

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ Й ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА
ЖУРНАЛІСТИКИ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ТА МЕТОДИКИ ЇЇ ВИКЛАДАННЯ**

**ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ ІМПЛІЦИТНОСТІ У
МУЛЬТИМОДАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ АНГЛІЙСЬКОМОВНИХ
ДРАМАТИЧНИХ ТЕЛЕСЕРІАЛІВ**

Кваліфікаційна робота

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 6 курсу 251м
групи
Спеціальності 014.02 Середня освіта
(Мова і література англійська)
Усікова Галина Олександрівна
Керівник: доктор педагогічних
наук, професор
Заболотська Ольга Олександрівна

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Імпліцитність та мультимодальність як ознаки кінодискурсу	6
1.1. Поняття «імпліцитність» у лінгвістиці.....	6
1.2. Кореляція понять «кінодискурс», «кінотекст», «кіносценарій».	11
1.3. Лінгвістичні засади дослідження мультимодальності.....	19
РОЗДІЛ 2. Особливості реалізації імпліцитних смислів у драматичних телесеріалах: мультимодальний підхід	25
2.1. Взаємодія візуального, звукового та реалізованого модусів у кінопросторі американського телесеріалу “ <i>Little fires everywhere</i> ”.....	25
2.2. Актуалізація реалізованого та візуального модусів в американському веб-серіалі “ <i>What/If</i> ”.....	65
ВИСНОВКИ	86
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	89
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	96

ВСТУП

Лінгвістика ХХІ ст. розглядає кінодискурс у когнітивно-прагматичному вимірі, фокусуючись на контекстно зумовленому конструюванні смислів (R. Carston, H.-J. Schmid, I. Шевченко, Т.Крисанова, В. Чернявська). Результати вивчення лінгвосеміотичних, когнітивних, комунікативних аспектів смислотворення в кінофільмі (J. Bateman, C. Bubel, S. Kozloff, C. Tseng, A. Villarejo, J. Wildfeuer) засвідчують становлення окремого напрямку науки – лінгвістики кіно.

Інтерактивна природа кінодискурсу дозволяє трактувати його як «середовище конструювання смислів» [9, с. 114]. На сучасному етапі лінгвістичних досліджень мовознавці звертаються до проблеми комунікації в повному обсязі, і це передбачає поєднання мовних засобів спілкування з немовними та вивчення їх організації в єдиному процесі. Так, у мультимодальних лінгвістичних студіях найбільш актуальною проблемою стає специфічна взаємодія різних семіотичних ресурсів комунікації у певних соціальних контекстах (I. Belmonte, E. Djonov, А. Hougaard, S. Molino, T. Oakley, S. Zhao), зокрема і кінотекстах. Мультимодальність кінотексту вивчали Тео ван Лювен, Люсі Тібо, Джон Бейтмен, Карл-Генріх Шмідт, Джаніна Вілдфоєр.

Актуальність роботи зумовлена спрямуванням сучасних лінгвістичних розвідок на вивчення механізмів передачі інформації (експлітної та імпліцитної) та смислотворення засобами різних семіотичних ресурсів у сучасному комунікативному просторі, де прослідковується взаємодія вербального і невербального компонентів.

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 реалізації імпліцитних смислів у мультимодальному просторі англійськомовних драматичних серіалів.

Розв’язання поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- розкрити сутність поняття «імпліцитність» у лінгвістиці;
- уточнити розуміння понять «кінодискурс», «кінотекст», «кіносценарій» у лінгвістичному вимірі та встановити їх співвідношення;
- охарактеризувати мультимодальність як провідну ознаку кінотексту;
- виявити роль різних семіотичних систем у реалізації імпліцитних смислів в американському драматичному телесеріалі “*Little fires everywhere*”, встановивши специфіку взаємодії реалізованого, візуального та звукового модусів у кінопросторі серіалу;
- встановити особливості актуалізації реалізованого та візуального модусів з метою створення імпліцитних смислів в американському веб-серіалі “*What/If*”.

Об’єктом дослідження є імпліцитність та мультимодальність як ознаки кінодискурсу.

Предметом виступають особливості реалізації імпліцитних смислів у мультимодальному просторі англійськомовних драматичних серіалів.

Матеріалом дослідження слугували американські драматичні телесеріали “*Little fires everywhere*” (Season 1, Ep.1-8) та “*What/If*” (Season1, Ep.1-10).

У ході дослідження було використано такі **методи**: описовий метод (для опису імпліцитності та мультимодальності як провідних ознак кінодискурсу, уточнення понять «кінодискурс», «кінотекст», «кіносценарій» у лінгвістичному вимірі), метод семантичного аналізу (для виявлення семантики лексичних одиниць у відповідних кіноконтекстах), метод стилістичного аналізу (для виокремлення стилістичних засобів на рівні синтаксису та семасіології, за допомогою яких актуалізуються імпліцитні смисли у телесеріалах), метод концептуального аналізу (для

реконструкції концептуальних метафор, які лежать в основі створення імпліцитних смислів у певних кінофрагментах), метод мультимодального аналізу (для опису комунікативних ситуацій актуалізації імпліцитних смислів за допомогою різних семіотичних систем), метод інтерпретаційно-текстового аналізу (для визначення специфіки взаємодії реалізованого, візуального та звукового модусів у реалізації імпліцитних смислів в означених драматичних телесеріалах), семіотичний метод (для визначення символічних значень невербальних засобів у кінокадрі).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше визначено особливості реалізації імпліцитних смислів в американських драматичних телесеріалах шляхом залучення різних семіотичних систем та встановлено роль реалізованого, візуального та звукового модусів у формуванні єдиного мультимодального простору серіалів.

Практичне значення роботи полягає у тому, що основні результати дослідження можуть бути використані у курсі «Інтерпретація художнього тексту», «Новітні досягнення у галузі лінгвістики», при написанні курсових та дипломних робіт.

РОЗДІЛ 1

ІМПЛІЦИТНІСТЬ ТА МУЛЬТИМОДАЛЬНІСТЬ ЯК ОЗНАКИ КІНОДИСКУРСУ

1.1. Поняття «імпліцитність» у лінгвістиці

Дослідження імпліцитності та її ролі в процесі розуміння письмових текстів викликає значний інтерес у лінгвістиці. Важко уявити собі повідомлення без імпліцитної інформації, в якому автор вербалізував би абсолютно весь глибинний зміст. Серед перших вчених, що займалися проблемами імпліцитного сенсу, слід зазначити Аристотеля, який звернув увагу на один конкретний прояв досліджуваного явища при розгляді силогізму, в якому в явній формі не виражений посил або висновок, однак пропущений елемент, який мається на увазі [6, с. 97]. Розглядаючи висловлювання, Аристотель порівнював його з айсбергом, показуючи, таким чином, імпліцитне і експліцитне.

У сучасній лінгвістиці дослідження імпліцитності як властивості художнього тексту містити прихований смисл здійснюється з позицій різних підходів. Структурно-функціональний підхід уможливив визначення характеру взаємодії експліцитних й імпліцитних елементів висловлення та індикаторів імпліцитної предикативності (О. Старикова). Комунікативний підхід використано для розмежування плану змісту і плану вираження прихованої інформації (П. Грайс), виявлення ролі різних видів контекстів у формуванні імпліцитних смислів (Г. Колшанський), установлення закономірностей переходу від експліцитного рівня мовних одиниць до імпліцитних одиниць смислу тексту (Г. Молчанова). Когнітивно-прагматичний підхід дозволив виявити засоби вербалізації інтендованих імпліцитних смислів у художньому тексті та когнітивно-прагматичні характеристики дискурсивної імплікації (Л. Безугла).

Зацікавленість дослідників проблемою імпліцитності зумовила появу великої кількості термінів: імплікація, імплікативність (І. Арнольд, В. Кухаренко), пресупозиція, імпліцитна інформація (І. Гальперін), небуквальний смисл, непрямий смисл, імпліцитний смисл (В. Багдасарян), імплікат, імплікатура (П. Грайс), імплітема, імплігіпертема (Г. Молчанова), індикатор імпліцитної предикативності (О. Старикова), індиректне інформування, індиректний мовленнєвий акт (Л. Безугла). Розмаїття теоретичних тлумачень природи імпліцитності, викликане багатоплановістю її семантико-когнітивного породження, пояснюється постійною увагою науковців до проблеми, дослідження якої у кожній новій науковій парадигмі не вичерпує її сутності, а лише висвітлює нові грані й перспективи вивчення.

Велика кількість досліджень присвячена вивченню імпліцитності на різних рівнях мовного ладу: в слові і словосполученні [39, с. 40], в простому реченні у вивченні імпліцитних значень синтаксичних категорій [36, с. 17], в конструкціях розмовної мови, в складних пропозиціях в дослідженні граматичних значень і форм їх вираження [43, с. 145], у вивченні проблеми номінації [5, с. 86], семантичного еліпсиса [39, с. 40], прихованого змісту висловлювання / тексту, опущеної частини інформації [2, с. 15].

Як художній прийом імпліцитність досліджувалася в роботах Т. Сильман, І. Гальперіна, В. Кухаренко та ін. Незважаючи на велику кількість досліджень з цього питання в сучасній науці не існує єдиного розуміння самого терміну «імпліцитність». Під поняттям імпліцитності розуміються різні явища, як лінгвістичного, так і нелінгвістичного плану. Дану проблему умовно поділяють на два основних аспекти: семіокультурний (фоновий) і лінгвістичний (семантичний).

Під імпліцитною розуміють ту інформацію, яку автор повідомлення має на увазі, виражає опосередковано. Вона є прихованою, проте сприймається реципієнтом повідомлення [14, с. 21]. Адресант прямо не повідомляє про свої інтенції, він лише натякає, викликаючи при цьому у

адресата певні асоціації, скеровуючи його до необхідних причинно-наслідкових зв'язків [14, с. 22]. Імпліцитність – це невідповідність сказаного (написаного) та почутого (прочитаного), тому діяльність реципієнта і включає не лише розшифровку знаків, а й численні висновки, які він робить на основі підтексту і власних фонових знань. Для повного розуміння і правильного сприйняття змісту повідомлення у адресанта і адресата повинна бути спільна ментальна репрезентація картини світу [41, с. 34].

Всебічне висвітлення властивостей імпліцитних смислів уможлиблюється когнітивно-прагматичним підходом, який у межах прагмалінгвістики акумулює її функціональність і антропоцентричність – спрямованість на акціональні й інтенціональні аспекти мовленнєвої діяльності, та фокусує інтенціональні аспекти як основоположні для реалізації та виявлення імпліцитних смислів у тексті. Природа імпліцитних смислів розглядається як єдність їх когнітивних, комунікативно-прагматичних та лінгвальних проявів. Ці смисли характеризуються інтендованістю, тобто наявністю у комунікативній інтенції адресанта перлокутивної цілі донести імпліцитні смисли до адресата.

Сферою функціонування імпліцитних смислів є художній текст, який становить мисленнєво-комунікативну мовленнєву діяльність комунікантів у широкому (ситуативно-комунікативному, соціокультурному, когнітивно-психологічному) контексті, зафіксовану текстом імпліцитно [22, с. 92]. Текст тлумачиться як складний комунікативний акт, який твориться відповідно до наміру автора донести до читача певну інформацію у двох паралельно існуючих планах розповіді: експліцитному та імпліцитному (прихованому).

Експліцитні смисли – це інформація, яка виражається явно. На неї спрямовується основна увага реципієнта під час сприйняття тексту. Імпліцитні смисли – це та інформація, яку реципієнт має «домислити» під час сприйняття почутого чи прочитаного. Імпліцитні смисли часто сприймаються як другорядні, завдяки чому вони являють собою зручний

матеріал для здійснення впливу на свідомість реципієнта. Порівняння й протиставлення різних явищ в експліцитній смисловій лінії тексту сприяє усвідомленню існування іншого, прихованого, імпліцитного смислу повідомлення, тому в імпліцитній сфері дуже яскраво проявляється системність і пов'язаність усіх компонентів тексту [45, с. 46].

Імпліцитність передбачає інтерпретацію, побудовану на ретроспекції, проспекції, алюзії, домислі, припущенні, на культурно-ситуативних припущеннях, нашаруваннях та асоціаціях. Процес декодування індивідуальний, він у значній мірі обумовлений такими суспільними факторами, як епоха, покоління, соціальна сфера тощо. Для різних реципієнтів (чи скоріше різних груп реципієнтів) відкривається можливість вкладати в один і той самий твір різну детермінованість, часом досить відмінну від інтенціональності, яку вкладав у твір сам автор.

Текст існує як джерело актуалізації у нашій свідомості численних асоціацій і когнітивних структур, через що із нього можна виокремити смисл та декодувати його [40, с. 66]. Декодування імпліцитного смислу відбувається за допомогою здійснення когнітивної операції, що дозволяє адресату вийти за межі буквального значення мовних одиниць і побачити смисл, прихований за мовною формою тобто за допомогою інференції [40, с. 67]. Поняттю інференції у когнітивній лінгвістиці, за визначенням М. Макарова, відповідає широкий клас когнітивних операцій, у ході яких обом учасникам мовленнєвої діяльності доводиться аналізувати та декодувати інформацію [40, с. 69].

Індикатори імпліцитності – це стилістично марковані одиниці тексту. Як зазначає Л. Безугла, індикатори імпліцитного смислу – це вербальні і невербальні засоби, що вказують на наявність у тексті прихованого смислу [8, с. 38]. В ході прочитання тексту індикатори імпліцитності, які є носіями прихованого смислу, привертають до себе увагу реципієнта завдяки своїй стилістичній маркованості, зумовленій прийомами актуалізації, висунення. Висунення на передній план є універсальним

прийомом побудови художнього тексту і стимулом у процесах мовної обробки інформації [8, с. 40].

Вилучення імпліцитних смислів передбачає когнітивну обробку тексту з урахуванням його концептуальної та вербальної іпостасей. Лексичні індикатори імпліцитності стосуються слів, у семному складі яких наявні спільні з імплікатом семи та суміжні ознаки. Синтаксичний рівень демонструє у якості індикаторів імпліцитності специфічні синтаксичні конструкції та звороти, як то: еліпсис, реверсований паралелізм, синтаксична тавтологія, полісиндетон, парцеляція, паралельні конструкції, вставні конструкції, інверсія. Говорячи про індикатори імпліцитності на рівні семасіології, слід враховувати образні засоби формування імпліцитних смислів, перш за все, метафору, метонімію, гіперболу, порівняння, оксюморон, антитезу, каламбур та зевгму.

Натяк характеризується багатством імпліцитного потенціалу та трактується як слово або вислів, що не повністю щось розкриває, а лише створює умови для здогадування; те, що нагадує собою про когось або щось [44, с. 223], як щось сказане у дуже непрямий спосіб, але так, щоб можна було зрозуміти, що мається на увазі [67, с. 1022]. У деяких роботах натяк розглядається як засіб непрямой передачі інформації та водночас як прийом імпліцитного мовленнєвого впливу. І. Шатуновський пропонує більш широке розуміння натяку, яке базується на прагматичних і когнітивних засадах – співвідношенні між прямим і непрямим смислом [49].

Г. Кость виділяє три види імплікації, які відтворюють «...головну думку, ідейну спрямованість та емоційну тональність» [26, с. 143] тексту: 1) загальнотекстову; 2) часткову; 3) локальну, або контекстуальну імпліцитність. Лінгвіст стверджує, що загальнотекстова імпліцитність виражає головну тему твору і її можна зрозуміти тільки прочитавши увесь твір. Часткова імпліцитність пов'язана з певною подією, або персонажем і виникає тоді коли мова йде про них, або про події з ними пов'язані, у той час коли імпліцитність «... може поширюватись і на інших персонажів чи

події, які слугують тлом для розгортання магістральної лінії сюжету» [26, с. 144]. Локальна або контекстуальна імпліцитність (доповнює зміст окремих ситуацій чи висловлювань) та тісно пов'язана з конотацією та підтекстом.

Отже, імпліцитність є однією з категоріальних властивостей художнього тексту. Під імпліцитністю розуміємо особливого роду підтекст, розумовий аналог зв'язків реального світу, спосіб організації свідомості, оскільки у свідомості відображені не тільки сутності об'єктивного світу, але і їх зв'язки, адже один смисл може припускати і викликати інший. Імпліцитний компонент висловлювання пов'язаний з додатковим смисловим та емоційним змістом, коли натяк, недосказаність, неясність можуть тлумачитися адресатом не ідентично. Імпліцитний смисл висловлювання здобувається й усвідомлюється учасниками комунікації із залученням експліцитно виражених елементів, на підставі мовної компетенції, з опорою на знання про світ і соціальні стереотипи, уявлення про традиції мовного етикету або про наміри адресанта, відомості про властивості мови або інших семіотичних систем. У тексті на всіх рівнях мови існують індикатори імпліцитності, які допомагають читачеві декодувати імпліцитний смисл, закладений автором.

1.2. Кореляція понять як «кінодискурс», «кінотекст», «кіносценарій»

Кіно як явище медійної мас-культури виконує роль посередника в процесі комунікації між авторами кінофільму й його глядачами. Лінгвістичність кіно зумовлена його здатністю конструювати і транслювати смисли за допомогою не тільки вербальних засобів, але й специфічних, властивих тільки кінематографу, технічних засобів, які набувають комунікативного характеру через поєднання з вербальними і невербальними компонентами.

Поняття кінодискурсу, яке з'явилося в лінгвістичних студіях кіно в 1970-х роках, фокусує увагу на кінофільмі як комунікативній події, створеній для глядача, і соціально-культурному контексті його актуалізації. Поняття кінодискурсу включає не тільки сам кінофільм, але й тексти кіносценарію, що є перед-текстами (*collateral texts*) [70, с. 4–6]. Вони доповнюють і конкретизують зміст фільму, дозволяють визначити інтенцію колективного творця фільму. У кінодискурсі формування смислу відбувається на декількох рівнях – дофільмовому рівні (у тексті кіносценарію) і власне фільмовому рівні (у дієгетичному просторі кінофільму).

Кінодискурс трактують як динамічний процес взаємодії автора й кінореципієнта, який відбувається в міжмовному і міжкультурному просторі за допомогою засобів кіномови [38, с. 10]. Кінодискурс виконує роль посередника між виробниками фільма й глядачами [53], є інформаційно насиченим і реалізує експліцитну та імпліцитну інформацію, він зафіксований на матеріальному носії й призначений для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами [32, с. 88–90]. Кінодискурс є діалогічним за своєю природою, де під діалогічністю розуміється адресованість дискурсу, діалогічний характер мислення [7, с. 303]. Автор кінотексту транслює адресату певним чином сконструйовані за допомогою лінгвальних і нелінгвальних засобів смисли, а завданням реципієнта є реконструювати їх із залученням екстралінгвальних знань. Кінодискурс є соціально зумовленим, оскільки дискурс – це мовне вираження певної соціальної практики, яка упорядкована та систематизована особливим використанням мови [47, с. 112]. Розуміння дискурсу можливе лише за умови його розгляду на тлі широкого соціального контексту і вимагає прийняття до уваги наступних чинників: контексту, соціальних умов продукування й інтерпретації, взаємодії процесів продукування й інтерпретації тексту як результату [50, с. 152].

Комунікативні особливості кінодискурсу зумовлені специфічним характером учасників кінодискурсу та їх взаємодією. Це викликано відсутністю прямої взаємодії між адресантом кінотексту – автором і його безпосереднім реципієнтом – глядачами, комунікація здійснюється між персонажами, а через них – опосередковано з глядачами.

Г. Кларк виділяє 3 прошарки в побудові телевізійної драми: (1) глядачі перед екраном, (2) команда виробників фільму, актори, (3) спілкування персонажів [55, с. 355]. Взаємодія автора й глядача (відправника й одержувача) опосередкована системою діючих осіб, художньо зображених через їх комунікацію. Кінодискурс характеризується подвійним рівнем комунікації: «внутрішнім» спілкуванням, що відбувається на рівні власне кінотексту між персонажами, і «зовнішнім» – позатекстовим – між автором і глядачем. Обидва рівні знаходяться у відносинах включення, де другий включає перший, у той час, як перший рівень містить висловлення, котрі слугують реалізації авторської інтенції [33, с. 56].

Автором кінодискурсу є сценарист, режисер, оператор, звукорежисер, актори тощо – всі, хто задіяний у процес зйомки кінофільму; вони утворюють колективного автора в кінодискурсі. Поняття автора тексту пов'язане з особою або особами, котрі пишуть і репрезентують писемне мовлення [52, с. 167]. Автор у кінодискурсі є колективним, «оскільки багато людей можуть зробити свій внесок у створення фільму, багато людей виявляють контроль над його художніми властивостями, і багато людей, можуть проявити себе у фільмі» [58, с. 149–172].

Колективним реципієнтом кінодискурсу є глядачі різної гендерної, соціальної, національної приналежності, котрі, дивлячись фільм, намагаються розпізнати інтенцію колективного автора й реконструюють смисли кінофільму на основі своїх картин світу. В основі процесу реконструкції смислу кінофільму лежить «глядацька здогадка про те, що мають на увазі персонажі» [53, с. 53]. Реципієнт кінодискурсу реконструює смисл кінофільму на основі спільної з колективним автором картини світу,

що уможливорює віддалену й відкладену в часі комунікацію між колективним автором і глядачем.

Специфічною характеристикою кінодискурсу є його спроможність конструювати охудожнену реальність. На екрані глядач сприймає відповідний образ реальності, створений творцями фільму, а не саму реальність [1, с. 60]. За допомогою семіотичних ресурсів відбувається формування уявлення про реальність, яке «не просто відображає те, що в ній є, але й конструює її» [46, с. 25]. Під час продукування художнього кінодискурсу відбувається постійне переосмислення реальності, і тому, зображення на екрані є не копією життєвих ситуацій, а результатом конструювання певних авторських смислів.

«Полікодовий» характер кінодискурсу зумовлений залученням декількох семіотичних систем – «кодів», котрі беруть участь у формуванні певного смислу. Ю. Лотман виділяв три види інформаційних кодів кінофільму: зображальний, словесний і музичний [34, с. 89]. Різна в семіотичному плані інформація, яка інтегрується в єдиному смисловому просторі кінофільму, існує як на рівні змісту, так і на рівні форми. Наявність вербальних і невербальних ресурсів у структурі кінодискурсу й застосування специфічних кінематографічних засобів (кадр, світло, монтаж, ракурс тощо) свідчить про його складний полікодовий характер, де під засобами кінодискурсу розуміють «систему умовних позначок, знаків і правил їх комбінації між собою для передачі, обробки і зберігання інформації в найбільш пристосованому для цього вигляді» [48, с. 90].

Невербальні знаки кінодискурсу представлені фонаційними, мімічними, кінесичними засобами, котрі складають відповідний семіотичний ресурс. Кінематографічні знаки є специфічними знаками кінодискурсу, реалізованими технічними можливостями кінематографу, що набувають певного смислу в конкретному контексті. Вони є «знаками знаків», а не «знаками речей» [42, с.128], що уможливорює розглядати план, ракурс, звукові й світлові ефекти тощо знаками, здатними актуалізувати

емотивний смисл. При перетворенні простору в кадр зображення стають знаками і можуть позначати не тільки те, зримими відображеннями чого вони є, а перетворюватися в слова кіномови [35]. Відповідно, кінематографічні знаки складають кінематографічний семіотичний ресурс. Інтерпретація знаків або їх витлумачення інтерпретатором утворює певні значення або смисли, що зумовлені попереднім досвідом особи.

Різні виміри кінодискурсу розкривають його триєдність: у синестетичному вимірі наголошується на ролі глядача в інтерпретації кінотексту, у семіотичному – на різнорідних знакових системах та способах їх поєднання для актуалізації смислу, а у мультимодальному – на каналах функціонування семіотичних систем.

Тому мультимодальний підхід до розуміння й аналізу кінодискурсу, що ґрунтується на системно-функціональному підході до аналізу дискурсу, акцентує увагу на тому, які ресурси залучено для створення смислу кінофільму та за якими каналами здійснено комунікацію між авторами фільму й глядачами. Т. ван Лійовен визначає семіотичні ресурси як певні дії або артефакти, що використовує людина в процесі комунікації, як фізіологічно – наприклад, за допомогою голосу, м'язів тощо, так і за допомогою технологій – ручкою, папером, ножицями, комп'ютером. На думку дослідника, семіотичні ресурси – це те, що традиційно називали знаками і вважали фундаментальним поняттям семіотики [66, с. 3], вони культурно й соціально зумовлені та не обмежені мовленням чи малюнком [66, с. 4].

Кінодискурс не тільки включає дискурс фільму й «містить набір кінематографічних прийомів, залучених для створення кінофільма», але й уміщує прагматичні, соціокультурні, когнітивні фактори створення кінофільму [9, с. 115].

Кінодискурс і кінотекст є нерозривним цілим, «як нерозривні процес і продукт: продукт немислимий без процесу, як і процес неминуче зумовлює продукт» [8, с. 71]. Кінотекст трактують як «зв'язне, цільне і завершене

повідомлення» [156], «завершений аудіовізуальний витвір на екрані» [53], «візуальний посередник», завданням якого є донести до адресата основні цілі його творців [63, с. 8]. Характерними властивостями кінотексту є дискретність, зв'язність, перспекція й ретроспекція, антропоцентричність, локальна й темпоральна віднесеність, інформативність, системність, цілісність, модальність і прагматична спрямованість [20, с. 50]. Специфіка текстової природи кінофільму зумовлена поєднанням як загальнотекстових характеристик, так і специфічних, властивих тільки кінотексту. До останніх відносять дворівневу структуру (наявність візуального й звукового рядів), інтертекстуальність і модальність як реалізацію авторського начала, що контрастує з фрагментами об'єктивного відображення реальності [20, с. 72– 74]. Ще однією властивістю кінотексту є специфічний тип адресованості, оскільки кіно є текстом масової комунікації [21, с. 8]. Фільм як кінотекст «прочитується» глядачами в певному соціальному контексті, вони не тільки сприймають гру акторів на екрані як життя у всіх його проявах, але й володіють певною фоною інформацією про аспекти створення кінофільму. Тож у нашій роботі кінотекст розуміємо як складний семіотично гетерогенний текст, який існує у формі кінофільму, поєднує загальнотекстові й специфічні характеристики, є завершеним витвором колективного автора й призначений колективному адресату.

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 зі знаків, та недискретний, в якому значення приписується безпосередньо тексту. Крім того, 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 кіноповісті», «єдність внутрішньо кадрових елементів», «одиниця кінозначення». У такому разі кадр ототожнюється зі словом та за аналогією стає основним носієм значень кіномови [15, с. 28].

I. Коваленко переконана, що відеоряд домінує над словесним компонентом у наративній структурі кінофільмів, проте саме вербальне робить кінодискурс правдоподібним і ближчим до життя [24, с. 51]. Дослідниця англомовних 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 [63, с. 212].

Кіносценарій розглядають як когнітивну основу кінофільму, що реалізує інтенцію одного з колективних авторів – сценариста і містить інформацію про дійових осіб, драматургічний конфлікт, розвиток подій та їхню кульмінацію. Кіносценарій також містить ремарки щодо комунікативної поведінки героїв і коментар щодо просторово-часових характеристик подій. Кіносценарій служить основою для фільмування твору, визначає його ідейно-художній зміст, розгортання подій, жанр [44]. Його вважають «передтекстом» фільму, котрий можна розглядати як певну модель, необхідну для організації зйомок фільму [15, с. 16–17], писемний план подій для створення фільму зі зазначенням візуальної й аудіальної інформації [69].

Сценарій – когнітивна модель фільму – структурує й стереотипізує людський досвід на основі уявлень про світ колективного автора; це писемний текст з описом мовного і візуального матеріалу кінофільма. Просторово-часові параметри кіносценарію інформують про зміни часу та місця дії, і включають три основні компоненти: 1) простір: сцена внутрішнього або зовнішнього характеру (INT./EXT.); 2) місце дії: де конкретно відбувається дія (LOCATION); 3) час: в який час доби відбувається дія (DAY/NIGHT) [12, с. 335–343]. Процес створення кінофільму розглядають як єдиний, що включає два відносно самостійних етапи – сценарний і власне кінематографічний. Змістом цього процесу є

перехід від внутрішньої драматургічної форми до форми зовнішньої – образотворчої – від образу сценарного до образу екранного [17].

У контексті нашого дослідження розглядаємо англійськомовні драматичні серіали як жанровий різновид кінотексту. Наразі серіал стає енциклопедією сучасного життя, адже, крім безпосереднього сюжету, він несе знання про різні сфери людської діяльності, та є інструментом для впровадження у масову свідомість тих чи інших соціокультурних понять, ціннісних установ, обумовлених запитом суспільства, його потребами, ідеологією.

У серіалі оповідання безперервне і серії потрібно дивитися одну за одною, адже послідовність створює уявлення про безперервний час. У ньому розвивається декілька сюжетів (*storylines*), деякі закінчуються, деякі розпочинаються, але всі вони між собою пов'язані; там де завершується один, розпочинається інший. Наратив впливає на глядачів, підтримуючи напругу, змушуючи їх гадати, що буде далі. Глядачів за допомогою заплутаних сюжетів, повсякденних подій і часу серіалу, який співвідноситься з реальним часом глядача, змушують повірити в те, що усе відбувається насправді [10, с.105].

Провисання – засіб, що використовується для створення напруги між серіями, переривання оповіді в ключовий момент (*cliffhanger*) розставання з аудиторією, щоб вона могла розмірковувати над запитаннями, що залишилися без відповіді та в яких може бути декілька варіантів рішень. Цей засіб використовується для того, щоб залучити аудиторію в оповідь, спонукає глядачів будувати здогадки [10, с.106]. Наразі, особливо у драматичних телесеріалах, спостерігаємо перевагу відкритих фіналів та відсутність чіткого поділу на добрих та злих героїв, оскільки ситуації змодульовані у телесеріалі не мають однозначного вирішення та змушують реципієнта замислитися над власним вибором.

Отже, 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. Кінотекст по відношенню до кінодискурсу може розглядатися як його фрагмент, а кіносценарій як його когнітивна основа, тобто модель вербальних, невербальних, кінематографічних дій, які подано у часовому та просторовому аспекті з урахуванням соціальних і культурних чинників, конвенційних для певного кінооповідання.

1.3. Лінгвістичні засади дослідження мультимодальності

Бурхливий розвиток новітніх цифрових технологій, їх тотальна інтеграція в процес комунікації порушує питання про мультимодальний характер комунікації. Дослідники наголошують на високому ступені інтегрованості різних семіотичних ресурсів у сучасному комунікативному процесі, коли неможливо відокремити його вербальну складову від пара вербальних компонентів.

Кейрі Жевітт, Джефф Беземері Кей Оаллоран у збірнику “*Introducing Multimodality*” [62] акумулювали базові знання про мультимодальність у лінгвістиці. Так, термін «мультимодальність» з’явився наприкінці 1990-х років у різних країнах. Його незалежно один від одного почали вживати Чарльз Гудвін (стаття у *Journal of Pragmatics*, 1998) у США у сфері етнометодології і Гюнтер Кресс з Теован Лейвенном (*Multimodal Discourse: The Modes and Media in Contemporary Communication*, 2001) у Великобританії у царині семіотики.

Мультимодальність спрямована на вивчення різних способів продукування значення окремо і у їх взаємодії: зображення і текст, мовлення і жести, математичні символи і їх правопис тощо. Особливого

розповсюдження зазнали дослідження англомовної школи соціальної семіотики, у котрих мультимодальність розглядається крізь призму семіотичного модусу (за Г. Крессом – соціально сформований, культурно встановлений семіотичний ресурс продукування значення), як то зображення, музика, мовлення, трьохвимірні об'єкти, колір, декорації і т.д. [11, с. 12].

У тлумаченні поняття «мультимодальність» учений А. Кибрик спирається на розуміння модальності, прийняте у психології і нейрофізіології: тип зовнішнього стимулу, який сприймається одним із органів чуття людини, насамперед зором і слухом [23, с. 135].

Услід за Ентоні Балдрі й Полом Тібо, Алісон Гіббонс мультимодальністю називає термін, який охоплює різноманітність перспектив, способів мислення та можливих підходів. Це багатоцільовий набір інструментів, а не єдиний інструмент для досягнення єдиної мети [57, р. 109].

На думку Кейрі Жевітт, мультимодальність – це інтердисциплінарний підхід, у рамках якого комунікацію й передачу інформації розуміють як категорію ширшу від мови, що пов'язано із часто обговорюваними питаннями про зміни в суспільстві, наприклад, стосовно нових медіа та технологій. Мультимодальні підходи забезпечили нові концепції, методи та способи збору й аналізу візуальних, звукових, реалізованих та просторових аспектів взаємодії [61].

Т. Вдовіна зауважує, що поняття «мультимодальність» споріднене з поняттям «мультимедійність» і описує формування значень за допомогою різних семіотичних засобів – модусів – і пов'язаних із ними соціокультурних конвенцій. Модусом може виступати будь-яка система значень (усне і письмове мовлення, колір, жести, міміка, інтонація тощо). Мультимодальне дослідження, на думку вченої, сконцентровані на вивченні ефектів, що створюються під час поєднання двох чи більше подібних модусів [11, с. 5].

Так, М. Захарова трактує мультимодальний текст як той, що доносить до читача інформацію не тільки вербально, але й за допомогою інших семіотичних каналів (ілюстрації, звуковий ряд, музика, мова тіла тощо), впливає на органи чуттів цілком, тоді як друкований текст стимулює процеси декодування [19, с. 122].

За визначенням Ю. Детинко, мультимодальний текст – це текст, який містить в собі два чи більше взаємодіючі семіотичні ресурси (модуси комунікації), необхідні для того, щоб реалізувати комунікативні функції тексту [16, с. 8].

Поняття «модус» розуміють як проміжну категорію між малими й великими семіотичними явищами, такими як індивідуальні знаки та цілі семіотичні системи [7]. Останні Томас Меттен, слідом за Джоном Бейтменом і Карлом-Генріхом Шмідтом, називає сукупність взаємопов'язаних шарів з трьома різними рівнями абстракції: від чітко вираженої матеріальності виразу на нижчому рівні до абстрактної інтерпретації високого рівня [68, р. 206].

Г. Кресс, зі свого боку, наголошує: “*What counts as mode is a matter for a community and its social-representational needs. What a community decides to regard and use as mode is mode*” [64, р. 43]. Таке визначення уможливорює трактування модусу як поняття, застосовуване до будь-якої абстрактної величини, яка має і формує значення. Тим не менше, учений виділяє два основні модуси: вербальний і візуальний. Останній вдало репрезентує конкретні деталі, але не здатен відобразити абстрактні поняття (за винятком символів). Модуси, на думку Г. Кресса, поєднуються у рамках одного медіа, за допомогою якого вони і стають доступними [64, р. 116].

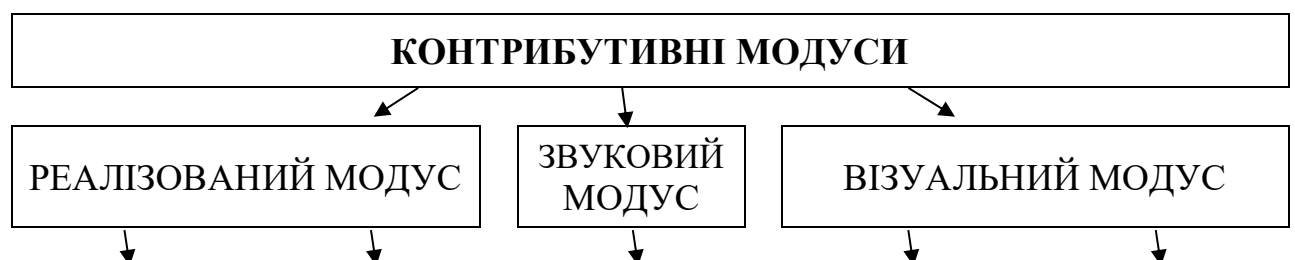
Т. Крисанова зазначає, що модуси організовані у низку систем сенсотворення для продукування додаткового значення. Усі модуси виконують цю функцію по-різному, із використанням специфічних кодів або семіотичних ресурсів. Так, модуси кінотексту (мовлення, звук і зображення) передаються двома інформаційними каналами: звуковим і

візуальним. Візуальний модус глядач сприймає через візуальний канал, сюди відносять зображення, візуальні ефекти, міміку і жести персонажів. Звуковий модус реалізують через музику, звукові ефекти, шум і т.д.. Обидва канали слугують для передачі вербальної інформації: у писемному або усному вигляді [65, р. 15].

Найповнішу класифікацію модусів пропонує, на нашу думку, науковець Е. Берн у своїй роботі “*The kineikonic mode: Towards a multimodal approach to moving image media*” [54], яка постає релевантною саме для аналізу кіно тексту (Рис.1.1.).

Вчений поділяє модуси на інструментальні (*orchestrating modes*) і контрибутивні (*contributory modes*). Інструментальні модуси, наголошує Е. Берн, визначають технічні аспекти створення мультимодального тексту: зйомки і редагування фільму (*filming and editing*). Технічні аспекти створення кінотексту не становлять інтерес у рамках лінгвістичних досліджень, тому у нашому дослідженні акцент робиться на контрибутивні модуси.

Услід за Е. Берном, виділяємо три категорії модусів: візуальний (освітлення і оформлення сцени), звуковий (виключно музика) і реалізований (сценічна дія і мовлення). Термін «реалізований» трактується як той, що пов’язаний з дією: міміка або жести, особливості лексики чи стилістики мовлення, його інтонація навпаки нерозривно пов’язані з акторською грою та діями персонажа. Виділення мовлення як окремого компонента реалізованого модусу, який включає в себе однаково усні і письмові прояви вербального тексту, дозволяє повноцінно проаналізувати репліки персонажів у рамках одного модусу.



сценічна дія	мовлення	музика	освітлення	оформлення сцени
жести	лексика	мелодійність	напрямок	архітектура
міміка	граматика	гармонія	інтенсивність	образи
рухи	тональність	ритм	фокус	текстура
проксеміка	ритм	швидкість	колір	колір
грим/макіяж	швидкість	інструменти		
одяг	тембр			

Рис. 1.1. Класифікація контрибутивних модусів (за Е. Берном)

Щодо мультимодального аналізу кінотексту, учений Е. Берн пропонує здійснювати його шляхом коментування кожного модусу окремо і виявленню їх спільної функції у конкретній ситуації [54]. Очевидно, що кінодіалог, як елемент кінотексту, не володіє абсолютною самостійністю, так як тісно пов'язаний з відеорядом, який значно доповнює і пояснює словесний матеріал. Відсутність такого відеоряду може слугувати перешкодою для точного і повноцінного сприймання того чи того фрагменту. На думку Є. Колодіної, за допомогою відеоряду значно зростає доля імпліцитності інформації, адже аудіовізуальний компонент експлікує відсутні елементи кінорозповіді [24, с. 329].

Учена О. Воробйова наголошує, що так як породження смислів відбувається у сукупності вербального й інших семіотичних кодів (візуального, картинного, аудіального), до сфери інтересів мультимодальних досліджень потрапляють різноманітні дискурсивні утворення: комікси, реклама, театральна постановка, кінофільм тощо, і таке

трактування дозволяє будь-який художній і нехудожній текст назвати принципово мультимодальним [13].

Отже, слідом за Л. Елестромом, вважаємо мультимодальність комбінацією модальностей і модусів, властивою для одного медіа. Трактування мультимодальності як комбінації модусів, які продукують значення, дає підґрунтя для аналізу функційних можливостей кожного з модусів і їх взаємодії у рамках мультимодального простору англійськомовних драматичних телесеріалів.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ІМПЛІЦИТНИХ СМИСЛІВ У ДРАМАТИЧНИХ ТЕЛЕСЕРІАЛАХ: МУЛЬТИМОДАЛЬНИЙ ПІДХІД

2.1. Взаємодія візуального, звукового та реалізованого модусів у кінопросторі американського телесеріалу “*Little fires everywhere*”

“*Little fires everywhere*” («Усюди жевріють пожежі», 2020 р.) – це американський драматичний міні-серіал, заснований на однойменному романі Селесте Інґ, прем’єра якого відбулася навесні цього року на сервісі *Hulu*. Події 8 епізодів серіалу розгортаються у 1990-х в містечку Шейкер Гайтс, Огайо. Сюжет міні-серіалу розвивається навколо життя багатой та впливової Елени Річардсон, яка намагається створити образ люблячої матері та дружини, і загадкової художниці Мії Воррен, котра одного разу випадково опинилася у тому самому містечку.

Телесеріал відрізняється нелінійною побудовою багатьох серій та насичений флешбеками, а також повтором певних сцен з різних точок зору, що безперечно допомагає зрозуміти характер героїнь та встановити взаємозв’язок між причинами та наслідками їхніх вчинків та зроблених виборів.

Досліджуваний серіал, як кіноадаптація роману Селести Інґ включає у себе не тільки розподіл мовного потоку на синтагми й актуалізацію комунікативного контексту, але й надання особливої ролі візуальному та звуковому модусам, які здатні продукувати додаткові значення, змінюючи або доповнюючи зміст вербального компоненту.

У контексті нашого дослідження під час аналізу візуальної складової кінотексту особливу увагу звертаємо на такі чинники: жести, міміка, макіяж, одяг героїв (реалізований модус), музика, мелодійність, ритм (звуковий модус), освітлення, текстура, образи (також символи), колір (візуальний модус).

Так, у першій серії під назвою “*The Spark*” дія одразу починається з пожежі та зображення палаючого будинку, біля якого стоїть його господарка Елена Річардсон, а навколо лунають сигнали пожежних машин. У кадрі на першому плані будинок у полум’ї та засмучене лице героїні, яка

тримає руки на грудях. Міміка та жести Елени передають її шоковий стан та вказують на розпач жінки, життя якої щойно зруйнувала жорстока стихія вогню. Кольорова палітра змінюється від жовтогарячих відтінків полум'я до сірих та чорних кольорів попелу після пожежі. Контрастні кольори, використані для побудови цього кадру, актуалізують символічне значення: чорний, як символ смерті та згасання, передає понурі емоції головної героїні, її збентеження та певну байдужість.

Не випадковим є питання полісмена до неї стосовно причин пожежі: *“Elena, someone intentionally burnt down your house with you inside. If Izzy didn't do this, then who did?”* (Ер. #1), з якого і починається основна дія серіалу, у результаті чого глядач повинен сам відповісти на це питання. У такий спосіб перша сцена серіалу та останні його події у 8 серії утворюють рамкову композицію та акцентують увагу реципієнта на ключовій події серіалу, причинах та наслідках пожежі, що трапилася. Це також дає можливість подивитися на одну і ту саму сцену з різних кутів. До того ж, образ вогню з'являється і у заставці до серіалу, у так званому опенінгу (від англ. *title sequence, opening sequence, opening*), що зазвичай знайомить з візуальним контентом серіалу та передає концепцію сюжету у стислому вигляді. У цьому випадку заставка серіалу містить кадри полум'я, котре поглинає предмети інтер'єру будинку. Усі ці об'єкти з'являються так чи інакше у візуальному наповненні серіалу та мають певне символічне значення для кожного з героїв. Зображення їх у вогні лише інтенсифікує катастрофічні наслідки пожежі та підкреслює руйнівну його силу.

Проте протягом серіалу образ вогню отримує й інші інтерпретації, а не лише як символ руйнування та смерті. Зокрема, сцена з підпалом волосся Іззі, у результаті чого дівчині зробили коротку зачіску, імплікує народження її особистості, яка не хоче бути схожою на інших, а особливо на власну матір. У філософії Елени у суспільство важливо зручно і вчасно «вписатися» і тому усі, хто не підлягає загальному шаблону, викликають непорозуміння та критику: *“You could fit it too. Maybe you should wear your*

hair down. It is actually your best feature” (Ep. #1).

Мовлення героїні та ставлення до оточуючих часто характеризує її саму, а саме вказує на її небажання приймати спосіб життя інших людей, котрий відрізняється від її плану. Так, у сцені знайомства з Мією Елена двічі перепитувала хто вона за фахом, оскільки професія художника виявилася для неї надто несерйозною: *“Oh, yes, of course you said that. I didn’t realize you meant it professionally. I fell like one of those ideal jobs you see on TV like a spy or marine biologist”* (Ep. #1).

Описуючи нову орендаторку своїй родині, Елена робить акцент, у першу чергу, на її соціальній ролі: *“She is a single mother and she has 15 year old daughter”* (Ep. #1), і лише згодом додає: *“She is very attractive, African American and an artist”* (Ep. #1). Поданий контекст імплікує реальне ставлення до жінки та показує пріоритетну роль жінки-матері в американському суспільстві кінця 20 століття. Намагаючись бути ідеальною матір’ю, Елена пожертвувала своєю кар’єрою заради народження 4 дітей, тому професійні успіхи інших жінок не викликають в неї задоволення і, на її думку, не варті уваги.

Життя жінки виглядає як поетапне виконання плану: з першої сцени зображення звичайного ранку Елени стає зрозумілим, що вона контролює усю родину та планує усі активності її членів. Імпліцитних смислів цьому фрагменту надає залучення візуального та звукового модусів. Весела музика, котра супроводжує ранок ділової жінки Елени, свідчить про задоволення, яке вона отримує від свого життя. У кадрі декілька разів з’являється календар-планер, який Іззі називає *psycho-calendar*, той самий, який викликав сміх у Мії, коли вона вперше його бачить, адже ця жінка навпаки живе без будь-якого плану. Тому її ранок не виглядає так ідеально: не має ідеально випрасуваного костюму та шкільної форми, ідеально розкладених по пакунках ланчів та ідеального будинку з охайним подвір’ям біля нього. Замість цього старенька автівка з безліччю речей, туалетна кімната супермаркету аби привести свій зовнішній вигляд у порядок та

нездорова їжа. Хоча музичний супровід цих кадрів з життя Мії відрізняється від попереднього, він має теж веселу тональність і також засвідчує позитивне ставлення Мії до свого життя.

Мія не прив'язана до одного місця, тому і план їй не до чого: *“We will find another place. There is always another place”* (Ep. #1). У цьому прикладі словосполучення *another place* натякає на її постійне бажання рухатися далі, ніби від чогось тікаючи. В іншому контексті Перл, дочка Мії, пояснює новому другові їх спосіб життя: *“I used to beg for a little sister, but my mom always said that work was her other kid. My mom picks the place for her object. We stay till she finishes series and then we move on”* (Ep. #1).

Ідеально створена картинка життя родини Річардсонів справляє на Перл неабияке враження і вона прагне отримати його. У сцені, коли дівчина вперше приходять до будинку Річардсонів, увагу акцентовано на міміці героїні – здивованому виразі обличчя Перл та приємних емоціях, що викликає споглядання цієї краси. Постійні подорожі не подобаються самій дівчині, яка хоче мати власну кімнату та можливість облаштувати її так, як їй заманеться:

“Do you even care what I want because most moms do. They actually put their kids first, you know. That is what Mrs. Richardson does. She puts all of her kids first. I am tired. I am tired of moving around, of going wherever you want to go, whenever you want to go there. I am tired of not even having a home. I want more than just one wall” (Ep. #1).

У наведеному кінофрагменті Перл ставить Елену за приклад ідеальної матері чим підіймає одну з основних проблем у серіалі: а чи можна взагалі бути ідеальною, коли мова йде про материнство. Вербальний компонент у цьому випадку містить паралельні синтаксичні конструкції *I am tired of* та супроводжується відчайдушним криком дівчини, яка втомилася боротися з власною матір'ю за свої особисті кордони. У такий спосіб остання фраза натякає на відсутність відчуття захищеності, якого так прагне Перл: *“I want more than just one wall”*(Ep. #1). Коли Воррени

переїжджають, Мія дозволяє Перл фарбувати лише одну стіну, щоб було легше виправити це згодом. Стіна для дівчини набуває імпліцитного значення у телесеріалі та стає символом домівки, захисту та особистих кордонів. Символічним є і колір, у який на цей раз фарбує Перл стіну вперше у своїй власній кімнаті, – лазурово-блакитний. Блакитний завжди асоціюється з мріями, надією та вірою у світле майбутнє, саме тому Перл має надію, що цей будинок стане її прихистком надовше, ніж декілька місяців, хоча деякі з правил цього містечка вже викликають у неї сміх та здивування. Зокрема, одне з перших правил міста, яке люб'язно розказала їм Елена та яке викликало сміх у Перл та Мії, було про траву на газоні, яка не може бути заввишки більше 15 см. Це пояснює звідки в Елени така одержимість різними правилами та обмеженнями: *“Oh, this is interesting. Shaker was built on the underlying philosophy by the founders that everything can and should be planned to avoid uncertainty and disaster”* (Ep. #1). Ключовим словом у цьому контексті є дієслово *plan*, що натякає на залежність усього суспільства Шейкеру від постійного планування.

Проте у родині Річардсонів не усі його члени погоджуються жити за таким планом: якщо старша донька Лексі вже розпланувала своє майбутнє до деталей, чим викликає захоплення та підтримку матері, молодша Іззі – на противагу не хоче виконувати нічого з вказівок дорослих:

“ - *She is a mini-you!*

- *At least one of them is. I just try to raise nice children, who do good in the world.*
- *You are setting a great example. You are renting a house for a homeless woman for practically nothing. You are a super-woman”* (Ep. #1).

У поданому кінодіалозі подруга Лінда називає Лексі міні-копією самої Елени та вказує на гарні якості жінки. У вербальній складовій кінотексту словосполучення *great example* та *super-woman* натякають на високий авторитет Елени у її оточенні. У цій сцені імпліцитність актуалізується за допомогою реалізованого модусу: міміка героїні вказує на

неабияке задоволення від почутих лестощів, а її жест у вигляді безтурботного маху рукою лише увиразнює важливість схвалення її вчинків. Подібним чином поводить себе жінка і в іншій сцені, коли пояснює мотиви свого бажання допомогти та дати можливість Мії жити у їх старому будинку: *“Helping. It is a beautiful thing to know that your actions can affect another person’s life. That is what life is about, guys. Doing kind things for kind people, who appreciate your kindness”* (Ep. #1).

Нажаль, щирість вчинку Елени можна піддати сумніву на що натякає багаторазовий повтор лексеми *kind* у наведеному контексті, що звучить радше як доказ величі її особистості або як повчальний виступ для своїх дітей.

Бунтарський дух Іззі не погоджується з обмеженнями Елени та дівчина постійно намагається відстоювати свої права. Показовою є сцена виступу оркестру, коли Іззі публічно відмовилася грати на скрипці, склавши руки, та написала на чолі *“not your puppet”* – «не твоя іграшка», що безпосередньо засвідчує її відчайдушне небажання підкорюватися загальним шаблонам соціуму, частиною якого є її матір. Образ ляльки з’являється декілька разів у серіалі, що імплікує ставлення до людей як до легкої здобичі для маніпуляції, а також натякає на певну штучність життя заможної родини, яка ніби удає гру у «доньки-матері». Адже дійсно Іззі та Елена постійно сваряться і зовсім не відчувається їх тісний родинний зв’язок. Про це свідчить одна з останніх сцен першої серії, коли обидві матері (Мія та Елена) опиняються біля дверей до кімнат їх доньок, і якщо Елена не наважується зробити крок назустріч до розуміння Іззі, Мія навпаки використовує їхній спосіб перестукування, щоб нагадати донечці про свої теплі почуття. Образ дверей як певної перешкоди на шляху у цьому контексті має додатковий імпліцитний смисл та стає буквально символом непорозуміння матері та доньки. Здавалося б, двері легко відкрити, але для деяких персонажів вони виявляються замуrowаними через відсутність їх власного бажання щось змінювати.

У кінці першої серії знов з'являються передвісники пожежі: Іззі грає зі свічками, а Мія проявляє першу фотокартку з Еленою. Мія має своє особисте ставлення до портретів у мистецтві і фото з портретом Елени стає душе символічним: “ *The thing about portraits is you need to show people how they want to be seen, I prefer to show people as they really are* ” (Ер. #1). Так, портрет Елени – це перша спроба побачити її справжню, без прикрас та без ідеальної картинки бездоганного життя, яке вона створила.

Імпліцитного смислу у першій серії та розумінні усього телесеріалу набуває висловлення з поетичного тексту Адріани Річ “*Diving into the wreck*”, написане на футболці Перл, на що одразу звертає увагу Муді у сцені їхнього знайомства: “*I came to explore the wreck*” (Ер. #1). Лексична одиниця *wreck* містить сему руйнування та має значення «аварія, катастрофа, уламки, загибель, руїни». Ця фраза натякає на наближення якоїсь жахливої події, яка невдовзі принесе руйнування та загибель і значно змінить життя людей. Згодом Муді показує Перл своє таємне місце на звалищі старих речей, називаючи його “*my wreck*”, та продовжує цитувати поетесу: “*The words are purposes. The words are maps. I came to see the damage that was done and the treasures that prevail*” (Ер. #1). У такий спосіб створюється контрастний образ: навіть на місці уламків можна знайти скарби. Візуальний модус у цьому кінофрагменті підтверджує цю думку – у кадрі з'являється купа старих, хоча і корисних речей. Цю думку унаочнено і у сцені, коли Мія майструє велосипед для доньки з мотлоху, який вона назбирала навкруги.

Починаючи з другої серії “*Seeds and all*” у серіалі використовуються флешбеки, які надають додаткові характеристики головним героїням та показують молоді роки їх життя, що згодом дає можливість глибше зрозуміти відмінності поведінки жінок у певних ситуаціях. У другій серії жіночі персонажі знов зображено за принципом контрасту: те, що приносить задоволення Елені, не має ніякої цінності для Мії і навпаки, проте жінки знаходять і точки перетину їх особистостей.

Так, на початку серії Елена готує сніданок дітям і підтанцює у ритмі пісні. У такий спосіб реалізується звуковий модус. Семантичне наповнення пісенного тексту повністю передає думки героїні: *“Express yourself: whatever you do, do it good”* (Ep. #2). Хоча кожен ранок вона присвячує дітям, це робить її щасливою, посмішка на її обличчі лише доводить це.

Натомість Мія у житті має інші пріоритети та присвячує ранок, як найпродуктивнішу частину доби, мистецтву: *“Mornings are when I do my best work creatively and I have those three nights at Lucky Palace, so...Afternoons are my window. If I don't prioritize my art, I don't complete anything. And it's the bulk of my income”* (Ep. #2). Навіть погоджуюсь працювати з Еленою, вона залишає за собою право мати власний графік та обирати те, що важливо для неї. Тембр голосу Мії у цій сцені показує наскільки жорстко вона здатна захищати особисті кордони та власну точку зору.

В іншій сцені Муді та Перл порівнюють своїх матерів і глядач ще більше усвідомлює наскільки різні ці дві жінки:

- “ - *Your mom is a way more chill and, you know, laid back than my mom.*
 - *She hides stuff just like everybody else. Why she does what she does. Why we go where we go. Who she sleeps with...whoever she wants, whenever she wants...She says that sex doesn't have to mean anything but sex. Your mom seems like a kind of mom who's happy because you're happy”* (Ep. #2).

Цікавим є те, що Муді бачить переваги у такій матері як Мія, адже вона більш розслаблена та безтурботна, натомість для Перл Елена більш схожа на ідеальну матір, оскільки вона турбується про щастя своїх дітей.

Згодом Елена та Мія теж розмовляють про материнство та його сенс у житті будь-якої жінки:

“I take motherhood for granted sometimes, that they'll love you forever. That they love you at all. When they're little, they need you so much. They hold

you and grab for you and...you cuddle them just to burrow into me. I was the thing she needed most in the world. And then they grow up, and...you don't get to hold them, touch them like that. Even if you want to. It's like learning to love the smell of an apple when all you want to do is grab it and hold it. Devour it. Seeds and all. And then you realize it wasn't just that they needed you. You needed them” (Ep. #2).

Ставлення до материнства як чогось настільки необхідного та суттєвого об'єднує таких різних героїнь. Метафоричне порівняння дитини з яблуком активує біблійну алюзію про першу жінку Єву, яка жадібно з'їла яблуко з дерева знання, що спричинило гріхопадіння людства та вигнання її з Раю. Використане у вербальній частині кінофрагменту дієслово *devour* «пожирати, проковтнути» імпліцитно передає жагу жінки до дитячої любові, яка так само конче необхідна матері, як і дитині. Словосполучення *seeds and all* «разом з насінням», винесене у сильну інтродуктивну позицію заголовку серії, інтенсифікує лише це материнське почуття. Відокремлення цих ключових слів на рівні синтаксису в окремі речення зосереджує увагу глядача на позицію однієї з жінок, яка настільки співзвучна з позицією іншої. Семантичне навантаження цього фрагменту імплікує думку про те, що матері несвідомо та з найкращих міркувань здатні зробити боляче та погано власним дітям, залюбити їх несамовито, придушити їх бажання та волю.

У сцені за обідом родини Елена вкотре наголошує на тому, яких зусиль їм з чоловіком коштувало виховати дітей аби вони не знали складнощів у своєму житті: *“Your father and I worked very hard your entire life to prevent you from having any hardship. And now, you have to just go and try and drum one up. I feel like they're sort of saying if you're not raised by crack-addicted mother who can barely make ends meet...You, what? Do you get punished for it? That seems silly. Then why put on some sort of farce? They gonna punish you because you have good parents who have made good choices on your behalf” (Ep. #2).*

Використання антитези *crack-addicted mother who can barely make ends meet* та *good parents who have made good choices on your behalf* імплікує дещо зверхнє ставлення жінки до бідніших за неї. Муді бачить у цьому пряму критику Мії, що викликає обурення хлопця та невдоволення на його обличчі у цьому кадрі.

Лексичний повтор прикметника *good*, таке звичайне для мовлення Елени, свідчить про деяке замилювання справжнього стану речей та ставить під сумнів правильність її виборів. До того ж, Елена у цій сцені стає транслятором ідей подвійних стандартів: не можна критикувати заможні родини за те, що вони живуть у добробуті, проте можна говорити бідним про те, що вони бідні. Це одна з тем, котру прийнято замовчувати у суспільстві, щоб не обговорювати некомфортні питання.

На зборах книжкового клубу перед Еленою повстає нове випробування, де вона почуває себе незручно:

“ - *Come one, I know that the tendency is to back away from anything that makes us uncomfortable. This book challenges us to look at our own womanhood. You know, to examine the feminine experience.*

- *I was surprised with all the mention of you-know-what that there was very little discussion about motherhood.*
- *Okay, there was that amazing piece at the end about childbirth. Well not everyone with a vagina wants to be a mother.*
- *Well, a lot of us do. We all came out of one, and it's a big event for a you-know and the main reason we have you-know.*
- *I haven't had kids, does that render my vagina irrelevant? What are you talking about, my vagina is just worth less than your vagina? ”* (Ep. #2).

Елена не звикла говорити про власне тіло та його бажання, тим більше називати речі своїми іменами, але коли її подруга, лікар-гінеколог, запропонувала прочитати на книжковому клубі п'єсу “*Monologues of Vagina*”, вона змушена була вийти зі своєї зони комфорту. Про те наскільки

незручно Елена почуває себе у той момент свідчить міміка героїні, значна жестикуляція та евфемізація жіночих статевих органів: “*you-know-what / you-know*”. Цей кінодіалог є релевантним для розуміння образу героїні, яка не ідентифікує себе як жінку, а лише як матір: звідси жіночність (*womanhood*) асоціюється в неї з материнством (*motherhood*) лише. Зробивши вибір на користь народження дітей, вона вважає, що для кожної жінки – це єдине призначення та найбільша подія у житті, тому вона так сильно підтримує свою подругу Лінду у її бажанні народити дитя.

Відсутність підтримки серед її подруг змусила її почувати себе ще більш дискомфортно. Мія відчула біль Елени у цей момент та наважилася пояснити її відчуття:

“I think Elena means what speaks to the heart of the piece – big events happen all the time to vaginas, but we as society have deep discomfort calling them by name, let alone regarding them with respect or actually seeing them. I think Elena is talking about vaginas as a metaphor for our own discomfort with the parts of us that make us most uniquely and primarily who we are. How can we see ourselves when we are afraid to look at who we really are” (Ep. #2).

На думку героїні, жінці важко говорити про те, хто вона насправді, яка вона, що її лякає, так само як вона не говорить відкрито про свої жіночі принади. Конвергенція тропів у цьому прикладі (алегорія *vaginas as a metaphor for our own discomfort* та метонімія *vaginas* замість жінки) імплікує думку про першочергове значення жіночої природи у житті кожної представниці цієї статі, а також натякає на страх та незручності, які відчуває жінка просто тому, що вона жінка у цьому занадто чоловічому світі.

Протягом усієї другої серії у центрі кадру опиняється фотографія у будинку Мії, на якій складно розгледіти конкретне зображення:

“ - That photo above your fireplace I couldn't tell if it was a woman or, it felt very spider-like. How did you make it?

- A friend helped me. It goes back to what we were talking about. The parts of us that we're afraid to look at. I wanted her to feel

unrecognizable. Almost monstrous. Even to herself” (Ep. #2).

Згодом зацікавлена Елена розпитує Мію про містичне фото. Сценаристи у цій сцені використовують екфразис, сутність якого полягає не лише у словесному маркуванні зображення, але й у вираженій в ньому рецептивній установці на відтворювальну уяву глядача, особливо його орієнтація на сприйняття підтексту. Виклад екфразису створює ілюзію наочності, викликає у реципієнта зорову реакцію сприйняття та ефект присутності. Для Елени істота на фотографії дійсно містична і нагадує жінку та павука одночасно, що не є випадковим, адже авторка цього знімку Конні Тревіно, котра відтворила усі роботи Мії Воррен у кадрі, сама назвала свою фотографію “*Spider Woman*”, чим хотіла підкреслити страхи, що виникають у людини у процесі пізнання своєї особистості та під час аналізу своїх вчинків. У вербальній частині цього кінофрагменту використано прикметник *monstrous* «жахливий, страхітливий, потворний», що набуває імпліцитного смислу у наведеному контексті як дещо загадкове, містичне та непізнане у характері людини. У кожної людини є частинка особистості, яка може їй не подобатися, бути незрозумілою та навіть викликати жах, тож іноді слід подивитися в очі своїм фобіям та прийняти себе таким, яким ти є. На рівні синтаксису лексичні одиниці, які несуть найбільше смислове навантаження, відокремлені у номінативні речення, чим створюється напруженість моменту та надається можливість глядачу замислитися над власною людською природою.

У третій серій драматичного серіалу “*Seventy cents*” розповідається історія ще однієї матері – Бібі Чау, офіціантки китайського походження, яка працює разом з Мією. Через своє фінансове становище та відсутність коштів для забезпечення добробуту доньки, Бібі змушена була залишити її біля пожежної станції на призволяще. Показовою у цьому плані є сцена, коли Бібі не вистачило 70 центів на дитяче харчування і продавщиця не забажала слухати її благання про допомогу, а лише нагримала на неї. Натомість у кінці серії, коли Іззі не вистачило 70 центів на проїзд у

громадському автобусі після шкільної вечірки, водій люб'язно погодився взяти меншу суму. Описані епізоди формують рамкову композицію поданої серії та пояснюють її назву. У такий спосіб показано зовсім протилежне ставлення до людей різних рас, тобто наведені події лише увиразнюють проблему расових та класових розбіжностей. Одяг героїнь як компонент сценічної дії та реалізованого модусу вказує на їх соціальний статус та формує думку про них: охайна дівчинка у яскравій зелені сукні викликає бажання допомогти, а китаянка зі скуйовдженим волоссям у сірій кофтинці з дитиною на руках – ні.

Расові упередження стають об'єктом обговорення і в іншій сцені – подарунок Лексі для Перл обурює Мію, яка вважає це неприпустимим: *“You're letting some rich spoiled white girl turn you into her dress up doll. She doesn't own. You don't belong to Lexie Richardson”* (Ep. #3). У наведеному контексті за допомогою метафоричного порівняння знов актуалізується образ ляльки *dress up doll*. Епітети *rich* «багатий», *spoiled* «розбещений», *white* «білошкірий», вжиті для опису Лексі Річардсон, імплікують негативне ставлення Мії до заможних «білих» людей, які можуть маніпулювати темношкірими, купуючи їх увагу та прихильність. Сама сукня, котру презентує Лексі, набуває імпліцитного смислу та стає, з одного боку, символом яскравого розкішного життя, яким захоплюється Перл, а з іншого – маскою, яку дівчина одягає аби удавати когось, ким вона не є.

Таке саме смислове навантаження отримує інша сукня, котру одягає Іззі на шкільну вечірку, щоб спробувати один вечір побути тією донькою, про яку мріє Елена. У такий спосіб сукня стає символом штучності та камуфляжу, що допомагає пристосуватися до навколишнього світу та його правил. Нова оболонка дозволяє сховати справжні почуття на деякий час та не позбутися того, ким є Іззі. Спроба дівчини «переписати свою історію», як порадила її матір, виявилася для неї занадто складним завданням: *“Everybody's telling a story, Isabelle. Whether they admit it or not. You shouldn't let those girls write a story for you. If they are saying something untrue, then you*

should change the story” (Ер. #3). Поданий контекст імплікує думку про те, що людина сама є творець свого життя та здатна змінювати його хід, наче письменник свою історію. Осмислення концепту ЖИТТЯ у термінах концепту КНИГА дає підстави реконструювати концептуальну метафору ЖИТТЯ Є КНИГА, що лежить в основі побудови цього кінофрагменту.

Після невдалої спроби пожити не своїм життя Іззі приходиться до Мії, котра, як їй здається, найкраще її розуміє. У цій сцені у звуковій частині кінотексту лунає пісня Джудіт Гілл *“In the air tonight”*: *“I know the reason why you keep the silence / No, you don’t fool me / The hurt doesn’t show / But the pain still grows / It’s no stranger to you and me”* (Ер. #3). Уживання лексичних одиниць з синонімічним значенням *hurt* та *pain* «біль» створюють загальну тональність у кадрі та натякають на душевний біль, який відчувають обидві героїні Мія та Іззі.

В іншому фрагменті пісенного тексту ключовими є лексеми *grin* «посмішка, оскал» та *pack of lies* «суцільна брехня»: *“Well, I was there and I saw what you did / I saw it with my own two eyes / So you can wipe off that grin / I know where you’re been / It’s all been a pack of lies”* (Ер. #3). Семантика цих одиниць імпліцитно вказує на удавання чогось: зокрема, у кадрі родина МакКаллоуів на святкуванні першого дня народження їхньої усиновленої доньки Мірабели удають щасливу сім’ю, аж ось з’являється мати дівчинки і безтурботність та посмішка зникають з їх облич.

Останні рядки пісні супроводжують фінальну сцену цієї серії, де у кадрі паралельно зображено обличчя Елени та Мії, котрі стоять на газоні біля своїх будинків та дивляться вперед: *“I can feel it coming in the air tonight. I’ve been waiting for this moment for all my life”* (Ер. #3). Декодування імпліцитних смислів цього кадру дає можливість говорити про великі зміни у житті героїнь, на порозі яких вони опинилися і на які обидві чекали з нетерпінням.

У наступній серії *“The Spider web”* підіймається найважливіша проблема у серіалі – вибір людини та відповідальність за нього. Усі навколо

засуджують Бібі за прийняте нею рішення: *“She is not her mother. She is an illegal alien who left her baby in a fucking cold to die. She chose that. She made that choice not me. She doesn’t get to be Mirabelle’s mother anymore”* (Ер. #4). У такий спосіб номінативні одиниці *chose* «обирати», *choice* «вибір» стають ключовими у цьому кінофрагменті та допомагають реконструювати імпліковану у цьому прикладі концептуальну метафору ЖИТТЯ Є ВИБІР. Паралельні синтаксичні конструкції *“She is.../ She is.../ She chose.../ She made.../ She doesn’t get...”* увиразнено реалізованим модусом, а саме: тембром голосу героїні та її лютим поглядом.

Мія усіляко підтримує Бібі, але протягом цієї серії глядач розуміє, що це вже не лише боротьба Бібі та Лінди за доньку, Мія має особисті причини допомагати китаянці:

“They can’t just throw money at you. The McCulloughs cannot. Elena Richardson cannot. They don’t get to have your child just because they can easily afford to. She will be happy when she’s with you. I don’t care how big their house is or how much money they have. I don’t even care how much they think they love her. May Ling is your child, and right now she needs you to fight for her. Because that’s what a mother does” (Ер. #4).

Розлюченість та емоційність Мії у цій сцені унаочнює її бажання щось довести або знайти виправдання власним вчинкам. Синтаксична організація усього фрагменту та мовлення героїні, у якому повторюється лексична одиниця *money*, інтенсифікує її чітку негативну позицію стосовно багатіїв та справжніх цінностей, які може дати мати своїй дитині. Майже усі речення побудовані у заперечній формі, що імплікує негативне ставлення Мії до того, що відбувається. Заміна займенника *they* на початку кінофрагменту на займенник *I* свідчить про особисту зацікавленість героїні у вирішенні цієї ситуації на користь бідолашної Бібі.

В останніх рядках реалізується концептуальна метафора МАТЕРИНСТВО Є БОРОТЬБА, у якій концепт БОРОТЬБА вербалізовано дієсловом *fight for*, а концепт МАТЕРИНСТВО активується на мовному рівні

іменником *mother*. Так, материнство трактують як певну дію, спрямовану на захист своєї дитини та відстоювання її прав у суспільстві, що підкреслюється вживанням поряд з іменником *mother* дієслова *does*. Кожна з героїнь намагається боротися за добробут своїх дітей, але не усі матері виявляються готовими до цього: *“Why did you do this to me? I tried to forget. But you said you find her. I’m still her mother. Now you find her, I’m still not her mother. I can’t touch her. I can’t hold her. It’s much more worse to know she’s so close. It’s so much worse”* (Ер. #4). Зокрема, для Бібі легшим було страждання від розлуки з донькою, ніж боротьба за неї, тому вона спершу звинувачує Мію, яка втручається у її життя з добрими намірами.

Мія ж навпаки увесь час намагається боротися за Перл, тож навіть сон, де Лінда хоче викрасти її доньку, засмучує її. Сама ж Мія легко може викрасти речі, які належать іншим: у поданій серії глядач спостерігає як Мія бере звичайні предмети побуту з будинку Річардсонів, які потім використовує у своїх художніх інсталяціях. Так, пір’їнка, котру Мія знаходить у кімнаті Іззі, згодом стає центральним фрагментом її художньої композиції у фіналі серіалу. У кімнаті дівчинки героїня залишає свій перстень, який набуває імпліцитного значення для Іззі як символ їх ментального зв’язку, схожих поглядів, думок та почуттів.

Натомість погляди Елени та Мії різняться кардинально, про що свідчить сцена сварки двох героїнь, котра супроводжується їх лайливим тоном, швидким тембром та експресивною мімікою:

“ - You know what else you have in common with your friend. You’re both terrible mothers. Honestly, it’s a miracle that Pearl is a lovely and wonderful as she is.

- It’s not a miracle. She is mine. And I am a good mother.

- Oh, really? Because in my book, a good mother puts her daughter’s needs before her own. A good mother makes good choices. She doesn’t drag a child from town to town, school to school. She doesn’t smoke marijuana and just leave her daughter to fend for herself. And she

really doesn't leave a baby alone in the cold in front of a fire station.

- *You didn't make good choices. You had good choices. Options that being rich and white and entitled gave you” (Ep. #4).*

Семантичний аналіз поданого кінофрагменту дозволяє виявити його домінанти, репрезентовані словосполученнями *good mother* та *good choices*. Елена звинувачує Мію в тому, що вона не піклується про доньку належним чином і не ставить її бажання у пріоритеті, як повинна робити гарна матір. Натомість Мія вважає, що Елена отримала усі привілеї від народження і на її шляху не траплялися складні моменти, коли необхідно було приймати рішення та робити правильний вибір.

Кожна з жінок відкрито висловлює свою відразу одна до іншої не лише вербально, але й за допомогою сердитого, дещо агресивного погляду та напруженої щелепи. У мовленні Елени домінують паралельні синтаксичні конструкції “*A good mother puts... / A good mother makes... / She doesn't drag... / She doesn't smoke... / And she really doesn't leave...*”, а Мія вдається до епіфоричного повторення словосполучення *good choices* та сполучника *and*, що інтенсифікує значення вжитих поряд епітетів *rich, white, entitled*. У такий спосіб Мія знов таки підіймає питання класових та расових розбіжностей, імплікуючи думку про те, що американське суспільство створило більше можливостей для добробуту та вільного розвитку багатих і білошкірих людей.

На расову сегрегацію та суперечки натякає Мія і в продовженні цієї сцени: “*Elena, you made this about race when you stood out there in the street and begged me to be your maid. I took this job to protect my kid. From You. White women always want to be friends with their maids. I was not your maid, Elena. And I was never your friend*” (Ep. #4). Так, героїня згадує часи, коли білошкірі жінки винаймали темношкірих служниць та намагалися проявляти великодушність у стосунках з ними. Сама Елена щоразу вихваляється тим, що ще маленькою дівчиною брала участь у марші Лютера Кінга за робочі місця і свободу, а її старша донька Лексі зустрічається з

афроамериканським хлопцем. Цим героїня підкреслює свою дружню позицію щодо афроамериканців загалом та добрі наміри стосовно Мії та її родини.

Мія не вірить у щирість цих намірів та плете проти неї інтриги, допомагаючи Бібі у боротьбі проти Лінди, подруги Елени, та захищаючи Перл від цього світу. Декілька разів протягом четвертої серії у кадрі з'являється Мія, яка тримає мотузки у руках, переплітаючи їх. Невипадково ця серія має назву *"The Spider web"*, що натякає на хитрий характер та підступність Мії, котра вибудовує такі пастки для інших героїв, на які вони не розраховували. Фінальна сцена, де Мія збирає нову художню інсталяцію та зв'язує її частини, унаочнює образ павука. Глядач з завмиранням серця спостерігає як в результаті з'являється чорно-біла фотографія з Еленою крупним планом, яку героїня підпалює. Напружена музика, під яку відбувається дія, активує звуковий модус кінофільму і робить цю сцену більш виразною та динамічною. Обличчя Елени у вогні стає новим передвісником пожежі у серіалі.

У цій серії на екрані з'являється ще одна чорно-біла фотографія – на цей раз із зображенням вагітної темношкірої жінки, котра викликає багато емоцій в Мії та свідчить про важливе значення для героїні. Поступово історія створення цього фото та його деяка сакральність розкривається у наступних серіях. Уперше воно постає перед очима інших героїв після друку у газеті та викликає багато питань, оскільки одразу після цієї події у Мії раптово з'являються гроші, які вона позичає Бібі для оплати її адвокату. Відомо тільки, що сенсаційне фото *"Duo"* належить популярній художниці Полін Хоторн. Тому у п'ятій серії серіалу, котра має таку ж назву як і ця фотографія, Елена намагається дізнатися про таємницю появи цього фото та роль Мії у ньому: *"I need to figure out who this woman is. She has completely infiltrated our lives and wormed her way in. Has wrecked Linda's life and she can't get away with it. And how is she paying Bebe's legal fee? I mean, she pretended to be some poor single mother who could barely provide for her*

daughter and now, she's wreaking havoc on all of our lives. She's trying to turn my own daughter against me. She's trying to steal my daughter" (Ep. #5).

У цьому кінофрагменті, зокрема, Елена підкреслює руйнівні дії Мії у житті декількох сімей, використовуючи лексичні одиниці *wreck* «руйнувати» та *wreak havoc* «породжувати хаос, наробити шкоду». Героїня порівнює жінку з загарбником, який увірвався у їх мирне існування та намагається вкрати те, що їй не належить, на що вказує вживання дієслів *infiltrate* «вдиратися», *worm her way* «проникати, вкратися» та *steal* «вкрати» у вербальній частині кінотексту. Елена знаходиться у стані люті та паніки, що на невербальному рівні інтенсифікується мімікою та жестами героїні у сцені, коли вона розмовляє з чоловіком та збирає валізу у дорогу: її лютий погляд, підвищений тон голосу та агресивні рухи тіла. Про те, що усі думки Елени наразі спрямовані на Мію свідчить зображення її вранці того дня: героїня постає перед глядачем не в діловому костюмі, а у в спортивному одязі, посмішка на її обличчі замінюється зосередженим та загадковим поглядом, а діти помічають відсутність приготовленого сніданку.

Елена хоче лише захистити кордони власної родини та вберегти близьких їй людей, хоча своїм розслідуванням жінка прямо порушує кордони приватного життя Мії, що власне непокоїть героїню: *"It's an invasion of my privacy"* (Ep. #5). Невипадково, що у сцені знайомства Елени з батьками Мії у якості журналістки, лунає пісня *"Uninvited"*, яка реалізує звуковий модус у цій сцені. Слова пісенного тексту натякають на відразу, котру відчуває Мія до вчинків Елени: *"You are not allowed. / You're uninvited / An unfortunate slight"* (Ep. #5). Використання у кожному рядку заперечення у формі додавання негативної частки *not* та префіксу *un-* інтенсифікує це почуття Мії та вказує на її небажання розуміти мотиви дій Елени, яка не має поваги до особистого. Словосполучення *uncharted territory* «незвідана місцевість» в іншому фрагменті пісні унаочнює образ загарбника, яким у цьому випадку виступає вже Елена: *"Like any uncharted territory / I must seem*

greatly intriguing / You speak of my love like / You have experienced love like mine before” (Ep. #5).

Проте Мія і сама вдирається у життя Елени, її родини, Лінди та Бібі, коли намагається зберегти свою таємницю та допомогти Бібі, не нашкодивши власній донці. Навіть фотографія, котру вона так ретельно приховує, стає для Мії амбівалентним символом: з одного боку, символом небезпечної таємниці, котра здатна зруйнувати стосунки з близькими людьми, з іншого – символом справжнього почуття любові, тому розтавання з цим твором мистецтва спричинило бурхливий вир емоцій та щирі сльози героїні: *“There are so many secrets, Mi. These are those secrets that keep you alone. That isolates you, even from the ones you love and loved. Now this is what you’re really scared of. But maybe it’s time to be honest with her”* (Ep. #5). Уживання іменника *secret* у множині та його повтор у цьому прикладі поряд з лексичними одиницями *alone, isolate, scare of* унаочнює цей образ. Останні слова матері Мії ще більше підсилюють атмосферу таємничості цього фото та створюють справжню інтригу не лише для Елени, а й для глядачів у цілому: *“The baby Mia was carrying in that picture was not hers”* (Ep. #5).

Для Бібі ж фотографія вагітної Мії *“Duo”*, що буквально позначає «дуєт, пара», стає символом надії та безкорисної допомоги з боку ледве знайомої їй людини. Натомість, коли про це фото дізнається Перл у наступній серії, вона відчуває розчарування власною матір’ю та зраду близької людини. У такий спосіб одна фотографія несе різні імпліцитні смисли, адже приносить у життя персонажів різні події та викликає діаметрально протилежні емоції.

У п’ятій серії мова також йде про молодість Елени та її таємниці. Так, на початку епізоду перед глядачем постає юна, безтурботна дівчина, котра відпочиває у клубі зі своїм хлопцем. Проте вже на ранок в Елени купа планів стосовно її майбутнього: *“Jamie, we have a whole plan. We’re graduating in May, moving back to Shaker and taking my parents’ rental. My*

mom's basically gotten us a starter jobs at the Shaker Sinus" (Ep. #5).

Життя Елени завжди було ретельно сплановано її матір'ю та позбавлене будь-якої спонтанності або імпульсивності. Такої ж покори вона чекає і від своїх дітей: *"If you wanna live in this house, you have to live by my rules. You're not to go over there again"* (Ep. #5). До речі, саме дім у цьому серіалі імпліцитно уособлює образ покори, планування життя та фундаментальних переконань, котрі жінки у цій родині наслідують із покоління у покоління.

Згодом Елена зустрічається з колишнім хлопцем, маючи, на перший погляд, суто професійні мотиви, хоча купівля нової сукні задля вечері з ним свідчить про протилежне. Джеймі знов бачить одержимість Елени діяти за планом і це дратує його, адже вона зовсім не змінилася за 20 років: *"When you called this time, I truly wondered if you changed. But you haven't. You are still the same sad person living the same sad life. You stuck to your plan. But it is not my job to make your life bearable"* (Ep. #5). Семантичне наповнення цього фрагменту вказує на злість та роздратованість чоловіка, який не готовий нести відповідальність за життя дорослої жінки. Повтор прикметника *sad* у сполученні з іменниками *person* та *life* натякає на одноманітність життя Елени, а вказівний займенник *the same* інтенсифікує цю думку. Прикметник *bearable* «стерпний» імплікує негативне ставлення Джеймі до цього способу життя та небажання Елени власноруч зробити крок до змін. Підвищений голос та суворий тон чоловіка у цій сцені спрямований на те, щоб донести свою позицію та показати як жалюгідно виглядає життя героїні зі сторони.

Це вже не перша зустріч героїв після того, як Елена прийняла рішення «жити за планом» та вийшла заміж. Минуло рази вони мали схожу розмову, що показано у шостій серії *"The Uncanny"*:

" - It would be different if you stayed in Paris.

- I had a life to start...plan I mean...It's most people's plan, right? Graduate college, get a job, get married, have kids and you are happy

till death.

- *Are you happy?*
- ...
- *I still love you. I never stopped. I just didn't want your plan. But you don't need to settle. You don't need to be miserable.*
- *I didn't tell either of those things. I like my life. I chose my life”* (Ер. #6).

Елена і на хвилину не може припустити, що її життя склалося б по-іншому, адже вона бачить це як єдиний вірний вибір для того аби бути щасливою. Промовистим є мовчання жінки замість відповіді на питання чи щаслива вона. Героїня намагається переконати і себе, і оточуючих, що таке життя їй до вподоби та її вибір був вдалим. Короткі речення, побудовані на основі паралельних конструкцій та епіфоричного повтору (*I like my life. I chose my life*), і рішучий тон жінки вказують саме на це. Натомість уживання прикметника з антонімічним значенням *miserable* у мовленні героя натякає на дійсний стан речей. І справді події, котрі передують їх зустрічі, лише доводять це: Елена втекла від маленьких дітей на два дні без пояснень, коли її нерви були вже на межі від постійного плачу дітей.

Емоційний стан жінки, її засмученість, виснаженість та роздратованість передається через реалізований модус – неохайний зовнішній вигляд – та візуальний модус – інтер'єр її маленької квартири, де усі речі розкидані. У довершенні цієї сцени молода жінка розбиває посуд та у такий спосіб випускає зайві негативні емоції. У той момент їй не вистачає легкості та безтурботності її студентських років, коли доросле життя було лише планом. Про це свідчить наступна сцена в аптеці, де героїня чує знайому мелодію пісні та, закривши очі, уявляє таке безтурботне життя. На її обличчі з'являється приємна посмішка та вона ширяє у повітрі від задоволення разом зі словами пісенного тексту: *“Fly, robin, fly / Up to the sky”* (Ер. #6). Образ птаха (*robin* «вільшанка») асоціюється з легкістю, свободою, людським духом, що прагне досягти висот. У такий спосіб

реалізується звуковий модус, за допомогою якого передається душевний стан жінки та її потяг до рівноваги, гармонії та свободи.

У цій серії також розповідається про останню вагітність Елени та вперше глядач знайомиться з її матір'ю:

“ - *This obsession that your generation has. It is okay to just be a woman and let men be men.*

- *Thing would be easier without another baby.*
- *I mean, you're acting as if it's a choice. You have money and resources and there is no reason that you can't have another baby.*
- *Is not wanting another one a reason?*
- *Not for people like us”* (Ep. #6).

З поданої розмови стає зрозумілим, що Елена не мала такого райдужного життя, як усі навколо вважають, і в певних ситуаціях саме її гарне матеріальне становище зіграло їй не на користь. На думку її власної матері, жінка не повинна працювати та розвиватися у кар'єрному плані, а її основна задача стати матір'ю, тому вона ніколи не підтримувала доньку у прагненні бути професійною журналісткою. Мати підкреслює їх елітарне положення, вживаючи словосполучення *people like us*. Елена не обирала гроші, проте народилася з ними, звідси і додаткова відповідальність – витратити ці кошти на користь своїх дітей. Тобто, той вибір, про який увесь час говорить Мія, ніби Елені він був непотрібний, насправді зовсім був для неї недоступним: у той момент, коли вона намагалася обрати кар'єру, життя подарувало їй вагітність на четверту дитину, що зруйнувало її можливе майбутнє: “*Thing would be easier without another baby*”. У розмові з мамою простежується сум героїні не лише на вербальному рівні, а й за допомогою невербального прояву цієї емоції: опущені тьмяні очі, сумне обличчя, нахилена голова, уповільнене мовлення, нещасний тон.

Паралельно з історією Елени розвивається історія Мії, яка приїздить у Нью Йорк на навчання, знайомиться з художницею та викладачкою Полін Хоторн, робить перші успіхи у мистецтві та перший серйозний вибір у

своєму житті. Хоча звістка про припинення фінансування стипендій студентів приголомшила Мію, вона не збирається кидати коледж та припиняти розвивати свій таланти. Дотримуючись поради брата: *“Do what you have to do. Just find a way. There is always a way”* (Ер. #6), Мія погоджується на пропозицію Райанів стати для них сурогатною матір’ю за умови отримання 12 тисяч доларів на навчання. Номінативна одиниця *way* у цьому контексті набуває додаткового конотативного значення «вибір» та символізує перше доленосне рішення, прийняте героїнею. Саме під час вагітності Мії і було зроблено ту фотографію, яка залишилася на згадку від Полін та мала принести їй багатство у слухну хвилину.

Сумна новина про загибель брата в аварії і небажання батьків приймати вагітність Мії спровокували жінку змінити своє рішення та втекти разом з дитиною, збрехавши Райанам про викидень. Так починається її шлях таємниць, втечі та переховувань, що візуально показано у кінофільмі певними фрагментами у супроводі відповідного пісенного тексту. Спочатку це пісня Марвіна Гейя *“Piece of clay”*: *“Father, stop criticizin’ your son / Mother, please, leave your daughter alone / Don’t you see that’s what wrong / With the world, with the world today / Everybody wants somebody to be their own piece of clay / Somebody to play with / Wanna mold you, wanna mold you / Shape you like they wanna / Wanna to do their thing / Children are told to give not just to take / If we were all children / You know the world / Will be a better place”* (Ер. #6). Текст пісні співзвучний з думками героїні, котра покидає рідний дім та народжує дитину на самоті. Інтерпретаційно-текстовий аналіз пісні допомагає вилучити його основну думку: усі хочуть змінювати один одного – спочатку батьки, а потім і світ загалом прагне зробити з людини того, ким вона не є.

У семантиці дієслів *mold* «формувати», *shape* «виготовляти, надавати форму, оформляти» та словосполучення *piece of clay* «шматок глини» наявна спільна сема «модельовання, ліплення», що натякає на прагнення батьків «ліпити» власноруч особистість своїх дітей та їх долю згідно зі

своїми бажаннями та переконаннями. Батьки Мії хотіли щоб їх донька стала насамперед порядною християнкою, матір Елени хотіла, щоб вона вийшла заміж та стала гарною матір'ю, а зараз вже Елена хоче зліпити з Лексі та Іззі тих, ким вони не є. У такий спосіб діти метафорично порівнюються з піддатливим матеріалом, наче глина, з котрої можна отримати усе, що забажаєш.

В іншому фрагменті кінострічки ця пісня змінюється іншим саундтреком, котрий супроводжує подальше життя Мії – Рубі Аманфу “*Bitch*”. У кадрі з’являється героїня, яка переїжджає на автівці брата з міста у місто і увесь час знаходиться у дорозі. Глядач спостерігає як дорослішає маленька Перл і як змінюється сама Мія ззовні. У такий спосіб життя показано як рух, процес, течію, а образ дороги натякає на певний пункт призначення та проміжні зупинки. Інтерпретаційно-текстовий аналіз пісні дає змогу реконструювати концептуальні метафори ЖИТТЯ Є ШЛЯХ та ЖИТТЯ Є РУХ, які реалізуються за допомогою сценічної дії та візуального компоненту – зображення шляху та постійного руху автомобілю на ньому.

Вербальну складову пісенного тексту “*Bitch*” теж можна співвіднести з подіями у житті героїні та її внутрішнім станом: “*I hate the world today / You’re so good to me, I know / Tried to tell you but you look at me like maybe / I’m an angel underneath / Innocent and sweet / I’m a bitch, I’m a lover / I’m a child, I’m a mother / I’m a sinner, I’m a saint / I do not feel ashamed*” (Ер. #6). Мія подорослішала та більше не соромиться того, ким вона є і що відчуває, адже жінка може одночасно виконувати різні ролі та мати різні, подекуди опозиційні, риси характеру, на що вказує вживання антонімічних пар: *angel::bitch, child::mother, sinner::saint*. Героїня зустрілася віч-на-віч з собою справжньою та прийняла у собі усе, навіть те, що, на перший погляд, здавалося відразливим та небезпечним, тобто те саме *uncanny*, про яке говорила Полін на початку серії:

“*What is beauty? How we recognize it? Is it an extraordinary? The mundane? Or in Das Unheimlich? The Uncanny. The uncanny is that class of*

terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar. This semester we'll explore how your familiar, Heimlich or home, can become uncanny, repulsive. Or even terrifying. That's the point of what we're doing here. Either put something new into the world or use what we have to show me what is terrifying, repulsive and uncanny about you" (Ep. #6).

У наведеному кіноконтексті художниця підкреслює, що краса навколишнього світу та кожної людини не лише у незвичайному, а й буденному, у дуже знайомому, що може викликати страх, відразу та огиду. Візуальний супровід у вигляді слайдів фотографій викликає різнопланові емоції у студентів та глядачів, оскільки не всі фотокартки мають на меті естетичне задоволення. Повтор прикметників *terrifying* «страхотливий», *repulsive* «огидний, відразливий, непривабливий», *uncanny* «моторошний, небезпечний, надприродний» натякає на це та імплікує думку про те, що навіть відразливе може бути гарним, оскільки показує справжню сутність людини, без прикрас.

Не для всіх героїв важливим є залишатися собою, деякі надають перевагу ідеальній картинці, котру створюють задля суспільної думки. З цього починається сьома серія драматичного серіалу *"Picture Perfect"*. У кадрі з'являється будинок Річардсонів, прикрашений з нагоди Різдва вогниками та новорічними іграшками у найкращих американських традиціях. При цьому звучить коментар господині будинку *"Perfect"* (Ep. #7) та зображено її задоволене обличчя. Глядачу одразу зрозуміло, що Елена хоче справити враження і вона досягає своєї мети, коли у кінці серії Перл вимовляє: *"The house...it looks incredible"* (Ep. #7). Дівчину не стільки приголомшила краса будинку, скільки можливість стати його частиною, хоча б відвідуючи його, адже власна домівка для Перл лише мрія. Широко відкриті очі героїні та посмішка свідчать про її захват.

Неодноразово дівчина уявляла свій власний дім та речі у ньому: *"When I was 11, we were subletting a room in a house. It belonged to this girl. And every day I used to play with her horse figurines. Sometimes when my mom*

was asleep I'd sneak into her closet and try all her dresses and shoes. And I would pretend that I was her. I would pretend that they were my dresses, and that it was my canopy bed, and they were my horses. But then we had to leave, and there was no more pretending, our life wasn't mine. And even the three horses that I'd stolen didn't help because I'd stolen from someone who had so much" (Ер. #7). У наведеному кінофрагменті мова йде про бажання Перл мати те, чого в неї немає та бути тим, ким вона не є. Дієслово *pretend* «удавати, прикидатися» та похідний від нього іменник *pretending* «удавання» виступають семантичним центрами поданого прикладу та натякають на те життя, яке імпонує 15річній дівчинці. До того ж, вкрадені статуетки коників, котрі Перл увесь час перевозить з собою, нагадують про відчуття радості від вигаданого світу, в якому вона прагне жити.

Натомість Іззі відмовляється удавати щось та підлаштовуватися під гарну картинку її матері: *"I want to stop trying to be someone I am not"* (Ер. #7). Для Елени важливим є створення зовнішньої ідеальності, чим пояснюються її вітальні листівки з фотографією усієї родини у ретельно продуманому одязі: *"This is not about you. This is about us. And if you want to be part of this family and live in this house then you'll go upstairs and put on the fucking Keds"* (Ер. #7). Кожна деталь має значення для ідеального образу сім'ї, тому коли Елена бачить на фотокартці Іззі, котра показує середній палець, вона вирішує просто вирізати її з фото, ніби вона і не член цієї родини. Згодом це спричинить неабиякий розпач на обличчі маленької дівчини. Будинок Річардсонів не місце для самовираження та експериментів, тут діють жорсткі обмеження та правила його господині.

Тому Іззі намагається виразити свої погляди у межах школи. Це яскраво проявляється у сцені, коли дівчина влаштовує інсталяцію на тему расових розбіжностей, репрезентуючи м'яких ляльок з роздрукованими обличчями людей різних рас поряд з плакатом: *"Babies for sale: White (100 000), Asian (10 000) McCullough special, Black (free)"* (Ер. #7). У такий спосіб Іззі виказує свою підтримку Бібі та засуджує дії багатих Маккалоїв, котрі

пропонували китайці гроші. Саме на расовій дискримінації у суспільстві і хотіла зробити акцент героїня, підкреслюючи велику значимість білошкірої більшості: *“I don’t know, I guess it was about how we think of other people as less. How we don’t value them. How people like my mom and the McCulloughs and everybody from Shaker...they think they can just buy whatever they want”* (Ep. #7).

Невипадковим є і образ ляльки, який вже фігурував у серіалі. Під цим образом криється не лише штучність суспільства, а й звичка дорослих маніпулювати своїми дітьми, ставлячись до них як до маріонеток, яким вказують що і коли робити.

Ідеальною у будинку Річардсонів тяжко бути навіть для Лексі, котра схожа на матір та живе за її прикладом: *“I know that I don’t know what it’s been like for you. But you don’t know what it’s been like for me, either. What my mom expects from me. The fucking pressure I feel every day to be fucking perfect”* (Ep. #7). Уживання вульгаризму *fucking* у мовленні героїні підкреслює відчай дівчини та її роздратований психоемоційний стан. Невербальне втілення відчаю у кадрі відбувається через реалізацію фізіологічних її проявів крупним планом: заплакане обличчя, червоні наповнені сльозами очі, тремтячий тембр, підвищений істеричний тон голосу Лексі. Дівчина намагається відповідати високим стандартам своєї матері, проте цей натиск лише калічить її психіку та спотворює її особистість, провокуючи на підлість: спочатку вкрадений в Перл твір про складне життя темношкірої дівчини, згодом аборт та використання чужого імені у клініці.

Психічний стан іншої доньки Елени теж позбавлений стабільності та рівноваги. У розмові з Мією Іззі ділиться власними думками та описує свій внутрішній стан як плавання у морі, де немає берегу, а лише вода та небо:

“ - It’s like between my mom, school, all I see is sky and water to the horizon. And it’s like...how much longer I have to swim.

- Izzy, we all have parts that scare us. Parts that we are afraid to look at. Parts that we run because we are just too scared to look at them. But

we can't look. And we cannot say it. And if we can't say with words then we are artists, we find another way. And there is always another way. You don't swim forever" (Ep. #7).

Таке порівняння натякає на безвихідь та емоційний ступор дівчини, наче вона тоне у своїх страхах та непорозуміннях. Мія єдина, на її думку, хто може зрозуміти дитячі погляди та вислухати без осудження. Жінка відчуває страх дівчинки про, що свідчить використання у її мовленні синонімічних дієслів *scare, to be afraid* «боятися». Саме Мія заохочує Іззі використовувати мистецтво як засіб самовираження та спосіб боротьби з оточуючим світом. Епіфоричний повтор словосполучення *another way* підкреслює важливість пошуку свого шляху та призначення для кожної людини, навіть якщо вона ще дитина. До того ж, у другому висловленні наведене словосполучення набуває додаткового значення «вибір», що вказує на множинність вибору та необхідність шукати вихід з будь-якої скрутної ситуації. Щирості цій розмові додають кінематографічні прийоми, що створюють відповідну атмосферу: приглушене світло, акцентування обличчя та очей крупним планом і шум каміну на задньому фоні.

В іншому будинку відбувається не менш «щира» розмова між Еленою та Перл, у якій жінка розповідає таємницю народження дівчинки. Паралельно з цією сценою, сидячи біля каміну, Мія розглядає знайдені старі фотографії померлого брата, Полін, маленької Мії, та емоції починають переповнювати її. Спогади про близьких людей роблять їх більш реальними, що викликає посмішку героїні, але усвідомлення, що вони пішли назавжди, змушує її плакати. Емоції жінки проявляються не лише фізіологічно у невербальному компоненті сценічної дії (посмішка крізь сльози), а й за допомогою музики – пісенного тексту Лорен Рут Ворд *"Picture of You"*: *"I've been looking so long at these pictures of you / That I almost believe that they are real / I've been living so long with my pictures of you / That I almost believe that the pictures are / All I can feel"* (Ep. #7).

У сьомій серії розпочинається суд за опіку над Мірабеллою, де Мія

виступає одним зі свідків збоку Бібі та намагається виправдати вибір жінки у минулому, оскільки і сама приймала неоднозначні рішення:

“All mothers struggle. Money hides it. So you can buy a nanny or a tutor. Vacations. But you can’t put a price on a mother’s love for the child even though someone might try. We know the exact amount that they think Bebe’s baby is worth. No mother would want to be judged by the choice she made in her hardest, most desperate moment. I would say that Bebe left May Ling to save May Ling’s life. It was a selfless act. And it makes her a good mother... I know what it feels like for a child comes from my body. To be made of what I am made of. To be so much a part of you that you cannot fathom them being a part of you. The one I am fighting for is May Ling” (Ep. #7).

У поданому контексті реалізується раніше виявлена концептуальна метафора МАТЕРИНСТВО Є БОРОТЬБА, де концепт БОРОТЬБА активується на мовному рівні дієсловами *struggle* та *fight for*. У боротьбі за свою дитину та її добробут матері вдаються до різних дій та роблять різний вибір, тому не можна засуджувати жодну матір за прийняті рішення, навіть коли вони здаються неправильними. Семантика номінативних одиниць *save* «рятувати» та *selfless* «самовідданий, безкорисливий» імплікує концепт ПОЖЕРТВА, у термінах якого осмислюється концепт МАТЕРИНСТВО: МАТЕРИНСТВО Є ПОЖЕРТВА. Мія наголошує на справжніх вчинках заради дитини, а не грошових витратах на няню, вчителя або відпустку. Вживання номінацій *money*, *buy*, *price* у мовленні героїні імплікують її негативне ставлення до заможних людей, котрі купують увагу своїх дітей. Натомість словосполучення *desperate moment*, *selfless act*, *good mother* натякають на прихильність до Бібі та співчуття до її долі.

Згодом у восьмій серії *“Find a way”* Мія пояснює Перл, чим обумовлена така її прихильність і зацікавленість у справі Бібі та її доньки: *“I think that I gave Bebe our money because I needed to prove that keeping you with me was the right thing to do. Because sometimes I don’t know that if I had given you the choice, that you would have chosen me”* (Ep. # 8). Вчинком Бібі

вона виправдовує свої дії та власні рішення, не тільки перед Перл, а й перед собою.

У цій серії продовжується суд та на цей раз Лінда висловлює свою думку з приводу материнства: *“I’m not the one who abandoned the child. This is what she did. I took her in. I nursed her back to health. I mean, when she stumbles, I catch her, when she is afraid, she reaches for me. You know, she didn’t come from my body and I am sad about it. But that doesn’t make me any less of a mother”* (Ер. # 8). Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного фрагменту дозволяє виокремити концептуальну метафору МАТЕРИНСТВО Є ПІКЛУВАННЯ, де концепт ПІКЛУВАННЯ не має прямої репрезентації, а імпліковано у семантиці номінативних одиниць *nurse* «нянчити, вирощувати, вигодовувати, плекати» та *catch* «тримати, підтримувати».

Усім жінкам у серіалі довелося зробити складний вибір на користь материнства, тож кожна з них має право на розуміння та повагу: *“You can’t stand it, can you? That someone would choose a different life than yours. What was it you gave up, Elena? A love? A career? A whole life? Because you’d rather stand here, disparaging my daughter instead of seeing the truth about your own. I’m talking about Lexie, cause if she’d had the mother she deserved, she might have had the courage to put her own fucking name down at the clinic and she might not have needed to spend the night here in my arms when her own fucking mother was gallivanting at my parents’ house”* (Ер. # 8).

У наведеному прикладі Мія наголошує на якостях Елени, яка засуджує життя інших, хоча сама не проявляє себе як зразкова матір. Роздратованість Мії у цій сцені підкреслює вживання вульгаризму *fucking* та його повтор перед іменниками *name* та *mother*, що імплікує також зневажливе ставлення до Елени, як до матері, та загалом до її родини. Низка номінативних речень з питальним знаком (*A love? A career? A whole life?*) після риторичного питання (*What was it you gave up, Elena?*) натякають на жертви Елени заради народження дітей та створення родини. У такий спосіб актуалізується концептуальна метафора МАТЕРИНСТВО Є ПОЖЕРТВА. Дієслово *disparage*

«зневажати» унаочнює ставлення жінок одна до одної та створює основний тон наведеної розмови.

Розмова Елени з чоловіком теж досягає критичної точки у наступній сцені:

“ - *I am a good person, I am a good wife and a good mother. And everything I have ever done or not done is for the family.*

- *Everything I have done has been for this family. So that you could have what you want. This house, these things, this perfect fucking picture.*
- *What I wanted? What about you wanted? You had your freedom because I gave up mine. I told you I didn't want to have a fourth baby and when I did and I was suffering, you didn't come home from work any earlier. You didn't cancel your golf game on Saturday. You didn't ask me even how I was doing” (Ep. # 8).*

Роздратовані герої не можуть знайти порозуміння та лише лаються: Біллу здається, що це він зробив усе аби Елена була задоволена гарною картинкою їх подружнього життя, натомість Елена дорікає чоловікові за відсутність допомоги та свободи після народження чотирьох дітей. Білл у своєму мовленні вдається до вживання вульгаризму *fucking* у словосполученні *perfect fucking picture*, що підкреслює його негативне ставлення до штучності намальованого Еленою побуту та усіх ознак цього бездоганного життя, зокрема будинку. Напружене обличчя та жести героїв вказують на злість та бажання довести свою точку зору. Елена хоче запевнити Білла та глядачів в тому, що вона гарна людина, дружина та матір, про що свідчить вживання паралельних синтаксичних конструкцій та повтор прикметника *good*. Судячи з відчаю в очах жінки у цій сцені, здається, що вона і сама не вірить у правдивість своїх слів та правильність зробленого вибору.

Навіть діти засуджують її дії та вчинки. Іззі відчуває свою непотрібність після того, як Елена вирізала її з сімейної фотокартки та викинула ці обрізки геть. У наведеному кінодіалозі дівчина порівнює себе з

непотрібною парою взуття, тобто річчю, яку слід викинути на сміття:

“ - *Why did I find them in the garbage?*

- *That's what we do in this house, right? Throw away things we don't like*” (Ep. # 8).

Натомість Лексі потерпає від морального тиску та відповідальності стати кращою та бездоганною:

“*You think Izzy's the fuck-up in this family but she is not. I am. I used Pearl. I stole her story to get into Yale. I wrote her name down at the clinic. Mom, I got pregnant. I got the abortion, not her. I tried. I really tried to tell you everything. This is all this pressure, to be all of these things, to be fucking perfect, but I am not. I am not fucking perfect. No, I am not. Fuck you*” (Ep. # 8).

У цій щирій сповіді Лексі зізнається в усіх підлостях, на які вона пішла заради того, щоб відповідати статусу доньки Елени, проте дівчина втомилася буди ідеальною. Лексі також використовує вульгаризм *fucking* у поєднанні з прикметником *perfect* та іменником *house*. Це вкотре доводить, що саме будинок стає символом не тільки бездоганного життя, але й обмежень, жорстких правил, «золотої клітки» для дітей Річардсонів та подекуди самої Елени. Невдоволення Лексі та небажання більше удавати ту, ким вона не є, інтенсифікується неодноразовим повтором цілого речення: *I am not fucking perfect*. Елена у цій сцені поводить себе досить дивно: вона не бажає слухати старшу доньку та зачиняється у кімнаті. Відмова дізнатися правду натякає на те, що Елена ще не готова визнати свою неправоту та недоліки у собі як «гарній» матері.

Усвідомлення власної відповідальності приходить до жінки лише у фінальній сцені після пожежі, коли офіцер розпитує про місцезнаходження Іззі та причини виникнення вогню:

“ - *They found evidence of an accelerant. Guys said when in there were, uh, little fires everywhere. Well, the fire didn't just happen. It was set. Where is Izzy? Is she around? I just want to talk to her. Elena, someone intentionally burned down your house with you inside. If Izzy didn't do this, then who did?*

- *I did it. I did it*” (Ep. # 8).

Саме з цієї сцени розпочинається оповідь у серіалі, до неї і повертається глядач у кінці. Така рамкова структура серіалу фокусує увагу глядача на основному конфлікті кінотексту та пояснює докладно причини його виникнення. Уперше за своє життя Елена не перенесла відповідальність на своїх дітей та інших людей, а подивилася в очі власним хитким переконанням, хоча насправді пожежу і скоїли її діти. Серйозний вираз обличчя героїні крупним планом, тремтіння у голосі та сльози вказують на усвідомлення власних помилок.

Сцена підпалу будинку та самої пожежі *“The house is on fire”* (Ep. # 8) візуально відтворена за допомогою контрасту кольорів: темне освітлення кімнат та червоне і жовте полум'я, що огортає весь інтер'єр. Глядач бачить як вогонь поглинає теперішнє життя цілої родини: у кадрі фото Лексі і Брайана, лист з Йелю, скрипка Іззі. Усі ті речі, що мали значення для родини, опинилися під грудю пеплу.

Незадовго до цих подій під час розмови Мії з Іззі, жінка розповідає про пожежу у степу, свідком якої вона стала випадково, коли ще була вагітною: *“ And one night, it was 2:00 or 3:00 in the morning, and ...saw this light coming over the horizon and as I got closerI realized that it was a fire. A prarie fire. And I just pulled over and I watched. And when the sun came up...the Earth everything was black. Scorched. It felt like exactly how I felt. It felt like the end of the world. But then I had Pearl, and I learned things that I didn't know before. Like that sometimes, you have to scorch everything to start over. And after the burning the soil is rich, and life can grow there. Life that is maybe even better than what was there before. And people are like that too. They're resilient. Even from total devastation, they start over. And they find a way. Bebe will find a way. And so will Pearl. And so will you”* (Ep. # 8).

Героїня порівнює свій внутрішній стан з випаленою землею, коли здається настав кінець світу і ніщо не здатне подолати це спустошення. Проте народження доньки наповнило її життя новими барвами та жінка

побачила надію навіть у своєму становищі. Яскравість описаного малюнку створюється знов таки контрастністю кольорів: *light, sun* світлі кольори як символи життя та *black, scorched* темні – як символи смерті та руйнування. Дієслова з антонімічним значенням *scorch* «вигоріти, випалити» та *grow* «вирощувати» вказують на амбівалентне значення вогню: як джерело смерті та життя одночасно. Метафоричне порівняння людини з ґрунтом, що стає більш родючим після випалення, натякає на можливість людини пристосовуватися до різних обставин та наповнюватися життєвою енергією навіть після повного спустошення. У такий спосіб вогонь уособлює нове життя та стає символом початку, що на вербальному рівні підтверджується вживанням дієслова *start over*. Словосполучення *find a way*, що є ключовим не тільки у цьому фрагменті, а й в усій серії, котра має таку саму назву, актуалізує одночасно обидва значення «знайти шлях», «знайти вихід, можливість» та вказує на людське вміння бути гнучким та піддатливим до подій навколо та завжди знаходити вихід. Емфатичні конструкції у кінці висловлення підкреслюють думку, що кожна людина має свій шлях та здатна його знайти. Спокійний тон героїні та значна кількість пауз дозволяє зробити акцент на найважливіших моментах розповіді та більш чітко донести свою думку до маленької дівчинки, заспокоївши її стривожене серце.

Натомість власну доньку Перл їй важче заспокоїти, оскільки занадто довго вона приховувала правду про її народження: *“What’s the point? All you ever do is lie. We can’t stay in one place because of your art. Lie. We have no money. Lie. We have no family. Lie. My dad didn’t want me. Lie. He wanted me so bad you had to steal me away from him. You told my father, who wanted me, that his kid was dead. See, you stand around judging everyone else acting like Elena is full of shit, but you are”* (Ep. # 8).

Ключовим словом цього фрагменту стає іменник *lie* «брехня», котрий повторюється п’ять разів та здебільшого відокремлений в номінативні речення, що робить додатковий акцент на його семантиці та підкреслює

атмосферу недовіри між матір'ю та донькою. Занепокоєне обличчя Мії та засмучені, заплакані очі Перл є фізіологічними проявами емоції суму жіночих персонажів, які дійсно глибоко переживають через цю сварку.

У восьмій серії робиться акцент і на проблемі расової сегрегації. Так, коли Мія слухає путівник по Шейкеру, вона дізнається про принцип расової симетрії, якого дотримуються школи у місті, та фінансові заохочення білошкірому населенню для сумісного проживання поряд з темношкірими:

“Chapter 5. Beneath the façade. A look at race in Shaker Heights. Shaker Heights known for its handsome boulevards and opulent homes, is credited for pioneering in truly integrated community. A suburban utopia where all races can live in harmony. Nowhere is the town’s racial consciousness more evident than in public schools where courses on racial sensitivity are taught and every sport is encouraged to have racial symmetry. But surface attempts to create equity mask a façade revealing a complicated history of racial and cultural tension...”
(Ep. # 8).

Мешканці Шейкеру завжди намагалися створити видимість гармонії інтегрованого суспільства. Образ маски актуалізується у поданому фрагменті за допомогою вживання номінацій *mask, façade, surface, image*. Лексичні одиниці *utopia/utopian*, повторюючись декілька разів, стають ключовими у цьому кіноконтексті та натякають на безглуздість ідеї – створити інтегроване суспільство, де усі раси живуть у гармонії. Навіть у сучасному світі продовжують існувати расові упередження, про що свідчить сама сцена, котра відбувається на фоні озвученого фрагменту путівника: Мія проходить у супермаркеті повз жінку, котра з острахом притискає сумку до себе. Тобто навіть зараз білошкірі відчують небезпеку та побоювання до представників інших рас, хоча прогресивне населення міста може і заперечувати очевидні факти. Певна напруга у суспільстві експлікована через уживання прикметників *integrated* та *racial*. Почута інформація провокує нові ідеї у свідомості Мії, яка купує багато пачок борошна та згодом використовує його для своєї художньої інсталяції,

що з'являється на екрані у фінальній сцені драматичного серіалу.

Останній монолог лунає з вуст Перл і частково Мії та є також важливим для розуміння основної думки у серіалі:

“I thought I wanted to be made of little girl things. Homecoming dances, kisses on doorsteps. Fingertips almost touching in the air. I thought I wanted to be made of promises you made. Ones that tasted like ivory. Like strawberry. And even like chocolate. I thought I wanted to be made of fairy-tale endings, where I'd never known what was real or only a dream. So I dreamt that I belonged to you. Because I knew you'd keep me safe from big girl things...Giant spiders, natural disasters and unnatural ones too. I've never felt as safe as I felt in that cage with you. But when I started to wake up I saw those gilded bars around us. And I couldn't remember how it went in the dream.

Was I the bird? Or was I the cage? Was I myself? Or one of my mothers? Was I safe? Or was I suffocating? Because the bird is in the cage. And the cage is in a town. And the town is made of blinding white flour and beautiful lies. And maybe we can't help the things we dream of any more than we can help the stuff we're made of, or maybe we can. If we can finally see the lies and the town and the cage we're inside of, too. We can see the door. A way out. And we can fly away” (Ep. # 8).

У першій частині кінофрагменту Перл за допомогою паралельних синтаксичних конструкцій (*I thought I wanted to be made of*) наголошує на ілюзорності та штучності того життя, про яке вона мріяла і яке побачила у всій красі. Використані номінативні одиниці *fairy-tale*, *dream* та словосполучення *touching in the air*, *promises like chocolate* унаочнюють цей образ казки. Казка виявилася не такою безтурботною, а у житті дорослої дівчинки трапляються не тільки приємні речі (*little girl things*), а й зовнішні обставини (*giant spiders, natural disasters*), від яких може врятувати лише материнська любов. У такий спосіб інтерпретаційно-текстовий аналіз цього контексту дозволяє реконструювати концептуальну метафору МАТЕРИНСТВО Є ЗАХИСТ, де концепт ЗАХИСТ реалізується за допомогою

прикметника *safe* та образу клітки, що стає уособленням захищеності, надійності та безпеки. У клітці дівчина почуває себе наче у кокони, сплетеному з материнських обіймів та любові: “*I’ve never felt as safe as I felt in that cage with you*” (Ер. # 8). Проте образ клітки трансформується з суто позитивного його осмислення на негативне у другій частині цього монологу. Золоті жердини цієї клітки (*those gilded bars*) вказують на певні обмеження, котрі стримують особистість та її розвиток. Низка риторичних питань “*Was I the bird? Or was I the cage? Was I myself? Or one of my mothers? Was I safe? Or was I suffocating?*” (Ер. # 8) нагадує внутрішній монолог вже не тільки Перл, а й Мії, котра читає їх вголос разом з донькою. Роздуми дівчини зосереджені на тому, хто є джерелом цих обмежень: чи сама дівчина, чи її матір, чи зовнішні обставини, і взагалі чи клітка тримала її у безпеці, чи навпаки не давала свіжого повітря та була джерелом небезпеки.

Візуально цей фрагмент супроводжується сценою пошуку Іззі Еленою у будинку, де жила Мія. На обличчі Елени замість жіночного макіяжу глядач бачить страх, розпач, сльози; діловий костюм змінюється на спортивний одяг – усе свідчить про внутрішній стан героїні. Саме Елена знаходить інсталяцію Мії та роздивляється її витвір, коли за кадром Мія пояснює її сенс за допомогою метафор та образів. У такий спосіб відбувається умовний діалог між двома героїнями: те, що ми бачимо очима Елени, відтворено словами Мії: “*Because the bird is in the cage. And the cage is in a town. And the town is made of blinding white flour and beautiful lies*” (Ер. # 8). Словесне маркування інсталяції у взаємодії з візуальним її представленням унаочнює образ міста, у якому живуть герої. Метафора в останньому висловленні не тільки вказує на матеріал, котрий використовувала Мія у роботі (*white flour*), а й натякає на характер стосунків між його мешканцями, де за білосніжними посмішками та гарним будинками ховається брехня та лицемірство (*beautiful lies*). Вербально це репрезентовано за допомогою вживання прикметників з позитивною семантикою *beautiful, white*. Хоча білий колір традиційно вважається

символом невинності та чистоти, у наведеному контексті у поєднанні з лексемою *blinding* «сліпучий» він отримує імпліцитне значення омани та ілюзії. До того ж, білий колір, схожий на чистий аркуш паперу, символізує нову сторінку життя героїв. Борошно, що за виглядом та текстурою нагадує попіл після пожежі або зимовий сніг, покриває усе місто в інсталяції Мії, і лише золота клітка посередині з відкритими дверцятами та пір'їнкою всередині залишаються осторонь цього світу.

В останніх рядках поданого фрагменту “*We can see the door. A way out. And we can fly away*” (Ер. # 8) актуалізується образ дверей (*the door*), що стає символом пошуку себе та одночасно пошуку виходу зі складної ситуації. Уживання модального дієслова *can* підкреслює наявність у кожної людини фізичної та розумової здатності обирати свій шлях та те, ким вона є. Натомість дієслово *fly away* «відлітати» імплікує образ птаха, котрий асоціюється зі свободою та легкістю.

Образ птаха є ключовим у кінотексті та з'являється ще на початку серії, коли молодша Іззі намагається врятувати пташку: “*It was cardinal, it was hurt. I wanted to save it*” (Ер. # 8). Проте у будинку вона почуває себе не комфортно та вилітає з нього, залишивши пір'я на підлозі, котре зберегла Іззі і потім використала Мія у своїй інсталяції. Саме цю пір'їнку виймає з клітки Елена, тримає у руках та промовляє ім'я молодшої доньки Іззі. У кадрі крупним планом обличчя героїні у сльозах та тьмяні неживі очі, сповнені болю та жаху. Порівняння Іззі з пташкою є не випадковим, адже вона немов птах вилетіла з клітки родини Річардсонів, і саме вона має ту легкість та свободу, якої бракує її матері та іншим членам родини.

Фінальна пісня серіалу “*Build it up*” Інгрід Мікаелсон, яка реалізує звуковий модус, теж сповнена легкості та мелодійності, що експліковано і на вербальному рівні: “*Open up your fist and let me out / I was made to run around / And let me feel the air beneath my feet / let me go / And I know not everybody gets a new life / And I know not everybody gets to start over again / But I do know what I am doing with my new life / I'll build it up*” (Ер. # 8).

Використання у пісенному тексті словосполучень *a new life, to start over again* вказують на початок нового етапу життя для всіх героїв драматичного кінофільму. У передостанній сцені глядач бачить з чого починається це життя для Перл та Мії, а саме з повернення до своїх коренів (батьків Мії). Вільні духом Мія та Перл не витримали тиску міста, його рамок, та знов вирушили у дорогу. У такий спосіб не лише Елена зустрілася віч-на-віч з усієї брехнею навколо, Мії теж довелося поглянути в очі правді та перестати прикидатися.

Отже, драматичний телесеріал *"Little fires everywhere"* розповідає про життя звичайних провінційних американців, та акцентує увагу на загальнолюдських проблемах, які турбують кожного: міжособистісні стосунки, правильне виховання дітей та стосунки між батьками та дітьми, сила материнства, пошук себе та свого призначення у світі, ставлення до інших рас та соціальних класів.

Реалізація імпліцитних смислів у цьому телесеріалі відбувається за допомогою актуалізації одночасно реалізованого, візуального та звукового модусів. Реалізований модус репрезентовано через мовлення героїв, їх міміку, жести та зовнішній вигляд. Аналіз мовного матеріалу засвідчив, що на лексичному рівні серед засобів вираження імпліцитності домінують ключові слова, антоніми та прикметники з негативною та позитивною семантикою. Додаткові імпліцитні смисли створюються за допомогою стилістичних засобів синтаксису та семасіології: паралельних конструкцій, повторів, риторичних питань, відокремлених речень, метафор.

Звуковий модус актуалізується за допомогою саундтреків до телесеріалу, натомість візуальний модус створюється за рахунок освітлення кадру, гри кольорів та використання образів-символів.

2.2. Актуалізації реалізованого та візуального модусів в американському веб-серіалі *"What/If"*

“*What/If*” («Що/ якщо», 2019 р.) – це американський веб-серіал з елементами драми та трилеру, створений Майклом Келлі, прем’єра якого відбулася у травні минулого року на сервісі *Netflix*. У центрі історії жінка з багатомільйонними статками Енн Монтгомері, котра робить ризиковану пропозицію подружжю Донованів, яким необхідні кошти на розвиток медичного проекту у боротьбі з раком. Молода вчена Ліза Донован має надію побороти лімфоцитарну лейкемію, від якої померла її сестра, проте на заваді стоїть недофінансування проекту та банкрутство компанії. Енн погоджується інвестувати у справу Лізи, але за своїх умов: провести ніч з її чоловіком, на думку героїні, не значна ціна за 80 мільйонів доларів інвестицій: “*By my calculation it would take roughly 80 million to optimize your discovery, assuming proof of concept. That’s not the kind of investment I’m comfortable making without guarantee that the woman in charge is willing to put whatever is necessary on the line to ensure its success*” (Ep. #1).

Після згоди подружжя починає відбуватися значна кількість подій з непередбачуваними результатами, що нагадує партію у шахи, коли з гри вибуває один з героїв. Шон та Ліза не лише можуть зруйнувати власні життя, але й нашкодити друзям та родичам. Паралельно у серіалі декілька другорядних ліній – оповідь про гей-пару та афроамериканську пару, які можуть сприйматися і як автономні історії. Усі герої потрапляють у ситуацію вибору, складність якого змінює їх уявлення про світ, людей, буденність та інші звичні явища.

Головні жіночі персонажі телесеріалу знов таки зображені за принципом контрасту: на відміну від доброї та порядної Лізи, Енн зневажає моральні орієнтири суспільства, тому в неї з’являються безмежні можливості для маніпуляцій та викриття таємниць інших, у результаті чого позитивні персонажі чинять негарні та навіть підлі речі.

Перша серія серіалу починається з монологу Енн, котрий одразу розкриває риси характеру, що є провідними у її жіночій особистості:

“*Everything happens for a reason. Think about that for a moment. All your*

efforts...personal, professional, carnal, utter and absolute slaves...to some cosmically predetermined set of outcomes. As if we have no say in, let alone culpability for, the defining moments in our lives. If you want a life of purpose... by inverting the notion that everything happens for a reason. Redefine it. Not as some future explanation for terrible tragedy or glorious achievement but its validation of the deliberate choices that lead us to this critical junctures in the first place. Assert authority over chance, fate and destiny, because everything does happen for a reason. And that reason is you. To attain elite success you must be willing to make the hard choices, do the unpleasant things, risk your most valuable assets and do away with the shackles designed by society to limit us: love, marriage, children. And above all, the uninvited imposition of lesser people's moral agendas. Because nothing worthwhile is ever achieved without sacrifice. And true greatness only comes to those willing to pursue it AT ANY COST” (Ep. #1).

Ці слова є цитатою з книги самої Енн “*At any cost*” та окреслюють її моральний компас, оскільки, на відміну від багатьох жінок, Енн сприймає кохання, шлюб та дітей як основні кайдани, що утримують жінку від досягнення її мети. На шляху до цієї мети слід робити складний вибір та йти на жертви, адже успіх залежить від кожної людини та від того наскільки вона здатна боротися за нього будь-якою ціною. Ключовими лексичними одиницями для розуміння особистості Енн у цьому кінофрагменті є іменники *reason, choice, success* та словосполучення *at any cost*. У мовленні жінки переважають прикметники з негативною семантикою *terrible, critical, hard, unpleasant, uninvited*, що вказує на загальну тональність цієї промови та зверхню позицію героїні відносно інших людей. Голос Енн спокійний, розмірений та дещо байдужий, хоча вона і робить акцент на деяких словах та підвищує тон голосу у кінці, що персоналізує цей монолог та показує особисті емоції мовця. У візуальному плані оповіді у карді з’являється здебільшого обличчя Енн, її зухвалий та одночасно хитрий погляд. Сцена, у якій Енн стоїть біля вікна у своїй квартирі та розмірковує про життя, ніби

Бог, споглядаючи за вчинками звичайних людей, неодноразово повторюється у серіалі. В'язка ключів у скляному кубі вперше з'являється на екрані теж у цій сцені, коли Енн говорить про трагедії та вибір людини на шляху до успіху, і у такий спосіб натякає на таємниці у житті самої героїні.

У серіалі порушується лінійна оповідь, тому глядач часто стає свідком флешбеків та флешфорвордів на екрані. Сцена знайомства з Енн глядачів та одного з героїв відбувається пізніше, коли Енн розмовляє у барі з Шоном. Таємничість героїні підкреслено візуально, оскільки спершу реципієнт бачить лише її худі довгі ноги на підборах та чує її розмірений голос: *“I'll have a gin martini. One olive, very dry”* (Ер. #1).

Інші персонажі сприймають Енн по-різному, проте усі визнають її силу та небезпечність:

*“Anne Montgomery? Only one of the most aggressive venture capitalists in town and by all accounts ...born of a **jackal**”* (Ер. #1);

*“ - She is my spirit **animal**.*

- Everything I've read about her makes her seem kind of ...horrible.

- The world is a horrible place, but Anne Montgomery wakes up every morning and she eats it for breakfast” (Ер. #1);

*“Anne Montgomery is the **mongoose** in this viper den”* (Ер. #9).

Метафоричні звороти, у яких Енн порівнюється з хижими тваринами, не випадкові, оскільки вона легко позбавляється непотрібних людей на своєму шляху. Цікавою у цьому контексті є метафора *she eats it (world) for breakfast*, котра імплікує саме хижу природу жінки та її небезпечність для інших. Згодом сцена розмови з Меді у квартирі дівчини у четвертій серії стає підтвердженням її схильності до маніпуляцій та жорстокості:

“Do you know what vestigial organ is? It's a relic of evolution. Take the appendix. The useless organ with a nasty habit of killing its host. Luckily it can be excised without consequence. When something lacks purpose there's no need to miss it when its gone. Tell me, Maddie. Is there anyone who will miss you when

you're gone" (Ep. #4). Порівнюючи дівчину з непотрібним рудиментарним органом в організмі людини, Енн підкреслює її неважливість для цього світу та незначну роль у житті навіть її колишнього хлопця, тим самим змушуючи бідолашну наркотично залежну жінку вчинити самогубство. При цьому голос Енн позбавлений жалю чи розуміння. У такий спосіб глядач отримує додаткову інформацію про характер героїні, її жорстокість та невблаганність.

Це дає підстави іншим героям порівнювати її з дияволом та відьмою:

*"Lisa, there's a hot **witch** on a porch, looking for you"* (Ep. #6);

*"Since when Anne Montgomery does have relatives? I thought she would have **sprung fully-formed from the head of Satan**, but apparently Lisa met him at a party"* (Ep. #8).

Ліза одразу помічає здатність Енн маніпулювати іншими людьми, підкреслюючи її за допомогою уживання прикметника *legendary*: *"Anne is legendary for exploiting people's weaknesses to her advantage. She sees our marriage as my weakness"* (Ep. #1); та її безмежну самотність, унаочнюючи цей стан лексемами *lonely* та *loneliness*:

"-All I can go by is what I can observe. You seem to live a very lonely life.

- Loneliness is involuntary. My life is solitary.

- It doesn't sound any more appealing" (Ep. #7).

Проте Енн заперечує свою самотність і наголошує на своєму усамітненому способі життя, котрий їй до вподоби.

Подібну точку зору висловлює Кеседі, колежанка Лізи, називаючи будинок Енн фортецею самотності: *"Tell me, in one of the 300 rooms in Anne's fortress of solitude, there's toilet?"* (Ep. #2). За допомогою такого роду порівнянь імплікується думка про усамітненість героїні та неприступність її характеру. Зображення зовнішнього вигляду будинку інтенсифікує цю неприступність не лише у моральному плані, а й у фізичному: герої подорожують літаком до цієї локації, оскільки будинок знаходиться на горі та не є легкодоступним для широкого загалу, а лише для елітарної верхівки

суспільства. Енн у цьому випадку нагадує хижого птаха, котрий сидить на високому дереві та спостерігає за своєю здобиччю.

До того ж, Ліза визнає її блискавичну реакцію на ситуацію чи події, виявляючи її схожість з астрономічними тілами та використовуючи відповідні порівняння у своєму мовленні:

*“One minute Anne Montgomery doesn’t exist. Then all of the sudden she hits Silicon Valley **like a comet**, this major player having never climbed the ranks. I can’t find a single actual human who is willing or able to verify any of her stories before she started her Capital Group in 1998”* (Ep. #5);

*“She is **like an asteroid** that keeps slamming into me. Dealing with her is **like playing chess with a supercomputer**. She seems to know my thoughts before they’ve even formed”* (Ep. #2).

У другому прикладі Ліза вживає порівняння розуму Енн з комп’ютером, а її вправних бізнес-ходів з грою у шахи. На екрані реципієнт часто бачить як Енн грає у шахи з Фостером та акцент у кадрі робиться на рухах героїні, яка швидко прибирає з поля одну переможену фігуру за іншою. Сама жінка використовує прийоми та техніки шахів у реальному житті:

“ - I always recognize the moment when you see an opponent’s defeat is eminent. A glint in your eye. You usually relish it. You didn’t seem relishing it. Well, if I didn’t know any better, I’d say you may regret setting this particular game in motion in the first place.

- To the contrary. There are still several big moves left in this game, Foster. And I simply know better than to celebrate before the last one is played. But thank you for reminding me to savor the victory when it arrives” (Ep. #8).

Семантичний аналіз словосполучень *opponent’s defeat*, *game in motion*, *big moves* та лексичних одиниць *is played*, *victory* дає підстави виокремити концепт ГРА та відповідну концептуальну метафору ЖИТТЯ Є ГРА. У серіалі Енн сама встановлює правила цієї гри та змушує інших героїв слідувати за

цим сценарієм. Блиск в очах Енн стає провідною художньою деталлю її образу та вказує на емоції задоволення, які отримує жінка від своїх інтриг та маніпуляцій.

Концептуальна метафора ЖИТТЯ Є ГРА реалізується в іншій сцені, коли герої збираються на презентації будинку Лайонела, партнера брата Лізи Маркуса. Інструкції, які дає героям Лайонел, нагадують режисерські дії, оскільки він використовує відповідну термінологію:

“Tonight I don’t want you all to think of yourselves as actors but as exemplars of domestic perfection. Imagine that this is your house, your best life as you play your scenes, our audiences will wander freely from room to room these masks allowing them the illusion of invisibility, the forbidden pleasures of voyeurism. They would be your gods judging your every move, so don’t fuck up. Each of your vignettes will play out against a joyous celebratory setting: Thanksgiving, wedding, anniversary, Fourth of July, new baby. Tonight together we make this house our very own circle of life. Everyone’s clear on a mission?”

(Ер. #4). Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього кінофрагменту та семантичний аналіз лексичних одиниць *actor, play, scene, audiences, mask, setting* дозволяють конкретизувати концептуальну метафору ЖИТТЯ Є ГРА у концептуальну метафору ЖИТТЯ Є ВИСТАВА. Оформлення кімнат під різні життєві ситуації, що засвідчує і сам мовець (*Thanksgiving, wedding, anniversary, Fourth of July, new baby*), дозволяє відтворити візуально різноманітні події з реального життя персонажів та поряд з словосполученням *circle of life* актуалізують концептуальну метафору ЖИТТЯ Є КОЛО.

Слід зазначити, що паперові маски, які одягають глядачі аби відрізнитися від акторів, не лише створюють ілюзію невидимості, а й допомагають героям розкрити деякі зі своїх таємниць та потаємних бажань, тим самим набуваючи прихованого символічного смислу.

До того ж, у наведеному контексті з’являється образ Бога: *“They would be your gods judging your every move, so don’t fuck up”* (Ер. #4). У такий спосіб

імплікується одна з рис головної героїні Енн, яка вважає, що вона має право засуджувати людей за їх вчинки. Глядачу слід інтерпретувати це з протилежної точки зору, як те, що ніхто не має права брати на себе роль Творця та розцінювати дії таких саме людей з позиції добра та зла.

В іншому контексті під час гри у шахи з Фостером Енн аргументує свою позицію:

“I won't be held responsible for other people's weakness. Those who are incapable of evolution are nothing more than slaves to their nature. I might sometimes wish I were wrong about that but wishing doesn't make it so. Even for me” (Ep. #4). Порівняння людей з рабами через їх залежність від своїх слабкостей пояснює її бажання позбавити суспільство цих вад та вивести його на новий рівень еволюції. Ця «висока» мета робить її життя вартим існування та підкреслює її зверхнє ставлення до людства загалом, адже Енн не відчуває собі рівних у цьому світі.

У кімнаті мотелю у Кентукі Енн та Ліза намагаються порозумітися та дізнатися щось нове одна про одну. Невипадковим є візуальний ряд цієї сцени, де на задньому фоні їх розмови звучить сцена з чорно-білого кінофільму Хітчкока:

“ - Hitchcock's classic study in a duality. The internal struggle between good and evil made manifest.

- Not all of us struggle with good and evil, you know. Some of us just want to make the world a better place... live a happy life ” (Ep. #7).

Сама Енн наголошує на зображенні Хітчкоком світу за принципом контрасту добро та зло, світло та тінь, біле та чорне. Цей принцип добре реалізується і у серіалі, адже усі герої, на перший погляд, добрі та невинні особистості постають віч-на-віч перед своїми поганими і темними сторонами, розкриваючи справжню свою природу. Енн вдало маніпулює почуттям вини Шона за скоєне у минулому вбивство та збереження цієї таємниці від Лізи, Анжела зраджує Тода та приховує це, Маркус замовчує від Лізи свою провину у підпалі будинку, де загинули її батьки. Кожен день

герої проживають у боротьбі темряви та світла у середині них, не наважуючись прийняти свою дуальність: *“What you see in man and what he actually is, can be two very different things”* (Ep. #10).

Натомість Енн не має страху перед поганим у собі. Одяг героїні та його кольорова гама унаочнюють це: жінка постає перед глядачем у строгих костюмах та сукнях переважно білого або чорного кольорів, часто вдаючись до контрастних комбінацій, що лише підкреслює дуальність її характеру.

Зокрема, Фостер, помічник героїні, бачить її іншими очима, на відміну від загальної думки:

“ - The worst kind of victim is the one that chooses to create another. Never thought I have to repeat that to you.

- I'm no one's victim!” (Ep. #3).

Для нього вона сама є жертвою, котра хоче стати в позицію агресора та змінити ролі, адже не бажає коритися тому, що надає їй доля. Погані риси характеру героїні Фостеру легше пояснити, ніж іншим персонажам:

“ - You think I am a terrible person, don't you?

- I think when you've suffered terrible things...you become capable of terrible things” (Ep. #1).

Вживання прикметника *terrible* «жахливий, поганий» імплікує власне ставлення Енн до самої себе та своїх дій.

Жінка відчуває злість та лють, коли Фостер порівнює її з жертвою, оскільки їй легше вважати себе злою королевою у цьому капіталістичному світі, ніж показувати свою власну слабкість та справжню природу.

У наступній сцені Енн бере ключі зі скляного кубу та відправляєтся до старої покинутої квартири. У такий спосіб в'язка ключів символізує таємниці героїні, які вона приховує від інших, але не від себе. Навпаки героїня ставить скляний куб на підставці посередині кімнати, що вказує на її бажання не забувати своє минуле та його наслідки. У дев'ятій серії куб розбивається на дрібні уламки тоді, коли Ліза дізнається про існування таємного сховища Енн та її справжнього імені. Так, разом з уламками, які

з'являються у кадрі крупним планом, перед глядачем постає справжня знервована та слабка жінка. Тож скляний куб імплікує образ вразливої душі героїні.

До того ж, квартира стає уособленням внутрішнього світу персонажу. Усе у ній збереглося як у старі часи, а вкриті целофаном меблі відтворюють деталі інтер'єру минулого та вказують на небажання героїні відкривати ці потаємні шухляди своєї душі. У центрі кадру фотографія, на якій зображена жінка, котра посміхається, а позаду неї дитина, яка виглядає з ледве відкритої двері. Згодом це фото неодноразово з'являється у візуальній частині серіалу і реципієнт поступово здогадується, що боязка маленька дівчинка на ньому і є тою самою Енн Монтгомері, яку наразі бояться усі поважні бізнесмени у Сан Франциско.

Проте Енн Монтгомері не така могутня як усім здається, що стає очевидним у третій серії, коли героїня потрапляє до свого таємного сховища і проводить ніч у дитячій кімнаті, обіймаючи м'яку іграшку тигра. Емоційний стан жінки на той момент, її сльози та німий крик у подушку вказують на відчай та зламану психіку героїні. Маленька дівчинка з фотографії і досі живе усередині дорослої жінки, і саме це вона намагається так ретельно приховати. Так, покинута квартира зберігає спогади про справжню Енн та уособлює її покалічену дитячу душу та вразливий внутрішній світ. Невипадковим є те, що сцена сповіді перед Лізою відбувається саме тут:

“A girl lived here once. Innocent, foolish...She had failed. She was trouble. And her mother had trouble enough. The story could have ended there. Another girl, unwanted pregnancy, out on the street. But the doctor at the clinic offered her...a choice of a different kind...That one choice would allow the girl the chance to erase herself. Become someone new. A woman wise enough never to trust anyone. A woman who would never be a victim. So I walked away from my child. But I never stopped watching her... I watched as she grew up believing she was another woman's daughter. But with the mind so sharp and ambition so strong,

how could she be anyone's but mine? Whether you believe me or not, Lisa, you are that child. You belong to me" (Ep. #9).

Енн пояснює чим був зумовлений її вибір у житті і як вона перетворилася з дурнуватої, невинної дівчинки на дорослу, мудру, сильну жінку, що засвідчує заміна іменника *girl* на *woman* і семантика прикметників у поданому прикладі: *innocent, foolish, new, wise, another, strong*. Ключовими словами у розумінні образу Енн знов таки виступають іменники: *choice, chance, trust, victim, ambition, potential*, що неодноразово фігурували у мовленні героїні. Сльози на очах Енн підкреслюють той розпач, який вона відчувала від розставання з дитиною, проте вербальне наповнення цього кінофрагменту вказує на силу її характеру:

"You were born to be extraordinary. But the family that molded you, made you trusting, weak. I put you in a furnace of my design, and here you are, cleansed of the corrupting tendencies that were hammered into you, stronger than ever. Greatness is within your grasp. I am wealthy enough to fund a hundred companies. Come with me and forge a future alongside me, a future of limitless potential. Or live a life of self-pity and regret" (Ep. #9).

Складний процес створення нової особистості унаочнено за допомогою таких лексичних одиниць *mold* «формувати», *make* «робити, створювати», *put in a furnace* «покласти у піч», *design* «проект, оформлення, задум», *cleanse* «очищати, дезінфікувати», *hammer* «вбивати», *forge* «кувати, підробляти». Усі з наведених лексем містять спільну сему «створення», хоча припускають насильницькі дії над об'єктом творення, у цьому випадку над Лізою.

Після розмови з Лізою у дев'ятій серії Енн відчуває спустошення та розбиває рамку з фотографією, адже дійсно вона у багатьох випадках звинувачує саме жінку з фото, свою власну матір. Злість дорослої жінки змінюється бажанням дівчинки у середині неї відчути піклування та доброту матері, тому у фіналі цієї серії Енн засинає біля нерухомого хворого тіла своєї матері, притиснувшись до неї.

Методи, котрі використовує Енн у житті, позбавлені гуманності і навіть до власної доньки вона ставиться без жалю та схвалення: *“What sort of mother would put their own daughter through this kind of hell. You know what it is to be preyed upon, to be powerless...I can only imagine what mother you had if this is what you think a mother’s supposed to be”* (Ер. #9). Зокрема, у другій серії під час розмови з Лізою Енн практикує вміння стріляти з лука та декілька разів пускає стріли повз голову дівчини, що зумовлює страх на обличчі Лізи та посмішку Енн у відповідь на це.

Героїня Енн позбавлена материнських почуттів про що свідчить те, як жінка описує перспективи нової компанії: *“Emigen is going to grow up to be a monster. Right now the company is still in its infancy. I’m willing to smother it in its crib. For a price. And that price better has at least 9 zeros attached to it, gentlemen”* (Ер. #9). Метафоричне порівняння медичної компанії з дитиною стає можливим завдяки вживанню лексичних одиниць *grow up* «підростати, дорослішати», *infancy* «дитинство, дитячі роки», *crib* «дитяче ліжечко», натомість номінації *smother* «задушити», *monster* «чудовисько, виродок» та словосполучення *for a price* «за ціну» імплікують справжні почуття Енн та її спроможність продати власну дитину за гроші.

У становленні її власної особистості замість матері брали участь пересічні люди та складні життєві обставини: *“Just like you are my pet project. Or could it be you’ve forgotten who forged you? I remember when you came to me, a live wire of ambition and fury. It was me who taught you to harness that energy, gave you the tools, the money, and the connections to become what you’ve become. Rest assured, if ever I do discover you’ve been crafting an exit plan, I’ll make sure you arrive at your destination of choice in pieces”* (Ер. #5). Ліам – той самий незнайомиць, який дає гроші Енн і завдяки їй залишається у тіні усіх грошових операцій, відмічає панування амбіцій та негативних емоцій у характері героїні, метафорично порівнюючи її з натягнутою струною (*a live wire of ambition and fury*), та наголошує на його ролі у створенні її особистості, називаючи її своєю домашньою тваринкою.

Чоловік теж вдається до маніпуляцій та залякування, щоб зберегти вірність своєї підлеглої. У цій сцені Ліам нещадно обрізає зелені гілочки з декоративного карликового дерева Енн та віддає їй ножиці, направляючи їх лезом на героїню.

Декоративне дерево неодноразово з'являється у кадрі крупним планом. Його функція у візуальному компоненті кінострічки теж носить символічний характер. У кінці п'ятої серії героїня показово зрізає декілька гілок зі свого дерева, коли дзвонить у поліцію та повідомляє про обставини вбивства у Стоктоні сім років тому, у якому винуватцем був Шон Донован. Гордовитий погляд героїні натякає на те, що вона володіє ситуацією і все йде за ретельно продуманим нею планом.

Згодом у дев'ятій серії на прикладі дерева Енн пояснює основні принципи своєї життєвої філософії – руйнування є невід'ємною частиною процесу створення, тобто обрізка дерева спонукає його до нового росту:

“ - *Not sure staring at it is gonna make it any less dead.*

- *Then you're not looking carefully. Pruning can be a painful. But it inevitably spurs growth. The tree's suffering proved its opportunity.*

- *Doubt the tree sees it that way*” (Ep. #9).

У цій сцені фокус крупного плану робиться саме на нових паростках дерева та на його оновленні. Натомість Шон проводить певну паралель між цим деревом та ним самим і його долею, тому процес народження його нової особистості здається йому радше болісним, ніж корисним. Використані лексичні одиниці *painful*, *suffer* інтенсифікують думку хлопця, який не вважає, що біль та страждання дарують нове життя: “*People always say change is good. No one ever tells how painful it can be*” (Ep. #3).

У десятій фінальній серії Енн обрізає останню гілку зі свого дерева якраз перед розв'язкою дії у всьому серіалі. У цій сцені жінка слухає власний виступ у телепередачі, де вона знов повторює свої основоположні переконання, котрі лунали ще у першому монолозі героїні: “*For a woman to truly make her mark she must be willing to reject limitations society has always*

used to hold her back...love...marriage...children...and above all the uninvited imposition of lesser people's moral agendas” (Ep. #10).

Ця серія починається з іншого монологу Енн Монтгомері, котрий умовно складається з двох частин: перша частина на початку серії як флешфорвард до основної низки подій, друга – у режимі реального часу. Так, на екрані з'являється Енн, котра сидить на підлозі своєї старенької квартири у шикарній білій сукні з величезною плямою крові на животі. Така атмосфера у кадрі та емоційний стан героїні (сум і розпач у її очах, мокре від сліз обличчя) натякують на сумні події у фіналі:

“Life is economics. A natural system of profit and loss wholly reliant on perpetual storm to sustain itself. Violent gales of creating destruction ceaselessly clearing paths for something new. The only true choice we have...is to weather the storm or to welcome it. I always strive for the latter. Because there can be no creation without destruction. No beginning without end. This is the end” (Ep. #10). Порівняння життя з економікою досить природне для такої жінки, як Енн, котра усе вимірює грошовими еквівалентами. Дуальна природа життя експлікована у наведеному кінофрагменті за допомогою вживання антонімічних пар: *profit::loss, weather::welcome, creation::destruction, beginning::end*. Семантичними домінантами у поданому контексті стають іменники *choice, creation, destruction, beginning, end*, оскільки їх уживання унаочнює роздуми героїні про смерть як початок життя. До того ж, у цьому прикладі життя порівнюється метафорично зі штормом, після руйнівних наслідків якого створюються нові шляхи. У такий спосіб життя інтерпретується як коло, що дає можливість реконструювати відповідну концептуальну метафору ЖИТТЯ Є КОЛО.

Перебіг подій у цій серії теж нагадує біг по колу як для персонажів, так і для глядачів. Багато з героїв повертаються у ту точку, де були на початку історії. Енн теж повертається до початку, тобто до свого минулого. У старій квартирі жінки відбуваються доленосні події серіалу: перестрілка Ліама та Фостера і загибель обох. В останніх словах Ліам наголошує, що

людська природа Енн, яку вона багато років приховувала та намагалась придушити, врешті перемогла у її душі:

“So this is it. The house that built the indomitable Anne Montgomery. Charming. Do you know why I chose you of all the clever, desperate girls I could’ve claimed as my own? It’s because you managed to suppress your humanity so effectively, you truly believed it was gone. Remarkable. A woman so insightful about others could be so blind to herself. Failed to understand the engine powering her ruthless ambition. A white hot core of suppressed rage, pain, desire, need. How does it feel to discover you’re human after all?” (Ер. #10). Серед семантичних домінант цього фрагменту слід виокремити іменники *ambition, humanity, rage, pain, desire, need* та дієслово *suppress*. У наведеному контексті підкреслено не лише погані якості героїні, її лють та біль, а й потреби і бажання Енн як звичайної жінки.

Людяність Енн проявляється у наступній сцені, коли на її руках помирає Фостер – єдиний друг героїні та її вірний помічник. Тут глядач стає свідком щирих сліз сильної жінки та її справжнього суму. Відчайдушний крик Енн *“Nooooo!!!!!!”* (Ер. #10) та міцне стискання мертвого тіла чоловіка в обіймах свідчить про її емоційний стан та ту біль, яка розриває її душу, адже Фостер намагався врятувати життя жінки: *“If you do, this all will have been for nothing. You are my second chance. Don’t take that away from me”* (Ер. #10).

Саме у цей момент Енн промовляє другу частину свого фінального монологу і глядач знов бачить відчайдушний погляд жінки на підлозі у закривавленій сукні: *“This is the end. The weak among us may prefer to imagine their lives are determined by fate, by forces beyond their control. But fate is a lie. There’s only choice, the choice to create or to destroy, triumph or surrender, survive or perish. I’ve made my final choice”* (Ер. #10). Знов таки героїня використовує у своєму мовленні антонімічні пари *create::destroy, triumph::surrender, survive::perish*, підкреслюючи дуальну природу життя. У кадрі з’являються мертві тіла Ліама, Фостера, хвора матір Енн та її

зображення на фото. У фіналі монологу героїня запалює сирник та підпалює свою квартиру. Її обличчя на фоні палаючого вогню унаочнює вибір, який зробила жінка – щоб нове дало паростки та зажило з новою силою, минуле та спогади повинні щезнути назавжди. У такий спосіб вогонь у цьому прикладі набуває імпліцитного значення очищення та народження нового життя.

Крім історії Енн, у центрі оповіді знаходиться подружжя Донованів. Глядач спостерігає як змінюються стосунки героїв після зустрічі з Місіс Монтгомері. Спочатку вони довіряють один одному та готові на усе заради їх подружнього щастя: *“Everything would be ok. Because we’ve got each other”* (Ep. #1); *“That girl is the most important thing in my world. And today was a terrible day for her”* (Ep. #1); *“I would rob a bank for you”* (Ep. #1); *“I’m saying Sean would never cheat on me. I trust him”* (Ep. #1); *“You and me...we’re a lot stronger than she thinks we are. I am in if you are?”* (Ep. #1). Інші герої теж відмічають їх непереможність перед випробуваннями Всесвіту та ідеальність їх пари, якої ті лише прагнуть досягти: *“And you two are invincible no matter what the universe throws at you”* (Ep. #1).

Шон намагається підтримати дружину та надихнути її на боротьбу за свою ідею. У першій серії він дає їй маленький затискач як символ цієї підтримки: *“I picked up the cleat and put in my pocket as a symbol of all the obstacles, real and imagined, bouncing around inside my head. Figured if I could condense all that noise into something smaller to fit a pocket then all my self-doubt could be managed. You can crush it”* (Ep. #1). На презентації компанії завдяки цій маленькій деталі жінка відчуває себе впевненіше, адже невидима присутність чоловіка не дає їй здатися. Хоча, на думку Енн, саме присутність чоловіка Лізи заважає їй зосередитися на своєму проекті. Тож Шон сам перетворюється на той самий затискач, котрий можна сховати подалі та виключити зайві емоції його власника:

“ - *Word from the Hill is your little puppet was magical this morning. I don't know what kind of witchcraft you employed to transform that nervous, little mouse I summarily rejected into a billion-dollar disrupter.*

- *All I did was remove the obstacles to her success. The rest is entirely Lisa's innate prowess”* (Ep. #8).

У наведеному кінодіалозі порівняння Лізи з лялькою у руках Енн (*little puppet*) та маленькою мишкою без власної думки (*nervous, little mouse*), котра перетворилася на володарку мільйонів (*billion-dollar disrupter*), унаочнюють маніпулятивні стратегії Енн Монтгомері, яка здатна зруйнувати щастя людей заради досягнення власної цілі.

Таємниці минулого можуть зруйнувати навіть дуже міцний зв'язок у парі: “*Of course, we're gonna make it. The only way we end up shattered is if start fighting against each other instead for each other. This is how she sees winning this game”* (Ep. #3). Семантика дієслова *shatter* «розбити, розколоти» у наведеному прикладі вже натякає на можливість завершення їх стосунків. Символічним у цьому плані є образ весільної вази, котра розбивається ще у першій серії, що теж передвіщає неминуче розставання. Згодом Ліза сама порівнює свій душевний стан саме з цією вазою: “*It feels broken. Like our wedding vase. Something doesn't unbreak just because you want it to. It takes work to put it back together”* (Ep. #4). Прикметник *broken* вжито для опису емоцій героїні, а відокремлене порівняння і подвійне заперечення в останньому реченні кінофрагменту *doesn't unbreak* інтенсифікують її сум та розгубленість. Отже, ваза набуває імпліцитного смислу як символ розколу душі кожного з героїв та як символ втраченої довіри.

Чоловік вирішує довести дружині, що навіть розбиту вазу варто врятувати і перетворює уламки цієї вази на раму для фотографії:

“- *Is it the broken vase?*

- *Not anymore. Now it's a picture frame. I was trying to show you that nothing's ever really broken”* (Ep. #4).

Але Ліза вже не бачить сенсу ставити в неї весільні фото, адже обидва герої змінилися за цей час і слід прийняти ці зміни.

Жінка втрачає останню надію та віру у ці стосунки після того, як Шон став причиною втрати її компанії: *“When you give someone your trust, you give them the power to destroy you. You were right. I am destroyed”* (Ер. #8). Саме те почуття, яке було основою їх щастя, стало причиною його руйнування.

Про те, що щирість у парі зникла свідчить поданий приклад з кінофільму: *“We need to go to pretend to be a perfect couple”* (Ер. #4). Дієслово *to pretend* «удавати» унаочнює цю думку. Шон давно вже грав роль ідеального хлопця, не бажаючи визнавати темний бік своєї особистості: *“Drop this pretense of righteous nobility and let her see the man you really are: the violence, the darkness...the liar”* (Ер. #8). Образ омани створюється за допомогою вживання номінацій *pretense* «удавання» та *liar* «брехун» і антонімічного за семантикою прикметника *righteous* «праведний». Увиразненню цього образу сприяє сцена у ванній кімнаті після проведеної ночі з Енн, коли Шон стоїть біля дзеркала та протирає його рукою, щоб побачити своє обличчя. Здається, у цей момент герої починає дивитися на себе іншими очима, адже розуміє що правду рано чи пізно дізнається і Ліза. Страх в очах Шона вказує на небажання втрачати кохану та їх стосунки.

У наступній серії під час розмови з Фостером, з яким трапилася схожа історія, Шон вирішує розказати правду у поліції: *“No matter what path we choose in life, good or bad...it always leads us right where we deserve to be...A man who takes responsibility for the things he's done doesn't have to hide in the darkness. And he doesn't drag the woman he loves into that darkness with him”* (Ер. #7). У цьому кіноконтексті підкреслюється дуальна природа усього у житті, починаючи від самої людини до її вибору свого шляху. Антонімічні прикметники *good or bad* активують цю думку на мовному рівні. До того ж, у наведеному фрагменті кінотексту за допомогою словосполучення *path we choose in life* реалізуються концептуальні метафори ЖИТТЯ Є ШЛЯХ та ЖИТТЯ Є ВИБІР.

Інтерпретаційно-текстовий аналіз останніх прикладів дозволяє визначити іменник *darkness* «темрява» як домінантний, що імплікує провідну характеристику образу Шона – темний бік його особистості.

Символом міцних та стабільних стосунків пари стає лавка з видом на місто, де познайомилися герої і куди вони приходять у складні моменти, щоб подумати про свої вчинки. Саме ця лавка з'являється у кадрі, коли герої вирішують прийняти пропозицію Енн, та коли Шон відчуває смуток на душі від скоєного злочину, і саме на ній герої зустрічаються у фіналі серіалу аби почати усе спочатку: *“What if we meet again today for the first time? No baggage. No secrets. Jus two of us...for the rest of our lives”* (Ер. #10). У такий спосіб за допомогою образу лавки актуалізується вже виявлена концептуальна метафора ЖИТТЯ Є КОЛО.

Не лише чоловік Лізи, а й її брат приховує від неї правду, що заважає йому жити повноцінним життям та відчувати свою важливість у світі. На це вказує повтор прикметника *meaningless* у поданому кінодіалозі:

“- I feel like I am just waking up at 30 and missed half my life, like it's all been meaningless.

- You're the kind of guy who would sent himself on fire to keep others warm. It's the opposite to meaningless” (Ер. #2).

Почуття провини вбиває Маркуса зсередини, через що він асоціює себе з монстром:

“- It was all my fault. A little boy killed two people, destroyed a family...Say it. You think I'm a monster. Don't you get it. Lisa grew thinking I was a hero that I saved her from that fire.

- All you deserve is forgiveness. The only way to start healing all the pain you've been carrying is for you to forgive yourself” (Ер. #7).

Показовою у цьому випадку є сцена коли під дією наркотичних грибів герой наважується розфарбувати стіну у їх з Лайонелом будинку. Для відтворення зображення на стіні хлопець використовує свою дитячу іграшку – фігурки скелета у типово мексиканському вбранні:

“ - *It's Calaca. Day of a Dead Skeleton.*

- *Why is he on fire?*

- *Depends on interpretation. He could be burning in the afterlife, dealing with unresolved conflicts, or maybe...he just...died in fire. He's a reminder to always honor death no matter it comes for you” (Ep. #7).*

Проте маленька фігурка перетворюється на великого монстра на стіні: “*What's the most Marco-y possession? Something that's a hundred percent you. Start taking some physical space to relieve the pressure on your psychic space. Don't think about it. Just do it” (Ep. #6).* У такий спосіб друг Маркуса підкреслює те, що малюнок скелета є відображенням внутрішнього світу героя у фізичному просторі. Ця думка імплікується у семантиці антонімічних прикметників: *physical::psychic*.

Домінантні кольори (чорний, білий, червоний, жовтий) цього малюнку увиразнюють бурю емоцій у душі героя. За допомогою червоного кольору на стіні актуалізується образ вогню на візуальному рівні кінотексту. Вербально цей образ реалізується за рахунок уживання номінативних одиниць *fire, burning* у попередньому фрагменті. Вогонь у цьому прикладі постає символом смерті, на що натякає використання номінацій *afterlife* «потойбічне життя», *die* «помирати», *death* «смерть». Для героя іграшка є постійним нагадуванням про смерть та ту злочасну випадковість, до якої він має відношення. Емоційний стан Маркуса у цій сцені дуже напружений: печаль, відчай, сльози, провина домінують на його обличчі. У той момент, коли негативні емоції переповнюють хлопця, глядач бачить як на його руках з'являється вогонь і вони починають палати. Маркус відчуває свою провину у смерті батьків Лізи настільки глибоко, що йому починає здаватися, ніби він власноруч скоїв ці вбивства. У такий спосіб рана на душі хлопця отримує візуальне вираження у форматі малюнка на стіні у центрі кімнати. Це своєрідний крик його душі про допомогу та прощення: “*You can try to paper over that beautiful tormented howl all you want, but just because you can't see something doesn't mean it's not there” (Ep. #7).* Номінації *tormented*

«змучений» та *howl* «стогін» імплікують внутрішній стан брата Лізи у наведеному контексті.

Таким чином, в американському веб-серіалі “*What/If*” спостерігаємо також взаємодію реалізованого та візуального модусів з метою створення імпліцитності на невербальному рівні. Мовний рівень кінотексту доповнюється жестами та мімікою героїв, художніми деталями їх образу. Саундтреки у серіалі створюють лише загальну тональність у певних сценах, тому звуковий модус не репрезентовано у повній мірі. Візуальний модус реалізується за допомогою кінематографічних засобів: освітлення кадру та світлові ефекти (перевага тьмяного світла, що зумовлено жанром трилера), крупний та детальний план обличчя героїв і інтер'єру помешкання, ракурс зйомки та гра кольорів. Додаткових імпліцитних значень набувають предмети у кадрі, що стають символічними для певних героїв.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження ми дійшли таких висновків.

Під імпліцитністю розуміємо особливого роду підтекст, розумовий аналог зв'язків реального світу, спосіб організації свідомості, оскільки у свідомості відображені не тільки сутності об'єктивного світу, але і їх

зв'язки, адже один смисл може припускати і викликати інший. У тексті на всіх рівнях мови існують індикатори імпліцитності, які допомагають читачеві декодувати імпліцитний смисл, закладений автором.

У контексті нашого дослідження імпліцитність стає провідною ознакою кінотексту, проте створюється вона у ньому не лише на вербальному, а й невербальному рівні. У кінодискурсі як складній гетерогенній системі відбувається взаємодія компонентів декількох семіотичних систем (залученням аудіального і візуального модусів), комбінація яких формує смисл.

Отже, кінодискурс є семіотичною системою, 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. Кінотекст по відношенню до кінодискурсу може розглядатися як його фрагмент, а кіносценарій як його когнітивна основа, тобто модель вербальних, невербальних, кінематографічних дій, які подано у часовому та просторовому аспекті з урахуванням соціальних і культурних чинників, конвенційних для певного кінооповідання.

Трактування мультимодальності як комбінації модусів, які продукують значення, дає підґрунтя для аналізу функційних можливостей кожного з модусів і їх взаємодії у рамках мультимодального простору англійськомовних драматичних телесеріалів.

Послугуючись класифікацією модусів Е. Берна, у контексті нашого дослідження особливу увагу звертаємо на такі елементи кінотексту: мовлення, жести, міміка, макіяж, одяг героїв (реалізований модус), музика, мелодійність, ритм (звуковий модус), освітлення, текстура, образи (також символи), колір (візуальний модус).

Аналіз мовного матеріалу американського драматичного телесеріалу *"Little fires everywhere"* засвідчив, що на лексичному рівні серед засобів

вираження імпліцитності домінують ключові слова (*mother/motherhood, child, good, lie, perfect picture, choice/choose, race, money, plan, doll/puppet, house, wreck, cage, fire, another way*), антонімічні пари (*happy::miserable, angel::bitch, scorch::grow, light::scorched*) та прикметники з негативною та позитивною семантикою. Концептуальні метафори (ЖИТТЯ Є КНИГА, ЖИТТЯ Є ШЛЯХ, ЖИТТЯ Є ВИБІР, ЖИТТЯ Є РУХ, МАТЕРИНСТВО Є БОРОТЬБА, МАТЕРИНСТВО Є ПОЖЕРТВА, МАТЕРИНСТВО Є ЗАХИСТ, МАТЕРИНСТВО Є ПІКЛУВАННЯ) імплікують основні думки героїв, їх погляди та характер конфліктів між ними. Синтаксичні засоби також створюють додаткові імпліцитні смисли у певних кінофрагментах (паралельні конструкції, повтор, риторичні питання, відокремлені речення, номінативні речення). Яскравим прикладом реалізації прихованих смислів серед стилістичних засобів у серіалі виступають також метафори.

У результаті мультимодального аналізу було виявлено роль сценічної дії, а саме міміки, жестів героїв, їх макіяжу та одягу у відтворенні емоційного стану персонажів. Емоції героїв передаються і за допомогою звукового модусу у вигляді пісенних текстів. Імпліцитний план оповіді створюється за рахунок реалізації візуального модусу: освітлення кадру, гри кольорів (переважно контрастних) та актуалізації образів, які набувають символічного значення (вогнь, стіна, будинок, двері, птах, павук, клітка, лялька, сукня, перстень). Особливу увагу приділено фотографіям (портрет Елени у машині, портрет Елени у вогні, фотографія вагітної Мії “*Duo*”, автопортрет Мії “*Spider Woman*”), які не лише унаочнюють творчий стиль героїні, а й дозволяють взаємодіяти двом різним мистецтвам у межах одного кінотексту. У такий спосіб сценаристи використовують екфразис, сутність якого полягає не лише у словесному маркуванні зображення, але й орієнтації реципієнта на сприйняття підтексту.

В американському веб-серіалі “*What/If*” спостерігаємо також взаємодію реалізованого та візуального модусів з метою створення імпліцитності на невербальному рівні. Серед лексичних засобів домінують

ключові слова (*choice, ambition, success, victim, potential, chance, loneliness, trust*), антонімічні пари (*beginning::end, creation::destruction, profit::loss*), прикметники з негативною семантикою (*terrible, hard, critical, unpleasant, lonely, strong*). Метафори та порівняння використані для створення додаткового портрету персонажів та імплікують риси їх характеру. Мовний рівень кінотексту доповнюється іншими компонентами реалізованого модусу жестами та мімікою героїв, зокрема, зверхній, байдужий погляд головної героїні Енн довершує її образ холодної королеви, а блиск в її очах (*glint*) стає імпліцитною художньою деталлю.

Візуальний модус реалізується за допомогою кінематографічних засобів: освітлення кадру та світлові ефекти (перевага тьмяного світла, що зумовлено жанром трилера), крупний план обличчя героїв та детальний план інтер'єру помешкання, ракурс зйомки та гра кольорів. Екфразис у цьому серіалі реалізується через залучення кадрів з чорно-білого кінофільму Хітчкока, що унаочнюють філософські погляди героїні на дуальність життя та людську природу.

Додаткових імпліцитних значень набувають предмети у кадрі, що стають символічними для певних героїв: в'язка ключів, скляний куб, м'яка іграшка тигра, фотографія, декоративне дерево, лавка, розбита ваза. Саме за допомогою відеоряду, створеного за рахунок комбінації декількох типів модусів, зростає доля імпліцитної інформації у кінотексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафонова Н. А. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика. Минск.: БГУ культуры и искусств, 2009. – 273 с.
2. Алефиренко Н. Ф. Лингвокогнитивная синергетика: истоки, принципы, сущность / Н. Ф. Алефиренко. – М.: Наука, 2007 с.
3. Арнольд И.В. Потенциальные и скрытые семы и их актуализация в английском художественном тексте / И.В. Арнольд// Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Сборник статей. СПб: СПб ун-т, 1991. – 44 с.
4. Арнольд И.В. Импликация как приём построения текста и предмет филологического изучения / И.В. Арнольд // Вопросы языкознания. 1982, № 4. – С. 83–91.
5. Арутюнова Н. Д. Понятие пресуппозиции в лингвистике / Н. Д. Арутюнова // Понятие пресуппозиции в лингвистике. – 1973, № 1. – С. 84–89.
6. Багдасарян В.Х. К вопросу об имплицитном в языке /В.Х. Багдасарян // Философия и методологические вопросы науки. – Ереван, 1977. – С. 96–113.
7. Бахтин М. Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. – 424 с.
8. Безугла Л.Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі: [монографія] / Л.Р. Безугла – Харків : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2007. – 331 с.
9. Бондаренко Е. В, Мартынюк А. П., Фролова И. Е., Шевченко И. С. Как нарисовать портрет птицы: методология когнитивно-

- коммуникативного анализа языка / Под ред. И. С. Шевченко. Харьков: Издат. центр ХНУ им. В. Н. Каразина, 2017. – 246 с.
10. Ванюшина О. Серіал як феномен масової культури / О. Ванюшина // Вісник Київського національного торговельно-економічного університету. – 2009. – №3. – С.101 – 112.
 11. Вдовина Т. В. Дискурс-анализ: методологические основания и перспективы применения в социологических исследованиях : автореф. дисс. канд. социол. наук / Т. В. Вдовина. – М., 2012. – 24 с.
 12. Волошина Т. Г., Лихачева В. В. Современный киносценарий как область трансформирующейся реальности от художественного текста к кинодискурсу. Риски в изменяющейся социальной реальности: проблема прогнозирования и управления. Материалы междунар. научно-практической конференции, Белгород, 19–20 ноября 2015 г. / [Отв. ред. Ю. А. Зубок]. Белгород: Изд-во ООО «ПТ», 2015. – С. 335–343.
 13. Воробьёва О. П. Словесная голография в пейзажном дискурсе Вирджинии Вульф: модусы, фракталы, фузии / О. П. Воробьёва // Когніція, комунікація, дискурс. – Харків, 2010. – № 1. – С. 47–74.
 14. Голякова Л.А. Подтекст и его экспликация в художественном тексте / Л. А. Голякова // Учеб. пособие по спецкурсу. Пермь: Перм. гос. ун-т, 1996. – 85 с.
 15. Горшкова В. Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино): автореф. дисс. на соискание учен. степени доктора филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки», 10.02.20 «Сравнительноисторическое, типологическое и сопоставительное языкознание». Иркутск: Иркутский гос. лит. ин-т, 2006. – 32 с.

16. Детинко Ю. И. Дискурсивное конструирование чужеродности в современной британской политической коммуникации автореф. дисс. канд. филол. наук / Ю. И. Детинко. – Волгоград, 2013. – 23 с.
17. Ждан В. Н. Эстетика фильма/ В. Н. Ждан. Москва: Искусство, 1982. – 375 с.
18. Загнітко А.П. Імплікація як тип мовленнєвої комунікації // Функціональна лінгвістика. Язык. Человек. Власть. Материалы конференции.– Ялта, 2001. – С.84–85.
19. Захарова М. В. Мультиmodalный текст и его возможности / М. В. Захарова // И. А. Бодуэн де Куртенэ и мировая лингвистика (V Бодуэновские чтения). – Казань, 2015. – С. 122-124.
20. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Волгоград: Волгоград. гос. пед. ун-т, 2001. – 16 с.
21. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Москва, 2007. – 26 с.
22. Ильева Е.А. К проблеме исследования имплицитной информации художественного текста // Функціональна лінгвістика. Язык. Человек. Власть. Материалы конференции. – Ялта, 2001. – С.92–94.
23. Кибрик А. А. Мультиmodalная лингвистика / А. А. Кибрик // Когнитивные исследования. – М. : ИП РАН, 2010. – № 4. – С. 134-152.
24. 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.
25. Колодина Е. А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: инодиалог, кинотекст, кинодискурс / Е. А. Колодина // Вестник

- Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2013. – № 2 (1) – С. 327-333.
26. Кость Г. Від експліцитного до імпліцитного в художньому тексті / Г. Кость // Наукові записки. Серія: філологічні науки. – 2009. – № 82 (2). – С. 142 – 145.
27. Краже С. Г. Маркеры текстовой импликации (на материале современного английского языка) Текст.: дис. . канд. филол. наук / С.Г. Краже. Ленинград, 1986. – 192 с.
28. Крисанова Т. А. Нелінгвальні засоби передачі негативних емоцій в англомовному кінодискурсі. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки». 2015. № 3 (304). – С. 145–150.
29. Крысанова Т. А. Кинематографические средства выражения гнева в англоязычном кинодискурсе // Семантика и прагматика языковых единиц : тезисы докладов междунар. науч. конф. (11–12 мая 2015 г.). Минск, 2015. – С. 116–117.
30. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
31. Кухаренко В.А. Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи (на материале прозы Э. Хемингуэя) / В.А. Кухаренко // Филол. Науки. – 1974. – №1. – С. 72 – 80.
32. Лавриненко И. Н. Стратегии и тактики мены коммуникативных ролей в современном англоязычном кинодискурсе: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Харьков, 2011. – 260 с.
33. Лагутин В. И. Проблемы анализа художественного диалога (к прагматической теории драмы). Кишинев: Штиинца, 1991. – 98 с.
34. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст]. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 137 с.

35. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном [Текст]. Таллинн: Александра, 1994. – 416 с.
36. Медынская В. Л. Об имплицитных структурах, выражающих некоторые синтаксические категории в русском языке / В. Л. Медынская // Филологические науки. – 1971. – №3. – С. 15–22.
37. Молчанова Г.Г. Концептуализация как процесс порождения новых смыслов текста / Г.Г. Молчанова // К юбилею ученого [сб. науч. тр., посвящ. Юбилею д-ра филол. наук, проф. Е.С. Кубряковой] – М. : Москов. гос. пед. ун-т, 1997. – С. 79-83.
38. Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, сопоставительное и типологическое языкознание». Тюмень, 2008. – 18 с.
39. Никитина С.Е. О семантическом эллипсисе в предложных сочетаниях / С.Е. Никитина // Проблемы лингвистического анализа. Фонология. Грамматика. Лексикология. — М., 1966. – С. 40.
40. Новиков А.И. Текст и «контртекст»: две стороны процесса понимания Текст. / А.И. Новиков // Вопросы психолингвистики. Текст: восприятие, понимание, интерпретация. М., 2004. – С. 64–70.
41. Пешкова Н.П. Имплицитность как онтологическое свойство текста / Н.П. Пешкова // Семантические, грамматические и когнитивные категории языка. Уфа: Гилем, 2007. – С. 32–37.
42. Почепцов Г. Г. Семиотика. Москва: Рефл-бук, Киев: Ваклер. 2002. – 432 с.
43. Приходько А.Н. Когнитивно-дискурсивная организация синтаксических единиц // Матеріали III Міжнародного лінгвістичного семінару «Компаративістика і типологія у сучасній лінгвістичній науці: здобутки і проблеми». – Донецьк: ДонНУ, 2004. – С.143–149.

44. Словник української мови / Під загальн. ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1974. – Том 5. – 840 с.
45. Торсуева И. Г. Подтекст и средства его выражения / И. Г. Торсуева // Материалы V Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации (Ленинград, 27–30 мая 1975 г.). Ч. 1. – М., 1975. – С. 60–62.
46. Филлипс Л. Дж., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ. Теория и метод / Пер. с англ. Харьков: Изд-во Гуманитарный Центр, 2003. – 336 с.
47. Фуко М. Археология знания [Текст]. Санкт-Петербург: Изд. центр «Гуманитарная академия», 2004. – 416 с.
48. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.
49. Шатуновский И. Б. 6 способов косвенного выражения смысла // Семантика и прагматика языковых единиц: Сб. науч. трудов. (Электронный ресурс). – Калуга, 2004. – С. 262-274. – Режим доступа: www.russian.slavica.org/newspage7.
50. Шевченко І. С. Дискурс і когнітивно-комунікативна парадигма лінгвістики Мова. Людина Світ. До 70-річчя проф. М. Кочергана. Зб. наук. статей / Відп. ред. Тараненко У. О. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2006а. С. 148– 156.
51. Ширяев Е.Н. О способах обнаружения имплицитного смысла / Е.Н. Ширяев // Проблемы семантики предложения: выраженный и невыраженный смысл. Тезисы краевой научной конференции. Красноярск, 1986. – С. 61–62.
52. Barthes R. The death of the author. Graddol D., Boyd-Barrett O. (Eds.). Media texts, authors and readers: a reader. Multilingual matters Ltd, The Open University, 1993. – P. 166-171.
53. 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. Saarbrücken, 2006. – 294 p.
54. Burn A. The kineikonic mode : Towards a multimodal approach to moving image media [Text] / Andrew Burn. – London : NCRM, 2013. – 25 p.
 55. Clark H. H. Using language / H. Clark. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – 432 p.
 56. Ellestroem L. The Modalities of Media : a Model for Understanding Intermedial Relations [Text] / Lars Ellestroem // Media Borders, Multimodality and Intermediality. – Basingstoke, Hampshire, GBR : Palgrave Macmillan, 2010. – p. 23-61.
 57. Gibbons A. Multimodal Literature ‘Moves’ Us: Dynamic Movement and Embodiment in VAS: An Opera in Flatland [Text] / Alison Gibbons // Hermes – Journal of Language and Communication Studies. – 2014. – № 42. – P. 107-124.
 58. Gaut B. Film authorship and collaboration. R. Allen & M. Smith (Eds.). Film theory and philosophy / B. Gaut. – London: Oxford University Press. 1997. – P. 149-172
 59. Glass K. Mechanisms for Multimodality: Taking Fiction to Another Dimension [Text] / Kevin Glass, Shaun Bangay, Bruce Alcock. – Grahamstown : Afrigraph, 2007. – P. 135-144.
 60. Hiippala T. An overview of research within the Genre and Multimodality framework [Electronic resource]/ Tuomo Hiippala // Discourse Context Media (2017). – Access mode : <http://dx.doi.org/10.1016/j.dcm.2017.05.004>
 61. Jewitt C. Glossary of Multimodal Terms [Electronic resource] / Carey Jewitt. – Access mode : <https://multimodalityglossary.wordpress.com/multimodality/>
 62. Jewitt C. Introducing Multimodality [Electronic resource] / Carey Jewitt, Jeff Bezemer, Kay O’Halloran. – Access mode : https://books.google.com.ua/books?id=tazOCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

63. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue / S. Kozloff. – Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000. – 332 p.
64. Kress G. Multimodality : A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication [Text] / Gunther Kress. – London : Routledge, 2010. – 212 p.
65. Krysanova T.A. Cinematic Discourse as a Polycoded and Multimodal Phenomenon [Text] / T. A. Krysanova. – Lutsk : 2017. – № 9. – P. 14-17.
66. Leeuwen T. van. Introducing Social Semiotics / T. Leeuwen. – London. Routledge, 2006. – 301 p.
67. Longman Language Activator / Edit. Commit. Chaiman: Quirc K. – Harlow: Pearson Education Limited, 2002. – 1530 p
68. Metten T. Review Article: John A. Bateman and Karl-Heinrich Schmidt (2011) Multimodal Film Analysis: How Films Mean [Text] / Thomas Metten // Multimodal Communication. – Multimodal Research Centre (Auckland University of Technology, New Zealand), 2012. – № 1 (2). – P. 205-210.
69. Tan E. S. Engaged and Detached Film Viewing: Exploring Film Viewers' Emotional Action Readiness. Nannicelli T. Taberham P. (Eds). Cognitive Media Theory / E. Tan. – New York: Routledge, 2014. – P. 106-123.
70. Vassiliou A. Analysing Film Content: A Text-Based Approach / A. Vassiliou. Surrey: University of Surrey, 2006. – 195 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

71. Little fires everywhere [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www3.series9.ac/film/little-fires-everywhere-season-1/watching.html>
72. What/If [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www3.series9.ac/film/whatif-season-1/watching.html>