

Вкус "Шоколада": интермедиальность и эмоциональный резонанс // Проблемы лингвистики и лингводидактики. Международный сборник научных статей. Вып. 1. – Белгород: ИПЦ "ПОЛИТЕРРА", 2013. – С. 54–63.

ВКУС «ШОКОЛАДА»: ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ РЕЗОНАНС

О. П. Воробьева

доктор филологических наук, профессор

Киевский национальный лингвистический университет, г. Киев

o.vorobyova@voliacable.com

В статье рассмотрены вербальные и невербальные механизмы эмоционального воздействия литературного и кинематографического повествования, фокусирующегося на сенсорике вкуса. Показано, что вкус шоколада, охужденный вербально в романе Дж. Харрис «Шоколад» (*Chocolat*) и визуально в одноименном фильме, способствует возникновению эмоционального резонанса, опирающегося на экспериенциальную базу вкусовых ощущений читателя и амплифицирующий эффект интермедиальности.

Ключевые слова: сенсорика вкуса, эмоциональный резонанс, амплифицирующий эффект, интермедиальность.

This paper examines verbal and nonverbal mechanisms of the emotional impact exercised by literary and cinematographic narratives that focus on the sensory of taste. The paper shows that the taste of chocolate, as an artistic phenomenon verbalized in J. Harris's '*Chocolat*' and visualized in the movie of the same title, fosters the emotional resonance grounded in the readers' taste experience and the amplifying effect of intermediality.

Key words: sensory of taste, emotional resonance, amplifying effect, intermediality.

Язык любит то, что нужно телу
Йонах Лерер [18: 62]

Вкус как сенсорный концепт реализует свой антропологический потенциал, выступая в литературном тексте весомым смыслопорождающим фактором. Спектр художественных проявлений вкуса охватывает образную, композиционную и собственно содержательную грани произведения, формируя его семантическое и концептуальное пространство, высвечивая скрытые текстовые смыслы, акцентируя те или иные черты персонажей, двигая сюжет. Роль вкусовых мотивов и образности в поэзии и прозе зависит не только от идиостиля автора, но и имеет определенную привязку к жанру и литературному направлению, варьируя во времени и пространстве. Художественная сенсорика

вкуса становится более выпуклой при взаимодействии литературы и других видов искусства, особенно музыки и кинематографа, которые могут выступать как встроенные в художественный текст ключевые или контрапунктные мотивы и образы [22; 25], проявления разнообразных сенсорных кодов [4; 8] или функционировать как самостоятельные произведения, тем или иным образом – путём адаптации [20], т.е. экранизации, инсценизации, интерсемиотического перевода и под. – реинтерпретирующие литературный первоисточник.

В свое время Ю.М. Лотман, говоря о кино, особо подчеркивал, что «миры иконических [изобразительных. – О.В.] и условных знаков не просто сосуществуют – они находятся в постоянном взаимодействии, в непрерывном взаимопереходе и взаимоотталкивании. Процесс их взаимного перехода – один из существенных аспектов культурного освоения мира человеком при помощи знаков» [7: 293–294].

Эта статья является попыткой приблизиться к раскрытию механизмов эмоционального воздействия сенсорики вкуса (что и составляет её **цель**), охудожненной условными и изобразительными знаками, т.е. словесно и кинематографически, в романе современной английской писательницы Джоанн Харрис «Шоколад» (*Chocolat*) (1999 г.) и одноименном фильме (2000 г.) с Жюльетт Бинош и Джонни Деппом в главных ролях – «вкусной комедии, которую действительно ощущаешь на вкус» (a delicious comedy that feels as it tastes), как говорится в одной из рекламных афиш. Выбор **материала** для анализа был обусловлен не только центральностью вкуса в композиционно-смысловой структуре романа и фильма, но и собственным опытом автора статьи. Именно этот фильм, несмотря на его кажущуюся прозрачность и сюжетную простоту, в своё время возродил во мне вкус к просмотру художественных фильмов, частично утраченный, с одной стороны, вследствие замусоренности кинематографической среды некачественной продукцией, зачастую агрессивного содержания, а с другой, несколько стертый в результате профессионального «загрязнения мозгов», ограничивающего пространство для расслабленного наслаждения от созерцания движущейся картинки.

Желание найти ответ на вопрос, в чём же причина такой позитивной зрительской метаморфозы: в магии фильма, романа или самого шоколада, – совпало по времени с пристальным вниманием исследователей к интерсемиотическим и интермедийным аспектам художественности в её разных модусах [14; 15; 17], включая модус кинематографический [20]. В настоящее время особое место среди новых направлений стилистических исследований лингвопоэтологического толка занимают стилистика фильма [23: 21–24], мультимодальная стилистика [там же: 30–34] и мультимодальная когнитивная поэтика [15], которые совокупно направлены на поиск общих механизмов конструирования значения [21: 310] и порождения эмоционально нагруженных смыслов в синергии разных семиотических кодов. Исследовательский интерес к эвристической и эмоциональной стороне интермедийности обуславливает

актуальность обращения к взаимодействию различных модусов охудожествления сенсорики вкуса как смыслообразующего и эмоциогенного фактора.

Отсюда и **задачи** статьи: 1) раскрыть специфику художественной репрезентации вкусовых ощущений, связанных с шоколадом, в романе Дж. Харрис и его экранизации; 2) определить место экспериенциальной основы вкуса шоколада в порождении читательского и зрительского эмоционального резонанса, вызванного сопоставляемыми произведениями; 3) установить роль интермедиальности как фактора амплификации (усиления) читательского эмоционального резонанса в аспекте вкусовой сенсорики; 4) очертить диапазон вкусовозависимых метаморфоз литературных и киноперсонажей «Шоколада / *Chocolat*» в контексте «шоколадной» эмоциональной ауры романа и фильма.

Сюжет романа, принадлежащего к магическому реализму, где элементы волшебного сливаются с воображаемым реальным миром, формируя двухмерную художественную реальность [19], и фильма, который нередко называют мистической мелодрамой, строится вокруг попыток молодой женщины, Вианн Роше, которая вместе со своей шестилетней дочкой Анук открывает во время поста в небольшом французском городке кондитерскую, изменить затхлую атмосферу зажатого католическими традициями городка, раскрыв его жителям вкус и силу шоколада ручной работы как символа наслаждения бытием, где действуют не только физические законы, но и своего рода магия алхимии:

There is a kind of alchemy in the transformation of base chocolate into this wise fool's gold; a layman's magic which even my mother might have relished.

Магическое в сюжете связано, прежде всего, с сенсорикой – со способностями Вианн воздействовать на людей, зачаровывая их не только вкусом и ароматом горячего шоколада, но и собственными чарами, унаследованными от своей матери, индейской колдуньи, и с фантазиями Анук, рядом с которой, как ей кажется, живет симпатичное воображаемое создание по имени Пантуфль – кролик в книге и кенгуру в фильме.

Роман, написанный как дневник героини и её дочери, чередующийся с письмами антагониста Вианн, кюре Рейно, к своему отцу, с самого начала интимизирует повествование, подчеркивая индивидуальность восприятия мира персонажами, и программирует, уже с первой страницы книги, определенную сенсорную матрицу – температурную (*warm, hot*), тактильную (*greasy*), олфактивную (*hot greasy scents of frying pancakes and sausages and powdery-sweet waffles*), визуальную (*a special lustre*) и вкусовую (*powdery-sweet*), однако лишь намекая на присутствие шоколада (*sweets*), как, например, в приведенном ниже описании завершения февральского карнавала, на котором волею случая оказались Вианн с своей дочкой:

February 11, Shrove Tuesday

We came on the wind of the carnival. A warm wind for February, laden with the hot greasy scents of frying pancakes and sausages and powdery-sweet waffles

<...>. *There is a febrile excitement in the crowds <...>. But at six the world retains a special lustre. <...> Her [Anouk's] hair is a candyfloss tangle in the wind.*

<...> a squat Santa Claus <...> hurls sweets at the crowd with barely restrained aggression.

Погружение в сенсорику карнавала, напоминающего лихорадку (*a febrile excitement*), которая время от времени приобретает черты скрытой агрессии (*with barely restrained aggression*), на фоне порывов ветра, слишком теплого для зимы, существенно отличает художественный нарратив от параллельного кинематографического, хотя самой текстуре романа присуща встроенная кинематографичность. Эта последняя выражается не только в монтажности и изобразительном характере повествования, но и в рубленном синтаксисе текстовой ткани, в частности, при передаче размышлений героини относительно её впечатлений о городке, где они с дочкой оказались, – их непривычности для местных жителей (*We are a curiosity to them*), значимости владения информацией в жизни провинциального городка (*Knowledge is currency here*) и стереотипных представлений его жителей о якобы избыточной роскоши цветов в одежде (*Colour is a luxury: it wears badly*), царивших в однообразно-цветовом Ланскнете-на-Танне до появления там колдуньи-шоколадницы Вианн. Подобной кинематографичностью отличается и внутренняя речь героини, особенно когда она сосредоточена на своих чувствах и размышлениях о счастье, горьком и сладком одновременно, как шоколадный напиток, например: *Happiness. Simple as a glass of chocolate or tortuous as the heart. Bitter. Sweet. Alive.*

В фильме с самого начала имеет место реперспективизация [9: 8] повествования: по сравнению с романом акценты в кинофильме смещаются в сторону морализаторства. Он начинается не с веселого карнавала, а со службы в церкви как проявления коллективного, а не индивидуального сознания – службы, прерывающейся холодным ветром со снегом, сопровождающим появление в городке Вианн и её дочери, одетых в ярко красные плащи-накидки. Более чёткая и контрастная колористика, акцент на мире вещей и их отдельности, сквозной образ холодного ветра – все это подтверждает гипотезу Фредрика Джеймсона о том, что магический реализм в кинопроизведениях касается, прежде всего, визуальных форм и предполагает усиление колористики как маркера присутствия [19].

Если исходить из того, что механизмы создания эмоционального резонанса в литературной и кинематографической коммуникации принципиально сходны и опираются на взаимодействие иконичности, порождающей статическое напряжение внутри конфигураций функционально значимых элементов, и куматоидности как волновой динамики многомерного (семантико-тропеического, лексико-синтаксического, фоносемантического, повествовательного, композиционного, монтажно-кадрового и под.) развертывания дискурса [3: 74–77], конкретные проявления этих механизмов с учетом магии вкуса и аромата шоколада, как показывает анализ, отличаются очевидной спецификой.

Так, в содержательном плане иконичность и в романе, и в фильме актуализуется как совокупность бинарных семантических оппозиций, вписывающихся в ключевую антиномию ГРЕХОВНОЕ ИСКУШЕНИЕ :: ПРАВЕДНОЕ ИСКУПЛЕНИЕ. Однако, если в книге эти оппозиции выражены изотопиями разнообразных сенсорных обозначений, связанных со вкусом и ароматом шоколада (*The mingled scents of chocolate, vanilla, heated copper and cinnamon are intoxicating and suggestive; The scent of chocolate, like that of my anger, made me light-headed, almost euphoric with rage*); перечислениями «шокофактов» (*the chocolates, the pralines, Venus's nipples, truffles, mendians, candied fruits, hazelnut clusters, chocolate sea-shells, candied rose-petals <...> Aladdin's cave of sweet clichés*); описаниями галлюцинаторных видений, преследующих героиню под магическим влиянием шоколада (*in the vapours of the melting chocolate something begins to coalesce — a vision <...> a smoky finger of perception which points ... points*), то в фильме доминирует игра вкусными и невкусными цветами, вкусными и невкусными артефактами на фоне четкости визуальных образов и чередования локусов (церковь :: улица :: кофейня :: озеро), где происходят события. При этом греховное искушение шоколадом, метафтонимически характеризуемое в романе, как «подмигивание против отрицания, против веры» (*a wink against denial, against faith*), приобретает в фильме буквальную репрезентацию путем синергетического взаимодействия взгляда и жеста как разных сенсомоторных модальностей в одной из интегративных зон семиотического поля системы невербальной коммуникации [10: 105]. Проще говоря, убеждая одну из посетительниц кофейни купить конфеты, которые несомненно изменят её супружескую жизнь к лучшему, героиня фильма откровенно ей подмигивает.

Куматоидность, реализуемая и в книге, и в фильме как эмотивное крендо [24: 431], связанное с формированием сквозного кумулятивного [6: 60] образа ветра (*For a time, then, we stay. For a time. Till the wind changes*), обретает в каждом из дискурсов также и специфические черты. В романе это постоянное чередование повествовательных перспектив, множественные перечисления, в частности, и «шокофактов», образные сгущения (*I sell dreams, small comforts, sweet harmless temptations to bring down a multitude of saints crash-crash-crashing amongst the hazels and nougatines*), метафоризирующие шоколадки с их неповторимым вкусом как мечты, маленькие удовольствия, сладкие соблазны. В фильме — это, в первую очередь, поведенческая динамика персонажей — от настороженной резкости до проявлений искренней эмпатии, от неприязни до симпатии и открытости как следствия переосмысления вкусовых ощущений и предпочтений.

Совокупно, иконичность, способствующая эманации скрытой энергии литературного и кинематографического текста и созданию их эмоциональной ауры, и куматоидность, формируемая энергияльными всплесками как результатом осцилляций ритма и динамики пульсаций дискурса, усиливается его интермедиаальностью, выступающей в корпусе нашего материала в трёх своих разновидностях: как встроенная, производная и интегрированная. *Встроенная*

интермедиа́льность (иначе говоря, мультимодальность) является составляющей самого дискурса и предполагает наличие множественности семиотических кодов, открыто, как в кинофильме, или скрыто, как в романе, задействованных в художественном повествовании [23: 117]. *Производная* интермедиа́льность как следствие межсемиотических транспозиций (иначе говоря, интерсемиотического перевода) словесного произведения или его отдельных функционально значимых фрагментов и деталей присуща кинематографическому дискурсу в его адаптивной роли по отношению к литературному произведению. Именно тут наиболее ярко проявляются функциональные и смысловые расхождения между словесным, визуальным, аудиальным и поведенческим кодами в их способности воссоздать художественную сенсорику исходного дискурса, усилить её или редуцировать. При наличии исходного и производного текстов можно говорить об их *интегрированной* интермедиа́льности, которая, независимо от того, насколько полно при адаптации воссоздаётся встроенная в оригинальный текст программа его интерпретации, служит фактором амплификации, усиления читательского / зрительского эмоционального резонанса.

В нашем случае усилению эмоционального резонанса способствует и сенсорная память, воссоздающая вкусовые ощущения, ассоциируемые с шоколадом и связанные с эмоционально и соматически насыщенной долгосрочной памятью [13: 57]. До настоящего времени непонятно, чем вызвана притягательная сила шоколада [1]: 1) чувственным восприятием его горьковато-сладкого вкуса, аромата и кремообразной текстуры? *There is moisture on my face. Something, perhaps, the bittersweet aroma of the chocolate vapour, stings my eyes;* 2) тем, что шоколад является надежным источником магния и флавоноидов (веществ, содержащихся также в вине и винограде, полезных для сердца и сосудов), так необходимых для жизнедеятельности человека? *A bitter elixir of life;* 3) типичным для него эффектом взбадривания вследствие действия теобромина (основного алкалоида в шоколаде, давшего ему второе название «еда богов» [12]) как стимулятора активности человека? *We can at least have a drink to cheer ourselves up. <...> I drink mine hot and black, stronger than espresso; The food of the gods, bubbling and frothing in ceremonial goblets;* 4) наркотическим действием, подобным опиатному эффекту, вследствие которого отдельные ингредиенты шоколада воздействуют на те же участки мозга, на которые нацелено действие героина и морфина? *We close our eyes in the fragrant steam and see them coming — two; three, a dozen at a time;* 5) биохимическим воздействием — продуцированием химических веществ (анандамидов), подобных активным компонентам марихуаны, провоцирующим фантазии Анушки, воспоминания Вианн Роше о её матери-колдунье, путешествия героини во времени, её собственные чары? — *I can read their eyes, their mouths, so easily: this one with its hint of bitterness will relish my zesty orange twists; <...> this brisk, cheery woman the chocolate brazils.*

Все это даёт право говорить о шоколаде как своего рода аптекарском складе [1], содержание которого вызывает целую гамму ощущений, детально описанных

в романе. Интересно, что именно таким и был замысел автора: в одном из своих интервью Джоанн Харрис высказывалась в пользу того, чтобы вертикальный контекст произведения, т.е. затекстовая информация, необходимая для его более полного понимания, был бы так или иначе включен в сам художественный текст. Это касается и описания мистических свойств шоколада (от ацтекского слова «чоколатль», букв. «горькая вода» [12]), напитка шоколадного дерева, которому американские индейцы приписывали магическую силу, наряду с эффектом афродизиака: *This is how I travel now, as the Aztecs did in their sacred rituals*.

Неслучайно, и в романе, и в фильме речь идет не просто о шоколаде и, даже, не о шоколаде как изысканном творении рук человека, а в первую очередь, об ароматном горячем напитке, загадка магии которого имеет под собой серьезное научное основание. Так, современные нейробиологи утверждают, что 90% того, что мы воспринимаем как вкус, фактически является запахом [18: 57], чьи рецепторы (350 типов) занимают более 3% генома человека [там же: 65]. Запах не только готовит нас к принятию пищи, но и добавляет ей ту сложность и полноту, на которую пять вкусов – сладкий, горький, кислый, солёный и так называемый *умами* (вкус мясного бульона, который ассоциируется с вкусовыми ощущениями ферментизированных протеинов глютаминовой кислоты как ключевой аминокислоты в структуре жизни [там же: 57]) – только намекают [там же: 64].

Важным для анализируемых произведений является и то, что вкус имеет субъективный характер и зависит от нашего предыдущего опыта и укоренившихся в сознании стереотипов [там же: 70]. «Мозг, – как отмечает Т. В. Черниговская, – не сумма миллиардов нейронов и их связей, а сумма плюс индивидуальный опыт, который сформировал этот инструмент – наш мозг – и настроил его. Восприятие – это активное извлечение знаний и конструирование мира» [11: 4]. Иными словами, во время сенсорного восприятия имеет место подсознательный акт интерпретации, в значительной степени зависящий от контекстуальных ключей [18: 67]. Поэтому вкусовые ощущения чрезвычайно пластичны, они могут меняться под воздействием нового опыта [там же: 71], что, руководствуясь своей интуицией, и использовала Вианн Роше, занимаясь своего рода шоко-шокотерапией в интерьерах, которые в фильме, по словам писательницы, просто пахнут шоколадом [16]. В результате такого полумистического воздействия практически каждый из персонажей романа и фильма, включая саму Вианн, переживает определенную метаморфозу, катализатором которой становится шоколад.

Метаморфоза Вианн имеет некоторые различия в её литературной и кинематографической версиях, иллюстрируя то, что Дж. Харрис назвала подменой горького шоколада романа «молочным шоколадом фильма, который тоже вкусен» [16]. Это отражается в вариативности финалов произведений: в книге – освобождение героини от комплексов, в частности, от комплекса «перекати-поле», унаследованного от её матери-колдуньи (возможно, ветер отправится в дорогу на этот раз без Вианн и её дочери), потеря жесткой зависимости от умершей матери,

зарождение новой жизни (беременность); в фильме — откровенно счастливый конец с надеждой на новую взаимную любовь.

В отличие от молочно-шоколадных превращений главной героини её антагонист, защитник суровых католических традиций, кюре Рейно, действительно проходит тяжелый путь искупления грехов, этапы которого в фильме настолько чётко визуализированы, что их собрали в отдельный трейлер под названием «Пять ступеней шоколадного загула» (торг → гнев → подчинение → самоотвращение → пищевая кома → ощущение неудобства), во время которого, замолив грехи, Рейно нещадно трощит изысканные шоколадные фигурки, приготовленные Вианн к фестивалю шоколада, наедается шоколадом до потери сознания и приходит в себя, ощущая свою вину перед колдуньей-шоколадницей, приносящей людям радость.

Проблему, поставленную в этой статье, но, несомненно, до конца неисчерпанную, можно отнести к спектру вопросов, составляющих мистический бартовский феномен «удовольствия от текста» [2: 462–518], одним из проявлений которого есть то, что «субъект обретает возможность наслаждаться самим фактом сосуществования различных языков, *работающих бок о бок* [курсив в оригинале. – О.В.]: текст-удовольствие – это счастливый Вавилон» [там же: 463]. Интермедиальность, усиливающая эмоциональное удовольствие от текста благодаря сосуществованию и синергетическому взаимодействию в художественном тексте разных семиотических кодов, можно считать таким счастливым Вавилоном как для интерпретатора, так и для обычного читателя. Последующие этапы изучения встроеного в литературное произведение сенсорного восприятия предполагают погружение в проблематику вкуса в её философском, художественном, когнитивном и нейронном измерениях, в том числе при анализе других романов Джоанн Харрис, в частности, её трилогии о еде (food trilogy), включающей, кроме «Шоколада», такие книги, как «Ежевичное вино» (*Blackberry Wine*) и «Пять четвертинок апельсина» (*Five Quarters of the Orange*), а также продолжение «Шоколада» «Леденцовые тупельки» (*The Lollipop Shoes*).

Литература

1. Барнард Н. Шоколад или смерть: искушение шоколадом / Нил Барнард // Барнард Н. Преодолеваем пищевые соблазны : [пер. Е. Усачевой и А. Кюрегян; под общ. ред. А. Кюрегян]. – Центр защиты прав животных «Вита». Режим доступа: <http://skyworlds.net/must-know/shokolad-narkotik>.

2. Барт Р. Удовольствие от текста / Ролан Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : [сост., общ. ред. и вступит. ст. Г. К. Косикова]. – М.: Издат. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 462–518.

3. Воробйова О. П. Ідея *резонансу* в лінгвістичних дослідженнях / Ольга Петрівна Воробйова // Мова. Людина. Світ: До 70-річчя проф. М. П. Кочергана.

Зб. наук. статей : [відп. ред. Тараненко О. О.]. — К.: Вид. центр КНЛУ, 2006. — С. 72–86.

4. Воробьёва О. П. Словесная голография в пейзажном дискурсе Вирджинии Вулф: модусы, фракталы, фузии / Ольга Петровна Воробьёва // Когниция, коммуникация, дискурс: Электронный сборник научных трудов. Серия «Филология». — Харьков, 2010. — №1. — С. 47–74. Режим доступа: <http://sites.google.com/site/cognitiondiscourse/vypusk-no1-2010>

5. Дискурс смаку в літературі і культурі : Зб. наук. праць «Сучасні літературознавчі студії» : [гол. ред. В. І. Фесенко]. — Вип. 9. — К.: Вид. центр КНЛУ, 2012. — 494 с.

6. Кухаренко В. А. Кумулятивный образ и связность текста / Валерия Андреевна Кухаренко // Вісник КНЛУ. Сер. Філологія. — 2011. — Т.14, №1. — С. 59–68.

7. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Юрий Михайлович Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб: «Искусство–СПБ», 1998. — С. 287–372.

8. Присяжнюк Л. Ф. Сенсорні коди поетики змінених станів свідомості / Людмила Федорівна Присяжнюк // Вісник КНЛУ. Сер. Філологія. — 2012. — Т.15, №1. — С. 154–160..

9. Пшеничних А. М. Реперспективізація предметної ситуації в англomовному діалогічному дискурсі (на матеріалі мультимедійних ігрових кінотворів) / Анастасія Миколаївна Пшеничних : дис. ... канд. філол. наук / спец. 10.02.04 / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Харків, 2011. — 327 с.

10. Серякова И. И. Невербальный знак коммуникации в англоязычных дискурсивных практиках : монография / Ирина Ивановна Серякова. — К.: Издательский центр КНЛУ, 2012. — 280 с.

11. Черниговская Т. В. Нить Ариадны и пирожные мадлен: нейронная сеть и сознание / Татьяна Владимировна Черниговская // В мире науки. — 2012. — №4. — С. 1–9. Режим доступа: www.sciam.ru

12. Шоколад. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>

13. Burke M. Literary Reading, Cognition and Emotion: An exploration of the Oceanic Mind / Michael Burke. — N.Y.: Routledge, 2011. — 283 p.

14. Forceville Ch. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitive framework: Agendas for research / Charles Forceville // Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives: [eds. Kristiansen G., Archard M., Dirven R., Ruiz de Mendoza Ibañes F. J.]. — Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2006. — P. 379–402.

15. Gibbons A. Multimodality, Cognition, and Experimental Literature / Alison Gibbons. — L.: Routledge, 2012. — 274 p.

16. Harris J. *Chocolat* — About the Book / Joanne Harris. Режим доступа: <http://www.joanne-harris.co.uk/v3site/books/chocolat/index.html>

17. Interdisciplinary Perspectives on Multimodality: Theory and Practice : [eds. Baldry A. and Montagna E.]. — Campobasso: Palladino, 2007. — 387 p.

18. Lehrer J. Proust was a Neuroscientist / Jonah Lehrer. – Edinburgh etc.: Cannongate, 2012 (2007). – 242 p.

19. Magic realism. Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/Magical_Realism

20. McFarlane B. Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation / B. McFarlane. – Oxford: Clarendon Press, 1996. – 256 p.

21. McIntyre D. Integrating multimodal analysis and the stylistics of drama: A multimodal perspective on Ian McKellen's: *Richard III* / David McIntyre // Language and Literature. – 2008. – 17 (4). – P. 309–334.

22. Music and Literary Modernism: Critical Essays and Comparative Studies : [ed. by Robert P. McParland] : 2nd ed. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009. – 260 p.

23. Nørgaard N. Key Terms in Stylistics / Nina Nørgaard, Beatrix Busse and Rocío Montoro. – London; New York: Continuum, 2010. – 269 p.

24. Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics / Reuven Tsur. – Amsterdam etc.: Elsevier Science Publishers, 1992. – 573 p.

25. Vorobyova O. Caught in the web of worlds II: Postmodernist wanderings through the ASC labyrinths in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*: Philosophy, emotions, perception / Olga Vorobyova // Languages, Literatures and Cultures in Contact. English and American Studies in the Age of Global Communication. Vol. 2: Language and Culture : [eds. Marta Dąbrowska, Justyna Leśniewska and Beata Piątek]. – Kraków: Jagiellonian University Press, 2013 (в печати).

Список источников иллюстративного материала

26. *Chocolat* : Drama/Romance. – Miramax, 2000 / Director: Lasse Hallström. Writers: Joanne Harris (novel), Robert Nelson Jacobs (screenplay). Stars: Juliette Binoche, Johnny Depp, Judi Dench and Alfred Molina.

27. Harris J. *Chocolat* / Joanne Harris. – N.Y. etc.: Penguin Books, 2000 (1999). – 320 p. Режим доступа: электронная библиотека WebReading.ru

РЕГИСТРАЦИОННАЯ ФОРМА ДЛЯ УЧАСТИЯ

1. Воробьева Ольга Петровна
2. Киевский национальный лингвистический университет
3. Украина, г. Киев
4. Завкафедрой лексикологии и стилистики английского языка имени профессора А.Н. Мороховского
5. Профессор, доктор филологических наук
6. 02217, Украина, г. Киев, ул. Закревского 13, кв. 148
7. +38 (044) 546-42-92 (дом.), +38-067-5071041 (моб.)
8. o.vorobyova@voliacable.com
9. **Вкус «Шоколада»: интермедальность и эмоциональный резонанс**