МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **МУЛЬТИМОДАЛЬНА МЕТАФОРА В АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ КІНОТЕКСТІ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0354-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша- англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Печуріна Поліна Павлівна

Керівник д. ф. н., проф. Приходько Г. І.
Рецензент к.ф.н., доц. Василина К. М.

Запоріжжя – 2025

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра англійської філології та лінгводидактики
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація германські мови та література (переклад включно), перша – англійська
Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
Надточій Н. О._____
«____»_____ 2025 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ПЕЧУРІНІЙ ПОЛІНІ ПАВЛІВНІ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Мультимодальна метафора в англійськомовному кінотексті»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Приходько Ганна Іллівна, д. ф. н., професор
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)
затверджені наказом ЗНУ від «20» березня 2025 року № 425-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту)_____

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту)
теорія мультимодальності; теорія метафори

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелі кпитань, які потрібно розробити): 1) уточнити визначення понять: креолізований текст, кінотекст, метафора, мультимодальність; 2) з'ясувати взаємозв'язок кінодискурсу і кінотексту; 3) висвітлити поняття мультимодальної метафори; 4) схарактеризувати природні образи в кінотексті; 5) окреслити предметні образи в кінотексті.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Приходько Г. І., д.ф.н., проф.	05.05.2025	05.05.2025
Розділ 1	Приходько Г. І., д.ф.н., проф.	15.06.2025	15.06.2025
Розділ 2	Приходько Г. І., д.ф.н., проф.	05.09.2025	05.09.2025
Висновки	Приходько Г. І., д.ф.н., проф.	15.10.2025	15.10.2025

6. Дата видачі завдання_20.03.2025

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2025	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2025	виконано
3.	Написання вступу	липень 2025	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	серпень 2025	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2025	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2025	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2025	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2025	виконано
9.	Захист	грудень 2025	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____ _____П. П. Печуріна_____
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ _____Г. І. Приходько_____
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ _____М.В. Залужна._____
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 69 стор., 76 джерел.

Об’єкт дослідження: мультимодальна метафора в англійськомовному кінотексті.

Мета роботи: описати особливості реалізації метафор у кінотекстах, їхнє значення та вплив на загальний зміст і розуміння.

Теоретико-методологічні засади: роботи вітчизняних учених про кінотексти, а також праці з метафор Дж. Лакоффа, дослідження метафор у графіці Л. Ю. Кравцової та інших. Фільми Роберта Земекіса: “Allied”, “Forrest Gump”, “The Walk”.

Отримані результати: завдяки поставленим завданням, була досягнута мета та виявлено, що кінотекст є різновидом текстів, тому він підпорядковується правилам аналізу художніх текстів, а також містить низку когнітивних метафор, зокрема мультимодальних. В ході дослідження було вивчено три кінотексти, розглянуто понад 60 образів, що були детально описані в другому розділі. Також усі образи були поділені на дві підгрупи, в яких виявлено 16 метафоричних моделей. Аналіз показав, що найпоширенішими є предметні образи, як і предметні метафоричні моделі. Найбільш поширені природні метафоричні моделі: ЖІНКА – ЦЕ ПТИЦЯ, ДЕРЕВО – ЦЕ СІМ'Я, СВІТАНОК – ЦЕ ПОЧАТОК. Найбільш поширена природна модель: ДОРОГА – ЦЕ ЖИТТЯ. Ці образи знаходять свою репрезентацію у проаналізованих кінотекстах.

Ключові слова*: текст, кінотекст, креалізований текст, кінодискурс, метафора, мультимодальність*

ЗМІСТ

ВСТУП 4

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗСАДИ СТУДІЮВАННЯ КІНОТЕКСТУ І МЕТАФОРИ В СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ 7

1.1 Поняття кінотексту як виду креолізованого тексту, типи креолізації..... 7

1.2 Кінодискурс і кінотекст: їхній взаємозв'язок і ключові відмінності 17

1.3 Феномен мультимодальності та мультимодальної метафори..... 21

РОЗДІЛ 2 КОГНІТИВНО-СЕМАНТИЧНИЙ АНАЛІЗ МУЛЬТИМОДАЛЬНИХ МЕТАФОР У КІНОТЕКСТІ 31

2.1 Природні образи у кінотекстах..... 32

2.2 Предметні образи у кінотекстах..... 48

ВИСНОВКИ 67

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 70

ДОДАТОК А 78

ВСТУП

У сучасній лінгвістичній науці дедалі частіше з’являються дослідження, засновані на нових комунікативних теоріях і реаліях. Це пов’язано з розвитком науки та техніки, а отже, і зі змінами в культурі та мистецтві, які спричинили появу нових підходів і методів дослідження в науці. Особливий інтерес для лінгвістів, окрім вивчення суто вербальних текстів, таких як книги, становлять медіатексти, які, крім вербального компонента, мають ще й невербальний.

Такі тексти, що складаються з кількох компонентів і утворюють певний бленд, знаходяться на межі лінгвістики та семіотики й називаються креолізованими. До них належить і кінотекст.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що воно орієнтується на сучасні підходи до вивчення лінгвістичних явищ у межах когнітивної лінгвістики, теорії дискурсу та мультимодальності. Дослідження виокремлює та систематизує основні метафоричні моделі в новому поколінні креолізованих текстів – кінотекстах, враховуючи не лише вербальні образи, а й невербальні.

Крім того, відзначається наявність ідіостилю автора та закономірності у виборі метафоричних образів під час аналізу кінотекстів одного і того ж режисера.

Цей підхід до вивчення кінотекстів зародився відносно недавно: одним із перших до цього питання звернувся Ю. М. Лотман у 1970-х роках, а також інші дослідники, які займалися поетикою та теорією кіно – В. Демецька, А. Капуш. Значний внесок у розвиток цього напряму зробили також розвідки М. С. Кириченко з кіностилістики та Є. А. Калинюк із семіотики.

Т. В. Журавель писав, що для розуміння кіно як мистецтва потрібно знати його мову: «Кінематограф говорить і хоче бути зрозумілим» [Журавель 2018, с. 37].

Наукова новизна полягає в тому, що раніше метафори здебільшого обирались із друкованого тексту і розглядалися через призму стилістики. Представлена теоретико-методична база дозволяє розглянути метафори з погляду

семіотики, вивчити їх семантику, враховуючи інтертекстуальні, дискурсивні компоненти, та їх вплив на зміст будь-якого виду тексту.

Об'єкт дослідження – мультимодальна метафора в англійськомовному кінотексті.

Предмет дослідження – мовне та графічне оформлення основних мультимодальних метафор у кінотекстах Р. Земекиса.

Мета дослідження – описати особливості реалізації метафор у кінотекстах, їхнє значення та вплив на загальний зміст і розуміння тексту.

Для дослідження поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання:**

1) уточнити визначення понять: креолізований текст, кінотекст, метафора, мультимодальність;

2) з’ясувати взаємозв’язок кінодискурсу і кінотексту;

3) висвітлити поняття мультимодальної метафори;

4) схарактеризувати природні образи в кінотексті;

5) окреслити предметні образи в кінотексті.

Матеріалом практичного дослідження стали фільми Роберта Земекіса: «Союзники», «Форрест Гамп», «Прогулянка». Розглянуто понад 60 образів. Вибір цих кінотекстів зумовлений тим, що у фільмах Земекіса представлені типові для англомовної лінгвокультури образи. Його роботи також наповнені художнім, мовним і символічним розмаїттям.

Методологічною базою дослідження стали роботи вітчизняних учених про кінотексти, а також праці з дослідження метафор Дж. Лакоффа, аналізу метафор у графіці Л. Ю. Кравцової та інших.

Як основні в роботі використано описовий і порівняльний методи, реалізовані через комплекс більш специфічних методик і прийомів аналізу, таких як методи дискурсивного, компонентного, когнітивно-семантичного аналізу, а також методики метафоричного моделювання.

Теоретична значущість роботи полягає в системному підході до дослідження когнітивної лінгвістики, креолізованих текстів і мультимодальних метафор, а також у внеску в розвиток аналізу креолізованих текстів.

Проведене дослідження має **практичне значення** і буде корисним для подальшого дослідження креолізованих текстів, зокрема кінематографічних текстів, для їх аналізу та більш детального розуміння. Воно може бути використане для інтерпретації як вербальних, так і невербальних художніх або інших видів текстів, оскільки візуалізація образів, їх невербальне вираження сприяють вивченню вербальних текстів, а також мови та лінгвокультури.

Робота пройшла **апробацію** на науково-практичній студентській конференції. Результати дослідження представлено в публікації:

1. Печуріна П. П. Мультимодальність та мультимодальні метафори. *Збірник наукових праць студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених «Молода наука-2025»* : у 5 т. Запоріжжя : ЗНУ , 2025. Т. 3. С. 220–222.

Структура роботи: досілдження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури, додатків.

У вступі розкривається актуальність роботи, її теоретичне та практичне значення, формулюються мета і завдання, визначаються об’єкт, предмет та структурування наукової праці.

У першому розділі розглядаються теоретичні аспекти процесу креолізації, дається визначення і розкриваються особливості кінематографічного тексту, кінодискурсу та їх взаємодії. Також розглянуті поняття метафори, мультимодальності та процеси метафоризації, зазначаються основні методи аналізу метафор.

У другому розділі було наведено власний аналіз метафоричних образів в обраних кінематографічних текстах.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи та окреслено перспективи подальших розвідок. Додаток містить добірку із 60 фрагментів із кінофільмів, які стали фактичним матеріалом дослідження.

Загальна кількість сторінок 69, кількість використаних джерел 76.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ЗСАДИ СТУДІЮВАННЯ КІНОТЕКСТУ І МЕТАФОРИ В СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

У цьому розділі розглянуті основні аспекти та поняття, такі як: текст, креолізований текст, кінематографічний текст. Особливості їх побудови, види та підходи до аналізу.

1.1 Поняття кінотексту як виду креолізованого тексту, типи креолізації

Перед тим, як говорити про кінематографічний текст, нам необхідно з'ясувати, що таке текст і чому кінематографічний текст відносять до цієї ж категорії. Текст – суперечливе поняття, яке отримало велику кількість визначень, що охоплюють різні його функціональні та формальні аспекти.

З погляду мовознавства, сам по собі текст – це «послідовність вербальних знаків» [Журавель 2018, с. 37], а також місце функціонування мовних одиниць. Оскільки саме там слово буває своєї семантики, відповідно текст розглядається як продукт мови, а отже, є комунікативною одиницею.

Є. А. Калинюк розглядає текст як послідовність мовних одиниць, об'єднаних спільним змістом, головними характеристиками яких є зв'язність і цілісність. Вона також підкреслює, що текст є комунікативною одиницею найвищого рівня завдяки його змістовій завершеності [Калинюк 2014, с. 45].

М. С. Кириченко визначає текст як завершену послідовність речень, об'єднаних спільним змістом відповідно до авторського задуму [Кириченко 2019, с. 95]. Текст розглядається як результат діяльності мовної особистості, що неможливий без процесу пізнання.

Таким чином, попри вербальність, неможливо залишити без уваги той факт, що текст також містить відтінок невербальної поведінки учасників комунікації. У

процесі спілкування носії мови використовують спонтанні мовні тексти.

У цьому тексті мовна особистість, яка володіє системою мови, не тільки проявляє себе, але й представляє образ свого розуміння світу.

Т. Б. Козак зазначає, що для правильного розуміння тексту адресат повинен володіти певним комунікативним фоном – сукупністю знань, які сприяють його створенню та інтерпретації, спираючись на розуміння реалій і культури [Козак 2015, с. 221].

Л. Ю. Кравець виділяв серед ключових характеристик тексту цілісність, зв’язність і функціональність, проте відносив їх виключно до письмових текстів. Водночас текст може існувати не лише в письмовій, а й в усній формі [Кравець 2014, с. 41].

З погляду психолінгвістики текст розглядається як складне семантичне утворення, яке має цілісність, формальну зв'язність, семантичну зв'язність, емоційність, тобто відображення ставлення автора, а також креолізованість і прецедентність. Під креолізованістю розуміється наявність в тексті елементів інших семіотичних систем, а під прецедентністю – наявність елементів попередніх текстів.

В основі психолінгвістичного підходу лежить текст як одиниця комунікації. Тому текст має задовольняти комунікативні потреби та бути одиницею для функціонування мовленнєвої діяльності. Звертаючись до класифікації тексту, можна розділити його на основі стилістичного та змістовного аспектів на художній та нехудожній.

Згідно з І. Н. Лавриненком, художній текст є «естетичним засобом опосередкованої комунікації», мета якого полягає у гармонії форми та змісту. Така єдність формується через мовні одиниці, основною функцією яких є комунікація [Лавриненко 2016, с. 25].

Нехудожні тексти – це наукові праці, інформаційні повідомлення, що ґрунтуються на реальних подіях. Художній текст виконує естетичну функцію, є поліваріантним і може зображати нереальну реальність.

Кінематограф використовує різні типи креолізації, залежно від того,

наскільки глибоко поєднуються вербальні й невербальні елементи. У деяких випадках текст і візуальні образи доповнюють один одного рівнозначно. Наприклад, у документальних фільмах, де голос за кадром пояснює те, що відбувається на екрані, ми маємо справу з гармонійною взаємодією двох компонентів. Інший тип – це кінотексти, де візуальна складова домінує, а слова виконують мінімальну роль. У таких фільмах, як Той, що біжить по лезу або Драйв, атмосфера передається здебільшого через зображення, музику, символіку кольорів і жестів персонажів. Навіть мовчання стає важливим елементом, що передає сенси на невербальному рівні.

Цікаво, що різні культури по-різному використовують креолізацію в кіно. Наприклад, голлівудське кіно традиційно спирається на синхронізацію всіх знакових систем – тут діалоги, музика, монтаж і візуальні ефекти працюють у комплексі, аби зробити зміст максимально доступним для глядача. Європейське авторське кіно, навпаки, нерідко грає на розбіжності між цими рівнями: герої можуть говорити одне, а зображення й символіка – натякати на щось зовсім інше. Азійський кінематограф часто використовує символічну креолізацію, де навіть колір костюма або розташування персонажів у кадрі мають приховане значення.

Ще один цікавий аспект – як змінюється сприйняття креолізованого тексту залежно від аудиторії. Коли глядач дивиться фільм рідною мовою, він автоматично поєднує вербальні й невербальні елементи у своїй свідомості. Але якщо фільм дубльовано або має субтитри, баланс креолізації зміщується. Деякі культурні нюанси можуть бути втрачені, якщо переклад не відтворює гру слів або інтонації. Це ще раз підтверджує, що кінотекст – це не статичний продукт, а динамічний процес взаємодії між твором і глядачем [Kövecses 2017, p. 21].

Окремий вид креолізації – це використання кінотекстів у цифровому просторі. Сучасний кінематограф усе більше зміщується в бік мультимедійних форматів: інтерактивні фільми, доповнена реальність, VR-контент. Тут креолізація досягає нового рівня, оскільки глядач стає не просто спостерігачем, а активним учасником кінодискурсу. Такі проєкти, як Bandersnatch від Netflix, показують, що сучасний кінотекст може бути нелінійним, адаптивним і навіть

персоналізованим.

Якщо дивитися ширше, можна сказати, що будь-який сучасний текст – це певною мірою креолізований текст. Ми звикли отримувати інформацію в мультимедійному форматі: читаючи новини, бачимо ілюстрації, слухаючи музику, дивимося кліпи. Але саме кінематограф довів цю взаємодію до ідеальної форми, де кожен елемент тексту працює в синергії з іншими.

Кінематографічний текст – це зв'язне, цілісне і завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних і невербальних знаків, організоване відповідно до задуму колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному носії та призначене для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами [Лук'янова 2011, с. 185].

Таке визначення наводять О. І. Орєхова та А. Пушина, подають ряд доказів. Розглядати кінематографічний текст як послідовність кадрів можуть тільки фахівці, що займаються монтажем, тоді як для глядача це спосіб проєкції кіноплівки на екрані [Орєхова 2013, с. 169]. З цього ми бачимо, що однією з головних умов кінематографічного тексту є наявність екрана, зафіксованість на якому-небудь матеріальному носії, якими можуть бути кіноплівка на відеокасеті, DVD та інших цифрових носіях [Пушина 2020, с. 121].

Іноді кінематографічний текст може визначатися як медіатекст. Цей підхід не є до кінця правильним, але він вказує на необхідність враховувати схоже.

Невербальна сторона тексту часто називається паралінгвістичною, оскільки вона включає паралінгвістичні засоби. У письмовому тексті це: шрифт, графічні символи, курсив, підкреслення, малюнки, знімання, таблиці, особлива пунктуація та орфографія, ширина полів, відступи та інші засоби. Усі ці засоби можуть виконувати різні функції: наприклад, вони можуть додавати акценти в думки автора, ілюструвати якісь явища, передавати особливості мови героїв, використовуватися для привертання уваги. У випадку, коли паралінгвістичні засоби в тексті несуть певну кількість релевантної інформації і є частиною плану змісту, такий текст називають паралінгвістично активним. Один із видів таких

текстів – креолізований текст, який поєднує в собі вербальну та невербальну інформацію. В цьому випадку паралінгвістичні засоби найчастіше є зображувальними (іконічними) засобами.

І. Ю. Сіняговська і Л. В. Фоміна також одними з перших визначили, що «креолізовані тексти – це тексти, фактура яких складається з двох негомогенних частин: вербальної (мовної/мовленнєвої) та невербальної (що належить до інших знакових систем)» [Сіняговська 2014, с. 89]. Це поняття було далі розглянуте кількома вченими, як, наприклад, Є. Є. Анісимовою, яка стверджує, що креолізований текст – це «лінгвовізуальний феномен, текст, у якому вербальний та образотворчий компоненти утворюють одне візуальне, структурне, смислове і функціональне ціле, яке забезпечує його комплексний прагматичний вплив на адресата» [Фоміна 2015, с. 115].

Вона також відзначає, що вербальна частина та образотворча, по-перше, доповнюють одна одну, а по-друге, залежать одна від одної. Оскільки зображення зрозуміле без слів, а значить, може існувати незалежно від вербалії. У більшості випадків вербальний компонент дублює або повторює невербальний, але в деяких випадках вербальний допомагає зрозуміти, доповнити коннотативне значення невербального.

Залежно від ступеня участі зображення в креолізованому тексті, виокремлюють кілька видів текстів: з нульовою, частковою або повною креолізацією.

У текстах з нульовою креолізацією іконічні знаки відсутні, не мають значення і не беруть участі в структурі тексту. Якщо зображення функціонує незалежно від вербальної частини, то це текст з частковою креолізацією. У такому випадку невербальний компонент повторює або супроводжує вербальний і є другорядним у структурі тексту.

У текстах з повною креолізацією вербальні компоненти та зображення відсилають одне до одного, вони взаємопов'язані, між ними виникають семантичні відносини, і вони не можуть існувати незалежно одне від одного.

На нашу думку, кінематографічний текст належить до текстів з повною

креолізацією, однак у окремо взятих кадрах можна знайти елементи часткової креолізації.

Наприклад, Г. В. Трифонова виокремила чотири типи кореляції в тексті, залежно від «характеру передаваної інформації», тобто денотативної та конотативної, де якийсь з компонентів (образотворчий або словесний) домінує. Для нас важливо відзначити, що в одному й тому ж кінематографічному тексті можна зустріти всі чотири типи:

1) Зображення (денотат) + слово (денотат);

2) зображення (денотат) + слово (конотат);

3) зображення (конотат + слово (денотат);

4) зображення (конотат) + слово (конотат). [Трифомова 2018, с. 355].

Класифікація відносин між зображенням і словом І. І. Шахновська близька до Г. В. Трифомової. Вони також виокремили чотири типи: відтворення, доповнення, протиставлення, виокремлення. У першому випадку, при відтворенні, всі ознаки та властивості збігаються, при доповненні вони не збігаються, але розширюють значення одне одного, в третьому випадку не збігаються, протиставляють одне одному, при виокремленні зображення виокремлює, конкретизує частину сказаного [Шахновська 2019, с. 97].

Ще однією проблемою в процесі креолізації є процес сприймання та розуміння. М. Є. Шевченко стверджує, що зображення обмежує сприйняття тексту, а також звужує його концептуальне поле, при цьому інтерпретувати текст стає складніше [Шевченко 2017, с. 89].

Естетичну, інформаційну та технічну функції креолізованого тексту виконують саме невербальні компоненти. Вони організовують візуальне сприйняття, передають зміст тексту та виражають художній задум автора [Bardin 1975, p. 105]. У кінематографічному тексті вони виражені у зовнішності, одязі, предметах, пейзажах, жестикуляції, міміці тощо.

Вербальна, вона ж лінгвістична частина кінематографічного тексту, постає у двох формах: письмовій (титри, написи, назви вулиць, плакати, листи тощо) та усній (мова акторів, закадровий текст, пісні тощо), виражених за допомогою слів

природної мови. Вербальні знаки можуть підсумовувати ситуацію або повідомляти про зміну часу та місця дії.

І. І. Ляшкова та Т. Є. Некряч подають нам таблицю 1.1, яка класифікує всі наявні знаки кінематографічного тексту (див. табл. 1.1) [Ляшкова 2015, с. 69].

Таблиця 1.1

Класифікація знаків кінематографічного тексту

Знаки кінематографічного тексту	Лінгвістичні	Нелінгвістичні
Звукові	Мова персонажів, закадрова мова, пісні	Природні шуми, технічні шуми, музика

У визначенні були згадані кінематографічні коди, за допомогою яких створюється кінематографічний текст. До них відносяться: ракурс, кадр, світло, план, сюжет, художній простір, монтаж.
У кіно часто почуття та емоції, такі як, наприклад, запаморочення, роздуми, задоволення, біль, любов, ненависть, можуть виражатися не вербально. До невербаліки також відносять природні шуми, музику, паралінгвістичні та екстралінгвістичні характеристики звучної мови.

Ще однією особливістю кінематографічного тексту є його багаторазова семіотична трансформація. Кінематографічний текст базується на авторському літературному сценарії. Це може бути твір художньої літератури, але в такому випадку ми будемо говорити про екранізацію, тобто про переклад художнього твору з усного (словесного) мовлення на екранне [Некряч 2004, с. 35].

Кінематограф за своєю природою – це розповідь, оповідання. Оскільки в основі будь-якого оповідання лежить комунікація, то він, на думку Ю. М. Лотмана, передбачає наступне:

- передаючого інформацію, тобто адресанта;
- приймаючого інформацію, тобто адресата;
- канал зв'язку між ними, яким можуть бути природна мова, система звичаїв, норми мистецтва та інші;
- повідомлення, тобто текст.

Л. А. Кричевська стверджувала, що розповідь у такому випадку складається з іконічних знаків, послідовно пов'язаних між собою. А кіноповіствування – це оповідання засобами кіно [Кричевська 2013, с. 328].

Він також вказує, що в кінематографічному тексті присутні кілька типів оповідання: зображувальне, словесне та музичне (звукове), але іноді один з них може бути відсутній, що може як полегшити, так і ускладнити розуміння.

Кожен кінофільм належить тій чи іншій епосі, розповідає про події в рамках тієї чи іншої культури та передає своє повідомлення через кіномову, в основі якої лежить сприйняття світу отримувача. З дитинства книги формують у людини не тільки здатність читати, але й навички аналізу, абстрактного та критичного мислення і багато іншого.

Однак далеко не всі читаючі мають ці здібності та навички. За словами Я. В. Кривоноса, неправильно вважати, що мова повною мірою відображає реальність і сама по собі є нейтральною щодо комунікації, виступаючи лише посередником [Кривонос 2010, с. 181]. Своєю чергою, В. В. Конкульовський, продовжуючи цю думку, зазначає, що мова відображає не зовнішню реальність, а внутрішню, мовну, дискурсивну та суб'єктивну [Конкульовський 2012, с. 65].

У кінематографічному тексті мова виражена вербально, і, отже, адресат, переглядаючи кіно, ніби читає книгу, що розвиває вище зазначені здібності, але водночас він є й невербальним, що доповнює мову та допомагає глядачам/читачам краще розуміти кіно і мову, а також способи мислення, при цьому дещо змінюючи їх. Таким чином, продовжуючи розвивати навички аналізу, критичного та абстрактного мислення, кінематографічний текст використовує свою нову, унікальну, не природну мову.

Ця мова має свій синтаксис і граматику. Кінофільм розпадається на кадри, з'єднані під час монтажу. Це доводить дискретність кінематографічного тексту в цілому, а структурно значущою одиницею є кадр, як «основний носій значень кіномови». Кадр — найменший образотворчий елемент на плівці та сегмент фільму в часі та просторі.

Монтаж кадрів функціонально нагадує з’єднання морфем у слова, а слів —

у речення. А. Капуш називає монтаж синтаксисом фільму [Капуш 2009, с. 159].

Е. А. Калинюк близько підходить до визначення кіномови, хоча чітко його не формулює. Кіномова — це система знаків іконічних та умовних [Калинюк 2014, с. 47].

Кіномова — це, звісно, не природна мова, але вона виконує найважливішу — комунікативну функцію, оскільки передає інформацію. При цьому знаки містять в собі образи, які, своєю чергою, емоційно впливають на адресата, і обробляються свідомістю набагато простіше та швидше, не вимагаючи інтелектуального напруження.

Отже, знаючи, що у кіно є своя власна мова, найменшою структурною одиницею якої є кадр, науковці також розглядають питання про визначення кінолексики та кінограматики. Випадки, коли причинно-наслідковий зв’язок кадрів якимось чином ускладнюється, в основному все ж мають цю просту модель відносин: «причина — наслідок».

В. Демецька в одній статті доводить це, посилаючись на З. В. Громову, який відносив до кінолексики фігури кіномови: кіноепітети, кінометонімії та інші, а під кінограматикою розумів правила побудови, послідовність кадрів, тобто всі можливі нахили, ракурси, діафрагми, а також тимчасові і смислові відносини. Одним словом, все те, що надає картинці певне значення [Демецька 2010, с. 241].

На рівні із З. В. Громовою під кіносинтаксисом розумів кінофрази, монтаж кіноперіодів, а під кіносемантикою — метафори та інші семантичні прийоми. Кінофраза — це смислова одиниця, що утворюється засобами монтажу. Кінофраза створює акценти в фільмі [Громова 2013, с. 31].

Їм було виділено два типи кінофраз: регресивні та прогресивні. Перший тип полягає в поступовій зміні крупних планів, утворюючи своєрідне «перелічення», потім показується загальний план. У цьому типі велика увага приділяється кіносемантиці, символіці, оскільки будь-який предмет, що потрапив у крупний план, повинен мати певне переносне значення, додатковий сенс. Прогресивний тип спочатку представляє загальний план, а потім акцентує увагу глядача на деталях. Регресивний тип умовно можна назвати «загадкою», в ньому глядачеві

доводиться здогадуватись, тоді як другий тип не залишає прогалин у розумінні. Порівнюючи з традиційним текстом, перший тип схожий на опис, а другий — на оповідання.

Л. М. Черноватий і І. І. Шахновська виділили кілька рівнів оповідання, найвищий з яких — надфразовий. На цьому рівні кінофрази вступають у «структурні співвідношення паралелізму, протиставлення, контрасту, ототожнення, в результаті чого виникають додаткові значення» [Черноватий 2013, с. 315].

Основною проблемою кіносинтаксису є з'єднання цих кінофраз у межах кіноперіодів. Кіноперіод визначається як сукупність кінофраз, пов'язаних між собою за змістом. Цією проблемою займається, звісно, монтаж, але перед режисером постає питання про використання якихось стилістичних засобів і прийомів для їх зв'язку, а також мотивація цих переходів. Як правило, монтаж кіноперіодів будується на «замінах», перетині двох різних сюжетних ліній, двох кіноперіодів, які відбуваються паралельно і змінюють один одного.

Момент, коли необхідно перервати кіноперіод, повинен бути мотивований, тобто кінцева точка одного кіноперіоду та початкова точка іншого повинні бути асоціативно пов'язані між собою. Найчастіше для зв'язку використовують контраст, збіг, порівняння або просто текстові написи.

Стоїть відзначити, що на відміну від художнього тексту, кінотекст завжди є результатом колективу авторів з чіткою функціональною диференціацією: сценарист, костюмер, актор, композитор, режисер і т.д.

Перед вченими також постає питання класифікації кінотекстів. Одна з таких класифікацій представлена в роботі Г. В. Трифонової, які виділяють класи на основі загальнотекстових ознак:

1. За адресатом:

а) за віковою ознакою: дитячий – сімейний – дорослий;

б) за ступенем закритості: масовий – елітарний;

2. За адресантом: професійний – аматорський;

3. За ступенем оригінальності сценарію: оригінальний – переробка

(екранізація, ремейк) – розвиток (сіквел, приквел, сайдквел);

4. За жанром. Кількість жанрів постійно збільшується.
5. За цінністю для лінгвокультурного суспільства: прецедентний – непрецедентний [Трифонова 2018, с. 359].

Прецедентний текст – це текст, значущий для тієї чи іншої особистості в пізнавальних або емоційних відносинах. Тексти, що мають надособистісний характер, тобто добре відомі широкому оточенню; тексти, звернення до яких відновлюється в дискурсі цієї мовної особистості. У нашому випадку – це кінотексти, які можуть стати прецедентними. Так, наприклад, кінофільм *Форрест Гамп* вже став прецедентним. Цитати, що звучать у цьому фільмі, такі як *"Run, Forrest, run!", "Life is like a box of chocolates, you never know what you gonna get"*, вже стали частиною мови не тільки у носіїв англійської мови, але й в інших лінгвокультурах [Banos Pinero 2015, p. 225].

1.2 Кінодискурс і кінотекст: їхній взаємозв'язок і ключові відмінності

Кіно – це не просто набір сцен, діалогів і спецефектів, а спосіб комунікації, що здатен формувати суспільні настрої, впливати на ідеологію та змінювати культурні коди. Саме тому поняття кінодискурс і кінотекст є важливими для розуміння того, як працює кінематограф не тільки як мистецтво, а й як спосіб впливу на свідомість глядачів.

На перший погляд може здатися, що кінотекст – це сам фільм, а кінодискурс – усе, що відбувається навколо нього: обговорення, критика, рецензії. Це частково так, але насправді зв'язок між ними набагато глибший. Кінотекст – це первинний носій сенсу, тобто сам фільм із його наративом, візуальними рішеннями, музичним оформленням і символічним навантаженням. Проте жоден кінотекст не може існувати без контексту. Дивлячись один і той самий фільм у різні часи або в різних культурних середовищах, люди можуть трактувати його абсолютно по-

різному.

Ось тут і вступає в гру кінодискурс – він формує значення фільму для суспільства. Наприклад, кінотекст «Матриці» (1999) – це історія про боротьбу людства проти системи, де реальність виявляється ілюзією. Але кінодискурс, який існував навколо фільму в різні періоди, додавав нові значення. У 2000-х роках це була метафора цифрового рабства, у 2010-х – розповідь про гендерну ідентичність, а сьогодні цей фільм інтерпретують навіть у політичному контексті як критику капіталізму або авторитарних режимів. Отже, кінодискурс – це живий процес, який розвивається після виходу фільму та залежить від глядачів, критиків і змін у суспільстві [Forceville 2008, p. 475].

Незважаючи на тісний взаємозв'язок, між кінодискурсом і кінотекстом існують принципові відмінності. По-перше, кінотекст – це завершена структура, а кінодискурс – процес. Фільм як кінотекст має чітку форму: сюжет, персонажі, діалоги, кадрування. Натомість кінодискурс змінюється з часом, залежно від того, як суспільство його сприймає. По-друге, кінотекст – це продукт, створений режисером, сценаристом, оператором, а кінодискурс – це взаємодія між фільмом і його аудиторією, яка включає обговорення, рецензії, меми та критичні аналізи. По-третє, кінотекст є фіксованим, адже після виходу фільму його зміст не змінюється, тоді як кінодискурс може трансформуватися через роки та навіть десятиліття [Hu 2022, p. 125].

Відсутність розуміння різниці між кінодискурсом і кінотекстом часто стає причиною суперечок. Багато фільмів звинувачують у пропаганді або маніпуляції, хоча насправді це лише наслідок того, як суспільство їх трактує. Наприклад, коли вийшов фільм «Джокер» (2019), він спровокував величезні дискусії: одні вважали його соціальним маніфестом, інші – небезпечною романтизацією насильства. Але саме кінотекст Джокера не дає чітких відповідей – він лише став тригером для кінодискурсу, який і створив ці інтерпретації. Те ж саме можна сказати про «Гру престолів». Якщо серіал починався як фентезі-епопея, то згодом дискурс навколо нього почав формуватися в напрямку аналізу феміністичних тем, політичних аналогій та навіть критики сценарних рішень.

Ми вважаю, що сьогодні роль кінодискурсу стає навіть важливішою за сам кінотекст. Якщо раніше фільм сам по собі міг залишитися ізольованим твором мистецтва, то тепер його значення формується через соціальні мережі, рецензії, меми та навіть політичні дебати. Наприклад, стрічка «Барбі» (2023) ще до виходу викликала гігантський дискурс про гендерні ролі, фемінізм і капіталізм. Вона стала не просто фільмом, а медіафеноменом, де сам дискурс навколо неї став частиною кінотексту.

Ще один цікавий аспект – кінотексти можуть залишатися незмінними, але дискурс навколо них може змінювати оцінку фільмів через десятиліття. Наприклад, «Бійцівський клуб» (1999) у 90-х був сприйнятий як фільм про кризу чоловічої ідентичності, а сьогодні його часто критикують за романтизацію деструктивної поведінки. Це означає, що кінематограф не існує у вакуумі – його значення завжди перебуває в процесі трансформації. Іноді кінодискурс навіть переважує первинне авторське бачення: те, що режисер задумував як один меседж, може бути сприйняте суспільством зовсім інакше.

Розрізнення кінодискурсу і кінотексту – це ключ до розуміння того, як працює сучасний кінематограф. Фільм може бути шедевром або провалом, але його справжнє значення визначається не лише сценарієм чи режисурою, а й тим, як суспільство сприйме його в певний момент часу. Кінотекст – це лише початкова точка. А кінодискурс – це те, як цей текст живе після виходу на екрани. Іноді фільм отримує нове життя через роки або навіть десятиліття після свого створення. І саме тому аналіз кіно – це не лише аналіз самих фільмів, а й того, як вони впливають на суспільство та які сенси набувають у різних епохах.

Згадуючи про прецедентність, не можна не торкнутися питання кінодискурсу. Поняття кінотекст і кінодискурс дуже близькі одне до одного, однак кінодискурс, все ж таки, ширше і має справу з концептами. Проблемою розмежування цих понять займається Ю. О. Драчова і пропонує нам наступну схему 1.2.

Рисунок 1.2.

Співвідношення кінодискурсу та кінотексту



І. Н. Лавриненко приходить до висновку, що кінодискурс включає в себе кінотекст, кінофільм, його інтерпретацію, а також кореляції з іншими видами мистецтва, такими як література, театр, а також з інтерактивними системами – телевізійними серіалами, комп'ютерними іграми [Лавриненко 2016, с. 27].

Виходячи з її дослідження, ми бачимо, що в кінотекст включені лише вузькі екстралінгвістичні фактори, а в кінодискурс – широкі: фактори культурно-ідеологічного середовища, в якому протікає комунікація.

Своєю чергою, О. І. Чередниченко включає в кінодискурс аудіовізуальність, інтертекстуальність, креолізованість, цілісність, членність, модальність, інформативність, проспекцію, ретроспекцію та прагматичну спрямованість, а також прецедентні дискурси (інші фільми того ж жанру, режисера, книги) [Чередниченко 2005, с. 321].

Варто зазначити, що окремі елементи кінотексту, такі як фраза, сказана героєм, при розгляді кінодискурсу можуть ставати прецедентними і закріплюватися в свідомості у вигляді концептів.

Однак західні лінгвісти, такі як М. Дайнел, С. Козлофф, К. Річардсон, Д. Кулпепер, К. Бубел, А. Шпіц, П. Квагліо, схильні розрізняти кінодискурс, кінодіалог і дискурс кінофільму. Останній визначають як сукупність вербальних і

невербальних компонентів мови, їх взаємодію, а в кінодискурс включають прийоми, які виходять за межі лінгвістики.

Набагато цікавіше для нашого дослідження поняття кінодіалогу, який визначають як смислову завершену вербальну комунікацію в кінотексті, яка може супроводжуватися аудіовізуальним рядом. Сучасні кінотексти повинні відповідати комунікативній і культурній реальності, а кінодіалоги — мовним нормам, прийнятим сучасними носіями мови [Hart 2011, p. 185].

Таким чином, глядачі сприймають кінодіалог як реальну розмову. Йому притаманні такі характеристики, як чіткість, повнота інформації, велика кількість мовних прийомів, статичність. У кінодискурс також може проникати дискурс повсякденної живої мови, і за допомогою мовленнєвої поведінки відображати той чи інший історичний або культурний період.

Ми вважаємо важливим зазначити ще, що в рамках кінодискурсу за допомогою кінодіалогу може розкриватися будь-який інший дискурс, наприклад, політичний, ситуаційний, любовний. У нашому випадку цей дискурс обумовлений жанром кінотексту. Так, наприклад, у мелодрамі може проявлятися дискурс любові або дружби, в історичній драмі — військовий дискурс або політичний.

1.3 Феномен мультимодальності та мультимодальної метафори

Метафора – це одна з найбільш потужних і універсальних мовних структур. Вона не просто прикрашає мовлення, а й є ключовим механізмом нашого мислення. Ми настільки звикли до метафор, що часто не помічаємо їхньої присутності, але саме вони формують наше розуміння світу, допомагають створювати нові сенси та впливають на комунікацію в усіх сферах – від поезії до політики.

Якщо говорити просто, метафора – це перенесення значення з одного

поняття на інше за принципом схожості. Наприклад, коли ми говоримо «час – це гроші», ми не маємо на увазі буквально, що час можна зберігати в банку чи витрачати, як банкноти. Але ця метафора дає нам спосіб мислення про час у термінах економіки: його можна «вкладати», «зберігати», «витрачати марно».

Метафора – це не лише поетичний прийом. Вона присутня в буденному мовленні, наукових текстах, рекламі, політичних промовах. Навіть на рівні мислення ми використовуємо її, коли намагаємося осмислити складні явища через простіші образи.

За походженням метафори поділяються на традиційні та живі. Традиційні (мертві) метафори настільки закріпилися в мові, що ми вже не сприймаємо їх як метафори. Наприклад: «ноги столу», «сонце зійшло», «він почав нову главу життя». Живі (інноваційні) метафори – це нові образні вислови, які ще не втратили свого метафоричного звучання, наприклад: «сервер захлинувся від трафіку», «думки розсипались, як пісок».

Залежно від сфери використання метафори можуть бути поетичними, науковими, політичними та мас-медійними. Поетичні метафори створені для емоційного впливу, часто використовуються в літературі, рекламі, музиці. Наукові метафори допомагають пояснити складні теорії, використовуючи знайомі поняття, наприклад, «генетичний код» або «чорна діра». Політичні метафори активно використовуються для формування громадської думки: «залізна завіса», «вірус ідеології». Метафори в мас-медіа часто драматизують події, наприклад, «економічне цунамі» чи «політичний землетрус» [Колесник 2014, с. 221].

За структурою метафори можуть бути простими, розгорнутими та концептуальними. Проста метафора побудована на прямому перенесенні значення, наприклад, «життя – це подорож». Розгорнута метафора – це складна система образів, що розгортається в тексті, наприклад, образ «Великого Брата» у романі «1984» Джорджа Орвелла як символ тоталітарного контролю. Концептуальна метафора – це не просто один образ, а ціла система мислення. Джордж Лакофф та Марк Джонсон у книзі «Метафори, якими ми живемо» показали, що наше мислення побудоване на концептуальних метафорах,

наприклад: «Життя – це боротьба» (ми говоримо «я переміг хворобу», «він зазнав поразки в житті») або «Знання – це світло» («просвітлення», «темрява невігластва»).

Методи аналізу метафор також різноманітні. Лінгвістичний аналіз зосереджується на виявленні метафор у тексті та аналізі їхньої структури. Наприклад, можна дослідити, які дієслова найчастіше вживаються для опису абстрактних понять: «відчуття переповнюють», «думки линуть». Когнітивний аналіз досліджує, як метафори структурують наше мислення. Наприклад, у політичних дискурсах часто використовують метафори війни: «битва за голоси», «політична арена», що показує, що політику сприймають як боротьбу, а не як співпрацю. Дискурсивний аналіз досліджує метафори у контексті їхнього використання, наприклад, у рекламі часто використовують метафори влади: «керуй своїм майбутнім», «будь лідером». Психологічний аналіз вивчає, як метафори впливають на сприйняття реальності. Дослідження показують, що коли про злочинність говорять як про «хворобу» (її треба «лікувати»), то люди схильні підтримувати соціальні реформи, а коли її описують як «хижака» (що «терзає суспільство»), люди більше схиляються до жорстких покарань [Ковальова, 2020, с. 105].

На нашу думку, метафори впливають на наш світогляд. Ми живемо у світі метафор, навіть якщо цього не помічаємо. Чому ми говоримо «він тонув у проблемах»? Тому що асоціюємо труднощі з водою, яка поглинає. Чому ми кажемо «знайти вихід із ситуації»? Тому що мислимо труднощі як лабіринт. Але що, якщо змінити метафору? Якщо замість «битви» у політиці говорити про «подорож» або «конструкцію будівлі»? Чи не змінило б це наш підхід до вирішення суспільних проблем?

Наразі лінгвістичній науці спостерігається чітка тенденція інтерпретувати метафору на основі когнітивного підходу, який, у свою чергу, отримав широке поширення: для нього характерне принципово нове розглядання системи процесів метафоризації.

Три десятиліття тому в центрі уваги лінгвістики опинилися когнітивні

структури та механізми їх обробки. Згодом цей процес став називатися когнітивною революцією, когнітивним поворотом, що призвело до виникнення когнітивного напрямку, метою якого є дослідження як процесів сприйняття, категоризації, класифікації та осмислення світу, так і системи репрезентації та зберігання знань [Petti 2009, p. 45].

Когнітивна лінгвістика — це напрямок, який вивчає мову як «загальний когнітивний механізмі когніцію «в її мовному відображенні». Суть когнітивного підходу полягає в дослідженні ментальних процесів та діяльності людини.

У сучасній лінгвістичній науці все більше уваги приділяється вивченню метафор, процесів метафоризації, способів її ідентифікації, а також підходів до її аналізу. Одними з основоположників теорії метафори були Дж. Лакофф і М. Джонсон, які визначили, що метафора — це когнітивний механізм, накладення кількох областей у концептосфері, і «бленд», що утворюється в результаті [Lakoff 2003, p. 215].

Концептуальна метафора в системах мови та тексту реалізується через лексичні метафори, які є об'єктом дослідження в лексикології та стилістиці як засіб словесної образності. Традиційне визначення метафори в цьому аспекті звучить так: метафора — це перенесення назви з одного предмета на інший на основі їх схожості. При метафоричному перенесенні змінюється предмет, але саме уявлення або поняття, раніше закріплене за іншим предметом, не змінюється повністю. Яка-небудь ознака початкового уявлення або поняття обов'язково залишається.

Концептуальна метафора може бути представлена як єдність кількох метафоричних моделей, у свою чергу, що є лінгвокогнітивним об'єднанням ментальної схеми та її репрезентацій у мові — лексичних метафор.

Ключовою особливістю всіх метафор є те, що вони засновані на життєвому, фізичному чи культурному досвіді людини, тому метафору розглядають разом з процесами мислення і сприйняття як унікальне мовне явище.

Як відзначав Дж. Джейнс, «абстрактні концепти формуються за допомогою конкретних метафор», але більшість людей не усвідомлює метафоричності

багатьох слів. Багато слів є стертіми метафорами — тими, чий метафоричний переносний зміст з часом і розвитком мовної системи став прямим. Ця ідея також метафорично відображена у Джейнса — це «слова, що позначають абстрактні поняття, як давні монети, чий малюнок стерся від частого використання». В когнітивному підході до метафори розглядаються кілька класифікацій метафор.

А. К. Павеліва, спираючись на функціональну структуру, виділяє: номінативні, образні, когнітивні та генералізуючі (як кінцевий результат когнітивної метафори) метафори [Pavelieva 2019, p. 165].

Деякі дослідники виділяють концептуальну метафору в цілому як окремий підтип, однак це питання є спірним, оскільки концептуальна метафора є основою для метафор усіх типів, оскільки відображає одну з її невід'ємних сутностей. Концептуальні метафори моделюють людські ментальні процеси, даючи можливість виразити нові абстрактні (часто складні для розуміння) концепти у більш адекватній для нас формі. Саме це пояснює присутність метафори в концептуальній системі. Тому в даному дослідженні ми будемо дотримуватися позиції, що когнітивний аспект притаманний усім видам метафори без винятку.

Згідно з класифікацією Л. Кравець, когнітивна метафора поділяється на онтологічну та синестезійну. У свою чергу, онтологічні метафори можуть бути розділені на прямі та транспоновані [Кравець 2016. с. 45].

Онтологічна метафора розкриває певну суттєву схожість між об'єктами порівняння, і залежно від того, чи вказує вона на певну ознаку, що властива об'єкту спочатку, чи на ознаку, яка виникає в описі його взаємин з іншими об'єктами, поділяється на пряму та транспоновану.

На відміну від онтологічних метафор, синестезійні не пов'язані з ознаками, які спочатку властиві об'єктам і предметам реальності. Вони відображають особливості сприйняття порівнюваних предметів писучим, говорючим чи слухаючим.

Слід виділити таку класифікацію метафор, основану на їхній здатності породжувати аналогії та асоціації між різними системами понять [Lakoff, Johnson 2003: 177]:

1. Структурні метафори, призначення яких – концептуалізація окремих областей шляхом накладання на них структури іншої області.

2. Онтологічні метафори, призначення яких – категоризація абстрактних сутностей шляхом окреслення їхніх меж у просторі.

3. Орієнтаційні метафори, що структуризують кілька областей з метою створення спільної для них системи концептуалізації; з назви випливає принцип виділення цього класу – ці метафори пов'язані з орієнтацією в просторі: з опозиціями типу «вгору-вниз», «всередині-зовні», «глибокий-мілкий» та ін.

У типології Я. В. Кривоноса існує така класифікація: повний метафоричний перенос – двостороння метафора (голова – котелок), одностороння семасіологічна метафора (ніжка стільця), одностороння ономасіологічна метафора (волинити); частковий метафоричний перенос (зубець вилки) [Кривонос 2010, с. 181]

Також виділяються такі види метафори, як метафора гіперболічна (основана на гіперболічному перебільшенні якості або ознаки); метафора лексична (метафора стерта – слід відрізняти від конкретного лексичного втілення концептуальної метафори, згаданого вище). Лексична метафора в даному випадку є значенням слова або виразу, яке спочатку виникло шляхом метафоричного переносу.

В основі структурної класифікації лежить розгляд певної лексико-граматичної конструкції як зовнішньої структури метафори. Виходячи з цього, виділяються словесні та фразові метафори. Словесні метафори поділяються за своєю належністю до конкретної частини мови: субстантивні, ад'єктивні, дієслівні та прислівникові. За кількістю одиниць, що передають метафоричний образ концепта, розрізняють:

1. Просту метафору, у якій план вираження представлений одним словом.

2. Розгорнуту метафору, яка є метафоричним ланцюжком, де носієм метафоричного образу є група тематично та лексично пов'язаних одиниць у межах речення, абзацу чи всього тексту [Кричевська 2013, с. 327].

Семантична класифікація ґрунтується на особливостях плану змісту, які полягають у їхній змістовій двоплановості (одночасне вказування на основний та

допоміжний суб'єкт), тобто наявності допоміжного суб'єкта порівняння. З семантичної думки метафори заведено поділяти на:

1) антропоцентричні або уособлення (за допоміжним суб'єктом порівняння);

2) за ступенем цілісності внутрішньої форми метафор: образні метафори (загальноприйняті в поезії) та індивідуально-авторські, стерті метафори та мертві метафори;

3) за належністю допоміжного суб'єкта до системи термінів тієї чи іншої галузі: медичні, спортивні, військові, технічні, азартні, біологічні тощо.

Функціональна класифікація метафори як основу використовує функціональні характеристики:

1) номінативна метафора – використовується для позначення об'єкта, який ще не має власного найменування;

2) декоративна метафора служить засобом прикрашання мови;

3) оцінна метафора, характерна для газетних та розмовних метафор;

4) пояснювальна метафора, характерна для наукового дискурсу.

Звертаючись до питання ідентифікації метафори в тексті, необхідно розуміти, що концепти в цій метафорі не існують окремо, а є її мовними інваріантами, що представляють метафоричну думку або ідею в дискурсі. Концептуальні відповідності можуть бути виявлені за допомогою відкритого порівняння та проведення аналогій [Steen 2007, p. 253].

У метафори виділяють дві концептуальні області: сфера-джерело та сфера-ціль, сама ж метафора виникає в процесі метафоризації, при накладенні або проєкції однієї сфери на іншу. Сфера-джерело – це вихідна, основа для моделювання сфери-цілі.

Останнім часом джерела пошуку метафор помітно розширились завдяки корпусним дослідженням, а також дослідженням різних видів дискурсу та полікодових (креолізованих) текстів, які ще називають мультимодальними. Однак мультимодальність — це поняття, дуже близьке до поняття мультимедійності, оскільки має справу з описом формування значень через модуси (численні семіотичні засоби) та соціокультурні феномени, пов'язані з ними [Orero 2004,

p. 218].

Багато продуктів сучасної культури — це мультимодальні та мультимедійні тексти, що складаються з різних комунікативних каналів (візуальних, аудіальних тощо) і модусів (зображення, письмо, мова тощо).

Будь-який дискурс може бути мультимодальним. Писемний дискурс поєднує різні візуальні та просторові особливості, такі як: оформлення, пробіли, поділ на абзаци, розташування, особлива орфографія тощо. Найяскравішим прикладом такого дискурсу може бути друкована реклама, де поєднуються і візуальні, і текстові образи.

При аналізі дискурсу та мультимодальних текстів враховують традиції передачі інформації в суспільстві, його соціокультурну репрезентацію, наприклад, ідеї, вірування, світогляди, норми, цінності тощо [Lin 2023, p. 71].

Комунікація за своєю природою мультимодальна, оскільки під час спілкування ми використовуємо різні канали (слуховий, візуальний). І.П. Хутиз розуміє мультимодальність дискурсу як «одночасну взаємодію різних семіотичних систем, що транслюють інформацію з урахуванням комунікативних традицій суспільства».

Поряд з мультимодальними текстами виділяють мультимодальні метафори. В рамках когнітивної лінгвістики метафора вважається компонентом мислення, а отже може бути виражена за допомогою різних кодів: жести, музика, міміка, візуальні образи тощо [O’Sullivan 2011, p. 235].

Так, наприклад, розглядаючи метафоричну природу жестів, стверджував, що без додаткової екстралінгвістичної інформації велика частина інформації може бути втрачена. У результаті дослідження було доведено, що метафори в жестах створюють образи-схеми, які не суперечать метафоричним моделям відповідно до теорії концептуальної метафори.

Мультимодальні метафори – це вид метафор, у якому сфера-джерело та сфера-мішень представлені різними способами, наприклад, усно і письмово, вербально і візуально, за допомогою зображення або мови [Venuti 1998, p. 241].

Процеси кореляції в мультимодальних метафорах поділяють на кілька

видів:

1) паралельний, коли зміст візуальної та мовної складової повністю збігається;

2) доповнюючий, коли один компонент (зображення або текст) переважає над іншим;

3) інтерпретативний (пояснюючий), коли компоненти існують незалежно один від одного і не пов'язані за змістом.

У ході дослідження теоретичних джерел нами були зроблені певні висновки.

Кінотекст – це зв'язне, цілісне та завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних і невербальних знаків, організоване відповідно до задуму колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному носії і призначене для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами.

Однією з проблем у процесі креолізації є процес сприйняття та розуміння. Деякі вчені стверджують, що зображення обмежує сприйняття тексту, а також звужує його концептуальне поле, при цьому інтерпретувати текст стає складніше, інші, навпаки, вважають, що без додаткової екстралінгвістичної інформації велика частина вербальної інформації може бути втрачена.

Кінодискурс включає в себе аудіовізуальність, інтертекстуальність, креолізованість, цілісність, членимість, модальність, інформативність, проспекцію, ретроспекцію та прагматичну спрямованість, а також прецедентні дискурси (інші фільми того ж жанру, режисера, книги). Щобільше, в рамках кінодискурсу розглядають кінодіалог, який визначають як змістовно завершену вербальну комунікацію в кінотексті, яка може супроводжуватися аудіовізуальним рядом.

Концептуальна метафора може бути представлена як єдність кількох метафоричних моделей, які, своєю чергою, є лінгвокогнітивним об'єднанням ментальної схеми та її репрезентацій у мові – лексичних метафор. Ключовою особливістю всіх метафор є те, що вони ґрунтуються на життєвому, фізичному чи культурному досвіді людини, тому метафору розглядають разом із процесами

мислення і сприйняття як унікальне мовне явище.

Мультимодальність – поняття, яке дуже близьке до поняття мультимедійності, оскільки стосується опису формування значень через модуси (численні семіотичні засоби) та соціокультурні феномени, пов'язані з ними.

При аналізі дискурсу та мультимодальних текстів враховують традиції передачі інформації в суспільстві, його соціокультурну репрезентацію, наприклад, ідеї, вірування, світогляди, норми, цінності тощо, таким чином мультимодальність дискурсу — одночасна взаємодія різних семіотичних систем, які транслюють інформацію з урахуванням комунікативних традицій суспільства.

Мультимодальні метафори — це вид метафор, у яких сфера-джерело та сфера-мішень представлені різними способами, наприклад, усно і письмово, вербально і візуально, за допомогою зображення чи мови.

У результаті аналізу сучасних підходів до вивчення метафори, дискурсу та мультимодальних текстів можна зробити низку важливих висновків.

По-перше, метафора є важливим когнітивним механізмом, що дозволяє переносити значення з однієї концептуальної сфери в іншу. Вона ґрунтується на життєвому, фізичному чи культурному досвіді людини, тому метафору можна розглядати як не лише мовне явище, а й невід’ємну частину процесів мислення та сприйняття [Щевчук 2013, с. 267].

По-друге, мультимодальність є важливим аспектом сучасного дискурсу. Вона пов'язана з використанням різних знакових систем для формування значень та взаємодії з аудиторією, що дозволяє створювати більш багатогранні і багатоаспектні текстові образи. Зокрема, мультимодальні метафори, в яких різні способи представлення сфери-джерела і сфери-мішені (наприклад, усно і письмово, вербально і візуально), відкривають нові можливості для розширення мовного вираження та взаємодії зі сприйняттям глядача чи читача [Szarkowska 2005].

Таким чином, сучасні мультимодальні тексти та метафори, які виникають у таких контекстах, виступають як потужний інструмент передачі інформації та створення образів у рамках культурних і соціальних традицій.

РОЗДІЛ 2
КОГНІТИВНО-СЕМАНТИЧНИЙ АНАЛІЗ МУЛЬТИМОДАЛЬНИХ МЕТАФОР У КІНОТЕКСТІ

У даному розділі будуть описані та проаналізовані образи, відібрані способом суцільної вибірки. Усі образи поділені на підгрупи, а також виділені основні метафоричні моделі.

У сучасному світі кінофільми є не просто жанром чи підвидом образотворчого мистецтва, на сьогодні це повноцінна, незалежна форма мистецтва, яка має свої власні види, жанри, закони та способи художнього різноманіття. Кінематограф, як і будь-який вид мистецтва, підлягає аналізу, а отже, існують необхідні методи для його проведення. Для лінгвістів кінофільм постає в особливій формі кінотекстів, які багаті як візуальними, так і вербальними знаками, що можуть бути піддані аналізу.

При створенні будь-якого художнього твору його автор використовує величезну кількість різних художніх засобів зі свого арсеналу. У кожного автора свої переваги, свої стилістичні прийоми, унікальні форми та методи створення свого твору.

Аналізуючи художній твір з погляду лінгвістики, необхідно звернутися до поняття авторського ідіостилю. За Т. Г. Лук'яновою, «стиль письменника — це система індивідуально-естетичного використання властивих цьому періоду розвитку художньої літератури засобів словесного вираження» [Лук'янова 2011, с. 188].

Також, за словами Т. Г. Лук'янової, «поняття стилю є всюди та проникає всюди, де складається уявлення про індивідуальну систему засобів вираження та зображення, виразності та образності, порівняної або протиставленої іншим однорідним системам» [Лук'янова 2011, с. 189].

Ідіостиль постає як результат текстопороджувальної та естетичної діяльності мовної особистості, оскільки він формується через інтеграцію

характерних для автора тем, жанрів, мовних засобів і прийомів. Саме вони забезпечують побудову тексту й передачу не лише інформативного змісту, а й емоційно-експресивних компонентів. Отже, ідіостиль безпосередньо пов’язаний із мовною особистістю й індивідуальними уподобаннями автора.

Вивчаючи кінотексти І. Ю. Сіняговська, відзначає широке використання метафор, що створюють певні метафоричні образи. Для їх аналізу був застосований когнітивно-семантичний метод, щоб отримати повну інформацію, розуміння авторської ідеї та його мовної картини світу [Сіняговська 2014, с. 91].

У даному дослідженні були вивчені кінотексти «Форрест Гамп», «Союзники», «Прогулянка». Усі отримані метафоричні образи можна умовно поділити на кілька груп: образи природи, що включають тварин, рослини, квіти та інші прояви природи, предметні образи.

2.1 Природні образи у кінотекстах

Природа завжди була потужним засобом вираження в мистецтві, зокрема в кінематографі. Вона не просто виконує функцію тла чи антуражу – природні образи несуть у собі глибокі смисли, впливають на емоційний стан глядача, підкреслюють настрій і навіть стають самостійними персонажами. В кіно природа здатна говорити мовою символів, натяків і підтекстів, і саме це робить її особливим інструментом кінематографічного висловлювання.

Природа в кіно може виступати як метафора людського стану, емоційного чи психологічного переживання героя. Наприклад, буря чи шторм часто символізують внутрішню боротьбу персонажа, тоді як сонячні луки чи спокійне море можуть передавати гармонію або момент відпочинку. Часто режисери використовують зміну пір року як маркер часу, але водночас і як засіб для глибшого розкриття героїв: осінь – це занепад, зрілість або меланхолія, зима – смерть чи ізоляція, весна – оновлення та початок чогось нового.

Варто згадати, наприклад, як у фільмах Теренса Маліка природа не просто існує поруч із героями, а є майже сакральним середовищем, яке впливає на них і на хід подій. У стрічці «Древо життя» (2011) природа – це спосіб пізнання Бога, життя, смерті та людських почуттів. Камера часто затримується на сонячному світлі, листі, хвилях, змушуючи глядача розчинятися у цих образах, відчувати їхню первісну силу та спокій.

Часто режисери використовують природні образи для того, щоб підсилити певні емоції або розкрити внутрішній стан героїв. Наприклад, у стрічці «Фонтан» (2006) Даррена Аронофскі природа показана як циклічність життя і смерті, а дерево життя виступає символом безсмертя. Подібний прийом можна помітити і в «Відокремленні» (2011) Асґара Фархаді, де герметичність квартирного простору протиставляється вільному повітрю та природному світлу, яке неначе намагається пробитися у світ замкнених конфліктів персонажів.

Ще один цікавий приклад – фільм «Легенда Г'ю Гласс» (2015) Алехандро Гонсалеса Іньярріту. У ньому природа стає не просто тлом для історії помсти головного героя, а справжнім випробуванням, яке він має подолати. Морозні ліси, бурхливі річки та суворий клімат показують боротьбу людини за виживання, але водночас підкреслюють її залежність від стихій. У такому випадку природа перестає бути нейтральним середовищем і стає ворогом, якого не можна перемогти, а можна лише пристосуватися до його законів.

У деяких фільмах природа виступає не просто як символ чи фон, а як повноцінний персонаж, який має свої «наміри». Це особливо помітно в екологічних драмах та фільмах-катастрофах. Наприклад, у «Меланхолії» (2011) Ларса фон Трієра планета, яка наближається до Землі, символізує загрозу, що висить над усім людством, а також внутрішній стан героїні, яка відчуває кінець світу ще до того, як він справді настає.

Подібну роль природа відіграє і у фільмі «Сталкер» (1979) Андрія Тарковського. Зона в цьому фільмі є не просто місцем подій, а загадковим і майже свідомим середовищем, яке змінює людей і випробовує їх. Її пейзажі, тиша, розбиті дороги та покинуті місця створюють атмосферу містичності та

філософських роздумів про межі людського розуміння.

Не менш важливим є використання кольорів у зображенні природних пейзажів. Наприклад, насичено-зелені ліси можуть викликати відчуття спокою чи гармонії, тоді як темно-сірі дощові пейзажі – сум, тугу або тривогу. У фільмі «Весна, літо, осінь, зима... і знову весна» (2003) Кім Кі Дука природа зображена в мінімалістичному стилі, проте її зміни символізують життєві етапи головного героя.

Цікаво, що в кіно катастроф режисери часто зловживають природними катаклізмами, використовуючи їх не як глибокий образ, а лише як засіб викликати страх у глядача. Наприклад, фільми «2012» чи «Післязавтра» хоча й використовують природні катастрофи як сюжетний рушій, рідко додають їм філософського чи художнього виміру. Вони є радше видовищем, аніж способом глибокого осмислення людських страхів і зв'язку людини з природою.

Перша група образів – природні образи, представляє кілька метафоричних моделей. Так, наприклад, ЖІНКА – ЦЕ ПТАХ. У фільмі «Союзники» водій каже герою французькою: *"chercher le colibri*" що перекладається як «шукайте колібрі». Зайшовши в будівлю, він бачить жінку, що сидить спиною, але на стільці висить її платок, на якому зображено птаха, і глядач, навіть не знаючи, як виглядає колібрі, одразу розуміє, що це саме вона (див. Додаток А рис. 1).

Образ колібрі – це образ дуже красивого птаха маленького розміру, а перенісши його на жінку, можна сказати, що вона ще й дуже тендітна, жіночна. Англійською мовою колібрі – *hummingbird*. Розглянемо цю лексичну одиницю детальніше. *Hummingbird* – дуже маленька тропічний птах з яскравим забарвленням, чия крила рухаються дуже швидко. *Humming* або інфінітив hum означає:

1. видавати тривалий низький звук;
2. співати, не відкриваючи рота;
3. зайнятий, повний справ і натхнення, звуків або голосів;
4. невизначене змішання голосів і звуків. Усі варіанти зберігають лексему звуку або голосу.

Героїня фільму справді представлена дуже красивою, легкою, маленькою, активною та вільнолюбною, незалежною жінкою, однак її голос у цьому випадку стосується не її тембру або вокальних даних, а відсилки до її чудового володіння французькою мовою.

Далі цей образ не залишає героїню. Знаходячись вдома, вона носить довгий халат до підлоги, не зав'язуючи його, і при ходьбі він розвивається, нагадуючи крила птаха, а сама вона наче летить (див. Додаток А рис. 2, 3). У цьому випадку метафоричний образ птаха головної героїні представлений і підтверджений вербально [Bardin 1975, p. 107].

У кінофільмі «Форрест Гамп» в житті головного героя присутні дві жінки, які впливають на його життя: його мати та подруга Дженні. Оскільки фільм починається з розповіді про його дитинство, то, зрозуміло, на початку з'являється образ його матері. Вона завжди носить сукні квіткових відтінків, капелюхи та ювелірні прикраси. Як видно з рис. 4 і 5 (Додаток А), у неї сережки у формі пір'їв.

Feather –

1) легка, м'яка складова покриття птаха;

2) вид, риса характеру, натура;

3) щось дуже легке, маленьке або примітивне. Словник також надає кілька виразів та фразеологізмів зі словом feather, наприклад, *feather into* – рішуче атакувати (людину, завдання або проблему); а *feather in one's cap* – досягнення, гідне похвали, почесті, честі; *birds of a feather* – використовується, коли люди мають схожі переконання, ставлення до чогось; *in fine/high feather* – у хорошій формі; *ruffle someone's feathers* – дратувати когось, засмучувати, злити; smooth *one's ruffled feathers* – заспокоїтися, відновитися [Dictionary O 2015].

Жінка, на перший погляд, не виглядає дуже легкою і м'якою, але водночас вона постає сильною, впевнену в собі, яка вже досягла в житті всього необхідного. Вона виростила сина, хоча він не дуже здоровий психічно. Вона зберегла свою гідність, як фізичну, так і психологічну, адже виховувати таку дитину було нелегко. В деякі моменти життя їй доводилося бути жорсткою і твердо стояти на своєму, як, наприклад, коли вона влаштовувала Форреста до школи для звичайних

дітей, а не хворих. Але навіть коли їй говорили, що її син особливий і його інтелект нижчий за середній, вона зберігала спокій і робила все, щоб він міг здобути освіту.

Це не єдиний образ птиці та не єдине перо в фільмі. Фільм починається і закінчується летючим пером у небі. На початку воно опускається вниз на землю, а в кінці, навпаки, підійматися вгору. У цьому випадку – це приклад просторової метафори «верх-низ», описаної ще Лакоффом і Джонсоном. Опускаючись вниз на землю, ми розуміємо, що перо йде як би з небес, згори, з неба. Окрім птахів, у світовій культурі та релігії вважається, що в ангелів також є крила, вкриті пір'ям. Згідно зі словником, ангел – 1) дух, слуга Бога, часто зображується в білому одязі, має крила; 2) хтось дуже добрий, хороший або дуже красивий. Однак у цьому випадку образ ангела належить, скоріше, не матері Форреста, а його подрузі, а пізніше – дружині, Дженні.

Коли герой вперше зустрічає її, вони ще зовсім діти, їдуть в автобусі до школи. Як видно на рис. 6 (Додаток А), Дженні одягнена в білу сукню, а Форрест за кадром каже: *“I’ve never seen so beautiful in my life”*. Візуальний образ точно збігається з вербальним. Для героя Дженні – це ангел. Варто також згадати вираз guardian angel – дух, який охороняє людину або місце, особливо коли хтось у біді. Для Форреста Дженні – саме такий ангел, який охороняє його, показує йому шлях. При першій зустрічі вона запропонувала йому сісти поруч з нею, коли всі відмовлялися. Пізніше, коли він йде на війну, він рятується і виживає, тому що згадує її слова: *“run, Forrest, run!”,* ці ж слова допомагали йому набиратися сил і впевненості в собі та втікати від хуліганів, які знущалися з нього. Щобільше, це мало позитивні наслідки, він навчився швидко бігати, потрапив у футбольну команду, вступив до коледжу і був достатньо успішним гравцем завдяки цьому. Саме слова Дженні надихнули його і допомогли встати на «путь істинний».

Сама Дженні, звісно, не бачить себе ангела, вона мріє стати птахом, що повертає нас до метафоричного образу ЖІНКА – ЦЕ ПТИЦЯ. Вона сама каже: *“Dear God, make me a bird, so I could fly far, far away”*. І вона літала, в її житті була постійна метушня, вона співала в барі, хотіла стати співачкою, потім піддалася руху хіпі, а згодом зв'язалася з наркотиками. До речі, саме в цей період вона знову

відчуває потребу летіти. У складний момент життя вона стає на край балкона (Додаток А, рис. 7), так що ось-ось впаде і полетить вниз, але вона утримується і після цього кардинально змінює своє життя, повертається в рідні краї та живе з Форрестом [Hervey 1992].

В кінці фільму, як вже було сказано, перо підійматися вгору. Варто уточнити, що це те саме перо, яке на початку спустилося. Тоді Форрест підняв його і поклав у книгу, а в кінці воно випадає з книги та летить. Як було описано раніше, перо в нашому випадку – це образ жінки-птиці або ангела. Смерть головної героїні – Дженні означала трагічний кінець всієї історії, а в фіналі перо летить у небеса (Додаток А, рис. 8). Цей випадок метонімії на стику зі символом можна віднести до цієї ж категорії образів, адже ми розуміємо, що летюче вгору перо – це душа Дженні, ангел, який після смерті повертається назад у рай.

Трагічна доля Дженні нам відома, а ось доля матері Форреста не так детально розкрита в кінотексті, принаймні вербально. Подивившись на невербальні образи, окрім пера і квіткових малюнків, можемо помітити у неї перлинне намисто (Додаток А, рис. 4). Розглянемо детальніше.

Pearl –

1) білий, круглий об'єкт, що росте в устрицях, є цінною ювелірною прикрасою;

2) тверда, блискуча субстанція різних кольорів, вирощена в мушлях;

3) маленька крапелька рідини;

4) хтось або щось особливо хороше і цінне.

Drop –

1) невелика кількість рідини, крапля; крапля дощу, сльоза [Dictionary O 2015].

Таким чином, перлина – це не просто дорогоцінний виріб, вона також як зовні, так і лексично асоціюється зі сльозами, а отже, вказує на нещасну долю жінки, яка її носить. Мати героя ніколи не показувала своїх емоцій, не говорила, що вона нещасна, однак у хлопця немає батька, вона самотня жінка, яка в своїй долі так і не змогла знайти своє жіноче щастя.

Наступний природний образ, який зустрічається досить часто в кінофільмах Земекиса – це образ дерева, а саме ДЕРЕВО – ЦЕ СІМ'Я. Розглянемо детальніше цю метафоричну модель. У кінофільмі «Союзники» у головних героїв народжується дочка.

Сцена появи дитини на світ одразу змінюється чудовим виглядом маленького міста або передмістя Лондона, де в центрі вулиці стоїть велике, квітуче дерево (Додаток А, рис. 11). Повертаючись до образу дерева, необхідно звернутися до словника.

Tree –

1) висока рослина з гілками та листям, яка живе протягом багатьох років;

2) малюнок, що з'єднує предмети лініями, щоб показати їх взаємозв'язок;

3) будь-який кущ або рослина, схожа на дерево за формою або розміром;

4) стовп, лінія, ручка, що-небудь, що створює структуру. Словник також надає деякі словосполучення: *a family tree* – родове дерево; top of the tree – бути найкращим, успішним, мати важливу посаду в організації або професії; be up a (gum) tree – бути в дуже складній ситуації [Dictionary O 2015].

Також варто відзначити, що аналіз корпусу англійської мови часто пов'язує дерево з наявністю коренів, а саме його стабільністю, надійністю та непорушністю [Лук'янова 2012, с. 75].

Root –

1) нижня частина рослини або дерева, що знаходиться під землею, отримуючи воду з ґрунту;

2) основна причина проблеми;

3) походження. *Be/lie at the root of smth* – бути причиною; *root in* – походити; *smb's roots* – відношення до місця народження або місця, де жила родина; *put down roots* – осісти, зробити місце своїм домом, завести друзів, родину; *take root* – прийняти, повірити, ефективно впливати на щось.

Уважно вивчивши кадр, можна помітити, що дерево голе, але вже починає цвісти, з'являються свіжі зелені листя. Стан цвітіння дерева називається blossom. Словник дає нам наступні вирази: *blossom out* – стати щасливішим, красивішим,

більш успішним. Частіше за все процес цвітіння спостерігається саме навесні, тому розглянемо цей елемент [Dictionary O 2015].

Spring –

1) пора року, коли з’являються листя і квіти, між зимою та літом;

2) джерело, місце, звідки вода природним чином з'являється з-під землі. *Spring in your step* – йти весело і швидко, у прискореному темпі; *full of the joys of spring* – щасливий, повний енергії, (жарт) [Dictionary O 2015].

Окремої уваги заслуговує опис обставин, а саме вона народилася під час війни під вибухи та гуркіт, навколо горять будівлі, в небі літаки, розриваються гранати, вогні бойових ракет і сирен освітлюють чорне небо. Ця картина (див. Додаток А, рис. 9) наводить нас на кілька протиставлень: *light and dark, night and day, life and death. Ligh*t – ім.

1) енергія сонця, вогню або лампи, що дозволяє бачити речі;

2) особливий вид світла, особливого кольору, яскравості;

3) те, що виробляє світло, особливо електричне світло;

4) світло в очах, що показує емоції або наміри;

5) світанок;

6) день, денний час;

7) людина, видатний лідер, зірка або приклад. Також розглянемо словосполучення*: in the light of smth* – при світлі; *in/into the light* – на світло; *first light* – світанок, початок дня; come to light/ be brought to light – стати відомим; *throw/shed/cast light on smth* – надати інформацію, яка зробить предмет або проблему зрозумілішими; *see the light (of day)* – стати відомим публіці або з’явитись уперше; *the light of smb’s life* – людина, яку люблять найбільше; *in the cold light of day* – вранці, коли можна бачити або думати ясно; *light up* – освітити, стати яскравим або кольоровим [Dictionary O 2015].

Dark –

1) темний;

2) чорний;

3) загадковий, секретний;

4) злий, загрозливий;

5) нещасний, безнадійний;

6) сумний, тривожний, депресивний. *After/before/until dark* – до/після темряви*; in the dark* – не знати чогось важливого, бути в невіданні; *a shot in the dark* – спроба здогадатися про щось, не маючи фактів або певних припущень [Dictionary O 2015].

З отриманих результатів словникових статей можемо зробити висновок, що лише новонароджена дитина – це щастя для батьків, вони сподіваються, що її поява принесе нові, позитивні моменти в їхнє сімейне життя. Жінка, яка народила доньку своєму чоловікові, відкривається в новому світлі, сама вона йому сказала, що це той момент, коли вона «справжня». Ці радісні та світлі події в житті цієї родини також затемнені страшними подіями, війною, нестабільною ситуацією у світі, невизначеністю, часом, коли не знаєш, що буде далі і чого чекати. Війна – це час, коли люди помирають, в цьому випадку на фоні цих смертей з'являється нове життя.

Образ дерева в цьому випадку – це образ молодої родини, стабільної, яка вже «пустила коріння», оселилася, має новонароджену дитину, щасливу сім'ю, але, ймовірно, має свої проблеми, які знаходяться десь на самому початку шляху або далеко в минулому. При цьому те, що приховано глибоко, давно прийнято і ефективно працює, не викликає недовіри у оточуючих.

Такий самий образ зустрічається в фільмі «Форрест Гамп», проте трактувати його можна зовсім по-іншому, адже саме дерево відіграє велику роль у фільмі. По-перше, біля будинку, де живе головний герой, стоять два дерева (див. Додаток А, рис. 12). Якщо трактувати цей образ, то, звісно, дерево тут також представляє родину, причому одразу видно, що родина невелика, складається з двох осіб. Так і є, у Форреста є лише мати, батька він ніколи не знав і не бачив. Також хотілося б відзначити ще один образ дерева в цьому фільмі. Це дерево, яке Форрест і Дженні називали «своїм»: там вони проводили разом час, забиралися на нього, грали, качалися, читали, сидячи на його гілках, і багато іншого (див. Додаток А, рис. 13, 14).

У цьому випадку дерево – це витоки їхньої дружби, яка триватиме все життя, і їхні стосунки дуже стійкі, вони йдуть корінням далеко в дитинство. Щобільше, їхня дружба в кінцевому підсумку переросте в родину, яку вони створять не одразу, пройшовши через багато проблем і випробувань [Casasanto 2009, p. 359].

Дім, де жила Дженні, коли була дитиною, зовсім інший. Гілки дерева зламані, листя немає, воно виглядає неживим (див. Додаток А, рис. 15). Вся річ у тому, що родини як такої у Дженні не було, батько знущався з неї та її сестер, він пив і не піклувався про дітей, а вона завжди втікала від нього в поле, щоб сховатися. Голене, зламане дерево – це зруйнована, нездійснена родина. Відсутність любові та домашнього вогнища вплинула на життя героїні та її стосунки з людьми, вона пробувала в житті багато чого, але їй було нікуди повернутися, вона блукала, шукала, з ким і де можна було б залишитися, і таким «домом» для неї зрештою став Форрест [Лук'янов, 2012, с. 81].

У ході розвитку сюжету Дженні, поживши трохи у Форреста, знову йде від нього, вона не готова до цієї любові. А Форрест вирішує почати бігати, він просто біжить через країну. Це досить знаменита сцена, коли він убігає, і на його шляху зустрічаються зовсім різні пейзажі та види, як, наприклад, рис. 16, (Додаток А), який показує один із перших пейзажів, які він пробігає. Дерева жовтіють, вони мають красивий відтінок, але ми розуміємо, що настає осінь, а значить скоро зима, так само як і в героя на душі осінь, літо закінчилось, тому що від нього пішла його кохана жінка. Наприкінці того шляху, який він пробіг за більше ніж 3 роки, нам постає зовсім інший образ (Додаток А, рис. 17), коли дерев взагалі немає, є тільки пустеля, жовта, суха трава, і його життя більше не наповнене сенсом. Однак він сам каже: *"I'm pretty tired. I think I'll go home now"*. Він повертається додому і знаходить лист від Дженні, яка хоче зустрітися з ним, а пізніше розповідає йому, що народила сина від нього, а також хвора на рак і їй недовго залишилося жити. Вони переїжджають, одружуються, а коли вона помирає, Форрест просить, щоб її похоронили під тим самим деревом, де починалася їхня дружба, їхні стосунки. Дерево знову постає як символ їхньої родини.

Як і в попередньому фільмі, у фільмі «Союзники» дуже багато метафор пов'язані з природними станами, частинами світу та природою в різних країнах. Так, наприклад, перші кадри фільму зняті в пустелі, що одразу створює певний метафоричний образ ПУСТЕЛЯ – ЦЕ ЧАС. По-перше, *desert*, згідно зі словником, – 1) розлога посушлива територія з невеликою кількістю опадів, різкими коливаннями температури повітря та ґрунту і бідною рослинністю; 2) безлюдне місце, позбавлене життя або місце, де легко заблукати; 3) місце, де нічого не відбувається; дієсл.: 4) покидати, не підтримувати; 5) залишати порожнім; 6) йти без дозволу (армію, збройні сили, флот тощо).

Образ пустелі нерозривно пов'язаний з піском, що і зображено на рис. 18, 19 (Додаток А). Пісок у свою чергу sand – речовина, що складається з дуже маленьких часток каменів, мінералів, знаходиться на пляжах і в пустелях. Словник також дає кілька фразеологізмів: *the sands of time / lost in the sands of time* – момент, що дуже швидко проходить.

Пісок також можна зустріти в пісочних годинниках, *hourglass* – скляний посуд, призначений для вимірювання часу, де пісок повільно переміщається з верхньої чаші в нижню.

Таким чином, виходить, що у головного героя час обмежений, він швидко тече, або його залишилося зовсім мало, щось ось-ось має статися, або час от-от вичерпається.

Ще один образ природи, який має своє метафоричне значення і досить часто зустрічається у фільмах Земекиса – це образ сонця. А саме, найчастіше у фільмах постає СВІТАНОК – ЦЕ ПОЧАТОК. Найчастіше це початок нового періоду в житті героя або початок нових відносин. Світанок тут – це якоюсь мірою перехідний період. Саме початок фільму «Союзники» – на екрані схід сонця (Додаток А, рис. 20). Розглянемо словникові статті [Софієнко 2013, с. 49].

Sunrise – 1) час, коли сонце вперше з'являється вранці; 2) кольорова частина неба, при появі ранкового сонця.

Dawn – час на початку дня, коли з'являється світло.

A false dawn – щось, що здається позитивним або надає надії, але насправді

таким не є.

Також схід або захід знову повертає нас до протиставлень: *dusk and dawn* (світанок і захід), *night and day* (день і ніч), *up and down* (верх і низ), *life and death* (життя і смерть).

Головний герой спускається вниз на парашуті, приземляється в пісок (Додаток А, рис. 21). При цьому на фоні залишаються верхівки піщаних гір. Дослідження корпусу англійської мови показало, що лексична одиниця *sunrise* часто пов’язана з поняттям *summit* – верхівка гори або найвищий ступінь чогось, наприклад, вершина кар'єри.

Отже, ми розуміємо, що схід сонця не тільки символізує початок фільму, що було б просто й очевидно, адже на фоні сходу сонця герой спускається вниз на парашуті. Можна було б припустити, що це той самий випадок, що й з пером, він спускається вниз, як ангел з небес, але ця теорія не знайшла свого підтвердження в подальшому сюжеті. Однак він спускається, щоб почати новий етап свого життя, адже його відправили на спецзавдання, яке призведе його до вершини кар'єри, піднесе його на особливу висоту або нову посаду. Він спускається вниз – в пекло, в епіцентр збору німців, де знаходиться посол Німеччини, його завдання буде смертельним. Він або вб'є всіх, кого потрібно, або помре сам. Цей «низ» може знову підняти його «вгору» або навіть вище.

Щобільше, вже після спецоперації, після весілля, йому пророкують підвищення, для чого відправляють його в відділ зовсім секретних справ (Додаток А, рис. 50). Його товариш на роботі відкрито каже, що готовий привітати його з підвищенням. Підвищення, promotion – має, звісно, позитивну конотацію, значення успіху, руху вперед, вгору. При цьому в кадрі герой спускається по сходах вниз, що миттєво наштовхує на думку про зовсім не райдужний результат і зовсім не про підвищення. Знову ця просторово-метафорична модель миттєво розкриває багато карт до початку подій або нової сцени. Кінець кінцем виявляється, що підвищувати його ніхто не збирався, а навпаки повідомили трагічні новини про те, що його дружина є німецьким шпигуном.

Також образ сходу сонця присутній у кінофільмі «Прогулянка» (Додаток А,

рис. 48), коли герой, досягнувши своєї мети та через труднощі все ж таки натягнув канат між двома вежами. Під час вступу на канат сонце починає підніматися, освітлюючи йому дорогу по канату, освітлюючи його обличчя. Схід сонця – це початок його прогулянки, початок реалізації його мрії, до якої він дуже довго йшов, боровся, проходив через випробування і непорозуміння з боку суспільства. Це також початок його нового життя, де він не боїться, він робить те, що хоче. Він вже не повернеться у Францію, залишиться в Нью-Йорку, де почне новий етап свого життя. Саме той момент буде початком нового періоду.

Якщо в кінофільмі «Союзники» дія відбувається в пустелі, то в кінофільмі «Форрест Гамп» досить часто зустрічається, навпаки, вода в будь-яких її проявах: дощ, річка, озера, калюжі, моря, океани та інші її види. Проведемо аналіз метафоричної моделі ВОДА – ЦЕ ПЕРЕХІД. Почнемо з базового поняття water – 1) прозора рідина без запаху або смаку, випадає у вигляді дощу, використовується для пиття тощо; 2) простір води, як, наприклад, море, озеро та інші. *Uncharted/troubled/murky waters* – складна, небезпечна або незнайома ситуація*; be (all) water under the bridge* – щось трапилося в минулому і має бути забуте; *be in deep water* – бути в біді або важкій ситуації; *take to something like a duck to water* – легко чогось навчитися; *still waters run deep* – спокійна людина, яка насправді дуже емоційна або розумна; *hold water* – логічно, обґрунтовано або вагомо; *tread water* – не просуватися вперед, особливо тому, що очікуєш чогось. *Rain* – вода, що падає з неба у вигляді маленьких крапель. *Come rain or shine* – не зважаючи на обставини.

Дослідження лексичної одиниці *river* показало, що цей концепт безпосередньо пов'язаний з рухом води. *Flow* – плавний рух рідини. *Go with the flow* – погодитися робити те, що більшість людей хоче; *ebb and flow* – збільшуватися та зменшуватися у закономірному малюнку.

Важливо відзначити лексичні одиниці, пов'язані з поняттям текучості (flow), такі як stream, tide, direction. Детальніше розглянемо поняття direction, оскільки компонент напрямку міститься у всіх вище перелічених лексичних одиницях. *Direction* – 1) напрямок, шлях, в якому хтось рухається, спрямовується або

намагається досягти; 2) загалом напрямок, у якому хтось або щось змінюється або розвивається; 3) контроль, управління, порада; 4) загальна мета. Інша лексична одиниця, пов'язана з рухом – *step. Step* – 1) крок; 2) рух уперед; 3) ступінь у процесі або позиція на шкалі. *A step into the right direction* – те, що робиться для того, щоб впоратися з проблемами або досягти успіху; *every step of the way* – на кожному кроці, скрізь, повсюдно; step into something – почати щось робити або бути залученим у ситуацію [Пушина 2020, с. 124].

Таким чином, виходить, що велика кількість води у фільмі не є випадковою. Кожна сцена, де герой якимось чином стикається з водою, веде його до чогось. Кожного разу вода, в тій чи іншій формі – це перехід героя до нового етапу його життя, це знак, який режисер дає глядачам, вказуючи, що скоро щось повинно змінитися.

Можливо, в його житті з'являться нові проблеми, будуть нові пригоди або поточний період закінчиться, і герой буде рухатися далі, в потрібному йому напрямку, незважаючи ні на що. Так, наприклад, рис. 22 (Додаток А)– момент, коли Форрест розповідає Дженні, що йде на війну, їх розмова відбувається на фоні води, річки. При цьому Дженні відкидає його турботу, його почуття, але сама виражає певне занепокоєння і каже йому, щоб він біг, якщо виникне реальна небезпека. У цьому епізоді також відбувається збіг двох образів. Це перехідний період не тільки для Форреста, але і для Дженні. Вона згадує дитинство і те, як хотіла стати птахом, і питає: "*You think I can fly off this bridge*".

Виходить, що для неї цей новий період життя анітрохи не кращий за той, що був у її дитинстві, вона досі відчуває себе не на своєму місці, хоче вирватися і втекти або померти. Вона не залишає образ птахи, а глядач розуміє, що далі настане дуже складний відрізок у житті героїв. В іншому випадку, на війні, під час бомбардування, Форрест допомагає всім, кого бачить, бере їх на руки і несе до води (Додаток А, рис. 23). Саме місце біля води є найбезпечнішим, те, з чого почнеться їхнє нове життя, спокійне життя, де вони будуть живі, разом зі своїми рідними та близькими.

Допомагаючи їм, він сам робить крок уперед у майбутнє, у світле майбутнє,

те, де він і його товариші будуть живі.

Вода в житті героя відіграла дуже велику роль. Купивши рибацький човен (Додаток А, рис. 24), виконавши бажання свого бойового товариша, Форрест повноцінно став і відчув себе дорослою людиною. Він став капітаном цього судна, знайшов собі напарника і врешті-решт почав заробляти дуже багато грошей, відкривши свою компанію. Можливість багато заробляти могла б відкрити для нього безмежні можливості, але для Форреста гроші не так багато значать. Провівши достатньо багато часу на своєму човні, подолавши всі труднощі та перешкоди, він за першим покликом повертається в рідний дім, тому що його мама при смерті [Kimmel 2010, p. 105].

Через деякий час після смерті матері в будинок до Форреста приїжджає Дженні. Цей період життя героя вже був розкритий у деяких метафорах вище. Розкриваючи образ води, тут також є одна дуже важлива деталь. Під час самого піку їхнього спільного життя, який сам герой називає «найщасливішим часом мого життя», вони з Дженні сидять на березі річки, де просто насолоджуються тихим, чудовим вечором і компанією одне одного (Додаток А, рис. 28). Знову перед глядачами постає образ води, а отже, скоро буде перехід на новий етап. Через день Дженні збереться і втече від Форреста, поїде назад у місто, щастя героя закінчиться, і він буде тільки згадувати це як найщасливіший момент у своєму житті. Варто також зазначити, що ця картина вже не вперше з’являється на екрані. Точно така ж сцена була у героя з його матір’ю багато років тому, коли він тільки прийшов з армії і збирався на війну (Додаток А, рис. 29).

Образ матері абсолютно точно проєктується на Дженні. Це дві єдині жінки в житті героя, яких він любить і боїться втратити. Але образ річки – це образ надії, що перехід не буде важким, що перехід не буде важким, що не буде проблем, хоча ми всі знаємо і розуміємо, що це неминуче.

Ця річка, ці двоє на березі – це образ того самого щастя, яке скоро пройде і відбудеться перехід до нових часів, складних, перехід до психологічної боротьби Форреста з обставинами. Ця боротьба проявлялася в русі. Наш герой рухається вперед, хоча вважає, що це не мало особливого сенсу. Він бігав дуже багато років.

І каже нам, глядачам, що у нього не було жодної *“I ran for no particular reason”*, але ми розуміємо, що так він бореться, він втікає від минулого.

Про це і говорять метафори. Він пробігає не тільки мимо полів, але й річок, він оббігав пів країни та добіг до двох океанів (Додаток А, рис. 25-26), він відчайдушно намагається і хоче, щоб той самий перехід настав, він не думає про сенс життя, він просто не хоче думати про погане. Він біжить дорогою життя, однак ця метафора буде розкрита трохи пізніше в роботі [Mayer 2010].

Він втікає від минулого, особливо яскраво це представлено на рис. 27, коли він пробігає по мосту, а під мостом тече річка. Невільно згадується вираз *water under the bridge* – це все в минулому, треба забути та жити далі, втекти від проблем, він каже: “*sometimes you have to put your past behind you*” – іноді потрібно залишити минуле позаду, що він і намагається зробити.

Якщо розглянути цей час, час страждань і боротьби героя, потрібно згадати ще один образ. Образ пшеничного поля (Додаток А, рис. 30). *Wheat* – пшениця, насіння пшениці. Особливо цікаво буде відзначити, враховуючи непростий емоційний стан героя, його перехід до нового періоду, бажання втекти від минулого, вираз *to separate the wheat from the chaff* – відокремити зерна від полови, дуже точно і яскраво вписується в ситуацію. Цей вираз використовується, коли людині потрібно вибрати те, за що триматися, що залишити й що необхідно вибрати, позбутися чогось. Форрест позбувається минулого, але при цьому він рухається вперед, він обирає майбутнє, рух замість емоційної стагнації.

Ще один метафоричний образ буде виражений метафоричною моделлю *ВІТЕР – ЦЕ ЗМІНИ*. Він, звісно, частково перехрещується з попереднім. Якщо вода – це перехід, ми говорили про новий етап, то тут цю функцію, функцію образу, який повідомляє про перехід, швидкі зміни, виконує вітер.

Wind –

1) швидкий, сильний рух повітря;

2) можливість дихати. Детальніше варто розглянути словосполучення та фразеологізми. *Have/get wind out of something* – дізнатися щось таємне чи особисте; *take the wind out of somebody’s sails* – вплинути на когось так, що він

втрачає впевненість у собі, часто сказавши чи зробивши щось несподіване; *see which way the wind is blowing* – розібратися в ситуації перед тим, як прийняти рішення; *something is in the wind* – ситуація, коли щось повинно статися, але деталі невідомі чи неясні; *winds of change* – події, які матимуть важливе значення і яких не зупинити; *put the wind up somebody/get the wind up* – боятися чи хвилюватися; *straw in the wind* – знак того, що, можливо, відбудеться в майбутньому [Cienki 2008, p. 485].

Таким чином, аналізуючи ситуацію, ми отримуємо, що герої, які сидять на піщаних дюнах, встають, тому що підіймається вітер (Додаток А, рис. 31). По-перше, глядач одразу розуміє, що в майбутньому щось відбудеться, щось важливе, що змінить весь хід подій, герої неспокійні, вони хвилюються, вони готуються до таємної операції, готуються до вбивства. Усі події будуть розвиватися швидко, різко і, ймовірно, будуть фатальними. Але ані глядачі, ані герої не знають ходу розвитку подій, ніхто не знає, чим усе закінчиться, майбутнє перебуває ніби в пелені, в тумані. Зміни також відбудуться й у їхньому особистому житті. Їхні стосунки стануть більш особистими, оскільки одразу після цього відбудеться любовна сцена.

2.2 Предметні образи у кінотекстах

У наступній частині нашої роботи ми розглянемо предметні образи. У цьому випадку всі метафоричні моделі будуть пов'язані з якимось предметом, створеним людиною, а не природою.

Кіно – це мистецтво візуального мислення, де кожна деталь може набувати прихованого змісту. Особливу роль у кінематографі відіграють предметні образи – речі, об’єкти, які можуть бути не просто частиною реквізиту, а й важливим елементом сюжету, символом або навіть самостійним носієм емоційної та драматичної напруги. У руках майстерного режисера предмети перетворюються

на ключі до розуміння персонажів, їхніх переживань, ідей, що закладені в історію.

У цьому тексті я хочу дослідити, як саме предметні образи працюють у кінотекстах, як вони можуть впливати на сприйняття глядача та які їхні глибинні функції [Dong 2018, p. 228].

У кінематографі предмети можуть бути більше ніж просто об'єктами – вони стають символами, які глибше розкривають ідеї та конфлікти. У багатьох класичних фільмах ми можемо побачити, як предмети отримують подвійне значення: з одного боку, вони виконують свою пряму функцію, а з іншого – розповідають про щось більше.

Часто предмети асоціюються з конкретними героями, допомагаючи глядачеві краще зрозуміти їхню сутність. Наприклад, у «Таксисті» (1976) Роберта Де Ніро герой Тревіса Бікла носить культові темні окуляри й куртку. Це не просто частина його гардероба – це предмети, які символізують його внутрішню відчуженість, його небажання контактувати зі світом. Вони стають його бронею, за якою він приховує власну психічну нестабільність [Liu 2022, p. 191].

У «Леоні-кілері» (1994) Люка Бессона головний герой постійно доглядає за кімнатною рослиною. Це не просто деталь – рослина є символом його самотності, тендітності та наївності у жорстокому світі. Вона відображає його природу – він убивця, але водночас має глибоку внутрішню ніжність.

Іноді предмети стають головним рушієм подій. Наприклад, у «Кримінальному чтиві» (1994) Квентіна Тарантіно загадковий портфель із золотим світлом всередині тримає глядача в напрузі, хоча його вміст ніколи не розкривається. Це класичний приклад «макгафіна» – терміну, який використовував Альфред Гічкок для позначення предмета, навколо якого будується сюжет, але який сам по собі може не мати особливого значення.

Інший приклад – обручка у «Початку» (2010) Крістофера Нолана. Вона є ключем до розуміння реальності головного героя – коли вона на його пальці, він у сні, коли її немає – він у реальності. Це маленька деталь, яка змінює сприйняття всього фільму [Li 2022, p. 175].

У кіно часто використовуються предмети, які пов’язані з минулим

персонажів, їхніми спогадами. Це можуть бути старі фотографії, щоденники, подарунки, годинники.

Наприклад, у «Інтерстеллар» (2014) Крістофера Нолана годинник є не просто аксесуаром – це міст між двома вимірами, між батьком і дочкою. Він стає символом любові, часу і розлуки.

А в «Титаніку» (1997) Джеймса Кемерона блакитний діамант «Серце океану» – це не просто дорогоцінний камінь, а символ незворотності минулого, кохання та загубленого світу.

Предметні образи мають особливий вплив на глядача, тому що вони апелюють до нашого підсвідомого сприйняття світу. Ми щодня взаємодіємо з речами, і тому, коли у фільмі предмет починає набувати значення, ми автоматично проєктуємо на нього власний досвід.

Наприклад, звичайний ключ може символізувати доступ до таємниці або секретів. Дзеркала часто використовуються для того, щоб показати двоїстість людини (як у «Чорному лебеді» (2010)). А кров на предметах одразу створює відчуття небезпеки.

Дуже часто кінорежисери працюють із предметами на рівні кольору та фактури. Візьмемо, наприклад, червоний плащ дівчинки у «Списку Шиндлера» (1993) – це єдина кольорова деталь у чорно-білому фільмі, яка підкреслює жах Голокосту, роблячи акцент на долі невинних [Jaspal 2011, p. 35].

Розберемо сцену з вітром у кінофільмі «Союзники» детальніше, переходячи до предметних метафор. Після того як вітер починає посилюватися, героїня закриває вікно в машині (Додаток А, рис. 32-33), а в той момент, коли починається сильний шторм, ми спостерігаємо інтимну сцену. Ключовим тут буде те, що МАШИНА – ЦЕ КОНТЕЙНЕР, а саме є одним з найбільш яскравих представників предметних метафор – контейнерна метафора. Буря, яка підняла пісок настільки, що за вікнами машини нічого не видно. Мало того, всі кадри тієї сцени зняті зсередини, камера дає якийсь великий план тільки в кінці, дії в основному для переходу до наступної сцени. Герої фільму знаходяться в закритій машині, де вони піддаються своїм почуттям, пристрасті. Їхні стосунки в цей момент близькі як

ніколи. Контейнер в метафоричному значенні – це те простір, де щось зберігається. Це може бути предмет або місце, яке пов'язане з чимось важливим для героя. Це те місце або ті речі, які у героя викликають найбільше емоцій [Wang 2023, p. 305].

Машина для героїв – це місце, де вони вперше проявили почуття одне до одного, і ця сцена, ці почуття залишаться з ними до кінця. Машина – це початок їхніх стосунків.

У досліджуваних кінофільмах контейнерна метафора – одна з найбільш поширених. Згадаємо початок фільму «Форрест Гамп», коли пір'я спускається з неба, вниз, на землю. Воно впаде під ноги герою, той його підіймає і кладе у свою валізу, у свою дитячу книгу (Додаток А, рис. 34). У цьому випадку ми знову маємо справу з контейнером. Тут це валіза, те місце, де головний герой зберігає всі свої спогади, всі почуття та емоції. Його дитяча книга – це той предмет, який супроводжував його все життя, цю книгу йому читала мати перед сном. Глядач розуміє, що ця книга дуже багато значить для нього, тому що це, як мінімум, спогади про матір, спогади про дитинство, спогади про важкий, але важливий період його життя, коли він носив металевий корсет на ногах, який сковував його рухи. Однак завдяки Дженні він зміг подолати свої фізичні недуги, він зміг не тільки спокійно ходити, а й бігати. Це був емоційно насичений період для нього, він вчився жити, вчився дружити, вчився любити. Не маючи батька і знаючи тільки, що значить любов матері, він знайшов собі подругу, з якою проводив весь свій час і щиро її любив [Forceville 2004].

Уважно вивчивши сцену та вміст валізи, також можна побачити ракетку для настільного тенісу. Період життя, пов'язаний з тенісом, був після війни, коли він отримав поранення. Можливо, цей період був дещо менш емоційним порівняно з дитинством, але це була абсолютна ситуація успіху, той час, коли він брав участь у турнірах по всьому світу, перемагав і навіть заробляв гроші на цьому. Саме в цей час він переживав певну емоційну порожнечу, тому що він втратив свого армійського друга, який помер у нього на руках. Це була величезна втрата для нього, тому що Бабба замінив Форресту на час армії та війни Дженні. Бабба був

найріднішою людиною, вони будували плани разом, хотіли купити рибальський човен і ловити креветки. Зі смертю Бабби у Форреста зникло майбутнє. Тут йому дуже допоміг пінг-понг, він дав йому справу, мету, він дав йому надію та бажання жити.

Окрім ракетки та книги, ми також бачимо кепку з символікою компанії “Bubba Gump” – це компанія, яку організував Форрест разом зі своїм напарником з війни – лейтенантом Даном. Гамп вклав гроші в цю компанію, в купівлю човна, щоб продовжити те, що він хотів зробити зі своїм другом і товаришем Баббою. Він продовжив цю справу, дарма що смерть близької людини, це дало йому знову мету, бажання жити й щось робити. Таким чином, він боровся зі своїм емоційним стресом від втрати друга.

Однак варто зазначити одну деталь, яка не знаходиться в валізі, але виділена великим планом – це кросівки героя (Додаток А, рис. 35). Саме до них прилітає те саме пір'я, а герой його підіймає і кладе в книгу. Кросівки також є дуже значущим предметом, який зберігає в собі спогади про щасливі дні. Ці кросівки були подаровані Форресту Дженні, коли вони жили разом, перш ніж вона пішла. В цих кросівках він пробіг половину країни, коли намагався пережити розлучення зі своєю коханою жінкою. В них і радість, і біль, і переживання, які він відчував. Сама взуття колись була білого кольору, а тепер вони потемніли, вони брудні, вже не в найкращому стані, але видно, що вони неймовірно дорогі герою, адже він досі їх носить [Cronin 2009, p. 155].

Розглянувши основні предмети в валізі, ми робимо висновок, що сама валіза – це емоційний контейнер для героя, а також це контейнер, який містить усі головні етапи його життя [De la Rosw 2009].

Кілька прикладів контейнерної метафори присутні в іншому кінофільмі Р. Земекіса – «Прогулянка» про канатохідця Філіппа Петі. Так, наприклад, на самому початку фільму, коли Філіпп тільки починає розповідати свою історію про те, що він мріє пройти по канату, натягнутому між баштами-близнюками. Він вирвав статтю про них із журналу і вирішив покласти цю сторінку у свій тайник в одній зі ступеней сходів (Додаток А, рис. 36). Як видно на екрані, в цьому ящику

також лежать сувої паперу, стопки чогось, загорнуті в папір, книги, скакалка і ще багато чого. У порівнянні з попереднім прикладом, де ми знали історію практично кожної речі в валізі, тут ми не знаємо, що саме дорого герою. Режисер не дає нам ніяких даних: можливо, це речі, які пов'язані з його життям, дитинством, можливо, це тільки те, що пов'язано з канатом і його захопленням, або це його мрії, які він зберігає, цілі, які він ставить і досягає. Ніякої більш детальної інформації у нас немає. Єдине, що ми знаємо, що він ховає картинку з баштами не просто так, він зберігає її в таємниці, це його мрія, яку він сховав глибоко в душі, це та мета, яку він має намір досягти за будь-яку ціну. Це емоційно дуже важливо для нього, він впевнений і не сумнівається в успіху, і ті почуття, які башти викликають у нього, він хоче зберегти або заховати від зайвих очей. Цей ящик – це його душа, де він тримає свою мрію і щось ще, чого ми не знаємо.

Ще один контейнерний образ у цьому фільмі зустрічається, коли герой вже неймовірно близький до мети, його афера почнеться вже через кілька годин. Він згадує, що забув заколотити ящик (Додаток А, рис. 37). При цьому ящик він називає домовиною.

По-перше, варто розібрати цей метафоричний образ з лексичного погляду. *Coffin* – це домовина, ящик, у якому хоронять людей. *A nail in somebody's/something's coffin* – одна з серії поганих подій або речей, які руйнують чиїсь надії та успіх. Також розглянемо одиниці bury – 1) хоронити; 2) покласти в землю, щоб сховати; 3) впасти, обвалитися зверху на щось, руйнуючи або завдаючи шкоди; 4) покривати щось, що неможливо знайти; 5) ігнорувати почуття або спогади, претендувати, що вони не існують. *Be dead and buried* – проблема чи суперечка, яка забута і не варта того, щоб її знову згадувати.

Цей аналіз дає нам зрозуміти, що герой не хоче поховати себе, він не йде на самогубство, у нього немає такої мети, він дійсно хоче здійснити свою мрію. Але оскільки виступ вже дуже скоро, він сильно хвилюється, але хвилювання – це одне з багатьох почуттів, які його переповнюють. Через це він зривається на свою дівчину, зривається на друзів, знову і знову прораховує весь план. Ці почуття занадто сильні, він не може з ними впоратися, тому хоче їх сховати, закопати,

ігнорувати. При цьому він не хоче виносити це на показ, це його особиста справа. І, звісно, він боїться. Цей страх цілком раціональний, але для того, щоб рухатися далі до своєї мрії, йому потрібно ці страхи подолати, потрібно їх прибрати, поховати глибоко під землею [Revista, p. 185].

Саме тому його, так звана, труна – це контейнер, який зберігає всі ці почуття, страхи, емоції, переживання. Не зробивши цього, Філіпп відчуває себе не готовим до справи, він не може спати й встає серед ночі, щоб «заколотити гроба цвяхами», "*to nail shut the coffin"*.

Наступний предметний образ – це образ дороги. Тут ми можемо виділити метафоричну модель ДОРОГА – ЦЕ ЖИТТЯ. Особливо часто цей образ зустрічається у кінофільмі «Форрест Гамп». Дорога з'являється на самому початку фільму, коли показують приземлене перо і людину, що сидить на автобусній зупинці (Додаток А, рис. 43). Розберемо семантику цього образу. *Road* – дорога, особливе покриття для машин і інших видів транспорту. *The road to something* – шлях до успіху чи якихось досягнень; go down this road – вибрати певний курс дій; *the end of the /line* – кінець дії, процесу або стану; *hit the road* – почати подорож, вирушити в подорож. Часто дорога не виглядає повноцінною, асфальтованою, а навпаки – це всього лише стежка. *Path* – 1) шлях, який був цілеспрямовано створений людьми, проходячи по одній і тій же місцевості; 2) простір перед тобою під час руху; 3) напрямок, в якому хтось чи щось рухається; 4) план або серія дій, які допоможуть досягти чогось, особливо за тривалий період. *Somebody's paths cross* – коли шляхи людей перетинаються, вони зустрічаються, зазвичай несподівано; *lead somebody up the garden path* – навмисно обманути або зрадити когось. Ще одне близьке поняття – це track. *Track* – вузька стежка або дорога. *Be on the right track* – думати, що дія призведе до позитивного результату, бути на правильному шляху; *stop/halt (dead) in your tracks* – несподівано зупинитися, особливо тому, що щось лякає або дивує; *cover your tracks* – бути обережним, не залишати слідів, які можуть призвести людей до інформації, яку хочеться залишити в секреті, часто щось незаконне; *be on track* – ймовірність досягнення результату [Tang 2023, p. 187].

Варто відзначити, що більшість значень містить у собі значення руху в певному напрямку. Тобто рух завжди цілеспрямований, що знову приводить нас до поняття напрямку, яке було описано вище. Таким чином, виходить, що дорога – це місце, по якому хтось рухається, виходячи з позитивних оборотів, таких як *be on the right track/be on track*, можна зробити висновок, що цей рух може бути як позитивним, так і негативним.

Все життя – це рух, це набір дій позитивних і негативних, які можуть призвести до якогось результату, і кожна людина має право вибрати, якому курсу слідувати, яку дорогу вибрати. Шляхи життя перетинаються і з дорогами інших людей, які можуть затриматися і залишитися надовго поруч, а хтось просто проходить повз, незначний персонаж, який ніяк не вплинув на цей шлях.

Варто відзначити образ, що постає перед глядачами на самому початку (Додаток А, рис. 42). Герой сидить біля дороги на автобусній зупинці. Більша частина фільму проходить із закадровим текстом голосом головного героя. Насправді все це – реально розказана ним історія його життя, сидячи у тій дорозі, зустрічаючи звичайних незнайомців. Він міг би не сидіти, міг би встати й піти шукати потрібний йому дім пішки, міг запитати і одразу піти, або сісти на автобус. Але він розповідає про своє життя, сидячи на дорозі. При цьому події пролітають мимо, так само як і проходять мимо автобуси та машини. Ця дорога, біля якої він сидить, – це його життя. Він дивиться на неї й розповідає іншим, тому що йому хочеться поділитися цим із кимось [Petti 2009, p. 55].

Ще одна важлива дорога в житті героя – це дорога, якою їде шкільний автобус (Додаток А, рис. 43, 44). Спочатку він був дитиною, і мама проводжала його до школи. Тоді школа була всім його життям, як і для багатьох дітей, найголовнішим досягненням і метою. Для когось школа – це місце для розвитку інтелектуального, де можна ставити собі академічні завдання, а для когось це місце для спілкування, де можна зустрічатися з друзями і на деякий час забути про сім'ю. Потім він уже проводить свого сина до школи, і зараз його син – це все його життя. Він піклується про нього, переживає, розуміє, що хлопчику важко без мами, як і самому Форресту важко без Дженні.

Розглянемо графічний образ рис. 5 (Додаток А), рис. 38 (Додаток А). Це дорога героя до його рідного дому, де він провів, по-перше, все своє дитинство, а по-друге, велику частину своєї дорослого життя. Ця дорога довга, при цьому пряма, пісочного кольору, не асфальтована, вона знаходиться в тіні дерев, як би створюючи певну секретність, приховуючи її, ховаючи від сторонніх очей, там немає людей, тільки герой і його мати. В самому кінці дороги стоїть будинок, на цьому вона обривається. Сам будинок великий, білий, чистий, але теж частково прихований, з далека його повністю не розгледіти. Виходить, що в житті для героя його будинок, його сім'я – це найголовніше, і з цим все закінчується, більшого не потрібно, однак ця сім'я не дуже відкрита, в ній є якісь його таємниці або нюанси, які вони тримають у секреті, наприклад, причини низького психологічного та інтелектуального розвитку Форреста.

По цій дорозі він ходив усе своє життя, розвивався, ставав тим, ким хотів. У його житті були й інші дороги. Наприклад, дорога, по якій він тік від хуліганів (Додаток А, рис. 39, 40), дуже схожа на дорогу до його дому, але потім він з неї звертає. В будь-якому випадку, ця дорога така ж прихована, а в кінці будинок, що дає надію, що його доля все ж складеться вдало. Зворотним прикладом може бути дорога до дому його подруги Дженні (Додаток А, рис. 41). Дорога коротка, місцевість відкрита, по боках тільки кукурудзяні поля, в кінці стоїть напівзруйнований будинок і згорілий сарай. Її дитинство було недовгим, не тривалим, як ця дорога. А в ході подій можна сказати, що і життя у неї було не довгим, вона померла досить молодою. Її рідний дім зовсім не дає надії на хороший кінець подій, він хоч і білий, але брудний, фарба облущилася, що скоріше натякає на те, що все буде досить трагічно, як і саме її дитинство [Danan 1991, p. 521].

Повернемося до моменту в житті героя, коли Дженні його покинула, і він побіг. Найчастіше глядачам показували саме великі дороги, безкрайні дороги, без кінця й краю (Додаток А, рис. 25-27). Герой як би біжить у своє майбутнє, шукає свій шлях, свою дорогу, щоб жити далі. Наприкінці свого шляху, після більше чотирьох років, він зупиняється (Додаток А, рис. 17), а позаду нього залишилась

довга дорога, в кінці якої місто. Якщо врахувати, що дорога – це життя, то ми ще раз переконуємося, що на своєму життєвому шляху, коли Дженні пішла, він хотів втекти не тільки від проблем, він утікав від минулого, від колишнього життя. Ця дорога відкрита, немає дерев, його життя, як і його душа, порожнє, головні події, як місто, залишились позаду, але на його шляху багато людей, які були натхнені його бігом. Він досяг того, чого хотів, втік від минулого. Однак він вирішив зупинитися і повернутися додому, до свого рідного дому, де він давно жив, де жив з Дженні. Він хоче повернутися в ту спокійну, тиха стежка, що веде до дому, де нікого немає, а стоячі поруч дерева створюють певний вакуум, контейнер, де Форрест може жити та не приховувати своїх почуттів.

У всіх вивчених кінофільмах зустрічається цей образ. Наприклад, фільм «Союзники» на самому початку зображає дорогу (Додаток А, рис. 19), якою йде герой. На цей час, ідучи по пустелі, його життя не наповнене подіями, він самотній, але цілеспрямований, він просто виконує свою роботу, не думаючи про емоції, наслідки та майбутнє. Найголовніше на сьогодні – виконати завдання. Пізніше, коли герої зустрічаються, закохуються і створюють сім'ю, все змінюється (Додаток А, рис. 11). Дорога вже не така порожня, це вулиця в затишному маленькому містечку, на дворі, ймовірно, весна, тому що все цвіте, у героїв початок нового життя, у них з'являється дитина. Крім того, на дорозі є машини, велосипедист їде по ній, навколо зеленіє трава, стоять милі будиночки з затишними верандами, ліхтарні стовпи та багато іншого, що створює набагато більш яскравий образ щасливого сімейного життя. Головна думка цього фрагмента фільму – саме сім'я і сімейне життя героїв [Hu 2022, 151].

Ця радісна картина змінюється трохи пізніше, коли Макс йде на допит і йому повідомляють, що його дружина може бути німецьким шпигуном. Вийшовши з кабінету (Додаток А, рис. 45), він опиняється в довгому коридорі, де не всі лампи горять. Ідучи по цьому коридору, настрій фільму і настрій героя різко змінюється. Цей коридор також свого роду дорога. Тепер їхнє сімейне життя буде зосереджено лише на одному – довести, з'ясувати, чи є вона шпигуном, чи ні. Він більше не бачить радощів життя, не бачить яскравих кольорів, тільки темний

коридор [Stöckl 2004].

Причому з кожною наступною не горілою лампою вираз обличчя героя стає все похмурішим і похмурішим. Він стоїть у темряві, і його життя так само покривається темрявою. Далі все буде так: світлі моменти чергуватимуться з темними, але світлих все ж помітно менше, а кінець фільму зовсім трагічний.

У кінотексті «Прогулянка» також є цей образ, проте він дещо видозмінений, оскільки тут сама дорога не є очевидною. На рис. 47 (Додаток А) зображений канат, натягнутий між двома вежами-близнюками. Для героя цей канат – це все, що він любить у житті, це його пристрасть, його любов, його мрія, його робота. З дитинства він був одержимий канатом, тренувався, ставав кращим. І цей канат є його життєвим шляхом, тим, як він досягав своєї мрії. Він відмовився майже від усього в житті заради каната. Він пішов із дому через це, ніколи не займався нічим іншим, заробляв теж тільки тим, що ходив по канату і влаштовував вистави. Ця прогулянка стала ключовим моментом його хобі, його захоплення, він досяг усього, чого хотів. Він йшов до цього все своє життя. При цьому ми також бачимо, наскільки він відданий цій справі: замість того, щоб пройти по канату один раз, він зробив це вісім разів. Канат для Філіппа – це все його життя. Канат – це його дорога, якою він іде все своє життя [Škerlavaj 2014, p. 275].

Повертаючись до кінотексту «Союзники», виділимо ще один предметний образ. На перших етапах знайомства герої сидять у ресторані з друзями. Камера рухається від великого плану до загального, і в процесі руху ми розуміємо, що великий план було знято через призму дзеркала (Додаток А, рис. 49).

Mirror –

1) дзеркало, відбивна поверхня;

2) щось, що дає досить чітку репрезентацію, образ або ідею чогось;

3) зразок для наслідування, приклад, бути прикладом для наслідування;

4) відображати, показувати;

5) чітко пародіювати, імітувати щось.

Smoke and mirrors – підступ, зрада, ускладнення.

Образ, відбитий у дзеркалі, ніби дублює зображення.

Double –

1) подвоєний, збільшений удвічі;

2) складений із двох частин, парний;

3) призначений для двох;

4) двоїстий, дволикий;

5) зрадницький, лицемірний, нещирий;

6) дублер.

Таким чином, словник дає нам змогу зрозуміти і ще раз переконатися, що героїня не така проста, як здається на перший погляд, вона щось приховує. У ній прихована подвійна натура, її обличчя – це маска, яку вона вдягла. А створений нею імідж покликаний лише заплутати її друзів. Так, вона здається легкою, простою, приємною та вірною, однак зовсім скоро вона відкриє своє справжнє обличчя – вона зрадить усіх людей зі свого оточення.

Дослідження словникових статей неодноразово вказує на зрадницьку природу дзеркала, що простежується і в його перших значеннях, і в ідіомах, і навіть в асоціативних словах, таких як *double* – дублювати, повторювати.

На основі цього образу ми виводимо метафоричну модель ДЗЕРКАЛО – ЦЕ ОБМАН. Ця модель більше не повторюється у вивчених кінотекстах.

У цьому ж кінофільмі зустрічається модель ВІДКРИТЕ ВІКНО – ЦЕ ПРАВДА. Як показано на рис. 51 (Додаток А), героїня перед сном відкриває вікно в кімнаті новонародженої доньки.

Розберемо *open the window* окремо.

Open –

1) не закритий, такий, що дозволяє повітрю входити й виходити;

2) готовий до роботи, зазвичай у бізнесі;

3) дозволений, кожен має можливість взяти участь, дізнатися, висловитися тощо;

4) шанс щось зробити, отримати нову роботу, вакансію;

5) відкритий, не потайний, без приховування емоцій;

6) чесний, такий, що не приховує фактів від інших;

7) нерозв’язаний.

An open mind – ситуація, коли людина не робить різких висновків або не формує категоричну думку про щось.

Be open to question/doubt – сумніви щодо якогось питання.

Be an open book – відкрита книга, зрозумілий, доступний.

Keep your eyes/ears open – уважно слухати або дивитися, щоб помітити щось важливе чи небезпечне.

Window of opportunity – обмежений період часу, коли щось може бути швидко досягнуто або втрачено [Dictionary O 2015].

Отримані семантичні дані можна трактувати таким чином. Для Макса настав складний період – він думав, що його дружина Маріанн знайома і зрозуміла йому, як відкрита книга, він навіть не підозрював, що вона може щось приховувати. Однак після отриманої інформації він змушений бути насторожі, стежити за кожною її дією, за кожним словом. Він починає шукати можливості довести собі й усім, що це неправда, що його дружина зовсім не шпигунка, а вірна мати та дружина.

Водночас сама Маріанн поводиться так, ніби нічого не відбувається: вона залишається чесною, продовжує бути відкритою людиною, спілкується з іншими, заводить нових друзів і знайомства, зберігає свою активність, доглядає за дитиною та чоловіком. Цей бездоганний образ героїні ставить у глухий кут не лише її чоловіка, а й усіх глядачів, адже немає жодних метафоричних доказів того, що вона шпигунка [Diaz-Cintas 2009, p. 285].

Вона відкриває вікно не один раз – цей кадр повторюється тричі. Вона ніби натякає, що є відкритою, нічого не приховує, їй можна довіряти, вона каже правду. Але коли ми дізнаємося, що це не так, і що насправді вона зовсім не та людина, за яку себе видавала багато років, відбувається ефект обманутих очікувань: зовнішній образ не збігається з внутрішнім і не відповідає реальності.

Ще один метафоричний образ, який буде розглянуто, – це образ, як правило, двох несумісних речей. Наприклад, головні герої, після нічного бомбардування міста, вирішили провести разом один день (Додаток А, рис. 46), незважаючи ні на

що. Макс, як і раніше, переживає складний період, намагаючись зрозуміти та довести невинуватість своєї дружини. Влаштувавши невеликий пікнік на галявині, вони здаються цілком щасливими, а найголовніше – зовсім не помічають того, що відбувається на задньому плані. Там від розбитого літака підіймається дим, люди збираються біля місця катастрофи. На сам літак уже повісили британський прапор як символ військової перемоги над німецькими загарбниками, а ця родина продовжує насолоджуватися часом разом.

Таку ситуацію можна назвати «бенкет під час чуми» або, в англійській мові, “fiddle while Rome burns”, тобто не діяти або насолоджуватися життям, продовжувати займатися звичайними справами, не звертаючи уваги на неприємні події навколо [Jayness 1976, p. 349].

Розглянемо ще один образ із цього кінотексту. Упродовж фільму герої влаштовують велику вечірку у себе вдома. Однак у цей самий час починається бомбардування, один літак підбивають, і він різко знижує швидкість, летить прямо на будинок героїв. Макс хапає свою сім’ю, закриває їх собою, обертається, дивиться у вікно й розуміє, що літак летить просто на нього. Він рефлекторно ховається і нахиляє голову. При цьому в його очах видно страх.

Цей РУЙНІВНИЙ ЛІТАК – ЙОГО СІМЕЙНЕ ЖИТТЯ, яке також стрімко руйнується. І це руйнування вже зовсім близько: коли він дізнається, передавала вона інформацію чи ні, його життя розлетиться на маленькі уламки і вибухне так само як і літак. Він хоче вберегти свою сім’ю від цього розпаду, тому починає діяти сам, намагається самостійно дізнатися правду про її походження [Gambier 2016, p. 189].

Повертаючись до «Форреста Ґампа» та інших предметних образів, варто відзначити дуже важливий елемент – протези хлопчика, металевий корсет на його ногах (Додаток А, рис. 12, 38).

КОРСЕТ – ЦЕ СОЦІАЛЬНІ РАМКИ.

Brace –

1. іменник:
    а) пристрій для зміцнення, посилення, підтримки;

b) система металевих дротів, які носять діти або дорослі на зубах для вирівнювання;
c) металева підтримувальна система для ніг, що допомагає людям ходити;

2. дієслово:
3. морально або фізично підготувати себе чи когось до чогось неприємного;
4. зміцнити щось за допомогою підтримки; зробити своє тіло більш міцним, застиглим, напруженим.

Цю модель можна трактувати так: мати, безумовно, хотіла допомогти синові, купивши йому цей корсет-протез. Вона підтримувала його, надавала і фізичну, і моральну підтримку. Але водночас вона загнала його в ці рамки, рамки суспільства, хотіла, щоб він легко вписався в нього. Однак у Форреста це не виходило, адже він усе одно був особливим.

Усе дитинство він шукав себе, шукав шляхи самовираження. І одного разу, втікаючи від хуліганів, він ламає свій корсет (Додаток А, рис. 52), він виходить із зони комфорту, ламає всі стереотипи, він починає бігти. Відтоді герой вважає своєю особливістю саме біг. Він бігав у коледжі, біг, коли потрапив на війну, біг, коли зіштовхувався з труднощами в житті [Leppihalme 1997].

Знявши, зламавши ці кайдани, він знайшов себе, знайшов спосіб бути особливим. Він перестав боятися хуліганів, розкрив свій потенціал. Звичайно, він не відрізняється високим інтелектом, багато хто називає його дурним, але він розвинув свої фізичні здібності та став успішним саме завдяки цьому.

Його корсет – це те, що тримало його в рамках, те, що не давало йому змоги розкритися. Частинки корсета, що розлітаються в різні боки, – це пута, які сковували його, змушували підлаштовуватися під суспільство, чого він зробити не міг. Він не міг бути собою. Почавши бігти, він навчився бути тільки тим, ким сам хоче бути.

Повернемося до кінематографічного тексту «Прогулянка», де під час свого основного виступу – проходу по канату між вежами – Філіп лягає на канат усім тілом, при цьому його палиця, яка є утримувальним і стабілізуючим механізмом,

лежить поперек, створюючи зовнішню подобу хреста (Додаток А, рис. 53).

Cross –

1. йти або простягатися з боку в бік;
2. переходити або йти далі чогось;
3. перетинати;
4. схрестити руки або ноги, покласти одну частину тіла поверх іншої;
5. змішувати, схрещувати щось, створюючи нове;
6. злити когось;
7. символ християнства, хрест Ісуса.

- *Cross somebody's mind* – подумати про щось;
- *Cross your fingers* – сподіватися на щось;
- *Cross that bridge when you come to it* – турбуватися про щось лише тоді, коли воно станеться;
- *Cross my heart (and hope to die)* – обіцянка щось зробити або запевнення, що говориш правду;
- *Cross yourself* – жест пальцями через тіло у формі хреста, як символ християнської віри.

Образ Ісуса тут не виправданий релігією, адже ми не знаємо, наскільки релігійний головний герой, але він відкритий перед Богом, дивиться вгору, у небеса, відкритий перед людьми [Steen 2010, p. 181].

Спираючись на лексико-семантичний аналіз, також можна сказати, що він досяг своєї мети. Так, він боявся, переживав, але пройшов цей шлях, перетнув цей міст, встав на канат, здійснив свою мрію. Щобільше, він зміг довести всім, що це можливо, що неможливе – можливе.

Він зробив щось більше, на що не наважився б жоден канатоходець у світі – він ішов без страховки, і його «прогулянка» підкорила всіх.

Навіть коли його заарештувала поліція, його зрештою відпустили, а як покарання йому довелося лише влаштувати невеликий виступ у Центральному парку. Цей вирок здається неймовірним, але це факт.

Ми не можемо стверджувати, що цей прохід наблизив його до Бога, але він

точно наблизив його до людей – зробив його знаменитим.

Варто зазначити, що він довго йшов до цього і детально продумував свій план. У нього було дуже багато моделей [Kozloff 2000, p. 235].

Спочатку він працював із мініатюрними моделями – натягував червону нитку між двома пляшками, а потім створив справжній макет веж із дерева, де також натягнув червону нитку між ними.

Він проводив експериментальні проходи, один із яких був між вежами Нотр-Дам де Парі. Під час своєї розповіді нитка знову червона на макеті (Додаток А, рис. 54-55).

Червоний колір має кілька значень:

- *Red* –

1. колір крові,
2. почервоніння обличчя (від збентеження чи гніву).

- *Like a red rag to a bull* – те, що може когось сильно розлютити.
- *Roll out the red carpet/give somebody the red-carpet treatment* – особливе ставлення, як до важливих персон.

З одного боку, червоний – це колір небезпеки, колір крові. Те, що робить Філіпп – надзвичайно небезпечно.

З іншого боку, червоний – це також колір пристрасті. КАНАТ – ЦЕ ПРИСТРАСТЬ для нашого героя, канат – це все його життя. Він ставиться до свого захоплення дуже серйозно, для нього це найважливіше, немає нічого більш значущого.

Його захоплення не схвалюють багато людей, зокрема його родина. Але зрештою, здійснивши цей неможливий вчинок, він заслуговує на особливе ставлення.

Ще один червоний предмет у кінематографічному тексті «Союзники» – це червоний телефон у секретному відділі, куди викликали головного героя, щоб повідомити йому найнеприємніші новини (Додаток А, рис. 56).

Тут ЧЕРВОНИЙ ТЕЛЕФОН – ЦЕ СМЕРТЬ, тому що відділ займається найскладнішими справами – вони викривають шпигунів і розправляються з ними.

На столі в чоловіка стоять два телефони:

Один – чорний, стандартного кольору, для звичайних справ і дзвінків. Другий – червоний, призначений для надзвичайно серйозних розмов, пов’язаних із фатальними наслідками, таємними й небезпечними справами, які набагато секретніші за всі інші.

У нашому дослідженні було розглянуто три кінематографічні тексти: «Форрест Ґамп», «Союзники», «Прогулянка». Проаналізовано 60 образів, описано 40 із них, а також виокремлено 16 метафоричних моделей. Як видно на рисунку 2. 1, серед усіх моделей було визначено 7 природних і 9 предметних.

Рисунок 2.1.

Метафоричні моделі

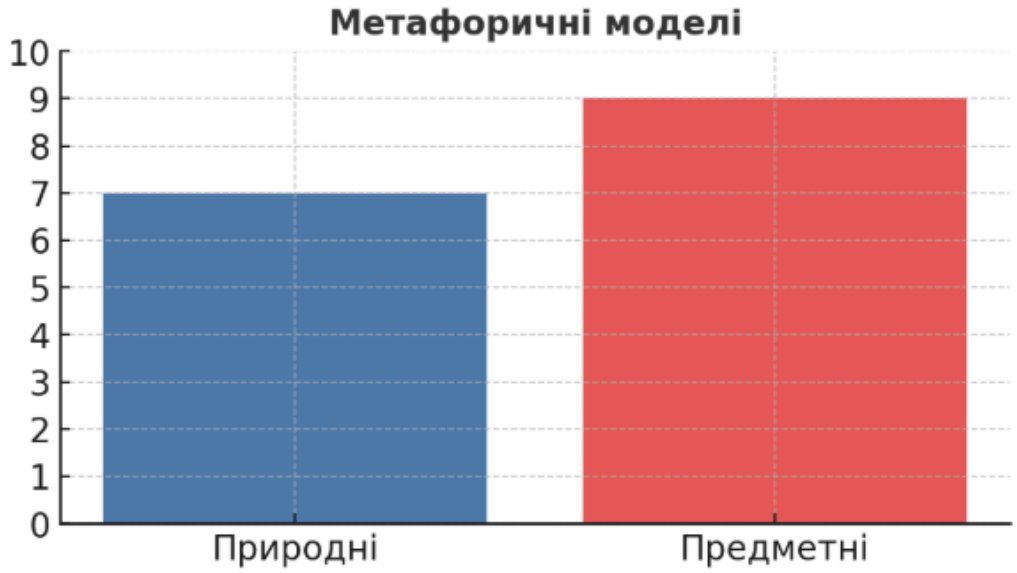
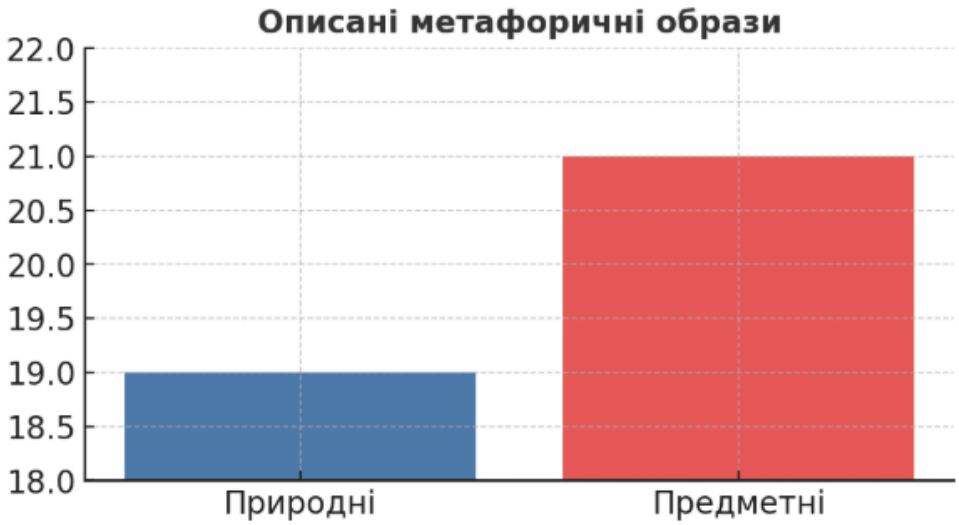


Рисунок 2.2.

Описані метафоричні образи



Як показано на рисунку 2. 2, із 40 описаних образів 19 є природними, а 21 — предметними.

Провівши аналіз образів, було зроблено певні висновки.

Із 60 проаналізованих образів виділено 2 підгрупи: природні та предметні.

Із 60 образів виокремлено 16 метафоричних моделей.

Предметні метафоричні моделі переважають, їх на 2 більше, ніж природних.

Однак природних образів більше. Багато природних образів знайшли підтвердження у всіх кінотекстах.

Найпоширеніші природні метафоричні моделі – це: ЖІНКА – ЦЕ ПТАХ, зустрічається у трьох образах і у двох кінотекстах. ДЕРЕВО – ЦЕ СІМ'Я, представлено в чотирьох образах, у двох кінотекстах. СВІТАНОК – ЦЕ ПОЧАТОК, з'являється у трьох образах, у трьох кінотекстах.

Найпоширеніша природна модель – це: ДОРОГА – ЦЕ ЖИТТЯ, зустрічається в усіх трьох кінотекстах у 8 образах.

Часте повторення образів і моделей дає нам право говорити про ідіостиль режисера. У всіх досліджуваних кінотекстах присутні схожі елементи, а також образи двох основних категорій.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження мультимодальних метафор у кінотекстах Роберта Земекиса дозволило комплексно проаналізувати специфіку креолізованих текстів та виявити фундаментальні закономірності реалізації метафоричних моделей у сучасному кінематографі. Отримані результати підтвердили, що кінотекст є повноцінним різновидом художнього тексту, який функціонує за спільними принципами із традиційними художніми текстами, але при цьому має власну семіотичну структуру, зумовлену поєднанням вербальних та невербальних компонентів.

Нами доведено, що кінотекст підпорядковується загальним принципам аналізу художнього тексту, адже він має цілісність, структуру, прагматичну спрямованість, авторське моделювання та систему образів. Однак кінотекст слід вважати не просто вербальною структурою, а креолізованим текстом, оскільки його значення вибудовується через взаємодію вербального ряду, зображення, кольору, звуку, монтажу та інших кіно кодів. Саме така мультимодальна природа зумовлює появу мультимодальних метафор — складних мисленнєвих конструктів, які одночасно реалізуються у слові та візуально-звуковому образі.

Важливим результатом роботи є визначення мультимодальної метафори як семіотично інтегрованої моделі, що поєднує вербальну та невербальну знакові системи, утворюючи цілісний смисл, неможливий при окремому розгляді цих компонентів. На відміну від традиційної метафори, мультимодальна метафора містить не лише лексичний перенос змісту, а й візуальні, аудіальні та кінематографічні образи, які виступають рівноправними носіями концептуального змісту. У цьому аспекті кінотекст Земекиса є зразком системного використання мультимодальних прийомів, що дозволяє інтерпретувати його фільми як цілісні когнітивні структури.

Аналіз трьох кінотекстів — *Forrest Gump*, *Allied* та *The Walk* — дав змогу виявити понад 60 образів і систематизувати їх за двома основними групами: природні образи та предметні образи. Було ідентифіковано 16 стійких

метафоричних моделей, що свідчить про цілеспрямованість авторського підходу. Найбільш продуктивними виявилися метафори, засновані на природних образах: **ЖІНКА – ЦЕ ПТИЦЯ**, **ДЕРЕВО – ЦЕ СІМ'Я**, **СВІТАНОК – ЦЕ ПОЧАТОК**. Абсолютним домінантом серед моделей є **ДОРОГА – ЦЕ ЖИТТЯ**, яка репрезентована не лише вербально, а й через монтаж, зміну планів, символіку простору, музичні теми та образи руху. Усі ці моделі повторюються в різних фільмах режисера, що дає підстави говорити про виражений ідіостиль автора.

Доведено, що предметні метафори — хоча й менш абстрактні — відіграють не менш важливу роль, оскільки дозволяють конкретизувати психологічні та соціальні аспекти образів. У кіномові Земекиса об'єкти набувають символічних властивостей: *ринг, канат, скринька шоколаду, туфлі, зброя, ніж* — перетворюються на концептуальні маркери долі, вибору, смерті, індивідуальної свободи чи вразливості.

Під час аналізу було також виявлено, що мультимодальні метафори можуть функціонувати по-різному: дублювати вербальний смисл, доповнювати його, або вступати з ним у протиставлення. Це ще раз підтверджує, що кінотекст є відкритою когнітивною системою, а його інтерпретація залежить від дискурсивного досвіду глядача, культурного фону та екстралінгвістичних чинників. Отже, значення мультимодальної метафори формується не лише як текстуальна категорія, а як явище кінодискурсу.

Практична значущість дослідження полягає у можливості його використання у навчальних курсах із кіномови, стилістики, інтерпретації тексту, лінгвокультурології та методики викладання іноземних мов. Мультимодальні образи сприяють кращому засвоєнню вербального матеріалу, формуванню навичок інтерпретації символів, розвитку критичного мислення та розуміння культурних кодів мови. Перегляд автентичних фільмів може бути використаний як ефективний інструмент формування мовної компетентності студентів та осмислення ними культурних смислів.

Отримані результати відкривають перспективи подальших розвідок у цьому напрямі. Доцільним видається порівняльний аналіз мультимодальних метафор у кінотекстах інших режисерів, дослідження жанрової специфіки проявів мультимодальності (зокрема, у трилерах, комедіях, фантастиці), а також розширення методики дослідження за рахунок кількісних і штучно-інтелектуальних інструментів аналізу відеомедіа. Це дозволить сформувати цілісну типологію мультимодальних метафор і простежити закономірності їх розвитку в сучасному кінопроцесі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Громова З. В. Основні помилки при перекладі назв кінофільмів. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки.* 2013. Вип. 9. С. 28–33.

2. Демецька В., Федорченко В. До проблеми перекладу кінотекстів. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія Лінгвістика: збірник наукових праць.* Херсон, 2010. Вип. 15. С. 239–243.

3. Журавель Т. В. Кіноперекладяк вид аудіовізуального перекладу і його становлення в Україні та світі. *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія Філологічні науки (мовознавство).* 2018. Вип. 31. С. 35–38.

4. Калинюк Є. А. Кіносценарій екранізації як елемент комунікативної парадигми художнього твору. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов.* Харків : ХНУ, 2014. Вип. 5. С. 42–49.

5. Капуш А. Лінвокультурні та соціокультурні аспекти перекладу у сфері фахової комунікації. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка. Серія Філологічні науки.* Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. Вип. 12. С. 158–161.

6. Кириченко М. С. Кіно як текст: кіно-філософські джерела історико-філософського дослідження кінопереформатування реальності. *Філософія тексту в сучасній культурі: збірник матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф.* Київ : КНУКіМ, 2019. Вип. 6. С. 95–97.

7. Козак Т. Б. Особливості художнього перекладу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія».* Тернопіль, 2015. Вип. 9. С. 221–223.

8. Конкульовський В. В. До проблеми перекладацьких трансформацій у кінотекстах комедійного жанру. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія Філологічна.* 2012. Вип. 14. С. 62–64.

9. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу : навчальний посібник. Київ : Юніверс, 2003. 280 с.

10. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : підручник. Вінниця : Нова книга, 2003. 448 с.

11. Кравець Л. Метафора у лінгвофілософських теоріях ХХ століття. *Українська література в загальноосвітній школі.* 2016. Вип. 22. С. 42–45.

12. Кравець Л. Ю. Метафора як лінгвоментальний феномен : навчальний посібник для студентів. Київ : Мистецтво, 2014. Вип. 11. С. 39–42.

13. Кривонос Я. В. Нормативні проблеми українського перекладу американської кінопродукції. *Лінгвістика.* 2010. Вип. 14. С. 176–182.

14. Кричевська Л. А. Особливості перекладу концептуальної метафори у кліше англомовного наукового тексту. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія Філологічна.* 2013. Вип. 10. С. 326–328.

15. Ковальова О. Політичний дискурс: сучасні лінгвістичні інтерпретації. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 27. Т. 2. 2020. С. 101–107.

16. Колесник О. С. Lingual representation of the mythic concept WAY. *Вісник Луганського національного університету імені Т. Г. Шевченка.* Луганськ, 2014. Вип. 39. С. 286.

17. Лавриненко І. Н. Мова кіно в аспекті діахронії. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов.* 2016. Вип. 11. С. 23–27.

18. Лук'янова Т. Г. Теоретичні аспекти кіноперекладу з англійської на українську мову. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов.* 2011. Вип. 9 (54). С. 183–188.

19. Лук’янова Т. Г. Основи англо-українського кіноперекладу : навчальний посібник для студентів 4 курсу освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» денної форми навчання. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2012. 104 с.

20. Ляшкова І. І. Метафора як засіб втілення наукового знання в англійській мові та проблема еквівалентності перекладу на українську. *Вісник Національного технічного університету «ХПІ».* Харків : НТУ «ХПІ», 2016. Вип. 13 С. 67–69.

21. Некряч Т. Є., Чала Ю. П. Переклад і культура. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : збірник наукових праць Київського національного університету імені Тараса Шевченка.* Київ : КНУ, 2004. Вип. 1 (21) С. 32–37.

22. Орєхова О. І. Теоретичні засади кіноперекладу: історичний аспект. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Серія Філологічні науки.* 2013. Вип. 3. С. 164–170.

23. Пушина В., Сітко А. Особливості аудіовізуального перекладу. *Фаховий та художній переклад : теорія, методологія, практика : збірник наукових праць.* Київ : Аграр Медіа Груп, 2020. С. 119–124.

24. Сіняговська І. Ю. Визначення та класифікація перекладацьких трансформацій у процесі художнього перекладу тексту. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу Києво-Могилянська академія.* 2014. Вип. 209. С. 89–93.

25. Софієнко І. В. Переклад кінокомедій українською: крізь терни до сміху. *Мовні і концептуальні картини світу.* 2013. Вип. 55. С. 42–49.

26. Трифонова Г. В., Драчова Ю. О. Особливості перекладу художніх фільмів з італійської мови на українську. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія Філологія.* 2018. Вип. 43. С. 354–359.

27. Фоміна Л. В. Методичні рекомендації з дисципліни Особливості перекладу художніх творів для студентів заочно-дистанційної освіти спеціальності Переклад. Дніпро : Державний ВНЗ Національний гірничий університет, 2015. 164 с.

28. Чередниченко О. І. Теорія і практика перекладу. Київ : Либідь, 2005. 370 с.

29. Чернова А. В., Аванесян А. А. До проблем кіноперекладу як виду художнього перекладу. URL : http://confcontact.com/2013_04_17/30_Chernova.htm (дата звернення: 13.10.2025).

30. Черноватий Л. М. Методика викладання перекладу як спеціальності : підручник. Вінниця : Нова книга. 376 с.

31. Шахновська І. І., Кондратьєва О. В. Прагматична адаптація під час перекладу англомовних анімаційних фільмів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія.* 2019. Вип. 66. С. 96–99.

32. Шевченко М. Є. Особливості перекладу художніх фільмів. *Актуальні проблеми філології.* Одеса, 2017. Вип. 44. С. 88–91.

33. Шевчук Н. В. Особливості політичного дискурсу: зміст, функції, жанрове втілення. *Вісник ДАКККіМ. Серія Політологія.* 2013. Вип. 9. С. 263–269.

34. Banos Pinero R. Audiovisual Translation in a Global Context: Mapping an Ever-changing Landscape. Palgrave Macmillan, 2015. 312 p.

35. Bardin L. Le texte et l'image. *Communication et langages.* 1975. № 14. P. 98–112.

36. Casasanto D. Embodiment of Abstract Concepts: Good and Bad on the Right and Left. *Journal of Experimental Psychology.* 2009. № 6. P. 351–367.

37. Cienki A., Müller C. Metaphor, Gesture, and Thought. In: R. W. Gibbs Jr. (ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought.* Cambridge : Cambridge University Press, 2008. № 23. P. 483–501.

38. Cronin M. Translation Goes to the Movies. New York : Routledge, 2009. 164 p.

39. Danan M. Dubbing as an Expression of Nationalism. *Meta.* 1991. №56. P. 606–614.

40. De la Rosa V. M. The Role of Pictorial Metaphor in Magazine Advertising. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses.* 2009. № 4. P. 167–180.

41. Diaz-Cintas J. New Trends in Audiovisual Translation. Clevedon : Multilingual Matters, 2009. 288 p.

42. Dong Xiaomeng. The Effective Use of Situational Teaching Method in English Language and Literature Teaching. *Educational Modernization.* № 74. 2018. P. 228–229.

43. Forceville Ch. Pictorial and Multimodal Metaphor in Commercials. E. F. McQuarrie, B. J. Phillips (eds.). *Go Figure! New Directions in Advertising Rhetoric.* Armonk ; New York : M. E. Sharpe, 2008. № 104. P. 178–204.

44. Forceville C. Metaphors in Pictures and Multimodal Representations. R. W. Gibbs Jr. (ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought.* Cambridge : Cambridge University Press, 2008. № 36. P. 462–482.

45. Gambier Y. Screen Translation: Special Issue of the Translator. London : Routledge, 2016. 224 p.

46. Hart C. Moving Beyond Metaphor in the Cognitive Linguistic Approach to CDA: Construal Operations in Immigration Discourse. *Critical Discourse Studies in Context and Cognition. Discourse Approaches to Politics, Society and Culture.* Amsterdam : John Benjamins, 2011. № 14 (138). P. 171–192.

47. Hervey S., Higgins I. Thinking Translation : A Course in Translation Method: French-English. London ; New York : Routledge, 1992.

48. Hu Jing. On the Translator's Subjectivity in the Translation of English Language and Literary Works. *Writers' World.* 2022. № 47. P. 123–125.

49. Hu Jing. Study on Translation Strategies of Vague Semantics in English Language and Literature. *Writers' World.* 2022. № 2. P. 150–152.

50. Jaspal R. Caste, Social Stigma and Identity Processes. *Psychology and Developing Societies.* 2011. № 205. P. 27–62.

51. Jaynes J. The Origins of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind. Boston : Houghton Mifflin, 1976. 378 p.

52. Kimmel M. Why We Mix Metaphors (and Mix Them Well): Discourse Coherence, Conceptual Metaphor, and More. *Journal of Pragmatics.* 2010. № 14 (76). P. 97–115.

53. Kövecses Z. Conceptual Metaphor Theory. E. Semino, Zs. Demjén (eds.). *The Routledge Handbook of Metaphor.* Oxford : Routledge, 2017. № 14. P 13–27.

54. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Berkeley : University of California Press, 2000. 332 p.

55. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor. *Metaphor and Thought.* Cambridge : Ed. Andrew Ortony, 2003. № 5. P. 202–251.

56. Leppihalme R. Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions. Clevedon : Multilingual Matters, 1997. 308 p.

57. Li J. L. Discussion on Tea Culture in English Language and Literature Works. *Fujian Tea.* 2022. № 67. P. 175–177.

58. Lin Ye. Explore the Relationship between Cross-cultural Communication and English Language and Literature. *Wencun Reading.* 2023. № 38. P. 70–72.

59. Liu X. Y. Translation Strategies of Fuzzy Semantics in English Language and Literature. *Campus English.* 2022. № 1 (71). P. 190–192.

60. Meyer U. Poetik der Werbung. Berlin : Erich Schmidt, 2010. 264 p.

61. O'Sullivan C. Translating Popular Film. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011. 243 p.

62. Orero P. Topics in Audiovisual Translation. Barcelona : Benjamins Translation Library, 2004. 227 p.

63. Pavelieva A. K. The Peculiarities of Translation of Phraseological Units in the Works by M. V. Gogol into English (as Exemplified in the Ukrainian Stories). *Молодий вчений.* 2019. № 14. С. 164–167.

64. Pettit Z. Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing. *New Trends in Audiovisual Translation.* Bristol ; Buffalo ; Toronto : Multilingual Matters, 2009. № 86. P. 44–57.

65. Škerlavaj T. Zur Rolle des Bildes in mehrdeutigen Werbetexten. *Text und Diskurs.* 2014. № 38. P. 267–283.

66. Steen G. Finding Metaphor in Grammar and Usage. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2007. 425 p.

67. Steen G., Dorst A. et al. A Method for Linguistic Metaphor Identification. Amsterdam : John Benjamins, 2010. 238 p.

68. Stöckl H. Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im Massenmedialen Text. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2004. 432 p.

69. Szarkowska A. The Power of Film Translation. *Translation Journal.* Vol. 9, 2005. URL: http://translationjournal.net/journal/32film.htm (accessed: 20.11.2025).

70. Tang L. P. English Metaphor Translation Strategies from the Perspective of Cross-cultural Communication. *Campus English.* 2023. № 56. P. 187–189.

71. Venuti L. Strategies of Translation. M. Baker (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* London : Routledge, 1998. № 44. P. 240–244.

72. Wang Z. P. Country and Regional Studies and the Expansion of the Subject Identity of English Language and Literature. *Foreign Language Teaching and Research.* 2023. № 4. P. 297–307.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

73. Dictionary O. Oxford English-English-Malay Dictionary. Oxford University Press, 2015. 1128 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

74. Zemeckis R. Forrest Gump. Los Angeles : Paramount Pictures, 1994. URL: https://youtu.be/3aAu4Kl1tEU?si=Aqgg1VCF62PLBzWl (accessed: 15.11.2025).

75. Zemeckis R. The Walk. Los Angeles : Paramount Pictures, 2015. URL: https://www.imdb.com/title/tt3488710 (accessed: 20.11.2025).

76. Zemeckis R. Allied. Los Angeles : Paramount Pictures, 2016. URL: https://www.imdb.com/title/tt3640424 (accessed: 20.11.2025).

ДОДАТОК А

ІЛЛЮСТРАТИВНІ МАТЕРІАЛИ



Рис.1



Рис.2



Рис 3.



Рис. 4



Рис.5



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12



Рис. 13



Рис. 14



Рис. 15



Рис. 16



Рис. 17



Рис. 18



Рис. 19



Рис.20



Рис. 21



Рис. 22



Рис. 23



Рис. 24



Рис. 25



Рис. 26



Рис. 27



Рис. 28



Рис. 29



Рис. 30



Рис. 31



Рис. 32



Рис. 33



Рис. 34



Рис. 35



Рис. 36



Рис. 37



Рис. 38



Рис. 39



Рис. 40



Рис. 41



Рис. 42



Рис. 43



Рис. 44



Рис. 45



Рис. 46



Рис. 47



Рис. 48



Рис. 49

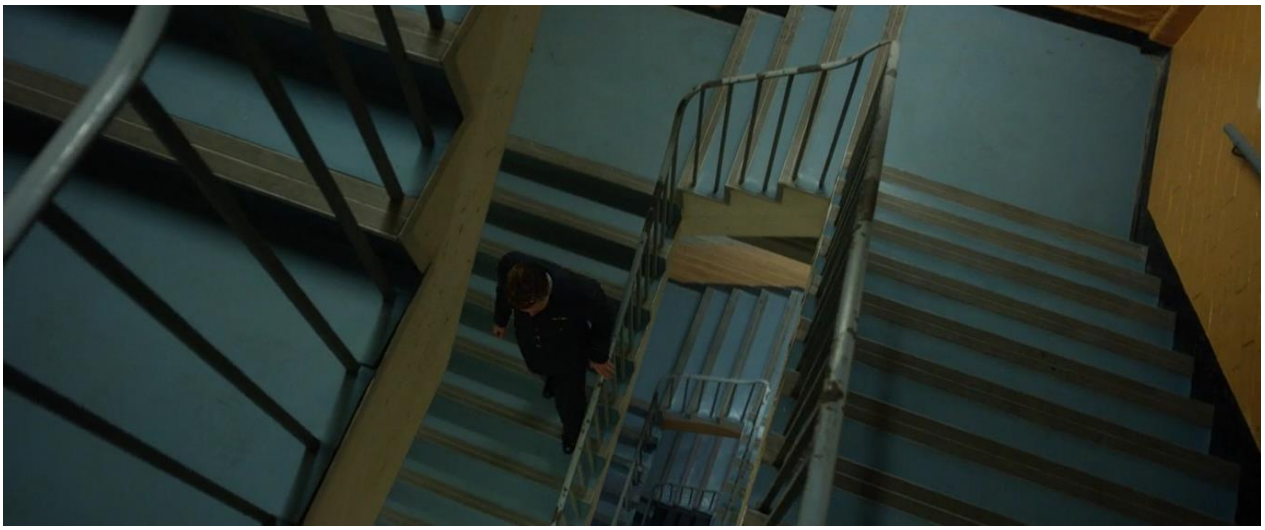


Рис. 50



Рис. 51



Рис. 52



Рис. 53



Рис. 54



Рис. 55



Рис. 56

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of the multimodal metaphor in the English-language film text.

The object of the research can be defined as the multimodal metaphor in the English-language film text.

The main aim of the study consists in describing the peculiarities of metaphor realization in film texts, their meaning, and their influence on the overall interpretation and perception of the film message.

The theoretical and methodological framework of the research is based on the works of national scholars dealing with film texts, as well as on the classical theory of metaphor by George Lakoff, studies of visual metaphor by L. Yu. Kravtsova, and others. The material of the analysis includes Robert Zemeckis's films: Allied, Forrest Gump, and The Walk.

As a result of the research objectives, the goal was achieved, and it was revealed that a film text represents a specific type of artistic text and therefore follows the general principles of literary analysis.

During the analysis, three film texts were examined, and over sixty metaphorical images were identified, forty of which were described in detail in the second chapter. All the images were divided into two subgroups, within which sixteen metaphorical models were detected.

The analysis has shown that object-related images and object-based metaphorical models are the most widespread. The most frequent natural metaphorical models include: WOMAN IS A BIRD, TREE IS A FAMILY, DAWN IS A BEGINNING. The most recurrent universal metaphorical model is ROAD IS LIFE. Many of the identified images are repeated or confirmed across several, or even all, of the analyzed film texts, which indicates the systematic character of multimodal metaphorical thinking in Zemeckis's works.

Key words: *text, film text, creolized text, film discourse, metaphor, multimodality*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, _____Печуріна Поліна Павлівна_____,
студент(ка)__2__курсу магістратури, форми навчання _____денна_____, факультету іноземної філології, спеціальність_____035 Філологія_____, освітньо-професійна програма _____Мова і література (англійська)_____, адреса
електронної пошти pol.pechurina@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Мультимодальна метафора в англійськомовному кінотексті» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата_____ Підпис_____ ПІБ (студент) Печуріна Поліна Павлівна