний аспект, що активізується у графічних зображеннях чи ілюстраціях і вербальний, що разом створює певний симбіоз значень. Прикладом мультимодальної іронії у запропонованій класифікації є малюнок, графічна складова якого втілюється у зображенні жінки, яка дивиться у віконце люка пральної машини; вербальний аспект представлений заголовком нижче “women adventurers” («жінки-шукачі пригод»). Заголовок сприяє виведенню із зображення іронічного смислу: реципієнт впізнає у ВІКОНЦІ ЛЮКА ПРАЛЬНОЇ МАШИНИ (концептосфера-мети) ЛЮК ЛІТАКА (концептосфера-джерела) за зовнішньою ознакою схожості. Як доповнення до тематики цього зображення, ми знайшли візуальну іронію, представлену зображенням, на якому віконце пральної машини виглядає неначе дзеркало, крізь яке видно жінку, яка так миловидно посміхається своєму відображенню, немовби вона знаходиться у салоні краси. Поглянувши на це зображення, реципієнт знову зауважує подібність на основі зовнішньої схожості: ДВЕРЦЯТА пральної машини (концептосфера-мети) перетворюються на ДЗЕРКАЛО (концептосфера-джерела). Завдяки цим ментальним проєкціям виявляється механізм функціонування мультимодальної і візуальної іронії.

ЛІТЕРАТУРА

Athanasiadou, A. (2020). Verbal irony: Duality subjected to evaluation. In *FTL 5 Book of Abstract*, October 29–30, 2020 (pp. 19–20). Sofia, Bulgaria: John Benjamins Publishing Company; Kihara, Y. (2005). The mental space structure of verbal irony. *Cognitive Linguistics*, 16(3), 513–530; Lozano-Palacio, I. (2020). Redefining irony types: Communicated and Non-communicated irony. In *FTL 5 Book of Abstract*, October 29–31, 2020 (pp. 30–31). Sofia, Bulgaria: John Benjamins Publishing Company; Ruiz, J. H. (2009). *Understanding Tropes: At the Crossroads between Pragmatics and Cognition*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH; Ruiz de Mendoza, F. & Galera, A. (2014). *Cognitive modeling. A Linguistic Perspective*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins; Tobin, V. & Israel, M. (2012). Irony as a viewpoint phenomenon. In B. Dancygier & E. Sweetser (Eds.), *Viewpoint in Language* (pp. 25–46). Cambridge: Cambridge University Press.

ТАНЦОВАЛЬНИЙ ЕКФРАЗИС В ІГРОВІЙ СТИЛІСТИЦІ РОМАНУ ДЖ.М. КУТЗЕЕ “THE SCHOOLDAYS OF JESUS”

Ізотова Н.П.

Київський національний лінгвістичний університет

Все у всесвіті ритмічно. Все танцює.

Майя Анджелу

Танок – це один з найдавніших видів мистецтва, де засобом створення художнього образу є рух і пластика людського тіла (Ромм, 2000, с. 20). Інтеграція стилістики танцю у словесну стилістику відбиває загальну тенденцію сучасних мистецтв до активного діалогу, який дозволяє краще осягнути природу писемних та зображально-виражальних форм мистецтва.

У романі Дж.М. Кутзее “The Schooldays of Jesus” «танцювалізація» художньої дійсності відбувається за принципами гри завдяки *екфразису танцю*. Слово *екфразис* походить від грецького дієслова неясної етимології φραζω (phrazo), що з часів Гомера означає «вказувати», «робити зрозумілим», «пояснювати» (Константини, 2013, с. 30–31). Префікс «ек» у слові екфразис експлікує два його основні значення: 1) повнота «повідомлення», «опису» чи «викладу»; 2) «вихід» з або «ухилення» від чогось (Ходель, 2002, с. 24). Сьогодні поняття екфразис отримує новий імпульс розвитку і визначається як «будь-яке відтворення одного виду мистецтва засобами іншого» (Геллер, 2002, с. 13).

Ми визначаємо екфразис з двох позицій: 1) як певний ігровий прийом із яскраво вираженою метафікційною природою з огляду на «його схильність до випробовування творчого процесу та його меж» (там само, с. 17) та 2) як різновид метафікційного наративу, що впливає із його здатності «оголювати прийом» (там само, с. 58), слугуючи засобом художньої рефлексії (там само).

Суть екфрастичної гри в контексті формування ігрової стилістики роману “The Schooldays of Jesus” полягає у дестабілізації оповідної, сюжетно-композиційної та смислової структур художнього тексту. Інкорпорований у художню оповідь, танцювальний екфразис порушує звичний перебіг повісткування, спричиняючи розпорошення його сюжетної канви. У смислотвірній площині художнього тексту екфрастична гра породжує семантико-смислову неоднозначність як наслідок розривання каузальної та просторово-часової нитки повісткування шляхом включення екфрастичних епізодів за принципом стрибкоподібного зіставлення окремих смислів (Ходель, 2002, с. 24). Це сприяє послабленню референційного статусу художнього твору й акцентуванню сконструйованості оповідних художніх форм.

ЛІТЕРАТУРА

Геллер, Л. (2002). Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе. В Л. Геллер (Ред.), *Экфрасис в русской литературе*. Труды Лозаннского симпозиума (сс. 5–23). Москва: «МИК»; Геллер, Л. (2013). Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис. В Д. В. Токарев (Сост.), *«Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте* (сс. 44–60). Москва: Новое литературное обозрение; Константины, М. (2013). Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? В Д. В. Токарев (Сост.), *«Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте* (сс. 29–34). Москва: Новое литературное обозрение; Ромм, В. В. (2006). *Танец как фактор эволюции человеческой культуры* (Автореферат докторской диссертации). Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская федерация; Ходель, Р. (2002). Экфрасис и «демодализация» высказывания. В Л. Геллер (Ред.), *Экфрасис в русской литературе*. Труды Лозаннского симпозиума (сс. 23–30). Москва: «МИК».

THE MOTIF OF PAIN IN THE FICTIONALIZED NARRATIVE: A MULTIMODAL PERSPECTIVE

Koliesnik I. O.

Kyiv National Linguistic University

There has been a substantial work done (Herman, 2002) on the logic of stories, complexity of meaning-making as well as the means of bridging the gap between text production and its reception. The new view of the narrative assigns it both temporal and spatial orientation (Doloughan, 2009, p. 16). Such reorientation of narrative means that the act of storytelling presupposes “the representation and construction of setting, place, and trajectories both spatial and temporal, as well as actions, events, states, processes, and goals” (op. cit., p. 17). With this narrative shifting, the view on the image shifts too: though the image is comprehended as a holistic unit it could also be analyzed via its spatial and potentially temporal dimension (O’Toole, 1994, p. 10).

Similarly, it can be argued that the motif of pain does not seem to rely solemnly on pain-indicating words and its descriptions, but rather finds its way to be translated into various modalities, such as dance and choreography. This case is well illustrated by the autoethnographical, though partially fictionalized collection of stories “Mules and Men” by Zora Neale Hurston (1935). Fictionalization is manifested here due to the intimate introspected manner of storytelling chosen by the author: she tells the story through the lens of its participants, which often obscures a wider perspective. In Chapter Seven, entitled “Ceremonial Dance to Put Away a Man” (pp. 239–245), a woman turned to a voodoo-master (who is also a narrator’s teacher) to cut ties with her husband, who was cheating on her in order to mooch off her money. The dance itself is a metaphor of death that symbolizes the end of the relationship. The ending entails pain, while its highly vivid physical descriptions seep into the dance depiction: *He turned a violent somersault and began the dance, not intricate, but violent and muscle twitching* (Hurston, 1935, p. 241). The adjectives describing the dance (“violent”, “muscle-twitching”) are akin to the ones used to depict a pain fit, rather than a dance. The somersault that initiated the dance provides an abrupt and striking kinesthetic visual that seconds the burst of emotions of the cheated woman, who found out about her husband’s adultery in the same unexpected and shocking manner.

From this angle the image of emotional pain has three modalities: a visual one, mainly represented by the ritual preparation – “*black draped throne*”, “*a rudely carved wooden statue*”, “*a box was draped in black sateen*”, “*red crown*” (ibid.), an auditory one – “*the heel-patting was a perfect drum rhythm, and the hand clapping had various stimulating breaks...*” (Hurston, 1935, p. 242), and a kinesthetic one – “*hand clapping*”, “*heel-patting*”, “*a twitchy collapse*”, “*circled the room*” (ibid.). Interestingly, the auditory modus is verbalized through the prism of bodily language, which in turn anchors the character’s pain experience. Even though the dance performer is not the cheated woman herself, he translates the pain she is experiencing through the ritualistic dance, music that is produced by no other instrument but the human body; the setting of the ritual table is saturated with black and red, as well as the representation of Death (figuring) that symbolizes the outcome of the story, the latter entailing a painful loss.

REFERENCES

- Doloughan, F. J. (2009). Multimodal storytelling performance and inscription in the narration of art history. In R. Page (Ed.), *New Perspectives on Narrative and Multimodality* (pp. 14–30). London, UK: Routledge; Herman, D. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press; Hurston, Z. N. (1935). *Mules and Men*. Philadelphia: J. B. Lippincott Co.; O’Toole, M. (1994). *The Language of Displayed Art*. London: Leicester University Press.

МУЗИКАЛІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

Корольова В.В.

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

Літературно-музична інтермедіальність постає засобом референтного висвітлення значення мовного й звукового мистецтва. Для української ментальності вияви інтермедіальності є характерними. Як зазначав О. Потебня (1993), у слов'янських мовах, як і в багатьох інших, цілком звичними є зближення сприйняття зору і слуху (с. 78). Особливо яскраво це явище відбито в поетичному дискурсі, де музичне мистецтво подекуди вибудовує певний поетологічний рефлексійний простір. Саме такою є поетична творчість Оксани Забужко, музикалізація якої стала предметом нашого дослідження. Зважаючи на праці Р. Брузгене (2011), вичленовуємо три типи музикалізації художнього, зокрема й поетичного, дискурсу: а) тематизування музики (використання музичних образів); б) імітація музики (музична подібність форми і структури); в) музичні асоціації (специфічні способи музичної референції) (с. 110–111). Поезія Оксани Забужко сповнена музичними рефлексіями, поняттями, звуковими ефектами, що доводять потужність музичного складника її віршованих творів. У нашій науковій розвідці зосередимо увагу на тематизуванні музики, що втілено в концепті «музика», вербалізованому в поезіях авторки. Зміст цього концепту трактуємо як мистецтво звуків, створене людиною. Узагальнено, структуру концепту складають ядерні компоненти (позначені лексемами *музика, пісня, співати, звук, голос*) та периферійні компоненти (вербалізовані назвами музичних інструментів, термінів, форм музичних творів та їх виконавців тощо).

Поетка актуалізує назви багатьох музичних інструментів: *рояль, гітара, литаври, контрабас, саксофон, скрипка, банджо*, напр.: *Можу йти на всі сторони світу – ну хоч би до Алабами Подавати пиво у придорожнім барі І чекати, що хтось заграє на банджо, то пак на гітарі* (О. Забужко); *Якби тут був рояль, я б зіграла цю заблукану тему...* (О. Забужко); звертається до музичної термінології: *ноти, какофонія, синкопа, реприза, симфонія*, напр.: *Какофонія версій! провали! світлоти!* (О. Забужко); *І вітер, налетівши, як реприза, Мене до перехрестя припина...* (О. Забужко); вживає лексику, що пов'язана із реаліями музичного простору: *оркестр, бас, пюнітр, патефон, мелодія, смичок*, напр.: *Відіграй, переграй, все записане витри – хто нам ноти підсовує на пюнітри?* (О. Забужко). Продуктивними постають у її поезії й назви музичних стилів, напр.: *Навіщо ж ця жінка, чиясь неохолоджена мука, Щоразу приходить під цей переплаканий блюз?* (О. Забужко); *В маленькому містечку, на березі озера Кома, в готелі «Фйоренца», в неділю увечері – джаз...* (О. Забужко).

Крізь призму музики Оксана Забужко передає розмаїття світу, багатоголосся природи, цілу амплітуду почуттів, напр.: *А музика щемна в крові розгалузила стебла – Крізь неї текли голоси із таких нетутешніх узвиш!* (О. Забужко); *Дуже шкода музики, милий, – отої, яка дрижала, Розтинаючи світ навиліт, мов вени – бритвене жало, І сочилось, мов сльози ніжності, плідне світло вологе, І надсадою щастя дзвеніла далека дорога...* (О. Забужко). Подекуди музика проймає увесь дискурс, відтворюючи музичну рефлексію ліричного героя, напр.: *З клавіатури ребер Добувається звук, що нагадує непомаду Віцент розладнане піаніно, – але при тому Гонору стільки, скільки у піаніста, Котрий завиграшки впоравсь з етюдом Ліста* (О. Забужко).

Отже, музикалізація поезії Оксани Забужко полягає у вербалізації концепту «музика», який пронизує поетичний простір, даючи змогу авторці змалювати широкий спектр емоцій та відчутти світ за допомогою музичних образів.

ЛІТЕРАТУРА

Брузгене, Р. (2011). Музыка в литературе: тематизирование как аспект имагологии. *Літературна компаративістика*, 4, 106–115; Потебня, А. А. (1993). *Мысль и язык*. Киев: Синто.

СЛОВЕСНА ГОЛОГРАФІЯ УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ В АНГЛОМОВНІЙ ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ

Мовчан Д.Р.

Київський національний лінгвістичний університет

Дослідження поняття простору в художньому тексті є актуальною тенденцією сучасних філологічних студій, адже це поняття відображає внутрішні структурно-композиційні особливості побудови художнього тексту та його окремих фрагментів, що далі знаходить вираження в жанрових особливостях твору та в характерних ознаках стилю автора, у тому числі й когнітивного. Сьогодні, як і раніше, своє відображення в художній літературі, живописі, музиці, кінематографії, театрі знаходить образ міста. Сукупність цих різноманітних відображень утворює, за словами Ю.М. Лотмана, певну модель, зручну для вивчення побудови мистецьких, у тому числі художніх, творів (цит. за Топоров, 1984, с. 4–29). Кожен автор бачить місто по-своєму з огляду на різні і цілком логічні причини: психологія, біографія, соціальний статус, особистий досвід, накопичений письменником, – всі ці чинники безпосередньо впливають на сприйняття довкілля і, як наслідок, на його опис. У різних творах автори акцентують увагу на різних аспектах міського життя.

Методологічний ракурс дослідження урбаністичного простору в англійських творах модернізму і постмодернізму великою мірою визначається змінами в сучасній епістемі. Так, упродовж останнього часу на межі стилістики і когнітивної лінгвістики та стилістики і соціальної семіотики виникли нові галузі стилістичних студій – когнітивна стилістика (Лузіна, 2000, с. 205–214) та мультимодальна стилістика, відповідно. Остання зосереджує увагу на дослідженні способів конструювання значень і породження смислів у ракурсі не лише вербальних, а й аудіальних, просторових, візуальних та інших модусів (Murphy and Dorsch, 2000).

У глобальному розумінні можна говорити про неявну, приховану або вбудовану мультимодальність художнього тексту (Воробйова, 2010, с. 47–74), яка виявляється в переосмисленій полікодованості, пікторіальних мотивах та іншому. Полікодованість у цьому значенні виступає як поєднання вписаних в художній текст ідіосинкретичних сенсорних авторських стратегій його побудови і розгортання. Подібна полікодованість набуває особливої значущості в тих авторських дискурсах і оповідних формах, де важливим є створення ефекту об'ємності і глибини. Це стосується, перш за все, міметичних форм, і зокрема пейзажу та урбаністичного простору. Способи створення ефекту багатовимірності, які можна трактувати, за О.П. Воробйовою, як вияв словесної голографії, тісно пов'язані з особливостями художньої форми, яка, своєю чергою, визначається не тільки авторською сенсорикою і когнітивним стилем письменника, а й літературно-мистецьким напрямом, до якого належить автор (там само). Близьким до поняття мультимодальності художнього тексту є його інтермедіальність, яка розглядається як особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, що є заснованим на взаємодії художніх кодів та форм різних видів мистецтв (Тишуніна, 2001, с. 153).

ЛІТЕРАТУРА

Воробйова, О. П. (2010). Словесная голография в пейзажном дискурсе Вирджинии Вулф: модусы, фракталы, фузии. *Когниция, Коммуникация, Дискурс*, 1, 47–74; Лузіна, Л. Г. (2000). Основные направления развития современной стилистики. В *Лингвистические исследования в конце XX в.* (с. 205–214). МОСКВА: ИНИОН РАН; Тишуніна, Н. В. (2001). Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. В *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана*. Материалы международной научной конференции, 18 мая 2001 г. (с. 149–154). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество; Топоров, В. Н. (1984). Петербург и «Петербургский текст русской литературы». В *Труды по знаковым системам* (Вып. 18, с. 4–29). Тарту: Тартуский госуниверситет; Murphy, P., & Dorsch, T. S. (2000). *Classical Literary Criticism*. London: Penguin.

RHETORIC OF RESISTANCE: MULTIMODALITY AND INTERMEDIALITY

Sayenko T.I.

Nagoya University, Japan

This paper focuses on verbal and non-verbal mechanisms of arousing and transforming human emotions and feelings. The study involves communicative-pragmatic and experimental-phonetic analyses of two WWII speeches (Address to the Nation by King George VI on September 3, 1939, and “We shall fight on the beaches” Address to the House of Commons by Winston Churchill on June 4, 1940) with their cinematographic (*The King’s Speech*, 2010) and musical (*Churchill’s War* for Orchestra, 2013, by D. Schnurr) interpretations, as well as the scene with two dueling songs from the movie *Casablanca* (1942), where the French national anthem “La Marseillaise” challenges and overwhelms the German “Die Wacht am Rhein.” The goal of the study is to investigate the correlation between speech and music in rousing the emotions associated with mobilized resistance. For the purpose of the research video and audio versions of the studied material were digitally recorded on the computer, and analyzed with the application of *Pratt* software to determine the prosodic variations both in speeches and in music. The research results show that specific rhythmic, temporal, and intonation patterns are associated with a “proud and determined” demonstration of resistance to aggression or threat. Music can serve as an emotional tuner and enhancer of the rhetorical message.

REFERENCES

Churchill, W. (1940). We shall fight on the beaches... Retrieved from <https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1940-the-finest-hour/we-shall-fight-on-the-beaches/>; Clynes, M. (1986). When Time is Music. In Evans, James R. & Manfred Clynes (Eds.), *Rhythm in Psychological, Linguistic and Musical Processes* (pp. 169–224). Springfield, IL: Charles C. Thomas; Falvey, M. (2018). Beethoven: The Soundtrack of Life. In *The World Symphony*. Retrieved from <https://www.nws.edu/news/beethoven-7-the-soundtrack-of-life/>; “King George VI: September 3, 1939 (‘The King’s Speech’).” In *SpeakingFrog*. Retrieved from <http://speakingfrog.com/?p=1089>; Pratt, R. (1990). *Rhythm and Resistance: Explorations in the Political Uses of Popular Music*. New York: Praeger; Schnurr, D. (2013). *Churchill’s War* (for Orchestra) [Music Project]. Retrieved from <https://drewschnurr.com/?p=1098>; Wagner, R. (1964). *Wagner on Music and Drama: A Compendium of Richard Wagner’s Prose Work* (Selected by Albert Goldman and Evert Sprinchorn; Transl. H. Ashton Ellis). New York: E. P. Dutton.

ДІЄГЕТИКА ЗАПАХУ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ: МУЛЬТИМОДАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Сидоренко Т.В.

Київський національний лінгвістичний університет

У дослідженнях наративу (Lowe, 2004; Schmid, 2003) сюжет займає центральне місце як складне когнітивне явище. Сюжет передбачає динаміку, зміну подій під впливом зовнішніх чи внутрішніх чинників. Дієгетична, або оповідна наративна модальність, за Ж. Женеттом (1998), передбачає розповідь про події, яку доповнює, зокрема, ольфакторна образність. Це тягне за собою зростання значущості мультимодального підходу до аналізу тексту, що враховує різноманітні модуси значення (Periasamy, Gruba, & Subramaniam, 2015), у тому числі візуальний, слуховий, ольфакторний та смаковий. Ольфакторні подразники у творах британської письменниці Дж. Харріс належать до каталізаторів подієвості (Schmid, 2003), що: 1) викликають спогади в персонажів, приводячи до оповідної ретроспекції; або 2) спонукають їх до певних вчинків, прискорюючи рух сюжету.

Запахи можуть відсилати персонажів до їхнього минулого, змінюючи таким чином вектор лінійності сюжету. Вони викликають спогади про певних людей, місця або про самих себе в минулому. Запахи нерідко асоціюються з людьми, тому в романах неодноразово зустрічаємо спогади про інших персонажів, навіяні запахами, напр.: *He could smell the hot scent of grease frying and the cigarette-paper reek of bangers. For the first time he realized how much he missed Joe...Jay laughed. All at once his head was full of light. He could smell smoke and swampy water and the sweet heady scent of ripe blackberries. The air was elderflower champagne. He knew Joe was with him, that Joe had never left* (Harris, 2007). У цьому уривку запахи гарячого жиру і цигарок нагадують головному герою роману “Blackberry Wine” («Ожинове вино») Джею Макінтошу про друга його дитинства Джо. Запахи диму, болота та ягід пробуджують спогади про місце, де жив Джо, тому у Джея і виникає ілюзія безпосередньої присутності його давнього друга.

В інших випадках наявні спогади персонажів про себе самих у дитинстві, і ця інтуїтивна пам'ять, за М. Прустом (1992), базується на відомих запахах, напр.: *Just for a moment she thought she smelt something, a strange, vivid scent of sugar and apples and blackberry jelly and smoke.... For that instant she was a little girl again, with her grandmother in the kitchen making pies and the wind from the coast making the telephone wires sing* (Harris, 2007).

Таким чином, ольфакторна образність як вбудований мультимодальний чинник може вносити коливання в сюжетні лінії художнього твору, провокуючи ретроспективні відступи, які відсилають до спогадів персонажів.

ЛІТЕРАТУРА

Женетт, Ж. (1998). Повествовательный дискурс. В Ж. Женетт, *Фигуры II* (Т. 2, сс. 60–278). Москва: Издательство Сабашниковых; Harris, J. (2007). *Blackberry Wine*. New York: Random House; Lowe, N. J. (2004). *The Classical Plot and the Invention of Western narrative*. Cambridge: Cambridge University Press; Periasamy, M. S., Gruba, P., Subramaniam, G. (2015). A Multimodal Literary Analysis of a Television Commercial. *3L: The Southeast Asian Journal of English Language Studies*, 21(3): 151–164; Schmid, W. (2003). Narrativity and Eventfulness. In T. Kindt & H. H. Müller (Eds.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (pp.17–33). Berlin: De Gruyter.

ОБРАЗ-СИМВОЛ ЛАБІРИНТ В АСПЕКТІ МУЛЬТИМОДАЛЬНОЇ СЕМІОТИКИ

Стеценко Д.В.

Київський національний лінгвістичний університет

Символ лабіринту є одним із найдавніших в історії людства, його походження датується приблизно 2500 роком до нашої ери. За словником символів, лабіринт – це символічне зображення таємного, загадкового. Проходження через лабіринт асоціюється з ініціацією (просвітленням), символічним поверненням у материнське лоно, переходом через смерть до відродження, відкриттям духовного центру, а також напруженим, часто таким, що веде в безвихідь, процесом пізнання. Символізм лабіринту є багатограним: різноманіття життєвих проблем і труднощі вибору правильного рішення, що може бути зображене у вигляді заплутаних візерунків, як-от, на гербі роду Мантуа де Гонзага; сформовані за допомогою кущів у садочках і парках лабіринти слугують певною грою, з якої треба знайти вихід; є лабіринти, які не мають пасток, проте ведуть заплутаним, але єдиним шляхом. Такі лабіринти застосовувались у храмах для обрядів ініціації, а також для ритуальних танців, що зображують переплетення орбіт Сонця і планет. Схожі лабіринти, зображені на підлогах середньовічних католицьких церков, – це символічний образ «дороги в Іерусалим», тобто паломництва до святих місць (Tresidder, 2005). Лабіринт – це своєрідна таємниця, таємний шлях, який треба пройти. Дослідження таємниці з погляду філології відбувалися переважно у площині детективного жанру (Т.О. Бехта, Н.Ю. Філістова, S. Knobloch, C. Reitz, C.J. Rzepka), розглядалася етимологія та семантика іменникових вербалізаторів концепту ТАСМНИЦЯ (А.Б. Калюжна, І.В. Змійова), досліджено мовні засоби відображення містичного (О.Б. Галич). Утім, таємниця – це тільки один із складників лабіринту, образ якого тлумачимо в контексті нашого дослідження як складний лінгвосеміотичний конструкт.

В аспекті мультимодальної семіотики (М. Андерсон, Б. Ротмен, М.А.К. Халлідей) образ-символ *лабіринт* розглядаємо як мультисеміотичну конструкцію (К.Л. О'Халлоран), тобто як такий, що формується за допомогою знаків мовної системи, графічної системи і візуального відтворення даних, знань про самий образ. Ці способи, за Т. ван Леуваном, постають семіотичними ресурсами (ознаки, знаки, артефакти), які інтерпретуємо для формування знань про художній образ. Семіотичні ресурси мають смисловий потенціал, який актуалізується в художньому образі різними вербальними і невербальними засобами. Услід за Г. Крессом, мультимодальність уважаємо явищем взаємодії між вербальним текстом і зображенням, відео, мовленням, жестами, розміром і кольором тексту.

Спираючись на такі позиції, у нашій роботі досліджуємо семіотику образу-символу *лабіринт* у мультимодальному вимірі: у художньому тексті (фентезійній трилогії Джеймса Дашнера "The Maze Runner" – Той, що біжить лабіринтом), у якому інформацію про цей образ читаємо за допомогою мовних знаків (лексико-стилістичні засоби), графічних знаків (аббревіатури, зміна шрифту, курсив, капіталізація), і у кінотексті (фільм Веса Бола «Той, що біжить лабіринтом», знятий за мотивами роману Джеймса Дашнера), де інформація про цей образ розкривається завдяки поєднанню звукових і світлових ефектів, жестів, темпу мовлення і тембру голосу, фокалізації на деталях образу за допомогою різнокадрових планів зйомки, висування на перший план таких його елементів, які є тригерами символічності цього образу. Перспективу нашого дослідження бачимо в розробці принципів побудови лінгвосеміотичної моделі образу-символу *лабіринт*.

ЛІТЕРАТУРА

Андрєєва, І. О. (2016). Мультимодальний аналіз дискурсу. *Одеський лінгвістичний вісник*, 7(1), 3–8; Еко, У. (2006). *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Санкт-Петербург: Симпозиум; Halliday, M.A.K. (1978). *Language as Social Semiotics: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold; Kress, G., & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold Publishers; Dashner, J. (2010). *The Maze Runner*. Somerset: Chicken House; Tresidder, J. (2005). *The Complete Dictionary of Symbols*. San Francisco: Chronicle Books.

ОСЛОВЛЕННЯ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ В ПЕРСОНАЖНОМУ КОНТЕКСТІ

Раренко Н.В.

Київський національний лінгвістичний університет

Проблема взаємодії різних видів мистецтв та медіа-форм перебуває у фокусі уваги низки українських і зарубіжних лінгвопоетологічних студій (Rajewsky, 2005; Rippl, 2015; Vorobyova, 2017). Теоретико-методологічним підґрунтям, що уможливує дослідження міжмистецького діалогу, зокрема у площині художнього тексту, слугує теорія інтермедіальності, яка вивчає проблеми перетину та взаємопроникнення різних медіа (Wolf, 2005). Яскравим прикладом такої міжмистецької взаємодії є ефект театралізації, що в системі інтермедіальних відношень (Wolf, 2011) трактуємо як різновид інтермедіального посилання (“intermedial reference”), яке прямо покликається на театральне мистецтво або імітує його присутність засобами художнього тексту. Особливо прикметними є вияви театралізації в постмодерністській літературі, для якої характерним є поєднання та змішування різнорідних жанрів, художніх кодів та засобів комунікації (Hutcheon, 1988). Розглянемо детальніше вербально-стилістичні засоби театралізації у персонажному контексті на матеріалі таких постмодерністських романів як “The Magus” (Джон Фаулз), “Hag-Seed” (Маргарет Етвуд) та “Under the Net” (Айріс Мердок). У зазначених художніх текстах ословлення театралізації на персонажному рівні характеризується, з одного боку, словесно-образними засобами, що метафорично репрезентують образ персонажа в дусі драматично-театральних персоналій (актор, двійник, режисер, ляльковик, деміург та ін.). Наприклад, “*Is he still in character? [...] He skirts the edge of comedy, but he's never fallen over into it. He's the dark double of everyone in the room, and as such he's scary*” (Atwood, 2016, p. 250), “*she lives, perhaps, in a world of other people's dramas, where fact and fiction are no longer clearly distinguished.*” (Murdoch, 2002, p. 20). З іншого боку, театралізація художнього тексту характеризується наданням мовленню персонажів (зокрема, внутрішньому монологічному мовленню) «театралізованого» художньо-стилістичного забарвлення, що актуалізується за допомогою емоційно-забарвлених реплік та експліцитних покликань на мистецтво театру. Наприклад, “*I found myself formalizing my speech, as if I too was pretending to be in a drawing room of forty years before. After all, it was a masque, and I wanted, or after a very short while began to want, to play my part.*” (Fowles, 2004, p. 169), “*We are all actors and actresses, Mr. Urfe. You included.' 'Of course. On the stage of the world.*” (там само, p. 174). Зазначені постмодерністські романи акцентують присутність театру як відмінної медіа-форми в художньому тексті, завдяки чому персонажні образи вербалізуються у форматі театрального коду. Тяжіння постмодерністської літератури до ефекту театралізації засвідчує перспективність подальшого дослідження взаємодії «мови» театру та художнього тексту на інших рівнях текстобудови з позицій інтермедіального підходу.

ЛІТЕРАТУРА

Atwood, M. (2016). *Hag-Seed: The Tempest Retold*. London: Penguin Random House; Fowles, J. (2004). *The Magus*. London: Vintage Books; Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge; Murdoch, I. (2002). *Under the Net*. London: Penguin Random House; Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>; Rippl, G. (2015). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin–Boston: Walter De Gruyter; Vorobyova, O. (2017). Virtual Narrative in Virginia Woolf’s “A Simple Melody”: Cognitive and Semiotic Implications. In E. Chrzanowska-Kluczevska & O. Vorobyova (Eds.), *Language – Literature – the Arts: A Cognitive-Semiotic Interface* (pp. 95–112). Frankfurt am Main: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b10692>; Wolf, W. 2005. Intermediality. In D. Herman, M. Jahn & M.-L. Ryan (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 252–56). London: Routledge; Wolf, W. 2011. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13 (3), n. pag. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>

КРУГЛИЙ СТІЛ V.

*Інтермедіальність у перекладознавчому
і культурознавчому аспектах*

**ПРОБЛЕМИ НЕВЕРБАЛЬНОЇ СЕМІОТИКИ СВІТУ МОДИ
В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ: ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**
(на матеріалі роману Р. Галбрейта «Кувала зозуля» та його українського перекладу)

Алімова А.Ю.

Київський національний лінгвістичний університет

Сучасні уявлення про культуру перебувають у стані постійного розвитку, результатом чого, зокрема, є ставлення до моди як не лише напряду комерційної діяльності, а й виду мистецтва (Miller, 2007; Taylor, 2005). Внаслідок цієї зміни у поняттєвій системі мистецтва актуальним стає дослідження перекладацьких тактик відтворення інтермедіальних елементів світу моди у творах художньої літератури. Особливий інтерес для дослідження становлять характерні риси невербальної поведінки персонажів, що належать до цього світу, та його артефакти. Оскільки під терміном «артефакти моди» у межах художнього тексту розуміємо предмети, які створюють чи обирають для використання персонажі, вони теж розглядаються в аспекті одного зі складників невербальної семіотики поведінки персонажів, а саме системології (Крейдлин, 2002б с. 22). У романі Р. Галбрейта «Кувала зозуля», серед персонажів якого є представники індустрії моди, шоу-бізнесу та кіно, велике значення має інтермедіальна референція (Копильна, 2018, с. 159), відтворена у перекладі шляхом перекодування: сукні від Оззі Кларка, Каваллі, клички котів персонажа-дизайнера Віктор і Рольф, а також терміни «кастомізований / кастомізувати», «індивідуалізований» тощо. Проте відтворення елементів, що є складниками кумулятивних інтермедіальних образів, здійснюється переважно за допомогою повної або часткової їх трансформації.

Перекладацькі трансформації елементів інтермедіальних образів світу моди у досліджуваному тексті зумовлені необхідністю адекватного відтворення таких контекстуальних значень: 1) витончений стиль дизайнера сприймається далеким від моди протагоністом як щось незрозуміле та незвичайне: *a plate – таріль* (замість частіше вживаних еквівалентів), *of wafer-thin biscuits – з тонюсіньким печивом*; 2) з таким же подивом він сприймає й одяг, створений дизайнером: *a giant black tubular bandage – якийсь гігантський чорний бинт*; 3) низький статус асистентки дизайнера підкреслюється тим, що основний елемент її образу – це браслети, що дзвенять, коли вона приходиться чи йде, щоб виконати чергове доручення: *came jingling back – знову придзвеніла*; 4) підлеглі дизайнера намагаються якомога швидше виконувати його розпорядження: *she emerged again into the room – забігла; flitted between clothes racks – одразу бігли до стійок з одягом*. Такий переклад сприяє збереженню цілісної системи образів, що викликають асоціацію з індустрією моди. Крім інтермедіальної інкорпорації типових образів світу моди, важливу роль у сюжеті відіграє особлива риса сумок з останньої колекції дизайнера, яка теж є інкорпорацією сучасних модних тенденцій: *detachable silk lining – змінна підкладка з шовку*. Трансформація змістового розвитку (заміна явища однією з його функцій, яка пояснюється в тексті) полегшує сприйняття читачами цього артефакту в межах норм мови перекладу. Отже, вибір тактики відтворення елементів невербальної семіотики світу моди залежить від функції конкретного елемента, його контекстуального значення, та норм мови перекладу.

ЛІТЕРАТУРА

Копильна, О. М. (2018). Інтермедіальність як проблема перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 4(37), 159–161; Крейдлин, Г. Е. (2002). *Невербальная семиотика*. Москва: Новое литературное обозрение; Miller, S. (2007). Fashion is Art; Is Fashion Art? *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, 11(1), 25–40; Taylor, M. (2005). Culture Transition: Fashion's Cultural Dialogue between Commerce and Art. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, 9(4), 445–460.

AFFORDANCES AND PROCESS IN ACOUSMATIC TRANSLATION A PEDAGOGICAL INQUIRY

Campbell M.

University of Edinburgh

Translation as a process has become ubiquitous, embodied and embedded today as we navigate intra- and intersemiotic communications on a daily basis. Intermediality has signalled a paradigm shift and its study as a phenomenon is increasingly embraced in critical disciplines in the Arts and Humanities primarily from an epistemic perspective. The phenomenology of this global phenomenon from an emic perspective, however, has tended to be less central to this enquiry. This paper proposes to examine the process, as opposed to product, of intermediality in order to develop an understanding of its pedagogical implications for educators in translation and language education. As a specific example, the process of acousmatic translation as a means of opening up multiple interpretations and expressions of a text will be considered. Alternative and complementary explanatory frameworks will be applied in a comparative manner in order to examine this dynamic and emergent phenomenon according to different perspectives of the body in relation to texts and the nature of language. Frameworks under review will include Atkinson's (2019) argument to conceptualize bodies as estuaries and Goodwin's (2018) notion of language (verbal and non-verbal) as co-operative action. A key objective is to explore ways to enhance sustainable literacies that reflect a modern understanding of plurilingual and transmedial ecologies. It is proposed that the conference discussion will consider the pedagogical affordances of intermediality and epistemological diversity in translation and language education.

REFERENCES

- Aryani, A., Isbile, E. S., & Christiansen, M. H. (2020). Affective Arousal Links Sound to Meaning. *Psychological Science* 31(8), 978–986; Andean, J. (2016). Narrative Modes in Acousmatic Music. *Organised Sound* 21(3), 192–203; Atkinson, D. (2019). Beyond the Brain: Intercorporeality and Co-Operative Action for SLA Studies. *The Modern Language Journal* 103(4), 724–738; Böhme, G. (2000). Acoustic Atmospheres. *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology* 1(1), 14–18; Campbell, M. & Vidal, E. (Eds.). (2019). *Translating across Sensory and Linguistic Borders: Intersemiotic Journeys between Media*. Cham: Palgrave Macmillan; Goodwin, C. (2018). *Co-operative Action*. Cambridge: Cambridge University Press; Meyer, C., Streeck, J., & Jordan, J. S. (Eds.). (2017). *Intercorporeality*. Oxford: Oxford University Press.

АСПЕКТИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В ЕКОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Жихарева О.О.

Київський національний лінгвістичний університет

Інтермедіальні дослідження як своєрідне продовження розбудови теорії інтертекстуальності, започаткованої в роботах М.М. Бахтіна, Ю. Крістєвої, Ж. Дерріди, наразі почали активніше розвиватися в лінгвістичних студіях. «Інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних видів мистецтв, що реалізуються у художньому творі» (Яцків, 2015, с. 251), тобто «іномедійних вкраплень» (Просалова, 2014, с. 19). Отже, різні види мистецтва, які є знаковими системами (живопис, скульптура, музика, архітектура тощо), взаємопроникають у різні типи дискурсів і впливають на їхній семіотичний простір.

Умовою реалізації екологічного дискурсу є інтертекстуальний контекст у вигляді культурно й екологічно значущих текстів як спосіб семіотичної інтерпретації екоситуацій, проблем та генерування екологічних смислів. У такому ракурсі проблема інтермедіальності/інтертекстуальності екологічного дискурсу є суголосною з постструктуралістським баченням культури як тексту і тексту як культури завдяки тому, що текст, утворений сучасним йому або попереднім культурним контекстом, вбирає в себе і трансформує інші тексти (Кристева, 2004). Екологічні тексти та дискурси, які складають «явище дискурсивного симбіозу» (Потапенко, 2009), «дискурсивного семіозису» (Кравченко, 2017) та виступають одними з ключових засобів впливу на формування екологічної свідомості людей, розвиваються у форматі міждисциплінарного простору – лінгво-, еко- та теофілософського. Зміст розбудови нового способу мислення та цінностей – екологічного (Капра, 2005) – був закладений ще в роботах філософів Б. Спінози, М. Хайдеггера, поетів Г. Снайдера, У. Уїтмена (Devall, Session, 1985), у пейзажному живописі – К. Моне, Дж. Констебла, а пізніше розвинений скульпторами-інвайронменталістами – А. Сонфістом, Дж. Сігелом, у ленд-арті – К. Андре, Р. Баррі, Р. Лонгом та інш. У поетиці, мистецтві екологічний напрям об'єднує природознавчий та культурологічний підходи крізь призму взаємозв'язку між «природою» і «культурою», залежно від функціонування мови, «природної» за походженням і «культурної» за своїм розвитком (Белозерова, 1999). Тому виникають нові напрями їх дослідження – *екосеміотика* (W. Nöth, A.K. Siewers, M. Timo and K. Kull), що займається вивченням стосунків між природою і культурою із використанням знаків та створення значень, які представлені в текстах; *екоарт*, що втілює екологічний підхід до мистецтва (Weintraub, 2007).

Таким чином, екологічний дискурс виявляє ознаки семіотичного феномену як способу означення екологічної реальності відповідно до нових моделей семіозису, пов'язаних з переосмисленням антропоцентричних цінностей в екоцентричній. Останні формуються на основі соціальних, філософських і культурних цінностей, втілюючись у різножанрових текстах і дискурсах, включаючи мистецькі.

ЛІТЕРАТУРА

- Белозерова, Н. Н. (1999). Экологическая поэтика. *Language and Literature*, 4. Взято из <http://frgf.utmn.ru/last/No4/list.htm>; Капра, Ф. (2005). *Поворотный пункт. Наука, общество и зарождающаяся культура*. Взято из <http://biospace.nw.ru/books/capra.pdf>; Кравченко, Н. К. (2017). *Дискурс и дискурс-анализ: краткая энциклопедия*. Киев: Интерсервис; Кристева, Ю. (2004). *Избранные труды: Разрушение поэтики*. Москва; Потапенко, С. І. (2009). *Сучасний англомовний медіа-дискурс: лінвокогнітивний і мотиваційний аспекти*. Ніжин: НДУ імені Миколи Гоголя; Просалова, В. А. (2014). *Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури*. Донецьк: ДонНУ; Яцків, Н. (2015). Інтермедіальність роману братів Гонкурів «Манетта Саломон». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія», Серія Філологічна*, 59, 251–254; Devall, B., & Session, G. (1985). *Deep Ecology. Living as if Nature Mattered*. Layton, Utah: Gibbs Smith. Inc.; Weintraub, L. (2007). *EnvironMentalities: Twenty-Two Approaches to Eco-Art*. New York: Artnow Publications.

ІНТРА- ТА ІНТЕРСЕМІОТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД ЯК ЧИННИК КОМУНІКАТИВНОЇ ПАРАДИГМИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Колегаєва І.М.

Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова

Літературний твір, що належить видатному авторові, як правило функціонує у комунікативному просторі людства багато років, нерідко багато століть. Змінюються покоління читачів, змінюється світ, у якому вони живуть. А чи змінюється літературний твір із плином часу? Що глибше і багатше за художніми смислами він є, то довшим є період читацької востребуваності, адже кожне покоління читачів вичитує щось своє, важливе саме для свого часу і своїх інтересів. Не дивно, що такий літературний твір породжує множину комунікативних трансформів, тобто комунікативних продуктів, які декларують ідентичність із першоджерелом – літературним **твором-еталоном**. Такими трансформами виявляються переклади іншими мовами, адаптації, екранізації і сценічні версії твору, які зберігають ім'я автора і назву твору. *Інтрасеміотичними* перекладами твору-еталону вважаємо варіанти трансформацій, що не виходять за межі семіотичного коду оригіналу. Така трансформація відбувається коли мова оригіналу (А) замінюється мовою (В), (С), (D) і так далі. При цьому тип семіотичного коду залишається незмінним, а саме, **мовним**. Інакшим варіантом інтрасеміотичного перекладу є адаптація літературного твору. При цьому мова оригіналу (А) замінюється мовою (а), тобто спрощеним варіантом того самого етноспецифічного мовного коду, адже очевидно, що, наприклад, оригінал «Олівера Твіста» і його адаптована версія обидва є англійськими текстами, при тому що багатство і різноманітність мови оригіналу в сотні разів перевищують лексичні і граматичні характеристики мови адаптованої версії. За *інтерсеміотичного* перекладу літературного твору спостерігаємо глибинні кодові трансформації: мовний код трансформується в гібрид **мовного** і **пластичного** кодів, наприклад, в екранізаціях або сценічних утіленнях. Іноді мовний код повністю розчиняється у **пластичному** і **музичному** кодах, так з'являються балетні версії твору. До прикладу, роман Л. Толстого «Анна Кареніна» було трансформовано в десятки балетних версій на музику П. Чайковського і на музику Р. Щедріна, кількість кіноверсій «Анни Кареніної» перевищує п'ять десятків фільмів, починаючи від німих кінострічок і до сучасних багатосерійних серіалів. Мовний код твору-еталону може трансформуватись у симбіоз **мовного** і **пиктографічного** кодів, як-от у комікс-версіях оригіналу. Сукупність оригінального твору-еталону і його більш чи менш чисельних комунікативних трансформів вважаємо **комунікативною парадигмою літературного твору**. Акцентуємо увагу на тому, що у світовій культурі, у світовому комунікативному просторі існують не тільки окремі літературні твори, але й цілі комунікативні парадигми визначних літературних творів. Аналізуючи подібні феномени, задамося питанням: що зберігається у творі за його більш чи менш кардинального перекладу з однієї семіотичної системи до іншої. Перш за все це стосується титульних характеристик твору і передусім його назви, авторства, а також фабули, системи персонажів і їхніх імен, хронологу (хоча останній може мінятися в інтерсеміотичних перекладах). Вважаємо, що із триєдності «тема, ідея, мова твору» в комунікативних трансформах найбільш стабільною виявляється **тема**, оскільки вона найщільніше пов'язана із сюжетом-фабулою епічного тексту, яка передусім виявляється востребуваною у широкої читацької/ глядацької аудиторії. **Ідея** літературного твору підлягає змінам від мінімальних (в іншомовних перекладах) до максимальних (в адаптаціях, коміксах). Очевидно, що **мова** є найбільш чутливою до будь-яких комунікативних трансформацій. Єдине, що в ній зберігається із найменшими змінами – це ономастична система власних імен, топонімів тощо. Звертаємо увагу на те, що масовий читач/ глядач часто не усвідомлює глибини трансформацій таких творів і на питання: *Ви читали «Х»?* відповідь буде: *Так, я кіно бачив.*

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ У НАВЧАННІ ПЕРЕКЛАДУ

Недайнова І.В.

Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут»

Сьогодні в сучасних гуманітарних науках усе більше уваги приділяється теорії інтермедіальності, поняттю, що було введено ще англійськими поетами-романтиками у ХІХ ст., потім одержало розвиток у ХХ ст., а зараз відкриває гуманітаріям свої нові феноменальні аспекти. Якщо розуміти концепт *інтермедіа* так, як визначали його представники руху Флуксус (міжнародний мистецький рух художників, композиторів та дизайнерів 1960-х, що відтворив та розвинув це поняття), а саме, як відсутність кордонів між різними видами мистецтв та змішування мистецьких засобів і дисциплін (Флуксус), ці феномени, на нашу думку, перш за все пов'язані з тим фактом, що наше сучасне життя – це нескінченні канали інформації, які ставлять питання, що потребують застосування міждисциплінарних підходів до вирішення суспільних проблем.

Вивчаючи цю нову для нас проблему в аспекті застосування її у гуманітарному циклі навчання майбутніх перекладачів, ми обрали для себе два шляхи розвідок. По-перше, з'ясували, що інтермедіальність тісно пов'язана із проблемами текстотворення, що виводить у сферу інтертекстуальності. Тут ми спиралися на роботи зарубіжних вчених, таких як Р. Барт (1996), Ю. Кристева (2000), Н. Пьеге-Гро (2008) та І. Раєвські (Rajewsky, 2005), котрі вважали, що кожний текст є інтертекстом, і на різних рівнях у цих текстах наявні інші, що співвідносяться з текстами передуючої чи сучасної культури. По-друге, сьогоднішні тенденції розвитку наук свідчать про широке застосування інформаційних технологій та їх відповідність викликам цифрової культури, що приводить до дещо нового осмислення поняття *мультимедіа* в сучасній освіті, яке має вже не тільки технічне, а й культурологічне тлумачення. У цьому аспекті *мультимедіа* означає *мультимедіа-мистецтво* (multimedia art), тобто витвори мистецтва, що породжуються за допомогою нових медіа-технологій, та передбачає інтерактивність, взаємодію художника і спостерігача, а також спостерігача й самого твору мистецтва.

У чому ж сьогодні полягає важливість вивчення інтермедіальності та застосування її потенціалів у навчанні перекладу? Оскільки перекладач сам виступає інтермедіатором між культурами, то ми маємо навчити його розуміти інтермедіальність як особливий спосіб організації не лише художнього, а й тексту будь-якого стилю та жанру, використовувати це поняття як специфічну методологію аналізу тексту, що має розглядатися як окремий витвір авторського мистецтва, та спиратися на принципи міждисциплінарних знань. Застосування мультимедійних технологій у процесі доперекладацького аналізу тексту також може полегшувати розуміння авторських інтенцій, які перекладач має правильно розуміти задля адекватного результату своєї діяльності.

Розробляючи інтермедіальні стратегії, засновані на використанні інтермедіальних мистецтв, таких як музика, мультимедіа-мистецтво, література, перформанс, screen-медіа, виходимо за рамки досягнення аналогії тексту-джерела в тексті перекладу, для того щоб навчити майбутнього фахівця рухатися за межі тексту, використовувати відносини між різними культурно-матеріальними нормами та практиками.

ЛІТЕРАТУРА

Флуксус. Взято из <https://uk.wikipedia.org/wiki/Флуксус>; Барт, Р. (1996). *Интертекстуальность*. В И. П. Ильин и Е. А. Цурганова (Ред.), *Современное зарубежное литературоведение : энциклопедический справочник*. Москва: Интрада; Кристева, Ю. (2000). *Бахтин, слово, диалог и роман*. В Г. К. Косикова (Сост., пер. с фр. и вступ. ст.), *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* (с. 427–457). Москва: Прогресс; Пьеге-Гро, Н. (2008). *Введение в теорию интертекстуальности*. Москва: Издательство ЛКИ; Rajewsky, I. O. (2005). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités*, 6, 43–64.

INTERLINGUAL AND INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF FICTION: SIMILARITIES AND DISSIMILARITIES

Nekriach T.

Kyiv National Linguistic University

Dovhanchyna R.

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

In Ukraine of today, there is an obvious tendency to transform great prose works into stage versions: “The Brothers Karamazov” and “The Idiot” by Fyodor Dostoyevsky, “Three Comrades” by Erich Maria Remarque, “Švejk” based on “The Good Soldier Švejk” by Jaroslav Hašek, “Morituri Te Salutant” grounded in Vasyl Stefanyk’s short stories, etc. While the study of film adaptations as a product of intersemiotic translation is developing at full speed, stage adaptation has not been looked into this frequently. The present research addresses one of the most spectacular examples of F. Dostoyevsky’s “The Idiot” intersemiotic translation (2018) – the production of Yuri Odynokiy at the Ivan Franko National Ukrainian Drama Theatre in Kyiv. Not devoid of a number of flaws, this production is generally acclaimed as a very faithful representation of the book (Достоевский, 2012).

Tracing the similarities and dissimilarities of interlingual translation (ILT) and intersemiotic translation (IST) presupposes singling out their common strategies and tactics as well as exploring the limits of the theatre production potential to represent a literary text. The research aims to systematize the tactics which unambiguously relate a theatrical production to ILT as a kind of IST. Another task is seeking to frame the over-various terms pertaining to IST, as long as several not always transparent terms are used to signify the same phenomenon. An attempt is made to approximate the IST terminological base to the well-developed ILT one. Given that translation scholars and drama critics overlap in their areas of interest, works which shed new light on these controversies are welcome, especially those that reduce the room for variant interpretations. The translation strategies of domestication and foreignization are seen as manifestations of the general plan of actions in translating fiction, while tactics are regarded as a specific fashion of solving a particular translation problem in the microcontext within a chosen (or prevalent) translation strategy. Among the most frequently used tactics there are: omission, generalization, concretization, replacement, compensation, and transposition. We also introduce some tentative terms concerning the specific nature of IST within the framework of a theatrical production: tactics conglomerate, a stylistic “tuning fork”, sociocultural adaptation, and ILT-IST interface.

To conclude, the art director must feel congenial with the author, penetrating into the poetics and aesthetics of Dostoyevsky’s novel. *Polivisuality* of the word can only be conveyed through careful metaphorical and symbolic details. Close reading helps to single out the slightest nuances of great importance, which are embodied in literary works. This seems fruitful for the development of theatrical representation proper; pure illustration gives way to compressed *metaphorization*, *symbolism* and *typization*. It is the director as an intersemiotic translator who looks for the key to unlock the author’s conception and accept the rules of the game suggested by the author.

REFERENCES

Достоевский, Ф. (2012). *Идуом*. Москва: Азбука; Dostoevsky, F. (1992). *The Idiot* (Trans. and ed. by Myers, A.). Oxford: Oxford University Press; *The Idiot*. (2018). Directed by Yuri Odynokiy at the Ivan Franko National Ukrainian Drama Theatre (Kyiv, Ukraine).

ПИСЕМНІСТЬ У КОНТЕКСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ: ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТИ

Пирогов В.Л.

Київський національний лінгвістичний університет

Із винаходом писемності людина перейшла на новий ступінь розвитку в цивілізаційному процесі, однак і сама писемність мала непостійні параметри, періодично змінюючись і справляючи істотний вплив на свідомість та поведінку людей (Іванов, 1978, с. 67; Манин, 1987, с. 165). Як приклад, можна навести факти трансформації мов, культур і писемностей народів різних історичних епох і географічних регіонів від Шумеру (ієрогліфіка → клинопис), Стародавнього Єгипту (ієрогліфіка → складове письмо – ієратика і демотика), Майя (ієрогліфіка → латинська абетка) до Японії (ієрогліфіка → складове письмо: *катакана, хірагана*) (Пирогов, 2009, с. 77). Із появою письма люди почали думати в той спосіб, як вони пишуть. Інакше кажучи, письмо перетворилося не тільки на чинник і спосіб графічної актуалізації мови та мислення, а й стало визначати те, як і про що людям говорити і думати, що брати за основу, тобто привело до зміни логіки та ролі мови і мислення в комунікативному процесі. Якщо «архаїчне» логографічне письмо утверджувало екологічний, природно-орієнтований тип мислення, безпосередньо пов'язаний із алгоритмами космосу, то буквено-фонетичне письмо, що прийшло йому на зміну, обмежило мислення людини рамками внутрішніх імперативів матеріально-орієнтованого соціуму (Пирогов, 2013, с. 89). Завдяки всебічному вивченню особливостей ієрогліфічного і буквено-фонетичного письма, в умовах сучасної інтермедіатизації ми можемо наблизитися до створення графо-семіотичної моделі, яка б дозволила визначити параметри писемності як системи, що оптимально збігається із логічними та інформаційно-енергетичними алгоритмами Природи, і таким чином гармонізувати різні типи мислення, а також змінити підхід до розуміння суті і природи письма як субстанції, що справляє істотний вплив на характер подієвих процесів усередині людської популяції.

ЛІТЕРАТУРА

Іванов, В. В. (1978). *Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем*. Москва: Советское радио; Манин, Ю. И. (1987). К проблеме ранних стадии речи и сознания (филогенез). В Е.П. Велихов (Ред.), *Интеллектуальные процессы и их моделирование* (с. 154–178). Москва: Наука; Пирогов, В. Л. (2009). Китайська ієрогліфіка як умова ре-екологізації світового соціокультурного простору. *Наукові записки Харківського університету повітряних сил. Соціальна філософія, психологія*, 2(33), 75–84; Пирогов, В. Л. (2013). Логографічне письмо як інструмент пізнання і моделювання світу. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Філологія*, 16(1), 88–97.

СЛОВЕСНИЙ ОБРАЗ У КОНТЕКСТІ ТРАНСКУЛЬТУРИ

Присяжнюк Л.Ф.

Київський національний лінгвістичний університет

Аналіз розвитку сучасної світової літератури виявляє вагому роль письменників-мігрантів (Висоцька, 2010; Толкачев, 2003). Мистецтво таких авторів долає кордони обмеженого культурного середовища, прагнучи, з одного боку, до універсальності та всеосяжності, та зберігаючи, з іншого боку, сліди етнокультурної свідомості. Це сприяє становленню принципово нової гібридної художньої ідентичності, появі нового типу художнього осмислення дійсності та нового типу словесного образу, який ми визначаємо як *транскультурний* (див. Nordin, Hansen, Zamorano Llena, 2013). Домінантною рисою такого образу є поєднання декількох культурних традицій образотворення, які можуть принципово відрізнятися одна від одної. Таке образотворення може відбуватися шляхом поєднання/злиття/протиставлення способів образотворення, укорінених у відповідних культурах.

Особливу увагу привертає транснаціональна література, у якій етнокультурна свідомість транслюється на мові іншої культури, що спричиняє виникнення ефекту подвійного пакування образної інформації. З одного боку, має місце художнє кодування певної ментальності та використання притаманних їй особливостей образного осмислення дійсності. Водночас таке художнє відображення відбувається за допомогою засобів мови, яка пристосована до віддзеркалення принципово іншого світогляду, а носії якої мають значні відмінності у сприйнятті та відтворенні образу. Яскравою ілюстрацією може слугувати англomовний роман нігерійського письменника Бена Окрі "The Famished Road" (Okri, 1992), написаний крізь призму світобачення його співвітчизників. Основними рисами образотворення цього роману є заміна звичних для європейця культурних кодів, зміщення часопросторових орієнтирів, руйнування укоріненої у західній культурній традиції дихотомії реального/ уявного, а також залучення принципово інших способів образного освоєння психічної реальності.

Таким чином, одним із напрямів лінгвопоетологічного аналізу вербальної художньої образності є звернення до культурного коду словесного образу, який впливає на: 1) способи втілення його змісту (звернення до абстрактних категорій, предметів, тіла, природи, почуттів і емоцій тощо); 2) тип мислення, що лежить у його основі (архаїчне, наочно-чуттєве, довербальне / раціональне, вербальне); 3) особливості комбінування і трансформування образів (хаотичне нагромадження гетерогенних образів; гомогенні образи з причинно-наслідковими зв'язками тощо); 4) вибір стратегій образотворення (залучення тропеїчного/ сенсорного коду; інтеріоризація/ екстеріоризація образного складника і т. ін.).

ЛІТЕРАТУРА

Висоцька, Н. О. (2010). *Єдність множинного. Американська література кінця XX – початку XXI століть у контексті культурного плюралізму* [монографія]. Київ: Видавничий центр КНЛУ; Толкачев, С. П. (2003). *Мультикультурний контекст сучасного англійського роману* (Докторська дисертація). Московський педагогічний державний університет. Москва; Nordin, G, Hansen, J, Zamorano Llena, S. (Eds.). 2013. *Transcultural Identities in Contemporary Literature*. Amsterdam, New York: Rodopi; Okri, B. (1992). *The Famished Road*. London: Vintage.

TRANSLATING CHILDREN'S LITERATURE: INTERSEMIOTIC PERSPECTIVES

Rebrii O.

V.N. Karazin Kharkiv National University

Translating children's literature is no easy task. Commenting on English translations of his books for kids, Korney Chukovsky once complained: "The English language is well suited for literary translation of our poetry and prose. But as soon as it comes to kids' verses, it immediately gets weak and poor" (Чуковский, 1968, с. 268). The author explains this paradox by simply claiming that "verses for kids are much harder to translate than adult poetry" (ibid.). In addition to purely linguistic difficulties often hidden from profane eyes by a seemingly 'simple' form, translation of books for children is inevitably complicated by cultural differences, which may arise as insurmountable barriers. In this context, one cannot but mention a Finnish researcher Merja Suomi who refused from translating Chukovsky's "Крокодил" into Finnish because "the tale includes the elements not corresponding to the norms of Finnish children's literature, such as using fire arms and smoking" (Суоми, 2009, с. 13). She also found "Муха-Цокотуха" unacceptable, because "violence is a taboo in modern children's literature and this tale describes pretty cruel tortures" (ibid.).

This research is focused on another problem that has gained attention in intersemiotic studies – illustrations in translation. Its relevance can hardly be underestimated, because "translating books for children is interpreting both the verbal and the visual" (Oittinen, 2000, с. 100). Riitta Oittinen sees it as twofold: "on the one hand, there are the visual codes that are part of the reader's entire situation; on the other hand, there is also the interaction of words and images as constructions of the reader's mind" (ibid). Oittinen's view of interaction between text and illustration is based on Mikhail Bakhtin's theory of dialogue, namely, on the concept of 'heteroglossia'. According to Bakhtin, combining heterogeneous elements in a literary text leads to emerging "hybrid constructions" that are "of supreme importance in the style of novel" (Бахтин, 1975, с. 118). Thus, "illustration is a part of the set of conditions, a part of the dialogic interaction and must not be excluded from the translating of illustrated texts" (Oittinen, 2000, с. 100). Relations between text and image involve both the author and the illustrator whose visions, no matter how close, can never be identical, yet when the reader opens the book the power of a visual image prevails over the power of a linguistic image. Illustrations in a translated text are expected to have an impact on a target reader similar to that on a source reader. The achievement of this goal is complicated by the multimodal nature of children's literature, cultural differences, and linguistic asymmetry.

There are several types of difficulties connected with illustrations. First, source illustrations (SIs) appear inappropriate for target cultural norms. An illustration to the book "Sjörövarbok" by a Swedish writer Lennart Hellsing had an image of a topless female (presumably, a mermaid) sitting next to drinking pirates. When the book was translated into English, the editors required her breasts to be covered. Second, SIs are substituted for by new target ones that somehow distort the original. A Ukrainian edition of Carroll's "Alice's Adventures in Wonderland" had illustrations by Eugenia Gapchinska that draw a portrait of the main character that dissonates with her classical image by John Tenniel. Third, SIs contradict the information in the target text. A character in the above Lewis's novel called Caterpillar and addressed as a 'Sir' in the text, in the illustration is an anthropomorphic creature reminding an old man. Since the Ukrainian equivalent of 'a caterpillar' is of female gender, translators turned 'sir' into 'пані'. The resulting discrepancy between a text and image could easily lead to a sort of dissonance with an attentive target reader.

REFERENCES

- Бахтин, М. М. (1975). Слово в романе. В Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет* (сс. 72–234). Москва: Художественная литература; Суоми, М. (2009). Устаревание переводов (Анализ переводов сказов и стихов К. И. Чуковского на предмет соответствия нормам современной финской литературы). Взято из <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19336/kaantaja.pdf?sequence=2>. Чуковский, К. И. (1968). *Высокое искусство*. Москва: Советский писатель; Oittinen, R. (2000). *Translating for Children*. New York, London: Garland Publishing.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ: З ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ПОНЯТТЯ

Силантьєва В.І.

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

Інтермедіальність традиційно трактується як одна з форм синтезу на основі літератури: література-музика, література-живопис, література та інші види мистецтва (Тимашков, 2008, 2009). Жанровими утвореннями таких зрощень є, наприклад, опера й оперета, мюзикл, музичне шоу, кінофільм, театральне ревію та інші різновиди театральної дії. Таке ставлення до інтермедіальності складалося поступово. Н. Ісагулов (Исагулов, 2011) починає відлік поняття з часів романтика С. Кольєріджа, який першим запропонував наративну алегорію. Переваги синтетичних зрощень стали особливо помітними у другій половині ХХ ст., і американець Дік Хіггінс прокоментував це поняття як концепційне злиття декількох медіа. У середині 1980-х років А. Ханзен-Леве відокремлює медійний аспект синтезу від інтертекстуальності, яка, за його думкою, передбачає більш поширений синтез. Пізніше він трактує інтермедіальність як переклад з однієї мови мистецтва на іншу в рамках однієї культури, або об'єднання між різними елементами мистецтва в мономедійному просторі.

Над цією проблемою плідно працює Н. Тишуніна, яка пропонує як вузьке, так і розширене тлумачення поняття (Тишуніна, 2001): а) інтермедіальність – це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у словесному творі, заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв; б) інтермедіальність – це специфічна форма діалогу культур, суть якої полягає у взаємодії художніх образів або стилістичних прийомів. Важливим складником напрацювань дослідниці є семіотико-структуралістський підхід до проблеми. Н. Тишуніна зазначає, що методики аналізу синтетичних форм у мистецтві повинні спиратися на загальне уявлення про об'єкти інтегрування – найчастіше, видів і форм художньої творчості.

Знаковим явищем у сучасній теорії інтермедіального синтезу вважаємо роботи В. Чуканцової. Саме вона пропонує матрицю аналізу інтермедіальних художніх форм. Зазначивши при цьому, що інтермедіальний аналіз передбачає «аналіз структури й особливостей конкретних творів»; «переклад», «перекодування» прийомів конкретного живописного полотна в конкретному літературному творі»; їх «взаємодію на рівні жанрових форм або техніки виконання (стилю)» (Чуканцова, 2009). Подібним чином інтерпретує природу інтермедіального синтезу й український дослідник П. Іванишин (2013). Він зазначає, що в сучасних інтертекстах завжди є поле для багатозначного сприйняття світу як «тексту» і пропонує ввести поняття «гено-текст» як точку відліку для подальших досліджень.

Отже, інтермедіальність як форма художнього синтезу особливо актуальна в сучасному мистецтві, потребує уваги і подальших теоретичних розробок. Засадничою властивістю інтермедіальності необхідно вважати її діалогічність, яка передбачає «перекодування» мови мистецтв на основі дбайливого ставлення до літературного першоджерела.

ЛІТЕРАТУРА

Іванишин, П. В. (2013). Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення. *Філологічні семінари*, 16, 53–72; Исагулов, Н. (2011). Интермедиальность в литературе: к определению понятия. В В.Д. Калиущенко (Відп. ред.), *Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур*, 22-23 березня 2011 року. Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції (с. 115–117). Донецьк: ДонНУ; Тимашков, А. Ю. (2008). К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке. В *Фундаментальные проблемы современной культурологии* (Т. 3, с. 112–119). Санкт-Петербург: Алетейя; Тимашков, А. Ю. (2009). О соотношении явлений интермедиальности и интертекстуальности: философский аспект. *Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок*. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции, 30 января 2009 г. (с. 42–43). Санкт-Петербург: СПбГУП; Тишуніна, Н. В. (2001). Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. В *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века* (Вып. 12, с. 149–154); Чуканцова, В. О. (2009). Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена*, 108, 140–145.

INTERMEDIAL POTENTIAL OF FOLK TEXTS' IDEAS

Taranenko L.I.

National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute"

One of the important circumstances that gave rise to multidisciplinary research of various artistic works and forms was the information boom, which exploded with new facts in favour of the intermedial nature and essence of creative practices. However, in order to understand these processes it is important to explain the mechanisms of the ideas migration, originating, in our view, in folk genres and resulting in their intermediality interplay.

It is believed that myths as a primordial genre of oral folk art contain a multivariate potential of ideas, plots, motifs, etc., capable of acting as archetypal bases of structural and semantic elements of almost all genres of folklore that appeared throughout time and continue to emerge at present either in slightly different forms or in other genres of art. Thus, myths are considered to be an inexhaustible source of plot archetypes and archetypal images, which, transforming in one way or another, appear in other artistic works.

Viewing the myth as the initial genre of folklore, we can assume with sufficient probability that its ideas and motifs in a transformed form were borrowed by authors or narrators of legends, fairy tales, parables, etc. In the process of folk genres' development we can inevitably trace two levels of their transformation: functional and structural. Functional transformations can result in the transformation of the folk text message to its direct opposite. Structural transformations lead to changes in the folk text genre, its plot, motifs, characters, etc.

The analysis suggests that the main factors causing the emergence of genre transformations come down to the inevitable progressive development of ethno-cultural social environment. No less convincing is the fact that the transformation of motifs and text-organizing means could mainly occur within a certain ethnic mentality, while their ideas migrated further, reaching the level of literature as well other spheres of creative art.

It is possible to single out two spontaneously interacting levels of folk genres genesis: the global supra-cultural sphere of their oral actualization by the interpreters of ethical and didactic ideas as well as the sphere of mental transformation of ideas and text-organizing means. These spheres evolve in the creative artistic environment, which in each particular period of history accumulates socio-ethnic specificity of national mentalities within the universal culture.

Besides, there is the regularity of synarchy growth of folklore genres from myth to proverb. At the same time, with the decrease of text size there is an increase in the synarchy of the cognitive load on the recipient in the process of text decoding.

The above assumptions are consistent with the present-day views on the continuous development of creative arts in general and literature in particular within their interaction and interrelation of their onto- and phylogeny. In other words, the mechanism of folk genres genesis makes it possible to adequately describe all stages of the genesis of any particular genre: its origin, formation, development, completion of its development, or transition to a new stage or level reflected in the continuous evolution of literary works.

Thus, we have all the reasons to believe that the archetype idea viewed as a genetically and emotionally motivated way of connecting images or concepts stored in the individual's psyche (Oring, 1986) realizes a considerable inter(trans)mediality potential since it is able to migrate, passing from one generation to another, through the various varieties of folk genres, emerging over time, further into the literary and artistic works' interplay.

REFERENCES

Oring, E. (1986). Folk Narratives. In E. Oring (Ed.), *Folk Groups and Folklore Genres. An Introduction* (pp. 121–145). Logan: Utah State University Press.

READING LOVECRAFT IN THE AGE OF TERROR

Tee V.Y.

Nanzan University, Japan

“To feel disgust is human and humanizing”, according to William Ian Miller (1997). Alert to physical and behavioural characteristics, personal effects as well as living spaces, Lovecraft’s narrators often have very low thresholds of disgust, whose heightened sensitivity to racial, cultural, or environmental difference is the pivot, on which his machinery of fear typically turns. His political sympathies are clear enough not only in how consistently the stories are illustrative of the old adage there is no smoke without a fire, but also in how the crisis they feature is precipitated by someone either unaware of or unconcerned over these departures. Places in America and England – that is, the ‘home’ environments of Lovecraft and his readers – are endangered through an often highly educated person’s willingness to interact with foreign peoples and places. The villain, in other words, is the bona fide liberal the Far Right vilifies as a traitor to their own people. Lovecraft’s ethnocentric views are well-known, and one of the most common reasons given today for overlooking them is that ‘he was the product of his time’. But views like his have more than survived: they are prospering. Referring principally to “The Shadow Over Innsmouth” (1936), I will draw out the disturbing implications of the scopophilic gaze trained by Lovecraft’s reactionary gothic on people, objects, and environments. Beginning with the dioramas of death scenes created in the 1930s and 1940s by Frances Glessner Lee, ‘the mother of forensic science’, proceeding thereby to the fear of crime and immigration, I will consider the evolution of terror as an idea. With respect to multicultural environments today, I will argue that with the advent of mechanical imaging technology, far from having left Lovecraft behind, we are instead the fearful co-occupants of a continuously evolving age of surveillance.

REFERENCES

- Borradori, G. (2003). *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago and London: University of Chicago Press; Budick, A. (2017, December 29). The Irresistibly Ghoulis Dioramas of Frances Glessner Lee. *Financial Times*. Retrieved from <https://www.ft.com/content/eb4c5256-e037-11e7-a0d4-0944c5f49e46>; Botz, C. M. (2004). *The Nutshell Studies of Unexplained Death*. New York: Monacelli Press; Fooy, F. (2011, October 27). Resident Horror Genius. *South Brooklyn Post*. <http://southbrooklynpost.com/2011/10/hp-lovecraft/>; Joshi, S. T. (2001). *A Dreamer and a Visionary: H. P. Lovecraft in His Time*. Liverpool: Liverpool University Press; Lovecraft, H. P. (2016). *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*. New York: Penguin; Miller, W. I. (1997). *The Anatomy of Disgust*. Cambridge: Harvard University Press; Nuwer, R. (2014, June 9). Murder in Miniature. *Slate*. <https://slate.com/technology/2014/06/nutshell-dioramas-of-death-frances-glessner-lee-forensic-science-and-training-crime-scene-investigators.html>; Respers, L. (1999, February 24). Helping to Crack Cases; ‘Nutshells’: Miniature Replicas of Crime Scenes from the 1930s and 1940s are used in Forensics Training. *The Baltimore Sun*. <https://www.baltimoresun.com/news/bs-xpm-1999-02-24-9902240040-story.html>; Simpson, D. (2019). *States of Terror: History, Theory, Literature*. Chicago and London: Chicago University Press; Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Mass: The MIT Press.

INTERMEDIALITY OF ENGLISH-LANGUAGE HAIKU: CROSSING CULTURES AND GENRE BOUNDARIES

Shershnova A.V.

Kyiv National Linguistic University

“I write to see” (Saura, 2004, p. 7) – with this statement, a Belgian poet and painter Christian Dotremont (1922–1979), best known for his logograms (visual poems), epitomized his view of text and visual image as harmoniously cohabiting media (Lupu-Onet, 2012). His skillful manipulation of two forms of artistic expression makes his poetry actually visible, emphasizing the role of medium metamorphosis in the creation of meaning (ibid.). Visual poetry like his has always been associated with the concept of intermediality in its broadest sense – a crossing of borders between two media (Rajewsky, 2005). However, intermediality tends to have different manifestations, and one of them allows for understanding this concept in the narrow sense of intermedial references. The latter implies evoking or imitating “elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means” (op. cit., p. 53).

A literary genre whose meaning-constitutional strategies heavily rely on such a manifestation of intermediality is English-language haiku, a traditional Japanese poetic form introduced to the English-speaking world in the mid-20th century. English-language haiku not only remarkably weds poetic traditions of Western and Eastern cultures, but also breaks the homogeneity of artistic, i.e. verbal, expression through montage as a film editing technique (Shershnova, 2020). According to Eisenstein (1934), a Soviet film director and theorist, montage is a paramount aesthetic principle of cinematography and art at large. In English-language haiku, this principle is realized through the technique of juxtaposition – putting two distinct images side by side, e.g.:

*uncut meadow
the sun sets
in a rabbit's ears*

Matthew Morden

Juxtaposing the images of an uncut meadow, the sun, and a rabbit's ears culminates in an effect similar to that which appears as a result of the collision of shots in montage – generating meaning through unexpected interaction of visual images. From the third line of the poem, the reader finds out that the sun “sets in a rabbit's ears”; such a sudden discovery, or intuitive experience of enlightenment, is an intrinsic feature of haiku poetry. Moreover, what gives the poem a visual, or, more specifically, cinematic turn is the use of the close-up technique to draw the reader's/ viewer's attention to the image of a rabbit's ears illuminated by the setting sun. A linguistic semiotic analysis of English-language haiku has shown that this poetry overcomes the limits of its genre by incorporating techniques from the cinema art (montage and close-up) through the use of its own means (juxtaposition), thereby adding new significance to the same material (text) and exposing its intermedial aesthetics. It follows from the above that intermedial references of English-language haiku endow it with features of visual poetry.

REFERENCES

- Saura, M.A.P. (2004). *Christian Dotremont: J'écris pour voir Buchet Chastel*. Retrieved from <https://www.pinterest.es/pin/420031102722862559/>; Eisenstein, S. (1934). Through theater to cinema. In J. Leyda (Trans., ed.), *Film Form: Essays in Film Theory* (pp. 3–17). London: Hartcourt; Lupu-Onet, R. (2012). Christian Dotremont's logograms: An intermedial work avant la lettre. In E. Eilittä, L. Louvel, & S. Kim (Eds.), *Intermedial arts: Disrupting, Remembering and Transforming Media* (pp. 33–50). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing; Rajewsky, I. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialities*, 6, 43–64. Shershnova, A. (2020). Meaning-making through montage in English-language haiku. *Lege Artis. Language Yesterday, Today, Tomorrow. The Journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava*, V(1), 314–349.

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНІ ДОПОВІДІ

		3
Гундорова Т.І.	«Лаокоон» двадцятого століття: дискусії про межі мистецтва після Лессінга	4
Chrzanowska-Kluczevska E.	Corporeality and Figurative Potential of Sculpture	5
Маценка С.П.	Інтермедіальна перформативність художньої літератури	6
Vysotska N.	Film Techniques in American Drama: Transmedial Negotiations at the Turn of the 21 ST Century	7
Chesnokova A., van Peer Willie	Intermediality of Live Performance: Experiencing the Madness	8
Zhabotyńska, S.A., Chaban N.A.	Ukraine's Window to Europe: Intertextuality, Intermediality, and Multimodality	9
Воробйова О.П.	Труднощі музикалізації: “The Piano Teacher” Ельфріди Елінек у контексті інтермедіальності	10
Marina O., Mustafin S., Marin P.	Transmedia Intercovidiality: Poetry, Media, Dance	11
Vangi M.	Challenging the Borders of Intermedial Studies: Boris Mikhailov's <i>Unfinished Dissertation</i>	12

КРУГЛИЙ СТІЛ I.

Студії інтермедіальності: традиції і сучасність 13

Vakhovska O.	Creative Metaphorical Imagery of Depressive	14
Vyshenskaya Y.P.	Discursive Strategies of Persuasion in Medieval Art: A Study of Literary Texts and Illuminated Books	15
Галуцьких І.А.	Інтермедіальність тілесності в художніх текстах англійського модернізму і постмодернізму: когнітивно-семіотичний ракурс	16
Голікова Н.С.	Логопістеми в інтерсеміотичному просторі художнього тексту	17
Yemets O.V., Zakharchuk A.O.	The Role of Lexical and Stylistic Cohesion in Creating Visual Images in a Literary Text	18
Кунцьо О.І., Купчишина Ю.А.	Вирівнювання за принципом фігура/ фон у художньому тексті	19
Лещенко Г. В.	Інтермедіальність прозових текстів Р. Бредбері	20
Pradivlianna L.	Поняття медіа в контексті інтермедіальних і мультимодальних студій	21
Приходько Г.І., Приходченко О.О.	Intersemiotic Space of a Surrealist Poem	22
Савчук Р.І.	Інтермедіальність як різновид інтердискурсивних відносин	23
Чугу С.Д.	Інтермедіальна поетика французького художнього наративу: словесно-візуальні інтеракції	24
	Конституентна варіативність в анотаціях художніх прозових текстів: семіотичний вимір	25

КРУГЛИЙ СТІЛ II.

Інтермедіальність і медійна комунікація 26

Гарбера І.В.	Різновиди інтермедіальних знаків у сучасному медіа тексті	27
Данильченко І.В.	Медіаобраз незрячих людей у текстах англомовних новин: конструкційний аспект	28

Данильчук А.Л.	Інтермедіальність як засіб оптимізації комунікативної стратегії ЄС (на матеріалі інформаційної політики щодо COVID-19)	29
Kryvenko A.	A multimodal perspective on the image of pillars in the european integration discourse	30
Kryshaliuk H.	English Newspaper Hypertext Change	31
Куц Е.О.	Інтермедіальні алузії англомовного медіадискурсу США	32
Любимова С.А.	Меми як медійний засіб поширення стереотипів	33
Петлюченко Н.В.	Інтермедіальна Харизма	34
Помогайбо Ю.О.	Література епохи post-digital: нові аспекти взаємодії літератури і медіа	35
Потапенко С.І., Талавіра Н.М.	Міжжанрова трансформація вербалізованого змісту в англомовному медійному дискурсі: інтермедіальний аспект	36
Синявська О.Є.	Використання модальностей при розробці комерційних назв	37
Чевелюк М.В., Тітаренко О.Ю., Антонюк Н.М.	Метафори в політичному виступі: культурно-історична трансмедіальність	38
Ущина В.А.	Інтермедіальність інтерсексуальності: від бінарної категоричності до континуумної толерантності гендерної ідентифікації у США	39

КРУГЛИЙ СТІЛ ІІІ.

Інтермедіальність у ракурсі візуальних мистецтв і кінематографу 40

Бондаренко Я.О.	Вербалізація когнітивної діяльності персонажа в художніх текстах та кіно текстах	41
Варецька С.О.	Фотографія як візуальна образність літературного тексту (на матеріалі німецькомовного сімейного роману кінця ХХ – поч. ХХІ ст.)	42
Вест В.	Номінативна інтермедіальність живопису, або блиск і злидні назв	43
Kolbina N.V.	Intermediality of Descriptive Architectural Images in <i>The Da Vinci Code</i> by Dan Brown (2003)	44
Крисанова Т.А., Шевченко І.С.	Емоція в кінодискурсі: інтерфейс «слово – зображення – звук»	45
Левицька О.	Живописна цитата як інтермедіальний чинник біографічних романів про художників	46
Луньова Т.В.	Інтермедіальні грані семантичного простору сучасних англомовних есе про образотворче мистецтво	47
Малишівська І.В.	Візуальний екфразис у романі Джуліана Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах»	48
Pozdniakova K.	Multimodal metaphor in (tele)cinematic discourse	49
Tashchenko G.V.	“The Handmaid’s Tale”: Literature and Film as a Space for Mutual Transformation	50
Тихомирова О.В.	Візуальні та аудіальні стратегії адаптації роману Террі Пратчетта і Ніла Геймана “Good Omens” в екранізації 2019 року	51
Федорів Я.Р.	Кінодискурс війни: потрійна перспектива інтермедіальності	52
Філіппова Н.М.	Знаковість їжі в кінотворі	53

КРУГЛИЙ СТІЛ ІV.

Інтермедіальність у контексті музикалізації, театралізації і кінетичних мистецтв.

Інтермедіальність і мультимодальність 54

Белехова Л.І., Цапів А.О. Біскуб І.П.	Мультимодальність та інтермедіальність англійськомовних казкових наративів для дітей55
Давидюк Ю.Б. Ізотова Н.П.	Музикалізація поезії як дискурсивна стратегія: критичний аналіз дискурсу посмертного альбому Леонарда Коена “tHAnks for the Dance” .. 56
Koliesnik I.O.	Мультимодальна та візуальна іронія у лінвокогнітивному вимірі57
Корольова В.В. Мовчан Д.Р.	Танцювальний екфразис в ігровій стилістиці роману ДЖ.М. Кутзее “The Schooldays of Jesus”58
Sayenko T.I.	The Motif of Pain in the Fictionalized Narrative: a Multimodal Perspective59
Сидоренко Т.В. Стеценко Д.В. Раренко Н.В.	Музикалізація поетичного дискурсу Оксани Забужко60
	Словесна голографія урбаністичного простору в англійській художній прозі61
	Rhetoric of Resistance: Multimodality and Intermediality62
	Дієгетика запаху в художньому тексті: мультимодальний аспект63
	Образ-символ <i>лабіринт</i> в аспекті мультимодальної семіотики64
	ословлення театралізації постмодерністської художньої прози в персонажному контексті65

КРУГЛИЙ СТІЛ V.

	<i>Інтермедіальність у перекладознавчому і культурознавчому аспектах</i> 66
Алімова А.Ю.	Проблеми невербальної семіотики світу моди в художньому тексті: перекладознавчий аспект (на матеріалі роману Р. Галбрейта «Кувала зозуля» та його українського перекладу)67
Campbell M.	Affordances and Process in Acousmatic Translation a Pedagogical Inquiry68
Жихарева О.О. Колегаєва І.М.	Аспекти інтермедіальності в екологічному дискурсі69
	Інтра- та інтерсеміотичний переклад як чинник комунікативної парадигми літературного твору70
Недайнова І.В. Nekriach T., Dovhanchyna R.	Інтермедіальні стратегії у навчанні перекладу71
	Interlingual and Intersemiotic Translation of Fiction: Similarities and Dissimilarities72
Пирогов В.Л.	Писемність у контексті інтермедіальності: історико-філософський та лінгвокогнітивний аспекти73
Присяжнюк Л.Ф. Rebrii O.	Словесний образ у контексті транс культури74
	Translating Children’s Literature: Intersemiotic Perspectives75
Силантьєва В.І. Taranenko L.I.	Інтермедіальність: з історії становлення поняття76
	Intermedial Potential of Folk Texts’ Ideas77
Tee V.Y.	Reading Lovecraft in the Age of Terror78
Shershnova A.V.	Intermediality of English-Language Haiku: Crossing Cultures and Genre Boundaries79

Підписано до друку 06.04. 2021р. Формат 60x84 1/16
Папір друк. № 1 Спосіб друку офсетний. Умовн. друк. арк. 6,03
Умовн. фарбо-відб. 6,14 Обл.-вид. арк. 6,14
Тираж 100. Зам. № 21 - 127

Видавничий центр КНЛУ
Свідоцтво: серія ДК 1596 від 08.12.2003 р.

Віддруковано " Видавництво Ліра-К"
03115, Київ, вул. Василя Стуса 22/1
Свідоцтво про внесення до державного реєстру
Серія ДК № 3981.