

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

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ВЗАЄМОДІЯ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВ У**  
**ХУДОЖНЬОМУ АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ ДИСКУРСІ**

Кваліфікаційна робота  
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 2 курсу  
202-М групи  
Спеціальності 035 Філологія  
Освітньо-професійної програми  
«Філологія (германські мови та літератури  
(переклад включно)), перша – англійська»  
Захарова Віола Олексіївна

Керівник: к. філ. н., доц. Короткова Л. В.  
Рецензент: к. філ. н., доц. Солдатова С. М.

Херсон – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. Теоретичні аспекти дослідження інтермедіальної взаємодії мистецтв в художньому дискурсі .....</b>	<b>6</b>
1.1. Сучасні підходи до дослідження інтермедіальності .....	6
1.2. Інтермедіальні авторські стратегії.....	13
1.3. Основні типи інтермедіальних відносин у художньому дискурсі.....	17
<b>РОЗДІЛ 2. Аналіз категорії інтермедіальності на матеріалі англійськомовного художнього дискурсу .....</b>	<b>22</b>
2.1. Інтермедіальність у творчості Джона Фаулза .....	22
2.2. Прояв інтермедіальності в творах А. С. Баєтт .....	29
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>37</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>39</b>

## ВСТУП

Проблема визначення поняття «інтермедіальність», його специфічної приналежності до тієї чи іншої галузі науки в даний час являє собою одне з актуальних завдань. Незважаючи на відсутність єдиної термінологічної бази, дослідниками робляться спроби підходу до теорії питання з різних сторін. Крім необхідності встановлення періоду виникнення поняття, головним завданням залишається формування єдиного уявлення про цей складний феномен. Інтермедіальність в сучасній науці розуміється в широкому сенсі як універсальний художній принцип, першооснова літератури і в більш вузькому – як авторська стратегія, розглядається як спосіб організації тексту і як методологія аналізу.

Значна частина праць спирається на розробки німецьких соціологів і культурологів, інтерпретуючи визначення інтермедіальності позначаючи свій погляд на проблему. Один з найбільш широких підходів в даний час представлений в дослідженні А.Ю. Тімашко, що виділяє чотири різних види інтермедіальності як синтезу, використання одного і того ж сюжету, мотиву. У літературознавстві і культурології проблема отримує освітлення також в роботах М.В. Тишуніної, І.Є. Борисової, Н.Г. Владимирової та ін. Одне з найбільш ємних і точних уявлень про інтермедіальність як про кореляцію текстів, наявності «в художньому творі таких образних структур, які укладають інформацію про інший вид мистецтва» належить дослідниці М.В. Тишуніної.

Численні приклади проявів інтермедіальності в літературі, кінематографі, живописі беруть різноманітні форми, стають підтвердженням значимості явища для всього літературного і культурного процесу в цілому і для творчості окремих авторів зокрема. У зв'язку з цим актуальним є аналіз конкретних творів з інтермедіальної точки зору як синтезу мистецтв у художньому дискурсі.

Над даною темою працювали такі дослідники, як І. Є. Борисова, В. А. Просалова, А. Г. Сидорова, О. П. Воробйова, О. С. Маріна, I. Rajewsky, W. Wolf, O. Spengler.

Кваліфікаційну роботу присвячено дослідженню інтермедіальній взаємодії мистецтв у художньому англійськомовному дискурсі.

**На актуальність пропонованого дослідження вказує** кілька чинників: з одного боку, концепція інтермедіальності, що активно розробляється в літературно-культурологічних дослідженнях, вимагає подальшого наукового осмислення і уточнення з точки зору мовознавства і перекладознавства, з іншого боку, значний дослідницький потенціал має аналіз перекладацьких інтерпретацій колоронімів з урахуванням їх інтермедіальних властивостей. Таким чином, розглядаючи літературний текст як складний знак, можна виділити проміжні рівні між означає стороною – темою і словесним втіленням.

Кваліфікаційна робота виконана в межах науково-дослідної теми кафедри англійської філології та зарубіжної літератури імені професора Олега Мішукова «Вплив лінгвальних та екстралінгвальних чинників на формування фахівця з іноземних мов у сучасному мультикультурному просторі» (Державна реєстрація № 0117U 003763)

**Мета** роботи полягає у виявленні інтермедіальної взаємодії мистецтв у художньому англійськомовному дискурсі.

Досягнення поставленої мети зумовило розв'язання таких **завдань**:

- 1) визначити сучасні підходи до дослідження теорії інтермедіальності;
- 2) розглянути інтермедіальні авторські стратегії;
- 3) описати основні типи інтермедіальних відносин у художньому дискурсі
- 4) схарактеризувати інтермедіальність у творчості Джона Фаулза та Антонії Сьюзен Байетт.

**Об'єкт дослідження** – інтермедіальність у контексті сучасної наукової парадигми.

**Предмет дослідження** – інтермедіальна взаємодія мистецтв у художньому англійськомовному дискурсі.

**Матеріалом дослідження** слугував корпус із художніх творів Джона Фаулза та Антонії Сьюзен Байетт.

**Методологічною основою дослідження** є загальні засади науки про сутність інтермедіальності, взаємозв'язок мистецтв у художній літературі, антропоцентричний підхід до мовних явищ.

**Методика дослідження.** Для досягнення поставленої мети у дослідженні було застосовано загально-наукові й лінгвістичні методи дослідження. **Системний лексико-семантичний аналіз** дозволив дослідити специфіку функціонування інтермедіальності в художньому дискурсі. **Дистрибутивний аналіз** спрямований на встановлення характеристик і функціональних властивостей інтермедіальності в художньому дискурсі.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що в ній зроблена спроба схарактеризувати інтермедіальність у творчості різних письменників.

**Практичне значення** кваліфікаційної роботи полягає у застосуванні її результатів і висновків в теоретичних курсах «Стилістика англійської мови» (Розділ «Стилістика тексту») й «Інтерпретація тексту», у практиці викладання англійської мови. Основні положення кваліфікаційного проекту можуть бути застосовані при написанні курсових і бакалаврських робіт, а також у лексикографічній практиці, укладанні словників та довідників з англійської мови.

**Апробація дослідження.** Випускню роботу обговорено на засіданні кафедри англійської філології та літератури імені професора Олега Мішукова ХДУ.

**Структура та обсяг випускної роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів (із висновками до кожного з них), загальних висновків, списку використаних джерел. Список використаних джерел складається з 36 позицій, у тому числі – 6 позицій іноземними мовами, 4 позицій ілюстративного матеріалу.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВ В АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

### 1.1. Сучасні підходи дослідження інтермедіальності

Феномен інтертекстуальності виступає основним способом творення художнього дискурсу, оскільки саме в наративі присутня якась інстанція, що стоїть між зображуваною дійсністю і автором, а також між зображуваною дійсністю і читачем. Основне завдання цієї інстанції в дискурсі полягає в формуванні «місця виникнення системи», яка стає своєрідним центром орієнтації читача в просторі художнього твору [9, с. 123].

Теорія інтертекстуальності починає активно розроблятися з 80-х років ХХ століття. В останні десятиліття феномен міжтекстових взаємодій став об'єктом вивчення лінгвістики, що, безумовно, забезпечує більш глибоке і ґрунтовне дослідження текстового впливу. На сучасному етапі розвитку науки про мову М. М. Гіршман, А. Б. Єсін, Е. Е. Бразговская, Ю. В. Казарін і ін. У своїх працях з теорії тексту визначають інтертекстуальність як одну з провідних категорій, властивих художньому тексту. Що джерелами теорії інтертекстуальності виступають теорії анаграм Ф. де Сосюра, історичної поетики А. Н. Веселовського, вчення про пародії Ю. Тинянова, поліфонічного літературознавства М. Бахтіна [7, с. 197]. Багато в чому праці саме М. Бахтіна надихнули французького літературознавця Ю. Кристеву на створення цього поняття в 60-і роки ХХ століття, під яким автор розумів спосіб побудови тексту у вигляді мозаїки цитаций [8, с. 167]. На думку Бахтіна, кожен написаний текст вбудовується в систему раніше створених і наступних йому текстів, перетворюючись в інтертекст і створюючи діалог, який має незавершений і нескінченний характер і пронизує все наше буття [9, с. 14]. Інтертекстуальні стосунки проявляються через присутність в тексті

«чужих» текстів, що дозволяють автору економити ментальні і номінативні зусилля. Найважливішим принципом художньої культури є взаємне проникнення різних мистецтв. Як впливають візуальні та вербальні мистецтва один на одного, як співвідносяться, як відбувається їх семантичний обмін – ці та інші питання цікавили дослідників протягом всієї історії мистецтв і «становили значне поле рефлексії європейської естетичної традиції» [10, с. 27].

Інтермедіальність як самостійна наукова дисципліна сформувалася в руслі компаративістики. Її теоретичні основи були закладені в працях зарубіжних вчених Р. Барта, К. Ж. Женнета, Брілленбург-Вурт, Ю. Кристевої, О. Ханзо-Леве, Ю. Мюллера, І. Шпільманн і ін. У мистецтвознавстві інтермедіальна поетика розглядалася в рамках загальної теорії мистецтв у зв'язку з дослідженням синтезу і взаємодії, що знайшло відображення в дослідженнях А. К. Якимович, А. І. Жеребін, Д. В. Сарабьянова, М. Ю. Герман, В.С Турчина та ін. У теорії комунікативних актів найважливішими в дослідженні інтермедіальності є роботи М. М. Бахтіна, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Р.О Якобсона і ін.

Інтермедіальність – естетична категорія, заснована на взаємодії і взаємозумовленості різнорідних медіаканалів або «перекладі» одного художнього коду в інший в їх подальшу взаємодію. Відзначимо, що принципи інтермедіального аналізу тексту розроблялися на основі теорії інтертекстуальності і в зв'язку з цим в інтермедіальну текстову типологію увійшли деякі поняття і концепти інтертекстуальності, наприклад, запозичення і переробка тем, сюжетів і образів, цитацій, ремінісценція, алюзія, пародія, переклад. Разом з тим інтертекстуальність і інтермедіальність не рівноцінні поняття.

На думку У. Вулфа, інтертекстуальність має номедіальний характер, а інтермедіальність є кроссмедіальним варіантом їх інтегральних відносин [11, с. 46]. Деякі дослідники вважають, що інтертекстуальні і інтермедіальні зв'язки, включені в сучасний художній наративний дискурс, розраховані не

тільки на сприйняття [11, с. 5]. У досліджуваних художніх наративних текстах виявлено безліч інтертекстуальних і інтермедіальних відносин, що, безсумнівно, надає їм семантичну об'ємність, культурно-історичну спадкоємність.

Інтермедіальність у широкому сенсі може виявитися будь-якою культурною сферою, яка знаходиться в медіа-просторі, на кордоні різних видів мистецтв. Саме в сфері художньої літератури дослідження інтермедіальності особливо продуктивно.

Проблема взаємозв'язку мистецтв викликала інтерес ще в античних авторів, проте, сам термін «інтермедіальність» вперше вжито в 1812 році англійським романтиком, критиком і філософом С. Колріджем («intermedium»), коли він пояснював специфіку характеристик і функцій в оповідній алегорії. «Оповідальна алегорія відрізняється від міфології як реальність від символу; це, коротше кажучи, властива інтермадія між людиною і уособленням» [11, с. 57]. Однак термін запропонований Колріджем не став використовуватися в науці, оскільки мав дуже широке розуміння.

Через півтора століття в літературознавчому та культурологічному аспекті термін знову відродився. Другим новатором теорії інтермедіальності вважається англо-американський художник Д. Гігінс. Він в своєму есе «Intermedia» (1965) став застосовувати термін Колріджа інтермедіа (intermedia). У цій роботі художник намагається пояснити свою художню діяльність і зазначає: «Багато вироблених кращих робіт, мабуть потрапляють між медіа» [Higgins, 2001, с. 49]. Д. Гігінс довав визначення інтермедіальності як концептуального злиття різних медіа в мистецтві, наприклад, абстрактної каліграфії, фігурних віршів, візуальної поезії, так як в інтермедіальності візуальний елемент (живопис) концептуально зливається зі словом. Під терміном «інтермедіальність» він мав на увазі таку рису, як гібридність в практиці, зокрема, сучасного авангардного мистецтва.

Через десятки років у 1980-х роках зростає інтерес до інтермедіальності серед німецьких вчених. Термін «інтермедіальність», який



виник в англомовних країнах, тепер став активно опрацьовуватися і поширюватися в більшій мірі в дослідницькому колі німецькомовних країн. На думку А. Ю. Тімашкова серед німецьких досліджень є два підходи до інтермедіальності, які можна назвати «формальним» і «структуральним». Яскравим прикладом структурального підходу є теорія культуролога В.Ю. Мюллера, який у статті «*Intermedialität – Formen moderner kultureller Kommunikation*» (1996) виявив користь концепції інтермедіальності в сфері медіазнавства і намагався описувати контури нової методології в дослідженнях. Вчений визначає інтермедіальність як концептуальне співробітництво різних медіа, в результаті якого виникає певна цілісність, яка характеризується з точки зору реципієнта новими гранями переживань і досвіду. Увага Мюллера прикута до характеру взаємодій, тобто до структурних моментів взаємодій медіа, які і стають визначальними для поняття інтермедіальності. Тімашков на прикладі формального підходу зазначає теорію І. Пеха: «він розуміє інтермедіальність як зв'язки між медіа, в результаті яких відбувається їх еволюція. При взаємодіях медіа виявляються їх специфічні риси, а також формуються нові медіа» [16, с. 9].

Також з точки зору літературознавства філолог І. Раєвський пропонував визначення інтермедіальності, зокрема, у вивченні літератури, виділяючи три категорії:

1. інтермедіальність як медіа-транспозиція (*media transposition*), наприклад, екранізація, новелізація і т.д., трансформація тексту, фільму. Автор вважає це первичним розумінням інтермедіальності;

2. інтермедіальність як медіа-комбінація (*media combination*), в тому числі, наприклад, опера, кіно, театр, перформанс (виступ), ілюстрований рукопис, комп'ютерна або звукова інсталяція, комікси і т.д., або те, що є як змішана техніка (*mix-media*);

3. інтермедіальність як медійна референція (*intermedial reference*): цитати з літературного тексту в кіно, імітація кінематографічних методів.

Інші приклади включають в себе так звану музикалізацію літератури,

мистецтва, екфразис, посилення в кіно на живопис або живопису на фотографію і т.д. Раєвський додатково підкреслює, що будь-який медійний предмет може відповідати не тільки одній категорії, але і всім трьом. Наприклад, екранізація знаходиться під першою категорією (медіа-транспозиція) «як пристосування літератури; кіно, вживати різні види мистецтва, такі як картини, музика, перформанс. Фільм відсилає до літературного тексту і класифікується як інтермедіальна референція» [23, с. 51-53].

Серед дослідників інтермедіальності відомий німецько-австрійський славіст Оге Ханзен-Леве розділив терміни «інтермедіальність» і «інтертекстуальність». В своїй монографії «інтермедіальність в модернізмі» (2007) дав таке визначення: «Intermedialität – це переклад (з однієї мови мистецтва на інший) в рамках однієї культури, або об'єднання між різними елементами мистецтва в мономедійному (література, живопис та ін.) або мультимедійному (театр, кіно та ін.) тексті; такі моделі, як правило, мають мультимедійні презентації в системі будь-якої художньої форми, так само як і мономедійні моделі, в яких встановлені ліміти інтеграції на увазі особливих умов синтезу в рамках медіа-зон, де існують гетерогенні медіуми, як просторові, так і тимчасові» [8, с. 16].

Мистецтвознавець Н. Тишуніна також пропонує кілька визначень інтермедіальності, підкреслюючи, що становлення терміну відбувається поряд із поняттями «інтертекстуальність» і «взаємодії мистецтв». «У вузькому сенсі інтермедіальність є особливим типом внутрішньотекстових взаємозв'язків в художньому творі, заснованих на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. У більш широкому сенсі інтермедіальність – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої «метамови» культури). І, нарешті, інтермедіальність – це специфічна форма діалогу культур, що здійснюється за допомогою взаємодії художніх референцій. Подібними мистецькими референціями є художні образи або стилістичні прийоми, які мають для кожної конкретної

епохи знаковий характер [25, с. 150].

А. Тімашков пропонує поняття інтермедіальності як авторської стратегії, яка розгортає концепцію «смерть автора»: «інтертекстуальність – це пристрій, за допомогою якого один текст перезаписує інший текст. Це загальне поняття, що охоплює такі різноманітні форми, як пародія, перезапис, колаж і т. д.. Сама «інтертекстуальність» існувала задовго до того, як склалося поняття в 1960-70-і роки, коли інтертекстуальність стала предметом рефлексії і енергійного впровадження в літературно-критичний дискурс епохи. Вона дозволяє по-новому осмислити і освоїти форми експліцитного і імпліцитного перетину двох текстів. Р. Барт в «Текст (теорія тексту)» пропонує наступне визначення: «Будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, в більш-менш у пізнавальній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури і тексти культури навколишнього; будь-який текст – це тканина, виткана з вжитку цитат. Інтертекст – це розмите поле анонімних формул, походження яких нечасто вдається встановити, несвідомих чи автоматичних цитат без лапок» [5, с. 52]. Оскільки авторська стратегія інтермедіальності здійснюється в «плані стилю», особистість автора в аналізі творі стає найважливішим фактом.

Інтермедіальний аналіз дозволяє досліджувати взаємодію інших видів мистецтва з точки зору різних концепцій, проте потрібно врахувати, що інтермедіальний підхід не може бути застосований до абсолютно будь-якого художнього твору, але тільки до твору, написаного починаючи з другої половини ХІХ до першої половини ХХ, з епохи модернізму.

Тобто, інтермедіальність є особливим способом організації художнього тексту; інтермедіальність – це специфічна методологія аналізу як окремого художнього твору, так і мови художньої культури в цілому, яка спирається на принципи міждисциплінарних досліджень [19, с. 149]. До сих пір поняття інтермедіальності не закріпилося в своєму стійкому значенні, що залежить від об'єктів дослідження, підходів дослідника та ін.

Становлення теорії інтермедіальності в культурології та філології обумовлено прагненням пояснити феномен взаємодії (діалогу) мистецтв і виробити концептуально-методологічний апарат для інтермедіального аналізу текстів культури. Найтісніші відносини пов'язують теорію інтермедіальності з теорією інтертекстуальності, чії ключові положення щодо відкритості будь-якого тексту і цитацій як основного принципу текстопородження поділяються в теорії інтермедіальності. Сама ідея інтермедіальності була ініційована засновниками теорії інтертекстуальності, переконаними в глобальній пов'язаності текстів культури: згідно хрестоматійного формулювання Р. Барта, «кожен текст є інтертекстом ... і являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат» [9, с. 218]. В окремих зарубіжних дослідженнях інтермедіальність трактується як окремий випадок інтертекстуальності [15, с. 24]. Подібна точка зору аргументується тим фактом, що міжтекстові зв'язки на обох рівнях встановлюються за допомогою одних і тих же механізмів – цитацій, алюзії, ремінісценції, пародії. Однак при такому підході з поля зору вислизає одна суттєва деталь: в інтертекст цитування або алюзія здійснюються в межах одного семіотичного коду, а в інтермедіальному тексті має місце взаємодія декількох кодів (мов), що несе за собою їх взаємну трансформацію. В. Вульф вводить диференціальну ознаку «мономедіальність – кросмедіальність» для розмежування інтертекстуальності і інтермедіальності [17].

Інтермедіальність трактується як «особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків в художньому творі, заснованому на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв» [10, с. 39]. Ключовим поняттям теорії інтермедіальності стає «медіа», специфічні знаки мистецтв (слова, форми, кольору, лінії, ритм), організовані відповідно до визначеного коду і в сукупності формують мову даного мистецтва. Існує думка, що вербальний текст являє собою універсальний медіум, оскільки функціонує одночасно як приймаюча і передаюча система [10, с. 40].

Термін «медіа» дозволяє розмежувати поняття «інтертекстуальність» і

«інтермедіальності». Медіатрактується як знакова система, «яка стає джерелом інформації і становить частину інформаційного простору, наприклад, слова письменника, колір, тінь, звуки (ноти) музиканта і т.д.» [5, с. 8]. Таким чином, «медіа» виступає як множинний канал художніх комунікацій між мовами різних видів мистецтв. «Поняття мистецтва (art) замінюється поняттям медіа (media), взаємодія мистецтв (interart) – інтермедіальних (intermedia)» [20, с. 9], від яких відрізняються «інтертекстуальні стосунки», шикуються всередині одного семіотичного ряду, усередині одного семіотичного коду (Барт).

На тлі особливих культурних умов інтермедіальність стала характерна в специфічну епоху модернізму. В епоху «класичного модернізму» (1915-1930), інтермедіальність в літературно-художніх творах стала застосовуватися активно на другому етапі. У мистецтві формується художня мова, що спирається на принцип асоціативної багатолінійності, де самі асоціативні ряди часто вишиковуються за принципом мов суміжних видів мистецтв.

## 1.2. Інтермедіальні авторські стратегії

Очевидно, що необхідно співвіднести два підходи до аналізу творів – інтермедіальних і інтертекстуальних. Обидва вони оперують загальним для них поняттям – знак.

Поняття знака є визначальним для семіотики, загальною знаковою теорією і вчення про мовний і немовний знак людської комунікації. Лінгвістика розширює свою предметну область, розуміючи письмову і усну мову як систему знаків. Оскільки твір будь-якого виду мистецтва можна розуміти як текст і як своєрідну знакову систему, цитування характерне для інтертекстуальності виявилось актуальним не тільки для текстів словесних.

Взаємне проникнення мистецтв характеризує і сучасну прозу, чий автори активно звертаються до різних інтермедіальних технік: музичної,

живописної, театральної, архітектурної, радіо- і телевізійної та ін.. Відомо, що однією з основних областей взаємодії візуального та вербального мистецтв виступає екфразис [17, с. 128].

Принципи інтермедіального аналізу застосовуються в дослідженні мовних засобів актуалізації вербально-іконічної інтермедіальності в тексті художньої літератури. У фокусі уваги – колороніми, знаки, які заміщають в вербальному тексті референтні медіа – кольору в палітрі художника. На актуальність пропонованого дослідження вказує кілька чинників: з одного боку, концепція інтермедіальності, що активно розробляється в літературно-культурологічних дослідженнях, вимагає подальшого наукового осмислення і уточнення з точки зору мовознавства і перекладознавства, з іншого боку, значний дослідницький потенціал має аналіз перекладацьких інтерпретацій колоронімів з урахуванням їх інтермедіальних властивостей [17, с. 129].

Таким чином, розглядаючи літературний дискурс як складний знак, можна виділити проміжні рівні між темою і словесним втіленням. У тексті Д. Хармса особливим чином реалізує себе поняття «знак»: з'являються нові рівні знаків, які в себе включають ритм, структурні елементи сюжету, музичний прийом. Ці елементи поезики Д. Хармса підтверджують, що значущими для тексту стають саме синтагматичні відношення, тобто відносини між знаками, з яких будується одне й те саме повідомлення [17, с. 130].

Для поезики найважливішими є семантика і синтагматика. Правила синтагматичної сполучуваності знаків один з одним грають особливу роль в таких системах знаків. Дослідження цих правил дає можливість створення «граматики» оповідання, що визначає можливі відносини між мотивами і ситуаціями.

Важливо відзначити, що інтертекстуальність заснована саме на погляді читача. «Так виявляється цілісна сутність письма: текст складний з безлічі різних видів письма, що походять з різних культур і вступають один з одним у відносини діалогу, пародії, однак вся ця множинність фокусується в певній точці, якою є не автор, як стверджували до сих пір, а читач» [3, с.

391]. У поезії Д. Хармса інтертекстуальність працює менш ефективно. Багато текстів Д. Хармса будуються з коротких уривків, які написані простою мовою і з граничною ясністю. Зовнішні тексти не показують істинного поняття твору. Буквальні слова можуть виявитися просто безглуздими або абсурдними.

С. К. Малахаєва і Т. А. Терехова вважають наративний аналіз феноменологічним методом вивчення тексту і мови, який передбачає трактування мови не як об'єкта або речі. Суб'єктивний початок нарації обумовлює високу значимість оповідача [2, с. 145]. З точки зору О. А. Леонтовича, наративний аналіз – це якісний метод дослідження, спрямований на інтерпретацію розповіді й акцентування уваги на часовій послідовності, в якій оповідач викладає події, що відбулися [3, с. 92]. Центральним поняттям цього дослідницького методу є глибинна структура твору, а основною одиницею аналізу – наратив. Найбільш відомі моделі аналізу розроблені К. Ріссман, що об'єднала все різноманіття дослідницьких напрямів в чотири основні групи: інтеракційний аналіз, перформативний аналіз, тематичний аналіз, структурний аналіз [4, с. 1-7].

На думку Ханзо-Леве, інтермедіальність можна розглядати як твір модернізму, тобто символізму і пост символічного авангарду; авангарду в перебізі 1910-1920-х рр. [с. 390]. Вчений вважає, що, завдяки особливому досягненню модернізму концепція інтермедіальності ефективно працює в творах цієї епохи: «до основоположних досягнень модернізму відноситься розгляд літератури не тільки в традиції писемності, але і як складової частини специфічної для кожної епохи, де вона конкретизується в певних художніх формах і жанрових типах і створює конфігурації з іншими формами. Завдяки такому підходу, з одного боку, став розпізнаватися мовний та текстуальний характер невербальних медіа і художніх форм, з іншого боку, навпаки, медіальний (= невербальний, тобто музичний, образотворчий, кінематографічний, пластичний і т.д.) характер літератури і поезії став продуктивним і доступним для рефлексії. Обидві трансформації, обидва

перекладних процесу – від вербального до невербального і навпаки знаходяться в центрі моделі інтермедіальності» [ с. 28].

Література, як текст культури, повинна підкорятися ідеальному «образу», узгоджується з тоталітарним мистецтвом і наївно-реалістичною або алегоричною ідеєю, що всякий вербальний текст можна без залишку передати в образах, і назад всякий образ може бути вербалізований з текстом. Така література втратила власну силу вербального ступеня через такий «образ», що складається з емблем, алегорій і функціональних шаблонів.

Поява інтермедіальності як смислової взаємодії різних видів мистецтв в єдиному художньому цілому пояснюється тим, що саме в цей період головним предметом літературно-художнього зображення стає саме мислення.

Інкорпорування «сторонніх» медіа в художній текст може здійснюватися як прямо (ілюстрації в вербальному тексті, імітація архітектурних форм в побудові віршованого тексту), так і опосередковано, через запозичення сюжетів і технічних прийомів інших мистецтв (живопису, музики) з подальшим переведенням знаків на вербальний код.

Подібні міжкодові взаємодії можуть оцінюватися в термінах інтермедіальних кореляцій [11]. Згідно з існуючими типологіями інтермедіальних кореляцій [16], здійснюються на різних рівнях:

1) на рівні формоутворення має місце запозичення засобів, технік і прийомів іншого мистецтва. На цьому рівні медіум-реципієнт може привласнювати структуру і композицію референтного медіума;

2) на рівні мотиву, сюжету відбувається перенесення образів, мотивів і сюжетів з одного мистецтва в інше;

3) на рівні сенсу здійснюється проекція концептуальних моделей [14; 23].

Парадигматичні колороніми представляють літературний інструментарій, текстотворчий потенціал якого реалізується за допомогою включення окремих колоронімів в контексти різної протяжності. Повтори



колоронімічної лексики в різних частинах тексту, коли має місце багаторазова артикуляція окремих колоронімів і компонентів парадигматичного ряду, сприяють зв'язності і цілісності як окремих фрагментів, так і всього тексту. Мовна синестезія, таким чином, служить засобом актуалізації вербально-іконічної інтермедіальності [3, с. 43].

Л. Г. Кайда досліджує інтермедіальний дискурс з позиції композиційної поетики, розглядає «стилістичний механізм інтермедіальності, в якому закодовано естетичне кредо митця», використовуючи методи лінгвістичного аналізу [4, с. 8].

Таким чином, інтермедіальність – особливий прояв внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому дискурсі, зокрема, у мистецтві модернізму (Тишуніна). Вона проявляється де перетинаються елементи інших видів мистецтва, або в перекладі в рамках однієї культури, або об'єднання між різними елементами мистецтва в мономедійному, у даному випадку, в літературному дискурсі (Ханзен-Леве), і в результаті створює певну цілісність твору (Мюллер). Досліджуючи інтермедіальність саме в дискурсі, через який передаються нові осмислення і ключі, є одним з важливих концептів для інтермедіального підходу.

### **1.3. Основні типи інтермедіальних відносин у художньому дискурсі**

Існуючі інтермедіальні типології коригуються і доповнюються новими поколіннями дослідників. Так, Я. С. Коврижіна, вивчаючи специфіку інтермедіальності в літературному творі, пропонує розширити діапазон інтермедіальних зв'язків за рахунок виділення рівня іменувань, під яким розуміється використання в літературному творі термінології інших мистецтв [3].

О. А. Ханзен-Леве виділяє в якості одного з трьох видів інтермедіальних кореляцій вербально-іконічну інтермедіальність [11]. Одним із засобів її репрезентації в тексті художньої літератури є колороніми (цей

термін вказує не на процес, а на результат: колоронім від color – колір і опум – ім'я). Термін «колоронім» поширюється не тільки на традиційні лексичні засоби (прикметники), але і на менш частотну лексику, наприклад, дієслова та іменники з семантикою кольору. Колороніми в художньому тексті мають денотативну співвіднесеність з квітами в живопису, отже, поділяють функції з відповідними денотатами: вони беруть участь у формоутворенні, використовуються в якості базового інструментарію для створення сюжетів і мотивів окремих творів і цілих художніх напрямків, в поєднанні з іншими компонентами тексту беруть участь в актуалізації ключових концептів ідіостиля конкретного автора і, ширше, ключових концептів певної культурно-історичної епохи.

Слідуючи традиції літературній критиці Ж. Жаннет пропонував визначення транстекстуальності (*transtextualité*), яку можна розділити на п'ять під-категорій: *intertextualité*, *paratextualité*, *métatextualité*, *hypertextualité*, and *archi-textualité* [Gennet, 1982, с. 82].

Це дасть можливість ефективно вивчати твори, зокрема, в сфері нарратології, в тому числі кіно та аудіовізуальні медіа. На думку Мюллера, визначення Женнета, могло б бути симптоматичним шляхом для становлення поняття інтертекстуальності. Інтертекстуальний підхід виявляється досі ефективним способом аналізу літературного тексту, оскільки дозволяє пояснити взаємні відносини і зв'язки між текстами. Однак, в той же час це призвело до того, що увага була обмежена аналізом саме літературного твору і вербального тексту.

Розглянемо наступні основні роботи, присвячені типології інтермедіальності. Так, О. А. Ханзен-Леве створює класифікацію, основою якої є об'єкт перенесення, а також рівень взаємної трансформації художніх форм в інтермедіальність. Дослідник виділяє:

1) перенесення наративних, дескриптивних і дискурсивно-абстрактних мотивів (ономопоетика, екфразис, «літературний» живопис);

2) перенесення конструктивних принципів одного мистецтва в інше (монтажні жанри);

3) проєкцію концептуальних моделей – цей вид характерний для мистецтва авангарду [25].

Г. Лунд у своїй типології робить акцент на рівні взаємодії медіа, виділяючи комбінацію (поєднання візуального і словесного в складових творах типу емблем або авангардних спектаклів), інтеграцію (візуалізація форми літературних творів, як в барокових віршах або в «Каліграми» Аполлінера), трансформацію (словесне перекладення твору візуального мистецтва) [Цит. по: 21, с. 210-211].

В. Вольф виділяє відкриту, пряму, і закрити, непряму, форми інтермедіальності. Відкрита форма інтермедіальності являє собою об'єднання двох або більше медіа в одну мультимедійну форму, закрити передбачає трансформацію одного медіума в інший за допомогою знаків кінцевого медіума [28, с. 37-58]. У подальшій роботі, спираючись на типологію С. П. Шера, дослідник розширив цю класифікацію і запропонував наступні варіанти інтермедіальних зв'язків: екстра композиційна, інтермедіальна, варіантами якої є:

1) трансмедіальність, куди дослідник відніс, наприклад, повторення мотивів, тематичні варіації;

2) інтермедіальна транспозиція;

3) інтракомпозиційна інтермедіальність, яка ділиться на:

- плурімедіальність, наприклад балет як синтез танцю, невербальних драматичних елементів і музики;

- комікси – ілюстровані новели як комбінація слів і образів;

- плурімедіальність підрозділяється дослідником на інтермедіальне злиття, куди, наприклад, стосується виконання опери, і інтермедіальних комбінацій (наприклад, текстуальна основа опери);

- інтермедіальну референцію, при якій одне медіа так чи інакше цитує інше.

Референція, згідно В. Вольфу, буває двох типів: експліцитна референція, або інтермедіальна тематизація, наприклад музика чи література можуть бути явно згадано в картині, що зображує музиканта або людини, що читає книгу, і імпліцитна референція, або інтермедіальна імітація, наприклад ілюстрування в реалістичному романі [27, р. 20-28].

Й. Шретер виділяє наступні види інтермедіальності: синтетичну, що припускає злиття різних медіа в одне, формальну (або трансмедіальну), під якою розуміється формальна структура, що не специфічною для певного медіа, а характерною для різних медіа; трансформаційну – репрезентацію одного медіа іншому; онтологічну – відповідно до цієї моделі медіа завжди існує в ставленні до іншої медіа [26].

У класифікації А. А. Хамінової, Н. Н. Зільберман підкреслюється відділення синтезу медіа від їх взаємодії: «... ситуація синтезу мистецтв, що припускає їх рівноправність, має корінні відмінності від інтермедіальних, що просить закономірного розведення цих двох явищ» [25, с. 42].

Слідом за В. Вольфом дослідники виділяють внутрішньоконпозиційні і зовнішньоконпозиційні форми взаємодії мистецтв.

До внутрішньоконпозиційних відноситься:

1) синтез мистецтв, або мультимедійний, що підрозділяється на сплав (компоненти медіа не можуть бути відокремлені, наприклад, в опері) і комбінацію (компоненти структурно і семантично самостійні, наприклад ілюстрації і текст в книзі);

2) інтермедіальність, яка буває двох типів: референція, або тематизація – «згадка або обговорення одного виду мистецтва в іншому», і трансформація, до якої відносяться моделювання матеріальної фактури (паліндроми, візуальна поезія), проекція формотворчих принципів (роман в манері сценарію), інкорпорація («включення образів, мотивів, сюжетів творів одного мистецтва в структуру іншого, екфразис»).

До зовнішньоконпозиційних форм дослідники відносять трансмедіальність (повтор мотивів, звернення до вічних тем) і транспозицію

(наприклад, перетворення драми в оперу) [6, с. 42-43]. Таким чином, класифікації взаємодії музики і літератури та зображення і літератури виявляються схожими: практично всі дослідники так чи інакше прагнуть відокремити синтез мистецтв від власне інтермедіальних, внутрішньокомпозиційно інтермедіальних – від зовнішньокомпозиційних, – від внутрішніх, експліцитних інтермедіальних зв'язків – від імпліцитних.

Так, наприклад, лінгвіст У. Фікс на підставі ступеня трансформації вихідного тексту виділяє такі механізми утворення текстів, як порушення текстового канону («текстовий примірник поряд з очевидними, типовими для відомої текстової моделі ознаками і властивостями виявляє ще й інші, додаткові мовні характеристики, не порівнянні однозначно з будь-яким іншим типом тексту»); монтаж текстових типів («з'єднання декількох текстових примірників, які належать окремо різним текстотворчим моделям, але висловлюють єдину функцію»); змішання текстових типів («текстовий твір за своєю ілокутивною, пропозиціональною і формальною організацією може бути віднесено не до одного, але одночасно до декількох зразках текстової побудови» [25, с. 170-171]).

Таким чином, позначаючи принципи класифікації, підходящої для інтермедіального аналізу, слід використовувати досягнення відразу трьох концепцій:

- 1) теорії інтермедіальності в мистецтвознавстві та літературознавстві;
- 2) теорії полікодових / креолізованого текстів;
- 3) теорії інтертекстуальності.

Виділені типи інтермедіальних зв'язків, з одного боку, відображають різні види взаємодії медіа (що важливо для твору як феномена мистецтва в цілому), а з іншого – така типологія дозволяє аналізувати смислові та формальні відносини між різними кодами. Безумовно, виділені форми інтермедіального взаємодії багато в чому умовні, можливі взаємопереходів і поєднання різних форм інтермедіальних в рамках одного і того ж художнього феномена.

## РОЗДІЛ 2

### АНАЛІЗ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ НА МАТЕРІАЛІ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

#### 2.1. Інтермедіальність у творчості Джона Фаулза

У художньому тексті інтермедіальність відіграє важливу роль, так як вона дозволяє осмислити особливий спосіб його організації, який одночасно не тільки служить як тип взаємозв'язків всередині тексту, заснований на взаємодії художніх кодів різних мистецтв, а й створює цілісний художній простір в системі культури [8, с. 153]. Інтермедіальний аналіз художнього англійського дискурсу передбачає вивчення взаємодії текстів різних семіотичних рядів і служить для глибокого розуміння феноменів, які знаходяться на стику медіальних і художніх структур.

Спектр художніх проявів охоплює образну, композиційну і власне змістовну грані твору, формуючи його семантичний та концептуальний простір, висвітлюючи приховані текстові смисли, акцентуючи ті чи інші риси персонажів, рухаючи сюжет. Роль мотивів і образності в поезії і прозі залежить не тільки від ідіостиля автора, а й має певну прив'язку до жанру і літературному напрямку, варіюючи в часі і просторі.

Специфіку інтермедіальної взаємодії мистецтв у художньому англійськомовному дискурсі складають опозиції унікальності і тотожності, індивідуального і загального, психологічного та соціального, біологічного і інтелектуально-свідомого, чоловічого і жіночого, юнацького і зрілого, внутрішнього і зовнішнього, які можуть експлікуватися в інтермедіальному дискурсі за допомогою метафор на позначення кольору та епітетів: *grey-purple shafts, blue-black hair, golden light, golden-green glittering; thick, blood-*

*redleaves*. Художні порівняння також можуть бути заснованими на грі світла, кольору і тіні (*eyes like blue stones*): “*The kitchen was small and full of firelight; ... the room seemed in the white, warm hearth and the steel fender reflecting the red fire. The cloth was laid for tea; cups glinted in the shadow. ... her son's sullen little struggle with the wood, she saw herself in the silence and pertinacity. She seemed to be occupied by her husband ...*” [3, с. 10].

Інтермедіальна взаємодія мистецтв у художньому англійськомовному дискурсі дозволила збагатити англійський твір за допомогою імпресіоністичного образу для вираження скороминущості людського буття і навколишнього світу в безперервному потоці часу; фотографічною точністю і колірною експресією, дозволяючи зображати життя людини як зміну суперечливих емоційних станів.

Розподіл персонажів на здібних і нездатних до метафоричного мислення виявляється основою типології персонажів, витісняючи застарілий розподіл на хороших і поганих. Творчість стає для письменників, проблемою і сенсом художнього світу модернізму, зводить на новий рівень зображення і словесне мистецтво. Таким чином, реалізація інтермедіальних зв'язків літератури і живопису лежить в основі текстової репрезентації концептуальних смислів і забезпечує діалогізм: письменника і читача, письменника з самим собою, літератури і живопису.

Наприклад, у текстах Джона Фаулза першим типом виступає інтермедіальна лематизація, яка є неявним посилом, наприклад, обговорення музики в літературі, характер композитора / художника в художньому тексті. Так, у творі «*The Ebony Tower*» одним з головних героїв стає Генрі Бреслі (*Henry Breasley*), відомий своєю епатажною поведінкою і презирством до сучасного мистецтва. В описі його життя і особливостей творчого стилю простежується інтермедіальна лематизація, так як автор звертається до опису творчих умінь художника, а також до особистісного відношенню персонажа до своїх картин:

*Yet he showed a growing authority, a maturity in his work. Power and skill, the superbly incisive draughtsmanship, were undeniable. This way of life had already become a quaintly historical thing. The rumors and realities of his unregenerate life-style, like his contempt for his homeland became amusing. He himself had once termed the paintings 'dreams'; there was certainly a surrealist component from his 'twenties past, a fondness for anachronistic juxtapositions. Another time he had called the - m tapestries [12].*

Про вживання даного типу інтермедіальності свідчать такі лексичні одиниці, як *power, skill, the superbly incisive draughtsmanship, were undeniable*, що можуть зображувати навички персонажа, а також опис стилю його картин і авторське їх визначення в цілому: *termed the paintings 'dreams', tapestries*.

Наступний тип характеризується нормативною інтермедіальністю, при якій один і той же сюжет представляється засобами різних видів мистецтва. Художні твори Джона Фаулза є вагомим внеском у літературу та інші види мистецтва. Зокрема, твір «*The Collector*» представлено в декількох варіантах: фільм і роман. Тип нормативної інтермедіальності простежується в тому, що для роману характерно більш детальний опис почуттів, емоцій і картин, яке є нормою для художнього тексту, тоді як в екранізації роману бачимо тенденцію до уникнення деталей.

Медіативність, або референційна інтермедіальність, є типом інтермедіальних взаємодій, для якого характерна пряма референція одного медіа в контексті іншого. *I 've been playing the Modern Jazz Quartet's records over and over again. There's no night in their music, no smoky dives. Bursts and sparkles and little fizzes of light, starlight, and sometimes high noon, tremendous everywhere light, like chandeliers of diamonds floating in the sky [7, с. 250].*

У даному текстовому фрагменті спостерігаємо референцію до творчості американського джазового квартету. Референційна інтермедіальність на лінгвальному рівні простежується за допомогою використання лексичних одиниць, які можуть характеризувати творчість групи, а також можуть передавати індивідуальне сприйняття слухача:



*Bursts and sparkles and little fizzes of light, starlight, like chandeliers of diamonds* [7, с. 251].

Характер і настрої звучання музики в художньому тексті розкриваються за допомогою уподібнення мерехтіння і блиска (*like chandeliers of diamonds*), також метафора музика виражається як простір, що служить для образного втілення даного виду мистецтва та відбувається за допомогою вживання таких лексичних одиниць, як *high, everywhere, in the sky*.

Конвенціональний тип інтермедіальності активізується тоді, коли художній текст може відхилитися від певної конвенції, що є характерною для конкретного медіа. Даний тип інтермедіальності на наративному рівні простежується в тому, що в композиційну структуру роману впроваджуються епістоли, генеруючи тим самим такий феномен, як текст в тексті. Листи персонажів є відокремленими, виділеними частинами твору:

*There had been a letter from Alison waiting for me . It was very brief. I love you, you can't understand what that means because you've never loved anyone yourself. .... I walked down that street and I never looked back and I love you. I love you. I love you so much that I shall hate you forever for today* [6, с. 53].

Інкорпорація листувань між закоханими, які були змушені опинитися на відстані, служить для створення психологізму в тексті. Використання листів в художньому тексті є способом зображення душевного життя людини в художньому творі: відтворення внутрішнього життя персонажа, її динаміки, зміни душевних станів, аналіз властивостей особистості героя. Зокрема, листи можуть створювати ефект документальності, автентичності повідомлення і мають завдяки цьому особливу переконливість.

*Another letter came from her the next day. It contained nothing but my check torn in two and a scribble on the back of one half: No thanks. And two days later there was a third letter, full of enthusiasm for some film she had been to see, almost a chatty letter. But at the end she wrote: Forget the first letter I sent you. I was so upset. I t's all over now. I will not be old-fashioned again* [6, с. 53].

Односпрямованість спілкування вимагає обдумування, навіть підготовки тексту, щоб зробити його зрозумілим, вичерпним, повним і передбачити можливі питання, уточнення, виключити нерозуміння. У прикладі простежується спроба передачі почуттів і переживань за допомогою ефекту присутності. На лінгвальному рівні це спостерігається за допомогою імплікації таких лексичних одиниць, як *self-excuse and self-justification*, а також словосполучень *when you write about things I can think I 'm with you: long letters full of self-excuse and self-justification until one day she wrote: Please do not go on so about you and me. Tell me about things, about the island, the school. ... I can think I 'm with you, seeing them with you. And do not be offended. Forgiving's forgetting* [6, с. 53].

У наступному прикладі простежуємо комбінацію декількох інтермедіальних аспектів, а саме фотографії з доповненням опису зовнішності, що є характерним для портретного живопису та втілюється через актуалізацію візуально-когнітивного сприйняття, так як задіюються елементи уяви. *Imperceptibly information took the place of emotion in our letters. ... She was smiling, but the uniform and the smile combined gave her an insincere, professional look; she had become, the photo sharply warned me, a stranger, someone not the someone I liked to remember; the private, the uniquely my, Alison* [8, с. 53–54].

В аналізованих художніх текстах спостерігаємо своєрідність поєднання декількох медіумів, що відносяться до різних видів мистецтва. Особливості інтермедіальних взаємозв'язків в проаналізованих художніх текстах проявляються в поєднанні екстралінгвістичних факторів.

Поєднання інтермедіальних типів в художньому тексті дозволило Джону Фаулзу експериментувати з формою, техніками і прийомами художньої оповіді, які були найважливішою складовою його художнього методу. Можна зазначити, що англійський письменник Джон Фаулз використовував комбінації типів інтермедіальних взаємозв'язків для реалізації свого художнього методу і досягнення поставлених цілей: передачі

цілісного сприйняття людиною навколишнього світу, відтворення внутрішнього світу людини, особливостей роботи свідомості, мислення, пам'яті. Застосування таких інтермедіальних взаємозв'язків дозволяє автору відтворити внутрішній світ людини, особливості роботи свідомості, мислення, пам'яті. Комбінування декількох медіумів в рамках іншого медіума дозволяє передати цілісне сприйняття людиною навколишнього світу, що пояснюється прагненням сучасної текстової дійсності до створення інтеграційних інтерпретацій, здатних пояснити нові аспекти або нові типи текстів.

Інтермедіальність є властивістю художнього світу, характерне для творчої манери багатьох великих письменників світової літератури. Інші художні твори Джона Фаулза ілюструють філософсько-естетичні установки. Атрибуція по автору значно звужує можливості тлумачення, робить думку автора більш прозорою. У творчості Джона Фаулза представлений цілий спектр різних інтермедіальних взаємозв'язків мистецтва.

Так, у центрі роману «Волхв» (*“The Magus”*) знаходиться фігура Ніколаса Ерфе, типового «візуала», схильного скоріше спостерігати явища, ніж проникати в їх суть. За допомогою екфразиса малюється картина важкого шляху духовного перетворення, за яким крок за кроком веде свого героя Фаулз. Образ кожного персонажа розкривається за допомогою словесних репрезентацій певного типу. Можна сказати, що екфразиси передують сюжетну дію, побічно репрезентують психологічний стан героя. Так, наприклад, один з емоційно яскравих згорнутих словосполучень спостерігаємо при відвідуванні Ніколасом вілли Кончіса: *«Над ними репродукція картини Модільяні в натуральну величину: чудовий портрет сумної жінки в жалобі на блакитно-зеленому тлі. ... Погляд жінки не був затягнутий поволокою, звичайної для портретів Модільяні. Напружений, уважний, мавпячий. Розглянувши картину поблизу, я із запізненням зрозумів: переді мною не репродукція»* [12]. Відомо, що люди на портретах Модільяні мало схожі на реальних. Швидше, він передає характер, душу, додаючи те,

чого в дзеркалі людина не бачила. Наприклад, асиметрію обличчя і тіла. Він ніби вивертає навиворіт внутрішній світ людини. Подібне, відповідно до сюжету роману починає здійснювати і маг Кончіс, ставлячи психологічний експеримент на Ніколаса, змушуючи його знайти самого себе, повернутися до себе. Зовсім не випадково в романі представлений повний опис картини П'єра Боннара. Художник з перших відкрив внутрішнє життя жінки. Тут можна помітити спектр емоцій: від подиву до захоплення.

Роман «Деніел Мартін» (*“Daniel Martin”*), що вважається багато в чому продовженням і розвитком ідей «Волхва», менш багатий на повні і навіть згорнуті інтермедіальні компоненти, проте яскраво відображається рух внутрішнього світу головного героя. Об'єкт зображення явно співвідноситься з образом самого героя, нагадуючи йому про втрачені роки, про роботу в сфері американської кіноіндустрії, яка захопила його тіло і душу цілком і позбавила багато в чому справжнього життя, міцної сім'ї. Зовнішній вигляд зображення, в свою чергу, дає характеристику безцільно прожитих років, без справжньої прихильності і любові, яку Деніелу ще належить знайти.

Інтермедіальність зображується в палаті смертельно хворого Ентоні: «над ліжком висіла дешева репродукція картини Мантеньї «Святий Себастьян»». Тут не тільки натяк на швидку мученицьку смерть самого Ентоні, але і більшою мірою ілюстрація порогової точки в зміні долі всіх героїв: як фігура Себастьяна є символом переходу від язичництва (небуття) до християнства (буття), так і смерть хворого стане відправною точкою здобуття Деніелом і Джейн колись втраченої, «захованої», любові, яка повернула їх до нового життя.

Також, є опис автопортрета пізнього Рембрандта, який зумів втілити у своїх творах весь спектр людських переживань з величезною емоційною насиченістю. З полотна дивився сумний, гордий старий, і в його вічному погляді бачилося не тільки ясне розуміння того, що він - геній, але і свідомість, що всякий геній неадекватний людської реальності. Ден дивився йому в очі. Здавалося, портрету ніяково в затишній вітальні вісімнадцятого

століття, він виявить правду, заради заперечення якої і створювалася подібна обстановка.

Дана інтермедіальність маніфестує набуття Деніелом істини буття, його розчинення в навколишньому світі через любов до Джейн. Інтермедіальну взаємодію мистецтв репрезентують ядрові емоційно-психологічні компоненти ідейної структури романів Фаулза - дослідження внутрішнього світу персонажа, діалектику його душі і пошук героєм самого себе. Вони організовують художній простір тексту, стають найважливішим елементом композиції, актуалізують комунікативну функцію мистецтва, маніфестуючи етичну і естетичну позицію автора.

## **2.2. Прояв інтермедіальності в творах А. С. Баєтт**

Серед широкого читача найбільшу популярність отримав роман Баєтт «Дитяча книга» (*“The Children's Book”*), що з'єднує сімейну сагу, історичну хроніку початку ХХ століття і роман про мистецтво і художників. Багатогранна інтермедіальність роману, зокрема шекспірівські ремінісценції, вже були відзначені дослідниками. У творчості головної героїні казкарки Олів Уеллвуд виявляються традиції чарівної казки і англійського фентезі (її прототип - Едіт Несбіт).

У повісті *«Ragnarök: The End of the Gods»* («Рагнарек, або загибель богів»), опублікований у 2011 р, Баєтт знову повертається до свого військового дитинства: худенька дитина під час евакуації читає німецьке видання скандинавських казок. Захоплюючись міфологічними героями і подіями, дівчинка читає про християнські історії, які здавалися їй нудними. Доросла Баєтт в післямові протиставляє німецьку християнську інтерпретацію Рагнарека, згідно з якою після загибелі богів настає відродження людства, і скандинавську версію, згідно з якою Рагнарек це кінець світу [8, с. 71]. Книга звучить як попередження: сперечаючись з

християнством, Бйєтт по суті підтверджує біблійне пророцтво про кінець земного життя людини і людства, про те, що на війні переможців не буває.

Інтермедіальний аспект трансформується і в романі «Діва в саду». Якщо обкладинка першого видання орієнтувала на прочитання роману про 1950-х р., то обкладинка початку 2000-х р. експлікує проблематику роздумів героїв-інтелектуалів про Єлизавету I. Аналіз назви, змісту і двох есе Баєтт виявляє з'єднання язичницької та християнської іконографії не тільки в інтерпретації Королеви Діви як Діви Астреї, але і в характеристиці жіночих і дитячих образів роману.

Порівнюючи пара-текст у вербальних і образотворчих мистецтвах, він характеризується як «інтермедіальний прошарок» (*«a kind of intermediate layer»*) між твором і контекстом, твором і одержувачем. Спираючись на типологію одного з провідних теоретиків інтермедіальності Ірини Раєвської (Irina Rajewski) [3], інтермедіальний аспект можна аналізувати як, по-перше, «медіальну комбінацію» на обкладинці книги, де безпосередньо з'єднуються слово і зображення; по-друге, «медіальну транспозицію» в ілюстраціях, якщо розглядати їх як самостійні твори мистецтва; по-третє, «інтермедіальні відсилання» у вербальному тексті до творів візуальних мистецтв і навпаки. З'єднання двох методологічних підходів дозволяє по-новому актуалізувати паратекстуальні елементи, їх зв'язок з текстом і контекстами, а також розширює інтермедіальний підхід до літературного твору, зазвичай обмежений інтермедіальним аналізом власне тексту.

Роман «Діва в саду» вийшов у 1978 р. у видавництві *Chatto & Windus* і неодноразово перевидавався з 1979 р. у видавництві *Alfred A. Knoff*. На першій сторінці обкладинки представлено зображення Єлизавети I фрагмент так званого «Портрета Дарнлі». У пролозі «Національна портретна галерея, 1968» через сприйняття вигаданого драматурга Олександра Уеддерберна детально описується «його улюблений» портрет королеви: *There she stood, a clear powerful image, in her airy dress of creamy stiff silk, embroidered with golden fronds, laced with coral tassels, lightly looped with pearls* [18]. Баєтт

стверджує, що багато героїв роману бачать себе в «Портреті Дарнлі», як у дзеркалі, більш-менш правдиве і спотворююче [6, с. 45].

В есе (як і в романі) згадується також Френсіс Сйтс, яка допомогла Баєтт створити образ Єлизавети як Астреї.

На останній сторінці обкладинки роману «Діва в саду» поміщена Роза Тюдорів фрагмент портрета Єлизавети I під назвою «Портрет Пелікан», який вважається роботою Ніколаса Хілліард. Роза Тюдорів була символом «корони, і позначала такі чесноти, як чесність, вірність, благородство характеру» [7, с. 32]. У романі згадується трохи змінені рядки зі збірки сонетів «*Cffilica*» Ф.Г. Брука, присвячені королеві: «*Під деревом я побачив діву, червона і біла троянда прикрашали її обличчя*» («*Under a tree I saw a Virgin sit, the red and white rose quartered in her face*» [5]). Ці рядки асоціюються з Фредерікою в ролі молодої Єлизавети I і проходять лейтмотивом через весь роман, акцентуючи символіку і візуальні образи створеної ним п'єси «Астрея».

Олександр розмірковує над словом «*quartered*» (імпліцитне відсилання до задуму всієї тетралогії Баєтт), утвореним від дієслова «*to quarter*», яке в одному з варіантів перекладу означає «*ділити на чотири частини; поміщати новий герб (в одній з чвертей щита)*» [9]. У його свідомості виникають образи «*the red and white, blood and stone*» («*червоне і біле, кров і камінь*»). У зв'язку з трояндою Фредеріка згадує про «*запечатаний фонтан*» поетичний символ невинності. Всі ці образи з'єднуються в описі сцени біля фонтану.

Крім фрагментів двох знаменитих портретів Єлизавети I, на обкладинці книги вміщено фрагменти скатертини «*Bradford Table Carpet*» (1600-1615), на якій зображені шпалери з виноградним листям в центральному прямокутнику і сцени із сільського життя навколо нього [9, с. 32]. На першій сторінці обкладинки присутні дерево і собака, а на останній олень. Собака означала «вірність» [10], але в зв'язку з королевою-дівою і оленем вказує на міф про Актеона, який «був перетворений богинею Артемідою в оленя за те, що побачив її під час купання. Після цього він став здобиччю своїх власних

собак» [11,]. У «Метаморфозах» Овідій докладно описано цей епізод (III: 138-252): спочатку купання Діани, потім перетворення Актеона в оленя і розтерзання його собаками, кожна з яких названа по імені і охарактеризована [11, с. 60]. Примітно, що собака зображена також у книзі «Діва в саду». У романі Олександр понівечений власними думками і пристрастями (як творчими, так і любовними). На першій сторінці обкладинки над собакою і деревом поміщений відгук про роман. Дерево на обкладинці може позначати одночасно ліс, в якому Актеон був пошматований собаками, і сад, що фігурує в назві роману «*The Virgin in the Garden*».

Назва другої частини «*A Flowery Tale*» цитата з початку першої строфи вірша Дж. Кітса «Ода грецькій вазі» (“*Ode on a Grecian Urn*”): “*Thou still unravished bride of quietness, Thou foster-child of silence and slow time, Sylvan historian, who canst thus express A flowery tale more sweetly than our rhyme!*”

Акцентуючи увагу на специфіці поезії і образотворчих мистецтв, Кітс називає вазу «ще не пошкодженою нареченою тиші», «виплеканою дитиною мовчазного і неспішного часу». Сама вона «бачить» морську піну, викликану «фрейдистськими асоціаціями» з мармуровими статуями, Венерою і її особистими переживаннями.

Баєтт в есе «Натюрморт» ( «*Still Life / Nature morte*», 1986) пояснює, що в першому романі тетралогія грає з кліше «*You can not get blood out of a stone*» і як «метафорою метаморфоз»: «... людська пристрасть застигає в творі мистецтва» [14, с. 10]. Відсилання в романі й есе до статуї Герміони з шекспірівської «Зимової казки» вказує ще одну інтермедіальність в назві другої частини роману («*A Flowery Tale*»).

В есе розкривається метафора мови як квітів, які на картині Боттічеллі «Весна» виходять з рота німфи і стають сукнею Флори. Вінок з червоних і білих троянд на підвісці «*Phoenix Jewel*» (1570-1580) поміщений на обкладинку першого видання роману «Діва в саду» в 1978 р., але в центрі замість зображення Єлизавети I - чорно-біла фотографія садової алеї



Фразеологічний зворот «*get blood out of a stone*» означає «змусити когось зробити або сказати щось, коли це дуже складно здійснити через особливості людини або організації, з якими маєш справу» [17]. Баєтт художньо інтерпретує цей вислів як багатозначну метафору.

Таким чином, назва другої частини роману («*A Flowery Tale*») відповідає початку весни, пасхальних свят і іронічно визначає стан наснаги, пов'язане з початком «Нової Єлизаветинської епохи».

Крім трьох частин, роман «Діва в саду» розділений на 44 глави. Їх лаконічні назви пов'язані складною мережею й інтермедіальних посилань до літератури, мистецтва, міфології, культури. Досить вказати кілька відомих літературних ремінісценцій, щоб побачити їх зв'язок один з одним і з іншими складовими тексту: глава 4 «*Women in Love*» - відсилання до однойменного роману Д.Г. Лоуренса «Закохані жінки» (1920), глава 7 «*Prospero*» до головного героя п'єси Шекспіра «Буря», глава 22 «*Much Ado*» до комедії Шекспіра «*Much Ado About Nothing*», глава 25 «*Good Wives*» до однойменного роману Луїзи Мей Олкотт (*Louisa May Alcott*) «Хороші дружини» (1869), який є продовженням роману «Маленькі жінки» («*Little Women*»), глава 35 «*Queen and Huntress*» до однойменного вірша Бена Джонсона «Королева і мисливиця.» (1601).

Намагаючись приховати жахливі образи мучеництва св. Варфоломії (маленька статуя святого і репродукція фрагмента «Страшного суду» Мікеланджело), вагітна Стефані хоче зібрати і принести в церкву квіти («*flowers*»). В їх мальовничій характеристиці спеціально акцентується колорит: «*She would have liked a splash of red, scarlet or crimson, in respect to the anonymous martyr, but poppies fall before they are picked and garden peonies - just possible were almost certainly too much for the delicate haze of green and white and gold and purple she was constructing* » [3, с.96].

Обпадання пелюсток маку символічно підкреслює аналізований мотив втрати невинності і віщує трагічну смерть Стефані в другому романі тетралогії. Складання букета («натюрморту») теж пов'язано з назвою

другого роману. Протиставлення яскраво-червоних садових півоній і ніжних польових квітів відображає протиставлення образів Фредерики і Стефані, яка безпосередньо не бере участі в прологах.

Протириччя поглядів двох поколінь позначає конфлікт старого і нового, який пішов і прийшов йому на зміну, минулого і сьогодення. Для Олександра як літератора словосполучення «національний портрет» має особливі смисли: «він вважав ці слова неймовірно сильними разом, хоча зараз це словосполучення пішло в минуле». Слово «*defunct*», яке використовує Олександр, означає «мертвий», «пішов», «залишив світ». Особисто для нього «обидва слова пов'язані з ідентичністю культури (місця, мови та історії) і ідентичністю окремої людини» [17, с. 7]. Обидві ці складові «зараз або колись мали значення» для Олександра («*There was the black circling curve of railings to which was tied a repeating series of pale reproductions of the Darnley portrait of Elizabeth Tudor, faded coral, gold, white, arrogance, watchfulness, announcing "People, Past and Present"*» [14]). Олександр бачить з'єднання двох різних епох, порівнюючи «Портрет Дарнлі», який він вважає найкращим портретом Єлизавети, і сучасне тиражування портрета, що використовується для презентації виставки. Він зазначає зміну портрета на плакатах: слово «блідий» («*pale*») вказує на вицвітання основної палітри картини. Таке бачення портрета «знебарвлює» роль минулого для реального світу. Автор пише, що Олександр «посміхнувся з естетичної точки зору», побачивши рекламні плакати по шляху до портретної галереї. Таким чином, незважаючи на «теплі почуття» героя до цього місця і тому, що його оточує, воно виявилось зовсім іншим, що вразило і навіть насмішило Олександра.

Не знайшовши «Портрет Дарнлі» на колишньому місці, Олександр задовольняється іншим портретом. Незабаром натопт «заповнює простір між ним і картинами» («*the crowd flowed between him and the paintings*» [14]). Герою здається, що простір «переповнений», «затоплений» людьми «порізному вбраними, так само різними» («*It seemed to have overflowed from the steps of the National Gallery, variously uniformed, uniformly various*» [14]). Опис

натовпу людей як величезної хвилі підкреслює різноманітність сучасного суспільства («*Grimy thonged feet under, silky, fluffy, matted beards over, sari and saffron robe*» [14]). Ця група людей створює враження «неохайності», «недбалості». У реченні відсутні як присудки, що характеризують дії людей, так і особи. Зовнішність і одяг описуються за принципом нанизування однієї деталі на іншу, що створює враження багат шаровості східних нарядів.

У пошуках Фредерики Олександр оглядає приміщення зверху вниз крізь сходовий проліт і знаходить її навпроти портрета королівської сім'ї: «*a portrait of a late King, his Queen, and two princesses in vermillion lipstick, drooping skirts and sling-back shoes, all dwarfed entirely by the huge canvasful of pale-green good taste and glitter of chandeliers and silver teapots in a drawing-room in Windsor*» [14]. Баєтт через сприйняття Олександра створює екфразис відомої картини Герберта Джеймса Ганна (Sir Herbert James Gunn, 1893-1964) «*Conversation piece at the Royal Lodge, Windsor*» (1950). Він докладно описує інтер'єр кімнати в Віндзорському палаці, атмосфера якої ніби затьмарює членів королівської сім'ї. Слова «*all dwarfed entirely*», які буквально перекладаються як «усі вони невеликі у порівнянні з» або «усі вони абсолютно непомітні в порівнянні з», вказують на бачення Олександра. Дійсно, перспектива на картині незвичайна, велика частина полотна виділена на зображення інтер'єру кімнати, в порівнянні з якою члени королівської сім'ї виглядають маленькими, що не характерно для класичних портретів, що зображують королівську сім'ю. Опис портрета підтверджує знання героя в області стилю та моди, про які згадувалося раніше в романі. Герой розмірковує про власний стиль. Незважаючи на все це, «в свої п'ятдесят, одягнений в добре скроєний оливковий габардин, кремову шовкову сорочку і золотисту хризантемову краватку, він був привабливим чоловіком» («*He was nevertheless, at fifty, in well-cut olive gabardine, cream silk shirt and gold chrysantemum tie, a handsome man* » [14]). Олександр спробував подивитися на себе з позицій сучасного стилю і пародії і вже заздалегідь зрозумів, що його стиль не можна назвати запозиченим або пародійним в

постмодерністському сенсі слова. Роздуми про пародії в сучасному суспільстві на початку прологу контрастують з істинним захопленням стилем англійської Ренесансу і «іконою» стилю того часу Єлизаветою I.

На відміну від посвячення до першого роману, в романі «Натюрморт» до посвячення є також епіграф з твору «Церковна історія народу англів»: (*'Such, he said, 'O King, seems to me the present life of men on earth, in comparison with that time which to us is uncertain, as if when on a winter's night you sit feasting with your eldormen and thegns – a single sparrow should fly swiftly into the hall, and coming in at one door, fly out through another. Soon, from winter going back into winter, it is lost to our eyes*») [31]. Сенс цього вислову полягає в тому, що життя людини скороминуща і короткочасно, що людина не встигає озирнутися, як горобець, влітає в кімнату і вилітає з неї, зникає з цього світу. І його зникнення ми перестаємо помічати.

Таким чином, інтермедіальний аналіз тексту (обкладинки, назви, внутрішні заголовки, посвяти, есе), виявляючи зовнішні і внутрішні зв'язки роману, підкреслює складність його структури, що виражає парадоксальну багатозначність створюваних образів.

## ВИСНОВКИ

Феномен інтертекстуальності виступає основним способом творення художнього дискурсу, оскільки саме в наративі присутня якась інстанція, що стоїть між зображуваною дійсністю і автором, а також між зображуваною дійсністю і читачем. Основне завдання цієї інстанції полягає в формуванні «місця виникнення системи « Я-тут-тепер», яка стає своєрідним центром орієнтації читача в просторі художнього твору. Інтермедіальність – естетична категорія, заснована на взаємодії і взаємозумовленості різнорідних медіаканалів або «перекладі» одного художнього коду в інший в їх подальшу взаємодію. Відзначимо, що принципи інтермедіального аналізу дискурсу розроблялися на основі теорії інтертекстуальності і в зв'язку з цим в інтермедіальну текстову типологію увійшли деякі поняття і концепти інтертекстуальності, наприклад, запозичення і переробка тем, сюжетів і образів, цитатій, ремінісценція, алюзія, пародія, переклад. Разом з тим інтертекстуальність і інтермедіальність не рівноцінні поняття.

Нами було розглянуто інтермедіальні авторські стратегії, і ми дійшли висновку що автори активно звертаються до різних інтермедіальних технік: музичної, живописної, театральної, архітектурної, радіо- і телевізійної та ін. У центрі моделі інтермедіальності знаходяться вербальні та невербальні процеси. А також інтермедіальність проявляється у творах де проявляються різні види мистецтва, або в перекладі в рамках однієї культури, або об'єднання між різними елементами мистецтва в літературному дискурсі.

Концепція інтермедіальності використовується в різних підходах, а конкретний об'єкт кожного разу визначається інакше, і кожен раз інтермедіальність зв'язується з різними ознаками і отримує нові акценти у визначеннях, у розумінні самого терміна.

Нами виділено відкриту, пряму, і закриту, непряму, форми інтермедіальності. Відкрита форма інтермедіальності являє собою об'єднання двох або більше медіа в одну мультимедійну форму, закрита передбачає

трансформацію одного медіума в інший за допомогою знаків кінцевого медіума.

Виділені нами типи інтермедіальних зв'язків, з одного боку, відображають різні види взаємодії медіа (що важливо для дискурсу як феномена мистецтва в цілому), а з іншого – така типологія дозволяє аналізувати смислові та формальні відносини між різними кодами. Безумовно, виділені форми інтермедіальної взаємодії багато в чому умовні, можливо взаємоперехідні і поєднують різні інтермедіальні форми в рамках одного і того ж художнього феномена.

Отже, проаналізувавши нами творчість різних письменників ми дійшли висновку, що вони використовують інтермедіальне скорочення слова до основи шляхом відкидання допоміжних частин. Це простежується у використанні для зображення опису героїв.

## СПИСОК ВИКОРСИТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Т. В. Українська бурлескно-травестійна література першої половини ХІХ століття: в аспекті функціонування комічного. – К. : Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2006. – 174 с.
2. Бовсунівська Т. В. Феномен українського романтизму: етногенез і теогенез. – К. : КСУ, 1997. – 108 с.
3. Бовсунівська Т. Історія української літературної критики та літературознавства. – К. : Либідь, 1996. – 398 с.
4. Богомолова В. Естетичні основи мистецького синтезу на початку ХХ століття [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.rusnauka.com>
5. Борисова И. Б. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova 07.html>;
6. Бочкарева Н. С. Современное искусство в экфрасических рассказах А. С. Байетт «Китайский омар» и «Боди-арт» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 1(25). С. 166–174.
7. Бочкарева Н. С. Экфрасис произведений декоративно-прикладного искусства в романе А. С. Байетт «Детская книга» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 3(31). С. 105–122.
8. Будний В. Порівняльне літературознавство / Микола Ільницький. – К. : ВД „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
9. Вайсштайн У. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. Ред.. Дмитра Наливайка. –К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. –С. 391–410.

10. Волощук Л. Інтермедіальність як прояв міжмистецької поліфонії у новелах Ольги Кобилянської// Синопис: текст, контекст, медіа. 2017. № 1. URL : <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/20991>
11. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка : взаємодія літератури і мистецтва / К. : Наукова думка, 2008. – 544 с.
12. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии. Перев. с нем. И. Борисовой / Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. – СПб, 1999. – № 1. – С. 86–99
13. Екфразис. Вербальні образи мистецтва / [Т. В. Бовсунівська, Р. К. Бобрик, О. М. Виноградов та ін.] ; К. : Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2013. – 237 с.
14. Ильин И. Некоторые концепции искусства постодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М., 1998. – С. 84
15. Исагулов Н. В. Интермедиальность как предмет научных исследований // Поэтика интермедиальности в английском романе начала XX века (Э. М. Форстер «Куда боятся ступить ангелы»; С. Моэм «Луна и грош»). Донецк, 2011. С. 12 – 19.
16. Коробкова Н. К. Питання інтермедіальності у науковій спадщині А.Жаборюка // Актуальні питання мовознавства та літературознавства: зб. наукових праць / Відп. ред. Дружинець М.Л.-Тирасполь : Поліграфіст, 2014, с. 176-182.
17. Коробкова Н. К. Художність літератури: проблема інтермедіальності // Художність літератури: аспекти теорії та історії: зб. наук. праць кафедри теорії літератури та компаративістики ОНУ імені І. І. Мечникова / за ред. Є. М. Черноіваненка, Одеса: Астропринт, 2016, с. 144-168.
18. Лобкова Н. В. Взаимодействие языков искусств в творчестве Джона Фаулза : автореф. дисс. на соискание учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 „Литература народов стран зарубежья” – Нижний Новгород, 2006. – 16 с.



- 19.Махов А. Е. *Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике* / М.: Intrada, 2005. – 224 с.
- 20.Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Літературна теорія і компаративістика. – К., 2006. – С. 58
- 21.Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / [пер. з польськ. О. Галета]. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
- 22.Папкина Д. С. Шекспировские аллюзии в прозе Джона Фаулза : автореф. дисс. на соискание учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 „Литература народов стран зарубежья” / Великий Новгород, 2004. – 24 с.
- 23.Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. –Донецьк : Донну, 2014. – 154 с.
- 24.Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Луцьк: Надстир'я, 1996. – 98 с
- 25.Тишуніна Н. В. Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень // Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття. Матер. міжнарод. научн. конф. 18 мая 2001 г. Санкт – Петербург : 2001. Вып. 12 .
- 26.Фатеева Н. А. Контрапункт інтертекстуальності, или Інтертекст в світі текстів / М. : Агар, 2000. – 280 с. 9.
- 27.Фройд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 83-90.
- 28.Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності//Слово і час. 2014. No 11. С. 49 – 60.
- 29.Яхонтова Т. В. Лінгвістична генологія наукової комунікації : монографія / Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2009. – 420 с.

30. Яценко Е. В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза (на материале романа „Волхв”) : автореф. дисс. на соискание учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 „Литература народов стран зарубежья” – М., 2006. – 20 с.
31. Byatt A. S. *Elementals: Stories of Fire and Ice*. New York, 1998. 230 p.
32. Byatt A. S. *Passions of the Mind: Selected Writings*. London: Vintage, 1991. 346 p.
33. Byatt A. S. *Portraits in Fiction*. London: Vintage, 2002. 101 p.
34. Hansen-Löve A.A. *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der Russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Wiener Slawistischer Almanach*. – Wien, 1983. – Sonderbd. 11. – S. 291–360
35. Scher S.P. *Notes Toward a Theory of Verbal Music // Comparative Literature*. – Vol. XXII. – 1970. – F 2. – P. 147–156
36. Wolf W. *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* – Amsterdam: Rodopi, 1999. 272 p