

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Факультет іноземних мов
Кафедра англійської філології

ДИПЛОМНА РОБОТА

на тему:

**МОВНІ ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У
АМЕРИКАНСЬКОМУ ТЕЛЕСЕРІАЛІ «ВІДЧАЙДУШНІ
ДОМОГОСПОДАРКИ»: ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ**

Студентки 2 курсу групи МФА

Галузі знань 035 Філологія.

Спеціальності 035.04 Філологія (Германські мови і
літератури) (англійська, німецька) (переклад включно)

Машталір Маргарити Василівни

Науковий керівник:

кандидат філологічних наук, доцент

Мосійчук Антоніна Вікторівна

Використання чужих ідей,
результатів і текстів мають
посилання на відповідне джерело

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Розширена шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____

(підпис) (ініціали, прізвище)

Члени комісії _____

(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

м. Вінниця – 2020 рік

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У СУЧАСНІЙ НАУЦІ

1.1. Наукові підходи до тлумачення поняття «образ» у сучасній науці

1.1.1. Образ у літературознавстві

1.1.2. Образ у лінгвістиці

1.1.3. Образ у когнітивній лінгвістиці

1.2. Лінгвокогнітивна модель образу жінки

1.2.1. Передконцептуальна іпостась

1.2.2. Концептуальна іпостась

1.2.3. Вербальна іпостась

1.3. Методика дослідження образу жінки

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

РОЗДІЛ 2. МОВНІ ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ТЕЛЕСЕРІАЛІ «ВІДЧАЙДУШНІ ДОМОГОСПОДАРКИ»

2.1. Мовні особливості сучасного американського кінодискурсу

2.2. Характеристика жіночих образів телесеріалу «Відчайдушні домогосподарки»

2.3. Класифікація образів жінок та лінгвокогнітивні засоби їх втілення у телесеріалі «Відчайдушні домогосподарки»

2.3.1. Передконцептуальна іпостась

2.3.2. Концептуальна іпостась

2.3.3. Вербальна іпостась

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

РЕЗЮМЕ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ВСТУП

Термін «образ» міцно утвердився в сучасній когнітивній лінгвістиці. Описом та структуруванням образу в контексті трьох іпостасей, а саме передконцептуальної, концептуальної та вербальної, займалася лінгвіст Лариса Белєхова [3, 4, 5, 6, 7]. Також дослідженням поняття “образ” у когнітивній лінгвістиці та особливостям структури образу жінки надавали перевагу у своїх працях такі вчені як Н. Арутюнова [1], Л. Белєхова [3, 4, 5, 6, 7], О. Борисова [10, 11], В. Карасик [24, 25], Д. Лихачов [27], П. Палієвський [32], З. Попова [34], О. Потебня [35, 36], Й. Стернін [43, 44], В. Телія [47], Р. Джекендофф [65], М. Джонсон [64], Р. Дірвен [60], Дж. Лакофф [67, 68], Дж. Трессідер [71] та інші.

Актуальність дипломного дослідження зумовлена недостатнім вивченням жіночих образів у сучасному кінодискурсі та відсутністю загальноприйнятого лінгвістичного тлумачення поняття “образ” у когнітивній лінгвістиці.

Об’єктом дослідження є мовні засоби втілення жіночих образів у телесеріалі “Відчайдушні домогосподарки”.

Предметом вивчення в даній роботі є лінгвокогнітивні особливості репрезентації жіночих образів у сучасному американському кінодискурсі.

Матеріалом для нашого дослідження слугує сучасний американський телесеріал “Відчайдушні домогосподарки” (1 сезон, 23 епізоди).

Метою даної роботи є дослідження мовних засобів репрезентації жіночих образів у американському телесеріалі «Відчайдушні домогосподарки».

Досягнення поставленої мети передбачає розв’язання таких **завдань**:

- 1) Дослідити тлумачення поняття образу у літературознавстві, лінгвістиці та когнітивній лінгвістиці;
- 2) Розкрити структуру образу, що включає передконцептуальну, концептуальну та вербальну іпостасі;
- 3) Визначити поняття та особливості сучасного американського кінодискурсу;

- 4) Схарактеризувати жіночі образи у телесеріалі “Відчайдушні домогосподарки” та визначити домінуючий аспект кожного з цих образів;
- 5) Встановити переважний архетип кожного жіночого образу (передконцептуальна іпостась); описати структуру концепту *WOMAN* (концептуальна іпостась); виявити мовні засоби об’єктивації концепту *WOMAN* (вербальна іпостась).

Мета та завдання роботи зумовили вибір основних **методів дослідження**.

У нашому дослідженні ми використовуємо інтегративну методика, яка включає методи концептуального, компонентного та контекстуального аналізів. *Концептуальний аналіз* був використаний задля розкриття лінгвокогнітивних механізмів формування жіночих образів у сучасному американському кінодискурсі. *Метод словникових дефініцій* був застосований при визначенні семантичного змісту лексем *woman*, *criminal*, *infidelity*, *merry-go-round*, *war*.

Вищезазначені завдання визначають **наукову новизну** представленої роботи, яка полягає у тому, що вперше було досліджено та сформовано цілісний образ сучасної американської жінки-домогосподарки, що складається з передконцептуальної, концептуальної та вербальної іпостасей, у кінодискурсі на основі американського телесеріалу «Відчайдушні домогосподарки».

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що проаналізовано місце поняття образу у літературознавстві, лінгвістиці, когнітивній лінгвістиці та розкрито теорію структури образу, що слугує розбудові когнітивної лінгвістики та когнітивної поетики.

Практична цінність роботи визначається тим, що даний матеріал, а саме опис структури жіночих образів в американському кінодискурсі може бути застосований у лекційних курсах із когнітивної лінгвістики, когнітивної поетики, семінарських заняттях із лексикології, стилістики, інтерпретації тексту, на практичних заняттях із лінгвістики дискурсу, та у спецкурсі з лінгвокраїнознавства.

Апробація результатів дослідження. Основні результати досліджень, що отримані в процесі магістерського дослідження були апробовані в 4 конференціях, які проходили у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського, таких як: «Актуальні проблеми філології та методики викладання іноземних мов у сучасному мультилінгвальному просторі», «Сучасні проблеми лінгвістики, літературознавства та методики викладання мови й літератури», «Мова, освіта, культура: Інтеграційні тенденції в сучасному світі XVIII міжнародна студентська Інтернет-конференція», «Актуальні проблеми лінгвістики та методики викладання іноземних мов у вищому навчальному закладі та школі»; та одній міжнародній конференції яка була проведена в м. Кам'янець-Подільський під назвою «Актуальні питання та проблеми розвитку сучасної мови та літератури».

Структура роботи. Дана робота складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури (101 найменування). Загальний обсяг – 83 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У СУЧАСНІЙ НАУЦІ

Даний розділ нашого наукового дослідження присвячено теоретичним та методологічним засадам дослідження поняття «образ» у сучасній науці.

1.1 Наукові підходи до тлумачення поняття «образ» у сучасній науці

У нашій роботі ми окреслюємо наукові напрями та підходи до тлумачення поняття «образ» у літературознавстві, лінгвістиці та когнітивній лінгвістиці. Також зосереджуємо увагу на когнітивно-дискурсивному напрямі, а саме лінгвокогнітивному підході.

1.1.1 Наукові підходи до тлумачення поняття «образ» у літературознавстві

Загальновідомо, що одним з основних показників цінності витвору мистецтва є поняття «художність», яке означає складне поєднання характеристик для визначення приналежності твору до сфери мистецтва. Автор досягає її шляхом створення відповідності форми змістові лише в тому випадку, якщо зміст виражає ідейно-емоційне ставлення творця до дійсності. А, отже, людина кожного разу при створенні нового витвору мистецтва заново знаходить гармонію між формою і змістом та вкотре проявляє свій талант і невичерпну уяву. Згідно з цим, літературну художність варто сприймати як фіктивний світ, створений за допомогою уяви й таланту творця та представлений картиною реального світу завдяки вербальним засобам.

Основною одиницею художньої форми є образ. Дане поняття багатогранне, а тому воно неоднозначно трактується в сучасних дослідженнях. Однією з причин труднощів визначення поняття «образ» є його використання в різних галузях науки, як-от філософія, мистецтвознавство, психологія, літературознавство, лінгвістика, когнітологія тощо. Варто зазначити, що найбільший вклад у розкриття поняття «образ» внесли філософи Г. Гегель [18] та К. Юнг [65]. Водночас важливими є дослідження змісту поняття «образ» серед науковців у галузі когнітології (Л. Белехова [3, 4, 5, 6, 7], С. Воркачов

[16], В. Карасик [24, 25], В. Маслова [29], І. Стернін [43, 44]); літературознавства (М. Бахтін [2], О. Борисова [10, 11], Д. Лихачов [27], П. Палієвський [32], М. Храпченко [51]) та лінгвістики (О. Ахманова [75], В. Гумбольдт [19, 20], О. Потебня [35, 36]).

Починаючи з 20-х років минулого століття і дотепер, у літературознавстві існують різні напрями в дослідженні природи художнього образу. Наприклад, онтологічний напрям художнього образу – факт ідеального буття, що не сходиться зі своїм речовим базисом, хоча впізнається в ньому та через нього [2, с. 46]. Попри те, що образ тісніше пов'язаний зі своїм матеріальним носієм, аніж інші ідеальні об'єкти точних наук. Разом з тим, у межах гносеологічного напрямку образ є вигадкою, припущенням, яке досягає видимого втілення за будь-яких умов. В естетичному аспекті образ є красивим завдяки своїй цілісності та кінцевій осмисленості всіх своїх частин. Бувши представником даного напрямку, видатний філософ Г. Гегель стверджує, що мистецтво зображує ідею у формі чуттєвого існування чи образу [18]. У семіотичному напрямі художній образ розглядається як знак, факт уявного буття. Кожного разу він заново реалізується в уяві адресата, який володіє так званим «ключем», тобто культурним кодом розшифрування [28, с. 93]. В семіотиці художній образ розглядається як позначення життєвих ситуацій, осіб, подій у художньому творі. Однак у цілому художній образ не тільки позначає те, що знаходиться насправді, а й ще несе в собі результат творчого освоєння реальності автором.

Аналіз англійських досліджень терміну «image» («образ») вказує на вузький та більш спеціалізований контекст. Адже вся широта значень поняття «образ» охоплюється лиш певним переліком англійських термінів: «symbol», «figure», «icon», «сору» [78].

На противагу західним вченням, поняття «образ» у російському та вітчизняному літературознавстві є більш розширеним. Наприклад, дослідник І. Волков визначає художній образ як систему конкретно-чуттєвих засобів, що втілює в собі власне художній зміст, тобто художньо освоєну характерність реальної дійсності [11, с. 9]. Науковець А. Єфімов у своїх працях виокремлює

два різновиди образів, а саме: літературні (образи персонажів літературних творів) та мовні (красномовні вирази, порівняння, епітети, метафори тощо) й схиляється до думки, що художнє значення літературного твору досягається насамперед завдяки мовленнєвій образності. Втім, ця ідея викликала заперечення зі сторони багатьох відомих науковців, адже мовні образи самі по собі не є ознакою художнього тексту та набувають художню значущість тільки тоді, коли стають засобом втілення художнього змісту.

У зв'язку з цим, відомий літературознавець П. Палієвський вважає, що художній образ являє собою більш об'ємне явище й не зводиться тільки до образності мови. Він розглядає художній образ як складну взаємозалежність деталей конкретно-чуттєвої форми та як систему образних деталей, завдяки чому створюється дещо принципово нове з колосальним змістовим навантаженням [32, с. 76]. Оскільки специфіка художньої образності обумовлена специфікою художнього змісту, художній образ визначається насамперед за загальними особливостями художнього змісту. Водночас дослідниця М. Храпченко окреслює художній образ як творчий синтез загально значущих, характерних властивостей життя, духовного «я» людини та узагальнення уявлень про вагоме й важливе втілення довершеного ідеалу краси у цьому світі [51, с. 79].

Науковець Л. Тимофєєв зауважує, що образом є конкретна і водночас узагальнена картина людського життя, створена за допомогою художньої вигадки й сповнена естетичного значення [48, с. 98]. Окрім того, дослідник вказує на двосторонню природу поняття образ, де предметом художнього зображення є люди з усією властивою їм складністю стосунків із суспільством та природою. Мається на увазі, що письменник відбиває в своїй творчості всю дійсність, всі справжні труднощі життєвих стосунків, однак зображує їх в певному світлі, позаяк вони проявляються в реальному людському житті.

Окремі вчені вважають, що художні образи слід розглядати тільки як образи персонажів. Наприклад, В. Мещеряков стверджує, що в поняття художній образ можуть бути включені тільки зображення персонажів-людей. В

інакших випадках вживання цього терміну є доволі умовним, хоча і може бути «розширеним» [30, с. 18]. Ми ж схилиємося до думки, що дане розуміння художнього образу є однобоким та не висвітлює всю специфіку літератури як форми відображення життя в образах.

Окрім того, провідними факторами художнього образу є змістова складова та місце його в структурі твору. При цьому літературознавці підходять до образу як до живого та цілісного організму, що здатен у найбільшій мірі відображати істину буття, оскільки він характеризується не тільки як предмет і ознака як складова, але ще і як якісна ознака чогось [48, с. 60]. Особливо варто відзначити твердження про образ, що є способом відображення дійсності та являє собою насамперед картину людського життя або узагальнений портрет з чітко окресленою естетичною цінністю [15, с. 84]. І хоча художній образ розглядається в першу чергу як характер людини, все ж у багатьох наукових працях прослідковується спільне розуміння поняття «образ у літературі», як зображення всього предметного світу, в якому знаходиться людина і без якого її життя не можливо було б уявити [48, с. 62].

В літературі специфіка зображувального аспекту полягає в тому, що образність оформлена в слові, за допомогою якого можна позначити все, що знаходиться у кругозорі людини. Слово є конвенційним знаком, тобто воно не схоже на предмет, який позначає, при цьому автор через певні словесні картини звертається до уяви читача. Словесно-художні образи без будь-якої наочності, яскраво описують видуману реальність та апелюють до зору читача. Дану сторону літературних творів називають словесною пластикою. Також існує «непластичний» аспект образності, до якого відносяться думки оповідача та персонажів [50, с. 96]. Таким чином, в сучасних трактуваннях поняття «образ» уточнюється як певна якісна самобутність даного типу образу в порівнянні з іншими можливими (філософськими, психологічними тощо) складовими. Окрім того, поняття «образ» є основним поняттям при вивченні мови художньої літератури.

Глибше розуміння образу в художній літературі можна отримати, розглянувши структурну модель літературного твору. Вона представлена у вигляді ядра, оточеного декількома оболонками. На зовнішній оболонці розташовується словесний матеріал, з якого безпосередньо складається сам твір. По суті, це певний текст, що ще не має художнього змісту. Структурна оболонка твору стає художньо-значущою тільки тоді, коли вона виражає духовну інформацію. Саме ядро містить тему та ідею твору й має двосторонню природу. Необхідність органічного поєднання словесної оболонки з духовним ядром приводить до появи в структурі двох проміжних оболонок: внутрішньої та зовнішньої форми. Внутрішня форма – це система образів, а зовнішня – це організація мовного полотна, яка дозволяє активізувати звукову сторону тексту та зробити його носієм нової художньої інформації, що знаходиться в підтексті твору де приховано сенс висловленого. Також підтекст твору може викликати зорові образи, а отже є засобом психологічної характеристики.

Отже, розглянувши різноманітні підходи до тлумачення поняття «образ» у літературознавстві, ми трактуємо поняття «образ» як основну одиницю художньої форми, що характеризується специфічним художнім змістом та створюється за допомогою художнього вимислу у творах мистецтва за допомогою словесно-мовленнєвих та художньо-композиційних прийомів.

1.1.2 Наукові підходи до тлумачення поняття «образ» у лінгвістиці

У лінгвістиці поняття «образ» та «образність» розглядаються нерозривно один від одного та визначаються одне через друге. В «Словнику лінгвістичних термінів» О. Ахманової ми знаходимо поняття «образне значення», тобто «значення слова, яке функціонує в якості тропа» [75, с. 163]. Відтак, лінгвістичне трактування образу можна дати через розуміння образності як лінгвістичної категорії, яку розуміють як перенесення назви з одного об'єкта на другий.

Необхідно зазначити, що при розгляді «образу» та «образності» в лінгвістиці варто також звернути увагу на поняття «внутрішньої форми», що

було запропоновано видатним німецьким лінгвістом В. Гумбольдтом у ХІХ столітті. Науковець був зацікавлений у внутрішній формі мови, під якою він розумів систему понять, що відображають особливості світогляду, закріплені зовнішньою формою мови. По суті, в цьому випадку йдеться про особливості розуміння світу тієї чи іншою нацією, а саме сприйняття внутрішньої форми мови як світовідчуття.

Теорія В. Гумбольдта знайшла свій розвиток у працях українського мовознавця О. Потебні, який визначив зовнішню (членороздільні звуки) та внутрішню форму слова (зміст, що об'єктивується за допомогою звуків). Дослідник зазначає, що «внутрішня форма слова є відношенням змісту думки до свідомості; вона показує, як представляється людині її власна думка. Цим пояснюється той факт, чому в одній і тій самій мові може бути багато слів для позначення одного і того ж предмету, і навпаки, одне слово може позначати різні предмети» [35, с. 114]. Разом з тим, Г. Винокур продовжив дослідження О. Потебні та зауважив, що один зміст, що виражається в особливій звуковій формі слугує формою іншого змісту, що не має особливого звукового вираження.

В лінгвістиці образ трактують як словесний та поділяють на 2 типи: мовний образ та мовленнєвий образ. У своїх працях науковець Л. Белехова визначає словесний образ як засіб особливої організації словесної тканини художнього тексту, у якій типи знань про світ набувають предметного значення [7, с. 10]. Відповідно до цього словесний образ визнається як відрізок мовлення, що несе образну інформацію, значення якої не є еквівалентним значенню окремо взятих елементів даного відрізка [31, с. 30]. Наприклад, *in a fog* – це сталий вираз, що дослівно перекладається «в тумані». Даний словесний образ означає, що людина розгублена та невпевнена, що їй далі слід робити.

Під мовним образом розуміють образи, що виражені фразеологічними одиницями. Мовні образи утворюються за допомогою метафори та метонімії, що лежать в основі фразеологічних одиниць. Наприклад, мовний образ «*to bury one`s talent*», що має значення «закопати талант в землю», походить від

біблійних переказів. В давні часи талантом називалася **монета** дорогоцінних металів. В притчі говориться, що, покидаючи свій дім на певний час, одна заможна людина залишила своїм рабам певну кількість грошей. Два раби пустили гроші в справу, а ось третій зарив свій талант в землю. Господар повернувся, і тоді перший раб віддав йому десять талантів, другий – чотири, а третій віддав раніше закопаний один [37]. Отже, образ таланту у поєднанні з невмінням скористатися власними здібностями та даремно розтратити дар згори й сформували значення фразеологізму «заривати талант у землю». Даний мовний образ був утворений за допомогою метафоричного перенесення.

Мовленнєвий образ трактується як троп або фігура, що створюється завдяки ментальним операціям і реалізується в тексті [54, с. 57]. Він виконує описову функцію та несе у собі додаткову контекстуальну інформацію. Оскільки мовленнєвий образ викликає багато асоціацій, під час розшифрування звертається увага на контекстуальні значення, асоціативні зв'язки та емоційне забарвлення. Наприклад, у вислові «*I want to marry a Jackie, not a Marilyn*» загадано два жіночих імені: Jackie та Marilyn. Використання неозначеного артикля перед іменами свідчить про те, що ці слова уособлюють не певну людину, а є лише набором типових характеристик, притаманних Жаклін Кеннеді та Мерлін Монро. З цього слідує, що герой бажав одружитися з поміркованою та діловою бізнес-леді, аніж на яскравій та легковажній акторці.

Загальноприйнятою є класифікація поняття «образ», що охоплює наступні типи образів: предметний, узагальнено-смісловий та структурний.

Предметність образу поділяється на ряд рівнів. Перший рівень охоплює образи-деталі, найменші одиниці естетичного бачення, відмінною характеристикою яких є статичність, описовість та фрагментарність. Наприклад, до них належать певні подробиці, виражені декількома словами або ж розгорнуті описи, як-от пейзажі, портрети, інтер'єри тощо. Наступний рівень називається фабульним та поєднує воедино всі предметні подробиці. Він складається з динамічних моментів, що розгортаються в художньому творі: подій, вчинків, настроїв. Останній рівень охоплює образи характерів та

обставин, одиничних та збірних героїв творів, що володіють енергією саморозвитку та можуть брати участь в різних конфліктах та зіткненнях. Поєднання всіх трьох вищезазначених рівнів і створює буття, яким його бачить і розуміє творець.

За змістовим узагальненням образи поділяються на індивідуальні, характерні, типові, образи-мотиви, топоси та архетипи. Індивідуальні образи створюються уявою автора та відображають міру його оригінальності та неповторності. Характерні образи зображують традиції та звичаї, певні устої, розповсюджені в певну епоху в певному прошарку суспільства.

Типовість – це вища міра характерності, при якій типовий образ вбирає в себе особливості конкретного історичного періоду та отримує загальнолюдські риси. Зазвичай три вищезазначені різновиди образів є творінням одного автора в межах одного конкретного художнього твору.

Наступні три види (мотив, топос та архетип) є узагальненими згідно з культурною закріпленою формою, тому вони є стійкими та можуть виходити за рамки одного твору. Мотив – це образ, що повторюється в декількох творах одного чи багатьох авторів та є об'єктом творчого замилювання автором. Топос – це образ, що є характерним для певного історичного періоду чи нації. Наприклад, топос «світ як театр» для культури Середньовіччя. Образ-архетип несе в собі найбільш стійкі «схеми» людської уяви, що проявляються в різних сферах на всіх стадіях історичного розвитку. Наприклад, архетип спеки перед трагедією можна зустріти як у М. Булгакова та Ф. Достоевського, так і у Ф. С. Фітцджеральда. Залежно від структури, образи поділяються на автологічні, в яких предметний та змістовний план співпадають, та металогічні, до яких відносяться всі образи-тропи.

Отже, після аналізу трактувань поняття «образ» в літературознавстві та лінгвістиці, стає очевидним, що літературознавці звертають увагу на змістовий аспект художнього твору, в той час, як для лінгвістів найбільш важливою є форма, тобто система мовних засобів. Відтак, можна впевнено стверджувати, що образ – це конкретна та водночас узагальнена картина буття, створена за

допомогою вербальних засобів та художньо-композиційних прийомів, та має естетичне значення. Основними типами образів є предметні (образи-деталі, образи характерів та обставин, одиничні та збірні герої творів), узагальнено-сміслові (індивідуальні, характерні, типові, образи-мотиви, топоси, архетипи) та структурні (автологічні та металогічні). У нашому дослідженні надалі ми зосередимося на змістовному типові образу.

1.1.3 Наукові підходи до тлумачення поняття образ у когнітивній лінгвістиці

Взаємопов'язані поняття «образ» та «образність» розглядаються в таких сучасних галузях науки як когнітивна психологія та когнітивна лінгвістика. Далі ми зосередимо нашу увагу на наукових підходах до тлумачення поняття «образ» у когнітивній лінгвістиці.

Когнітивізм як новий напрям психологічної науки виник у 50-х роках минулого століття та був спрямований на дослідження організації й функціонування внутрішніх розумових процесів людини. У своїх наукових працях дослідник Р. Солсо пропонує визначення поняття «образ» як репрезентацію вигаданого об'єкта чи події у власній голові, основною задачею якого є зберігання в пам'яті подій та явищ реальності у вигляді певної «проекції сцени з реального життя» [41, с. 214].

У когнітивній психології образ не відображає копію реальної дійсності, а є синтезом певних елементів дійсності, об'єднання яких не можливе. В системі когнітивних характеристик процесу перероблення інформації категорія образу розкривається в контексті понять «ментальні репрезентації» та «розпізнавання образів». Прибічники когнітивного напрямку розглядають образи як ментальні репрезентації реальності, які є функціонально еквівалентними об'єктам зовнішнього світу, причому головним призначенням вищезгаданих образів є кодування конкретної інформації для зберігання її в структурі пам'яті, що виступає сполучною ланкою між простором внутрішньої реальності та реальним світом. По суті, когнітивний образ – це суб'єктивна репрезентація

предмету з набором певних ознак, які є надлишковими для виконання конкретної дії.

Когнітивна лінгвістика зародилась у ХХ ст. як окремий напрям досліджень у рамках когнітивної науки в цілому – міждисциплінарної науки про мисленнєві процеси у свідомості людини, про системи подання знань та отримання інформації не лише людиною, а й комп'ютером. Становлення когнітивної лінгвістики як окремої галузі мовознавства відбулося на Міжнародному симпозіумі 1989 р. у Дуйсбурзі (Німеччина), організатором якого був Р. Дірвен. Проблематика когнітивістики розглядалася у працях таких відомих науковців як М. Джонсон, Р. Джеккендофф, Л. Талмі, Ч. Філлмор, У. Чейф (США), Дж. Хейман (Канада), Т. ван Дейка (Нідерланди) та інші. Водночас формування наукових інтересів українських вчених-когнітологів більшою мірою базувалося на наукових здобутках світової школи когнітивізму. Добре відомою на цей час є Загальноросійська асоціація лінгвістів-когнітологів (заснована у 2003 році), до яких входять Є.Кубрякова, Ю.Степанов, В.Карасик, Н.Болдирев, О. Воробйова, В. Маслова та інші.

В умовах сьогодення вітчизняна когнітивістика зазнає все більшого розквіту завдяки працям таких науковців-лінгвістів як О. Селіванова, В. Левицький, С. Жаботинська, В. Ніконова, О. Воробйова, Л. Белєхова. Основними напрямками досліджень українських учених-когнітологів є вивчення ролі мови в процесах пізнання світу; аналіз природи мовної компетенції людини, її онтогенезу; визначення системи базових концептів, що становлять основу світосприйняття; вивчення питання мовної презентації та опису окремих концептів; аналіз питання функціонування концепту в дискурсі; установлення співвідношення мовних структур із концептуальними.

Так, у своїх працях О. Селіванова визначає когнітивну лінгвістику як напрям мовознавства, у якому мова розглядається як засіб отримання, зберігання, оброблення, перероблення й використання знань, спрямований на дослідження способів концептуалізації й категоризації певною мірою інтеріоризованої дійсності та внутрішнього рефлексивного досвіду [38, с. 65].

У когнітивній лінгвістиці поняття образу нерозривно пов'язано з поняттям «мовної картини світу». Поняття картини світу як смислового моделювання світу відповідно до логіки світорозуміння й світоуявлення є центральним у когнітивних дослідженнях дискурсу. Термін «картина світу» вперше був вжитий фізиком В. Герцем на межі XIX і XX ст. як сукупність внутрішніх образів зовнішніх об'єктів, які слугують для виведення логічних суджень щодо поведінки цих об'єктів. Ці образи відтворюють суттєві ознаки об'єктів і певну кількість зайвих відношень, хоч останніх уникнути не вдається, оскільки вони створюються розумом.

Мовна картина світу передує іншим спеціальним картинам світу, адже неможливо пізнати світ, не знаючи мови. Таким чином, мовна картина світу формує в людській свідомості уявлення про дійсність, яка його оточує. Окрім того, вона вважається однією з найбільш стійких, тому що вивчення мовної картини світу необхідно для всіх сфер знань. Когнітивна лінгвістика розглядає картину світу як глобальний та цілісний образ світу, що виникає в людини в ході всіх її контактів із навколишнім середовищем. Пізнаючи світ, у людини в голові складається певна «мовна модель світу», де всі явища й предмети зовнішнього світу представлені у людській свідомості у формі внутрішніх образів, так зване «сміслове поле», «система значень». Тобто, картина світу є системою образів, у тому числі й тих, які знаходять своє втілення в мові.

Спостереження за еволюцією образу як категорією свідомості та способами її втілення в словесну тканину свідчать про те, що зміни художньої свідомості та видів художнього мислення обумовлено різноманітністю словесних образів. Кожна епоха художньої творчості характеризується відображенням своєрідного бачення світу, притаманного певній мовній спільноті та визначеного культурними особливостями в художніх образах [4, с. 28].

Загальновідомо, що в наш час у теорії художнього образу можна виділити три основні підходи до вивчення його природи, а саме: онтологічний, спрямований на осмислення поняття художній образ; комунікативно-

функціональний, в межах якого досліджується проблема мети створення вищезгаданого образу в художньому тексті; когнітивно-дискурсивний, представники якого шукають відповідь на запитання, як формується та функціонує художній образ у художньому тексті.

Онтологічний напрям охоплює наступні підходи, як-от: девіативний (антична поетика), гносеологічний (морфологічна поетика), морфологічний (морфологічна поетика), етимологічний (історична поетика), лінгвопсихологічний (теоретична поетика О.О. Потебні) [5, с. 119]. Коміункативно-функціональний напрям дослідження поняття образу у сучасній лінгвістиці охоплює наступні підходи: комунікативно-інструменталістський (формальна поетика), структурно-семіотичний (Московсько-Тартуська школа), семантичний (лінгвопоетика), лінгвосеміотичний (зіставна поетика), лінгвокультурний (контрактивна поетика). Представники формальної школи зосереджували свою увагу на аспекті виразності, що, на їхнє переконання, забезпечує його комунікативну направленість та естетичну значущість. У річищі структуралізму склався структурно-семіотичний підхід до художнього образу. Дослідник Р. Якобсон стверджував, що структуру художнього образу складають не тільки тропи (метафора, метонімія, оксиморон тощо), а й граматичні фігури (повтори та паралелізми) [57, с. 364]. У царині теорії образу постструктуралістський період характеризується акцентуванням уваги на семантиці та комунікативно-функціональному аспекті словесного образу.

У рамках когнітивно-дискурсивного напрямку виділяються такі підходи до визначення поняття образ як концептуальний, прототиповий та лінгвокогнітивний. Дані різновиди є результатом напрацювань українських учених-когнітологів, увага яких сфокусована на лінгвокогнітивних стратегіях формування та обробки інформації, що предметно представлені в художніх текстах.

В основі концептуального підходу лежить теорія концептуальної метафори, метонімії та оксиморона. Використання цього підходу націлено на реконструкцію концептуальних схем, що лежать в основі різноманітних

словесних образів та формують образний простір художнього тексту. Виокремлення концептуальних метафор, метонімії та оксиморону дає можливість визначити авторські концептуальні метафори, що чіткіше описують психологічний «портрет» автора, висвітлити своєрідний когнітивний стиль конкретного автора та порівняти образні картини світу різних творців. Суть концептуального в тропях та фігурах лежить в їхній потенційній здатності служити когнітивній цілі обробки думки, мотивувати процес образного мислення. В основі метафоричного мислення знаходиться аналогове осмислення людиною картини світу, метонімії – асоціативне, оксиморону – контрастне або парадоксальне. Беручи за основу традиційну класифікацію концептуальних метафор, вітчизняні науковці пропонують поділ концептуальних метафор на архетипні, тобто базові та ідеотипні, в яких віддзеркалюється авторське осмислення фрагменту картини світу, вираженого словесно в нових художніх образах [6, 116-138].

Когнітивно-дискурсивний напрям охоплює концептуальний [68], прототиповий [4] та лінгвокогнітивний підхід, при чому різновидами останнього, до прикладу, є когнітивно-семантичний [6], когнітивно-семіотичний [45], лінгвосинергетичний [45]. Варто відзначити, що дані різновиди склалися в царині української когнітивної поетики, що, опираючись на теоретичні принципи когнітології загалом, методологічний апарат когнітивної лінгвістики та напрацювання різних напрямків та шкіл традиційної лінгвістики та літературознавства, вивчає художню семантику, акцентуюючи увагу на лінгвокогнітивних стратегіях формування і обробки інформації, опредметненої як в художніх, так і поетичних текстах.

Отже, ми розглянули основні напрями (онтологічний, комунікативно-функціональний, когнітивно-дискурсивний) та підходи до тлумачення поняття «образ». Оскільки дане дослідження проводиться в рідчизні когнітивної лінгвістики, ми зосередимося на когнітивно-дискурсивному напрямі, а саме лінгвокогнітивному підході до тлумачення образу. Відтак, у нашому дослідженні образ – це складне лінгвокогнітивне утворення, що охоплює перед

концептуальну, концептуальну та вербальну іпостасі, що виражаються відповідно архетипами, концептуальними метафорами та лексико-семантичними засобами мови.

1.2 Лінгвокогнітивна модель образу жінки

У роботі ми дотримуємося лінгвокогнітивної моделі образу жінки за Л.І. Белєховою, що складається з трьох іпостасей: передконцептуальної, концептуальної та вербальної. Передконцептуальна іпостась виражається архетипами, концептуальна – концептуальними метафорами, а вербальна – лексико-семантичними засобами мови.

1.2.1 Передконцептуальна іпостась

Художній образ є засобом розуміння світу людиною, завдяки інтегративній моделі якого можна не лише осмислити та поєднати різні погляди, а й вдосконалити та адаптувати нові лінгвокогнітивні методи до традиційного аналізу художньої семантики. З позиції лінгвокогнітивної концепції Л.І. Белєхової, словесний образ постає як складний лінгвокогнітивний конструкт, що об'єднує передконцептуальну, концептуальну та вербальну іпостасі, адже є точкою перетину різних типів знань: архетипного, стереотипного й індивідуального [7, с. 146].

Відтак, концептуальна система людини формується різними видами знань, які зумовлені способом отримання та усвідомлення інформації: через когнітивне позасвідоме чи свідоме. Саме тому ми виокремлюємо три рівні репрезентацій, а саме: передконцептуальний (довербальний), що містить архетипні схеми базових концептів; концептуальний, що структурується різними концептами, упорядкованими у схематичні моделі образів за допомогою схем; вербальний, який словесно зображує архетипні та базові образ-схеми.

Вперше поняття «архетип» було запропоновано швейцарським науковцем К. Юнгом у 1919 році [65]. У своїх наукових працях дослідник стверджує, що архетип є формою існування колективного позасвідомого, яке в свідомості

наповнюється змістом завдяки співвідношенню з міфологічними образами, мотивами, символами, сюжетами. Також варто зауважити, що ще у XIX столітті О. Веселовський наголосив на важливості використання усталених форм у художньому мовленні, що пов'язані з міфопоетичним мисленням, народною творчістю та пам'яттю людства [13, с. 206].

Згідно з дослідженнями зарубіжних вчених Дж. Лакоффа та М. Джонсона, поняття «когнітивного позасвідомого» є властивістю людської психіки формувати передконцептуальні структури думки через тілесну, чуттєво-наочну та сенсорно-моторну взаємодію людини з навколишнім світом. Окрім того, архетипне уявлення про предмет чи явище, яке існує у «когнітивному позасвідомому» автора, зумовлюється «колективним позасвідомим», тобто генетичною пам'яттю людства. По суті, дана сторона є підґрунтям та змістом кожного образу, його архетипом, який автоматично активується позасвідомими когнітивними операціями. [68, р. 46]. Разом з тим, когнітивне позасвідоме є передкатегоріальною діяльністю, що уможлиблюється наявністю емоціогенних перед знань. Вони викликаються емоційним досвідом людини, який зберігається у колективному позасвідомому [74, р. 285].

На сучасному етапі розвитку науки безумовним фактом є єдність і взаємодія емоції та когніції. Так, у працях російського дослідника В. Шаховського пізнання супроводжується емоціями, а емоції, в свою чергу, мотивують пізнання. Завдяки категоризації емоцій та концептуалізації емоційного досвіду людини формується «внутрішній емоційний лексикон», який сприймається як обов'язкова частина складної структури знань, представлених у свідомості [52, с. 87].

Варто відзначити, що архетип не є образом за своєю суттю, а лише емоціогенним передзнанням, що викликалося реакцією первісної людини на сили природи. В ті часи характерною для особи була нездатність пояснити причину свого емоційного стану, зумовленого впливом навколишнього середовища [65, р. 118].

Заведено вважати, що в історії вивчення архетипу виокремлюється п'ять основних напрямів: антропологічний, психологічний, літературознавчий, культурологічний та лінгвістичний. Далі ми дамо коротку характеристику кожному із них.

Вперше до поняття архетипу звернулася Кембриджська школа порівняльної антропології Джеймса Фрезера та його послідовників. Основною метою дослідників було зібрати міфи та ритуали різних культур й виявити у них базові схожості. Таким чином, дослідження Дж. Фрезером архетипних паралелей сюжету Нового Заповіту та християнської обрядовості дали поштовх літературним критикам до пошуку архетипів у літературі [62, р. 199].

Головною ціллю таких досліджень був доказ того, що культура всього світу базується на стандартних зразках. Варто зауважити, що американська школа антропологів зосередила свою увагу на розбіжностях у культурах народів, стверджуючи, що у контекстах різних культур архетипні паралелі зазнають змін. Окрім того, представники літературознавчого напрямку окреслили шляхи вивчення архетипів у міфології, фольклорі, релігійних текстах та художній літературі, визначивши найбільш розповсюджені архетипні теми, сюжети, персонажів та символів [58]. Отже, поняття архетип тлумачиться виключно як загальна чи розрізнявальна схема культури як в антропологічному, так і у літературознавчому напрямах.

В аналітичній психології архетип розглядають як праформу свідомості, що виникає у свідомості людини спонтанно і має здатність впливати на її внутрішній світ. У річищі психології архетип інтерпретується як прояв колективного позасвідомого, можливість репрезентації змісту [65, р. 212]. До психологічних архетипів належать Світло, Темрява, Вода, Земля, Повітря, Море, Жінка.

Культурні архетипи закарбували загальні базові структури людського колективу, до яких відносяться архетипи Трійці, Богоматері, Героя, Мудрого Старця, Життя, Смерті, Розвитку. Варто відзначити, що якщо список психологічних архетипів є більш-менш окресленим, перелік культурних

архетипів є необмеженим. Основними відмінностями між психологічними та культурними архетипами є їхні найменування (психологічні зазвичай вживаються у називному відмінку, а культурні – в родовому). Окрім того, психологічний архетип є лише емоційним слідом, залишеним у генетичній пам'яті людства завдяки його емоційному досвіду, натомість культурний – результат культурно-історичного досвіду, закріпленого у колективній свідомості людства через мотиви, сюжети, образи, символи, закарбовані у міфах і фольклорі різних мовних спільнот.

Предметом дослідження архетипів у лінгвістиці є виявлення способів їх словесного оформлення. Загальновідомо, що словесними способами прояву архетипів позасвідомого є міфи, легенди, казки, поезія, а саме, архетипні словесні образи. У даних формах образи поступово трансформуються у теми, сюжети, символи, що стають все більш довершеними та ширшими за змістом [49].

Архетип жінки вважається одним із центральних та найбільш розмаїтих. Американська дослідниця Джин Боулен у своїй книзі «Богині у кожній жінці» описала шість типів богинь, що уособлюють той чи інший архетип [59]. Підставою вибору персонажів саме грецької міфології, що жили на горі Олімп, є наявність таких людських ознак як специфічна поведінка, широкий спектр емоцій, людська зовнішність тощо. Дані образи та моделі їхньої поведінки є архетипними та представляються нам на основі спільного колективного позасвідомого. Найвідомішими богами-олімпійцями були шість чоловіків (Зевс, Посейдон, Аїд, Аполлон, Арес, Гефест) та шість жінок (Гера, Деметра разом з дочкою Персефоною, Артеміда, Афіна, Афродіта та Гестія). Усі богині були розподілені авторкою на три категорії:

- богині-діви (Артеміда, Афіна та Гестія);
- вразливі богині (Гера, Деметра та Персефона);
- алхімічна (трансформаційна) богиня (Афродіта).

Відмінними рисами, що лягли в основу поділу за групами, були способи

самоусвідомлення, зміст ролі, ставлення до оточення, потреба в прив'язаності до протилежної статті, важливість стосунків. Богині, що характеризують всі три категорії знаходять вираження у житті звичайної жінки: потреба у міцному коханні та сімейному затишку, хорошій роботі та чуттєвому й креативному самовираженню.

Артеміда, богиня полювання, належить до першої групи та зображується в грецькій міфології лучницею з непохитною метою та захисницею всього живого. Богиня мудрості Афіна була покровителькою однойменної столиці Греції – Афін та захисницею численних героїв. Зазвичай вона найчастіше змальовувалась хорошим стратегом у битві. Гестія була богинею домашнього вогнища, що свідчить про присутність її незримого образу в камінах будинків та храмів.

Богині-діви уособлюють незалежність, самодостатність, невразливість до почуття кохання. У якості архетипів вони виражають потребу жінки в автономії та здатність фокусуватися на важливих для неї речах. Артеміда та Афіна репрезентують цілеспрямованість та логічне мислення, що трансформує їх у архетипи, націлені на досягнення успіхів. Разом з тим, Гестія є архетипом, що звертає увагу жінки на її внутрішню духовну складову. Три описані богині є жіночими архетипами, що знаходяться в активному пошуку себе, прагнуть до самореалізації та випромінюють компетентність і самодостатність.

До наступної групи належать вразливі богині: Гера, Деметра та Персефона. Гера являється богинею шлюбу, адже одружилася на головному олімпійському богові – Зевсу. Роль богині родючості Деметри як матері та її дочки Персефони була яскраво виражена у однойменному міфіві. Згідно з цим, три вразливі богині уособлюють традиційні ролі дружини, матері та доньки. Хоча для усіх трьох архетипів стосунки, прагнення приналежності та відчуття невидимого зв'язку грають надзвичайно важливу роль, все ж вони зазнали знущань та були приниженими чоловіками-богами. Втім, для кожного архетипу був притаманний духовний ріст та очищення через переживання, коли зв'язок з протилежною статтю був втрачений.

До третьої категорії належить одна єдина алхімічна богиня кохання та краси – Афродіта. Даний архетип завжди випромінює привабливість, чуттєвість, кохання, та гармонію. Що більше, архетип Афродіти мотивує жінок шукати більше насиченості в стосунках, аніж постійності, цінувати процес творчості та бути відкритою до змін.

Підбиваючи підсумки, передконцептуальна сторона являється передкатегоріальною структурою, що скеровує матеріальне формування в тексті через осмислення базових концептів та архетипів, які є його підґрунтям та джерелом глибинного смислу. В історії вивчення архетипу виокремлюється п'ять основних напрямів: антропологічний, психологічний, літературознавчий, культурологічний та лінгвістичний. У нашому дослідженні передконцептуальна сторона образу жінки буде виражена архетипами через призму архетипів шести богинь грецької міфології.

1.2.2 Концептуальна іпостась

Загальновідомо, що когнітивна лінгвістика оперує одиницями мислення, які дають різну інформацію про предмети чи явища і можуть повністю або частково реалізуватися в мові. Для позначення цих одиниць існує термін концепт. Уся пізнавальна діяльність людини націлена на розвиток вміння орієнтуватися у світі й пов'язана з необхідністю розрізняти об'єкти, оскільки концепти виникають з метою забезпечення ментальних операцій. Відтак, формування концептів зв'язано з осмисленням світу та формуванням уявлення про нього [29, с. 41].

У сучасній лінгвістиці можна виділити три основні підходи до розуміння поняття «концепт»:

1) лінгвістичний (представники даного напрямку, а саме С. Аскольдов, Д. Лихачов, В. Телія, розглядають концепт як увесь потенціал значення слова разом із його конотативним елементом) [27, 47];

2) когнітивний (науковці З. Попова, Й. Стернін та О. Кубрякова відносять концепт до розумових явищ та тлумачать його як оперативну змістовну одиницю ментального лексикону) [34, 43];

3) культурологічний (Ю. Степанов та Г. Слишкін дотримуються думки, що при вивченні концепту варто звернути увагу на культурну інформацію, що він транслює; згідно з цим, концепт являється базовою одиницею культури [39, 42].

Варто відзначити, що попри велику кількість трактувань поняття «концепт», все ще відсутнє його однозначне тлумачення. Лінгвістичний енциклопедичний словник трактує концепт наступним чином: явище того ж порядку, що і значення слова, але розглядається в іншій системі зв'язків; значення – в системі мови, поняття – в системі логічних відношень та форм, що досліджуються як в мовознавстві, так і в логіці [76, с. 342].

На думку А. Залевської, поняття «концепт» означає спонтанно функціонуюче в пізнавальній і комунікативній діяльності індивіда базове утворення динамічного характеру, що підпорядковується закономірностям психічного життя людини, а відтак відрізняється від понять значень як продуктів наукового опису з позиції лінгвістичної теорії [23, с. 12]. Російський лінгвіст Н. Болдирєв розглядає концепт як «квант знання», що орієнтується на відображення буття світу у зв'язку з потребами соціальної дійсності [9, с. 22].

До зарубіжних науковців, хто досліджував сутність поняття «концепт», належать М. Джонсон [64], Дж. Лакофф [68], Р. Ленгекер [69], Л. Талмі [73] та ін.. У їхніх працях концепт інтерпретується як ментальна репрезентація. К. Пікок трактує концепт як абстрактну одиницю логічної семантики [70, р. 136]. Окрім того, Р. Брендом та М. Даммет представляють концепт як потенцію мислездатної особистості [61, р. 183].

У нашому дослідженні ми будемо послуговуватися визначенням поняття «концепт» Й. Стерніна: «концепт – це складова одиниця концептосфери, тобто упорядкованої сукупності одиниць мислення народу, яка об'єктивується в слові, мові у формі чуттєвих та мислительних ознак того чи іншого явища

дійсності й репрезентує ці ознаки через текст як ментальні, історичні та етнічні знаки у свідомості народу» [43, с. 66]. У своїх працях Й. Стернін виокремлює три структурні типи концептів: однорівневий, багаторівневий, сегментний. До складу однорівневого концепту входить лише один базовий шар. Багаторівневий концепт охоплює декілька когнітивних шарів, що послідовно нашаровуються на базу. Сегментний концепт є базовим чуттєвим шаром, оточеним кількома сегментами, рівноправними за ступенем абстрагованості, наприклад, концепт «толерантність» [44, с. 63]. Ю. Степанов розвинув думку Й. Стерніна та виокремив у структурі концепту три компоненти: активний шар (концептуальна ознака, відома кожному культурному носієві), пасивні шари (додаткові ознаки, актуальні лише для певних груп) і внутрішню форму (відкривається лише для фахівців) [42, с. 8].

Заведено вважати, що чимало лінгвістів виокремлюють у структурі концепту три складові: понятійний, образний та ціннісний. Понятійний компонент формується фактичною інформацією про реальний або уявний об'єкт, що слугує базисом для формування концепту. Згідно з С.Г. Воркачевим, під понятійним компонентом розуміється той зміст концепту, що не є метафоричним і не залежить від внутрішньосистемних характеристик його мовного імені [16, с. 70] Образну складову утворюють усі наявні уявлення, закріплені в мові, внутрішні форми слів, що слугують для вираження певного концепту, стійкі мисленнєві картини. Ціннісний же компонент притаманний будь-якому ментальному утворенню, що віддзеркалює духовне життя людини.

Далі ми зосередимося на описі структури концепту *WOMAN*, який вважають одним з основних культурних концептів будь-якої нації. Згідно з тлумаченням В.І. Карасика культурний концепт – багатовимірне смислове утворення, в якому виділяється образна і понятійна сторони [25, с. 42]. Отже, нашою метою є встановити понятійний та образний зміст концепту *WOMAN*.

Для моделювання концепту *WOMAN* ми послуговуватимемося поняттям польової моделі концепту та звернемо особливу увагу на ядро концепту, яке становлять когнітивні ознаки, представлені у словникових дефініціях. Зібравши

та проаналізувавши лексичні значення слова *WOMAN* на підставі словникових визначень, можна виявити такі ядерні значення в межах понятійної складової заданого концепту [77, 78].

1. Людина, індивідуальність, особа незалежно від статі чи віку (an individual human being, a person). Це значення отримує репрезентацію через такі мовні засоби: *human being, human, being, person, individual*.
2. Доросла особа жіночої статі, на відміну від чоловіка, дівчини чи обох (an adult female person, as opposite to a man or a girl or both). Лексичні репрезентанти цього значення як *female, lady*, є іменниками для позначення дорослих осіб, які біологічно є жінками та фізично здатні народити дитину. Значення *woman* передають такими мовними засобами: *female person, woman, lady, old lady, young lady, she, her, herself*. Лексема *lady*, яку колись використовували для позначення жінок лише високого аристократичного кола, сьогодні вживається як ввічлива форма відношення чи звертання.
3. Член людської раси (a member of the human race).

Отже, у ході вивчення словникових дефініцій концепту *WOMAN* ми з'ясували, що його структура містить різноманітні значення. Проте на думку М.В. Піменової, для вичерпного опису концепту необхідно дослідити синонімічні ряди імені концепту, оскільки вони уточнюють і розширюють його семантичну структуру.

Синонімами лексеми «*woman*» є наступні: *lady, wife, old lady, adult female, fair sex, femme, member of the gentle sex, spouse, matron*. Дані лексеми утворюють синонімічний ряд, в якому виділяється домінанта – лексема *woman*.

При дослідженні образної складової концепту необхідно визначити поняття *образ*. За Ю. Карауловим під *образом* розуміється «категорія свідомості. Що відтворює різні аспекти предмета (форму, колір, положення в просторі, пропорції), дії або події. Вона характеризується наочністю, комплексністю, відсутністю деталізації і схематизмом» [26, с. 56]. На думку З. Попової та І. Стерніна, образний компонент в структурі концепту є його

психофізіологічною основою: «будь-який концепт має базовий шар – певний чуттєвий образ, який являє собою одиницю універсального предметного коду» [34, с. 111]. В. І. Карасик стверджує, що: «образна сторона концепту – це візуальні, слухові, тактильні, смакові характеристики предметів, явищ, подій, відображених в нашій пам'яті» [25, с. 76]. Як категорія свідомості, образ формується сприйняттям, пам'яттю, уявою, накопиченим досвідом. Окрім того, образна складова виражається в ряді метафор, що співвідносяться з іменами – експлікаторами концепту і наповнюють їх певним змістом. Метафора виступає як спосіб номінації, передає цілісний образ предмета і має безпосередній вплив на органи чуття.

Згідно з положеннями теоретико-лінгвістичної наукової школи Воронезького університету, образний компонент концепту містить перцептивні та когнітивні образи.

Таким чином, перцептивні образи, що входять в образний компонент концепту woman виникають на основі візуальних (adjectives: *beautiful, attractive, pretty, irresistible, gorgeous, nice, bright*; nouns: *dress, skirt, shoes on high heels, garment, blond, jewelry, lady*; colour: *in white, in red, in black, in blue*), звукових (*song, shouting*), смакових (*chocolate, wine*) та тактильних відчуттів (*tender, warm, gentle, soft*).

В свою чергу когнітивні образи в структурі концепту WOMAN включають антропоморфні образи (professions: *colleague, sportsman, lawyer, headmaster, psychologist, teacher*; famous women as idols: *Merlin Monroe, Jaclyn Kennedy, Katherine Middleton, Madonna*; goddesses from mythology: *Aphrodite, nymph*), образи природних явищ (*hurricane, earthquake*), зооморфні образи (*independence-cat; aggressiveness, perversity – lioness, tiger; cunning - fox*), ботанічні образи (*flower, apple, rose*).

Отже, концепт доцільно розглядати як динамічне ментальне утворення, яке складається з двох компонентів: понятійного та образного. Дослідивши значення концепту WOMAN у словниках, можна зробити висновок, що цей концепт містить різне семантичне наповнення, є багатоаспектним та одним із

ключових у будь-якій культурі. В свою чергу образний компонент концепту є специфічним рівнем відображення дійсності, що містить перцептивні та когнітивні образи, і в структурі концепту являється базовим.

Звернення до концептуальної сторони словесного образу обумовлено тим, що у нашій роботі образ жінки буде описано шляхом виявлення концептуальних метафор в американському кінодискурсі.

1.2.3 Вербальна іпостась

У лінгвістиці заведено вважати, що художній образ втілюється у словах та за допомогою слів. Згідно з поглядами Л. Белехової, у річищі когнітивного підходу художній образ інтерпретується як лінгвокогнітивний конструкт, що охоплює концептуальну і вербальну сторони. Концептуальна сторона - це узагальнений зміст образу, представлений концептами та їх трансформаціями у концептуальні схеми (метафоричні, метонімічні, оксиморонні). Вербальною стороною є словесне втілення концептуальних схем, що мають у підґрунті формування образу [7, с. 159]. По суті, вербальною стороною художнього образу є текст. Основною функцією такого тексту є формування стійкої асоціативної реакції до подразника (художнього образу).

Російський науковець В. Карасик зауважує, що вербальний портрет формується у сприйнятті адресата під впливом специфічних параметрів мовної поведінки адресанта [25, с. 264]. В свою чергу, К. Тарасенко тлумачить вербальний портрет як «сукупність мовних та мовленнєвих характеристик особи, що комунікує, або конкретного суспільства загалом в будь-який період існування» [46, с. 8]. Вищезгадані характеристики, відображені у вербальному портреті, охоплюють вік, стать, психологічні, соціальні, етнокультурні, мовні та інші параметри.

Аналіз вербального портрета передбачає опис різних рівнів вияву так званої «мовної особистості». Л. Крисін, М. Гордєєва, Є. Гончарова та О. Осетрова переконані, що досліднику слід звертати увагу на наступні параметри при створенні вербального портрета, а саме:

1. Специфічні риси використання мовних одиниць. Певні фонетичні та

лексичні одиниці можуть бути легко поміченими у носіїв мови, які використовують не літературні форми. Уніфіковані стандарти літературної мови знижують, однак не виключають ймовірність потрапляння до мови просторіч та діалектизмів. До кола наукових інтересів дослідниць М. Китайгородської та Н. Розанової належать фонетичні особливості мовлення при створенні вербального образу, наприклад використання особливого орфоепічного варіанту, фонетичного еліпса або ж наголошення не того складу. Окрім фонетичної складової, Є. Гончарова зосередилась на лексичних рисах: використанні зменшено-пестливих форм, лексичних повторів тощо. О. Осетрова стверджує, що словниковий запас, структура фраз та речень, використання виразних засобів (метафор, порівнянь, епітетів, лексичних повторів) тієї чи іншої особи може свідчити про її соціальний статус та рівень освіченості. Саме тому, ми визначаємо індивідуальний вокабуляр людини як систему, що дає можливість реконструювати фрагменти індивідуального світу образу.

2. Специфічні риси вербальної поведінки. В. Карасик тлумачить вербальну поведінку як «свідому та несвідому систему комунікативних актів, що розкриває особистість» [25, с. 269]. Науковець Т. Ніколаєва виділяє три типи стереотипів у вербальній поведінці: власне вербальна («чужі» слова, що використовуються мовцем), комунікативна (кліше, що використовуються в тих же ситуаціях) та ментальна (типові лінгвістичні та нелінгвістичні реакції).

3. Використання розмовних виразів.

4. Гра слів. Дане поняття означає умисне спотворення слова та його внутрішньої форми. Л. Крисін стверджує, що гра слів найчастіше використовується освіченими носіями мови [66, р. 98].

Отже, вербальний портрет є відображенням «вербальних ресурсів» особистості, а саме, сукупності рис, що роблять мову індивіда впізнаваною. Заведено вважати, що в художній літературі вербалізація концепту жінки реалізується за допомогою різноманітних стилістичних засобів: епітетів,

порівнянь, метонімії та передусім метафори й широкого спектра метафоричних образів та порівнянь.

Метафора є універсальним явищем в мові та притаманна текстам всіх епох. З точки зору когнітології «метафора є ніщо інше як інструмент пізнання світу, оскільки вона базується на встановленні асоціативних зв'язків, спільного та відмінного між явищами світу та створює на цьому базисі нові особистісні смисли, які представляють суб'єктивне ставлення індивіду до світу, його бачення, трактування певного фрагмента дійсності» [1, с. 16]. На переконання Д. Лихачова, для метафор «є типовим прагнення передати зовнішню схожість об'єктів, що порівнюються, зробити об'єкт наочним, створити ілюзію реальності» [27, с. 168]. Порівняння базуються на багатоманітних враженнях від об'єктів, приваблюють увагу до характерних деталей та другорядних ознак, як ніби дістаючи їх на поверхню та доставляючи читачу радість впізнавання та безпосередньої наочності.

Окрім того, метафора дозволяє створити мовну картину світу, що сприймається шляхом вербально образних асоціацій, а саме її складових слів та виразів. Нові концепти, що створюються за допомогою метафори, поєднують у своїй сутності абстрактне та конкретне; є результатом взаємодії пізнавальних процесів, емпіричного досвіду, культурного надбання колективу та його мовної компетенції.

Отже, у нашій роботі образ жінки буде представлений лексичними та синтаксичними засобами мови в американському телесеріалі «Відчайдушні домогосподарки».

1.3 Методика дослідження образу жінки

У нашому дослідженні ми використовуємо інтегративну методику, яка включає методи концептуального та компонентного аналізів, а також опираємось на лінгвокогнітивну структуру образу жінки, розроблену у працях Л.І. Белехової.

Основним методом дослідження концептів заведено вважати концептуальний аналіз, метою якого є простежити шлях пізнання змісту концепту й записати результати семантичною мовою [29, с. 16]. Серед дослідників існують протилежні погляди на питання структурування концептів. Наприклад, В. Маслова представляє концепт як симсловий варіант та вважає, що він має строгу структуру [29, с. 34]. З. Попова та Й. Стернін дотримуються думки, що у концепту немає чіткої структури [34, с. 41]. Отже, концептуальний аналіз постає певним методом експлікації концептів. У дослідженні він може базуватися на аналізі експериментальних даних, а також на аналізі даних лексикографічних джерел. У нашій роботі ми використаємо дослідження лексикографічних джерел, оскільки саме словникові джерела допомагають скласти первинне уявлення про реалії та мовні засоби їх вираження. За З. Поповою та Й. Стерніним «відсистемний підхід» до аналізу концепту полягає в аналізі значень ключового слова на основі словникових тлумачень, а також вивчення багатозначності слова у процесі його розвитку [34, с. 69]. Ми проаналізуємо концепт ЖІНКА саме на основі методу словникових дефініцій з метою визначення семантичного наповнення лексем.

Окрім того, матеріалом нашого дослідження стала така методика концептуального аналізу як теорія концептуальної метафори. Теорію концептуальної (когнітивної) метафори розробили американські мовознавці Дж. Лакофф і М. Джонсон у 80-х рр. ХХ століття [68]. На основі даної теорії представники Кемеровської лінгвістичної школи апробували та впровадили методику аналізу концепту, яка полягає у вивченні самого значення слова, в якому фіксуються не лише ознаки, необхідні та достатні для ідентифікації означуваного, але й нові знання про означуване, що реалізуються в метафорах та метонімії. Дослідниця М. Піменова вважає, що концептуальна ознака є найменшою одиницею концепту, атомом смислу [25, с. 68]. Для цього й використовують комплексну методику концептуального аналізу, що її розробила зазначена вище Кемеровська школа концептуальних досліджень, зокрема М. Піменова. Дослідження концепту здійснюється у кілька етапів, як-

от: аналіз лексичного значення та внутрішньої форми як базової метафори концепту, виявлення синонімічного ряду, дослідження концептуальних метафор та метонімії. На нашу думку, наведену схему аналізу доцільно використовувати для концептуальних метафор, оскільки вона передбачає аналіз процесів вторинної номінації й переносного значення. У нашій роботі ми визначимо концептуальні метафори, що притаманні чотирьом різним жіночим образам та поділимо їх на групи відповідно до найпоширеніших аспектів життя притаманних сучасним жінкам-домогосподаркам.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Поняття «образ» було розглянуто з позицій сучасних гуманітарних наук, а саме: літературознавства, лінгвістики, філософії, психології, когнітивної лінгвістики та поезики.

Найбільший вклад у розкриття поняття «образ» внесли філософи Аристотель, Платон, Г. Гегель, І. Кант. Водночас важливими є дослідження змісту поняття «образ» серед науковців у галузі психології (З.Фрейд, Л. Вигоцький); когнітології (Л. Белехова, В. Маслова); літературознавства (М. Волькенштейн, І. Волков, П. Палієвський, М. Храпченко) та лінгвістики (О. Ахманова, В. Гумбольдт, О. Потебня, І. Роднянська, С. Мезенін).

З точки зору літературознавства, О. Борисова трактує художній образ як основну одиницю художньої форми, яка втілює фрагмент художнього змісту, що постає у витворі мистецтва сенсорно та візуально й створюється за допомогою виразно-зображальних засобів; при цьому образ є результатом опосередкованого відображення реальної дійсності.

З погляду лінгвістики, В. Гумбольдт був зацікавлений у внутрішній формі мови, під якою він розумів систему понять, що відображають особливості світогляду, закріплені зовнішньою формою мови. Видатний український мовознавець О. Потебня у своїх працях продовжив вивчати внутрішню форму слова й зазначав, що внутрішня форма є відношенням змісту думки до свідомості, тобто вона показує, як представляється людині її власна думка.

Варто зауважити, що після аналізу трактувань поняття «образ» в літературознавстві та лінгвістиці, стає очевидним, що літературознавці звертають увагу на змістовий аспект художнього твору, тоді як для лінгвістів найбільш важливою є форма, тобто система мовних засобів.

Згідно з когнітивним підходом, образ трактується як ментальна репрезентація реальності, що є функціонально еквівалентним об'єктам зовнішнього світу, причому головним призначенням вищезгаданого образу є кодування конкретної інформації для зберігання її в структурі пам'яті, що виступає сполучною ланкою між простором внутрішньої реальності та реальним світом. Згідно з когнітивно-поемологічною концепцією Л. Белехової створення образу охоплює три іпостасі: передконцептуальну, концептуальну та вербальну.

У роботі було прийнято лінгвокогнітивне тлумачення образу, згідно з яким образ – це лінгвокогнітивне утворення, що слугує творчому відображенню дійсності та об'єднує передконцептуальну, концептуальну та вербальну іпостасі.

РОЗДІЛ 2. МОВНІ ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ТЕЛЕСЕРІАЛІ «ВІДЧАЙДУШНІ ДОМОГОСПОДАРКИ»

У даному розділі ми розглядаємо трактування поняття кінодискурсу та основні характеристики сучасного американського кінодискурсу. Також подається характеристика жіночих образів у сучасному американському кіно дискурсі в лінгвокогнітивному аспекті. Передконцептуальна іпостась розкривається шляхом встановлення архетипів кожного жіночого образу. Опис концептуальної іпостасі здійснюється за допомогою вибірки та подальшого групування концептуальних метафор по різних аспектах. Вербальна іпостась містить лексико-семантичні та синтаксичні засоби репрезентації жіночих образів.

2.1 Поняття та особливості сучасного кінодискурсу

На початку ХХІ століття зміни комунікативної реальності диктують необхідність нових напрямків лінгвістичних досліджень. Оскільки вербальні тексти замінюються медіатекстами, в розважальному дискурсі часто перевага віддається саме фільмам та телесеріалам, а не книгам. Тому, кінофільми знаходяться в центрі сучасних лінгвістичних досліджень.

Щоб проаналізувати поняття кінодискурсу, варто звернутися до його головного компоненту, а саме до "кінотексту". Російські вчені Г.Слишкін і м. Єфремова трактують кінотекст як зв'язне, цілісне і закінчене повідомлення, виражене за допомогою вербальних і невербальних знаків, що базується на використанні кінематографічних кодів, закріплених на матеріальному носії та спрямованих на відтворення на екрані й аудіовізуальне сприйняття глядачем [39, с. 117]. Кінотексти в поєднанні з екстралінгвальними факторами утворюють кінодискурс, під яким розуміються тексти, нерозривно пов'язані з ситуативним контекстом, що включає соціальні, культурні, історичні та інші фактори, а також з системою комунікативно-прагматичних установок адресанта (автора), що взаємодіє з адресатом (глядачем).

Сучасна лінгвістична теорія розглядає природу кінодискурсу з декількох точок зору:

1. Відповідно до семіотичного підходу, кінодискурс розглядається як семіотично неоднорідний, що спирається на символічні, іконічні та індексальні знаки. С. Зайченко трактує кінодискурс як поєднання реалізації авторського задуму разом зі складним комплексом можливих глядацьких реакцій [Зайченко]. Однак сприйняття кінодискурсу як результату досить суперечливе, оскільки загальноприйнято визначати його як процес.

2. Когнітивний підхід фокусується на ментальних картах глядачів, які існують в їх свідомості та допомагають розшифрувати інформацію, закодовану у фільмі. К. Бубель запропонував когнітивну модель кінодискурсу [60, р. 62], в якій процес формування повідомлення заснований на ідеї про те, що аудиторія буде "підслуховувати" кінодискурс. Таким чином, він створюється цілеспрямовано для аудиторії.

3. На думку А. Бодрової та Л. Цюбіної, соціолінгвістичний підхід пов'язаний з високою інформаційною цінністю кінодискурсу і його здатністю не тільки продукувати зміст і сюжет фільму, але і відображати соціальні та статусні ролі мовців за допомогою мовних і аудіовізуальних засобів. Відтак, А. Бодрова розглядає кіно як невіддільну частину лінгвокультури суспільства і багате джерело культурної та соціальної інформації [8, с. 5].

4. Згідно з чисто дискурсивним підходом, кінодискурс визначається як процес відтворення і сприйняття кінотексту, що містить певні просторово-часові умови й учасників, що володіють специфічними культурними знаннями.

Кінодискурс класифікують відповідно до наступних критеріїв:

- за каналом передачі інформації: усний та письмовий. Усному дискурсу притаманні повтори, паузи в мовленні, запинки, використання особових займенників, наявність граматичних помилок, широке використання невербальних засобів. В свою чергу, кінодискурс характеризується наявністю звукоряду та створенням певного екранного образу того чи іншого індивідуума [33, с. 127].

- за типом комунікації: монологічний та діалогічний. Обидва зустрічаються у кінодискурсі.
- за адресатом: побутовий та буттєвий. В першому комунікативна ситуація є очевидною та фокус спрямовується на емоційні відтінки ситуації, а ось в другому акцент спрямований на філософське та художнє осягнення світу [24, с. 190]. В кінодискурсі превалує другий тип.
- за характером інформативної складової: інформативний та фатичний. Яскравим прикладом інформативного є репортаж останніх новин, а фатичного – розвиток любовних стосунків [12, с. 214].

До основних особливостей кінодискурсу належать наступні: наявність кількох описових структур, склеєних монтажем; наявність мультимедіального оповідача, що охоплює певні кінематографічні прийоми та технології; аудіовізуальна подача матеріалу; наявність колективного автора; «подвійна хронологія» (тривалість фільму знаходиться у зовнішньому вимірі, а тривалість висвітлених подій – у внутрішньому); важлива роль звуків і шумів для створення ефекту присутності глядача; встановлення ясного причинно-наслідкового розвитку подій навіть за відсутності послідовності елементів наративу; прихована взаємодія між оповідачем і глядачем за допомогою внутрішніх монологів та закадрового голосу.

У нашому дослідженні ми адаптуємо лінгвокогнітивний підхід до аналізу кінодискурсу. Наукова основа когнітивної лінгвістики дозволяє інтерпретувати дискурс і його складові частини на вербальному і концептуальному рівнях. Отже, ми прагнемо описати структури знання, втілені у фільмі, як за допомогою вербальних, так і невербальних знаків.

2.2 Характеристика жіночих образів телесеріалу «Відчайдушні домогосподарки»

Американський телесеріал "Відчайдушні домогосподарки" вважається одним з найпопулярніших детективів ХХІ століття, що складається з восьми сезонів, кожен з яких містить у більшості випадків 23 або 24 епізоди. Події

серіалу відбуваються на мальовничому провулку Вістерія Лейн, що розташований у вигаданому містечку Феавью. На перший погляд здається, що Брі Ван де Камп, Габріель Соліс, Ліннет Скаво та Сьюзан Майєр ведуть звичний «ідеалізований» спосіб життя, притаманний типовим домогосподаркам, однак згодом виявляється, що героїні зіштовхуються з різноманітними сімейними та побутовими труднощами, мають секрети, скоюють злочини та приховують все це від зовнішнього світу.

У нашому дослідженні ми будемо використовувати матеріал першого сезону серіалу, що складається з 23 епізодів.

Історія розпочинається з вчинення самогубства однією із домогосподарок – Мері Еліс Янг. Відтепер і надалі вона невпинно буде супроводжувати кожен епізод своїми коментарями за кадром. Усі 4 головні героїні разом зі своїми сім'ями збираються на поминальний обід, де ми й знайомимося з ними вперше. Ліннет Скаво, в минулому успішна та талановита кар'єристка, одружилася з своїм колегою Томом та народила йому четверо дітей. Впродовж першого сезону жінка зіштовхується з проблемами стосовно питань материнства та виховання (пошук школи для гіперактивних близнюків, соціалізація дітей з однолітками попри всі наклепи, пошук няньки та подальша недовіра до неї); проявлення власної жіночності та привабливості (суперництво з колишньою коханкою Тома); спроба реалізації внутрішнього потенціалу шляхом активної участі в роботі Тома. Попри звичну відповідь, що материнство – це найкраща робота у світі, жінка страждає від хронічного недосипу та відсутності допомоги чоловіка. В кінці першого сезону пара вирішує помінятися ролями та тепер Ліннет влаштується на роботу, а Том навпаки залишиться разом з дітьми.

Габріель Соліс – колишня зіркова модель з Нью-Йорку, яка одружилася з Карлосом Солісом та розпочала вести життя заможної домогосподарки. На початку сезону Габі розтрачає величезні суми грошей та спокушає неповнолітнього садівника Джона, однак вже зовсім скоро Карлос потрапляє у в'язницю у зв'язку з махінаціями і жінці доводиться влаштуватися на роботу продавцем косметики або ж моделлю у супермаркеті. Матір Карлоса дізнається

про зраду невістки, однак не встигає це розповісти синові, бо її збиває авто. Через пів року перебування в комі, мама Соліс помирає. Габріель навчається жити в умовах безгрошів'я, однак не сильно радіє, коли Карлоса випускають під домашній арешт. Що більше, вона ігнорує його прохання народити дитину. Карлос змушений підмінити Габі таблетки, так що в останніх серіях вона дізнається, що вагітна. До речі, всі дізнаються про її інтрижку з садівником-школярем, що лише посилює скандали в сім'ї та додає неприязні зі сторони оточення.

Сьюзан Маєр, щойно розлучившись з чоловіком, знаходить собі нову пасію у вигляді Майка Дельфіно, нового жителя Вістерії Лейн. Однак доводиться постійно бути у суперництві із сусідкою Іді Брітт. Жінка випадково спалює будинок останньої та піддається шантажу зі сторони Марти Хубер. Проте, Марту вбивають і Сьюзан тримає цю таємницю під сімома замками. Єдина людина, яка знаходиться в курсі всіх подій, це донька-підліток Джулі, яка всередині сезону заводить романтичні стосунки з напівсиротою Заком, матір якого застрелила себе ще в першому епізоді. Сьюзан інколи свариться з колишнім чоловіком та його новою коханкою, але потім повністю захоплюється Майком, так що вони починають зустрічатися. На додаток, жінка першою дізнається, що Майк є біологічним батьком Зака, а його біологічну матір вбили прийомні батьки. До кінця сезону вони розпочинають зустрічатися та жити разом.

Брі ван де Камп вважається зразковою господинею у всьому містечку, однак її чоловік та діти мають дуже непрості з нею стосунки. Впродовж першого сезону Брі разом з Рексом відвідують психолога, щоб все-таки вберегти шлюб, однак остаточно розлучаються. Брі не ладить з дітьми, Ендрю та Деніель, тому вже в середині першого сезону Ендрю забирають примусово до табору, де він усвідомлює свою гомосексуальність. Деніель також зустрічається з різними хлопцями та ігнорує лекції матері про мораль. Брі також дуже симпатизує фармацевту Джорджу, який одержимо її кохає та

регулярно підмінює ліки хворому Рексу. Саме дії Джорджа і привели Рекса до серцевого нападу та швидкої смерті. Брі стала вдовою.

Першим головним образом є Лінет Скаво. Жінка розпочала проявляти відповідальність та незалежність ще з дитинства, беручи на себе опіку двох молодших сестер. Їхня матір зловживала алкоголем та зовсім не піклувалася про власних дітей. З того часу Лінет вирішила, що ні в якому разі не повторить долю своєї мами.

Спочатку Лінет Скаво виглядає як типова домогосподарка з передмістя. Однак виявляється, що вона вимушено відмовилась від успішного просування по кар'єрних сходах на користь створення сімейного вогнища. Про це свідчить відповідна концептуальна метафора **CAREER IS UPWARD MOVEMENT** (*successfully moving up the corporate ladder*) [79, DH: 3.27-3.34]. Очевидно, цей крок для жінки був нелегким, адже вона обожнювала та повністю віддавалась своїй роботі, що підтверджує наступна концептуальна метафора **CAREER IS SPORT**, репрезентована в такому контексті: “*she was known for her power lunches, her eye-catching presentations, and her ruthlessness in wiping out the competition*” [82, DH: 1.10-1.23]. Кар'єра тут метафоризується як спортивне змагання, якому притаманна сила, міць (*power*) й блискуча перемога (*wiping out the competition*).

Хоч вона й піклується про сімейне вогнище, насправді жінка знаходиться в затяжній депресії через те, що є матір'ю чотирьох маленьких дітей. Ставлення Лінет до материнства відображається в таких концептуальних метафорах як **MOTHERHOOD IS A CHALLENGE** (*to plan ahead is like to sprout wings*) [90, DH: 6.19-6.43] та **MOTHERHOOD IS WORK**. Остання знаходить своє відображення у такому контексті як «*So how's domestic life? Don't you just love being a mom? ...Lynette responded as she always did. She lied: It's the best job I've ever had*» [79, DH: 26.05-26.36] та «*All mothers know they have to protect their children, but some of us take our job more seriously than others*» [83, DH: 45.47-45.56]. Дарма, що Лінет позитивно висловлює свою думку на рахунок сімейного життя, а особливо материнства (*domestic life, being a mom*), все ж її

слова набувають негативної конотації, адже жінка відповідала загальноприйнятими фразами (*the best job*) та приховувала свої істинні думки (*she lied*). Таким чином, вона сприймає основну соціальну роль матері як важку роботу з частими непередбачуваними ситуаціями, що вимагає багато енергії та зусиль й не залишає вільного часу для себе й відпочинку.

Вона відчуває себе єдиною мамою, яка не може впоратися зі всім відразу: готувати, прибирати, прати, ходити по магазинах, шити костюми для вистави або брати дітей на футбольне тренування. Окрім того, близнюки страждають синдромом дефіциту уваги, тому матір постійно змушена придумувати дітям нові заняття й слідкувати, щоб вони не втрапили в якусь халепу. Зрозуміло, що до вечора у Лінет уже бракує сил втихомирювати дітей й вона виплескує накопівлі за день емоції. Відтак, ми знаходимо концептуальну метафору **CHILDREN ARE DELINQUENTS**, що відображається у наступному контексті: «*How was your night? ... We are raising little terrorists*» [81, DH: 35.31-35.53]. Це почуття типової домогосподарки, однак відповідно до ідеалу істинної жіночності, жінка не повинна скаржитися на своє життя. Їй слід тримати свої емоції при собі і нікому їх не показувати; завжди повинна бути щаслива і посміхатися, що б не сталося. Попри доволі важку поведінку близнюків, Лінет їх все одно обохнює та відстоює в будь-якій ситуації. Відтак, сварка метафоризується як війна: **QUARREL IS A MILITARY BATTLE**. У даному контексті «*Even though it was Mrs. McCluskey who had officially declared war, it was Lynette who decided to deliver the opening salvo*» [92, DH: 27.18-27.55] сварка є справжнісінькою війною (*war*), в якій відчайдушна матір Лінет робить свій перший залп (*to deliver the opening salvo*).

Проте, стосунки Лінет з чоловіком не є байдужими або ж надто холодними. Навпаки жінка відчуває міцну підтримку своєї другої половинки, підтвердження чому знаходимо у концептуальних метафорах **MARRIAGE IS SPORT** та **MARRIAGE IS AN OBJECT**, що репрезентовані у наступних контекстах відповідно: «*Tom and I are a team*» [98, DH: 26.22-26.24] й «*Our marriage is rock solid*» [98, 26.24-26.25]. У першому випадку шлюб

метафоризується як згуртована спортивна команда (*a team*), а в другому дане абстрактне поняття подано як фізичний об'єкт (*rock solid*), що являється по своїй суті твердим, непорушним, цілісним. Отож, шлюб у Лінет характеризується як міцний та непохитний. Однак, в кінці першого сезону жінка остаточно виснажується бути багатозадачною матір'ю та заявляє про це Томові, де й зустрічається наступна концептуальна метафора **FAMILY LIFE IS A MERRY-GO-ROUND**: «*I've made sacrifices over the past six years. I gave up my career. If another sacrifice has to be made, I think it's your turn on the merry-go-round*» [83, ДН: 37.13-37.25]. Тобто сімейне життя осмислюється як безперервна круговерть без жоднісінької паузи.

Підсумовуючи все вищезазначене, виявляється, що Лінет далеко не ідеальна домогосподарка згідно з тогочасними стереотипами. Вона уособлює в собі більшість рис сучасних домогосподарок – багатозадачність, шалена відповідальність, незадоволення власним життям, скарги на рутину, прагнення працювати та заробляти, почуття хронічної втоми, а тому й неохайний зовнішній вигляд, про що свідчить цитата «*I smell like a hamper*» [80, ДН: 14.11-14.12].

Таким чином, можна зробити висновок, що у Лінет Скаво домінують дві іпостасі, а саме матері та нереалізованої кар'єристки, що об'єктивуються в таких концептуальних метафорах як **MOTHERHOOD IS A CHALLENGE, MOTHERHOOD IS WORK, FAMILY LIFE IS A MERRY-GO-ROUND, QUARELL IS A MILITARY BATTLE, CAREER IS SPORT, CAREER IS UPWARD MOVEMENT**.

Наступним головним образом є Габріель Соліс. Ставши жертвою домагань вітчима у юному віці, жінка вже зовсім скоро усвідомила, що насправді прагне присвятити життя любові до самої себе. Одразу стає зрозумілим, що Габі не є типовою домогосподаркою, адже у домі працюють хатні робітниці. Що більше, вона відверто зраджує чоловікові з неповнолітнім садівником та нівелює будь-які сімейні цінності. Підтвердженням цьому є конвенційна концептуальна метафора **INFIDELITY IS A MURDERER** (*this*

would kill Carlos) [87, DH: 15.16-16.16]. Попри це, аспект зради набуває позитивної конотації з точки зору Габріель, як-от: **INFIDELITY IS A RESCUE** та **INFIDELITY IS A REST**. Перша концептуальна метафора знаходить своє репрезентацію у такому контексті: «*Like my friend Gabrielle. I should have seen how unhappy she was, but I didn't. I only saw her clothes from Paris and her platinum jewelry and her brand-new diamond watch. Had I looked closer, I'd have seen that Gabrielle was a drowning woman desperately in search of a life raft. Luckily for her, she found one. Of course, Gabrielle only saw her young gardener as a way to infuse her life with a little excitement*» [80, DH: 1.35-2.04]. Явище зміни єдиного партнера, перебуваючи у законному шлюбі, тобто «зради, невірності», являється негативним для країн з православним та католицьким віросповіданням, на відміну від мусульманських країн, де багатоженство офіційно дозволено. Тим не менш, для Габріель (*a drowning woman*) це явище метафоризується як фізичний об'єкт, що рятує життя (*life raft*) й відповідно набуває нетипового позитивного значення. Також це відслідковується в концептуальній метафорі **INFIDELITY IS A REST** (*vacation from the world*).

Беручи до уваги вищесказане, стає очевидним, що шлюб Габріель та Карлоса Соліс сповнений непорозуміннь та розрахунку. Відтак, дружина вбачає їхній зв'язок виключно як фізичний предмет, який не несе в собі жодної духовної цінності: «*Marriage is a simple concept. Basically, it's a contract between two people that binds them together for life in the hopes that they can live happily ever after. Sadly, some contracts are made to be broken*» [99, DH: 3.32-3.35]. Відповідно, на основі цього виводимо концептуальну метафору **MARRIAGE IS AN OBJECT** (*a contract*). Також тому є й інше підтвердження, виражене у наступному контексті: «*Can't you just make something up? I'm past the point in my career where i have to beg for work. I'm sorry. Okay, i'm holding my marriage together by my fingernails*». [97, DH: 17.19-17.28]. Знову концепт **MARRIAGE** вбачається конкретною річчю, що вислизає та яку потрібно втримувати задля подальшого забезпеченого життя (*by my fingernails*).

Варто зазначити, що Габі поводиться дуже егоїстично, категорично заперечуючи народження дітей, які можуть зіпсувати її красу та тіло. Незважаючи на те, що наприкінці першого сезону вона дізнається про свою вагітність, все ж діти вербалізуються як покарання в концептуальній метафорі **CHILD IS A PAIN** (*punishment*) та осмислюються як джерело страждань та нещастя за всі вчинені раніше гріхи.

Таким чином, незважаючи на офіційне перебування у шлюбі та наявність постійного партнера, у Габріель Соліс найяскравіше проявляється іпостась марнославної коханки, що зраджує своєму заможному чоловікові та руйнує традиційні сімейні цінності. Даний аспект об'єктивується в таких концептуальних метафорах як **INFIDELITY IS A RESCUE, INFIDELITY IS A REST, MARRIAGE IS AN OBJECT, CHILD IS A PAIN**.

Сьюзан Майер вважається найбільш романтичною та незвичною особою, яка має специфічний талант потрапляти у халепи. Сьюзан, за освітою ілюстратор дитячих книг, проживає на Вістерія Лейн з донькою-підлітком Джулі, яка вирізняється своїми дорослими порадами та безумовною підтримкою матері. Після гірко розлучення Сьюзан відчуває себе засмученою та не бажає вступати в будь-які романтичні стосунки. Відтак, в очах жінки звичний для класичної домогосподарки шлюб набуває негативної конотації й відображається в такій концептуальній метафорі як **MARRIAGE IS DISAPPOINTMENT**. Дана метафора вербалізується лексемами «a monster» та «bitterness» та репрезентується у наступному контексті: «*It's like every time I get within 10 feet of Karl, I just become a monster. What, you mean forgive him? You know, I've lived with this bitterness so long, but I think I'd cope*» [81, DH: 13.17-13.28].

Однак зовсім скоро у жінки розпочинаються нові бурхливі стосунки з сусідом Майком. Незважаючи на добросердечність милої Сьюзан, коли діло доходить до влаштування власного щасливого сімейного життя, вона перетворюється у запеклу суперницю та ні в якому разі не готова зійти з дистанції. Підтвердженням цьому є конвенційна концептуальна метафора

LOVE RELATIONSHIP IS SPORT, що зустрічається в декількох контекстах, а саме: «*And just like that, the race for Mike Delfino had begun. For a moment, Susan wondered if her rivalry with Edie would remain friendly*» [81, DH: 19.37-19.44] та «*It was everything Susan could do to keep a smile on her face. Round two was under way, and she was already taking a beating*» [80, DH: 43.31-43.40]. Таким чином, спостерігається вербалізація концепту **SPORT** за допомогою відповідних лексем та словосполучень «*the race...had begun*», «*rivalry*», «*round two*», «*to take a beat*». У такому випадку нетиповий підхід вирішення суперечки за партнера в образі ЖІНКИ-ДОМОГОСПОДАРКИ досягається шляхом наполегливості, впевненості у собі, готовності постояти за себе, мужності, стійкості, а відтак появи раніше невідомих тогочасним домогосподаркам маскулічних рис характеру.

Що більше, романтична й водночас сильна духом Сьюзан досягає свого та починає зустрічатися з Майком. Оскільки жінка дуже ніжна та чутлива, любовні стосунки видаються їй також стежкою до серця, а кохана людина – мандрівником. Підтвердженням такого погляду являється концептуальна метафора **LOVE RELATIONSHIP IS A ROAD** (*work your way into my heart*). Очевидно, що романтична та миловидна Сьюзан постійно перебуває в страху самотності та завжди знаходиться в пошуку нового партнера. Часті зміни партнерів однозначно притаманні сучасним домогосподаркам. Що ж до ведення домашніх справ, то Сьюзан аж ніяк не є звичайною провінційною домогосподаркою. Усі страви завжди зіпсовані та несмачні, однак така незграбність додає їй ще більше чарівності.

Найбільша гордість Сьюзан - її дочка, яка здається більш відповідальною, ніж вона. Саме Джулі піклується про свою маму, а не навпаки. Джулі завжди підтримує Сьюзен і підбадьорює її, коли інший чоловік розбиває її серце. Хоча Сьюзан інколи допускається помилок у вихованні дочки, однак вона фокусується переважно на позитивних моментах, чому знаходимо підтвердження у концептуальній метафорі **MOTHERHOOD IS SUCCESS**, репрезентованій у такому контексті: «*Yes, Susan had failed many times as a*

mother. Nevertheless, she took her victories where she found them» [99, DH: 1.38-1.42]. Будь-які хороші моменти у стосунках з донькою являються для жінки маленькими успішними перемогами (*victories*). Окрім того, її ставлення до дитини можна сприйняти як занадто вільне. Вона не кричить і не карає її, а навпаки вчить відповідальності, навчаючи на помилках. Загалом, друзі та сім'я Сьюзан бачать її безпорадність як щось миле і веселе.

Таким чином, можна зробити висновок, що у Сьюзан Майер домінують дві іпостасі, а саме матері та романтичної партнерки, що об'єктивуються в таких концептуальних метафорах як **LOVE RELATIONSHIP IS SPORT**, **LOVE RELATIONSHIP IS A ROAD** та **MOTHERHOOD IS SUCCESS**.

Брі Ван де Камп є останньою з головних героїнь телесеріалу. Ще в ранньому дитинстві Брі пережила величезну трагедію, яка наклала відбиток на все її подальше життя: загибель матері під колесами нетверезого водія. З того часу у жінки розпочались легкі психічні розлади у вигляді надмірної зацикленості на чистоті. Однак вона сприймає хатні справи як можливість відпочити, відволіктися від надокучливих невеселих думок. Саме тому концептуальна метафора **HOUSEWORK IS RELIEF** (*the way to disengage emotionally*) відображає як наслідки її психічного розладу, так і внутрішній стан відчайдушної домогосподарки. Після одруження домогосподарка швидко створює приємну атмосферу навколо будинку, так що на газонах ростуть завжди доглянуті квіти, а з вікон доноситься аромат свіжовипечених чорничних мафінів. Проте, чоловік Брі не в захваті від прагнення дружини бути ідеальною господинею, про що свідчить наступна концептуальна метафора **HOUSEWIFE IS A PERFECTIONIST**, репрезентована в такому контексті: «*You're this plastic suburban housewife with her pearls and her spatula who says things like `We owe the Hendersons a dinner`. Where's the woman I fell in love with who used to burn the toast and drink milk out of the carton and laugh? I need her. Not this cold, perfect thing you've become»* [79, DH: 36.58-37.50]. На його думку, кохана є не людиною, а холодною штучною річчю (*plastic; a cold, perfect thing*), таким собі ввічливим роботом, що не здатний виражати власні почуття. Варто також

зазначити, що Брі постійно прагне до самореалізації як найкраща господиня і зовсім скоро після переїзду її починають вважати найкращою матір'ю та елегантною дружиною на всю околицю. Заздрощі сусідів виявляються у такій концептуальній метафорі як **HOUSEWIFE IS A RIVAL**, що вербалізується перефразованою ідіомою *keeping up with Bree van de Camp* [85, DH: 0.43-0.56], підтверджуючи тим самим всезагальне визнання жінки як найкращої господині у всій околиці.

Однак у шлюбі складається не все так гладко: Брі завжди здавалось, що вона викладалась на повну, була вірною, покірною, турботливою. В свою чергу, її чоловік Рекс зажадав розлучення, прагнучи втекти від штучної люб'язності та правильності Брі, яка скоріше «була схожа на актрису з реклами про мийні засоби». Почуття кохання остаточно згасають, коли Рекс потрапляє на лікарняне ліжко й жінка чітко і холодно заявляє, що все покінчено, де й зустрічається наступна концептуальна метафора **LOVE IS VOID**: «*The doctor said you could be here for weeks. Would it make you feel any better if I told you I'm sorry for what I did? Yes, it would if I still felt anything for you. But as it stands, the place you used to occupy in my heart is very much empty now*» [89, DH: 18.30-18.35]. Концепт LOVE вербалізується за допомогою такого словосполучення як «place in my heart» та осмислюється як фізичний простір, а саме місце, що пустує.

Варто зауважити, що діти теж не могли знайти контакт з матір'ю та намагалися триматися її осторонь, а Брі Ван де Камп, в свою чергу, так любить своїх дітей, що хоче захистити їх від будь-яких критиків. Вона карає їх за кожен маленький проступок, який вони роблять, але коли мова заходить про серйозні речі, вона вважає за краще брехати, ніж виставляти своїх дітей в поганому світлі. До прикладу в ситуації, коли під колесами сина Ендрю загинула мама сусіда, Брі абсолютно забуває про етичний моральний кодекс, що виражається концептуальною метафорою **MOTHER IS A CRIMINAL** в наступному контексті: «*Our son could spend the rest of his life in jail. ... I won't allow that... Bree knew what she was about to do was wrong, but like most sinners, she would*

worry about her guilt tomorrow» [86, DH: 2.54-3.03]. Концепт **CRIMINAL** вербалізується за допомогою лексем «*wrong*», «*sinner*», «*guilt*», з чого слідує, що коли мова заходить про власних дітей, моральний закон для Брі Ван Де Камп не існує і вона готова стати злочинцем.

Загалом образ Брі сповнений двоякості. Наскільки жінка намагається створити ідилічну картинку свого сімейного життя, настільки й руйнує його власною поведінкою, яка викликає тільки роздратування, злість, відразу та непорозуміння в найближчих людей. Всупереч цьому, Брі до останнього бореться за звання найкращої та готова піти практично на все, щоб таємниця її справжнього життя не відкрилась на загал. Тому ми знаходимо концептуальну метафору **FAMILY LIFE IS CLEW**, що репрезентується в наступному контексті: «*But what I remember most about Bree -- was the look of fear in her eyes. Bree had started to realize her own world was unraveling, and for a woman who despised loose ends, that was unacceptable»* [81, DH: 02.02-02.07]. У цьому випадку концепт FAMILY LIFE виступає фізичним об'єктом, а саме клубком, у якого можуть стати помітними вільні кінці (*loose ends*), тобто ймовірність оприлюднення скелетів у шафі, що для перфекціоністки Брі було поза будь-якими обговореннями.

Деякі можуть подумати, що вона холодна як камінь. Вона ніколи не плаче на людях, ніколи не підвищує голоси, завжди спокійна та усміхнена. Брі – прекрасний приклад жінки дев'ятнадцятого століття, яка ніколи не показує, що вона відчуває і чого хоче. Однак все ж глибоко всередині у неї є якісь почуття.

Отже, в образі Брі Ван Де Камп безсумнівно домінує аспект справжньої класичної домогосподарки XIX століття, про що свідчать такі концептуальні метафори як **HOUSEWORK IS RELIEF, HOUSEWIFE IS A PREFECTIONIST, HOUSEWIFE IS A RIVAL**, а також відчайдушної матері, що зриває маску ідеальної людини тільки, коли її діти потрапляють в серйозні неприємності. Даний аспект об'єктивується в таких концептуальних метафорах як **MOTHER IS A CRIMINAL, MOTHER IS A RESCUER**.

2.3 Класифікація образів жінок та засоби їх втілення у телесеріалі «Відчайдушні домогосподарки»

2.3.1 Передконцептуальна іпостась

Словесний образ є засобом розуміння світу людиною, завдяки інтегративній моделі якого можна не лише осмислити та поєднати різні погляди, а й вдосконалити та адаптувати нові лінгвокогнітивні методи до традиційного аналізу художньої семантики. З позиції лінгвокогнітивної концепції Л.І. Белехової, словесний образ постає як складний лінгвокогнітивний конструкт, що об'єднує передконцептуальну, концептуальну та вербальну іпостасі, адже є точкою перетину різних типів знань: архетипного, стереотипного й індивідуального [7, с. 146].

Вважається, що первісне, архетипне уявлення про предмет чи явище, яке існує у «когнітивному позасвідомому» автора, зумовлене генетичною пам'яттю людства, «колективним позасвідомим». Передконцептуальна сторона словесного образу є підґрунтям кожного образу. По суті, архетип не є образом, це лише емоціогенне передзнання, викликане несвідомою реакцією первісної людини на таємні сили природи, нездатністю людини пояснити причину свого емоційного стану, зумовленого впливом довкілля. Актуалізація архетипу у свідомості людини пов'язана з першими актами осмислення свого психічного відчуття та пізнання сутності явищ і предметів реальності [3, с.8].

Архетип жінки вважається одним з центральних та найбільш розмаїтих. До прикладу, деякі жінки потребують бути в шлюбі та мати дітей, щоб реалізувати себе як відповідальна дружина та турботлива матір. Звісно, вони впадають у відчай, коли усвідомлюють, що досягнення цілі їм видається не під силу. У такому випадку, жінки надають важливе значення традиційній ролі домогосподарки. Очевидно, що такий тип відрізняється від іншого, що понад усе цінує свою незалежність або ж зосереджується на досягненні нових кар'єрних висот. Ще один тип жінки прагне до усамітнення та згодом виявляє, що духовність для неї є найважливішою. Отож, те, чого прагне та що виконує

один тип жінки, може бути безглуздом для іншого, залежно від того, які характеристики превалюють.

Американська дослідниця Джин Болен у своїй книзі «Богині у кожній жінці» описала найбільш поширені типи богинь, притаманні тому чи іншому типу жінки, так що усі 7 архетипів були поділені на три категорії:

- богині-дів (Артеміда, Афіна та Гестія);
- вразливі богині (Гера, Деметра та Персефона);
- алхімічна богиня (Афродіта) [59].

У нашому дослідженні першого сезону американського телесеріалу «Відчайдушні домогосподарки» було визначено чотири головних героїні з яскраво вираженими ознаками різних архетипів богинь.

До першої категорії належать богині-дів, що буквально означає свободу психіки від впливу різного роду стосунків. Емоційні захоплення не відволікали їх від того, що вони вважали важливим. Яскравим прикладом богині-дів, а саме Афін, є головна героїня Ліннет Скаво. Дана богиня проявляється у жінки з хорошими навичками стратегічного мислення та планування під час певної інтелектуальної роботи. Безсумнівно, справжнім покликанням Ліннет є управління масштабною компанією з великою кількістю персоналу, адже саме на роботі жінка відчувала себе на своєму місці та із притаманною наполегливістю та відповідальністю успішно створювала й захищала нові проекти. Наприклад, подруга Ліннет Мері-Еліс Янг характеризувала її наступним чином: *She was known for her power lunches, her eye-catching presentations and her ruthlessness in wiping out the competition* [82, ДН: 1.10-1.23]. Колега Ліннет Наталі Кляйн при зустрічі теж обмовилась, що жінка давно уже б отримала посаду топ-менеджера, якби не звільнилась: *We all say if you hadn't quit, you'd be running the place now* [82, ДН: 1.56-2.09]. Лексичні одиниці та словосполучення *power*, *eye-catching*, *ruthlessness*, *running the place* опредметнюють архетипні ознаки працьовитість та відповідальність, що й співвідносяться з архетипом Афін. Що більше, сила енергії богині допомагає не тільки успішно просуватися по кар'єрних сходах в молодості, а також дати

«другий подих» у зрілому віці (наприкінці першого сезону вона безапеляційно заявила, що знову повертається до рекламної агенції). Отож, можна зробити висновок, що тип Ліннет є справжньою розсудливою жінкою-кар'єристкою, яка так і не реалізувалася на домашньому поприщі та усвідомлює важливість в першу чергу власних інтересів та цілей.

Дану категорію також доповнює інша головна героїня, а саме Брі Ван Де Камп у ролі богині Гестії. Жінки, сильно пов'язані із цим архетипом, прагнуть бути на самоті, медитувати, служити. Для такої жінки прибирання чи прикрашання дому, приготування їжі чи рукоділля, тобто все те, що втягує в процес та занурює у стан спокою, є своєрідною медитацією, духовною практикою. Так і у нашому серіалі Брі вважається найкращою господинею у всьому передмісті завдяки ідеальним газонам, завжди свіжій випічці по оригінальних рецептах, скрипучій чистоті у домі. Брі сама зізнається психотерапевту, що емоційно відпочиває під час прибирання: *the way to disengage emotionally*, тобто медитує і відпочиває як Гестія. На жаль, богиня ніколи не відчуває духовного контакту з партнером та чітко виставляє власні границі. У випадку з Брі її чоловік Рекс навіть лютував, що жінка поводитися занадто «штучно» та не щиро навіть у колі найрідніших: *You're this plastic suburban housewife with her pearls and her spatula who says things like "we owe the hendersons a dinner. "Where's the woman I fell in love with who used to burn the toast and drink milk out of the carton and laugh? I need her. Not this cold, perfect thing you've become* [79, DH: 36.58-37.50]. Лексичні одиниці та словосполучення *plastic suburban housewife, cold, perfect thing* опредметнюють характеристику бездоганності, ідеальності у веденні домашніх справ. Таким чином, архетипом Брі Ван де Камп є Гестія, богиня самотності, строгості, високої духовності.

На відміну від богинь-дів, три вразливі богині представляють традиційні ролі дружини, матері та дочки. Вони не просто залежні від стосунків, а й не мислять своє життя без них, гірко страждаючи від втрати зв'язку із близькою людиною. Під такий опис очевидно підходить Сьюзан Майер, богиня якої Деметра втілює в собі архетип материнства. Це найбільш люблячі та турботливі

мами, самовідданість яких не знає меж. Підтвердженням цьому слугує неодноразове звертання матері до доньки: *I am extremely **proud** you are my daughter. You were the best **gift** for me... How grateful I am for your **support**...* [83, ДН: 35.18-35.44] Лексичні одиниці *proud, gift, support* несуть експліцитний характер позитивної конотації та підтверджують потужний емоційний зв'язок мами та доньки, архетипів Деметри та Персефони. Поряд з ними комфортно як емоційно, так і фізично. Дуже часто матір Деметра, та донька Персефона, стають найближчими подругами та підтримують одна одну в непростих ситуаціях: *Do you like Mike?.. Yes, I do love him... You need to talk with him, most probably his feelings are warm as well* [83, ДН: 36.02-36.10]. Більше того, завдяки доньці-підлітку Джулі, інфантильна та наївна Сюзан легше сприймає розставання із новими партнерами та не потрапляє у значні халепи. Складається враження, що донька та матір помінялися ролями.

Архетип єдиної алхімічної богині Афродіти є унікальним, адже у ній поєднано як постійне прагнення любові, так і внутрішня свобода та творчий порив. Для Афродіти, як і для нашої героїні Габріель Соліс головним в житті виступають стосунки з чоловіками, задоволення, творчість, пристрась: *It was then that Gabrielle got her next **great idea**. She decided to throw the first annual Sacred Heart **charity fashion show** to raise money for more nursing staff* [86, 12.26-12.39]. Словосполучення *great idea* та *charity fashion show* опредметнюють архетипну ознаку *креативність*, що відповідає архетипу богині Афродіти.

Оскільки цей тип є «кінестетичним», для таких жінок величезну роль відіграють ніжні тканини, ванни для релаксу, масаж, обійми. Слабкою стороною богині вважається одержимість земними задоволенням та комфортом, що робить з нею жінку легковажну та несерйозну, а також панічний страх втратити красу та зовнішній лоск. Наприклад, Габріель категорично відмовилася народжувати, адже вагітність може не тільки «зіпсувати» її розкішне модельне тіло, а й доставляти багато дискомфорту та турбот: *Oh, I don't understand why God is **punishing** me* [98, ДН: 27.20-27.32]. Концепт CHILDREN для Габріель нерозривно пов'язується із лексемою

punishment, що розщеплюється на семи pain, suffering, discomfort. Таким чином, народження та виховання дітей для жінки набуває негативної конотації. Як і для архетипу богині Афродіти, приваблива зовнішність відіграє для Габріель основну роль.

Підсумовуючи, усі чотири головних героїні характеризуються яскраво вираженими ознаками різних архетипів богинь. Завдяки логічному мисленню та працелюбству Ліннет Скаво проявляється як богиня Афіна (архетип кар'єристички), хазяйновита Брі Ван Де Камп знаходить розраду у прибиранні та постає з архетипними ознаками богині Гестії (архетип домогосподарки), романтична та меланхолійна Сьюзан разом зі своєю донькою-подругою Джулі втілюють Деметру (архетип матері) та Персефону, Габріель Соліс найбільше проявляються в унікальному типові творчої Афродіти (архетип волелюбної коханки).

2.3.2 Концептуальна іпостась

На основі аналізу концептуальних метафор як складників концептуальної іпостасі образу жінки в американському кінодискурсі було виявлено такі концептуальні ознаки, що описують образ сучасної *жінки-домогосподарки*: *motherhood, career, marriage, infidelity, family relationships, love relationships, housework*.

Концептуальна ознака *motherhood* була виявлена у складі таких КМ як MOTHERHOOD IS JOB (*So how's domestic life? Don't you just love being a mom? Lynette responded as she always did. She lied. It's the best job I've ever had [83, DH: 26.05-26.36]; All mothers know they have to protect their children, but some of us take our job more seriously than others [83, DH: 45.47-45.56]), MOTHERHOOD IS A CHALLENGE (*Telling me to plan ahead is like telling me to sprout wings, and it's things like being told to plan ahead that make me so crazy [91, DH: 6.19-6.43]), MOTHERHOOD IS SUCCESS (Susan took her victories where she found them [103, 1.38-1.42]), PARENTS ARE GARDENERS (Men by nature are drawn to young women with whom they can plant seed in future [89, DH: 28.09-28.17]),**

MOTHER IS A RESCUER *Where does Andrew keep his marijuana? Bree had resorted to extreme measures to save her son's soul [87, DH: 37.14-37.26]),*
 MOTHER IS A CRIMINAL *(Bree knew what she was about to do was wrong, but like most sinners, she would worry about her guilt tomorrow) [86, DH: 2.54-3.03].*

Майже усі зазначені метафори, за винятком однієї, відображають напружений стиль життя сучасної жінки-домогосподарки та її велику відповідальність за виховання дітей, підтвердження чому знаходимо у концептах JOB, CHALLENGE, SUCCESS, RESCUER, які становлять царину джерела вищевказаних концептуальних метафор. Однак єдиною КМ, що, на перший погляд, руйнує типове сприйняття материнства та матері, є MOTHER IS A CRIMINAL. У лексикографічних джерелах подається наступна дефініція слова “*criminal*”: «*relating to, involving, or being a crime; guilty of crime*» [Cambridge Dictionary], на основі чого ми виділяємо такі основні лексеми як *crime* та *guilty*. У досліджуваному матеріалі епізоду знаходимо ту ж саму лексему «*guilt*» та синонім «*criminal*» - «*sinner*». Окрім того, іншим прикладом слугує фразове дієслово «*to break into*» щодо вступу дітей до іншої школи через їхню гіперактивну поведінку. У галузі правознавства дане фразове дієслово означає «*to get into a building or car using force, usually to steal something*» [Cambridge Dictionary], тобто незаконне проникнення до будівлі з метою задовольнити власну вигоду, потреби. Знову спостерігається сильне прагнення матері забезпечити власних дітей всім найкращим за будь-яку ціну. Таким чином, хоча здається, що образ матері не є безумовно ідеальним та взірцевим, дані КМ свідчать навпаки про готовність матері пожертвувати всім та знехтувати власними моральними цінностями аби тільки не зламати дитині долю.

Наступною концептуальною ознакою є *career*, що зустрічається у таких КМ як CAREER IS SPORT *(She was known for her power lunches, her eye-catching presentations, and her ruthlessness in wiping out the competition [82, DH: 1.10-1.23])* та CAREER IS UPWARD MOVEMENT *(Of course, she didn't cook much while she was moving up the corporate ladder) [79, DH: 3.27-3.34].*

Цариною джерела даних КМ є відповідно SPORT та UPWARD MOVEMENT, що очевидно означають змагання, рух вперед, рух догори, досягнення хороших результатів, першості тощо. Однак, можна зробити висновок на основі незначної кількості КМ, притаманних концептуальній ознаці *career*, що даний аспект не є пріоритетним в житті сучасних жінок-домогосподарок.

Концептуальна ознака *marriage* була знайдена у складі наступних КМ: MARRIAGE IS SPORT (*Tom and I are a team* [98, DH: 26.22-26.24]), MARRIAGE IS AN OBJECT (*Our marriage is rock solid* [98, DH: 26.24-26.25]; *Basically, it's a contract between two people that binds them together for life in the hopes that they can live happily ever after* [99, DH: 3.32-3.35]; *i'm holding my marriage together by my fingernails* [93, DH: 12.12-12.26]), FAMILY LIFE IS A MERRY-GO-ROUND (*If another sacrifice has to be made, I think it's your turn on the merry-go-round* [83, DH: 37.13-37.25]), MARRIAGE IS COLDNESS (*Gabrielle liked her paella piping hot. However, her relationship with her husband was considerably cooler* [79, DH: 5.23-5.29]), MARRIAGE IS A MACHINE (*A high powered career, a handsome husband, an extravagant house. So, this is (the husband is imprisoned, lack of income) just a blip in the radar for me* [92, DH: 32.19-33.04]), MARRIAGE IS DISAPPOINTMENT (*It's like every time I get within 10 feet of Karl, I just become a monster. You know, I've lived with this bitterness so long, but I think I'd cope* [81, DH: 13.17-13.28]).

Одразу ж стає помітним, дана концептуальна ознака відіграє важливу роль у житті жінок як у позитивному, так і у негативному світлі. Доволі нетиповою є КМ MARRIAGE IS SPORT, адже дефініцією поняття *marriage* є *the legally or formally recognized union of two people as partners in a personal relationship (historically and in some jurisdictions specifically a union between a man and a woman)* [77], з ключовими лексемами як *union, two people, personal relationship, a man, a woman*. Поняття *sport* трактується як *an activity involving physical exertion and skill in which an individual or team competes against another or others for entertainment* [77], охоплюючи наступні найбільш часто вживані

лексеми: *activity, individual, team, compete, physical exertion*. Таким чином, очевидно, що лексичні поля концептів MARRIAGE та SPORT значно різняться та не містять спільних лексем. Проте, у матеріалі досліджуваного епізоду у контексті сімейних відносин поняття «*team*» означає згуртованість, спільне бачення цілі, підтримка один одного. Сучасні домогосподарки, на відміну від традиційних, не насолоджуються рутинною домашньою роботою та збереженням сімейного вогнища, а навпаки прагнуть та наполегливо прохають допомоги від чоловіків у вихованні та веденні домашнього господарства. Підтвердженням цьому є КМ FAMILY LIFE IS A MERRY-GO-ROUND, де лексична одиниця «*merry-go-round*» визначається у лексикографічних джерелах як «*a revolving machine with model horses or cars on which people ride for amusement*» [77] та набуває конотації на основі притаманних характеристик каруселі «*a continuous cycle of activities or events, especially when regarded as pointless*» [77]. Таким чином, концепт FAMILY LIFE характеризується концептуальними ознаками «*cycle*», «*activities*», «*pointless*», а тому несе не традиційне бачення сімейного життя як тихого щастя та пожертви, а навпаки циклічну діяльність без будь-якого визначеного сенсу. Концептуальна ознака *marriage* також неодноразово була виявлена у складі КМ, що означає певний фізичний предмет. Переважно усі випадки вживання лексем, наприклад, «*rock solid*», «*radar*», «*contract*», безпосередньо характеризують концепт MARRIAGE. Попри загальноприйнятий розгляд концепту MARRIAGE у позитивному ключі, все ж сучасні домогосподарки сприймають подружнє життя як «*bitterness*», «*cold*» та навіть «*becoming a monster*», на основі чого і були виведені КМ MARRIAGE IS DISAPPOINTMENT та MARRIAGE IS COLDNESS. Однозначно усі лексеми та словосполучення несуть негативний відтінок та в цілому руйнують ідеалізоване сприйняття концепту MARRIAGE.

Наступною концептуальною ознакою є *infidelity*, що зустрічається у таких КМ як INFIDELITY IS RESCUE (*Had I looked closer, I'd have seen that Gabrielle was a drowning woman desperately in search of a life raft. Luckily for her, she found one. Of course, Gabrielle only saw her young gardener as a way to infuse her*

life with a little excitement [80, DH: 1.35-2.04]), INFIDELITY IS RELAX (*Who's that? It's Mr. Solis. Relax. Carlos is at work, and he doesn't ring the doorbell. It's the cable guy. He's three hours late. Use the side entrance. Gabrielle knew her vacation from the world had ended* [82, DH: 1.19-1.41]), INFIDELITY IS A MURDERER (*Gabbie, you're sleeping with your gardener, aren't you? Yes, but you have to promise not to tell anybody. If Carlos found out, this would kill him*) [87. DH: 15.16-16.16].

У лексикографічних джерелах подана наступна дефініція лексичної одиниці «*infidelity*»: *lack of faithfulness to one`s husband or wife; a sexual encounter or relationship between a married person and someone other than their spouse* [77]. Опираючись на подані визначення, встановлюємо прямий зв'язок концептів MARRIAGE (*husband or wife, a married person, a spouse*) та INFIDELITY (*lack of faithfulness, sexual encounter or relationship*). З цього слідує, що концептуальна ознака *infidelity* тісно пов'язана з інститутом сім'ї. Беззаперечним є те, що в контексті сімейних стосунків дана ознака набуває особливо негативного відтінку, підтвердженням чому є КМ INFIDELITY IS A MURDERER. Однак на підставі досліджуваного матеріалу *infidelity* несподівано набуває позитивної конотації, про що свідчать КМ INFIDELITY IS RESCUE (*life raft*) та INFIDELITY IS RELAX (*vacation from the world*). Таким чином, сучасні жінки-домогосподарки не вважають зраду гріхопадінням, а навпаки шукають у ній розраду та відпочинок від буденної рутини.

Концептуальна ознака *family relationships* була виявлена у складі таких КМ як FAMILY RELATIONSHIPS IS WAR (*The war for control of Carlos began the night he proposed, and Gabrielle had been losing ground to Juanita ever since.* [84, DH: 0.40-1.26]), FAMILY RELATIONSHIPS IS GAME (*The bottom line is, no matter how much I dislike you, I love Carlos more. You don't have to believe I'm a good person, but at least believe I care about my husband. Fine. Juanita might have been the gambler of the family. But Gabrielle was the one who knew the rules how to bluff* [84, DH: 32.21-32.47]), FAMILY LIFE IS CLEW (*But what I remember most about Bree -- was the look of fear in her eyes. Bree had started to realize her*

own world was unraveling, and for a woman who despised loose ends, that was unacceptable [81, DH: 02.02-02.07]).

Якщо в основі концепту MARRIAGE закладено зв'язок двох осіб, а саме чоловіка та дружини, то у концепті FAMILY RELATIONSHIPS акцент спрямований на взаємні стосунки жінки-домогосподарки та власної родини або родини чоловіка. Також вартою уваги є КМ FAMILY RELATIONSHIPS IS GAME. У обох поданих лексичних одиницях відсутні будь-які синонімічні лексеми або словосполучення, однак на матеріалі досліджуваного епізоду концепт GAME не має жодного зв'язку із дитячими забавками, а навпаки має на увазі дорослу азартну гру, скоріше всього покер, що вимагає максимальної сконцентрованості, уважності й, звісно, має свої правила (*to know the rules*) та право блефувати (*to bluff*). Сучасна жінка-домогосподарка не готова відступати від власного сформованого стилю життя та має на меті у будь-який спосіб відстояти свої границі та не дати родині втручатися в особисте життя сім'ї. Що більше, згідно з даними лексикографічних матеріалів поняття «*war*» трактується як «*any situation in which there is a strong competition between opposing sides or a great fight against something harmful*» [77]. Лексеми та словосполучення «*competition*», «*opposing sides*», «*fight*», «*harmful*» відверто мають суперницький характер та вкотре підтверджують войовничу натуру жінку-домогосподарки.

Наступною концептуальною ознакою є *love relationships*, що зустрічається у таких КМ як LOVE RELATIONSHIPS IS COMPETITION (*And just like that, the race for Mike Delfino had begun. For a moment, Susan wondered if her rivalry with Edie would remain friendly* [80, DH: 19.37-19.44]), LOVE RELATIONSHIPS IS SPORT (*It was everything Susan could do to keep a smile on her face. Round two was under way, and she was already taking a beating* [80, DH: 43.31-43.40]), LOVE RELATIONSHIPS IS ROAD (*If you keep talking, You're going to work your way Into my heart, And i just don't want you Anywhere near my heart Ever* [93, DH: 42.17-42.24]), LOVE IS VOID (*Yes, it would if I still felt*

anything for you. But as it stands, the place you used to occupy in my heart is very much empty now [89, DH: 18.30-18.35]).

Цариною джерела даних КМ є відповідно COMPETITION, SPORT та ROAD, що очевидно означають змагання за партнера, боротьбу за власне щастя, суперництво та шлях до змін разом. Проте, можна зробити висновок на основі незначної кількості КМ, притаманних концептуальній ознаці *love relationships*, що даний аспект не є важливим в житті сучасних жінок-домогосподарок.

Останньою концептуальною ознакою є *housework*, що була знайдена у складі наступних КМ HOUSEWORK IS RELIEF (*Would you like to respond to what Rex just said? Is there some truth there? Do you use housework as a way to disengage emotionally? Of course* [80, DH: 22.05.22.10]), HOUSEWIFE IS PERFECTIONIST (*You're this plastic suburban housewife with her pearls and her spatula who says things like "we owe the Hendersons a dinner " Where's the woman I fell in love with who used to burn the toast and drink milk out of the carton and laugh? I need her. Not this cold, perfect thing you've become* [79, DH: 36.58-37.50]), HOUSEWIFE IS RIVAL (*Competition – it means different things to different people. In suburbia, it means keeping up with the Joneses. On Wisteria Lane, that means keeping up with Bree Van De Kamp* [85, DH: 0.43-0.56]). Усі зазначені метафори відображають звичний стиль життя приміських жінок-домогосподарок, основним заняттям яких є робота по дому, підтримання порядку в будинку, походи за покупками, приготування їжі. Не дивно, що жінки не тільки вважають себе хорошими господинями, а ще й борються за це звання та з останніх сил роблять домівку ідеальною, підтвердження чому знаходимо у концептах RELIEF, PERFECTIONIST, RIVAL, які становлять царину джерела вищевказаних концептуальних метафор. Концептуальна ознака *housework* найточніше характеризує традиційних домогосподарок XIX-XX століть, однак на матеріалах досліджуваних епізодів встановлюємо, що лише одна героїня, Брі ван де Камп, все ще займається домашніми справами та неохоче стверджує, що

це і є її справжнім відпочинком. Усі інші героїні відверто уникають роботи по дому та наймають домашніх робітниць або ж благають чоловіка про допомогу.

Отже, концептуальна іпостась образу жінки представлена такими концептуальними ознаками: *motherhood, career, marriage, infidelity, family relationships, love relationships, housework*, які становлять царину мети і метафорично осмислюються в термінах царини джерела. Таким чином, образ жінки-домогосподарки XXI століття набуває нових нехарактерних ознак в американському кінодискурсі, притаманних традиційним для минулих століть вірним, смирним та готових до самопожертви матерів та дружин.

2.3.3 Вербальна іпостась

Для дослідження вербальної іпостасі образу сучасної жінки-домогосподарки було проаналізовано двадцять три епізоди першого сезону американського телесеріалу «Відчайдушні домогосподарки» та обрано найбільш ілюстративні уривки, що характеризують чотирьох головних героїнь.

Брі Ван Де Камп вважалася зразковою господинею у всьому передмісті та чудовою берегинею сімейного вогнища. Зовнішній вигляд Брі повністю відповідав її вишуканій мові та бездоганним манерам. Жінка завжди любила експериментувати у кулінарному мистецтві, однак родина не сприймала такого роду прояви уваги та дратувалася від її надмірної штучної люб'язності.

DANIELLE: Why can't we ever have normal soup?

BREE: Danielle, there is nothing abnormal about basil puree.

DANIELLE: Just once, couldn't we have a soup that people have heard of? Like french onion or navy bean.

BREE: First of all, your father can't eat onions. He's deathly allergic. And I won't even dignify your navy bean suggestion. So how's the ossobuco?

ANDREW: It's okay.

BREE: It's okay? Andrew, how do you think it makes me feel when you say "it's okay" in that sullen tone?

ANDREW: Who asked you to spend three hours on dinner?

BREE: Excuse me?

ANDREW: Tim Harper's mom gets home from work, pops open a can of pork and beans, and boom, they're eating. Everyone's happy.

BREE: You'd rather I serve pork and beans? Apologize now! I am begging.

ANDREW: I'm saying, do you always have to serve cuisine? Can't we ever just have food?

BREE: Are you doing drugs?

ANDREW: What?

BREE: Change in behavior is one of the warning signs, and you have been as fresh as paint for the last six months. [79, DH: 23.02-24.07]

Даний епізод зображує холодну сварку між матір'ю-домогосподаркою та її дітьми-підлітками. Цілком очевидно, що мова, якою вони переважно спілкуються, є розмовною. Про це свідчить вживання еліптичних речень *Like French onion or navy bean?*, *What?*, простого теперішнього та минулого часу *Tim Harper's mom gets home from work, pops open a can of pork and beans, and boom, they're eating. Who asked you to spend...?*, простих неускладнених речень *Everyone's happy. It's okay*. Попри, мовлення Брі, її стиль поведінки за столом, вишукані манери відповідають вживанню складнішої граматичної конструкції *You'd rather I...?*, ввічливого перепитування *Excuse me?*, вираження прохання у теперішньому тривалому часі *I am begging*. Проявляючи суворість та дисципліну, вона застосовує до дітей категоричний окличний імператив *Appologize now!* Окрім того, Брі вживає нетипові для звичайного сніданку у сімейному колі лексеми та словосполучення: *abnormal*, *dignify your suggestion*, *warning signs* та ідіому *as fresh as paint*.

У іншому епізоді Брі та її чоловік Рекс звертаються до психолога, щоб зберегти шлюб, однак вже з перших секунд стає очевидно наскільки важливу роль відіграє для Брі гостинність та звання зразкової господині. Пізніше Брі таємно повертається та не втримується пришити відірваного гудзика

психотерапевту. Це підтверджується концептуальною метафорою, яка ідеально характеризує жінку – HOUSEWIFE IS PERFECTIONIST.

Goldfine thought he had seen it all, and then he had met the Van de Kamps.

BREE: Hi, I'm Bree and this is my husband Rex and I brought you some homemade potpourri.

REX: The answer is yes. You're about to make a fortune off of us.

(after the therapy)

BREE: Dr. Goldfine, there is something you can do for me.

DR. GOLDFINE: What's that?

BREE: Take off your coat, please. Your button is torn. [80, DH: 32.09-32.11]

Брі, як завжди, привітна та ввічлива, вона вживає розмовне привітання *Hi!*, вставне слово *please*. Коли ж вона хоче настояти на своєму, то вживає зазвичай наказовий спосіб *Take off your coat*.

Таким чином, підтверджується той факт, що Брі належить до архетипу Гестії, що постійно знаходиться у медитативному стані, виконуючи хатню роботу. Особливо на це вказує фраза сина Ендрю *Who asked you to spend three hours on dinner?*, тобто жінка свідомо витратила на приготування обіду три години й скоріше за все, вона отримувала задоволення саме від процесу куховарення. На додаток, концептуальна метафора HOUSEWORK IS REST служить ще одним підтвердженням відданої любові Брі до домогосподарства.

Романтична Сьюзан Майер, ілюстратор дитячих книг, завжди ладила зі своєю донькою-підлітком Джулі та сприймала її не інакше як найкращу подругу. В свою чергу, Джулі намагалася допомагати матері вирішувати різні халепи та конфузи, в які постійно потрапляла жінка.

SUSAN: Julie, Julie, honey, wake up. We need to talk.

JULIE: Can't this wait until morning?

SUSAN: I think I'm being blackmailed.... And when I realized I couldn't put out the fire, I ran. I must have dropped the measuring cup in the process.

JULIE: Mm. Why do I even let you out of the house?

SUSAN: Obviously, I can't let her get away with this. The only thing to do is go to the police and tell them what happened.

JULIE: You can't do that.

SUSAN: Julie, I don't think they'll throw me in jail. I mean, it was an accident.

JULIE: Dad won't care if it was an accident. You know he'll just use this as an excuse to reopen custody. Mom I don't want to live with dad.

SUSAN: I know. [82, DH: 32.42-33.36]

Даний епізод зображує розмову матері з донькою, що вирішила зізнатися у шантажі зі сторони сусідки. Мовлення головної героїні відповідає ситуації та є розмовним, про що свідчить більшість простих поширених реплік, не ускладнених підрядними частинами *We need to talk. I don't think they'll throw me in jail. I know*, вживання фразових дієслів *get away, put out*, вживання імперативу *Wake up*, пестливо-зменшувальних слів *honey*. Водночас при словесному відтворенні подій Сюзан вживає важчу граматичну конструкцію з модальним дієсловом, яке передає подію, що вже не можна змінити *must have dropped*. Граматично всі речення вжиті в минулому часі *When I realized...I couldn't...I ran... It was an accident...* Помітним є те, що жінка репрезентує архетип типової вразливої богині Деметри, яка мало надзвичайний міцний зв'язок зі своєю донькою Персефоною. Разом вони були нерозлучні та допомагали один одному підтримкою та турботою.

Навіть у випадку з обговоренням такого делікатного питання як народження другої дитини від нового коханого Майка, Сюзан приходять за порадою до Джулі.

SUSAN: Mike wants babies.

JULY: What?

SUSAN: He wants to have kids.

JULY: And I take it this is a problem?

SUSAN: Oh, I can't have another baby. I mean I'm so grateful I had you, you know I don't regret a minute of that, but I found it to be completely overwhelming. Sometimes I even wonder how I got through it.

JULY: You and me both. So, have you told Mike how you feel?

SUSAN: Oh, I can't tell him. This could be a deal breaker. Julie, I really love him. I don't want to lose him.

JULY: Maybe you're overreacting. I bet he'd rather have you than a baby. [92, 21.36-22.20]

У розмові з донькою Сьюзан зауважує, наскільки вона любить Майка, вживаючи просте непоширене речення *I really love him*. та *I don't want to lose him*. Окрім того, жінка наголошує на ролі власної доньки у її житті *I mean I'm so grateful I had you, you know I don't regret a minute of that*. Загалом мова Сьюзан розмовна, складається з простих непоширених речень з повторними емпатичними окликами *Oh!* , які відображають стан розгубленості. Дані душевні переживання відображаються у такій концептуальній метафорі як **LOVE RELATIONSHIP IS A ROAD**, тобто тривалість стосунків є довгою та вимагає багатьох змін у свідомості, щоб таки бути разом. Окрім того, концептуальна метафора **MOTHERHOOD IS SUCCESS** вкотре підтверджує позитивну складову приятних стосунків доньки та матері.

Наступною головною героїнею є Лінет Скаво, колись успішна кар'єристка, а наразі одружена домогосподарка, матір чотирьох дітей. Очевидним є те, що Лінет не ототожнює себе із такою соціальною роллю та дратується від нескінченного прибирання у домі, приготування їжі та виховання дітей. Інколи вона відкрито натякає про свій жахливий графік та рутинну роботу своєму чоловікові Тому та прагне змінити свій стиль життя.

LYNETTE: Well, you know how we both agree that one of us needs to stay home and parent the kids and one of us needs to go off and make a living. And then I suddenly remembered that when I was working, I made a little more than you.

TOM: What are you doing?

LYNETTE: You tossed out that little sacrifice comment a while ago, and it occurred to me I've made sacrifices over the past six years. I gave up my career. If another sacrifice has to be made, I think it's your turn on the merry-go-round.

TOM: Lynette.

LYNETTE: So if I went to to work, then you could stay home and take care of the kids.

TOM: I can't be with the kids all day. I'd -- I'd lose my mind.

LYNETTE: Aha.

TOM: Hey, okay, I get it. Hey -- homeschooling is out. Out. [83, 36.55-37.41]

У даному епізоді Лінет вкотре нагадує Томові з ноткою роздратування, наскільки велику пожертву вона зробила, погодившись стати домогосподаркою. Мовлення Лінет складне, що підкреслює її грамотність та інтелект. Наприклад, речення, які вона вживає, переважно складнопідрядні та поширені: *You tossed out that little sacrifice comment a while ago, and it occurred to me I've made sacrifices over the past six years.* Окрім того, для передачі категоричного звучання вислову вживається пасивна конструкція в поєднанні з умовним способом: *If another sacrifice has to be made, I think it's your turn on the merry-go-round.* У наступному реченні ми повторно знаходимо умовний спосіб (другий тип, нереальна умова в теперішньому часі) *So if I went to to work, then you could stay home and take care of the kids.* Окрім того, Лінет використовує широку сітку часових форм, як-от Past Simple, Past Continuous, Present Perfect, Present Simple. Інколи у мовленні жінки з'являються ознаки розмовної мови, наприклад, вставні слова *Well...*, фразові дієслова *tossed out, gave up, go off*, скорочення *I've made, it's*, прості речення *I gave up my career.*

Оскільки Лінет прагне працювати на роботі та будувати кар'єру, вона не

ототожнює себе зі звичайними традиційними домогосподарками, як, наприклад, Брі ван де Камп, підтвердженням чому і є визначений архетип – наполегливої, розумної, стратегічно мислячої Афіни, у якої в пріоритеті завжди стоїть кар’єра та самореалізація як висококласного професіонала.

Іншим болючим аспектом життя Лінет є виховання маленьких дітей, при тому що двоє близнюків страждають від синдрому дефіциту уваги. Жінка постійно знаходиться у стресі, хвилюючись, що постає перед всіма у світлі поганої матері та готова до останнього доводити, що так слалися обставини.

LYNETTE: Guys, I'm very... Sit in your seats! I am not going to tell you again! Buckle up! I mean it, so help me, I will... Crap!

POLICEMAN: Licenses, registration, ma'am. Ma'am, you know why I pulled you over?

LYNETTE: I have a theory.

POLICEMAN: The kids are jumping up and down. They should be sitting, wearing their seat belts.

LYNETTE: I don't let them... they don't even listen to me. It's very frustrating.

POLICEMAN: Well, you have to find a way to control them. After all, that's your job.

LYNETTE: Are you saying I'm a bad mother?

POLICEMAN: Ma'am, you need to get back in your car, please.

LYNETTE: I have no help. My husband's always away on business.

POLICEMAN: I'm going to have to ask you to step back now.

LYNETTE: My babysitter joined the witness relocation program. I haven't slept through the night in six years, and for you to stand there and judge me...

POLICEMAN: OK, I'm not going to give you a ticket. I'm just going to let you off with a warning.

LYNETTE: I accept your apology.

POLICEMAN: Buckle up. [80, DH: 16.40-18.19]

Даний епізод зображує сварку жінки-матері з поліціантом. Переважна більшість проаналізованих реплік є простими непоширеними реченнями, не ускладненими підрядними: *I have a theory. I don't let them. I have no help. My husband is always away on business. I accept your apology.* Переважно усі речення побудовані у теперішньому часі, а саме Present Simple. Також вжито фразове дієслово *be away*. Загалом мовлення жінки є розмовним. Що більше, усі речення Лінет різкі та обірвані, стає помітним, що жінка доволі знервована та знаходиться в давній депресії.

Варто зазначити, що даний епізод багатий на окличні емфатичні речення: *Sit in your seats! I am not going to tell you again! Buckle up!* Безсумнівно те, що втомлена та знервована жінка нівелює певні стратегії виховання й дозволяє підвищувати голос на дітей та вживати вульгарні слова у їх присутності. Коли жінку дорікнув поліціант про неналежне виховання, вона стала дуже запальною через домашню рутину й одразу використовує запитальну конструкцію: *Are you saying I am a bad mother?*, тим самим видаючи, як її турбує дане питання. Помітно, що жінка не вважає материнство виключно позитивним явищем та висвітлює його негативні сторони. Як тільки поліціант відмовляється від обвинувачень, до Лінет одразу повертається самовладання, вона стає категоричною та відповідає з легкою іронією *I accept your apology.*

Таким чином, для Лінет притаманний архетип богині Афіни, а її щире прагнення повернутись на роботу та відійти від домашніх справ виражається в таких КМ як **CAREER IS UPWARD MOVEMENT** та **FAMILY LIFE IS A MERRY-GO-ROUND.**

Останньою головною героїнею для аналізу вербальної іпостасі є Габріель Соліс, приваблива колишня супермодель. Молода жінка ще з підліткового віку чітко знала, чого саме вона хоче: жити в повному комфорті та достатку, насолоджуватися увагою протилежної статі та дорогими подарунками, бути чайлд-фрі. Однак попри усі її досягнуті цілі, Габріель нудувала від самотності, жила з чоловіком як з чужою людиною, забувалася у постійному одноманітному вирі шопінгу, масажів, ранкової йоги.

CARLOS: Dinner with Tanaka ran long. I'm sorry.

GABRIELLE: You know, Carlos, I didn't marry you so I could have dinner by myself six times a week. You know how bored I was today? I came this close to actually cleaning the house.

CARLOS: Don't be that way. I got you a gift.

GABRIELLE: Nope. No, no, no, no. You're not going to buy your way out of this one.

CARLOS: It's a good gift.

GABRIELLE: Is that white gold?

CARLOS: Yeah. Put it on. [80, DH: 9.51-10.25]

На початку сварки Габі вживає вставні конструкції *You know*, використовує різні часові форми (Past Simple, Present Simple), складносурядні речення *I didn't marry you so I could have dinner by myself six times a week*. Окрім того, мовлення є розмовним, адже зустрічається прямий порядок слів у запитанні *You know how bored I was today?*, переважно прості поширені речення *I came this close to actually cleaning the house*, скорочення *didn't, you're*. Очевидним є те, що стійкість та категоричність, яка виражається заперечними емфатичними вигуками *Nope. No, no, no, no*, поступово зникає, як тільки Карлос дарує вишукане намисто. Таким чином, у досліджуваному епізоді розмови Габріель із чоловіком Карлосом у жінки яскраво проявляється архетип богині Афродіти, привабливої любительки коштовних знаків уваги чоловіка, яка поступається заради своїх початкових принципів.

У наступному епізоді викривається правда про любовні стосунки Габріель та її неповнолітнього садівника Джона. Сьюзан Майер обурена, дізнавшись про моральне гріхопадіння подруги, однак Габріель відкидає будь-які обвинувачення та прагне тільки того, щоб про це ніхто не дізнався.

GABRIELLE: Yes, but you have to promise not to tell anybody.

SUSAN: Gabrielle, he's in high school, and it's illegal, and you're married.

GABRIELLE: It's just an affair. It's totally harmless.

SUSAN: How can you call something like this harmless? After everything you know about what I went through with Karl?

GABRIELLE: This isn't about you.

SUSAN: Yes, it is. It's about me and about every other person who was screwed over by somebody they loved. When Karl ran off with Brandi, you saw what a basket case I was. I was crying, I was tearing up his clothes. I couldn't get out of bed all day. You were right there. How could you do the same thing?

GABRIELLE: Okay, how can you compare me to Karl? That's not fair. You have no idea what my life is like.

SUSAN: Well, why don't you enlighten me? You're beautiful, you have more money than you can spend, and you have a husband who adores you.

GABRIELLE: No, he doesn't adore me. He adores having me. That's a rationalization, and you know it. See you at the show. [87, 15.16-16.16]

Протягом сварки з подругою Габріель використовує короткі прості речення, адже намагається захиститись від нападу *It's just an affair. It's totally harmless. This isn't about you.* Окремої уваги заслуговує дієслово *adore* в поєднанні з герундієм, що відображає справжню суть стосунків Габріель з чоловіком. Між іншим, Габріель вживає прикметник *harmless* щодо концепту **INFIDELITY**, що набуває негативної конотації в очах оточення, однак є позитивним явищем для самої жінки. Підтвердженням тому також є концептуальні метафори **INFIDELITY IS RESCUE** та **INFIDELITY IS REST**.

Таким чином, у вербальній іпостасі образів сучасних жінок-домогосподарок опредметнюються архетипи головних героїнь серіалу, а саме Гестії, Афіни, Деметри та Афродіти, які утворюють передконцептуальну іпостась образів, та концептуальні метафори, що належать до концептуальної іпостасі аналізованих образів.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Було визначено поняття кінодискурсу як процесу відтворення і сприйняття кінотексту, що характеризується наявністю аудіовізуальної подачі матеріалу, колективного автора, мультимедіального оповідача, подвійної хронології й фокусується головним чином на ментальних картах глядачів та допомагає розшифрувати інформацію, закодовану у фільмі.

Був здійснений лінгвокогнітивний аналіз першого сезону американського детективного телесеріалу «Відчайдушні домогосподарки», що складається з 23 епізодів. Згідно з інтегративною методикою, що охоплює методи концептуального та компонентного аналізу, а також аналізу словникових дефініцій, було встановлено, що передконцептуальна іпостась жіночих образів телесеріалу утворена архетипами богинь Афіні, Деметри, Афродіти та Гестії кожного жіночого образу. Завдяки логічному мисленню та працелюбству Ліннет Скаво проявляється як богиня Афіна, хазяйновита Брі Ван Де Камп знаходить розраду у прибиранні та постає з архетипними ознаками богині Гестії, романтична та меланхолійна Сьюзан разом зі своєю донькою-подругою Джулі втілюють Деметру та Персефону, Габріель Соліс найбільше проявляються в унікальному типові творчої Афродіти.

На другому етапі дослідження було описано концептуальну іпостась жіночих образів телесеріалу шляхом аналізу концептуальних метафор як складників концептуальної іпостасі образу жінки в американському кінодискурсі. Було виявлено такі концептуальні ознаки та концептуальні метафори, що описують образ сучасної жінки-домогосподарки, як-от: *motherhood* (MOTHERHOOD IS JOB, MOTHERHOOD IS A CHALLENGE, MOTHER IS A CRIMINAL, MOTHERHOOD IS SUCCESS, MOTHER IS A RESCUER, PARENTS ARE GARDENERS, CHILDREN ARE DELINQUENTS, CHILDREN ARE PAIN, CHILD IS A LIFELESS CREATURE); *career* (CAREER IS SPORT, CAREER IS UPWARD MOVEMENT), *marriage* (MARRIAGE IS SPORT, MARRIAGE IS AN OBJECT, MARRIAGE IS A SLIPPING OBJECT, MARRIAGE IS COLDNESS, MARRIAGE IS A MACHINE, MARRIAGE IS A

COMPROMISE, MARRIAGE IS DISAPPOINTMENT), *infidelity* (INFIDELITY IS RESCUE, INFIDELITY IS REST, INFIDELITY IS A MURDERER), *family relationships* (FAMILY LIFE IS A MERRY-GO-ROUND, FAMILY LIFE IS CLEW, FAMILY RELATIONSHIPS IS WAR, FAMILY RELATIONSHIPS IS A GAME), *love relationships* (LOVE RELATIONSHIPS IS COMPETITION, LOVE RELATIONSHIPS IS A ROAD, LOVE RELATIONSHIPS IS SPORT, LOVE IS VOID), *housework* (HOUSEWIFE IS PERFECTIONIST, HOUSEWIFE IS A RIVAL, HOUSEWORK IS RELIEF). Таким чином, було здійснено вибірку концептуальних метафор по кожній із чотирьох головних героїнь на основі 23 епізодів першого сезону телесеріалу. Всього було визначено та описано 88 концептуальних метафор, з яких 26 притаманні образу Ліннет Скаво, 25 - Брі ван де Камп, 21 - Габріель Соліс та 17 - Сьюзан Майер.

Окрім того, було визначено домінуючий аспект кожного жіночого образу: у Лінет Скаво домінують дві іпостасі, а саме матері та нереалізованої кар'єристички, що об'єктивуються в таких концептуальних метафорах як **MOTHERHOOD IS A CHALLENGE, MOTHERHOOD IS WORK, FAMILY LIFE IS A MERRY-GO-ROUND, QUARELL IS A MILITARY BATTLE, CAREER IS SPORT, CAREER IS UPWARD MOVEMENT**. Попри офіційне перебування у шлюбі та наявність постійного партнера, у Габріель Соліс найяскравіше проявляється іпостась марнославної коханки, що зраджує своєму заможному чоловікові та руйнує традиційні сімейні цінності. Даний аспект об'єктивується в таких концептуальних метафорах як **INFIDELITY IS A RESCUE, INFIDELITY IS A REST, MARRIAGE IS AN OBJECT, CHILD IS A PAIN**. У Сьюзан Майер домінують дві іпостасі, а саме матері та романтичної партнерки, що об'єктивуються в таких концептуальних метафорах як **LOVE RELATIONSHIP IS SPORT, LOVE RELATIONSHIP IS A ROAD** та **MOTHERHOOD IS SUCCESS**. У образі Брі Ван Де Камп безсумнівно домінує аспект справжньої класичної домогосподарки XIX століття, про що свідчать такі концептуальні метафори як **HOUSEWORK IS RELIEF, HOUSEWIFE IS A PREFECTIONIST, HOUSEWIFE IS A RIVAL**, а також відчайдушної

матері, що зриває маску ідеальної людини тільки, коли її діти потрапляють в серйозні неприємності. Даний аспект об'єктивується в таких концептуальних метафорах як **MOTHER IS A CRIMINAL, MOTHER IS A RESCUER**.

Для дослідження вербальної іпостасі образу сучасної жінки-домогосподарки було проаналізовано лексичні та синтаксичні засоби у найбільш ілюстративних уривках двадцяти трьох епізодів першого сезону американського телесеріалу «Відчайдушні домогосподарки». Було виявлено наступні мовні засоби, а саме лексичні: синонімічні ряди, пестливо-зменшувальні слова, фразові дієслова, вставні слова; синтаксичні: вживання еліптичних речень, емфатичних конструкцій, окличних імперативних конструкцій, простих непоширених речень.

Отож, у вербальній іпостасі образів сучасних жінок-домогосподарок опредметнюються архетипи головних героїнь серіалу, а саме Гестії, Афіни, Деметри та Афродіти, які утворюють передконцептуальну іпостась образів, та концептуальні метафори, що належать до концептуальної іпостасі аналізованих образів.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

До основних наукових напрямів та підходів до тлумачення поняття «образ» у когнітивній лінгвістиці належать онтологічний, комунікативно-функціональний та когнітивно-дискурсивний. У нашому дослідженні ми зосередилися на когнітивно-дискурсивному напрямі, а саме лінгвокогнітивному підході до тлумачення образу жінки. Даний підхід до дослідження образу жінки уможливив визначення архетипів кожного жіночого образу, опис концепту **WOMAN** за допомогою концептуальних метафор та вербальну специфікацію образу через низку лексем та синтаксичних конструкцій.

У роботі образ жінки тлумачиться як складне лінгвокогнітивне утворення, що об'єднує передконцептуальну, концептуальну та вербальну іпостасі [7, с. 146]. У роботі застосовано інтегративну методіку до дослідження образу жінки, яка включає методи концептуального та компонентного аналізу,

а також аналізу словникових дефініцій, що дозволили схарактеризувати лексичні та синтаксичні засоби вираження жіночих образів у американському телесеріалі «Відчайдушні домогосподарки».

Кінодискурс визначаємо як процесу відтворення і сприйняття кінотексту, що характеризується наявністю аудіовізуальної подачі матеріалу та кількох вербальних структур склеєних монтажем, колективного автора (сценарист, режисер, продюсер, оператор, актори – усі ті, хто залучений до створення кінопродукту), подвійної хронології (тривалість фільму знаходиться у зовнішньому вимірі, а тривалість висвітлених подій – у внутрішньому), прихованою взаємодією між оповідачем та глядачем за допомогою закадрового голосу та допомагає глядачеві розшифрувати інформацію, закодовану у фільмі.

У рамках детального аналізу іпостасей жіночих образів у телесеріалі було приділено увагу визначенню архетипів жінок, пошуку та систематизації концептуальних метафор у кінодискурсі, виявленню мовних засобів, а саме лексичних: синонімічних рядів, пестливо-зменшувальних слів, фразових дієслів, вставних слів; синтаксичних: вживання еліптичних речень, емфатичних конструкцій, окличних імперативних конструкцій, простих непоширених речень, що репрезентують жіночі образи у телесеріалі «Відчайдушні домогосподарки». Дані мовні засоби характеризують сучасних жінок-домогосподарок як суворих матерів (вживання окличних імперативних конструкцій до дітей у процесі виховання), ніжних, але й водночас спесивих дружин (пестливо-зменшувальні слова, еліптичні конструкції, емфатичні конструкції), заклопотаних домогосподарок з передмістя (прості непоширені речення, фразові дієслова).

В рамках передконцептуальної іпостасі встановлено, що завдяки логічному мисленню та працелюбству Ліннет Скаво притаманний архетип богині Афіни, хазяйновита Брі Ван Де Камп знаходить розраду у прибиранні, а тому постає з архетипними ознаками богині Гестії, романтична та меланхолійна Сьюзан разом зі своєю донькою-подругою Джулі втілюють архетип Деметри та

Персефони відповідно, Габріель Соліс найбільше проявляється в унікальному типіві творчої та пристрасної Афродіти.

Окрім того, здійснена вибірка концептуальних метафор по кожній із чотирьох головних героїнь на основі 23 епізодів першого сезону телесеріалу дала можливість детально описати та проаналізувати концептуальну іпостась жіночих образів. Всього було визначено та описано 88 концептуальних метафор, з яких 26 притаманні образу Ліннет Скаво, 25 - Брі ван де Камп, 21 - Габріель Соліс та 17 - Сьюзан Майер.

До прикладу, у Лінет Скаво домінують дві ознаки, а саме матері та нереалізованої кар'єристики, що об'єктивуються в таких концептуальних метафорах як **MOTHERHOOD IS A CHALLENGE, MOTHERHOOD IS WORK, FAMILY LIFE IS A MERRY-GO-ROUND, QUARELL IS A MILITARY BATTLE, CAREER IS SPORT, CAREER IS UPWARD MOVEMENT**. У Сьюзан Майер домінують також дві ознаки, а саме матері та романтичної партнерки, що об'єктивуються в таких концептуальних метафорах як **LOVE RELATIONSHIP IS SPORT, LOVE RELATIONSHIP IS A ROAD** та **MOTHERHOOD IS SUCCESS**. у Габріель Соліс найяскравіше проявляється ознака марнославної коханки, що зраджує своєму заможному чоловікові та руйнує традиційні сімейні цінності. Даний аспект об'єктивується в таких концептуальних метафорах як **INFIDELITY IS A RESCUE, INFIDELITY IS A REST, MARRIAGE IS AN OBJECT, CHILD IS A PAIN**.

Отже, в образі Брі Ван Де Камп безсумнівно домінує ознака справжньої класичної домогосподарки XIX століття, про що свідчать такі концептуальні метафори як **HOUSEWORK IS RELIEF, HOUSEWIFE IS A PREFECTIONIST, HOUSEWIFE IS A RIVAL**, а також відчайдушної матері, що зриває маску ідеальної людини тільки, коли її діти потрапляють в серйозні неприємності. Даний аспект об'єктивується в таких концептуальних метафорах як **MOTHER IS A CRIMINAL, MOTHER IS A RESCUER**.

Таким чином, у нашому дослідженні лінгвокогнітивний аналіз дозволив виявити особливості сучасного американського світобачення та сприйняття

ролі жінки в американському суспільстві як незалежної, активної, впевненої у собі, рішучої та привабливої дружини, матері, партнерки. До прикладу, образ жінки-матері Лінет Скаво поєднує в собі як риси традиційної (хвилювання за добробут дітей та основний фокус на сімейних справах), так і сучасної домогосподарки (нові стратегії виховання, прагнення до самореалізації, відкрите висвітлення негативних сторін материнства). Образ звабливої зрадниці Габріель Соліс взагалі диктує нетрадиційні характеристики сучасної домогосподарки: шлюб по розрахунку, регулярні зради з неповнолітнім садівником, категоричні заперечення статі матір`ю, завжди яскравий макіяж та відвертий одяг, що описує Габріель як безпринципну, пристрасну, капризну та зарозумілу дружину. Попри увесь романтизм та унікальну здатність потрапляти в халепи, Сьюзан Майер зобразила сучасну американську домогосподарку як дуже турботливу та люблячу матір, однак часто закохувалась й змінювала партнерів, не залишаючись нікому вірною, що й свідчить про неї як ніжну, милу, щиру, веселу та велелюбну матір й партнерку. Окрім того, Сьюзан відображає сучасну рису американських домогосподарок не бути ідеальною господинею, адже її страви завжди несмачні та жахливо приготовані. Останнім жіночим образом є Брі ван де Камп, представниця манірних та стереотипних жінок-домогосподарок, у яких завжди все ідеально прибрано, випрано, випрасувано, приготовано. Брі притаманна стримана люб`язність, прихованість особистих мотивів, страх соціального осуду, відсутність емоційних сплесків, іншими словами – основною метою жінки було створити оболонку щасливої та дружньої сім`ї й не дати нікому можливості обговорювати «скелети в шафі». Таким чином, сучасні американські жінки-домогосподарки насправді прагнуть працювати та очолювати відділи компаній на рівні з чоловіками, не соромляться зраджувати партнерам або ж часто їх змінювати, викривати негативні сторони материнства та жалітися своїх другій половинці на важку домашню рутинну роботу, й тільки один із чотирьох жіночих образів ззовні формує враження ідеальної домогосподарки, однак зовсім скоро ми дізнаємося

про усю недосконалість та остаточне руйнування стереотипу міцної сім'ї, де матір жертвує своїм життям заради добробуту дітей та партнера.

Перспективу подальших розвідок убачаємо у дослідженні чоловічих образів у сучасному американському кінодискурсі в лінгвокогнітивному аспекті з метою виявлення мовних засобів репрезентації вищезгаданих образів та порівняння їх з образами жінок.

SUMMARY

Since the 1950s, gradual changes in the depiction of women in media have been observed. The representation of a woman's image is vital for modern American cinematic discourse. Former studies focus on social issues such as gender differences and linguistic levels, for instance, syntax and grammar. Though, the linguocognitive analysis based on preconceptual, conceptual and verbal components of a woman's image was not conducted. Under such circumstances, this research presents the verbal means of representation women's images in the film «Desperate Housewives» based on the linguocognitive analysis.

This study used an integrative methodology, which includes the methods of conceptual and component analysis and the method of vocabulary definitions, that were applied to characterize lexical and syntactical means of women's images in the film «Desperate Housewives». Conceptual analysis was used to reveal the linguistic and cognitive mechanisms of verbalizing the concept *WOMAN*. The method of vocabulary definitions analysis was employed to define the semantic content of lexemes.

The results of the research demonstrate the archetypes inherent to the women-housewives; cast a new light on the dominating aspects of each image of a woman, based on the analysis of conceptual metaphors; describe lexical (synonyms, phrasal verbs, simple sentences, parenthesis) and syntactical (imperatives, emphatic constructions, exclamatory sentences) means of representation women's images. Besides, the predominant aspect of each woman's image was defined: Lynnet Scavo – a mother and an unrealized social climber (*career*), Gabriell Solis – a vain lover

(*infidelity*), Susan Mayer – a mother and a romantic partner (*love relationships*), Bree Van De Kamp – traditional housewife and a mother (*housework*).

The present paper contributes to the further research in the fields of cinematic discourse and cognitive linguistics. Further research on the image of a woman can be conducted based on the comparison between male and female images in the American cinematic discourse.

Keywords: image, concept, cinematic discourse, woman, archetypes, conceptual metaphors, verbal means.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арутюнова Н.Д., Залевская А.А. Метафора и дискурс. *Теория метафоры*. Москва, 1990. С. 5-32
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. 504 с.
3. Белехова Л. І. Архетип, архетипний смисл, архетипний образ у лінгвокогнітивному висвітленні (на матеріалі віршованих текстів американської поезії). *Філологічні науки. Мовознавство*. Херсон, 2015. № 3. С. 6-16.
4. Белехова Л.І. Архетипні словесні образи в сучасній американській поезії. *Філологія*. 1999. №2. С. 26-38.
5. Белехова Л. И. Когнитивная теория образности поэтического текста. *Новая филология*. Херсон, 2014. № 66. С.21-28.
6. Белехова Л.І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : дис. ...докт. філол. наук: 10.02.04 Київ, 2002. 476 с.
7. Белехова Л. І. Словесний образ в американській поезії: лінгвокогнітивний погляд. Херсон, 2004. 374 с.
8. Бодрова А. А. Конструирование гендера в кинотексте: на материале американского варианта английского языка. Нижний Новгород, 2009. 24 с.
9. Болдырев Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии. Тамбов, 2002. 123 с.

- 10.Борисова Е.Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике. *Филология. Искусствоведение*. 2009. №35. с.20-26.
- 11.Борисова Е. Б. *Художественный образ в английской литературе XX века: типология – лингвопоэтика – перевод: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.02.04. Самара, 2010. 43 с.*
- 12.Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*. Москва, 1997. 574 с.
- 13.Веселовский А.Н. *Историческая поэтика*. Москва, 1989. 406 с.
- 14.Винокур Г. О. *Филологические исследования*. Москва, 1990. 452 с.
- 15.Волков И.Ф. *Теория литературы*. Москва, 1995. 256 с.
- 16.Воркачёв С. Г. *Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. Филологические науки*, 2001. №1. С. 64-72
- 17.Воротников Ю.Л. *Языковая картина мира: трактовка понятия*. Москва, 2006. С. 316-320.
- 18.Гегель Г.В.Ф. *Эстетика в 4-х томах. Том 4*. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=52863> (дата звернення: 17.01.2020)
- 19.Гумбольдт В. фон. *Избранные труды по языкознанию*. Москва, 1984. 397 с.
- 20.Гумбольдт В. Ф. *Язык и философия культуры*. Москва, 1985. 452 с.
- 21.Ефимов А.И. *О языке художественных произведений*. Москва, 1954. 288 с.
- 22.Зайченко С.С. *Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей организации художественного кинодискурса (на материале англоязычных художественных фильмов исторического жанра)*. Челябинск, 2013. 23 с.
- 23.Залевская А. *Психологический подход к проблеме концепта. Методологические проблемы когнитивной лингвистики*. Воронеж, 2001. С. 12-16.

24. Карасик В.И. О категориях дискурса. *Языковая личность: социолингвистические и эмотивные аспекты*. Волгоград, Саратов, 1998. С. 185-197.
25. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Москва, 2004. 390 с.
26. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. Москва, 2010. 264 с.
27. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Москва, 1979. 360 с.
28. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. Москва, 1994. 263 с.
29. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику. Москва, 2004. 296 с.
30. Мещеряков, В. П. Словарь литературных персонажей. Москва, 2000. 372 с.
31. Мороховский А. Н. Стилистика английского языка. Київ, 1991. 272 с.
32. Палиевский П.В. Литература и теория. Москва, 1979. 287 с.
33. Петлюченко Н.В. Харизматика: мовна особистість і дискурс. Одеса, 2009. 464 с.
34. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. Москва, 2007. 314 с.
35. Потебня О. О. Эстетика та поетика. Київ, 1985. 301 с.
36. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Москва, 1988. С. 435-438.
37. Святе Письмо. Притча про таланти. URL: <http://allbible.info/bible/ogienko/mr/12/> (дата звернення 24.01.2020)
38. Селіванова О.А. Лінгвістична енциклопедія. Полтава, 2010. 844 с.
39. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). Иркутск, 2004. 153 с.
40. Слышкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. URL: <http://www.vspu.ru/~axiology/ggs.htm/> (дата звернення: 19.02.2020)
41. Солсо Р. Когнітивна психологія. Санкт-Петербург, 2006. 589 с.

42. Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (к основаниям сравнительной концептологии). *Литература и язык*, 2001. №1. С. 3-11
43. Стернин И.А. Когнитивная интерпретация в лингвокогнитивных исследованиях. *Вопросы когнитивной лингвистики*, 2004. №1. С.65-70
44. Стернин И.А. Методика исследования структуры концепта. *Методологические проблемы когнитивной лингвистики*. Воронеж, 2001. С. 58-65
45. Стрільчук А.В. Синтаксична організація текстів сучасної американської поезії: когнітивно-семіотичний та синергетичний аспекти: дис. ...канд.філол.наук: 10.02.04 Київ, 2009. 258 с.
46. Тарасенко Т.П. Языковая личность старшеклассника в аспекте ее речевых реализаций: автореф. дис...канд. филол. наук: 10.02.19. Краснодар, 2007. 26 с.
47. Телия В. Н. Русская фразеология: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. Москва, 1996. 288 с.
48. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. Москва, 1976. 448 с.
49. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературнокритичної думки ХХ ст.* Львів, 1996. С. 109-136.
50. Хализев, В. Е. Теория литературы. Москва, 2007. 438 с.
51. Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. Москва, 1982. 334 с.
52. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Москва, 2019. 206 с.
53. Шелестюк Е. В. О лингвистическом исследовании символа. *Вопросы языкознания*. 1997. № 4. с. 125–141.
54. Шелестюк Е. В. Символ versus троп: сравнительный анализ семантики. *Филологические науки*. 2001. № 6. с.50–58.
55. Шестак Л. А. Русская языковая личность: коды образной вербализации тезауруса. Волгоград, 2003. 312 с.

- 56.Шинкарук В.І. Філософський словник. Київ, 1986. 800с.
- 57.Якобсон Р. Лінгвістика і поетика. Львів, 1996. С. 357-377.
- 58.Ackerman R. The myth and ritual school. Cambridge, 1991. 234 p.
- 59.Bolen J.S. Goddesses in everywoman: powerful archetypes in women`s lives. New York, 2014. 364 p.
- 60.Bubel C. The linguistic construction of character relations in TV drama: Doing friendship in Sex and the City. Saarbrocken, 2006. 294 p.
- 61.Dummett M. F. Philosophy of Language. London, 1981. 238 p.
- 62.Frazer J.G. The Golden Bough: A study in comparative religion. Oxford, 1998. 858 p.
- 63.Goncharova, E.A. Linguostilistic expression of the categories: author character in a literary text. Tomsk, 1984. 148p. (p.98)
- 64.Johnson M. The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason. Chicago, 1987. 233 p.
- 65.Jung C.G. The archetypes and the collective unconscious. Princeton, 1981. 451 p.
- 66.Krysin, L.P. Modern Russian Intellectual: an Attempt of Creating a Verbal Portrait. *Russian Language and Linguistic Theory*, 2001. №1. P. 90-106.
- 67.Lakoff G. Women, fire and dangerous things: What categories reveal about the mind. Chicago, 1987. 750 p.
- 68.Lakoff G., Johnson M. *Metaphors we live by*. Chicago, 2003. 191 p.
- 69.Langacker R. W. Grammar and conceptualization. Berlin, New York, 2000. P. 30-53.
70. Peacocke Ch. Proper names, reference, and rigid designation. Cambridge, 1975. 251 p.
- 71.Scott A.F. Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use. URL: <https://link.springer.com/book/10.1007%2F978-1-349-15220-9> (дата звернення 19.01.2020)
- 72.Sweetser E. From etymology to pragmatics: metaphorical and cultural aspects of semantic structure. Cambridge, 2001. 174 p.

73. Talmy L. *Toward a Cognitive Semantics*. Cambridge, 2000. 566 p.
74. Tsur R. *Aspects of Cognitive Poetics. Cognitive Stylistics: Language and cognition in text analysis*. Amsterdam, 2002. 279-286 p.

ДОВІДКОВІ ДЖЕРЕЛА

75. Ахманова О. С. *Словарь лингвистических терминов*. Москва, 1996. 571 с.
76. *Лингвистический энциклопедический словарь / уклад. В. Ярцева*. Москва, 1990. 683 с.
77. Cambridge English Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата звернення: 12.02.2020)
78. Merriam Webster Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (дата звернення: 22.02.2020)

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

79. American series, *Desperate Housewives*. Season 1, Episode 1. Pilot. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x57r58j>
80. American series, *Desperate Housewives*. Season 1, Episode 2. Ah, but underneath. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x6uq644>
81. American series, *Desperate Housewives*. Season 1, Episode 3. Pretty little picture. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x6uq5e6>
82. American series, *Desperate Housewives*. Season 1, Episode 4. Who`s that woman. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x6stltb>
83. American series, *Desperate Housewives*. Season 1, Episode 5. Come in, Stranger. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x7sarv7>
84. American series, *Desperate Housewives*. Season 1, Episode 6. Running to stand still. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x7sarv9>
85. American series, *Desperate Housewives*. Season 1, Episode 7. Anything you can do. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x57xjzf>
86. American series, *Desperate Housewives*. Season 1, Episode 8. Guilty. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x6ljpu9>
87. American series, *Desperate Housewives*. Season 1, Episode 9. Suspicious minds. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x57xjzo>

88. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 10. Come back to me. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x5cd753>
89. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 11. Move on. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x6uq4z5>
90. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 12. Every day a little death. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x58hyzs>
91. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 13. Your fault. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x6lqbnt>
92. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 14. Love is in the air. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x6uq4sh>
93. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 15. Impossible. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x59q0dc>
94. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 16. The ladies who lunch. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x6uq4l7>
95. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 17. There won't be trumpets. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x6ltwy6>
96. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 18. Children will listen. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x58d2zc>
97. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 19. Live alone and like it. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x6tvrvh>
98. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 20. Fear no more. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x6lx95f>
99. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 21. Sunday in the park with George. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x6m0ak1>
100. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 22. Goodbye for now. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x5872bc>
101. American series, Desperate Housewives. Season 1, Episode 23. One wonderful day. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x5872bb>