

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет іноземної філології
Кафедра англійської мови та методики її викладання

ОБ’ЄКТИВАЦІЯ КОНЦЕПТУ РОДИНА В
АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 2 курсу 201М групи
Спеціальності:014.02 Середня освіта (Мова і
література (англійська))
Освітньо-професійної програми «Середня
освіта (Мова і література (англійська))»
Брудницька М.

Керівник доктор філологічних наук,
професор Белехова Лариса Іванівна
Рецензент кандидат філологічних наук,
доцент Главацька Юлія Леонідівна

Херсон – 2019

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. Провідна роль концепту в організації когнітивно-семіотичного простору кінотексту | 6 |
| 1.1. Наукові підходи до визначення концепту у лінгвістиці..... | 6 |
| 1.2. Структурні особливості концепту..... | 12 |
| 1.3. Лінгвістичні засади дослідження кінодискурсу..... | 20 |
| 1.4. Основні ознаки кінотексту..... | 26 |
| РОЗДІЛ 2. Актуалізація концепту РОДИНА в англійськомовному кінодискурсі | 32 |
| 2.1. Номінативне поле концепту РОДИНА у сучасних кінотекстах...32 | 32 |
| 2.2. Структура концепту РОДИНА в англійськомовних кінофільмах..... | 38 |
| 2.2.1. Концептуальне поле ЧОЛОВІК – ДРУЖИНА..... | 40 |
| 2.2.2. Концептуальне поле БАТЬКО /МАТИ – ДИТИНА..... | 50 |
| 2.2.3. Концептуальне поле БРАТ – СЕСТРА/СЕСТРА – СЕСТРА | 66 |
| 2.3. Образно-асоціативний шар концепту РОДИНА..... | 75 |
| ВИСНОВКИ | 88 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 91 |
| СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ | 101 |

ВСТУП

Сьогодні така галузь мистецтва, як кінематограф, стала невід'ємною частиною нашого повсякденного життя. Сучасне американське та британське кіно представляє собою унікальне культурне явище як наслідок його стрімкого глобального поширення успішного просування на ринку кінопродукції. Кіно – не лише найбільш популярний та цікавий спосіб проведення дозвілля для людей будь-якого віку, але й потужний засіб впливу на свідомість людей, пропаганди та агітації. Вчені зазначають, що багатократний вплив телебачення та кінематографу протягом довгого часу поступово змінює наше уявлення про світ та соціальну реальність, стає потужним фактором формування системи цінностей, поглядів та ідей, що досягається використанням різноманітних мовних засобів.

Збільшення впливу кінематографу на світогляд людини призвело до зростання інтересу у вивченні явища кінодискурсу в сучасній лінгвістиці та популяризації англійської мови у сучасному світі. Зацікавленість до кінематографу, не дивлячись на неприховану умовність цього продукту, обумовлена відношенням до нього як до особливої форми соціального знання. Проблемою кінодискурсу займалися такі вчені як: Ю. Лотман, С. Назмутдінова, Ю. Сорокін, Е. Амашкевич, В. Горшкова, М. Ефремова, Е. Іванова, І. Коваленко, Г. Слишкін, В. Шевченко, С. Козлофф.

У лінгвокогнітивних дослідженнях на сучасному етапі центральне місце відводиться питанню особливостей представлення знань у мові та свідомості людини, де ключовим поняттям виступає концепт. Попри плідне дослідження концепту (Н. Арутюнова, С. Аскольдов-Алексєєв, О. Бабушкін, А. Вежбицька, В. Карасик, О. Кубрякова, Д. Ліхачов, З. Попова, Ю. Степанов, І. Стернін, Г. Слишкін, Р. Фрумкіна та ін), це поняття відноситься до числа нечітко визначених категорій, оскільки

залишається багато дискусійних питань стосовно його структури, класифікацій та підходів до його дослідження.

Актуальність роботи обумовлена загальним спрямуванням лінгвістичних досліджень на вивчення особливостей реалізації концепту як структури знань про дійсність та невід'ємну частину семіотичного простору кінотексту, спрямовану на створення певної емоційної рефлексії у процесі сприйняття реципієнтом. Концепт РОДИНА належить до числа найважливіших культурних концептів, які лежать в основі побудови концептуальної та мовної картини світу будь-якої національної спільноти, виступає ключовим орієнтиром людської поведінки у психології міжособистісних стосунків.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Випускна робота виконана відповідно до науково-дослідної теми кафедри: «Лінгвокогнітивні та комунікативні аспекти дослідження тексту». (державний реєстраційний номер 0117U006792).

Мета дослідження – виявити особливості актуалізації концепту РОДИНА в англійськомовному кінодискурсі.

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

- систематизувати наукові підходи до визначення поняття «концепт» у лінгвістиці;
- розглянути структурні характеристики концепту;
- надати визначення поняттям «кінодискурс» та «кінотекст», виявивши їх основні ознаки;
- виявити особливості побудови номінативного поля мезоконцепту РОДИНА у сучасних кінотекстах, визначаючи макроконцепти, які його структурують, та лексичні репрезентанти цих концептів;
- встановити специфіку реалізації перцептивно-образної складової концепту РОДИНА в англійськомовних кінофільмах

та реконструювати образно-асоціативний шар поданого концепту.

Об'єктом дослідження є концепт як складова когнітивно-семіотичного простору кінотексту.

Предметом виступають особливості реалізації концепту РОДИНА в англійськомовних кінотекстах.

Матеріалом дослідження слугували 52англомовнікінотексти кінця ХХ – початку ХХІ століття, у яких актуалізується концепт РОДИНА, переважно жанру мелодрама, романтична комедія, сімейна комедія, драма.

В роботі використовується низка **методів**: *deskриптивний метод* (для опису характерних рис концепту, структури концепту, кінодискурсу та кінотексту); *метод семантичного аналізу* (для визначення семантики лексичних одиниць та розкриття семантичних зв'язків між лексичними одиницями в контексті); *метод інтерпретаційно-текстового аналізу* (для встановлення засобів вербальної репрезентації концепту РОДИНА та його складових у сучасних кінострічках); *метод стилістичного аналізу* (для виявлення тропів та фігур, що актуалізуютьконцепт РОДИНАу відповідних кінотекстах); *метод польового моделювання* (для побудови ядерно-периферійної структури номінативного поля концепту РОДИНА); *метод концептуального аналізу* (для реконструкції концептуальних схем, які лежать в основі побудови образно-асоціативного шару концепту РОДИНА у англійськомовних кінотекстах).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше визначено особливості реалізації концепту РОДИНА в англійськомовних текстах кінодискурсу, виокремлено провідні макроконцепти, які структурують цей концепт та реконструйовано образний простір концепту РОДИНАу сучасних кінофільмах.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані на практичних заняттях з курсу «Новітні досягнення в галузі лінгвістики», «Лінгвоконцептологія у

художньому ракурсі», «Лексикологія англійської мови», при написанні курсових та дипломних робіт.

РОЗДІЛ 1

ПРОВІДНА РОЛЬ КОНЦЕПТУ В ОРГАНІЗАЦІЇ КОГНІТИВНО-СЕМІОТИЧНОГО ПРОСТОРУ КІНОТЕКСТУ

1.1. Наукові підходи до визначення концепту у лінгвістиці

Об'єктом вивчення філософської, психологічної, лінгвістичної, літературознавчої, когнітивної парадигм є концепт. Це поняття належить до багатозначних наукових термінів, які викликають суперечливе, неоднозначне розуміння серед науковців, і з яким пов'язують, за словами О. Залевської, «вельми різні теоретичні побудови, що значною мірою ускладнюють взаєморозуміння між авторами тих чи інших публікацій» [17, с. 31]. Водночас утвердження в науці поняття «концепту» позначило новий щабель в осягненні способів, закономірностей і особливостей взаємодії мови, свідомості і культури, а отже, і нові аспекти взаємодії лінгвістики, когнітології, культурології, психології, філософії, літератури, розширило рамки змістового аналізу мовних явищ і додало значно більшу глибину та ефективність науковим дослідженням [67, с. 78].

Як відомо, термін «концепт» походить від латинського *conceptus*, що в перекладі означає «думка, уявлення, поняття» і первинно застосовувалося як термін логіки та філософії. За іншою версією, автором якої є В. Колесов, під терміном концепт розуміють «не *conceptus* (умовно передається терміном «поняття»), а *conceptum* («зародок», «зернятко»), з якого й виростають у процесі комунікації всі змістові форми його втілення в дійсності [30, с. 81].

За свідченням Р. Фрумкіної, повноправне використання терміну у вітчизняних текстах починається тільки в 80-х роках минулого сторіччя

завдяки перекладам англомовних авторів, у працях яких він вживається у значенні «загальне поняття» [14, с.188].

Слід зазначити, що це розуміння *концепту* займає провідне місце у лінгвістиці. На сучасному етапі розвитку можна виділити два основних підходи щодо тлумачення терміна *концепт*: 1) *концепт* як загальне поняття (традиційне розуміння); 2) *концепт* як комплекс культурно детермінованих уявлень про предмет (нове осмислення терміна в межах лінгво-філософської наукової парадигми) [10, с. 89].

Виокремлюють два основних дослідницьких підхода до аналізу *концептів*: лінгвокогнітивний та лінгвокультурологічний. Ці підходи розрізняються за способами реконструкції, не взаємовиключні, а лише підкреслюють різні аспекти формування *концепту*. На думку В. Карасика, вони розрізняються векторами стосовно індивіда: лінгвокогнітивний *концепт* – це напрямок від індивідуальної свідомості до культури, а лінгвокультурний *концепт* – це напрямок від культури до індивідуальної свідомості [45, с.163].

Дослідники, які репрезентують лінгвокогнітивний підхід, зокрема О.Кубрякова, В.Телія, О.Селіванова та інші, вважають, що у *концептах* втілюються не лише поняття, але й знання людини про світ, певні асоціації, які викликає те чи інше слово, а також її особистісні переживання. *Концепт*, що народжується як образ у свідомості окремої людини, згодом абстрагується до різних уявлень і понять, узагальнюється і зберігається в культурній пам'яті етносу чи народу [34, с.90-93; 69, с.94-95; 58, с.77].

Лінгвокультурологічний підхід (С. Воркачев, А. Михайлов, Л. Міллер, Н. Шведова) вибудовується на визнанні культурного *концепту* як базової одиниці культури, який має надіндивідуальний характер та заглиблений у культуру [67, с. 81]. С. Воркачев стверджує, що *концепт* – це одиниця колективного знання або свідомості, яка відноситься до вищих духовних цінностей та має мовне вираження і відрізняється лінгвокультурною

специфікою [8, с. 40]. Лінгвокультурологи зосереджують свою увагу на наступній тріаді: *знання – концепти – уявлення/стереотипи*. На їхню думку, кожний, окремо взятий концепт демонструє існування в конкретній етнічній культурі певних, тільки їй властивих цінностей. Саме культурні концепти відображають специфіку мовної картини світу. Актуальне нашарування концепту закріплене в культурі, в свою чергу, внутрішня форма концепту (етимологія) піддається розумінню тільки певній категорії людей.

У такому векторі концепт постає як наслідок зіткнення словникового значення слова з особистим та народним досвідом людини, а не утворений із безпосереднього лексичного значення, концентрує фаховий досвід у поезії, прозі, драматургії, теорії письменництва, тощо, залишаючи можливості для домислювання [67, с. 81].

А. Приходько зазначає, що існує гранично широке і гранично вузьке розуміння концепту. У вузькому розумінні концепт постає як феномен життєвої філософії, як буденний аналог світоглядних понять, що закріплені в лексиці природних мов і що забезпечують стабільність і спадкоємність духовної культури етносу, тобто як найважливіша культурно значуща категорія внутрішнього світу людини (В. Карасик, М. Піменова, З. Попова, Ю. Степанов, І. Стернін та ін.). У ще більш вузькому розумінні концепти втлумачуються як семантичні утворення, що стоять за словами, які не мають однослівних еквівалентів при перекладі іншими мовами [44, с.85]. У широкому розумінні концепт інтерпретується як нашарування ціннісних конотацій на значення слова, тобто будь-який вербалізований зміст якоюсь мірою відзначений етнічною специфікою [54, с. 55-56].

Дефініційна модель «*концепт ≡ аксіологічне утворення*» базується на феномені «духовна цінність»: суспільні уявлення про добро і зло, красу і потворність, любов і ненависть, правду і кривду, справедливість тощо. Втягнення в орбіту опису концепту цих категорій дозволяє говорити про

«ціннісні домінанти культури» (В. Карасик), «терміни духовної культури» (Ю. Степанов), «екзистенційні смисли» (Н. Красавський), що зрештою визначає ступінь ідентичності концептів для всіх членів колективу [54, с. 49].

Увагу лінгвістів привертають перш за все концепти, що найтісніше пов'язані з культурою народу і найяскравіше відбивають специфіку його колективної свідомості. О. Кубрякова визначає концепт як одиницю свідомості та інформаційної структури, що відображає людський досвід; «оперативну одиницю пам'яті, всієї картини світу, квант знання» [35, с.90]. Тобто, концепт є набором смислів, якими людина оперує у процесі своєї мовленнєвої діяльності та пізнання світу.

У роботі Н. Арутюнової термін *концепт* наділяється власним статусом. На думку вченої, концепт – поняття буденної, практичної філософії, яке виникло в результаті взаємодії таких факторів, як національна традиція і фольклор, релігія та ідеологія, життєвий досвід та образи мистецтва, відчуття і системи цінностей [3, с. 3]. Вживання цього терміну пов'язується з розширенням предметного поля лінгвістики за рахунок взаємодії з філософією і психологією. З підвищенням інтересу до проблеми «людина в мові» інтерпретація терміну *концепт* починає орієнтуватися на «сенс, який існує в людині і для людини, на інтер- і інтрапсихічні процеси, на означування й комунікацію».

На думку А. Вежбицької, концепт є мовно-ментальною одиницею, яка частково занурена у підсвідоме [6, с. 7]. Концепт позначає одиницю колективного знання свідомості, яка має мовне вираження і позначена етнокультурною специфікою.

В. Карасик пропонує вважати концепти первинними культурними утвореннями, виразом об'єктивного змісту слів, які мають сенс і тому трансльовані в різні сфери буття людини, зокрема, в сфері понятійного, образного та діяльнісного освоєння світу [27, с.102].

3. Попова та І. Стернін, відображаючи концепцію воронезької теоретико-лінгвістичної наукової школи, розуміють концепт як глобальну розумову одиницю, яка представляє собою квант структурованого знання [52, с. 18].

Слідом за Ф. Бацевичем, концепт – поняття у філософії мови, антропоцентричній лінгвістиці, соціолінгвістиці, лексичній та ситуативній семантиці, ідеальний об'єкт, образ, оперативна змістовна одиниця ментального лексикону, пам'яті, в якій втілилися певні культурно зумовлені уявлення носія мови про світ; у мові має певне ім'я, що є втіленням смислів, якими оперує людина в процесах мислення [4, с. 221].

Інший підхід до вивчення концепту є психолінгвістичний. Для психолінгвіста концепт – це «базове перцептивно-когнітивно-афективне утворення динамічного характеру, що спонтанно функціонує в пізнавальній та комунікативній діяльності індивіда, а також підкоряється закономірностям психічного життя людини і внаслідок цього за рядом параметрів відрізняється від понять і значень як продуктів наукового опису з позицій лінгвістичної теорії» [17, с. 39]. Таким чином, основою концепту в психолінгвістичному розумінні стає не стільки понятійний зміст (як в рамках когнітивного і лінгвофілософського підходів), скільки блок знань, що представляє собою сукупність конкретно-образних (зорових, слухових, смакових та ін.) елементів в психіці людини.

У руслі даного підходу працює, наприклад, Р. Фрумкіна, для якої «термін концепт зручний тим, що, акцентуючи ті реалії, до яких нас відсилає слово, він дозволяє відволіктися від прийнятого в логіці терміна поняття» [74].

Ю. Степанов та інші лінгвісти досліджують термін *концепт* з точки зору подібних та відмінних його властивостей насамперед із такими термінами як *поняття* та *значення*. У його розумінні, «*поняття (концепт)* – явище того ж ряду, що і значення слова, але розглядається воно в іншій

системі зв'язків: *значення* – в мовній системі, *поняття* – всистемі логічних відношень і форм, які вивчаються і в лінгвістиці, і в логіці» [64, с. 42].

М. Нікітін пов'язує концепт безпосередньо із значенням: «Кажучи про поняття і значення, ми маємо справу з одним і тим же предметом – концептуальним рівнем абстрагуючих, узагальнюючих одиниць свідомості... оскільки значення – ті ж поняття, вони зберігають за собою все те, що належить до понять» [48, с. 89].

Але якщо для одних – «концепт значно ширше поняття ніж лексичне значення» [25, с. 6], це посередник між словами та екстралінгвістичною дійсністю, і не можна зводити значення слова до концептів, яке воно створює, то для інших – «концепт співвідноситься до слова в одному із його значень» [42, с.36]. Одні вчені ототожнюють терміни *лексичне значення* і *поняття*, *концепт* і *поняття*, інші навпаки, шукають відмінності між ними.

Концепт є багатовимірним, в ньому можна виділити як раціональне, так і емоційне, як абстрактне, так і конкретне, як універсальне, так і етнічне, як загальнонаціональне, так і індивідуально-особистісне.

Найбільш послідовно фахівці відстоюють розуміння концепту в дефініційній моделі «*концепт* \equiv *(етно)культурне утворення*» («етноконцепт») [54]. Воно базується на усвідомленні тієї ролі, яку відіграє національна культура в житті соціуму та відбиває уявлення про те, що концепт є точкою перетину між світом культури і світом індивідуальних смислів. Концепт– «концентроване вираження духовно-емоційного досвіду певного етносу» [9, с. 92]; концепт – «згусток культури у свідомості людини і те, за посередництвом чого людина сама входить у культуру» [64, с. 40]; концепт– «своєрідний культурний ген, який входить у генотип культури» [40, с. 16]; концепт – «первинне культурне утворення, що транслюється в різні сфери буття людини, зокрема у сфери переважно понятійного (наука), переважно образного (мистецтво) і переважно діяльнісного (буденного життя) світу» [25, с. 6].

Концепти представляють світ в голові людини, утворюючи концептуальну систему, а знаки людської мови кодують у слові зміст цієї системи. Відсутність єдиного визначення пов'язана з тим, що концепт має складну, багатовимірну структуру, яка включає, крім понятійної основи, соціо-психокультурну частину, яка не стільки осмислюється носієм мови, але й переживається ним. До її складу входять асоціації, емоції, оцінки, національні образи й конотації, притаманні даній культурі. Концепт є багатоаспектним тому, що він може бути представлений різними словами, складовими семантичного поля концепту, за якими завжди залишається невербальний досвід людини і людства. Тому, концепт – це й зміст поняття, й культурний смисл (а частіше комплекс смислів) слова, навіяний реалією.

Таким чином, визначаємо концепт з позиції когнітивістики, слідом за О. Кубряковою, як одиницю ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини; оперативну змістовну одиницю пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної в людській психіці. Концепт не безпосереднє виникає із значення слова, а є результатом зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини.

1.2. Структурні особливості концепту

Концепт – складне і багатошарове ментальне утворення, до складу якого крім буденно-понятійного змісту входять ще оціночні і релятивнооціночні сенси, що показують ставлення людини до пізнаваного об'єкту. У цьому визначенні підкреслюється складна структура концепту, що включає наступні компоненти:

- 1) інтернаціональний, що представляє загальнолюдські цінності і уявлення;
- 2) ідіоетнічний;
- 3) соціальний, що репрезентує соціальний статус комунікантів;
- 4) груповий – гендерний, віковий, професійний;
- 5) індивідуально-особистісний, що відображає освітній рівень людини, його релігійні погляди, особистий досвід, мовний стиль і т. п. [1, с. 155].

Деякі вчені вважають, що концепт не має жорсткої структури. Так Г. Слишкін акцентує увагу на нечіткості, властивій концепту, який групується навколо певної «сильної» точки свідомості, від якої розходяться асоціативні вектори. Найбільш актуальні для носіїв мови асоціації складають ядро концепту, менш значущі – периферію. Поступове загасання асоціацій відбувається по мірі віддалення від ядра [62, с. 31]. Структура концепту безперервно змінюється. Концепт збагачується новими асоціаціями й одночасно втрачає старі. Це обумовлюється як лімітованістю людської пам'яті, так і змінами дійсності, що концептуалізується [62, с. 44-45].

Ю. Степанов виділяє три компоненти («шари») концепту: основний (актуальна ознака), додатковий шар (декілька «пасивних», «історичних» ознак) і внутрішня форма (етимологія). В основному шарі концепт актуально існує для всіх, хто користується певною мовою як засобом взаєморозуміння й спілкування; у «пасивних» – для деяких соціальних груп, а в етимології – тільки для дослідників [65].

Проте, беручи за основу будову концепту за Ю. Степановим, В. Карасик пропонує розглядати шари концепту як окремі концепти різного обсягу. Основний шар входить до загальнонаціонального концепту, або етнокультурного (актуальний для етнокультури в цілому, відомий кожному носієві культури й значущий для нього). Додаткові шари втілюються у соціокультурних концептах (актуальні для тієї чи іншої

групи в рамках певної лінгвокультури й які належать концептосферам окремих субкультур). Внутрішня форма для більшості носіїв культури не є частиною концепту, а є одним із детермінуючих його культурних елементів. До соціокультурних концептів включаються індивідуально-культурні, тобто такі, які є актуальними для індивідуума (індивідуально-авторські концепти; концепти, що визначають певний психотип особистості тощо) [25, с. 98].

Когнітивно-узагальнююча направленість концепту втілюється в запропонованій науковцем В. Карасиком моделі концепту, що включає фактуальний (понятійний), образний і ціннісний елементи. Опіраючись на модель попередника, Г. Слишкін членує ці елементи концепту. У середині ціннісного виділяються аспекти оціночності й актуальності. Фактуальна складова включає інформаційні сукупності трьох видів: буденне знання, втілене в мовних дефініціях; елементи наукового знання та загальної ерудиції; стереотипні й прототипні структури. Образна складова має дві групи елементів: внутрішні форми мовних одиниць і образи, або асоціації, закріплені в авторських або фольклорних прецедентних текстах [62, с. 34-35].

Слідом за В. Масловою, у складі концепту виділяють ціннісний, фактуальний і образний елементи. До складу кожного концепту як складного ментального комплексу входять певний значеннєвий зміст, оцінка, ставлення людини до того чи іншого відображуваного об'єкта й інші компоненти, такі як: загальнолюдський, або універсальний; національно-культурний, обумовлений життям людини в певному культурному середовищі; соціальний, що визначається належністю людини до певного соціального прошарку; груповий, обумовлений приналежністю мовної особистості певній віковій і статевій групі; індивідуально-особистісний, що формується під впливом індивідуальних особливостей – освіти, виховання, індивідуального досвіду, психофізіологічних особливостей [42, с.42].

Уявлення про концепт як про складне ментальне утворення, що включає два шари (понятійний і концептний), властиве дослідниці О. Макаровській. У першому шарі відбиваються знання, отримані в результаті категоризації пізнаваних об'єктів, а в другому – свідчення та погляди, що акумулюють результати ментально-когнітивних і емотивних процесів, спрямованих на пізнання світу, й особливості національного світовідчуття [60, с. 4].

І. Стернін виділяє в структурі концепту базовий шар, який включає в себе певний чуттєвий образ – одиницю універсального предметного коду, що кодує даний концепт для розумових операцій, а також деякі додаткові концептуальні ознаки [51]. Когнітивні шари, що відображають розвиток концепту, його відносини з іншими концептами, утворюються концептуальними ознаками і доповнюють базовий когнітивний шар. Сукупність базового шару і додаткових когнітивних ознак і шарів складають обсяг концепту і визначають його структуру. Базовий когнітивний шар з чуттєво-образним ядром є обов'язковою складовою будь-якого концепту, а численні когнітивні шари в структурі концепту можуть бути відсутні [66, с. 59].

С. Іванова виділяє в структурі концепту лінгвістичну, культурологічну, психологічну складові, національну специфіку. Лінгвістична складова співвідноситься з семантикою відповідного мовного знака. Когнітивна складова передбачає інформативну одиницю, якийсь «квант» пізнання світу, одиницю ментального лексикону, відображену в людській психіці [21, с. 184].

Дослідники концептів з позицій лінгвокультурології вважають, що структура концепту подібна до будови семантичного поля з ядром і периферією. На периферії міститься все те, що привнесено культурою, традиціями, народним й особистим досвідом; це суб'єктивний досвід, різні прагматичні, конотативні (образні, оцінні, експресивні), асоціативні характеристики. Ядро концепту – це основна, актуальна ознака,

універсальна для різних етнічних співтовариств. Ядро концепту тлумачать по-різному: як словникове значення тієї чи іншої лексеми, визначення слова в тлумачних словниках, ієрархія основних значень слова; як поняття, що виражається словом, яке вербалізує концепт; як певні емпіричні образи предмета чи явища; як цінність, показник якої – застосовність оцінних предикатів. Ядерні ознаки концепту універсальні для різних етномовних спільнот, а його периферія фіксує специфічні риси конкретного соціокультурного життя [46, с. 180-181].

У роботі А. Рудакової польова модель концепту представлена наступним чином: ядро (загальнонародна, групова або індивідуальна прототипна одиниця); базові шари, що огортають ядро (від менш до більш абстрактних); інтерпретаційне поле концепту, що містить оцінки й трактування змісту ядра концепту національною, груповою й індивідуальною свідомістю [56, с. 51].

На думку В. Ніконової, структурна організація концептів, яка розглядається у вертикальному й горизонтальному плані, представляється як ієрархічна система мікросистем, кожна з яких має складну структуру. Ієрархічні шари концепту (вертикальний план) – предметно-почуттєвий, образно-асоціативний і смисловий – виділяються з урахуванням ступеня абстракції тих знань, які структуруються в концепті. Будова кожного шару (горизонтальний план) є індивідуальною: предметно-почуттєвий шар має фреймову структуру, образно-асоціативний рівень репрезентується набором концептуальних схем, смисловий шар подається у вигляді поля [45].

Предметно-почуттєвий шар – перший рівень у системі художнього концепту. Він містить конкретні концепти, які зберігають переважно почуттєвий, емпіричний характер і тому легко впізнаються та відносно легко класифікуються. За Дж. Лакоффом й М. Джонсоном, предметно-почуттєвий шар – це «інгерентний неметафоричний кістяк концепту» [47, с. 23].

Слідом за М. Мінським, поняття фрейм трактується як ментальна модель-схема, структура інформаційних даних про стереотипну ситуацію, похідну від конкретного досвіду, пережитих у минулому подій, які приписують комунікантам, що робити в знайомих ситуаціях [71, с. 393].

На думку Т. А. Ван Дейк, Р. Богранд, В. Дреслер, фрейм – одиниця знань, яка організована навколо концепту та містить відомості про суттєве, типове та можливе для цього концепту в межах певної культури [32, с. 141].

Образно-асоціативний шар – це авторські асоціації, які виникли під час осмислення письменником абстрактних категорій в термінах конкретної діяльності людини, її стану, емоцій та предметів і речовин, що її оточують. Вони реалізуються у творі за допомогою концептуальних тропів, які розкривають предметно-почуттєвий шар, виражаючи індивідуально-авторську позицію письменника та передають інформацію конотативного та асоціативного типу [47, с. 41].

Вербальні репрезентанти концептів слугують підґрунтям для реконструкції концептуальних структур (концептуальних метафоричних схем), що об'єктивують ті чи інші особливості концептів. Засобом осмислення концепту виступає концептуальна метафора. Суть метафоризації полягає у розумінні й досвідному переосмисленні пов'язаних з певним мовним виразом сутностей однієї концептуальної царини, до якої вона первісно належить, в термінах іншої [41, с. 108].

Смисловий шар – це найвищий рівень абстракції у структурі художнього концепту, який містить асоціації, породжені індивідуально-авторськими смислами, що упередметнені в концептуальних метафорах [47, с. 40]. На цьому рівні концепт осмислюється через смислові атрибути, що вилучаються шляхом семантичного та асоціативного аналізу лексем, які вербально репрезентують концепти-кореляти у складі концептуальних метафоричних схем, сукупність яких утворює образно-асоціативний шар концепту.

Семантичний аналіз, спрямований на виявлення компонентів значення мовного знака, є необхідною передумовою аналізу концептуального, який охоплює світ речей (реальна картина світу), світ мови (вербальна картина світу) і світ ідей (концептуальна картина світу) [47, с. 40].

У розумінні А. Приходько концепт являє собою такий складноструктурований феномен, понятійний початок якого, проходячи через сито етнопсихологічних оцінки, органічно з'єднується з лінгвокультурним. Це повністю узгоджується з точкою зору С. Воркачова, В. Карасика, з їх розумінням концепту як багатовимірного ментального утворення, в якому виділяються образно-перцептивний, понятійний і ціннісний прошарки [35]. У цьому визначенні істотні якраз ті «три кити», на яких тримається вся будівля лінгвоконцептології і які доцільно розглянути окремо у вигляді таких складових, як основа концепту (субстрат), надбудова-1 (адстрат) і надбудова-2 (епістрат) [54, с. 21].

Понятійний елемент концепту формується фактуальною інформацією про реальний або уявний об'єкт, що служить основою для утворення концепту. Понятійна сторона концепту включає його мовну фіксацію, опис, ознакову структуру, дефініцію, а також порівняльні характеристики даного концепту по відношенню до інших концептів, які ніколи не існують ізольовано [16, с. 5].

У структуру концепту також включена образна складова, яка пов'язана зі способом пізнання дійсності, історично попереднім понятійному. На відміну від понятійної вона не завжди піддається рефлексії. Результатом образного пізнання є наочно чуттєве уявлення (розумова картинка, звуковий образ і т.д.).

Перцептивно-образний адстрат – це ті знання, образи та асоціації, що викликаються у свідомості у зв'язку з тим чи іншим денотатом. Він формується на підставі узагальненого образу / гештальту, у якому закладені почуттєвий індивідуальний досвід і колективне знання. Власне

кажучи, цей адстрат базується на категорії образності, тобто на здатності мовних одиниць (= вербалізованих концептів) створювати наочно-чуттєві уявлення щодо речей і явищ позамовної дійсності [54, с. 23].

Ціннісний (валоративний) епістрат – найголовніша іпостась концепту, яка зумовлюється ставленням до нього, що за визначенням має бути позитивним, бо спирається на ті духовні імпульси, які оживають у свідомості людини завдяки її приналежності до того або іншого етно- і лінгвокультурного колективу [54, с. 27]. Нерідко цю іпостась концептів називають «те, що переживається»: вони не тільки мисляться, але й пропускаються через емоції, стаючи предметом симпатій і антипатій [64].

Ціннісна характеристика – необхідна умова формування концепту. Саме наявність ціннісної складової відрізняє концепт від інших ментальних одиниць. Сукупність концептів, що розглядаються в аспекті цінностей, утворює ціннісну картину світу. У цьому складному ментальному утворенні виділяються найбільш істотні для даної культури смисли, ціннісні домінанти, сукупність яких і утворює певний тип культури, підтримуваний і зберігається в мові [2, с. 11].

Отже, концепт має складну багатовимірну й багатокomпонентну структуру. У широкому розумінні структура концепту – коло з основним поняттям у центрі (ядром) і всім тим, що привнесено культурою, традиціями, народним і особистим досвідом (периферія). Кожен дослідник виділяє різні елементи концепту: базовий і вторинні шари; основний шар, додатковий шар і внутрішня форма; фактуальний, або понятійний, образний і ціннісний елементи тощо. У контексті нашого дослідження, послуговуємося концепцією А.Приходько та В.Ніконової стосовно структури концепту, яку можна представити у вигляді трьох шарів або площин: предметно-почуттєвий шар (понятійний субстрат), образно-асоціативний шар (перцептивно-образний адстрат) та смисловий шар (ціннісний епістрат). До того ж, будову концепту РОДИНА розглядаємо у вигляді семантичного поля з ядром та периферією.

1.3. Лінгвістичні засади дослідження кінодискурсу

Формування нової антропоцентричної парадигми призвело до розширення сфери вивчення реалізації мовних фактів у їх спрямуванні до більш детального аналізу та обумовило необхідність введення відповідних методів та принципів лінгвістичних досліджень, які поступово все більше орієнтуються на дискурс та дискурсивний аналіз.

В. Чернявська, узагальнивши трактування дискурсу у вітчизняному та зарубіжному мовознавстві, зводить його до двох основних типів: 1) конкретна комунікативна подія, зафіксована в письмових текстах та усному мовленні, що здійснюється в конкретному когнітивно та типологічно обумовленому комунікативному просторі; 2) сукупність тематично співвіднесених текстів [77, с. 14].

Російський дослідник Ю. Сорокін визначає дискурс як текст, взятий у взаємозв'язку із життям, із соціальними й психологічними характеристиками мовців, з подієвим контекстом. У терміні дискурс підкреслюється процесуальність мовленнєвої дії. При цьому текст є тільки результатом, частиною процесу [63, с. 178].

К. Серажим розуміє дискурс як складний соціолінгвістичний феномен сучасного комунікативного середовища, який, по-перше, детермінується (прямо чи опосередковано) його соціокультурними, політичними, прагматично-ситуативними, психологічними та іншими (конституюючими чи фоновими) чинниками, по-друге, має «видиму» – лінгвістичну (зв'язний текст чи його семантично значущий та синтаксично завершений фрагмент) та «невидиму» – екстралінгвістичну (знання про світ, думки, настанови, мету адресанта, необхідні для розуміння цього тексту) структуру і, по-третє, характеризується спільністю світу, який «будується» впродовж розгортання дискурсу його репродуктором

(автором) та інтерпретується його реципієнтом (слухачем, читачем тощо). [59, с. 13].

Незважаючи на різноманітність підходів вчених до дефініції поняття «дискурс», з наведених визначень можна зробити висновок, що вони не взаємовиключають, а скоріше доповнюють одне одного, розглядаючи поняття з різних ракурсів.

При вивченні дискурсу виникає питання і про його типологію. Беручи до уваги сучасний соціум, всередині інституційного дискурсу виділяють такі підтипи як політичний, адміністративний, юридичний, військовий, педагогічний, релігійний, містичний, медичний, рекламний, науковий, медійний та ін.

Прагмалінгвістична модель дискурсу висуває на перший план ознаки способу чи каналу спілкування. За способом спілкування розрізняють інформативний і фасцинативний, змістовний і фактичний, серйозний і несерйозний та ін., за каналом спілкування – усний і письмовий, контактний і дистанційний, віртуальний і реальний типи дискурсу [26, с. 195]. За умов різних загальних настанов, комунікативних принципів реалізується аргументативний, конфліктний та гармонійний типи дискурсу.

За соціально-демографічними критеріями виділяються дитячий, підлітковий, чоловічий, жіночий, дискурс мешканців міста та села тощо.

Ще одним підходом до класифікації дискурсу є класифікація Г. Почепцова, який виокремлює теле- і радіодискурси, газетний, театральний, кінодискурс, літературний дискурс, дискурс у сфері паблік рілейшнз (ПР), рекламний дискурс, політичний, релігійний (фідеїстичний) дискурси [53, с. 31].

У контексті нашого дослідження релевантним постає саме ця класифікація, у межах якої виокремлено кінодискурс.

У філологічних працях дослідники та науковці все частіше звертають увагу на феномен кінодискурсу. Проблемою кінодискурсу займалися такі

вчені як: Ю. Лотман, Є. Анісімова, С. Назмутдінова, Ю. Сорокін, Е. Амашкевич, В. Горшкова, М. Ефремова, Е. Іванова, К. Ігнатов, Г. Слишкін, В. Шевченко, С. Козлофф.

Когнітивну природу кінодискурсу розглядають у спектрі синергетичної парадигми на основі дихотомії ціле – цілісність (Р. Якобсон, Н. Антип'єв, Л. Кіященко Є. Колодіна), згідно з якою реципієнт (глядач) конструює й інтерпретує змісти у сфері свідомості через процес пізнання з урахуванням власного «когнітивного багажу» [28, с. 109]. У світлі взаємодії мови та суспільства кінодискурс експлікують через призму ідеологій, чому присвячені детальні лінгвістичні розвідки Дж. Андросопулос, Ф. Россі, М. Беднарек, М. Дайнел. Під таким кутом зору кінодискурс вважається інструментом здійснення пропаганди й ідеологічного впливу.

П. Воллен стверджував, що в кінодискурсі роль знаків-ікон значно важливіша за роль індексальних знаків, а семіологи й лінгвісти перебільшують значення знаків-символів [94, р. 116]. Відтак у межах семіотичної теорії кінодискурс репрезентує єдність і синтез різнотипових мовних і немовних знаків, де знаки-індекси включають інтонацію, вигуки, шифтери, природні й технічні шуми, закадрову музику, відеоряд, знаки-ікони – звуконаслідування, жести, міміка акторів, знаки-символи, як правило, представляють мовний компонент – титри, написи в самому фільмі (письмові), мова акторів, закадровий текст (усні) [13, с. 103].

І.Коваленко переконана, що відеоряд домінує над словесним компонентом у наративній структурі кінофільмів, проте саме вербальне робить кінодискурс правдоподібним і ближчим до життя [29, с. 51]. Пропонентом такої точки зору виступила С. Козлофф, яка закликає до більшого концентрування уваги саме на кінодіалогах, адже фокус на візуальному призводить до суперечностей у трактуванні кінодискурсу загалом [88, р. 14].

Отже, І. Коваленко трактує кінодискурс як трирівневу синкретичну систему, або «креолізовану» єдність, що репрезентує власне текст, семіотичний простір, і результат інтерсеміотичного перекладу [29, с. 50].

Одними з головних властивостей кінодискурсу, на думку А. Зарецької, є аудіовізуальність, інтертекстуальність, креолізованість, цілісність, подільність, модальність, інформативність, перспекція та ретроспекція, прагматична направленість. При цьому автор вважає, що доцільно розглядати саме кінодискурс, а не тексти кіносценаріїв, так як при такому підході враховується вертикальний контекст, який може включати в себе прецедентні дискурси (кіносценарії в різних варіантах, інші фільми цього ж жанру, або цього ж режисера, книги, за якими знятий фільм або які в ньому згадуються), альтернативні варіанти деяких сцен, коментарії критиків та інше [18, с. 11].

Ще одне визначення кінодискурсу належить С. Назмутдінової, яка визначає кінодискурс як семіотично ускладнений, динамічний процес взаємодії автора та глядача, який протікає в міжмовному та міжкультурному просторі за допомогою засобів кіномови, який володіє властивостями синтаксичності, вербально візуальної єдності елементів, інтертекстуальності, множинності адресанта, контекстуальності значення, іконічної точності, синтетичності [43, с. 9].

Поняття кінематографічний дискурс вводить Л. Цибіна, яка трактує його вузько, як фрагмент фільму, який має у своїй структурі кілька компонентів [76, с. 38]. К. Ігнатов називає кінематографічним дискурсом весь фільм, взятий як сукупність візуальних аудіо ефектів та вербального наповнення [22, с. 15].

Мовна складова кінодискурсу в основному представлена знаками символами, які можуть бути письмовими (титри та надписи, частини світу речей фільму – плакат, назва вулиці, лист та інше) та усними (мовлення акторів, закадровий текст, пісня). Індокси та іконічні знаки у мові не численні, але вони також використовуються в кіно. До знаків-індексів

природної мови відносять інтонацію, вигуки, шіфтери, до іконічних знаків – звуконаслідування тощо [90, р. 270].

Немовна складова кінодискурсу представлена іконічними та індексальними знаками, які також можуть бути візуальними та звуковими. Звукову частину (природні шуми, технічні шуми та музику), а також епізоди документального кіно в середині художнього фільму можна віднести до індексальних знаків, візуальна частина представлена відеорядом – зображення людей, тварин, предметів та ін., які здійснюють послідовність дій – переміщення жестів та міміки – це все іконічні та індексальні знаки кінофільмів [90, р. 272].

Продовжуючи традицію вивчення кінодискурсу у світлі наратології та узагальнивши здобутки Д. Бордвела, Е. Гранігана, С. Четмена, М. Кун і Й. Шмідт, виділили основні риси кінодискурсу як відмінного від наративного тексту: наявність кількох наративних структур, поєднаних монтажем; візуально-аудіальний вимір наративної репрезентації; наявність мультимедіального оповідача чи радше «комбінованої аудіо-візуально-вербальної інстанції» [92, р. 384], що включає специфічні кінематографічні прийоми та технології; «подвійна хронологія/подвійна темпоральна логіка» (зовнішній вимір – тривалість самого фільму, внутрішній вимір – тривалість охоплених подій); наявність колективного автора; установлення зрозумілої причиново-наслідкової логіки розвитку подій і суб'єктно-об'єктних відносин навіть за відсутності послідовного наративного континууму; жанрова та мовна стереотипізація; темпорально-просторовий континуум – відповідність акустичних і візуальних знаків відображенню конкретного простору; надзвичайно важлива роль знаків-індексів (звуків, шумів) у створенні ефекту присутності глядача; імпліцитна взаємодія між оповідачем і глядачем за допомогою внутрішніх монологів, закадрового голосу; «множинна фокалізація», що включає постійні осциляції від оповідача до персонажів чи від героя до героя; відсутність домінування між вербальним і візуальним [92, р. 384–405].

Згідно з комунікативною метою, виділяють три компоненти власне кінодискурсу: формальний/офіційний кінодискурс (безпосередній сценарій, постери, трейлери, супровідні рекламні кампанії), критичний кінодискурс (рецензії кінокритиків, букмекерські прогнози), глядацький кінодискурс (відгуки глядачів) [87, р. 15].

Кінодискурс класифікують за низкою критеріїв [36, с. 44]:

1) за змістовим критерієм: художній (ігрове кіно) та документальний кінодискурс. До документальних фільмів відноситься знімання справжніх подій чи осіб та наукове кіно (науково-популярне, наукове, науково-дослідницьке, науково-виробниче). Художнім називається кінодискурс, в якому домінують іконічні знаки та стилізоване розмовне мовлення, які об'єднанні естетичною функцією. В основному у художньому кінодискурсі використовується розмовний стиль, а також позалітературні мовні засоби (жаргони, діалекти, просторіччя); усне живе мовлення особливим чином відібране та оброблене під час створення сценарію. Діалогічна форма обміну, яка характерна для дискурсу кіно сприяє протіканню мовленнєвої діяльності автоматично, без обдумування та відбору, це звична операція. Цим самим усний дискурс представлений у художніх фільмах, достовірно відображає живе мовлення [72, с. 42].

2) за метою й комунікативними принципами: кооперативний (комуніканти орієнтовані на гармонійну взаємодію) та конфліктний кінодискурс (наявні реальні чи уявні суперечності між суб'єктами);

3) за характером компоненту інформативності: інформативний і фатичний;

4) за жанром і цільовою аудиторією (театральний дискурс, драматичний кінодискурс, комедійний кінодискурс, психологічний кінодискурс, детективний кінодискурс, історичний кінодискурс, молодіжний кінодискурс, анімаційний кінодискурс).

Отже, слідом за Г. Почепцовим, виокремлюємо кінодискурс, під яким розуміємо семіотичну систему, що характеризується знаковою неоднорідністю, тобто виражається за допомогою вербальних та

невербальних (у тому числі і кінематографічних) знаків та відповідає замислу колективного автора, є зафіксованою на матеріальному носіїві та призначена для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами.

1.4. Основні ознаки кінотексту

Найперші дослідження кінотексту належать Ю. Лотману, який досліджував кінофільм з точки зору семіотики. Він вважав, що кінотекст може розглядатися одночасно як дискретний текст, який складається із знаків, та недискретний, в якому значення приписується безпосередньо тексту [39, с. 28]. Схожий підхід до кінотексту висловлює Ю. Ців'ян, який в монографії «Діалог з екраном» говорить, що при певному наближенні будь-який фільм можна визначити як дискретну послідовність неперервних ділянок тексту. Цю послідовність він називає кінотекстом. Неперервними сегментами кінотексту є кадри. Таким чином, кінотекст – це ланцюжок ядерних кадрів [38, с. 75].

Слідом за О. Івановою, «кінофільм – це текст, тобто зв'язний семіотичний простір. Фільм визначається як зафіксована на плівці або іншому електронному накопичувачі послідовність кадрів, які представляють собою фотографічне або намальоване зображення, що супроводжується звуковою доріжкою (мовою, музикою, шумами)» [19]. На думку М. Самкової, дане визначення не дає повного уявлення про кінотекст, навіть, не дивлячись на те, що в цьому визначенні поняття кінофільм та кінотекст ототожнюються. М. Самкова вважає, що кінофільм є родовим поняттям по відношенню до поняття кінотекст. Кінофільм включає в себе незчисленну кількість вербальних та невербальних компонентів, тоді як кінотекст зосереджується на мові та розглядає елементи мовлення: інтонацію, паузи та інші другорядні [57].

Г. Слишкін та М. Єфремова визначають кінотекст як кінофільм, який складається із образів, статичних та динамічних, мовлення, усного та писемного, шумів та музики, які організовані певним способом та знаходяться у нерозривній єдності [61, с. 22].

Дослідниця англomовних кінофільмів С. Козлофф підкреслює важливість невербальних компонентів фільму та наполягає на їх детальному вивченні, вважає, що найтісніше з вербальним компонентом зв'язана акторська гра, особливості знімання, монтаж та звукові ефекти, які і зосереджують увагу глядача на підтексті, і не спостерігається при читанні кіносценарію або титрів [88, р. 212].

Отже, у сучасному мовознавстві термін «кінотекст» розглядається як складний текст, який має як вербальну, так і невербальну структуру. Російський мовознавець М. Єфремова розглядає кінотекст у прагматичному аспекті і подає наступну, досить розгорнуту дефініцію терміну: «Кінотекст представляє собою особливий вид тексту, який слід визначати як цільне і завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних, індексальних) знаків, організоване у відповідності із задумом колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксованих на матеріальному носії для подальшого аудіовізуального сприйняття глядачами» [61].

Дослідниця О. Іванова пропонує такі загальнотекстові категорії кінотексту: *адресність, інтертекстуальність, цілісність, членування, модальність* [19].

Вчені Г. Слишкін та М. Єфремова, представники Волгоградської наукової школи, пропонують наступні характерні риси кінотексту як вербального тексту:

1. Кінотекст може вважатися дискретною одиницею, оскільки його структура дозволяє членування.

2. Зв'язаність кінотексту. Змістовна самостійність епізодів відносна, оскільки потребує логічних та змістовних зв'язок на текст у цілому.
3. Для кінотексту характерна наративність, яка може бути лінійною або ретроспективною. Такі характеристики створюють багатоплановість кінотексту.
4. Антропоцентризм. В основі більшості кінотекстів є людина, незалежно від теми або жанру фільму.
5. Для кінотексту характерні локальні та темпоральні риси. Простір у кінотексті залежний від присутності героя, але невід'ємний і від часу дії.
6. Кінотекст характеризується багатоканальною інформативністю. У цій категорії виділяємо спосіб сприйняття інформації (зоровий або слуховий), а також сам тип інформації.
7. Системність. Усі елементи кінотексту, як вербальні так і невербальні, підпорядковані головній меті – передачі емоційно-інформативного компонента глядачу.
8. Специфіка категорії цілісності у кінотексті виражається в наступному:
 - 1) тісна інтеграція лінгвістичних та нелінгвістичних компонентів;
 - 2) присутність чітких часових і просторових обмежень;
 - 3) присутність чітких сигналів, що позначають початок і кінець фільму.
9. Кінотекст можна вважати продуктом суб'єктивного осмислення автором реальності.
10. Прагматична направленість кінотексту, що передбачає реакцію реципієнта на побачене та почуте, зміни відчуттів або ж досягнення катарсису[61].

Принципом побудови будь-якого кінотексту є співставлення двох головних елементів – вербального тексту та візуального тексту. При

зіткненні двох основних планів відбувається зародження так званого «*третього елемента*», який стає головним змістом кінематографічного твору [86, р. 25]. Така систематизація процесу створення фільму дає нам можливість розглядати фільм як певну знакову систему, яка функціонує за принципом вербальної мови.

Особливістю кінодискурсу є те, що він складається з текстів, які є семіотично неоднорідним явищем синтетичної природи, що трактуються у науці як креолізований, гетерогенний, полімодальний, відеовербальний, та полікодовий. Так, креолізованими називають тексти, фактура яких складається з двох негомогенних частин (вербальної та невербальної); гетерогенні тексти поєднують семіотично різнорідні складові (зображення та слова); полімодальні тексти – не тільки включають гетерогенні складові, але й сприймаються завдяки одночасній роботі двох або кількох перцептивних (сенсорних) модальностей [57].

Серед найбільш складних кінотекстів Р. Якобсон називав мюзикли, особливо кінематографічні, – дуже складні синкретичні вистави, які поєднують цілий ряд аудіальних та візуальних семіотичних засобів [81, с. 195].

Ю. Лотман виділяє такі компоненти кінотексту, як кадр і кінофраза. Кадр, за Ю. Лотманом, одне із основних понять кіномови, якому можна дати різні визначення: «мінімальна одиниця монтажу», «основна одиниця композиції кіноповіді», «єдність внутрішньо кадрових елементів», «одиниця кінозначення». У такому разі кадр ототожнюється зі словом та за аналогією стає основним носієм значень кіномови [38, с. 28].

Вербальний компонент кінотексту представлено також кінодіалогом. Поняття кінодіалогу виокремила В. Горшкова, визначаючи його як вербальний компонент дискурсу певного фільму, завершеності якому надає аудіовізуальний (звукоглядацький) ряд [12, с. 77]. Услід за Ж. Делезом, автором терміна «образ-сенс» [31, с. 56], конгруентного до кінодіалогу, В. Горшкова послуговується термінологічним рядом «образ-

час», «образ-рух», що формують вищезгаданий, а відтак і кінодіалог [12, с. 26]. Однак, як правило, кінодіалог вважають сферою реалізації кінодискурсу, «сенсом упросторі кінодискурсу» [31, с. 56], а не синонімічним йому поняттям. Власне кінодискурс розглядають як «континуум кінотексту й кінодискурсу», де останній виступає в ролі абстрактного середовища реалізації складових, так званого «синергетично динамічного простору» [31, с. 54].

Небагато робіт з лінгвістичних особливостей кінодіалога вказують перш за все на те, що кінодіалог носить квазіспонтаний, стилізований характер, про що пишуть, наприклад, В. Горшкова [11, с. 19], В. Шевченко [79, с. 135] та інші автори. Кінодіалог в англomовному кінодискурсі імітує англійську розмовну мову, перетворюючи її у відповідності з задумом творців фільму. На думку К. Бубеля, кінодіалог – це один із механізмів, завдяки якому в кінодискурсі створюється ілюзія реальності [83, р. 255].

С. Козлофф вважає, що кінодіалог виконує у фільмі наступні функції: пов'язує дейксис і діючих осіб, передає послідовність подій, характеризує персонажів, створює ілюзію реальності, управляє емоціями глядача, створює можливості, щоб «зірки» у фільмі могли проявити себе, передає основну ідею фільму і авторське ставлення до подій, передає вербальну гру [88, р. 33].

Сучасний кінематограф черпає матеріал із виру дійсності, пронизаний її ідеями та фактами. Так, сучасний кінодискурс відтворює якщо не прямо, то метафорично, гіперболізовано чи пародійно різноманітні культурні явища та стереотипи соціуму.

Сучасний англomовний кінотекст є фрагментом дійсності, який з гумором або іронією відтворює реалії того соціуму, у якому він був створений.

Пародія якнайкраще допомагає сценаристу втілити часто приховані наміри, завдати нищівної критики тим явищам та реаліям сьогодення, які

викликають його несприйняття. За допомогою пародії відбувається викривлення та загострення негативного в суспільних явищах.

«Комічно продуктивні» теми в сучасних кінофільмах поділено на ключові для американської нації й менталітету та універсальні, які торкаються актуальних питань сьогодення. Серед ключових для американської дійсності слід виокремити сюжети, у яких іронічно порушено тему стосунків та конфлікту поколінь; змальовано прагнення захищати приватність, відстоювати гендерні права; персонажі з'являються у стереотипних професійних амплуа [80].

Наближення кінофільму до соціальної дійсності дозволяє виокремити серед інших його властивостей документальність. Документальність – це включення реальних осіб і подій, що відбулися насправді, в канву художньо-організованих текстів за допомогою розгорнутих діалогів (скуппульозне відтворення персонажного мовлення, автор намагається передати найменші деталі, від жаргону і сленгу до звукоімітації) та деталізації (опис з найменшими подробицями притаманних людині жестів, звичок, манер, рис характеру, ставлення до оточуючих тощо) [78].

Для реалізації смислу, автор використовує код, тобто, систему умовних позначень, символів, знаків і правил, їх комбінації між собою, для передачі, опрацювання і зберігання (запам'ятовування) інформації в найбільш придатному для цього виді [78].

Таким чином, особливістю кінодискурсу є те, що він складається з текстів, які є семіотично неоднорідним явищем синтетичної природи, що трактуються у науці як креолізований та складається з двох негомогенних частин (вербальної та невербальної). Кінотекст по відношенню до кінодискурсу може розглядатися як його фрагмент, основними ознаками якого є стереотипність, пародійність, документальність, метафоричність та креолізованість.

РОЗДІЛ 2

АКТУАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ РОДИНА В АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ

2.1 Номінативне поле концепту РОДИНА у сучасних кінотекстах

Концепт РОДИНА – один з найважливіших елементів характеру та світогляду народу. Родина – це форма життя суспільства, тому вона національно специфічна та є «дзеркалом, у якому віддзеркалюються соціальні, правові, демографічні, культурні сторони життя народів [49].

Як зазначає С. Воркачов, «зв'язок концепту з вербальними засобами вираження присутній практично в усіх визначеннях концепту, однак єдності в поглядах щодо конкретних значущих одиниць мови, з якими він співвідноситься, у лінгвоконцептологів поки що немає» [8, с. 68]. Чимало дослідників (Н. Болдирев, А. Рудакова) до засобів вербалізації концептів відносять поряд з синонімами, антонімами, метафорами та типовими синтаксичними позиціями також фразеологічні одиниці. Зважаючи на це, правомірним та найбільш доречним є термін «номінативне поле концепту» [56, с. 66], під яким розуміють сукупність мовних засобів, які репрезентують концепт у певний період розвитку суспільства. Виходячи з цього трактування, до засобів, які формують номінативне поле концепту відносять:

- 1) прями номінації концепту;
- 2) похідні номінації концепту;
- 3) однокореневі слова;
- 4) контекстуальні синоніми;
- 5) фразеологізми.

Так, концепт РОДИНА в англomовній картині світу представлений розгалуженим номінативним полем, до складу якого входять лексичні та

фразеологічні одиниці, об'єднані спільною семантичною ознакою. Ця інтегральна ознака зустрічається у лінгвістичній літературі під різними назвами: класема (В. Гак, І. Арнольд), маркер (Дж. Катц, Дж. Фодор), групова диференційна ознака (О. Селівестрова), інтегральна семантична ознака (Д. Шмелев), ядерна сема (Л. Васильєв) [50, с.158.].

У структурі поля можна виділити такі частини [7, с.26]:

1) ядро поля, що представлено родовою семою – компонентом, навколо якого розгортається поле;

2) центр поля або навколо ядерне зона складається з одиниць, які мають інтегральне, загальне з ядром і між собою, значення;

3) периферія поля складається з одиниць, що є найвіддаленішими за своїм значенням від ядра. Вони деталізують та конкретизують основне значення поля. Зазвичай периферійні елементи перебувають у зв'язку з іншими семантичними полями, утворюючи при цьому лексико-семантичну цілісність мовної системи;

4) фрагменти поля є вертикальною ядерною і центрально-периферійною структурою, яка за своєю семантикою утворює окрему гіперо-гіпонімічну (родо-видову) структуру однотипного/різномісного складу [7, с.26].

С. Денисова зазначає, що семантична будова поля (ядерно-периферійна структура в мові) «утворена не за ознаками бінарної опозиції (релевантність/нерелевантність), а за принципом градування – ступеня виявлення ознак із центром, що складається з ознак високого ступеня детермінованості, і периферії – явищ із високим рівнем варіативності» [15, с.65].

Зокрема, ядро номінативного поля концепту РОДИНА представлено номінацією *family*:

family – 1) a group consisting of one or two parents and their children;

2) a group consisting of one or two parents, their children and close relations;

3) *all the people who are related to each other, including those who are now dead;*

4) *a couple's or a person's children, especially young children;*

5) *a group of related animals and plants; a group of related things, especially languages*[89].

Розглядаючи дефініції зазначеної лексеми в іншому тлумачному словнику англійської мови – *CambridgeDictionary*, виокремлюємо такі основні значення:

- 1) *a primary social group consisting of parents and their offspring, the principal function of which is provision for its members;*
- 2) *a social unit consisting of parents and the children they rear;*
- 3) *one's wife or husband and one's children;*
- 4) *a group of persons related by blood or marriage;*
- 5) *all those claiming descent from a common ancestor; tribe or clan;*
- 6) *all the persons living together in one household;*
- 7) *any group of related things or beings, especially when scientifically categorized;*
- 8) *a group of organisms of the same species living together in a community*[84].

Звернімося до дефініції лексеми *family* у ще одному тлумачному словнику англійської мови (*Dictionary by Merriam-Webster*):

- 1) *the basic unit in society traditionally consisting of two parents rearing their children;*
- 2) *a group of individuals living under one roof and usually under one head;*
- 3) *a group of persons of common ancestry;*
- 4) *a group of people united by certain convictions or a common affiliation;*
- 5) *a group of things related by common characteristics;*

- б) *a group of related plants or animals forming a category ranking above a genus and below an order and usually comprising several to many genera*[85].

Аналіз словникових дефініцій використано для вивчення семантичної структури лексеми «родина», яка репрезентує однойменний концепт, та виявлення диференціальних сем у значенні цього іменника: «спорідненість», «згуртованість», «соціальність», «схожість», «спадковість», «спільність». Узагальнення дефініцій, поданих у словниках, дозволяє стверджувати, що родина – це угруповання людей, об'єднаних шлюбом або кровною спорідненістю, які ведуть спільне господарство та пов'язані між собою спадковістю та певними соціальними ролями.

Лексема *family* виступає ключовою репрезентантою концепту РОДИНА, його когнітивним центром та утворює ядро номінативного поля цього концепту.

Навколо ядренневу зону концепту РОДИНА формують колокації, семантичним центром у яких виступає лексема *family*, наприклад:

- *family member – a person who belongs to a (particular) family; a (close) relative* [89];
- *family unit – the members of a family, especially parents and children, considered as a single entity within society* [89];
- *family tree – a diagram showing the relationship between people in several generations of a family* [89];
- *family time/ picnic – a period of time spend together with people you are related and feel attraction to* [89];
- *family hour – a period in the evening during which many children and their families watch television, especially 8 to 9 p.m.* [89];
- *family holiday – a feast that gather all members of one family around one table to celebrate it together* [89];

- *family tie* – a bond or connection between two or more family members; an obligation to one's family [89];
- *family album* - a photograph album of one family [89];
- *family joke* – smth amusing that is frequently said or done in a particular family, smth/smb found ridiculous by a family [89];
- *family quarrel* – a heated argument or disagreement, typically about a trivial issue and between members of a family [89];
- *family reunion* – a meeting of all family members after a long separation, especially on holidays [89];
- *family fortune* – the wealth, perhaps hereditary, that belongs to a family [89];
- *family therapy* – a form of counselling or psychotherapy in which members of a family meet together with a therapist in order to address problems arising in the family unit [89].

Поняттєва площина концепту РОДИНА включає семантичне навантаження інших номінативних одиниць: *house, home* котрі функціонують як синонімічні лише в певних кінофрагментах. Завдяки актуалізації таких своїх значень – *allthepeoplewholivetgetherinahouse; thefamilyorsocialunitoccupyingapermanentresidence*[84]–ці контекстуальні синоніми формують навколо ядренневу зону номінативного поля концепту РОДИНА.

Конституентами навколо ядренневої зони слугують безпосередньо і назви членів родини, стосунки яких побудовані на різних типах кровної спорідненості, що дає можливість згрупувати їх за цим критерієм:

- спорідненість, заснована на шлюбі, або свояцтво: *wife, husband, spouse, couple; mother/father-in-law, daughter/son-in-law, brother/sister-in-law;*

- кровні родичі по прямій лінії: *parents, folks, mother, father; child/children, baby, daughter, son; grandparents, grandmother/grandma, grandfather/grandpa, grandchildren;*
- кровні родичі по бічній лінії: *brother, sister, cousin, second cousin, uncle, aunt, nephew, niece.*

Саме ці мовні репрезентанти найчастіше зустрічаються в англійськомовних кінотекстах та вербалізують концепт РОДИНА, оскільки поняття родина звичайно охоплює подружню пару, батьків, дітей, братів та сестер.

Периферійну зону концепту РОДИНА утворюють фразеологічні звороти та прислів'я, асоціативно пов'язані з родиною та родинними стосунками:

start a family – створити родину;

raise a family – утримувати родину;

be in a family way – бути вагітною;

run in the family – спадкова риса характеру або зовнішності;

master of the house – голова родини;

noisy house – галаслива родина;

black sheep – ганьба у родині;

family skeleton – таємниця родини;

to wear the pants – бути головним у родині, приймати усі рішення;

to be someone's own flesh and blood – близький родич;

like father, like son / like mother, like daughter – який дід, такий і плід;

blood is thicker than water – кров не вода, а серце не камінь; хто рідніший, той і цінніший до свого роду.

Таким чином, універсальний концепт РОДИНА має польову структуру, ядро якої представлено лексичною одиницею *family*, а навколо ядерневу зону утворюють контекстуальні синоніми *house/home*, що метонімічно позначають усіх членів однієї родини, та колокації з конститuentом *family* (*family member, family unit, family tree, family time* /

picnic, familyhour, familyholiday, familytie, familyalbum, familyjoke, familyquarrel, familyreunion, familyfortune). Назви членів родини також входять до зони навколо ядра та об'єднуються залежно від типу стосунків між ними: подружні, батьківські, сімейно-родинні. Стійкими словосполученнями та фразеологічними зворотами репрезентовано периферію номінативного поля концепту РОДИНА. Спільний поняттєвий чи асоціативний компонент дозволяє згрупувати лексичні одиниці в одному номінативному полі.

2.2. Структура концепту РОДИНА

У контексті нашого дослідження розглядаємо найпоширеніший тип – нукліарну родину, до складу якої входить саме подружжя та декілька дітей. Головні члени родини чоловік та дружина при переключенні на пряму лінію кровної спорідненості стають батьком та матер'ю по відношенню до своїх дітей. Родинні зв'язки, які підтримуються усередині певної родини, стали домінантною ознакою ієрархічного поділу концептів у структурі концепту РОДИНА.

О. Кагановська в межах комплексного семантико-когнітивного аналізу концептів, базуючись на працях А. Білецького [5], дослідженнях Є. Карпіловської [24] та Т. Радзієвської [55], пропонує виділення «вершинного» концепту, що має найвищий рівень абстракції і якому підпорядковані інші, більш конкретні, концепти [23]. Таким чином, можна стверджувати, що будь-який концептуальний простір має ієрархічну будову у вигляді піраміди, вершину якої становить мегаконцепт, якому підпорядковані мезоконцепт, макроконцепти та катаконцепти.

Мезоконцепт РОДИНА, який є базовим концептом, окреслює концептуальні лінії кінофільму і містить макроконцепти, виокремлені в залежності від типу спорідненості членів родини та стосунків між ними.

Першу лінію ієрархії за критерієм спорідненості, заснованої на шлюбі, становлять бінарні макроконцепти ЧОЛОВІК та ДРУЖИНА. Враховуючи кровну спорідненість між членами родини по прямій та бічній лінії, виокремлюємо у структурі мезоконцепту РОДИНА макроконцепти БАТЬКО, МАТИ, ДИТИНА та БРАТ, СЕСТРА.

Слідом за А. Приходько, виділені концепти належать до антропоморфного класу концептів, а саме до підкласу фамільних концептів: ЧОЛОВІК, ДРУЖИНА, МАТИ, БАТЬКО, СЕСТРА, БРАТ, ТЕЩА, ТЕСТЬ, ЗЯТЬ.

У ході дослідження макроконцепти не розглядаємо ізольовано, а у взаємозв'язку, адже концепт РОДИНА актуалізується в англійськомовних кінотекстах через описи родинних стосунків між її членами. Вилучені шляхом семантичного аналізу номінативного поля концепти можна об'єднати у концептуальні поля.

Аналіз концептуальних полей розпочинаємо з понятійної області. Так, концептуальне поле ЧОЛОВІК – ДРУЖИНА містить два макроконцепти, які на мовному рівні активуються номінативними одиницями *husband* (*theman to whom a woman is married*[89]) *tawife* (*the woman to whom a man is married*[89]) *abospouse* (*a person's husband or wife*[89]), *couple* (*two people who are married or in a romantic or sexual relationship, or two people who are together for a particular purpose*[89]).

Інше концептуальне поле утворюють макроконцепти БАТЬКО / МАТИ–ДИТИНА. Мовними репрезентантами макроконцепту БАТЬКО виступають номінативні одиниці *father* (*a male parent of a child*), *dad*, *daddy*. Натомість макроконцепт МАТИ реалізується за рахунок уживання номінативних одиниць *mother* (*a female parent of a child*), *mom*, *mommy*, *motherhood* (*the state or time of being a mother*). Обидва концепти можуть бути репрезентовані лексемою *parent* (*a mother or father of a person*) або сленговою одиницею *folks* (=parents). Якщо батько переважно виконує функцію голови

родини та авторитету у ній, то мати – це джерело життя, сил, уваги та турботи.

Номінації *child/children (a son or daughter of any age)*, *son (a male child in relation to his parents)*, *daughter (a female child in relation to her parents)* вербалізують концепт ДИТИНА.

Концептуальне поле БРАТ – СЕСТРА також репрезентовано бінарними макроконцептами, які вказують на кровні родинні зв'язки та актуалізуються номінативними одиницями *brother / bro (a man or boy with the same parents as another person)* та *sister / sis (a girl or woman who has the same parents as another person)*.

У подальшому розглядаємо особливості актуалізації кожного з наведених концептуальних полів у сучасних англійськомовних кінотекстах.

2.2.1. Концептуальне поле ЧОЛОВІК – ДРУЖИНА. Концептуальне поле ЧОЛОВІК – ДРУЖИНА в англійськомовних кінотекстах представлено через опис стосунків у подружжі, які зазвичай складаються не так успішно, як хотіли би самі герої, що призводить до розчарування, розпачу та розтавання. Так, подане концептуальне поле реалізується у тісній взаємодії з концептами ШЛЮБ та РОЗЛУЧЕННЯ.

На думку героя кінофільму «Велике весілля», шлюб можна порівняти з телефонним дзвінком уночі, коли людина раптово прокидається від сну:

“There is an old expression that marriage is like a phone call in the night. First comes the ring and then you wake up. My wife Ellie and I were married for 20 years before we woke up. Or fell asleep, or whichever it was that ultimately led to our divorce. But we never stopped loving each other. How could we, after three beautiful children? Jased, Lyla and our adopted son, Alejandro. We built a home, and a history and a family together and that stuff just doesn't evaporate

with the stroke of a pen and some lawyer's fees." ("Big wedding"). У такий спосіб шлюб порівнюється з нічним маренням, оскільки кохані люди можуть уявляти своє життя у занадто ілюзорному світлі, ніби уві сні. І хоча вони не припиняють кохати один одного, у якийсь момент їх шляхи починають розходитися. Авжеж розлучення не може перекреслити усе те добре та приємне, що було, і чудову родину, яку вони створили.

В останньому реченні наведеного фрагменту кінофільму за рахунок уживання номінативних одиниць *family, home* активується концепт РОДИНА на мовному рівні. Дієслово *build* вербалізує концепт СПОРУДА, у термінах якого осмислюється концептуальний референт РОДИНА. Подружжя вибудовує свої стосунки, а потім будує і власну родину, народжує дітей та пише історію свого роду. Саме з історією порівнює родину мовець, наголошуючи на можливості кожної людини не тільки будувати своє майбутнє, а й задокументувати свій досвід для нащадків.

Герої цього кінофільму обрали дерево як символ власного роду, на якому відмічають ініціали усіх членів родини, вписуючи нові імена в свою історію. На візуальному рівні це підтверджується зображенням цього фамільного дерева на початку кінострічки, що супроводжує цей фрагмент кінотексту. Отже, дерево стає символом єдності та родючості їх роду, і не випадково на весілля одного з дітей їм дарують жолудь як плід цього дерева. У такий спосіб шляхом інтерпретаційно-текстового аналізу вилучаємо концепт ДЕРЕВО та концептуальну метафору РОДИНА Є ДЕРЕВО, оскільки його ознаки як рослини з могутнім корінням, яку слід доглядати і яка може принести корисні плоди, шляхом аналогового мислення переносимо на ознаки родини.

Концепт ДЕРЕВО актуалізується й в інших кінофільмах: сестри з однойменного кінофільму не можуть змиритися, що батьки вирішили продати їх будинок, а разом з ним і подвір'я з дитячим будиночком на дереві отримає нового власника: *"They fuckingsold our fucking childhood home. So now some asshole family gets to play in our sister tree?"* ("Sisters").

Негативно реагує і Марні з кінофільму «Знову ти», коли її брат намагається позбутися дерева з їх дитячим будинком: *“You’re removing the tree? You can’t move the tree house, Will. You and I built that with Dad with our bare hands. That’s like Olsen family history.”* (“*You again*”). Вона наголошує на цінності цієї рослини для усього роду Олсенів. Словосполучення *Olsen family history* репрезентує концепт ІСТОРІЯ, вилучення якого уможлиблює осмислення концепту РОДИНА: РОДИНА Є ІСТОРІЯ.

Про шлюб з колишню дружиною як про чудовий час разом говорить і герой стрічки «Прості складнощі»: *“Life is short and it’s tough and don’t discount what we had together.”* (“*It’s complicated*”).

У діалозі зі своїми дітьми герой кінофільму «Мачуха» теж згадує приємні почуття і по-доброму говорить про колишні стосунки з жінкою, яка народила йому двох діточок:

- *“Why did she move in with you anyways?”*

- *“Because we love each other and because we want to share our life together.”*

- *“You already had a life with mom.”*

- *“But mommy and I weren’t getting along very well and it wasn’t fair to you, guys, to see us fighting all the time.”*

- *“I fight with Anna all the time. Can I move out?”*

- *“No. but you, guys, are brother and sister.”*

- *“You were husband and wife. Doesn’t that mean something?”*

- *“Yes, it does. When you get older... your relationships get a lot more complicated and there’s all kind of feelings flying around and sometimes... some of those feelings change. I still love your mom, but it’s just because a different kind of love. We’re still really good friends and we always will be...”* (“*Stepmom*”).

Усі ці герої зазначають, що все ще кохають своїх дружин, але вже іншою любов'ю, яка більше нагадує вдячність та дружню прихильність.

По-іншому шлюб сприймається жінками. Зокрема, у кінотексті «Ходять плітки» шлюб порівнюється з вироком, що передає однозначно негативне ставлення жінки до шлюбних обіцянок:

“- You make marriage sound like a death sentence.

-So it was for my mom.

-No, it wasn't. Your mother did not get sick from her wedding vows. For your father's sake, we've never discussed this at family dinners.” (“Rumor has it”).

Таке упереджене ставлення героїні зумовлено історією її матері, яка не могла визначитися стосовно свого майбутнього чоловіка: *“Shesaidthat, whilebeingwithBeauwasanadventure, sheknewshecouldbuildalifewithme. She apologized, she offered to tell me everything that happened and I didn't need to know.” (“Rumor has it”).* Словосполучення *buildalifewith* актуалізує концепт СПОРУДА та об'єктивує вже згадану концептуальну метафору РОДИНА Є СПОРУДА. Для побудови міцної конструкції необхідний міцний фундамент, тому жінка обирає замість легковажності і розваг стабільні ресурсні стосунки як основу її майбутньої родини.

Як певне обмеження своїх дій сприймає шлюб героїня кінострічки «Я не знаю як вона це робить»: *“Well, in her marriage, she has to call her husband every time she has to work late or go across the country or she can't pick up her kids from school. It's like she's on parole. And that is why I'm not getting married or having children” (“I don't know how she does it”).* Така фізична залежність від іншої особи викликає страх та відповідні асоціації з достроково-звільненим в'язнем, що змушує замислитися над дійсним сенсом шлюбу.

Саме таке питання ставлять собі герої кінофільму «Весняні сподівання»:

“-What does the word “marriage” mean to you?

-Means we have a marriage license and I pay all the bills. Not to mention our two grown kids.” (“Hope springs”).

Подружжя Соумсів вже багато років одружене і перестало відчувати радощі від спільного життя. І якщо дружина якось намагається замислитися над тим, що змінилося і як врятувати цей шлюб (*“It just feels like there’s nothing holding us together except the house.” (“Hope springs”)*), то для чоловіка це скоріш обов’язок, де він виконує обумовлені угодою дії, а тому ідея відвідати сімейну терапію здається йому безглуздою.

На першій сесії у сімейного психолога лікар порівнює проблеми у шлюбі з болючим рубцем, який слід почистити, наче закладений ніс, і почати дихати новим повітрям:

“The first step in rebuilding a marriage is tearing away some of the scar tissue that has built up over the years. It can be very painful; but it’s worth it. I like to think of it...the metaphor of when you have a deviated septum and you can’t breathe. You have to break the nose in order to fix it.” (“Hope springs”).

Така метафора пояснює «засміченість» шлюбу досвідченого подружжя взаємними образами та невдоволенням, відсутність свіжого ковтка повітря в усталеному житті пари.

Багаторазово в англійськомовних кінотекстах лунає думка про те, що шлюб – це тяжка праця і не усі можуть з нею впоратися:

“Monsieur Cornet! I can be a mother and a wife, and hold down two jobs without the people getting too upset” (“Grace of Monaco”);

“Maybe he needed some time away from you. It’s no crime. Marriage is hard. Under the best of circumstances.” (“August. Osage County”).

Адже не усі погоджуються йти на компроміси та прислухатися до думки одного з партнерів: *“It is marriage. One compromise down, 2.999 million to go.” (“Big wedding”).*

Іноді подружжю здається, що прожите удвох життя марне і присвячене лише створенню комфорту та добробуту для дітей:

“Just him and me in this house, alone, in the dark, abandoned, wasted lifetimes devoted to your care and comfort” (“August. Osage County”).

Коли на вагах стоїть щастя дітей, то кохання та пристрасть втрачають своє первинне значення для чоловіка та дружини: *“It doesn’t matter how much love or passion you can’t breathe without each other. All of that stuff is stupid in comparison. When you have kids, you have responsibilities. He doesn’t understand that.” (“Daddy’s Home”).*

Діти виростають і подружжя стає чужим, де кожен піклується лише про власні інтереси:

“You said: “We make it through things well together.” That doesn’t sound very fun. We want to enjoy our lives, celebrate our lives. And all this talk about my project and his work, and my this and his that, and mine and his... Where’s us in all that? Where is our journey? I don’t hear it/ there is no “we”. You two could be perfect strangers.” (“Couple retreat”).

З наведеного прикладу видно, як «ми» у стосунках перетворилося на «він» та «вона», тобто на двох особистостей, які почали віддалятися один від одного, втрачаючи сімейні зв’язки.

У кінострічці «Формула кохання для в’язнів шлюбу» чотири одружені пари відправляються на райський відпочинок, щоб повернути втрачені почуття та відновити свої обіцянки, адже вважають, що їхні шлюби зазнали краху:

“I think my marriage is over. I’m so tired of him trying to steer everything in the direction that he thinks is right all the time.” (“Couple retreat”).

Один з героїв уподібнює стосунки у шлюбі до вулиці з двостороннім рухом: *“Dude, relationships are a two-way street, not a highway and a bike path. If it matters to you, work at it. I want to be married cause I want to have people I can share my life with.” (“Couple retreat”).* Таке метафоричне порівняння дуже вдало вказує на двох учасників дорожнього руху та подружнього життя, що змушує героїв з повагою ставитися один до одного.

У фіналі кінофільму інструктор пар дає їм поради на майбутнє, використовуючи зооморфні образи:

“Cynthia, Tyson, your spirit is the rabbit. No matter what obstacles are put in front of time, the rabbit will scrape and burrow and find a way to create his home. Lucy, Joseph. For you, the wolf. The wolf is by nature a pack animal and one of the few proud members of the animal kingdom that mates for life. Jen and Shane, for you, the noble honeybee. The honeybee is committed and through it may fly from flower to flower, collecting the sweet sticky nectar it has no choice but to return to the hive. Finally, Ronnie and David. You are the ass. Stubborn and immovable. The mighty ass tirelessly bears the heavy burden of others. But when the ass is on the move, nothing can stop the ass. Be the ass for your marriage.” (“Couple retreat”).

Усі порівняння є влучними та передають характер стосунків між партнерами: Сінтію та Тайсона, які намагаються завести дітей, він порівнює з кролем як символом родючості та непереможності. Люсі та Джозеф часом заглядаються на інших, оскільки разом давно, проте все одно залишаються вірними один одному, що дає підстави уподібнити їх до вовка як найвідданішого представника тваринного світу. Джен та Шейн возз'єднуються після зради дружини, яка наче бджілка намагається куштувати солодкий нектар деінде, але все одно повертається у рідний вулик. Роні та Девід були впевнені, що в їхньої пари не має проблем, проте замовчування власних невдоволень не привело ні до чого. Вони мають бути наполегливими та більш непохитними у реалізації власних бажань.

Стосунки між чоловіком та дружиною можуть згаснути за відсутності турботи та підтримки, як зазначає героїня кінофільму «Розлучення по-американськи»:

“I don't know how we got here. Our entire relationship. I've gone above and beyond for you, for us. I mean, I've cooked. I've picked your shit up off the floor. I've laid your clothes out for you like you were a four-year-old. I support you. I supported you, your work. If we ever had dinner or anything, I make the plans. I

take care of everything and I just don't feel like you appreciate any of it. I don't feel you appreciate me. And all I want is for you to just show me that you care." ("The Break-up").

У поданому фрагменті кінотексту, на думку героїні, їй не вистачає розуміння та поважного ставлення до її зусиль підтримувати родину. Номінація *support* вербалізує концепт ПІДТРИМКА, натомість номінативна одиниця *appreciate* у значенні 'поважати, розуміти, цінувати' активує концепт ПОВАГА на мовному рівні. Інтерпретаційно-текстовий аналіз дає підстави реконструювати концептуальні метафори РОДИНА Є ПІТРИМКА та РОДИНА Є ПОВАГА.

Розлади у подружжі зазвичай впливають на дітей і вони разом з батьками живуть, наче у пеклі:

"I need to say something. It's no big secret your mom and I are in hell right now, and...bottom line is, marriage is hard. It is really fucking hard. Just two people slogging through the shit, year after year, getting older, changing... it's a fucking marathon, okay?" ("The kids are all right").

Порівняння шлюбу з марафоном на основі їх складності для людини інтенсифікує загальну думку цього фрагменту та емоційне напруження у кінострічці «Дітки у порядку».

Діти з розлучених сімей у подальшому можуть уникати відповідальності подружнього життя та вбачати загрозу у зареєстрованих стосунках:

"You were preoccupied between husbands and dating, hosting charity events. I mean, you were hurt after the divorce. And your son felt a little abandoned." ("Otherhood").

Герой кінострічки «Спорідненість» почував себе покинутим після розлучення батьків, що вплинуло на його сексуальну орієнтацію та вподобання у дорослому житті – жінки не викликали в нього довіру, як і

власна матір, яка займалася пошуком нових чоловіків та благодійними обідами, замість моральної підтримки свого сина.

“We’re happy. And I love her. Marriage kind of brings pressure and stress and all kinds of stuff. We don’t want our relationship to turn into work. We just wanna be together ‘cause we enjoy it.” (“Four Christmases”) .

Таким чином пояснюють своє ставлення до шлюбу герої кінофільму «Чотири Різдва» Кейт та Бред. Шлюб пов'язаний для них зі стресом та тиском, з тяжкою працею, а не приємними емоціями. Звідси пара не бажає заводити дітей, аби не повторювати ті самі моделі, які вплинули на них у дитинстві. Відчуття розчарування та болю не залишає їх і у дорослому житті:

“-Wedon’t want kids. I just don’t want to be like responsible for this kid...and hurt their feelings and disappoint them.

–Yeah, that’s what happened to our families. We are both from divorced families. We’ve seen it play out. We don’t need to repeat the pattern.” (“Four Christmases”).

Візит до родичів на Різдво лише інтенсифікує їх погляди:

“Let that be a lesson to you kids about being honest with yours wives. You can’t spell “families” without lies, am I right?” (“Four Christmases”). Батько головного героя вчить своїх синів, що у родині не існує довіри, оскільки дружина покинула його. Мовець вдається до використання гри слів, аби викликати підтримку у своїх синів: іменник *families* у множині містить у своєму морфологічному складі іменник *lies* у множині, що семантично спростовує ідею довіри у сім’ї.

Діти з повних родин зазвичай намагаються створити власні сімейні стосунки та встановити свої правила у них:

“It’s about me and Pam. We’re getting married. We’re starting our own circle of trust. And guess what? You’re not in it.” (“Meet the Fockers”).

Зокрема, у кінофільмі «Знайомтесь, Факери» батьки нареченого та нареченої дуже опікуються їх життям та пхають носа не у свої справи.

Тому діти настільки бажають відокремитися та у подружньому житті створити власне коло довіри. Словосполучення *circleoftrust* репрезентує концепт ДОВІРА та дає підстави реконструювати концептуальну метафору РОДИНА Є ДОВІРА. Саме своїм колом довіри маніпулював тесть, коли тільки знайомився з майбутнім родичем. Тож не дивно, що в молодого чоловіка є бажання мати власне родинне коло з довірливими стосунками між його членами.

І дійсно відсутність довіри та зради можуть зруйнувати будь-який шлюб. Чоловіки полігамні створіння і знайти собі коханку для них легка справа або навіть не одну, як це гумористично зображено у кінофільмі «Інша жінка». У головного героя Марка одразу дві коханки і всі вони разом з дружиною дізнаються про існування одна одної у житті одного чоловіка. Зражені жінки вирішують помститися:

“When you put a lawyer and a wife and a boobs together, you have a perfect killing machine. I know as assholes do asshole-y things, and you know how Mark does everything and Amber knows... we will find out what Amber knows. And we put our brains together... three of us can be just as shady as he can” (“The Other Woman”).

У поданому контексті використано метонімію, адже кожна з жінок уособлює одну з ознак, що є домінуючою у їх житті: Карлі – адвокат за професією і кар’єра займає значне місце у її житті, Кейт наразі одружена з Марком і опікується лише його побутом, натомість Ембер не має інших визначних рис окрім грудей, тож її метонімічно називають *aboobs*. Дівчатанамагаються викрити злочинні дії чоловіка та покарати його за зруйновану довіру у їхніх стосунках.

Жінки по-іншому ставляться до зради: *“Well, my marriage isn’t as perfect as yours, Gillian. Besides, flirting isn’t cheating; it’s just a little pick-me-up for years ago. It keeps you in shape, sexually speaking. So, it’s exercise.” (“Otherhood”).* Вони можуть зваблювати та фліртувати аби не втрачати впевненості у собі та доводити, що вони ще можуть зацікавити

чоловіка, проте піти на реальні дії наважиться не кожна з представниць жіночої половини людства.

Розлучення для жінки зазвичай страшний удар, оскільки він неминуче веде до пошуку нового чоловіка, що не викликає радощів:

“Divorce is not fair. Divorce is great, for men. They get someone younger, thinner, better, and women get someone older and fatter with thinner hair!” (“Otherhood”).

Тому багато жінок після розлучення або смерті свого супутника залишаються самотніми та зберігають пам'ять про їх щасливе подружнє життя: *“You know how proud I’m of both of you. The greatest gift I think a parent can give a child is to lead by example, and I don’t think I did a very good job. But your father. Oh my goodness, he was stable, wasn’t he? And smart, and kind. He was just a great dad. Fine husband. And we had a nice life.” (“Bookclub”).* Для героїні кінофільму «Книжковий клуб» коханий залишається взірцевим батьком та чоловіком і після смерті, тому приємні спогади про їх спільне життя зігрівають її серце.

Отже, концептуальне поле ЧОЛОВІК – ДРУЖИНА актуалізується за допомогою об’єктивації бінарних концептів ШЛЮБ/РОЗЛУЧЕННЯ та опису ставлення героїв англійськомовних кінофільмів до шлюбу, подружнього життя, зради та розставання.

2.2.2. Концептуальне поле БАТЬКО /МАТИ – ДИТИНА. Більшість кінотекстів сучасного англійськомовного кінодискурсу присвячена взаєморозумінню батьків та дітей, тому концептуальне поле БАТЬКО /МАТИ – ДИТИНА є найбільш репрезентованим. У проаналізованих кінотекстах показано стосунки батька з дитиною та визначну роль матері у житті кожної дитини, оскільки велика кількість кінофільмів зосереджено на традиційній ролі жінки як берегині родинного вогнища та добробуту.

У багатьох зображених родинх батько є непохитним авторитетом, без якого життя не матиме сенсу: *“Iamfuckingfurious. I am so uninterested in a life without you, father.”* (“*About time*”).

Батько намагається бути прикладам чоловіка для свого сина, даючи йому іронічні поради як діяти у тій чи іншій ситуації (*“Pieceofweddingadvice, kid, staysingleaslongasyoucan.”* (“*Big wedding*”)) та наймовірно пишається, коли син досягає успіху: *“Weareproudofoyou, ofthemanyou’vebecomeandofthewomanthatyoulove, ofthewonderfullifethatyouhaveaheadofyou, andso... weloveyou, bud.”* (“*Bigwedding*”).

У кінофільмі «Пропозиція» батька турбує подальша кар’єра сина, оскільки він хоче передати свій успішний бізнес Ендрю:

- *“I’ve been going over my retirement plans recently and it got me thinking. I’ve done a lot of things in my life. Practically built an empire with your mother from the ground up. It doesn’t mean anything unless...*

- *“Unless you have someone to leave it to. Yeah, we’ve already discussed this.*

- *“I want to discuss it again. You have responsibilities here. I think I’ve been more than understanding about your goofing off in New York...”*

- *“I feel sorry for you, dad. I wish you had another son. I really do. One who wanted to stay here. One who wanted to take over the family business. One who wanted to marry someone that you approve of, but it’s not me”* (“*TheProposal*”).

Проте Ендрю хоче побудувати власне життя на свій смак і не може зрозуміти чому батько не вірить у нього та не підтримує його бажання до самореалізації. За допомогою паралельних конструкцій, вжитих в останньому висловленні героя, Ендрю показує своє невдоволення діями батька.

Кінострічка «Здоров батько, з Новим Роком!» теж присвячена ролі батька у житті дитини: *“Here’saquestionforyou. What do kids need more? A*

father or a dad? What's the difference? The way I see it, near anyone can be a father...but not everyone has the patience or the devotion to be a dad."("Daddy's Home"). Головний герой розмірковує чи є різниця між батьком та татусем, і як перейти з категорії батько до татка, якого так люблять діти.

Будучи не рідним батьком, Бред зі шкіри пнеться аби стати для дітей авторитетом: *"Wearefinallybecomingafamily. After being pushed away and treated like an outsider, I was finally becoming the dad that I always knew I could..."*("Daddy'sHome"). Але коли на Різдво приїздить їх рідний батько, це стає нелегко: *"Allthekidsthinkhe'sSuperman. Well, now you know how I felt I always had to be the bad guy mom, giving out the carrots and the punishments, and he would breeze in from God only knows where and get to be the cool, fun dad."*("Daddy's Home").

Дітям необхідна модель чоловічої поведінки, яку вони будуть визнавати взірцевою, що допоможе їм стати гарною людиною на їхньому шляху: *"Webothknowkidsneedasingleprimarymalerolemodel. Sara's made her choice. I'm man enough to let that role model be you. I will vouch for you with my children. I will give them my sacred permission to trust you. To love you and to call you Dad."*("Daddy's Home"); *"I am 100% happy with the family that I have. The only reason I'm putting up with him is because my kids are so happy to see him. And I want them to have a relationship with their father."*("Daddy's Home").

Відсутність батьківської любові може призвести до проблем у дорослому житті: *"Kidsthatgrowupwithouttheirdadsalwaysendupobsessingeverthem. Most of the hook-ups that I've had in my adult life have been with women that had daddy issues."*("Daddy'sHome").

Зрештою, обидва героя намагаються об'єднати свої зусилля на користь дітей:

“-It was really fun to watch the two of working together like a couple of great co-dads.

-In the same spirit of unity, I want to show my gratitude for you inviting me to stay here and share moments like these.” (“Daddy’sHome”).

Стосунки дочки з батьком виглядають зазвичай менш напружено, але більш драматично. Зокрема, у кінофільмі «Відпочинок за обміном» герой замінив дочкам матір, яка померла:

“I can’t image anyone being a bigger hit with my children. Sophie’s unfortunately taken on the role as my protector. She’s brilliant but I hate it when she worries about me. And Olivia’s...gonna be a real ball-busters. Which, I admit, I kind of love about her. I don’t usually tell women about them. Because it’s way too complicated to be who I really am. I am a full-time dad. I’m a working parent. I am a mother and I am a father. I am a guy who read parenting books and cookbooks before I go to bed. I spend my weekend buying tutus. I’m Mr. Napkin Head. I’m learning to sew. I’m not some kind of constant overload and it helps to compartmentalize my life.” (“The Holiday”).

Його повсякденне життя більш нагадує жіночу буденність, оскільки йому слід навчитися готувати, шити, поратися з домашніми справами, читати книжки з виховання та одночасно працювати. У такий спосіб показано як багато робить для дітей мати, а за її відсутності наскільки зростають обов’язки татка.

З менш трагічних причин, чоловік головної героїні, володарки онлайн-магазину з продажу жіночого одягу, у кінофільмі «Стажер» за відсутності дружини вдома опікується дітьми та побутом:

“– That’s what the other kids call Matt because he’s the only dad in a sea of moms.

– I’ve read about these househusbands. It’s interesting how that all worked just now.

– They actually prefer to be called stay-at-home dads.

– *Oh, sorry. Did not know that. Well, it's very admirable. He's a real 21st century father.*

– *He is. He actually had a great job in marketing, but, um, when About The Fit took off, he left to be a full-time dad. Totally saved our butts” (“The Intern”).*

Наразі чоловіки все більше погоджуються на роль вихователя у родині:
 “ – *Then I met my wife and I moved with her to Australia. She traveled a lot because of the job. And I stayed home with the children.*

– *A good feminist husband” (“Eat Pray Love”).*

Батько відчайдушно любить свою дитину, вона уособлює для нього це чарівне почуття, як для героїв кінофільмів «Примарна краса» та «Велике весілля»:

“I saw you every day in her eyes, and I heard you in her voice when she laughed, and I felt you inside of me when she called me “Daddy”” (“Collateral beauty”); “The day you were born I went out and got blasted. I left your mom alone. You know, you had these swollen little eyes and these pink little hand... I couldn’t rectify how something so incandescent could come from an old douchebag like me.” (“Bigwedding”).

Заради неї він може піти на все, як герой драми «Мачуха»:

“-When kids go to your house, they wanna be with you. They want to be with their father.

-Anna needs a home where she feels safe and loved... What I’m trying to give her I thought that’s what she already had. I’d walk through fire for Anna.” (“Stepmom”).

У героя кінострічки «Велике весілля» складні стосунки з дочкою, оскільки вона не може вибачити йому зраду матері і сприймає це як власну образу:

“- I know we’re supposed to do their whole father-daughter kumbaya on a stick thing, but it just doesn’t work that way.

-Mom wasn't the only one you cheated on. I still don't know how Bebe sleeps at night in a house you and mom built together." ("Bigwedding").

Ще більше Лайла розлючена на себе, оскільки схожа сама на свого поганця-батька і наразі може зруйнувати своє щастя:

" - Like it or not. I'm your daughter. Jared got all of Mom's traits, and I won the lottery with all of yours. And I don't want to be like you anymore.

-You are right; we are alike. Neither of us are particularly close to being stupid. You can hate me for the rest of your life if that's what you need. But I gonna tell you what I need as your father to be able to give my little girl the best chance at a happy life. Because ultimately, we're all selfish, that gives me the best chance at a happy life." ("Bigwedding"). Батько намагається підтримати дочку та налагодити доброзичливі стосунки між ними.

Стосунки між матір'ю та її дітьми репрезентовано у більшій кількості кінотекстів, адже найголовнішим у житті жінки – є родина, яка вважається фундаментом суспільства: *"I gave you your life so that you could live it."* ("MybigfatGreekwedding"). Неважливо, чим жінка займається у житті, вона прагне зосередитися на потребах родини:

"I will not be returning to Hollywood. I left Grace Kelly behind when I married Prince Rainier and that has not changed. Now, I will hopefully be focusing on my family and my humanitarian work" ("Grace of Monaco").

У кінофільмі «Я не знаю як вона це робить» мати представлено як механізм, що невпинно працює та виконує багато обов'язків:

"A recent study showed that 64 percent of women with young children don't sleep through the night. Researchers were at a loss to explain why. They could have asked me. At night, I, like women all around the world, do the list: Emily's birthday party theme. Pirates or pop stars? Things to buy: Paper towels, toothpaste, pork chops. Buy a present for Jedda's birthday party. Find out Jedda: Boy or girl? Call the guy about the thing. Make a playdate for Emily with that kid that doesn't bite. Refill washer

fluid in car. Wait a minute. Shouldn't that be on Richard's list? Who am I kidding? Richard doesn't have a list. Wax something, anything. Call Richard's mother and say hi. Or just email hi" ("I don't know how she does it").

З поданого прикладу видно, що усі обов'язки вдома виконує жінка, яка повинна не лише виховувати дітей (*Emily's birthday party theme. Pirates or pop stars? Buy a present for Jedda's birthday party. Find out Jedda: Boy or girl? Call the guy about the thing. Make a playdate for Emily with that kid that doesn't bite.*), опікуватися домом (*Things to buy: Paper towels, toothpaste, pork chops.*) та машиною (*Refill washer fluid in car.*), а й виглядати належним чином (*Wax something, anything.*) та підтримувати гарні стосунки у родині (*Call Richard's mother and say hi. Or just email hi.*). Повна відсутність будь-яких обов'язків у чоловіка актуалізує стереотип про те, що сучасні чоловіки не беруть жодної участі у житті їх родини.

В іншому прикладі з кінофільму матір порівнюється з командно-диспетчерським пунктом аеропорту: "*A woman just keeps the puzzle of family life in her head. She just does. The inside of a working woman's head is like the control tower at O'Hare Airport.*" ("I don't know how she does it").

У сучасному світі мати повинна встигати усе: "*All us working mothers feel like we're spinning 50 plates in the air at once, but Kate, you can give her ten more plates, all the size of manhole covers, and she just keeps going. Big report due to the next day at work, done. Sew some extra fairy wings on for Emily's recital she's doing it.*" ("I don't know how she does it"), а на додачу бути гарною домогосподаркою, яка нагадуватиме телеведучу Марту Стюарт: "*The other mothers are like a tiny army of mini Martha Stewarts. Their contributions would look perfect. Their daughters would feel proud. I just wanted Em to feel the same way.*" ("I don't know how she does it").

У такий спосіб материнство описано як найбільший полон для жінки, оскільки вона не має можливості працювати і реалізовуватися як особистість надалі: "*There they were. The most terrifying creatures in*

captivity. The Momsters. Wendy I-do-everything-perfectly, Best, room parent, field trip chaperone, parent association, vice-president, also chief poohah in charge of terrifying working mothers with her domestic prowess.” (“I don’t know how she does it”). У цьому фрагменті гра слів *momsters* заснована на співзвучності з іменником *monster* – армія жінок, які не працюють, а лише опікуються родиною, вжита для увиразнення суперництва між ними та працюючими мамами. Матері, які не працюють, засуджують інших, що вони не приділяють значної уваги своїм дітям та родині: “*You know, for me, when I decided to have kids, I wanted to be the one to raise them. But women make different choices in their lives.*” (“I don’t know how she does it”).

Проте незважаючи на усі складності ролі матері це надзвичайно позитивний досвід, який здатен викликати одночасно безмежну радість та божевільну паніку:

“*Mom, I promise you that being a mother is one of the most rewarding and enriching experiences a person can have. It’s probably just my stress eczema flaring up again.*”(“I don’t know how she does it”); “*I know you look at me and you see a mess, a hurry, a giant untweated eyebrow, I am walking birth control. But it’s not all that. There is so much joy. And if, for some reason, you wanted to go through the madness of having a baby, I could help you*”(“I don’t know how she does it”); “*You are mom. Mothers spread joy. That’s the essence of being a mother.*”(“*A Bad mom Christmas*”).

Жінки-матері думають, що вони не впораються з усіма своїми обов’язками та будуть поганими матусями: “*Because being a mom today is impossible! So can we all just please stop pretending like we have it figured out and stop judging each other for once?*” (“*Bad moms*”).

Іноді вони просто не можуть позбавитися контролю, до якого звикли: “*The book says children get over separation anxiety by 2 years. No age limit is given for mothers.*” (“*I don’t know how she does it*”); тому навіть у

дорослому житті продовжують маніпулювати дітьми як героїня кінофільму «Моя свекруха – монстр»:

“- Why don't you face it? I'm marrying Kevin.

- You face it. You'll never be good enough for him.

- Didn't stop you from marrying my son.

- If anybody killed him, you did. You smothered him to death! Nobody was ever good enough for him!” (“Mother-in-Law”).

Матері дуже люблять своїх синів, оскільки вважають, що вони народили ідеального чоловіка і жодна жінка не варта такого красеня та розумника:

“I want to marry Kevin because we can make each other happy but you'll never let that happen.” (“Mother-in-Law”).

Проте марно вони намагаються влаштувати особисте життя синів, які мають власні думки з цього приводу: *“Mother, I don't need a blind date. Particularly not with some verbally incontinent spinster who smokes like a chimney, drinks like a fish and dresses like her mother” (“Bridget Jones's Diary”).* Головний герой кінострічки «Щоденник Бріджит Джонс» не підтримує бажання матері організувати йому побачення і нещадно критикує ймовірну обраницю, фокусуючи увагу на її надмірній комунікабельності, вживанні великої кількості алкоголю та цигарок. Гіперболізовані порівняння *like a chimney, like a fish* лише унаочнюють невдоволення героя материнською турботою.

Не менше піклуються матері і про добробут своїх доньок, наприклад у кінофільмі «Любіть Куперів»:

“- Oh, mom, stop mothering me.

- But I am your mother and I feel for you.

- No, you feel sorry for me and you make me feel, that I'm a person that people should feel sorry for.” (“Love the Coopers”).

Дієслово *mother* утворено від відповідного іменника шляхом конверсії та перетворення однієї частини мови в іншу і буквально може означати «залюбити, заплекати».

У кінотексті «Знайомтесь, Факери» для експлікації прояву надмірної любові до своєї дитини вжито дієслово *fockerize*, що є абсолютним okazіоналізмом, утвореним від прізвища родини *Focker*:

“We used the Focker Method. We hugged and kissed that Little prince like there was no tomorrow. We fockerized him.” (“Meet the Fockers”).

У кінофільмі «Дітки у порядку» використовується дієслово з більш негативною семантикою *smother* ‘душити, пригнічувати’:

-“My mom, Nic. She’s driving me crazy. She is treating me like I’m 12. It’s like she doesn’t want to admit that I’m an adult.

-Well, that’s your mom. That’s her job.

-What? To smother me to death? That’s not her job.

-If you want things to be different you got to do that, make that happen yourself.” (“The kids are all right”).

Схожу поведінку можна спостерігати і у деяких дітей, які занадто опікуються своєю матір’ю: *“You both seem to have very, very strong parenting instincts. But do save it for your children, because your mother is doing just fine.” (“Book club”).*

В іншому кінотексті «Тому, що я так сказала» мати знов ж таки намагається влаштувати особисте життя молодшої доньки Міллі, яка щоразу зазнає невдач з хлопцями:

“I’m not fixating on her. Is it crazy for me to want for her one healthy relationship in her life? If she keeps this pattern of wrong choice. After wrong choice. I mean, okay, one thing when you’re in your 20s, but 20 years later, it’s not so pretty.” (“Because I said so”);

“ - She had a lot of time with Dad, who wasn’t exactly a great male role model.

-Stop being a helicopter, mom. You’re hovering.

-Your parents can't choose for you" ("Because I said so").

В останньому прикладі спроби матері вплинути на доньку порівнюються її сестрами з гвинтокрилом та його тиском на землю під час зльоту. Подібним чином описуються дії жінки в іншому кінофрагменті:

"-StopdoingthistoMilly. You're pushing her like you pushed her into Girl Scouts.

-Thank you very much. I'm not 10 years old anymore.

-But I just want you girls to understand, something about motherhood, okay? I mean, it is the most impossible love. You tell me when it ends. You tell when it starts. All I know is, it's absolutely fine for me to teach you how to walk and talk. And then you grow up and you head off in the wrong direction toward a cliff. And I'm supposed to just stand there and wave and go: "Well, kids, good luck?" I can't do that. Where is your adulthood? Your sisterhood?" ("Because I said so").

Натомість матір відчайдушно намагається пояснити причини своїх дій та сутність материнства, яке полягає у бажанні не дати своїй дитині впасти у тяжку хвилину. На її думку, вона не робить нічого неймовірного та залишається розсудливою матір'ю, яка бажає лише щастя донці: *"ActuallyIconsidermyselfareasonablysanemother" ("BecauseIsaidso").* І поступово її дії таки починають приносити позитивні результати у приватному житті доньки: *"I'd like to propose a toast to incredible Daphny Wilder, the fearless leader of the Wilder women, who I hope to someday call family. You've created a wonderful family and I hope when my folks stop through town that Milly'll charm them as much as she's charmed me."* ("Because I said so").

Про материнську любов, яка душить та паралізує, йдеться у кінострічці «Дуже погані матусі 2»:

"- You must table to her. These must be limits for her. These must be limits for her. Our border.

-Yes, I know. I just don't want to hurt her. After my father died, I'm her only family. So I fear that even the smallest rejection breaks her heart.” (“A Bad Moms Christmas”);

“- My mother and I are very close. And we want to be more independent.

- I got Kiki when I was 18 years old. I said: “You'll be my best friend forever.” But then my husband died, and we became crazy close.”

- So Kiki, how are you? With all that “closeness?” (“A Bad Moms Christmas”).

Героїня кінофільму Кікі намагається встановити межі у стосунках з матір'ю і не вразити її почуття, тому звертається по допомогу до психотерапевта. Номінативні одиниці *close, closeness* експлікують концепт БЛИЗКІСТЬ, за допомогою якого осмислюється концепт РОДИНА: РОДИНА Є БЛИЗКІСТЬ.

Стосунки між іншою героїнею Емі та її матір'ю складаються ще гірше: жінка виросла, але усе у її житті продовжує вирішувати мати: *“The problem is that I am 34 years old, and my mother still decides.”* (“A Bad Moms Christmas”).

До того ж, Емі згадує дитячі образи та її марні зусилля задовольнити матусю: *“My mother is the most critical person in the world. When I was six, I made a birthday card. It came back with comments. She is perfect and impossible to satisfy. That's what daughters spend their lives on. Mothers are using theirs to skate on us.”* (“A Bad Moms Christmas”).

Проте, як вона встановлює згодом, її мати так само не могла догодити своїй і тому стала такою перфекціоністкою: *“Darling, your mother is not vain below the surface she is a scared girl – whose mother never loved her. You know your grandmother. Your mother can never do anything good enough. She pours her down every single day. That's way it is so important for your mother, that everything is perfect. When someone praises her Christmas tree – does she feel a short moment that she is valuable.”* (“A Bad Moms Christmas”).

Це нормально не погоджуватися у деяких питаннях, особливо стосовно виховання дітей, оскільки тут немає жорстко встановлених правил (“Your mother and I just disagree about some little things – as important as Christmas is, the role of mother, wife and educator.” (“A Bad Moms Christmas”)), проте батьки не повинні настільки свавільно втручатися у життя їх дітей та онуків, яким необхідне розуміння, менший тиск та більше вільного простору:

“-My daughter says she needs “air” but what does it mean at all?

- My daughter has just asked me disappear forever. Because I push her. She can not tolerate it. My mother was twice as hard, and I’ve been amazing. But apparently not everyone is as strong as me.” (“A Bad Moms Christmas”).

Кожна дитина все одно відчуває вдячність та любов до найближчих людей на світі: *“I think you are absolutely amazing. I think you are a wonderful mother. I loved my childhood. You gave me everything what I needed. You always pressed me to do better.” (“A Bad Moms Christmas”).*

Неодноразово у кінострічках зустрічаємо образ авторитарної матусі, котра знає як краще її дітям, чим і зводить їх з розуму: *“In every atom of their body mothers know what’s right for their children and for their families.” (“Mother’s Day”).* Натомість доньки обмежують спілкування з ними та надають перевагу стосункам на відстані. Так, у кінофільмі «День Матері» матір критикувала вибір доньки через походження її обранця, чим спричинила сварку з нею:

“-Mother’s Day stuff and I start thinking about how I haven’t talked to Mom. I don’t even remember what our stupid argument was about.

-Let me refresh your memory. She saw a picture of you and Russell on Facebook, and even though he’s a doctor, she threatened to disown you if you continue to date a man whose skin was darker than a Frappuccino” (“Mother’s Day”);

“They are my parents, so I love them, but ... Honey , it’s just that they’re wrong about so much and they’re wrong about how they treat people , how they honor people’s differences.” (“Mother’s Day”).

Більшість матерів все ж таки сприймають материнство як радість, хоча і з складними обов’язками, адже на долю матері випадає багато випробувань:

“Oh, she is not that kind of a mom. Oh, this isn’t somebody’s story. I’m fine. And it’s not easy being a mom, if it was, fathers would do it” (“Mamma Mia 2”).

У кінотексті «Мачуха» материнство порівнюється з роботою: *“It is my job to care of those children, and they don’t want to be with you!” (“Stepmom”); “I work harder as a mommy that I ever did when I had an outside job. I just don’t get paid.” (“Stepmom”); “You haven’t been here from the beginning...worrying every minute of every day that the decisions you’re making are going to shape the people they’re going to be. And you are not what I want my children to be” (“Stepmom”).*

Так само сприймається воно і у кінострічці «Прості складності»: *“Jane, you’ve done a magnificent job as you always do. When I look at you three beautiful kids all grown up, I think of all the work your mother did... much of it without my help.” (“It’s complicated”).*

У кінофільмі «Сестри» материнство прирівнюється до суперсили, а головна героїня порівнює себе з героєм коміксів Халком, що вирізняється своєю могутністю та міцністю:

“-You jumped into a sinkhole and climbed a rock wall to save me.

-Yeah, it’s called Mom strength. I basically She-Hulked. You are my kid. It is the only job I’ll never quit.” (“Sisters”).

Мати з кінострічки «Знову ти» намагається пояснити який тиск та відповідальність відчуває кожна матір, коли виховує дітей:

“Marni, being a mom is hard. There is no rule book. Every day, you wake up and hope...you have to trust your instincts and hope you’re not messing up

your kids. It's a lot of pressure. And I feel a profound sense of responsibility that... everything I do greatly affects you and your brother's lives." ("You again").

Натомість для матері з кінофільму «Дочка та її мати» найскладнішим виявляється дати свободу вже дорослій дитині, до якої вона досі відчуває таку близькість: *"For 18 years your mother is the most important person to you in your entire life. And then... one day, poof! You're gone. It's not possible, Emily. You were mine. And now, you're not. And I miss you.*" ("Snatched").

У кінострічці «Материнство» мова йде про складності, з якими стикається молода матуся, котра хоче продовжувати розвиватися і як особистість, а саме письменниця:

"You have no idea how lucky you are to be married to a consummate multitasker. Every day from the second I wake up till the second I pass out cold, my day, like the day of almost every other mother I know, is made up of a series of concrete, specific actions. And they're actions that kind of wear away at passion if you know what I mean. The actions are petty and small like... like refilling coffee cups or folding underwear. But they accumulate in this really debilitating way that diminishes my ability to focus on almost anything else." ("Motherhood");

"Must a woman's soul wither and die simply because she opted to become a mother? I want to finish a laundry and a complex sentence, to think tantalizingly deep thoughts and throw a magical birthday party for my daughter. Is that truly too much to ask?" ("Motherhood"). В останньому фрагменті героїня вживає стилістичний прийом зевгма (*finish a laundry and a complex sentence*), щоб підкреслити наскільки думки про побут затьмарюють розум і матір втрачає елементарні розумові здібності через позбавлення сну та постійні роздуми про потреби дітлахів.

Материнство змінює життя жінки – вона починає помічати найменші дрібниці, оскільки кожен момент наповнює її безмежною любов'ю:

“Motherhood is not knowing, what’s going to hit you next, motherhood is a day in May, a hot air balloon. God’s gift to mankind. What about when your child’s hand is still so small that he or she puts that hand in yours with absolute trust? Their incredibly soft cheeks when you kiss them, the way their foreheads sweat when they’re sleeping, and the hair sticks to it. The hilariously weird things they say when they’re learning to talk, the way you save their lost teeth after they fall out, and you’ve done your tooth fairy routine, like some demented Nazi, because you can’t stand to give up any part of them, no matter how tiny...” (“Motherhood”).

Яким би складним та виснажливим не було життя матері, материнство несе набагато більше радощів і кожного дня мати відчуває як її дитина росте та змінюється, отже, слід насолоджуватися кожним моментом: *“Motherhood is about accepting the limitations of time and energy, which stretch beyond you, even if sometimes it feels they could consume you. Search for and hold on to your own true self. If you lose that, what kind of mother can you be? Things are always changing, no matter how much we might want things to stay the same. You could take a picture of your kids every single day, and every single day, they’d just be getting older. That’s a fact, a heartbreaking fact. So seize your days and dwell in them fully. Look to your children because they know how to inhabit brief periods of time with extreme passion. And for nothing more really, than the sake of those moments.” (“Motherhood”).*

В іншому проаналізованому кінотексті «Спорідненість» героїнями є 3 матері дорослих синів, котрі зовсім не цікавляться життям та самопочуттям своїх матерів:

“-What did we do wrong?”

-We did everything right. That’s what we did wrong. And we raised our children to be free-thinking, independent beings and now they just don’t need us anymore.

-Well, they’re gonna need us again when they have kids.” (“Otherhood”).

Жінки зазначають, що їм не вистачає уваги дітей та навіть звичайного привітання з Днем Матері. Натомість для них вони все ще сенс життя: *“Life is pointless. Children give your life meaning. You are the point of my life, Daniel.”* (“Otherhood”).

Метафоричне порівняння материнства з емоційним утопленням в поданому кінофрагменті унаочнює біль, який відчують жінки, обмежені в увазі та турботі власними синами:

- “Motherhood. That sinking feeling that as your child’s growing up that you’re being broken up with, on a gradual but daily basis. It’s inhumane emotional waterboarding.

- That is the best description of motherhood I’ve ever heard.

- Well, at this stage, it doesn’t feel like motherhood. It feels like “otherhood”. I don’t want to be an other.” (“Otherhood”).

Проте жінки не хочуть здаватися, і вирішують відвідати синів та повернути їх любов, адже матір, за словами однієї з героїнь, не просто іменник, це дієслово – вона завжди готова до конкретних дій:

“Mother isn’t just a noun, it’s a verb. It requires action, I read that some place. We are not on vacation, we are on a mission.” (“Otherhood”).

Натомість кожній матері необхідна лише вдячність та любов:

“You’re the only person in the world who thinks I am good. You made me feel loved and safe. You cut up fruit for my snacks even when I begged for junk food. You still call me, even when I ignore you. You’re my mother.” (“Otherhood”).

Таким чином, аналіз мовного матеріалу показав, що концептуальне поле БАТЬКО/МАТИ – ДИТИНА є найбільш представленим в англійськомовних кінотекстах. Меншою мірою репрезентовано стосунки дітей з батьком, проте макроконцепт МАТИ об’єктивується у значній кількості кінофільмів. У ході нашого дослідження було виокремлено кінофрагменти, які зображають стосунки дітей з матір’ю, проблеми та

конфлікти, котрі виникають у них, а також ставлення жінок до материнства і їх розуміння сутності цього радісного явища.

2.2.3. Концептуальне поле БРАТ – СЕСТРА/СЕСТРА – СЕСТРА. Брат та сестра – це родичі по бічній лінії. Народжені від одних батьків, вони кардинально відрізняються характером та світовідчуттям. В англійськомовних кінофільмах стосунки між дітьми різної статі показані поверхово. Сестра для брата найчастіше зображена як дивовижне створіння, брат для сестри – «сильне плече» та чоловіча підтримка.

Наприклад, у кінострічці «Бойфренд з майбутнього» головний герой з натхненням та прихильністю описує усіх членів родини, а особливо свою сестру:

“I always knew we were fairly odd family. My mom was lovely but not like other moms. There was something solid about her. Something rectangular, busy and unsentimental. Dad, well. He was more normal. He always seemed to have time on his hands. After giving up teaching university students on his 50th birthday, he was eternally available for a leisurely chat or to let me win a table tennis. And then there was Mum’s brother, Uncle Desmond. Always impeccably dressed. He spent the days just, well, being Uncle Desmond. He was the most charming and least clever man you could ever meet... And finally there was Catherine. Katie. Kit Kat. My sister. In a household of sensible jackets and haircuts there was this, what can I call her, nature thing. With her elfin eyes, her purple T-shirts and her eternally bare feet, she was then, and still is to me, about the most wonderful thing in the world. All in all, it was a pretty good childhood full of repeated rhythms and patterns.” (“Abouttime”).

Для Тіма його сестра Кейт уособлює усе природне та чарівне у цьому світі. Вона вирізняється від інших членів родини, котрі схильні до надмірної англійської врівноваженості та емоційної черствості. Ласкаво називаючи сестру Кіт Кат (як назва відомого шоколадного смаколику),

герой виказує своє позитивне ставлення до її самобутньої поведінки та теплі почуття до неї як невід'ємної частини свого щасливого дитинства.

У більшій частині кінофільмів концептуальне поле БРАТ – СЕСТРА трансформується у СЕСТРА – СЕСТРА, і об'єктом зображення стають стосунки двох дівчат або жінок.

Зокрема, у кінострічці «Ходять плитки» старша сестра асоціюється з образом матері, яка піклується про молодшу та супроводжує її у найвагомійші миті її життя:

“- What kind of a big sister am I? It's not like we have a mother who helped her pick out her wedding dress. And got her something old and something new and something that blue thing.

-I don't think Annie is expecting you to take the place of your mother.” (“Rumorhasit”).

Так само зображено стосунки сестер у кінофільмі «Модна матуся». За сюжетом одна з сестер гине в автокатастрофі і залишає опікуном своїх дітей молодшу сестру, чим ображає середню сестру, оскільки та має більше досвіду та відповідальності, ніж Гелен, котра працює у модному журналі та ходє лише на вечірки:

“- You don't want to help me. You just want to judge me. You just wanna prove that you're a better mother than me, that Lindsay was wrong.

-Why would I need to prove that? Of course I've been doing it forever. But does that matter? No. she still chose you over me.

-Exactly. She chose, Jenny. Not me. I had no control over it.” (“RainingHelen”).

Середня сестра колись доглядала саму Гелен після смерті їх матері, тож відчуває неабияку відповідальність за неї:

“- Who changed you diapers?

-Don't start with that. Mom died when I was seven.

-Who led you? Who baby set you?

-Lindsay was there, too.

-Lindsay was in NY trying to be a dancer and I was at home not having a normal childhood. Cause I've been busy being your mom." ("Raining Helen").

Проте в певній мірі вона і вбачає у Гелен причину свого нещасливого дитинства: коли інші діти бавилися, Дженні піклувалася про молодшу сестричку та намагалася замінити їй матір. Материнство – це все, що у дорослому житті вміє робити Дженні: вона не будувала кар'єру та віддала увесь свій вільний час власній родині.

Померла сестра перед смертю залишає кожній листа, де пояснює свій вибір:

"Dear, Jenny,

If you're reading this, you know I'm gone, and I asked Helen to be the guardian for the kids. You're probably freaked about it. Yes, it's a surprising choice, considering that you're the most incredible mother I've ever known.

You must know from experience that when it comes to picking somebody else to raise your kids, no one seems right. No one is you. And so you choose someone who is most like you. Someone that will give the kids a taste of their real mom. The mom they lost and never really got to know. In so many ways we're so much alike. That's why I chose Helen. Of course, she'll have lots of fights with the kids, yet she'll find a way to make up.

I know sometimes she messes things up and makes big mistakes. On the other hand, she also makes big comebacks... We're family, and I'm counting on you to keep everyone together. I know Helen will certainly need some help learning how to be a mother to my kids. But I've got you for that and who could be better? After all, you raised Helen. You'll teach her how to be a mom. Just like you taught her how to tie her shoes." ("RainingHelen").

У цьому фрагменті актуалізується концепт ПІДТРИМКА за рахунок уживання дієслова *counton* 'розраховувати на когось' та концептуальна метафора РОДИНА Є ПІДТРИМКА. Інша концептуальна метафорична схема РОДИНА Є ЗГУРТОВАНІСТЬ реалізується за допомогою словосполучення

keep everyone together ‘тримати усіх разом’ та займенника *we*, що уособлює усіх членів родини як єдине ціле.

Героїня кінофільму «Бруклін» теж жертвує своїми можливостями заради молодшої сестри та відправляє її до Америки зі сподіванням кращої долі для неї:

“-Oh, Ellis I should have looked after you better.”

-You’ve bought most of these clothes in this case. That’s one of the reasons I’m going, because I can’t buy my own.

-If it was just that, I’d spend every penny I had on you, gladly. But I can’t buy you a future. I can’t buy you the kind of life you need.” (“Brooklyn”).

Сама ж Роуз залишається вдома доглядати за хворою матір’ю, тим самим позбавляючи себе можливості подальшого розвитку:

“Your poor sister. Mothers are always being left behind in this country. But Rose... That’s the end for her now, isn’t it? She will be looking after your mother for the rest of her life.” (“Brooklyn”).

Після смерті Роуз залишається янголом-охоронцем Еліш, адже вона так вірила у її успіхи і намагалася зробити усе можливе для її успішної реалізації:

“Rose wanted a better life for you. She loved how well you were doing. She will be watching over you, every day, for the rest of your life.” (“Brooklyn”).

Героїня кінотексту «День Матері» теж піклується про свою сестру та усе господарство після смерті матері, але вона не хоче занепасти власне життя, тож бунтує проти такого ходу речей та каже про це батькові одразу:

“I don’t mind taking care of Vicky and doing all the housework and the cooking. But Dad, I’m only 16, I have a “life”. Tommy’s here. I’ve got to go.” (“Mother’s Day”).

Нелегко складаються стосунки двох сестер у кінофільмі «Якнайдалі від тебе». Після смерті матері кожна пішла своїм шляхом: старша з сестер стала працівником успішної компанії, молодша – працює на тимчасових

роботах і не може дати собі ладу, тому в усьому покладається на допомогу своєї родички:

“This is my sister. She will make you crazy you’ll want to kill her. But I will not, cause without her. I couldn’t make sense” (“In her shoes”).

У дитинстві вони були дуже близькі, тож бабуся не може повірити як з часом вони могли стати такими чужими одна одній:

“Maybe if I had a sister... even when you were so small, you had a bond that I’d never had with any one. Are you still that close?” (“In her shoes”).

У поданому прикладі словосполучення *to have a bond* ‘мати зв’язок’ активує концепт ЗВ’ЯЗОК на мовному рівні, що дає підстави виокремити концептуальну метафору РОДИНА Є ЗВ’ЯЗОК.

Саме про такий сестринський зв’язок говорить героїня кінофільму «Серпень»:

“-Because divorce is an embracing public admission of defeat. Cancer is fucking cancer. You can’t help that, we’re your sisters.

-I don’t feel that connection very keenly.

-Well, I feel very connected to both of you.

-I can’t perpetuate these myths of family or sisterhood anymore. We’re just people, some of us accidentally connected by genetics, a random selection of cells.

-When did you get so cynical?

-Maybe my cynism came with the realization that the responsibility of caring for our parents was mine alone?” (“August. Osage County”).

Одна з трьох сестер не відчуває прихильності до інших і втрачає зв’язок з ними, пояснюючи їх спорідненість випадковою помилкою генетики. Номінативні одиниці *connection* та *feel connected* репрезентують концепт ЗВ’ЯЗОК та уможливають вилучення концептуальної метафори РОДИНА Є ЗВ’ЯЗОК.

Дві протилежні особистості зображено у кінострічці «Сестри»: одна з сестер врівноважена жінка, має свій будинок та гарну роботу, інша – не

може жити розміреним життя, не може затриматися на жодній роботі і навіть її донька не хоче зрозуміти той хаос і безлад, що оточує їх родину:

“Sisters are always there for each other. But some sisters think they are hot shit and do super-intrusive, fucked up things, like secretly harbor the other one’s child so they can feel superior. And some sisters live their lives in chaos, like a goddamn tornado, so the other sister has to clean it up all the time. So, they’re both wrong.” (“Sisters”).

Обом жінкам необхідно навчитися жити життям іншої: Морі потрібно стати більш легковажною, натомість Кейт – більш відповідальною. Лише у такий спосіб вони зможуть краще зрозуміти одна одну та віднайти втрачені сестринські стосунки.

В англійськомовних кінотекстах неодноразово наголошується, що одна дитина може бути улюбленцем батька, а інша – матері:

“- You were Beverly’s favourite. If you’d had more than 1 child, you’d know. A parent always has favourites. Mattie Fae was my mother’s favourite. Big deal, I got used to it. You’re your daddy’s favourite.

-I prefer to think that my parent loved their children equally.” (“August.OsageCounty”). Героїня драми «Серпень» каже про це відкрито і не думає про те, що може вразити почуття своїх дорослих доньок.

Інша героїня кінофільму «День Матері» робить це у більш тактовній формі, хоча це ніяк не змінює ситуацію:

“Oh, I have to say, Jess, you haven’t aged that much. How come you can’t find a successful man like your sister did, that Steven fellow? I mean, believe me, I love babe, but she looks way too much like your father to be the one to catch a man first.” (“Mother’s Day”).

І хоча між сестрами існує одвічна конкуренція, деякі намагаються впоратися з нею усе життя. Зокрема, у комедійній стрічці «Любитель Куперів» Емма завжди відчувала себе небажаною дитиною:

“When Emma was a little girl she overheard her parents say that her sister, Charlotte, was planned but that she was an accident. She faithfully behaved like one, ever since.” (“Love the Coopers”).

Її стосунки з сестрою нагадують змагання, що відмічає навіть їх батько: *“I don’t know what it is. Everything is a contest with my girls. Except I have no idea what the prize is. I try to ease the tension, but they don’t really hear me.” (“Love the Coopers”).*

Номінативні одиниці *contest* та *prize* експлікують концепт ЗМАГАННЯ, у термінах якого осмислюється концепт РОДИНА у цьому контексті: РОДИНА Є ЗМАГАННЯ.

Емма і сама помічає своє неправильне ставлення до сестри: *“I am always measuring out how much love and attention I’m getting and then giving back just exactly what I think I got. Like I think I’m gonna be gypped in some way.” (“Love the Coopers”).* Намаганням «виміряти» усю любов Шарлот, вона лише хоче довести, що їй не приділяють уваги у родині і тому вона відчуває себе такою самотньою:

“Emma remembered the moment she began to feel unremarkable. It was the first time she felt jealous of her sister, who she always loved and looked up to until she couldn’t live up to.” (“Love the Coopers”).

Заздрість живе у душі Емми та руйнує її стосунки з усіма членами родини і напередодні Різдва їй випадає можливість змінити ситуацію, оскільки у родинному колі не місце таким ганебним почуттям.

Інші стосунки сестер представлено у кінотексті «Мій янгол-охоронець»:

“My sister died that night. I wish I could say that she made some miracle recovery... but she didn’t. She just stopped breathing. And I wish I could tell you that there was some good that came out of it... that through Kate’s death we could all go on living or even that her life had some special meaning... like they named a park after her, or a street... or that the Supreme Court changed a law because of her. But none of that happened. She’s just gone... a little piece of

blue sky now. And we all have to move on. I'll never understand why Kate had to die and we all got to live. There's no reason for it, I guess. Death's just death, nobody understands it. Once upon a time... I thought I was put on Earth to save my sister. And in the end, I couldn't do it. I realize now... that wasn't the point. The point was I had a sister. She was fantastic. One day, I'm sure I'll see her again. But until then... our relations continue." ("My sister's keeper").

Анна була спеціально народжена на світ, щоб врятувати сестру від смертельної хвороби і, хоча її сестра померла, вони мали шанс відчутти тепло сестринської любові та підтримки.

Як захисниця своєї сестри постає перед нам героїня кінострічки «Моє велике грецьке весілля»:

"I've never seen my sister happier. If you hurt her I'll kill you and make look it like an accident." ("My big fat Greek wedding").

Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданих фрагментів дозволяє вилучити концепт ПОРЯТУНОК, що допомагає осмислити концепт РОДИНА та реконструювати концептуальну метафору РОДИНА Є ПОРЯТУНОК, оскільки лише сімейне коло може підтримати, захистити та врятувати людину у трагічні моменти її життєвого шляху.

Отже, концептуальне поле БРАТ – СЕСТРА у контексті проаналізованих англійськомовних кінофільмів трансформується у концептуальне поле СЕСТРА – СЕСТРА, репрезентоване стосунками між сестрами, які варіюються від теплового ставлення, заснованого на підтримці та захисті, а також певних материнських почуттях, до різко негативних почуттів, в основі яких лежить заздрість, дух суперництва та бажання мати більше любові та уваги у родині.

Таким чином, мезоконцепт РОДИНА окреслює концептуальні лінії проаналізованих кінофільмів та містить низку макроконцепти, виокремлених в залежності від типу спорідненості членів родини: ЧОЛОВІК, ДРУЖИНА, БАТЬКО, МАТИ, ДИТИНА, БРАТ, СЕСТРА. Слідом за А. Приходько, виділені концепти належать до антропоморфного класу

концептів, підкласу фамільних концептів. Перераховані макроконцепти поділяємо на концептуальні поля: ЧОЛОВІК – ДРУЖИНА, БАТЬКО / МАТИ – ДИТИНА, БРАТ – СЕСТРА, та встановлюємо особливості актуалізації цих полів через візуальне та вербальне зображення стосунків між членами родини, конфліктів та проблем, які в них існують, і шляхів їх подолання.

2.3. Образно-асоціативний шар концепту РОДИНА

Образно-асоціативний шар – це набір концептуальних тропів, що семантично різноманітно «одягають» предметно-почуттєвий шар, виражаючи індивідуально-авторські асоціації та передаючи інформацію не денотативного, узуального, а скоріше конотативного, асоціативного типу [45, с. 277].

Сприймані об'єкти реального світу утворюють у голові людини певний ментальний образ відповідного референта. Таке образне осмислення предметів і явищ дійсного і уявного світів, що є результатом когнітивних процесів переробки та трансформації, переданої семантикою одиниць мови та мовлення, називають концептуальним тропом [45, с. 277].

Концептуальна метафора – це аналогове осмислення світу людиною, тобто встановлення аналогії між гетерогенними сутностями різної природи та переосмислення їх у термінах інших сутностей [45, с. 277-278]. Для збагнення концепту людині необхідно оперувати почуттями, уявленнями, інтуїцією, щоб згодом виробити образ і залишити його в пам'яті.

У такий спосіб мезоконцепт РОДИНА осмислюється за допомогою інших концептів, утворюючи концептуальні метафори, які формують образно-асоціативний шар зазначеного концепту.

У свідомості кожної людини родина асоціюється зазвичай з теплими почуттями любові, довіри, розуміння, єдності та турботи. Зокрема, у кінофільмі «Пропозиція» Маргарет згадує давно забуті відчуття сімейного вогнища, коли потрапляє до родини Ендрю:

“- I forgot what it was like to have a family! I’ve been on my own since I was 16 and I forgot what it felt like to have people love you and make you breakfast and say “Hey! We’d love to come down for the holidays”. And give you necklaces and you have all that here... your family loves you!” (“*The Proposal*”). Так, у наведеному кінофрагменті актуалізується концепт ЛЮБОВ за допомогою багаторазового уживання лексеми *love*, що дає підстави виокремити концептуальну метафору РОДИНА Є ЛЮБОВ.

В кінотексті «Ерін Броковіч» родина інтерпретується в іншому руслі: як можливість подарувати свою турботу близьким людям:

“I just wanna be a good mom, a nice person, a decent citizen. I just wanna take good care of my kids.” (“*Erin Brockovich*”); *“My daughters bought a big house with a room for me. I’m moving in with her. Now I can help to take care of my grandkids.”* (“*Erin Brockovich*”). Словосполучення *take care of / help to take care of* активують концепт ТУРБОТА на мовному рівні, у термінах якого осмислюється концепт РОДИНА: РОДИНА Є ТУРБОТА.

Для матері з кінофільму «Серпень» головною ознакою родини є тепло та єдність її доньок: *“My three girls, all together. Hearing you just now gave me a warm feeling.”* (“*August. Osage County*”). Словосполучення *a warm feeling* об’єктивує концепт ТЕПЛО, за допомогою якого тлумачиться концепт РОДИНА: РОДИНА Є ТЕПЛО.

Про близькість як невід’ємну складову дружнього сімейного життя говорить героїня кінострічки «Відпочинок за обміном»:

“-What about your family?”

-My parent broke up when I was 15. I’m an only child, and... you know, we were very close. We used to call ourselves “The Three Musketeers”. And one night after dinner, my parent sat me down... and told me they were breaking up. I thought they were kidding. And then I saw a suitcase out of the corner of my eye in the hallway. And my dad moved out that night. I think I cried myself to sleep for a long time.” (“*The Holiday*”). Образ Трьох Мушкетерів вжито мовцем для унаочнення почуття єдності членів її родини та разом з

прикметником *close* репрезентує концепт БЛИЗКІСТЬ, що дає підстави реконструювати концептуальну метафору РОДИНА Є БЛИЗКІСТЬ.

Подібна думку актуалізується у кінофільмі «Моє велике грецьке весілля 2»: *“That’s our family tradition. My dad used to say that to me, and now he just said it to my daughter, she is 17. My family worries about each other because we are close. Very close. Extremely close. We see no difference between hugging and suffocation”* (“*My big fat Greek wedding 2*”). У поданому прикладі близькість між членами родини гіпербалізується, за допомогою порівняння обіймів з удушенням.

В іншому кінотексті реалізується концепт ЄДНІСТЬ, котрий на мовному рівні активується номінативною одиницею *together*: *“Thank God one of my girls stayed close to home. In my day... families stayed together.”* (“*August. Osage County*”).

Мотив воз’єднання родини особливо на свята дуже поширений в англійськомовних кінофільмах, оскільки свято асоціюється з сімейними традиціями та святкуванням у теплому родинному колі. Тому ключовими концептами для розуміння концепту РОДИНА виступають концепти ТРАДИЦІЯ та СВЯТО. Так, номінативні одиниці на позначення релігійного та світського свята *Christmas* і *Thanksgiving Day* у поданих контекстах репрезентують концепт СВЯТО, за допомогою якого осмислюється концепт РОДИНА – РОДИНА Є СВЯТО:

“Christmas is all about family, isn’t it?” (“*Marry me at Christmas*”);

“It is Christmas and being with my family is an important tradition for me and I would love to have you there.” (“*Christmas Getaway*”);

“I’ve always loved Christmas. Mostly I love to be with the family. For all I want... any mother wants it – the kids are having a wonderful Christmas.” (“*A Bad Moms Christmas*”);

“I love Christmas. It’s the time of year I can remember my whole family being together.” (“*Christmas Wedding Tale*”);

“Sometimes I wonder about all the families sharing dinner together. Each house, each family, each one with stories of their own. I don’t know who chooses our families for us. Or if there’s a reason we land where we do. But my family will be home soon. Loyal and affectionate, but untrainable. Perfectly imperfect. They’re only human. And that’s enough for me. Merry Christmas to all!” (“Love the Coopers”);

“You can’t hurt Christmas, Mr. Mayor. Because it isn’t about the gifts or the contests or the fancy lights. I don’t need anything more for Christmas than this right here, my family.” (“How Grinch stole the Christmas”);

“It’s Thanksgiving Day. I prefer to be with my family. You know, clean up while my husband and his friends watch football and I chase after the kids because they’ve had 8 slices of pecan pie. Then I make 11 sandwiches of leftovers for everybody for the next day. Listen to my mother-in-law yammer on for the 15th time that my stuffing was too dry. It’s family and I love it.” (“I don’t know how she does it”).

Так свято стає приводом зібратися навіть не дуже дружнім родичам:

“Nobody’s saying anything... but seeing everybody together lets me know that this is serious. Our family is kind of disconnected. Dad’s relatives are wealthy and distant, and Mom’s side drives her crazy. So besides Aunt Kelly... we never really get to see anybody except on holidays or disasters.” (“My sister’s keeper”).

Вербальною репрезентантою концепту ТРАДИЦІЯ слугує лексема *tradition*, вживання якої уможливорює виокремлення концептуальної метафори РОДИНА Є ТРАДИЦІЯ:

“It’s for tomorrow. It’s for Christmas morning. It’s strata. It’s a Morton family tradition. I know you and Patrick have dinner planned out, but I wanted to do something for everyone.” (“The Family Stone”).

Кожна родина має свої власні традиції святкування того чи іншого свята та страви, які подаються до святкового обіду: *“Holidays aren’t complete without turkey and all the trimmings. Nothing says “Happy Holidays”*

like the smell of turkey coming from the oven.”
 (“*The most wonderful time of the year!*”).

Родина збирається разом, щоб провести цю чудову пору року у теплій атмосфері, насолодитися спілкуванням з рідними та відчутти дух любові та сімейної гостинності:

“Christmas is the most funniest time of the year. It’s all about keeping this Christmas spirit alive 365 days of year. It’s the spirit of family and love.”
 (“*A Wish for Christmas*”). Експлікація концепту ДУХ відбувається за допомогою вживання відповідної номінації *spirit*. Шляхом інтерпретаційно-текстового аналізу реконструюємо концептуальну метафору з концептуальним референтом РОДИНА: РОДИНА Є ДУХ.

У родинному колі герої прагнуть знайти затишок та тепло, які ще яскравіше відчуються під час свят, коли магія та чудеса наповнюють повітря:

“Today is December 1st and Christmas is right around the corner and in my home Christmas is a time for celebration, joy, eggnog, horse and family.”
 (“*Bramble House Christmas*”);

“Believe me, I understand. Christmas comes around, somebody yells “Time for comfort and joy, it’s Christmas.” Everybody panics as if you can schedule happiness.” (“*Love the Coopers*”).

В останніх прикладах реалізуються концептуальні метафори з цільовим доменом РОДИНА: РОДИНА Є ЗАТИШОК, РОДИНА Є РАДІСТЬ, де концепт ЗАТИШОК есплікується іменником *comfort*, а концепт РАДІСТЬ вербалізується іменником *joy*.

До того ж, свято – це час, коли родина збирається разом та згадує приємні моменти свого минулого, дитинство, успіхи та перемоги:

“ – Here, Grandfather, we saved the prettiest one for you. Ashton said it’s your favourite.

– He did, did he? Do you remember it?

– Yes, I remember it.

– *My older brother and I were each given one at Christmas. I broke mine. Oh, I cried. He gave me his. I thought it was lost forever.*” (“*A princess for Christmas*”);

“It’s our last chance to feel like a family before we felt them. I want the kids to have the memory of one last perfect Christmas.” (“*Love the Coopers*”).

Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданих кінофрагментів дозволяє виокремити концепт СПОГАДИ, мовними репрезентантами якого виступають дієслово *remember* ‘згадувати’ та іменник *memory* ‘спогади’, і реконструювати концептуальну метафору РОДИНА Є СПОГАДИ.

У згаданому кінофільмі «Принцеса на Різдво» актуалізується також концептуальна метафора РОДИНА Є ЄДНІСТЬ: *“It is one of the best parts about Christmas. The family, all decorating the tree together. Come and join us, Father.”* (“*A princess for Christmas*”). Прислівник *together* та дієслово *join* експлікують концепт ЄДНІСТЬ.

Як єдине ціле родина постає і в інших кінофільмах, наприклад, «Любіть Куперів», «Дуже погані матері 2» та «Пропозиція»:

“Emma finally recognized she was already part of a large family.” (“*Love the Coopers*”);

“This is my home and my life. And if you want to be part of my family, you have to subordinate my rules.” (“*A Bad Moms Christmas*”);

“- You two need to stop fight up. You’ll never see eye to eye. But you’re family. Promise we you’ll stand by Andrew ... even if... if you don’t agree with him. Andrew, promise me you’ll work harder to be a part of this family.” (“*The Proposal*”);

“- We want you to get married tomorrow. You’ll get married anyway, so why don’t you get married here where we can be all together and that way Grandma Annie can be part of it.

- It would be a dream come true to me, to see my one grandchild’s wedding. And you can get married in a barn... It’s a Paxton family tradition.” (“*The Proposal*”).

У кожному з наведених фрагментів зустрічається словосполучення *apart of the family*, семантичний аналіз якого дозволяє виокремити концепт ЦІЛІСНІСТЬ, оскільки родина – це цілісна структура, сформована усіма людьми, які відчують причетність до неї та прихильність один до одного. У такий спосіб вилучаємо концептуальну метафору РОДИНА Є ЦІЛІСНІСТЬ.

В останньому фрагменті реалізується концептуальна метафора РОДИНА Є ТРАДИЦІЯ, де концепт ТРАДИЦІЯ активується на мовному рівні словосполученням *family tradition*.

Окрім традицій у кожній родині свої таємниці, деякі з них зберігаються століттями: *“It sounds strange, be prepared for spooky time. This is family secret and the secret is that the men in the family can travel in time. More accurately travel back in time.”* (“*About time*”). Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього фрагменту дозволяє реконструювати концептуальну метафору РОДИНА Є ТАЄМНИЦЯ, об’єктивація якої можлива за рахунок уживання номінації *secret* ‘секрет, таємниця’.

У фрагменті з кінострічки «Любіть Куперів» родина збирається за святковим столом та відчуває щастя від можливості провести час разом: *“I’ve been thinking about our family a lot today. And I have something that I’d like to say. How happy I am that we’re all here together. We don’t spend much time under the same roof, but no matter what happens... we are family.”* (“*Love the Coopers*”). Єдність родини робить героя щасливим, що дає підстави вилучити концепт ЩАСТЯ, репрезентований прикметником *happy*, та концептуальну метафору РОДИНА Є ЩАСТЯ.

Важливість родинного зв’язку підкреслюється у кінотекстах «Мама Мія 2!» та «Принцеса Монако»:

“You know, something I forgot, that family is all that matters.” (“*Mamma Mia 2*”);

“You’re married to my brother. Family is all that matters. Your children... you must protect them. Nothing else” (“*Grace of Monaco*”).

Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданих кінофрагментів уможливив реконструкцію концептуальної метафори РОДИНА Є ЗНАЧУЩІСТЬ: концепт-референт РОДИНА осмислюється у термінах концепту-кореляту ЗНАЧУЩІСТЬ, активація якого на мовному рівні відбувається за допомогою семантичного аналізу підрядного означувального речення *all that matters* ‘все, що має значення’.

В останньому контексті мати виступає берегинею своєї родини та дітей, що експлікується у семантиці дієслова *protect* ‘захищати’. У такий спосіб виокремлюємо концепт ЗАХИСТ та концептуальну метафору РОДИНА Є ЗАХИСТ.

Відданість родині простежується і в іншому фрагменті кінофільму:

“The world is going to remember your name, Your Highness. You are the fairy tale... the serenity to which we all aspire. And peace will come when you embrace the roles you have been destined to play... devoted mother, loyal wife, compassionate leader” (“Grace of Monaco”).

Родина – це невід’ємна частина життя, а іноді усе, що залишається в ньому:

“-What’s so great about you, guys?”

-Nothing. It’s just that we’re all we’ve.” (“The Family Stone”).

Так духовна близькість героїв спостерігається у кінострічці «Привіт родині», що засвідчує загальнолюдську значущість цього поняття.

Подібна думка підтримується у кінофільмі «Махуча»:

“No one asked me when you got a divorce. No one asked if I wanted a new mother or if I liked her. If you guys don’t care about keeping our family together, then why should I?” (“Stepmom”). Засмучена розлученням батьків дитина звинувачує їх у небажанні підтримувати єдність у родині. Словосполучення *keeping our family together* імплікує концепт ЗГУРТОВАНІСТЬ, за допомогою якого тлумачимо концепт РОДИНА: РОДИНА Є ЗГУРТОВАНІСТЬ.

У єдності родині легше переживати тяжкі хвилини, втрати та зміни:

“There comes a time in every family when you’ve got to be there for each other.” (“Stepmom”);

“Laser, your mom and I sense that there’s some other stuff going on in your life. We just want to be let in. We would understand and support you.” (“The kids are all right”).

У другому прикладі реалізується концептуальна метафора РОДИНА Є ПІДТРИМКА, де концепт ПІДТРИМКА експліковано дієсловом *support*, що допомагає осмислити концепт РОДИНА.

Проте підтримка у родині і як усе інше можлива лише за умови довірливих стосунків між її членами:

“-Besides, you’ve already won over my dad and that is the hard part.

-It’s true. I mean, I am still in the Byrnes family circle of trust, right?

“If your family circle does indeed join my family circle, they’ll form a chain. I can’t have a chink in my chain”. (“Meet the Fockers”).

Герой кінофільму «Знайомтесь, Факери» пояснює принцип довіри у родині метафорично, використовуючи образ кола, сукупність яких утворює ланцюг. «Вийти з коло довіри» або спричинити тріщину у ньому позначає втратити підтримку сім’ї.

Саме за допомогою словосполучення *familycircleoftrust* активується концепт ДОВІРА на мовному рівні та можливе вилучення концептуальної метафори РОДИНА Є ДОВІРА.

Іншою невід’ємною складовою щасливої родини є повага: *“I look at you and your sister, and the way you talk to people, and I don’t understand it. I can’t understand why folks can’t be respectful of one another. I don’t think there is any excuse for it. My family didn’t treat each other that way.” (“August.OsageCounty”).* Номінативна одиниця *respectful* вербалізує концепт ПОВАГА, у термінах якого осмислюється концепт РОДИНА у поданому контексті: РОДИНА Є ПОВАГА.

І хоча у деяких родинах існує почуття суперництва та потяг до змагання, більшість пишаються один одним та поважають досягнення інших:

“-What are you, guys, doing for Christmas?”

-We got the entire family flying in 13 airport pick-ups. 4 days of listening to how gifted my nieces are. My brother thinks his daughter, the four year old is gonna be the next Beyonce.” (“Four Christmases”).

Герой кінофільму «Чотири Різдва» іронічно сприймає вихвалання свого брата талантами доньки, про що свідчить використання образу відомої співачки сучасності Бйонс для порівняння зі співом його племінниці.

Але це зовсім звично для батьків пишатися досягненнями своїх дітей та навпаки:

“I’m proud of you and what you did in your life. But my family is my accomplishment. So, I’m not jealous of you. I love a family. They love me. I’m happy.” (“You again”);

“Will, I love you. Your mother and I can’t be more proud of you. Not only are you one heck of a lawyer, you are compassionate, you are caring and most important, you’re honest. To see that you have found someone with all those same qualities makes me the happiest man in the room.” (“You again”);

“-She wanted to make her mom proud.

-As if she hasn’t done that all her life.” (“Mamma Mia 2”);

“I am not particularly proud of many things in my life, but I am very proud to be the father of my son.” (“About time”).

Так батько пишається своїм сином, його кар’єрою та вибором дівчині у кінофільмах «Знову ти» та «Бойфренд з майбутнього», так само донька пишається своєю родиною у кінострічці «Знову ти» і так само інша дочка з кінотексту «Мама Мія 2» хоче, щоб її матір пишалася нею та її успіхами.

У такий спосіб актуалізується концептуальна метафора РОДИНА Є ГОРДІСТЬ. Мовною репрезентантою концепту ГОРДІСТЬ виступає номінативна одиниця *tobeproudof* 'пишатися кимось'.

У родині кожен заслуговує на прощення та другий шанс, оскільки немає нічого важливішого за неї:

"The changes we've all been through. A little hurts we've given each other we hope we're forgiven for them. We thank you, dear Lord, because there is nothing more important than family." ("Four Christmases").

У наведеному прикладі концепт ПРОЩЕННЯ репрезентовано дієсловом *forgive* у пасивній формі та допомагає реконструювати концептуальну метафору РОДИНА Є ПРОЩЕННЯ, де концепт-референт РОДИНА осмислюється у термінах концепту-кореляту ПРОЩЕННЯ.

І якщо заради родини слід зробити щось корисне, будь-яка людина зробить усе, що від неї залежить: *"We lived too hard, and then we rose too high. We sacrificed everything and we did it all for you. Your father and I, were first in our families to graduate high school, and he wound up an award-winning poet. You girls, just given a college education, taken for granted, no doubt. You worked as hard as us, you'd all be president. You had no real problems so you got to make all your problems yourselves."* ("August. Osage County"). Героїня кінофільму «Серпень» наголошує, що вони з чоловіком зробили багато аби дати своїм дітям освіту та безліч можливостей.

Кожного дня родина Кейт, хворої на рак дівчини з кінострічки «Мій янгол-охоронець», жертвує своїми потребами заради її життя:

"I don't mind my disease killing me. But it's killing my family too. While everyone was so worried about my blood counts... they barely even noticed that Jesse was dyslexic... I'm sorry, Jesse. I'm sorry, Jesse. I took all the attention when you were the one who needed it the most. Dad, I know I took your first love from you. I only hope that one day, you get her back. Mom, you gave up everything for me. Your work, your marriage, your entire life... just to fight my battles for me every single day. I am sorry you couldn't win. And to my baby sis,

who was always so very little... I'm sorry I let them hurt you. I'm sorry I didn't take care of you. It was supposed to be the other way around." ("My sister's keeper").

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведених кінофрагментів дозволяє вилучити концепт ПОЖЕРТВА, за рахунок якого тлумачиться концепт РОДИНА: РОДИНА Є ПОЖЕРТВА.

Таким чином, у результаті концептуального аналізу англійськомовних кінотекстів вобразному просторі концепту РОДИНА виявлено²⁹ концептуальних метафор, котрі можна представити у вигляді схеми (Рис. 2.1.).

Отже, проаналізовані кінотексти та виявлені концептуальні метафори утворюють набір концептуальних тропів з цільовим доменом РОДИНА, тобто образно-асоціативний шар цього концепту, який реалізує загальнолюдське розуміння поняття родина, уподібнюючи його: *абстрактним явищам*: ЄДНІСТЬ, ЗНАЧУЩІСТЬ, ДУХ, ЗВ'ЯЗОК, ЦІЛІСНІСТЬ, ЗГУРТОВАНІСТЬ, ДОВІРА, ПОВАГА, ЗАТИШОК, ТЕПЛО, БЛИЗКІСТЬ, ТАЄМНИЦЯ; *діяльності людини*: ТРАДИЦІЯ, СВЯТО, СПОГАДИ, ІСТОРІЯ, ТУРБОТА, ПРОЩЕННЯ, ПОЖЕРТВА, ЗАХИСТ, ПІДТРИМКА, ПОРЯТУНОК, ЗМАГАННЯ; *емоційному стану*: ЛЮБОВ, РАДІСТЬ, ЩАСТЯ, ГОРДІСТЬ; *предмету*: СПОРУДА; *живому організму*: ДЕРЕВО. У проаналізованих кінострічках концепт РОДИНА найчастіше уподібнюється абстрактним явищам та діяльності людини.

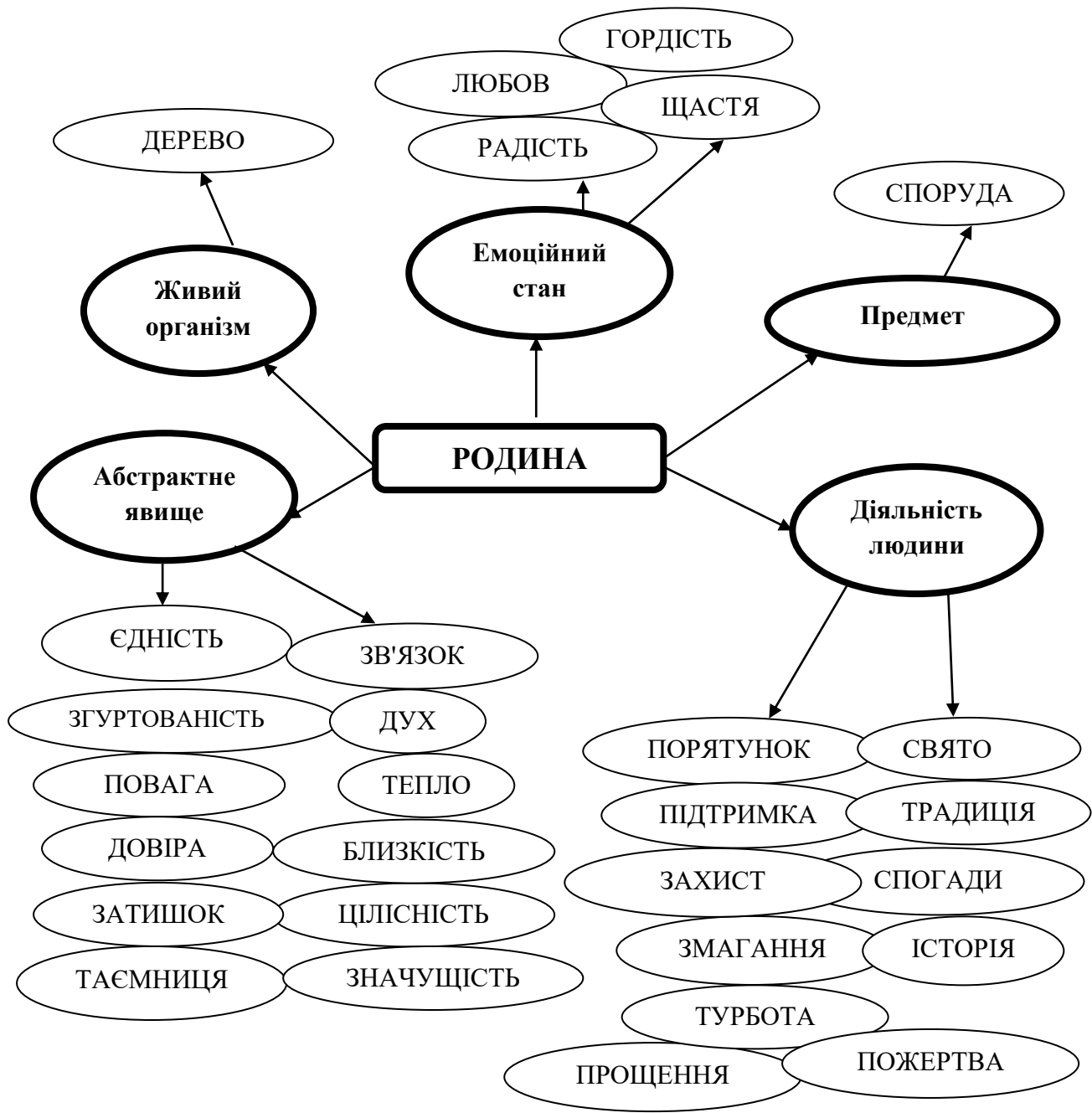


Рис. 2.1. Образно-асоціативний шар концепту РОДИНА в англійськомовних кінофільмах

ВИСНОВКИ

У ході нашого дослідження ми дійшли таких висновків.

Під кінодискурсом розуміємо семіотичну систему, що характеризується знаковою неоднорідністю, тобто виражається за допомогою вербальних та невербальних (у тому числі і кінематографічних) знаків та відповідає замислу колективного автора, є зафіксованою на матеріальному носіїві та призначена для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами. Особливістю кінодискурсу є те, що він складається з сукупності кінотекстів, які є семіотично неоднорідним явищем синтетичної природи, що трактуються у науці як креолізований та складається з двох негомогенних частин (вербальної та невербальної). Кінотекст по відношенню до кінодискурсу може розглядатися як його фрагмент, основними ознаками якого є стереотипність, пародійність, документальність, метафоричність та креолізованість.

Важливу роль в організації кінотексту грає концепт, який виступає системоутворюючою категорією. Концепт зумовлює смислову будову тексту, комунікативну спрямованість та естетичний вплив, які, у свою чергу, визначають вибір вербальних та невербальних засобів вираження, необхідних для породження тексту.

Таким чином, визначаємо концепт з позиції когнітивістики, слідом за О. Кубряковою, як одиницю ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини; оперативну змістовну одиницю пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної в людській психіці. Концепт не безпосереднє виникає із значення слова, а є результатом зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини.

Послугуючись концепцією А.Приходько та В.Ніконової стосовно структури концепту, яку можна представити у вигляді трьох шарів або площин: предметно-почуттєвий шар (понятійний субстрат), образно-асоціативний шар (перцептивно-образний адстрат) та смисловий шар (ціннісний епістрат), у контексті нашого дослідження розглядаємо поняттєву площину концепту РОДИНА у вигляді семантичного поля з ядром та периферією, а образно-асоціативний шар як сукупність концептуальних метафор з концептуальним референтом РОДИНА.

Універсальний концепт РОДИНА має польову структуру, ядро якої представлено номінацією *family*, а навколо ядерневу зону утворюють контекстуальні синоніми *house/home*, що метонімічно позначають усіх членів однієї родини, та колокації з конститuentом *family* (*family member, family unit, family tree, family time / picnic, family hour, family holiday, family tie, family album, family joke, family quarrel, family reunion, family fortune*). Назви членів родини також входять до зони навколо ядра та об'єднуються залежно від типу стосунків між ними: подружні, батьківські, сімейно-родинні. Стійкими словосполученнями та фразеологічними зворотами репрезентовано периферію номінативного поля концепту РОДИНА.

Мезоконцепт РОДИНА є вершинним та містить низку макроконцепти, виокремлених в залежності від типу спорідненості членів родини: ЧОЛОВІК, ДРУЖИНА, БАТЬКО, МАТИ, ДИТИНА, БРАТ, СЕСТРА. Перераховані макроконцепти, слідом за А. Приходько, належать до антропоморфного класу концептів, підкласу фамільних концептів, та у нашому дослідженні розглядаються як концептуальні поля: ЧОЛОВІК – ДРУЖИНА, БАТЬКО / МАТИ – ДИТИНА, БРАТ – СЕСТРА, що окреслює особливості актуалізації цих макроконцептів. Візуальне та вербальне зображення стосунків між членами родини, їх конфліктів та проблем, допомагають розкрити подані концептуальні поля у англійськомовних кінотекстах.

Концептуальне поле ЧОЛОВІК – ДРУЖИНА актуалізується за допомогою об'єктивації бінарних концептів ШЛЮБ/РОЗЛУЧЕННЯ та опису ставлення героїв англійськомовних кінофільмів до шлюбу, подружнього життя, зради та розставання. Концептуальне поле БАТЬКО/МАТИ – ДИТИНА реалізується через зображення стосунків дітей з матір'ю та батьком, проблеми у цих стосунках, а також ставлення жінок до материнства і сутності цього радісного явища. Концептуальне поле БРАТ – СЕСТРА у контексті проаналізованих англійськомовних кінофільмів переважно трансформується у концептуальне поле СЕСТРА – СЕСТРА, репрезентоване стосунками між сестрами, які варіюються від теплового ставлення до різко негативних почуттів, в основі яких лежить заздрість, та дух суперництва. Аналіз мовного матеріалу показав, що концептуальне поле БАТЬКО/МАТИ – ДИТИНА є найбільш представленим в англійськомовних кінотекстах.

Образно-асоціативний шар концепту РОДИНА реалізує загальнолюдське розуміння цього поняття та містить набір концептуальних метафор, у яких концепт РОДИНА уподібнюється: *абстрактним явищам*: ЄДНІСТЬ, ЗНАЧУЩІСТЬ, ДУХ, ЗВ'ЯЗОК, ЦІЛІСНІСТЬ, ЗГУРТОВАНІСТЬ, ДОВІРА, ПОВАГА, ЗАТИШОК, ТЕПЛО, БЛИЗКІСТЬ, ТАЄМНИЦЯ; *діяльності людини*: ТРАДИЦІЯ, СВЯТО, СПОГАДИ, ІСТОРІЯ, ТУРБОТА, ПРОЩЕННЯ, ПОЖЕРТВА, ЗАХИСТ, ПІДТРИМКА, ПОРЯТУНОК, ЗМАГАННЯ; *емоційному стану*: ЛЮБОВ, РАДІСТЬ, ЩАСТЯ, ГОРДІСТЬ; *предмету*: СПОРУДА; *живому організму*: ДЕРЕВО. У проаналізованих кінострічках концепт РОДИНА найчастіше порівнюється з абстрактними явищами та діяльністю людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Флинта. – 2010. – 288 с.
2. Антонова О. К. Структура концепту та способи його вербалізації / О. К. Антонова // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. – 2010. – Вип. 11. – С. 10 – 13.
3. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
4. Бацевич Ф.С. Філософія мови: Історія лінгвофілософських учень: Підручник / Ф.С. Бацевич – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 240 с.
5. Белецкий А. А. Система и не система в естественном языке / А. А. Белецкий // Структурная математическая лингвистика. – К.: Изд-во Киев. гос. ун-та. – Вып. 2. – 1974. – С. 20 –31.
6. Вежбицька А. Семантические универсалии и описания языков / Пер. с англ. А.Д. Шмелева под ред. Т.В. Булыгиной. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 780 с.
7. Вердиева З. Н. Семантические поля в современном английском языке / З. Н.Вердиева. – М.: Высшая школа, 1986. – 120 с.
8. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становления антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64–72.
9. Воркачев С. Г. Методологические основания лингвоконцептологии / С. Г. Воркачев // Теоретическая и прикладная лингвистика. Аспекты метакоммуникативной деятельности. – Воронеж: Изд-во ВГУ –Вып. 3. – 2002. – С. 79– 95.
- 10.. Голубовська І.О. Етнічні особливості мовних картин світу: [монографія] / І.О. Голубовська. – К.: «Логос», 2004. – 284 с.

11. Горшкова В. Е. Концепция «культурной дистанции» и перевод кинодиалога / В. Е. Горшкова // Вестник Сибирского государственного аэрокосмического университета имени академика М. Ф. Решетнева. – Красноярск, 2006. – № 4. – С. 178-179.
12. Горшкова В.Е. Перевод кинодиалога в концепции Жюль Делеза / В.Е. Горшкова // Вестник МГУ. Серия 22 «Теория перевода». – 2010. – № 1. – С. 16– 26.
13. Гридасова О.І. Кінодискурс як об'єкт навчання кіноперекладу / О.І. Гридасова // Вісник Житомирського державного університету. – 2014. – № 2 (74). – С. 102–107.
14. Гришкова Н.В. Концепт як мовно-культурний феномен / Н.В. Гришкова // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер: Філологічна. – 2009. – Вип. 11. – С. 187-193.
15. Денисова С. П. Типологія категорій лексичної семантики / С. П. Денисова. – К.: Вид-во Київського держ. лінгвістичного ун-ту, 1996. – 294с.
16. Ефремов В. А. Теория концепта и концептуальное пространство / В. А. Ефремов // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2009. – № 104. – С. 96–106.
17. Залевская А. А. Психолінгвістический подход к проблеме концепта / А. А. Залевская // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж: Изд-во ВГУ. – 2001. – С. 36 – 45.
18. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: дисс. ... канд. филол. наук. : 10.02.19 / Анна Николаевна Зарецкая. Челябинск, 2010. 22 с.

- 19.Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04. “Германские языки” / Е.Б. Иванова. – Волгоград, 2001. – 16 с.
- 20.Иванова Е. Б. Художественный видеофильм как текст и его категории / Е. Б. Иванова // Языковая личность : проблемы креативной семантики. – Волгоград, 2006. – С. 200–206.
- 21.Иванова С. В. Лингвокультурологический аспект исследования языковых единиц: дис. ... д-ра филол. наук. / С. В. Иванова. –Уфа. – 2003.– 364 с.
- 22.Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / К. Ю. Игнатов. – М., 2007. – 26 с.
- 23.Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя): Монографія / О. М. Кагановська. – К.: Вид. центр КНЛУ. – 2002. – 292 с.
- 24.Карпіловська Є. А. Проблеми будови сучасного українського лексикону в дзеркалі лінгвосеміотичної теорії А.О.Білецького / Є. А. Карпіловська // Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ. – 2002. Ч.1. – С. 175 – 182.
- 25.Карасик В.И. Культурные доминанты в языке / В.И. Карасик // Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2002. – 331 с.
- 26.Карасик В. И. О категориях дискурса / В. И. Карасик // Языковая личность : социолингвистические и эмотивные аспекты : сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 1998. – С. 185–197.
- 27.Карасик В.И. Ценностная картина мира: межкультурный аспект / В.И. Карасик// Языковое сознание: содержание и

- функционирование. XIII Междунар. симп. по психолингвистике и теории коммуникации: Тез. докладов / Под ред. Е.Ф. Тарасова. – М.: РАНИЯ, 2000. – С. 106-107.
28. Киященко Л.П. В поисках исчезающей предметности (очерки о синергетике языка) / Л.П. Киященко. – М. : ИФРАН, 2000. – 199 с.
29. Коваленко И.В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы / И.В. Коваленко // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 2. – Т. 2. – С. 50–53.
30. Колесов В.В. «Жизнь происходит от слова...»: [монография] / В.В. Колесов. – Санкт-Петербург.: Златоуст, 1999. – 368 с.
31. Колодина Е.А. Смысл кинодиалога в пространстве кинодискурса: синергетический подход / Е.А. Колодина // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 2 (23). – С. 51–56.
32. Коляденко О. О. Термін фрейм у лінгвістиці / О. О. Коляденко // Термінологічний вісник: зб. наук. пр. – К. : 2013. – №2. – С. 139-144.
33. Кострубина Е. А. Гиперконцепт семья/дом-family/home в русской и английской лингвокультурах : автореф. дисс. канд. филол. наук : 10.02.20 / Елена Алексеевна Кострубина. – Омский гос. пед. ун-т. - Москва, 2011. - 20 с.
34. Кубрякова Е.С. Концепт // Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.Е. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина / Под общ.ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Издательство МГУ, 1996. – С. 90-93.
35. Кубрякова Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология – когнитивная наука / Е.С. Кубрякова // ВЯ. – 1994. – № 4. – С. 34-46.

- 36.Лавриненко И.Н. Критерии классификации кинодискурса / И.Н. Лавриненко // Вісник ХНУ. Серія «Дискурсологія. Семантика і прагматика». – 2012. – № 1003. – С. 41–44.
- 37.Лингвистический энциклопедический словарь / [упоряд.В.Н. Ярцева]. – М.: Советская Энциклопедия, 1990. – 685с.
- 38.Лотман Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллинн: Александра, 1994. – 416 с.
- 39.Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 137 с.
- 40.Ляпин С. Х. Концептология: к становлению похода / С. Х. Ляпин // Научные труды Центроконцепта. – Архангельск: Поморский гос. ун-т. – 1997. – Вып. 1. – С. 11 –35.
- 41.Македонова О. Д. Концептуальна метафора у сучасному рекламному дискурсі США [Електронний ресурс]/ О. Д. Македонова // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна. – 2015. – Вип. 58. –С. 107 – 109. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_58_42.
- 42.Маслова В.А. Когнитивная лингвистика : учеб. Пособие / В.А. Маслова. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 256 с..
- 43.Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. : спец.10.02.20 / С. С. Назмутдинова. – Тюмень, 2008. – 18 с.
- 44.Нерознак В.П. От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма / В.П. Нерознак // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. – Омск, 1998. – С. 80-85.
- 45.Ніконова В.Г. Трагедійна картина світу в поезиці Шекспіра: Монографія / В. Г. Ніконова. – Дніпропетровськ: Вид-во ДУЕП. – 2007. – 364 с.

46. Ніконова В.Г. Художній концепт: поетико-когнітивний підхід / В.Г. Ніконова // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Філологія. – 2006. – Т. 9. – № 2. – С. 51–59.
47. Ніконова В.Г. Художній концепт як система систем / В.Г. Ніконова // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія Романо-германська філологія. – 2006. – Вип. 49. – № 726. – С. 33–41.
48. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики / М.В. Никитин. – СПб.: НЦПД, 1996. – С. 758.
49. Павлова Т.А. Репрезентація концепта «FAMILY» в англійській концептосфері (на матеріалі стихів для дітей) / Т.А. Павлова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2011. – Вып. 2. – С. 105–110.
50. Попова З. Д. Лексическая система языка – Изд. 2, доп и испр. / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2007. – 178 с.
51. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М.: АСТ : Восток-Запад. – 2010. – 314 с.
52. Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Изд-во Воронеж, 2000. – 30 с.
53. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук, 2001. – 656 с.
54. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А. М. Приходько. – Запоріжжя: Прем'єр. – 2008. – 332 с.
55. Радзівська Т. В. Концептуалізація ментального простору в українській мові / Т. В. Радзівська // Мовознавство. – 1998. – №2. – С. 107 – 117.

56. Рудакова А.В. Когнитология и когнитивная лингвистика / А.В. Рудакова. – Воронеж: «Истоки», 2004. – 80 с.
57. Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2011_1_36.pdf
58. Селиванова Е.А. Когнитивная ономазиология: [монография] / Е.А. Селиванова – К.: Издательство украинского фитосоциологического центра, 2000. – 248 с.
59. Серажим К. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність: [на матеріалах суч. газетн. публіцистики]: монографія / К. Серажим. – К., 2002. – 392 с.
60. Сергеева Е.Н. Понятие концепта и аспекты его изучения в современной лингвистике [Электронный ресурс] / Е.Н. Сергеева. – Режим доступа: <http://www.work.vegu.ru/vegu/vestnik/DocLib/3-41%20%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B0.pdf>
61. Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
62. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: дис. док. филолог.наук: 10.02.19 / Геннадий Геннадьевич Слышкин. – Волгоград, 2004. – 327 с.
63. Сорокин Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М. : Наука, 1990. – С. 180–181.
64. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М.: Школа «ЯРК». – 1997. – 824 с.
65. Степанов Ю.С. Концепт [Электронный ресурс] / Ю.С. Степанов. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/c/Concept.html>

- 66.Стернин И. А. Методика исследования структуры концепта / И. А. Стернин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж. – 2001. – С. 58 – 65.
- 67.. Стефаник Х. Термін концепт: діалог лінгвістики та літературознавства [Електронний ресурс] / Х. Стефаник – Режим доступу: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/4214/1/Stefanyk%20.pdf>.
- 68.Стилистика английского языка / [А.Н. Мороховский, О.П. Воробьева, Н.И. Лихошерст, З.В. Тимошенко]. – К.: Вища школа, 1991. – 272 с.
- 69.Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 246 с.
- 70.Терпак М.А. Английский лингвокультурный концепт «семья» и способы отражения его коннотативного содержания в языке : на материале семантического поля «Родственные отношения»: автореферат дис. ... канд.філол.. наук : 10.02.04 / Марина Анатольевна Терпак. – Сам.гос. пед. ун-т. - Самара, 2006. - 21 с.
- 71.Тишко О. В. Лінгвістичний аналіз поняття фрейму. / О. В. Тишко, Л. М. Коцюк // Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: зб. наук. пр. – 2011. – №11. – С. 391-399.
- 72.Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика / З. Я.Тураева З. Я. – М.: Просвещение, 1986. – 321 с.
- 73.Тюлякова О. А. Интерпретация фильма: прагма-семиотический подход / О.А. Тюлякова // Проблемы современной кинопедагогике / под ред. : П. А. Черняева, И. С. Левшиной. – М.: Ассоциация деятелей кинообразования РФ, 1993. – С. 41–46.
- 74.Фрумкина Р. М. Психолінгвістика / Р. М. Фрумкина.– М.: Академия. – 2001. – 320 с.

75. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе / Ю. Г. Цивьян // Труды по знаковым системам. – Вып. 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / под ред. Ю. Лотмана. – Тарту : Тартуский ун-т, 1984. – Вып. 641. – С. 109–121.
76. Цыбина Л. В. Структура и параметрические характеристики кинематографического дискурса / Л. В. Цыбина // Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации : теоретические и прикладные аспекты : межвузовский сб. науч. тр. – Саранск : Морд.гос. ун-т им. Н. П. Огарева, 2006. – Вып. 5. – 120 с.
77. Чернявская В. Е. Дискурс как объект лингвистических исследований / В. Е. Чернявская // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса: сб. науч. ст. – СПб: Петерб.гос. ун-т экономики и финансов, 2001. – С.11 – 22 .
78. Чернявская В.Е. Открытый текст и открытый дискурс: интертекстуальность-дискурсивность-интердискурсивность / В.Е. Чернявская // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. – Харків, 2008. – № 811. – С. 179 – 188.
79. Шевченко В. Д. Анализ языковых составляющих британского кинодискурса / В. Д. Шевченко // Вестник СамГУ. – Самара: СамГУ, 2005. – № 4(38). – С. 135–141.
80. Юрковська М.М. Культурні явища у гуморі сучасних англомовних анімаційних фільмів / М.М. Юрковська // Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи. – 2009. – №3. – С. 273-281.
81. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Структурализм : «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 193–230.
82. Adrian R. Through Dialogue to Documentary. An Exploration of Film Dialogue Analysis Methodology in the Classification of Genre in

- Creature Comforts / R. Adrian : Master Thesis (22 April 2014, Film-and Television Studies). – Utrecht : Utrecht University, 2014. – 34 p.
83. Bubel C. The linguistic construction of character relations in TV drama : Doing friendship in Sex and the City. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes / C. Bubel. – Saarbrücken : Universitaet des Saarlandes, 2006. – 294 p.
84. CambridgeDictionary [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://dictionary.cambridge.org>
85. Dictionary by Merriam-Webster [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.merriam-webster.com>
86. Ferenčuhová M. Odložený čas : filmové pramene, historiografia, dokumentárny film / Maria Ferenčuhová. – Bratislava : Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umení, 2009. – 66 s.
87. Hall S. The work of representation / S. Hall // Representation: Cultural representations and signifying practices / Ed. by Stuart Hall. – London : Sage, 1997. – P. 13–74.
88. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue / S. Kozloff. – Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000. – 332 p.
89. OxfordDictionary [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://lexico.com>
90. Peirce Ch. S. Naturordnung und Zeichenprozess: Schriften fiber Semiotik und Naturphilosophie / Mit e. Vorwort von I. Prigogine; Hrsg. und eingel. von H. Pape; Übers. von B. Kienzle. – Aachen.: Alano-Verlag, Rader-Publikationen, 1988. – 484 S.
91. Prince S. The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies / S. Prince // Film Quaterly. – 1993. – Vol. 47. – No. 1 (Autumn). – P. 16–28.

- 92.Schmidt N.J. Naration in Film / J.N. Schmidt, M. Kuhn // Handbook of narratology / Eds. by Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid. – 2ed. – Berlin : De Gruyter, 2014.– P. 384–405
- 93.Vassiliou A. Analysing Film Content: A Text-Based Approach / A. Vassiliou. – Surrey : University of Surrey, 2006. – 195 p.
- 94.Wollen P. Signs and Meaning in the Cinema / P. Wollen. – Bloomington : Indiana University Press, 1976. – P. 116–154.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

- 95.ABadMomsChristmas [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=abad-moms-christmas
- 96.AboutTime [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=about-time
- 97.A princess for Christmas [Електронний ресурс]. – Режим доступу:<https://xmovies8.es/movie/a-princess-for-christmas-2011-hd-1080p-quality/>
- 98.August. OsageCounty[Електронний ресурс]. – Режим доступу:<https://english-films.com/dramas/1241-avgust-august-osage-county-2013-hd-720-ru-eng.html>
- 99.AWishforChristmas[Електронний ресурс]. – Режим доступу:<https://onlinewatchfree.site/watch-a-wish-for-christmas-online-free-putlocker-1-1089.html>
100. BigWedding [Електронний ресурс]. – Режим доступу:https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=the-big-wedding

101. BadMoms [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/filmy-so-slovarem-na-angliyskom/1318-ochen-plohie-mamochki-bad-moms-2016-hd-720-ru-eng.html>
102. BecauseIsaidso[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/comedies/2350-potomu-что-ya-tak-hochu-because-i-said-so-2006-hd-720-ru-eng.html>
103. BookClub [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/comedies/5838-knizhnyy-klub-book-club-2018-hd-720-ru-eng.html>
104. BrambleHouseChristmas[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://onlinefree.me/watch/a-bramble-house-christmas/d4hP>
105. BridgetJones’sDiary [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/audiobooks/1796-bridget-joness-diary-dnevnik-bridzhit-dzhons-by-helen-fielding-2012-audiokniga-na-angliyskom.html>
106. Brooklyn [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/dramas/613-brooklyn-2015-hd-720-ru-eng.html>
107. CollateralBeauty[Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://filmatika.ru/english_movies/prizrachnaya-krasota/
108. CoupleRetreat[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/comedies/1804-formula-lyubvi-dlya-uznikov-braka-couples-retreat-2009-hd-720-ru-eng.html>
109. ChristmasGetaway[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://movieonline.tv/movies/christmas-getaway/christmas-getaway.html>
110. ChristmasWeddingTale[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://onlinefree.me/watch/rare-exports-a-christmas-tale/cNLI>

111. Daddy'sHome [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=daddys-home
112. EatPrayLove [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/dramas/3511-esh-molis-lyubi-eat-pray-love-2010-hd-720-ru-eng.html>
113. ErinBrockovich [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=erin-brockovich
114. FourChristmases [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=four-christmases
115. GraceofMonaco[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/biography/1224-princessa-monako-grace-of-monaco-2014-hd-720-ru-eng.html>
116. Hopesprings[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/dramas/3147-vesennie-nadezhdy-hope-springs-2012-hd-720-ru-eng.html>
117. How Grinch stole the Christmas[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://onlinefree.me/watch/how-the-grinch-stole-christmas/cHaG>
118. I don't know how she does it [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=i-dont-know-how-she-does-it
119. InherShoes[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/dramas/1527-podalshe-ot-tebya-in-her-shoes-2005-hd-720-ru-eng.html>
120. It'scomplicated[Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=its-complicated

121. LovetheCoopers [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://english-films.com/comedies/2544-lyubite-kuperov-love-the-coopers-2015-hd-720-ru-eng.html>
122. MammaMia 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://english-films.com/comedies/6190-mamma-mia-2-mamma-mia-here-we-go-again-2018-hd-720-ru-eng.html>
123. MarrymeatChristmas [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://onlinefree.me/watch/marry-me-at-christmas/d3Ww>
124. MeettheFockers [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=meet-the-fockers
125. Mom'sNightout [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=moms-night-out
126. Monster-in-Law [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://english-films.com/filmy-so-slovarem-na-angliyskom/1256-esli-svekrov-monstr-monster-in-law-2005-hd-720-ru-eng.html>
127. Motherhood [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://m4uhd.net/watch-movie-o78ot-motherhood-2009-online-free-m4ufree.html>
128. Mother'sDay [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=mothers-day
129. MyBigFatGreekwedding [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=my-big-fat-greek-wedding
130. MyBigFatGreekwedding 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=my-big-fat-greek-wedding-2

131. MySister'sKeeper[Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=my-sisters-keeper
132. Otherhood[Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=otherhood
133. RaisingHelen [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/dramas/708-raising-helen-2004-hd-720-ru-eng.html>
134. RumorHasIt[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/dramas/2622-hodyat-sluhi-rumor-has-it-2005-hd-720-ru-eng.html>
135. Sisters[Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=sisters-2015
136. Snatched [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://www.moviefone.com/movie/snatched/VwiC3cMFqjtloIByuvHul7/where-to-watch/>
137. Stepmom[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/dramas/4972-macheha-stepmom-1998-hd-720-ru-eng.html>
138. TheBreak-up[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/dramas/2569-razvod-po-amerikanski-the-break-up-2006-hd-720-ru-eng.html>
139. TheFamilyStone [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/dramas/1340-privet-seme-the-family-stone-2005-hd-720-ru-eng.html>

140. TheHoliday [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=holiday-the
141. TheIntern [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=the-intern
142. TheKidsareAllRight [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/dramas/2047-detki-v-poryadke-the-kids-are-all-right-2010-hd-720-ru-eng.html>
143. The most wonderful time of the year! [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://123movies.vg/film/the-most-wonderful-time-of-the-year-hd-1080p-quality>
144. TheOtherWoman [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/comedies/577-the-other-woman-2014-hd-720-ru-eng.html>
145. TheProposal [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/dramas/145-predlozhenie-the-proposal-2009-hd-720-ru-eng.html>
146. YouAgain[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://english-films.com/comedies/1648-snova-ty-you-again-2010-hd-720-ru-eng.html>