

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА**

Факультет іноземних мов

**Образи жіночих персонажів у кіносценарії телесеріалу «Why Women Kill»:
лінгвістичний та психолінгвістичний аспекти (на матеріалі скрипта
телесеріалу «Why Women Kill»)**

**Кваліфікаційна робота
Рівень вищої освіти – другий (магістерський)**

Виконала:

студентка 2 курсу, 611 групи

Кошельник Богдана Василівна

Керівник:

Кандидат філологічних наук, доцент

Сапожник І. В.

До захисту допущено

на засіданні кафедри

протокол № _____ від _____ 2023 р.

Зав. кафедрою _____ проф. Єсипенко Н. Г.

Чернівці – 2023

Анотація

КОШЕЛЬНИК, Богдана. 2023. Образи жіночих персонажів у кіносценарії телесеріалу «Why Women Kill»: лінгвістичний та психолінгвістичний аспекти. [Магістерська робота]. – Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. Факультет іноземних мов. – Науковий керівник канд. наук. Сапожник Ірина. Чернівці: ЧНУ, 2023. с.

Важливість визначення поняття «образу» виходить за межі літературного аналізу, охоплюючи в собі філософські, лінгвістичні та культурологічні аспекти. Ця складність пов'язана насамперед із вирішенням питань про те, як конструюється образ персонажа в тексті, які засоби використовуються для його формування, і як це впливає на сприйняття та інтерпретацію реципієнтами. Таким чином, метою цієї роботи є аналіз лінгвістичних та психолінгвістичних засобів створення образів трьох головних жіночих персонажів у сценарії телесеріалу «Why Women Kill» та їхньої кореляції з архетипними образами жіночих персонажів. Дослідження складається з трьох розділів. Перший розділ визначає контекст дослідження і складається з чотирьох підрозділів, у яких представлено теоретичне підґрунтя дослідження образу персонажа, зокрема аналіз кіносценарію, як матеріалу наукового дослідження та як сфери формування образу жіночого персонажа. У другому розділі проаналізовано лексико-синтаксичні особливості побудови образів жіночих персонажів у художньому тексті. У третьому розділі представлено кореляційний аналіз створених образів жіночих персонажів та архетипів жіночих персонажів. Роботу завершують загальні висновки дослідження.

Ключові слова: образ, жіночий персонаж, кіносценарій.

Abstract

KOSHELNYK, Bohdana. 2023. Images of female characters in screenplay of TV-series *Why Women Kill*: linguistic and psycholinguistic aspects. [M.A. Thesis]. – Yyrii Fedkovych Chernivtsi National University. Faculty of Foreign Languages. – Supervisor Assoc. Prof. Iryna Sapozhnyk, RhD. Chernivtsi: ChNU FFL, 2023. p.

The significance of defining the notion of «image» extends beyond literary analysis, encompassing philosophical, linguistic, and cultural aspects. This complexity arises primarily from addressing questions about how the character's image is constructed in the text, which mechanisms are employed for its formation, and how this influences the perception and interpretation by recipients. Thus, the aim of this thesis is to analyze linguistic and psycholinguistic means of image composition of three main female characters in the screenplay of TV-series «*Why Women Kill*» and their correlation with archetypal images of female characters. The thesis is divided into three parts. Part 1 sets the context of the research and includes four chapters that feature character image theoretical background research including the analysis of screenplay, as a material of scientific research, and as an area of female character image formation. Part 2 provides an analysis of lexical and syntactic peculiarities of female characters' images construction in a literary text. Part 3 provides a correlation analysis of constructed female characters' images and female characters' archetypes. Finally, some general conclusions will bring this thesis to a close.

Key words: image, female character, screenplay.

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів наукових досліджень інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Б. В. Кошельник
(підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	
ЛІНГВІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ У КІНОСЦЕНАРІЇ.	9
1.1. Проблематика визначення поняття «образ».....	9
1.1.1 Термінологічне поле поняття «образ» у парадигмі гуманітарних наук	10
1.1.2 Класифікація художніх образів персонажів	17
1.2 Визначення та основні ознаки кіносценарію	23
1.3 Способи створення образу персонажа у кіносценарії.....	31
1.4 Методика лінгвістичного аналізу образу жіночого персонажа у кіносценарії	36
1.4.1 Система стилістичних засобів, використаних для створення образів жіночих персонажів	37
1.4.2 Особливості дослідження психолінгвістичного мовленнєвого портрету як складової образу жіночого персонажа	40
Висновки до розділу 1	44
РОЗДІЛ 2 МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ	
ОБРАЗІВ ГОЛОВНИХ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ У КІНОСЦЕНАРІЇ	
ТЕЛЕСЕРІАЛУ «WHY WOMEN KILL»	46
2.1 Мовностилістичні особливості створення образу головного жіночого персонажа Бет Енн Стентон	46
2.1.1 Лексико-стилістичні засоби формування образу жіночого персонажа Бет Енн Стентон.....	47
2.1.2 Синтактико-стилістичні засоби створення образу жіночого персонажа Бет Енн Стентон.....	53

2.2 Мовностилістичні особливості створення образу головного жіночого персонажа Симони Гроув	58
2.2.1 Лексико-стилістичні засоби формування образу жіночого персонажа Симони Гроув.....	58
2.2.2 Синтактико-стилістичні засоби створення образу жіночого персонажа Симони Гроув.....	67
2.3 Мовностилістичні особливості створення образу головного жіночого персонажа Тейлор Гардінг.....	72
2.3.1 Лексико-стилістичні засоби формування образу жіночого персонажа Тейлор Гардінг	72
2.3.2 Синтактико-стилістичні засоби створення образу жіночого персонажа Тейлор Гардінг	81
Висновки до розділу 2	85
РОЗДІЛ 3 ПСИХОЛІНГВІСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ ГОЛОВНИХ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ У КІНОСЦЕНАРІЇ СЕРІАЛУ «WHY WOMEN KILL».....	88
3.1 Психолінгвістична характеристика жіночого персонажа Бет Енн Стентон як архетипного образу «Годувальниця»	88
3.2 Психолінгвістична характеристика жіночого персонажа Симона Гроув як архетипного образу «Спокуслива Муза».....	96
3.3 Психолінгвістична характеристика жіночого персонажа Тейлор Гардінг як архетипного образу «Амазонка»	102
Висновки до розділу 3	109
ВИСНОВКИ.....	112
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	114

ДОДАТКИ 122

ВСТУП

Магістерська робота присвячена дослідженню особливостей створення образів жіночих персонажів у кіносценарії телесеріалу «Why Women Kill».

Репрезентація жінок у засобах масової інформації вже давно є темою для обговорення та ретельного вивчення, особливо з огляду на увічнення гендерних стереотипів та їх вплив на сприйняття жінок суспільством. Останніми роками популярний телесеріал «Why Women Kill» привернув увагу своїм зображенням жінок та їхніх стосунків, зокрема в контексті вбивства. У цій дипломній роботі досліджуються лінгвістичні та психолінгвістичні особливості створення образів жіночих персонажів у кіносценарії телесеріалу «Why Women Kill», зосереджуючись на мовних засобах, використаних у скриптах. Аналізуючи діалоги, характери та теми серіалу, це дослідження має висвітлити частоту певних лексико-стилістичних та синтактико-стилістичних засобів, їх вплив та створення образів жіночих персонажів та кореляцію створених жіночих образів у кіносценарії з архетипними образами персонажів В. Шмідт [73]. Саме тому поняття жіночих образів в центрі уваги багатьох дослідників. Аналізу образів присвячені праці таких українських лінгвістів: М. В. Бережна [2; 3; 4], Ю. Максименко [23], К. Гнатенко [7], В. Кухаренко [18; 19], Л. Красовицька [16], А. М. Ерліхман [10], Л. Гоц [8], С. Альбота [1] та ін. Серед закордонних дослідників було виокремлено М. Фабер [50], Дж. Майєр [50], Д. Ковакс [58] та ін. Незважаючи на відмінність сприйняття суті образу вітчизняними та закордонними дослідниками, спільним є розуміння того, що образ і мова взаємопов'язані.

Актуальність теми викликана антропоцентричною спрямованістю лінгвістичних студій на виділення образів жіночих персонажів та способами їх створення та кореляції з архетипами. До того ж, актуальність обумовлена недостатньою вивченістю аспектів образу персонажа в кіносценарії та

важливістю вивчення специфіки лінгвостилістичних засобів створення образів жіночих персонажів та кореляція мовних засобів з архетипними образами.

Метою роботи є виявлення та дослідження лінгвістичних засобів формування образів трьох головних жіночих персонажів у кіносценарії телесеріалу «Why Women Kill» та їх кореляцію з архетипними образами жіночих персонажів.

Для досягнення сформульованої мети слугують такі **завдання**:

- 1) здійснити критичний аналіз теоретичної літератури присвяченої дослідженню поняття образу та архетипу;
- 2) узагальнити та систематизувати різні погляди на визначення поняття «кіносценарій» та окреслити його особливості;
- 3) з'ясувати лексико-стилістичні та синтактико-стилістичні особливості образів трьох головних жіночих персонажів у серіалі «Why Women Kill»;
- 4) визначити та проаналізувати психолінгвістичні кіноархетипні образи жіночих персонажів серіалу «Why Women Kill».

Об'єктом дослідження є образи жіночих персонажів.

Предметом дослідження є лексико-стилістичні та синтактико-стилістичні засоби, які використовуються для створення образів жіночих персонажів у кіносценарії телесеріалу «Why Women Kill».

Матеріалом дослідження слугували 379 засобів вербалізації образів жінок, дібраних методом суцільної вибірки із скриптів телесеріалу «Why Women Kill» загальним обсягом 19173 слововживань.

При написанні роботи використано такі **методи дослідження**:

- *аналіз, синтез, зіставлення* – для висвітлення науково-практичних засад роботи;
- *суцільної вибірки* – для інвентаризації вербалізаторів образу персонажа;
- *контекстуальної інтерпретації* – для виявлення особливостей використання мовних засобів створення образу персонажа у кіносценарії;

- *кількісних підрахунків* – для визначення частоти використання лексико-стилістичних та синтактико-стилістичних засобів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у доповненні визначення особливостей створення образу жіночого персонажа у кіносценарії шляхом використання лексико-стилістичних та синтактико-стилістичних засобів, а також кореляції лінгвістичних особливостей образів героїнь з архетипним жіночим образом.

Теоретичне значення магістерської роботи полягає в тому, що отримані висновки сприяють подальшим науковим дослідженням образів персонажів у кіносценарії, їх характерних ознак та властивостей. Уміщені в роботі узагальнення щодо поняття жіночих образів, його створенні у кіносценарії можуть слугувати базовими конструкціями у процесі наступних загальнотеоретичних і галузевих досліджень у сфері психолінгвістики.

Практичне значення дослідження зумовлено тим, що його результати можна використовувати у науково-дослідній сфері (для подальшого наукового дослідження проблеми); у теоретичних і практичних курсах з лексикології та стилістики англійської мови; у спецкурсі з аналізу художнього тексту англійською мовою.

Особистий внесок дослідника. Самостійно виконано критичний огляд літературних джерел; аналіз лексико-стилістичних та синтактико-стилістичних засобів вербалізації образів жіночих персонажів у кіносценарії за допомогою мовних одиниць різних рівнів, встановлена кореляція особливостей використання мовних засобів з архетипними жіночими образами, а також сформульовані всі положення та висновки роботи.

Апробація роботи. Основні положення і результати роботи були повідомлені і обговорювалися на Щорічній студентській науковій конференції Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, 2023 р.). Основний зміст роботи опублікований у двох наукових працях, серед яких «Матеріали студентської наукової конференції Чернівецького

національного університету» [15] та науковий вісник «Германська філологія» [31].

Структура роботи зумовлена специфікою завдань та матеріалу дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг магістерської роботи становить 149 сторінок, з них 35 сторінок — додатки і список використаних джерел.

У *вступі* визначені актуальність, об'єкт, предмет, мета та завдання, матеріал дослідження, розкривається наукова новизна розвідки, а також її теоретичне та практичне значення.

У *першому розділі* відбувається огляд теоретичних засад вивчення образів жіночих персонажів.

Другий розділ присвячено аналізу лексико-стилістичних та синтактико-стилістичних засобів створення образів жіночих персонажів у кіносценарії.

У *третьому* розділі встановлена кореляція особливостей використання мовних засобів творення образів жіночих персонажів з архетипними образами жіночих персонажів.

У *висновках* викладено теоретичні та практичні результати магістерської праці, з'ясовано перспективи майбутніх наукових досліджень.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІНГВІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ У КІНОСЦЕНАРІЇ

1.0. Вступні зауваження до першого розділу

Розділ присвячено висвітленню поняття образ у філософії, літературознавстві, лінгвістиці, опису видів образів та методів їх дослідження. Приділена увага особливостям визначення поняття «кінематографічний сценарій» в історії кіно та лінгвістики, а також ставленню дослідників до кіносценарію як продукту літератури. Визначена методологія дослідження образу персонажа у кіносценарії.

1.1. Проблематика визначення поняття «образ»

Художній образ є невідокремленим компонентом будь-якого твору мистецтва. Він спочатку з'являється в уяві митця, який потім втілює його в життя у різних формах: словесній, матеріальній, звуковій, шляхом створення певного твору. Таким чином образ потім відтворюється в уяві того, хто сприймає мистецтво.

Художні твори присутні у кожному виді мистецтва, що спричиняє складнощі в дослідженні поняття образу. Крім цього, формулювання поняття образу буде різним, зважаючи на область мистецтва, в якому він присутній, що спонукало нас дослідити художній образ та поєднані з ним поняття у різних науках: філософії, літературознавстві, лінгвістиці та кіномистецтві для розуміння поняття образу детальніше.

1.1.1 Термінологічне поле поняття «образ» у парадигмі гуманітарних наук

Починаючи з античних часів проблемою образності займалася ціла плеяда мислителів і вчених у філософії (Ксенофонт, Платон, Арістотель, Кант І., фон Гумбольдт В., Рассел Б. та ін.), літературознавстві (Микитенко А., Єрошкіна О., Максименко Ю., Гнатенко К., Ференц Н., Фабер М., Шмідт В. та ін.), лінгвістиці (Курашенко В., Єфімов Л., Манакін В., Ясінецька О. та ін.).

Осмислення поняття «образ» у теорії почалось в епоху античності, де сам термін походить від грецького *eidos* (ейдос), що в філософії того часу позначає форму відображення й освоєння людиною навколишнього світу. Однак філософи античності трактують це явище неоднозначно. Ксенофонт вважав, що образ мав характер фізичної схожості, яка йшла від істинного предмету в очі та/або в душу людини [35, с. 165].

Платон визначає, що образ асоціюється не тільки із зовнішнім виглядом предметів, а й з внутрішньою формою його буття. Таким чином, образ стає синонімом слова «ідея», яке трактується філософом як безтілесні сутності, що існують до речей, поза ними й незалежно від них. Ідеї є прообразами реальних речей і осягаються не чуттями, а розумом [35, с. 236]. Таким чином, матеріальний світ – копія ідеї, а образ – це відображення матеріального світу, тобто копія копії ідеї.

Натомість, в Арістотеля теорія образу отримує нове тлумачення: образи – це уявлення речей, які є можливими. Джерелами образу є досвід та пам'ять, натомість образ є основою для мислення та мовлення. Образ також відіграє важливу роль у «Поетиці» Арістотеля, де він слугує засобом створення художнього твору [70, с. 52].

Отже, завдяки почуттям, предмети можуть відображатися не лише такими, якими вони є насправді, але й такими, якими їх вважають або якими вони повинні бути. Арістотель, на відміну від Платона, наголошує на нерозривності образу та

речі, яку він відображає, хоча в його філософії зберігається трактування образу як результату відображення речі.

У середні віки ідеї проголошувалися божественними прообразами речей, а близьке до сучасного визначення образу як форми відображення об'єктивної дійсності було створене лише в німецькій класичній філософії.

І. Кант вважає образ діяльністю уяви, який є важливим для сприйняття і пізнання, оскільки він синтезує дані, пов'язані з почуттями в єдине ціле. Таким чином, образ є ключовим компонентом трансцендентального ідеалізму І. Канта [67, с. 3186]. Німецький філософ В. фон Гумбольдт використовував термін «*Bildung*» (формування) для позначення процесу розвитку інтелектуальних і моральних здібностей людини через освіту, культуру та мову. Він також підкреслював роль образу у створенні нових мовних виразів [51, с. 93]. Англійський філософ Б. Рассел визначає образність як візуальний символізм або описову мову, яка викликає ментальний образ або інші види чуттєвих вражень. У теорію пам'яті, що описана в його роботі «Аналіз розуму», Б. Рассел також відносить образ пам'яті, що репрезентує подію в минулому [58, с. 198]. На думку німецького філософа І.Г. Фіхте, а точніше за його пізньою філософією знання є образом буття, який не залежить від буття і не вичерпує його. Образ є самим собою тоді, коли він відображає себе. Це означає, що знання є самопроявленням абсолютного [28, с. 94].

У сучасній філософії поняття «образ» інтерпретують як результат та ідеальну форму відображення, реконструкцію предметів та явищ матеріального світу у свідомості людини [36, с. 193].

Природа, важливість і навіть існування ментальних образів є предметом суперечок серед психологів і філософів. З одного боку, здається очевидним, що нормальні люди насолоджуються помірно насиченим внутрішнім життям, у якому запам'яталися сцени, мелодії, смаки та запахи, які можна викликати в уяві, створювати нові версії та насолоджуватися ними; стан розуму після того, як це зроблено, чимось схожий на стан бачення, слуху та куштування оригінальних

речей, але також зовсім не схожий на нього. Тому це не просто «внутрішнє зображення», а візуальні зображення, що відрізняються від образів також і в інших аспектах: наприклад, вони не витримують ретельного огляду, і існує обмеження на маніпуляції, які можна робити, зберігаючи їх [42, с. 238].

Погляд, згідно з яким образи відіграють фундаментальну роль у мисленні, був підданий нападу Л. Вітгенштейна, один із аргументів якого полягав у тому, що якщо вони розглядаються як внутрішня присутність, яка пояснює, наприклад, здатність до розпізнавання та класифікації, тоді ми повинні задатись питанням як вони самі є розпізнаються та класифікуються [42, с. 239].

Для визначення поняття образу необхідно звернутись до номінацій, котрі існують в одному полі з ним, а саме важливо дослідити наявність зв'язку образу, знаку, та символу. Зв'язок знаку, символу і образу є одним з ключових питань філософії, лінгвістики, культурології та мистецтвознавства. Знак, символ і образ відображають різні способи кодування та декодування інформації про реальний світ.

Знак – це умовне позначення, яке має прямий зв'язок з позначуваним предметом або поняттям. Знаки можуть бути природними або штучними, вербальними або невербальними, дискретними або неперервними. Знаки служать для передачі інформації в рамках певної системи, яка має свої правила та коди [1, с. 108].

Символ — це художній образ, який має умовний зв'язок з усталеною думкою, ідеєю або почуттям. Символи виникають на основі асоціативних зв'язків між різними сферами реальності, які не мають прямого логічного чи казуального обґрунтування. Вони служать для вираження сенсу та цінностей в рамках певної культури, яка має свої традиції та менталітет [11, с. 201].

Образ — це сенсорне відображення предмета або явища, яке має багатозначний характер. Образи створюються на основі сприйняття та уявлення, які залежать від індивідуальних особливостей та емоційного стану суб'єкта.

Образи служать для створення естетичного задоволення та емпатії в рамках певного мистецтва, яке має свої жанри та стилі [27, с. 221].

Зв'язок між знаком, символом і образом можна розглядати як діалектичний процес, у якому вони перетворюються один в одного, виражаючи різні рівні пізнання та сприйняття. З одного боку, знак може стати символом або образом, коли його значення набуває глибинного сенсу або естетичної форми. З іншого боку, символ або образ може стати знаком, коли його сенс або форма стабілізуються та узгоджуються [1, с. 109].

Таким чином, знак, символ і образ є не лише різноманітними способами кодування та декодування інформації про реальний світ, а також динамічними формами взаємодії між розумом, почуттями та волею суб'єкта. Знак, символ і образ є необхідними елементами пізнавальної, культурної та мистецької діяльності людини.

Зважаючи на специфіку цього дослідження важливо також розглянути думки дослідників щодо поняття також художнього образу, адже художній образ безпосередньо є літературним явищем.

Поняття художнього образу трактується досить неоднозначно, відповідно різні вчені подають його по-різному. Наприклад, у «Словнику-довіднику літературознавчих термінів» автори зазначають, що художній образ – це «створена засобами мови узагальнена картина реальної дійсності або переживань митця у формі конкретного, життєво повного явища» [32, с. 98]. Художній образ – це певна іншомовна, метафорична думка, котра розкриває одне явище через інше [23, с. 183].

Художній образ є невід'ємною ланкою літератури. Одні вчені вбачають художній образ як «клітину» мистецтва, його «серцевину», а інші – як форму мислення в мистецтві, художнє узагальнення, яке в конкретно-чуттєвій формі розкриває суть «зображуваного» [7, с. 60].

Вважається, що саме категорія художнього образу відрізняє мистецтво та літературу від інших сфер духовного життя людини. Будь-який художній твір

складається з художніх образів, які виникають на кожному рівні художнього твору. Таким чином, художній образ в літературі є динамічний, в різних творах та жанрах він набуває різного вигляду: в одних постає в образі людини, в інших – виступає як образ природи, в третіх – речі, в четвертих – з'єднує уявлення людської дії в середовищі, в якому воно розгортається [7, с. 63].

Словесне вираження образу в літературі розраховане письменником на чуттєвий досвід читача. Для того, щоб зробити образ більш живим та відчутним, автори намагаються викликати різноманітні яскраві враження від конкретних предметів та явищ [26, с. 5].

Архетипний образ є способом вияву архетипу свідомості. У кожній людині є колективне, неусвідомлене, утворене зі сфери інстинктів і їх відповідників – архетипів [34, с. 269].

Також, існує думка, що у літературі поняття «художній образ» розглядають у двох аспектах. У першому – як позначення образу конкретного героя, як означення прийому чи засобу художньої виразності (метафора, гіпербола, порівняння). В другому – образ інтерпретується як цілісна форма відображення реального світу, тобто як художня модель цього світу, що втілюється у певному художньому творі [23, с. 184].

Художній образ як одна з основних категорій створення мистецького твору несе в собі відбиток культури і змінюється відповідно до основних тенденцій та вимог суспільства. Специфіка художнього образу визначалась не тільки тим, що він осмислював і осмислює дійсність, але і тим, що він створює новий вигаданий світ [7, с. 162].

Для того, щоб дослідити поняття образу також необхідно ознайомитись також з поняттями, які мають безпосередній зв'язок з ним. Нами було обране поняття образність, тому що дослідження цього терміну може допомогти сформулювати поняття образу.

У літературознавчій енциклопедії поняття «образність» визначається як властивість літературного мовлення подавати інформацію в яскравій,

оригінальній предметно-чуттєвій формі, застосування особливих словосполучень, які підсилюють семантичні поля додатковими експресивними та емоційними нюансами [14, с. 142].

Образність – це важливий складник культури мови; ознака, яка полягає в здатності формулювати думку, залучаючи розмаїті художні засоби, що сприяє емоційності сприймання та робить мовлення влучним, яскравим, довершеним, експресивним. Образність мови розглядають як засіб увиразнення думки, адже звертаючись до чогось нового, складного, малозрозумілого, людина передусім намагається використати для осмислення елементи краще відомої, зрозумілішої сфери, і в цьому разі їй допомагають метафори, порівняння та інші засоби увиразнення думки [16, с. 16].

Найповніше образне мовлення реалізується в художньому стилі мови. Образне мовлення звичайно стосується емоційної сфери людини, позитивно чи негативно налаштовує її щодо інших, спонукає до словесної відповіді, певної фізичної дії, роздумів, міркувань. Образність мовлення налаштовує мовців на почуттєво-емоційне сприймання того, що наявне в природі й в суспільному житті. Творці образно-художнього мовлення, передусім видатні письменники, використовуючи власне мовні засоби, створюють свою художню модель життя в різних його виявах, типізують зображуване, індивідуально-особистісне перетворюють на узагальнене [9, с. 253].

У рамках лінгвістики образність трактується з точки зору семантичної двоплановості, а носіями образних значень є, насамперед, тропи, тобто прийомів виразності.

О. Потебня, підійшов до визначення образності через виділення у слові внутрішньої форми, яка виступає «центром образу». Вчений визначав внутрішню форму слова як «відношення змісту думки до свідомості; вона показує, яким чином уявляється людині її власна думка» [25, с. 41].

За О. Потебнею, образ – це зв'язок між зовнішньою формою та значенням, який здійснюється за допомогою внутрішньої форми.

Художній образ, за визначенням В. Кухаренко, є узагальнюючим, збірним, синтетичним, побудованим на основі словесних образів, локалізованих у межах контексту [19, с. 47]. Словесні образи є першоелементами синтетичних образів, вони є первинними, у той час як художні образи є вторинними. Художній образ у тексті формується за рахунок інкорпорації логічної інформації, яка міститься у прямих номінаціях і шляхом синтезу чуттєвої, образної інформації, представленої низкою виражальних засобів і стилістичних прийомів [19, с. 58].

Л. Єфімов та О. Ясінецька визначають образ як певне зображення об'єктивного світу, словесний суб'єктивний опис тієї чи іншої особи, події, явища, видовища, зроблений мовцем за допомогою всієї сукупності виражальних засобів і стилістичних прийомів [12, с. 14].

Таким чином, категорія образу вивчається протягом багатьох століть різними науками, кожна з яких інтерпретує це поняття по-своєму. Вперше поняття «образ» розглядалося ще античними філософами, які неоднозначно трактували це поняття: одні – як зовнішній вигляд, обриси предмета, інші – як копію об'єкта реального світу. Пізніше, в класичній німецькій філософії, образ визначали як основну форму пізнання, освоєння та відображення дійсності. Таким чином, попри великий інтерес дослідників до вивчення художнього образу в літературі, немає чіткого визначення даного поняття. Проте дослідники збігаються в думці, що саме художні образи складають основу будь-якого художнього твору, при цьому вони не піддаються підрахунку і виникають на всіх рівнях таких творів.

У філологічних науках образ розглядають з дещо інших позицій. Таким чином, образ у літературознавстві визначається як будь-яке явище, творчо відтворене в художньому творі. Натомість лінгвісти ототожнюють образ із тропами, а під образністю розуміється властивість мовних та текстових одиниць позначати певний фрагмент дійсності в іншій мовній формі за допомогою тропів.

З усіх наведених вище трактувань визначення поняття художнього образу у нашому дослідженні ми будемо спиратися на два. Перше подане в словнику-

довіднику літературознавчих термінів: образ – створена засобами мови узагальнена картина реальної дійсності або переживань митця у формі конкретного явища. Друге – наводять Л. Єфімов та О. Ясінецька, де зазначають, що образ є певним зображенням об'єктивного світу, словесний суб'єктивний опис тієї чи іншої особи, події, явища, видовища, зроблений мовцем за допомогою всієї сукупності виражальних засобів і стилістичних прийомів. Актуальність цих понять обумовлена їхньою точністю та універсальністю, що дозволяє нам використати їх у лінгвістичному дослідженні кіносценарію. Пропонується використовувати наступне інтегроване визначення: художній образ – створена автором за допомогою мовних засобів форма відображення дійсності, що робить можливим чуттєве сприйняття абстрактних понять.

1.1.2 Класифікація художніх образів персонажів

Всесвіт будь-якого художнього твору описаний автором часто виражається у декількох художніх образах або їх системи, де останні відрізняються один від одного і належать до певного типу, різновиду художніх образів. Загалом існують різні системи класифікації художніх образів.

Художні образи на рівні походження можна умовно поділити на дві великі групи: ті, що створюються авторами, і ті, що відповідають традиційним установам. Авторські художні образи зароджуються в творчому робочому просторі автора та виникають із суб'єктивного сприйняття митцем всесвіту, включаючи власну інтерпретацію зображуваних подій, явищ чи фактів. Представлені автором образи вирізняються виразним рівнем конкретності, викликають сильні емоційні реакції та демонструють індивідуалістичні якості. Близькість між персонажами та читачем пояснюється їхніми автентичними та зрозумілими людськими якостями [24, с. 18]. Традиційні образи походять з величезної скарбниці світової культурної спадщини. Ці наративи втілюють позачасові істини, що впливають

зі спільних людських зустрічей у багатьох сферах, включно з релігійною, філософською та соціальною сферами [24, с. 19].

Отже, традиційні образи є статичними та часто використовуються письменниками для досягнення художніх та естетичних новаторств. Основна мета включення традиційних образів – сприяти глибокій духовній і моральній трансформації читача, узгоджуючи його свідомість з вищим ідеалом або архетипом. Це досягається завдяки використанню різноманітних архетипів і символів, які працюють на досягнення цієї спільної мети. Натомість авторські образи існують з метою «*тут і зараз*», щоб спровокувати у реципієнта почуття, переживання чи візуалізацію. Крім цього, їхня важливість полягає у індивідуальності та оригінальності, що не притаманно традиційним образам.

Класифікація образів персонажів посідає унікальне місце у категоризації образів. У літературі безліч персонажів художнього твору, можна розділити на три окремі групи за рівнем важливості:

- Головні герої – ретельно продумані та незалежні особистості, включаючи головного протагоніста та антагоніста, відіграють ключову роль у русі сюжету та зазнають помітного зростання і трансформації протягом оповіді.
- Другорядні персонажі – активно сприяють розвитку оповіді, хоча їхня роль порівняно менш помітна; довірена особа або компаньйон, надають допомогу головним героям і відіграють певну роль у розвитку сюжетної лінії.
- Епізодичні персонажі – характеризуються своєю присутністю в одному або декількох епізодах і відсутністю помітних унікальних рис, виконують окремі ролі в структурі оповіді, проте їхній вплив на загальний розвиток персонажів залишається обмеженим.

Класифікація та характеристика літературних персонажів відіграють вирішальну роль у сприянні всебічному розумінню їхньої значущості в художньому творі. Персонажі в основному визначаються їхніми діями та поведінкою, а також їхніми думками, емоціями та душевними станами. Мовні та авторські риси, критичне ставлення одного персонажа до іншого, зображення

характерів, а також зображення оточення та природи відіграють значну роль у створенні образів персонажів [24, с. 15].

У своїй фундаментальній книзі «Образ художній» М. Епштейн подає вичерпну семантичну класифікацію образів, згідно з якою їх можна розділити на кілька груп на основі притаманних їм характеристик:

- Індивідуальні образи (одиничні, оригінальні, породжені першоджерелом та демонструють елементи своєрідності уяви митця);
- Характерні образи (зображують суспільну та історичну динаміку, демонструють поведінку, що переважає в певний період часу та культурному контексті);
- Типові образи (це найвищий рівень характеристики, що дозволяє сформулювати образ, це явище виходить за межі свого конкретного часового періоду і набуває характеристик, які можна застосувати в глобальному масштабі);
- Образ-мотив (образ, який повторюється в роботах одного або кількох митців. Таке повторення певного образу слугує мотивом, який може нести символічне або тематичне значення в контексті творів мистецтва);
- Образ-топос (означає образ, який втілює культурну сутність певної епохи або певної країни);
- Образ-архетип (означає сукупність стійких і послідовних «схем» або патернів, «формул» людської уяви, які виражені як у міфології, так і в мистецтві протягом усіх періодів його історичного розвитку) [6, с. 146].

Створення індивідуальних образів є похідним від унікальних творчих здібностей митця. Характерні образи це – візуальні репрезентації, які дають уявлення про суспільну та історичну динаміку, а також про панівні цінності та практики певного часового періоду та контексту. Типові образи характеризуються здатністю виходити за часові межі свого періоду і набувати універсальних ознак. Мотив це – повторювана картина, що зустрічається в кількох художніх творах, тоді як топос – типовий елемент ширшого культурного

контексту в межах певного періоду або країни. Архетип, також відомий як міфологема, означає певну модель персонажа, наративу чи теми, яка набула статусу сталої моделі в межах літературної традиції [30, с. 218].

Використання архетипних образів слугує засобом матеріалізації архетипу усвідомлення. Згідно з Н. Ференцом, люди мають спільне несвідоме, яке походить зі сфери інстинктів і відповідних їм архетипів [34, с. 269].

Ці образи мають нескінченний діапазон варіативності і слугують виразними проявами базового архетипу в людській психіці. Вищезгадані культурні елементи включають багато образів і мотивів, почерпнутих зі сновидінь, міфів, казок, творів мистецтва та інших подібних джерел. Ці елементи мають притаманну їм структуру, яка формується універсальними константами, іноді званими «прихованими» архетипами. Поняття архетипу трансформується в архетипний образ, який збагачується різноманітними образними та наративними елементами. Відтак, вона здатна набувати нових і відчутних проявів [8, с. 54].

Вважається, що першим, хто почав досліджувати та визначати архетипи був швейцарський психолог К. Г. Юнг, який створив у своїй теорії особистості три групи:

- Его як свідомий розум,
- особисте несвідоме
- колективне несвідоме.

У роботах К. Г. Юнга переважають наступні архетипи: Велика Матір, Батько, Дитина, Диявол, Бог, Старий Мудрець, Стара Мудра Жінка, Трикстер, Герой [56, с. 230]. Ці наукові праці мали значний вплив на розвиток досліджень спрямованих на вивчення архетипів та архетипних образів у різних царинах науки, особливо у кінознавстві. Знавці кіно почали недавно використовувати концепцію К. Г. Юнга задля прототипування архетипних персонажів, таких як Герой, Антагоніст, Тритагоніст, Дейтерагоніст та інші.

Як наслідок, явища «*архетип*» та «*архетипний образ*» ставали предметом все більшого інтересу дослідників, які в свою чергу надавали нові визначення

цим поняттям та створювали нові класифікації архетипів відповідно до конкретних сфер. Відзначимо декілька з них, які вважаємо найбільш релевантними для дослідження.

По-перше, Майкл А. Фабер та Джон Д. Майер у своїй праці «Resonance to archetypes in media: There's some accounting for taste» описали два досить обширні дослідження, що вивчають присутність, впізнаваність і резонанс, пов'язані з прототипами персонажів у музиці, мистецтві та кіно. Неоархетипна теорія, висунута М. Фабером і Дж. Майером, стверджує, що архетипи – це «персонажі історії – прототипи культурно важливих постатей, які засвоюються і є впізнаваними імпліцитно, і чие історичне та особисте значення викликає емоційні реакції» [50, с. 309].

Їхнє дослідження показало, що люди можуть легко класифікувати приклади з музики, кіно та мистецтва за одним із тринадцяти різних архетипів з вражаючим ступенем узгодженості між респондентами. Ці тринадцять архетипів також були об'єднані в п'ять різних груп: Знавець (Творець, Маг, Мудрець), Піклувальник (Опікун, Невинний, Коханий), Досягатор (Герой, Правитель), Конфліктний (Розбійник, Тінь) і Кожна Людина (Чоловік/Жінка, Дослідник, Блазень). Результати досліджень показали, що емоційна реакція людей на ці різні архетипи досить сильно різнилася, а їхні індивідуальні модель резонансу допомагали пояснити їхні медійні вподобання. Це було підтвердилось також після врахування їхніх індивідуальних особистісних рис, що дало підґрунтя визначити п'ять ключових характеристик архетипного персонажа:

1. Вони є персонажами історії.
2. Вони втілюють психологічні ментальні моделі, подібні до інших схем, відомих раніше.
3. Вони «викликають інтенсивні емоційні реакції при зустрічі»
4. Вони працюють на несвідомому та автоматичному рівні.
5. Вони є культурно впізнаваними [50, с. 321].

У дослідженні М. Фабера та Дж. Майєра застосовано унікальний підхід до опису та пояснення наших емоційних реакцій на мистецтво, спираючись на ідеї К. Юнга та використовуючи суворий емпіричний метод.

По-друге, Т. Коуден, К. Лафівер, С. Вайдерс дослідили особливості використання архетипів та архетипних образів персонажів у літературі та розробили типологію, яка стала основою їх посібника для письменників «The Complete Writer's Guide to Heroes and Heroines: Sixteen Master Archetypes». Особливість класифікації є у гендерній диференціації персонажів та детальним описом їх особливостей: робота, реакція на події, характер та інші. Як згадано вище, визначені були чоловічі архетипи (Вождь, Поганий хлопчик, Найкращий друг, Загублена душа, Чарівник, Професор, Розбишака, Воїн) та жіночі архетипи (Бос, Спокусниця, Запальна дитина, Вільний дух, Бібліотекарка, Волоцюга, Хрестоносець, Годувальниця) [47, с. 134]. Унікальність представленої класифікації полягає в детальному дослідженні сильних і слабких сторін кожного архетипу, його виховання. У ній також обговорюється, як ці персонажі взаємодіють один з одним. Такий рівень деталізації забезпечує чітку і зручну систему для створення персонажів, що запам'ятовуються читачеві.

Окрім вищезгаданих класифікацій варто зазначити також нещодавно запропоновану Вікторією Шмідт. Дослідниця звернулась до вже упорядкованої системи архетипних персонажів К. Юнга, який перший почав досліджувати архетипи, та на їх основі створила 45 архетипів, описавши їх у монографії «45 Master Characters: Mythic Models for Creating Original Characters». Дослідниця зазначає, що архетипи є моделями для конкретно визначених персонажів відповідно до їх ролей, таких як Герой, Лиходій, чи другорядна дійова особа. Як стверджує В. Шмідт: «У кожного архетипа є свої мотивації, страхи та проблеми, що керують персонажами та впливають на сюжет» [73, с. 15]. Оскільки архетип є образом, зразком чи ідеалом, який вже вважається універсальною моделлю та існує в образотворчому мистецтві, літературі і став несвідомим образом, що існує у варіативних культурах. Визначною рисою представленої класифікації, є

те, що вона заснована на образах та іменах міфологічних богів і богинь, які мають також як позитивне, так і негативне втілення.

Таким чином, було з'ясовано, що художні образи являються каркасом будь-якого твору. Зважаючи на це, існують розгалужені класифікації різних типів художніх образів персонажів. Узагальнюючи викладені вище класифікації, ми умовно можемо поділити всі образи на дві великі групи: індивідуальні авторські образи, а також традиційні образи, тобто ті, які зустрічаються у декількох творах, або навіть переходять з епохи в епоху. Для нашого дослідження, ми виокремили з усієї типології найбільш актуальний образ: образ персонажа, який посідає особливе місце в класифікації, з огляду на те, що він є каркасом, навколо якого розгортається сюжет та реальність художнього твору. Окрім цього, образи персонажів також проаналізовані відповідно до класифікації архетипних персонажів під авторством В. Шмідт. Зважаючи на унікальність досліджуваного матеріалу, особлива увага надаватиметься лексико-стилістичним та синтактико-стилістичним засобам, які використані для конструювання образів описаних у кіносценарії.

1.2 Визначення та основні ознаки кіносценарію

Довгий час кінострічка розглядалась не як художній твір, а лише як техніка через можливість фіксувати та записувати рухи, комбінувати зображення та звук. Зважаючи на те, що кінематограф є відносно молодим мистецтвом, оскільки виник лише у минулому столітті, багато аспектів художніх творів, іншими словами кінострічок, недостатньо досліджені досі.

Одним з таких складових кінострічки, який до 1980 року не вважався дослідниками в царині кінознавства важливим для глибокого вивчення, був сценарій для художнього фільму. Оскільки сценарій це – перш за все текст, який

використовується у створенні продукту образів та звуків, що подібно до публіцистичного звіту спочатку презентується як інформативний текст.

У другій половині 20-го століття та на початку 21-го століття відбулися масштабні зміни у виробництві та споживанні медіа. Суть цього зсуву полягає в тому, що письмові тексти значною мірою були замінені медіа, які охоплюють кілька семіотичних систем, найскладнішою з яких є кіно [55, с. 154].

Для цього дослідження важливо глибоко дослідити характерні механізми цього текстового середовища та його унікальні й спільні особливості порівняно з традиційними літературними творами, щоб мати можливість розцінювати сценарій як текст та використовувати методи аналізу образів, які застосовуються до літературних творів.

Сценарій насамперед складається зі значимих пов'язаних між собою одиниць мови та кінцевою його метою є перетворення слів у візуальні та слухові складові для подальшого їх сприйняття глядачем.

Дотепер триває так звана дискусія «література проти кіно», у якій дослідники в областях літературознавства, кінознавства та лінгвістики намагаються дійти спільної думки щодо ролі сценарію. Аналіз останніх досліджень і публікацій пов'язаних із позицією та визначенням кіносценарію показав [13; 29; 39; 41; 43; 48; 53; 60; 63; 66; 71; 75], що дослідники різняться у своїх точках зору, окремі вчені наполягають на тому, що сценарій не може бути літературним твором та існує в межах кінострічки [60; 63; 68; 75], а інші відстоюють думку, що сценарій є літературним твором, який може досліджуватись з лінгвістичної та літературної точок зору [13; 29; 41; 53; 48; 39; 43; 71; 66]. Така розбіжність у поглядах науковців може пояснюватись новизною поняття сценарію для кіно саме в областях літератури та лінгвістики та інтересом, що зростає, до його дослідження не тільки як до частини кінематографічного твору, а й як окремого тексту.

Термін сценарій (від *scena* : сцена) походить з Італії, де він вперше позначає «театральну сцену в архітектурному сенсі», тобто визначений

сценічними та живописними елементами простір. Наприкінці XVI століття в Італії це поняття почало розвиватися і розширюватися, охоплюючи більш комплексну організацію сценічного простору та декорацій [61, с. 167].

З XVIII століття цей термін зазнав трансформаційних змін у Франції: він став позначати комплексну постановку. Згодом, у XIX столітті, він зазнав подальшої зміни, ставши інструментом для створення короткого змісту письмової п'єси або стислого викладу оповідання чи роману. Ця зміна значною мірою розширила сферу його використання, охопивши як область літератури, так і оповіді або сторітелінгу [53].

Поява кінематографа стала ключовим моментом в еволюції сценарію. У цій новій мистецькій царині сценарії відігравали вирішальну роль, забезпечуючи основу для стрімкого розвитку кіномистецтва. Ранні кінематографічні сценарії давали широкий простір для імпровізації, функціонуючи як синтез оповідних елементів, щоб керувати процесом візуальної розповіді.

Таким чином, сценарій слугував коротким, але ключовим описом сюжету, сприяючи синергії між текстовим і візуальним вимірами оповіді у кіно. Ця історична траєкторія терміну «сценарій» підкреслює його динамічну та адаптивну природу, оскільки він перетворився з терміну, що означає сцену на фундаментальний елемент у створенні візуального та оповідного мистецтва.

Наразі термін «сценарій» позначає як стислий зміст фільму, тобто, його розповідь або ритмічну структуру, так і докладний і розроблений робочий документ, який використовувався для створення цього фільму. Ця подвійна роль містить ключову функцію сценарію в керуванні процесом виробництва кіно- чи телепродукції, закладаючи основу для творчих і технічних аспектів кіновиробництва [29, с. 150].

За словами Жана-Поля Торока, професора наратології, французький сценарист Жорж Мельєс у 1907 році першим розглянув термін «сценарій» у другому значенні та «єдиний міг підкреслити необхідність і важливість сценарію, а також вперше використав цей термін у значенні історії, призначеної

для екранізації» [75, с. 18]. Творчість Ж. Мельєса була унікальною, тому що на початку розвитку кінематографа потреба писати сценарій була відсутня, а головною була імпровізація режисера та акторів.

Перші сценарії, як робочі документи для створення фільму, з'явилися приблизно в 1910 році в США. Такий стан розвитку кінематографа пов'язаний із переходом від одно кадрового фільму до багато кадрового, пов'язаного монтажем. Ця трансформаційна техніка ознаменувала важливий момент, дозволивши кінематографу вийти за рамки своєї ранньої «естетики атракції» і зануритися в більш складну сферу наративної оповіді, як це сформулювала І. Рейнольд у роботі «Le Scénario de film comme texte : histoire, théorie et lecture(s) du scénario» [67, с. 31].

Епоха складних наративів, тривалих хронометражів та співпраці між досвідченими майстрами стала значним зрушенням у кінематографі. Сценарій став універсальним інструментом для всіх членів знімальної групи, сприяючи оптимальному виробництву та уможливаючи перед виробниче планування. Він став стрижнем еволюції кінематографа, поєднуючи художність оповіді та фінансову ощадливість.

Вже у 1942 році Дадлі Ніколс виступав за включення кінематографічних візуалізацій у сценарії, закликаючи сценаристів писати «як камера» [63, с. 773], а Алєн Роббе-Грійє у 1961 році стверджував, що стиль сценарію полягає в його кінематографічній формі [68, с. 8].

Перші спроби дослідити феномен кіно в семіотичній перспективі були зроблені в 1960-1970-х роках. Оскільки це був час «лінгвістичного повороту», дослідники, природно, були схильні шукати у фільмі мовоподібні структури та розглядати їх як власну мову. Однак фільм принципово відрізнявся від мови тим, що, вочевидь, не міг бути розчленований на чітко окреслені одиниці, окрім чисто механічних, як-от кадри та фрейми.

На думку Дж. Бейтмана, розгляд фільму як дискурсу був способом відійти від лінгвістично орієнтованих підходів, що панували в 1970-х роках [40, с. 645].

Натомість, К. Стернберг стверджує, що саме через використання «мультимедійних засобів» «проявляються особливості кінореалізації та стиль письма, характерний для даного типу тексту» [75, с. 40].

С. Марас, у свою чергу, посилається на Б. Балажа, який ставить «створення «специфічних візуальних ефектів», а не літературних ефектів, у центр сценарної роботи» [60, с. 145].

Г. Девіс стверджує, що «сценарій - це історія, розказана за допомогою слів-картинок», але він підкреслює, що сценарій «повинен використовувати і відображати найкращу літературну якість», щоб змусити режисера розпізнати візуалізацію, задуману сценаристом. Г. Девіс робить висновок, що «саме на основі образних пропозицій сценарію, завдяки підбору слів сценаристом, фільм набуває свого тону і тембру» [48, с. 92].

Однією з найбільш значущих статей, що розглядає сценарій як текстову сутність, є стаття П. Пазоліні «The Screenplay as a «Structure that wants to be another Structure». П. Пазоліні стверджує, що сценарій має фундаментальну властивість натякати на майбутній кінематографічний твір, що робить його автономним твором. Він зазначає, що знак у сценарії поєднує в собі характеристики усного, письмового та візуального знаків. Читач сценарію повинен інтерпретувати знаки як кінематографічні значення, щоб повністю осягнути закладений у них сенс. П. Пазоліні доходить висновку, що сценарій вимагає від читача особливої співпраці, яка передбачає сприйняття візуальних елементів у письмовому тексті. Залучаючись до цього процесу, читач може подумки реконструювати фільм і уявити його як потенційний художній витвір.

П. Пазоліні також підкреслює, що сценарій має власну чітку структуру, яку описує як «діахронічну» з динамічною взаємодією між наративною та кінематографічною структурами [64, с. 70].

Цей аналіз П. Пазоліні та тези, які він підтримує, були схвалені багатьма дослідниками, які досліджували особливості сценарію, і деякими сценаристами. Подальші дослідження на цю тему в основному продовжують тези П. Пазоліні.

Тим не менш, до сих пір триває дискусія чи кіносценарій повинен бути об'єктом лінгвістів чи кінознавців. Безсумнівно, кіносценарій є особливим жанром художнього тексту, який у результаті стає основою для кінострічки.

Дослідник Д. Бейкер у своїх працях звертає особливу увагу на кіносценарій, який літературний твір. Крім цього, він наголошує, що кіносценарій «може та повинен розглядатись як об'єкт лінгвістичних досліджень, оскільки кінознавцями його важлива роль, як правило, опускається» [39, с. 5].

Дослідники сценарного тексту зосереджуються не на процесі написання сценарію, а на тексті сценарію. Кевін Александр Бун, наприклад, вважає, що «основним об'єктом вивчення в сценарних дослідженнях має бути письмовий текст» [43, с. ix.].

К. А. Бун також розглядає сценарій як ідеальний модерністський твір і стверджує, що сценарій так само піддається літературній критиці, як сценічні п'єси, романи та поезія. Щоб визначити специфічний літературний стиль описів сцен у сценарії, К. А. Бун звертається до принципів руху імажиністів, визначених Емі Лоуелл та Езрою Паундом, і виявляє, що форма сценарію поділяє багато характерних елементів руху імажиністів. К.А. Бун робить висновок, що «сценарій [...] має тенденцію [...] бути літературною формою, найбільш сприятливою для фіксації досвіду, оскільки він залишає мало місця для авторських коментарів чи психологічних роздумів» [43, с. ix.].

Джефф Раш і Синтія Боман, як і К. А. Бун, розглядають сценарій як літературний текст. Дж. Раш і С. Боман досліджують, як використання мови визначає зміст і фокус у сценарних текстах, і приходять до висновку, що «кіносценарій можна розуміти лише як форму письма, яка передає більшу частину свого змісту через конотативні нюанси мови» [71, с. 28].

Їхнє твердження легко пов'язати з визначенням матеріалу для цього дослідження про те, що сценарій має не лише передавати історію потенційного фільму, а й вказувати читачеві, як він має її візуалізувати, особливо зважаючи на

те, що вказівки на те, як фільм має бути візуалізовано, часто даються опосередковано. Дж. Раш і С. Боман також стверджують, що «читання сценарію, як і будь-яке інше інтерпретаційне читання, є питанням як аналізу мови, щоб побачити, що зображено, так і аналізу мови, щоб зрозуміти, як вона відбивається на авторі» [71, с. 28].

У дослідженнях сценаріїв часто більше уваги приділяється потенційному фільму, ніж тексту сценарію. С. Прайс стверджує, що дослідникам сценаріїв необхідно припинити валідизувати сценарій, пов'язуючи його з іншими формами, такими як потенційний фільм, і розглядати сценарій як самостійний текст, а не як лише тінь форми, з якою його порівнюють. Він посилається на неодноразові порівняння К. Стернберг між сценарієм і драматичною п'єсою як на один із прикладів цього [66, с. 27].

Інший прикладом, який також обговорює С. Прайс, є аналіз діалогів у кіносценарії, проведений К. А. Буном. Для свого аналізу К. А. Бун вивчає адаптацію Девідом Маметом його власної п'єси «Glengarry Glen Ross», що, як зазначає С. Прайс, робить аналіз більше дослідженням сценічної п'єси, аніж сценарію. З огляду на те, що сценарій аналізується через співвіднесення його з іншими типами текстів, і як часто сценарій вважається вторинним по відношенню до фільму, однією з цілей цієї наукової праці є акцентування уваги на тексті сценарію.

Отже, сценарій це – загальний термін для позначення письмового тексту п'єси, фільму чи телевізійного шоу. Він включає такі елементи, як діалоги та дії, але може не містити основної інформації, необхідної для виробництва. З іншого боку, кіносценарій – це особливий тип сценарію для кінофільму, який має на меті надати якомога більше деталей та інформації у плавній та послідовній формі. Вони включають специфічне форматування, ракурси зйомки та описи кадрів і дають читачам уявлення про те, як історія може розвиватися на екрані. Отож, всі кіносценарії є сценаріями, але не всі сценарії є кіносценаріями. Основна відмінність між кіносценарієм і сценарієм – це рівень деталізації та специфічне

форматування, необхідне для кіносценаріїв, а також вербальні та невербальні коди. Вербальні та невербальні коди є важливими елементами сценарію. Вербальні коди стосуються вимовлених слів персонажів, тоді як невербальні коди включають дії, вирази обличчя та рухи персонажів.

Невербальні коди можуть бути використані для передачі емоцій, думок і намірів, які не були явно виражені в діалозі. Наприклад, вираз обличчя персонажа може розкрити його справжні почуття щодо ситуації або іншого персонажа. У кіносценаріях невербальні коди часто використовуються для створення підтексту і додавання глибини історії. Вони також можуть бути використані для створення напруги та саспенсу. Наприклад, нервові рухи або крадькома погляди персонажа можуть свідчити про те, що він щось приховує від інших персонажів.

Вербальні коди також можуть використовуватися для передачі підтексту. Наприклад, персонаж може говорити одне, а мати на увазі зовсім інше. Це називається вербальною іронією [80, с.53]. Крім цього, вони можуть використовуватися для розкриття особистості персонажа або його походження. Наприклад, персонаж, який вживає лексику, притаманну офіційно-діловому стилю буде сприйматися як освічений або вищий клас [2, с. 6]. Вербальні коди - це усні чи письмові слова, якими користуються персонажі. Сюди входять діалоги, монологи та будь-які інші форми вербальної комунікації, які допомагають розвивати сюжет, розкривати риси характеру або забезпечувати необхідну експозицію [54, с. 244].

З іншого боку, невербальні коди, як правило, є більш витонченими і можуть бути настільки ж впливовими. Вони включають такі елементи, як вираз обличчя, мова тіла, жести і навіть мовчання. Невербальні коди можуть надавати додаткові шари значення вербальним кодам. Наприклад, персонаж може говорити одне, але його невербальні сигнали можуть свідчити про зовсім інше. Це може створити драматичну іронію, напругу або гумор.

У сценарії важливо збалансувати ці два типи кодів. Надмірне використання вербальних кодів може призвести до того, що історія здаватиметься розказаною, а не показаною, тоді як надмірне використання невербальних кодів може зробити історію заплутаною або розпливчастою [52].

Взаємодія між вербальною та невербальною комунікацією має важливе значення для ефективного сторітелінгу.

Загалом, взаємодія між вербальними та невербальними кодами має вирішальне значення для створення переконливого сценарію, який залучає аудиторію. У сценарії як вербальні, так і невербальні коди відіграють вирішальну роль у передачі історії, емоцій та намірів персонажів [41, с. 235].

Таким чином, кіносценарій розглядається дослідниками як нелітературний твір, який вважається лише частиною остаточного художнього твору – кінострічки, так і літературний твір, який може існувати окремо та бути проаналізованим з точки зору лінгвістики відповідно до Буна К. А. [43], Пазоліні П. П. [64] та Бейкер Д. [39]. Вважаємо наступне визначення релевантним для цього дослідження: кіносценарій – це художній літературний твір, текст якого може піддаватись лінгвістичному аналізу з урахуванням особливостей літературного твору: образність, яка досягається за допомогою троп, тобто літературних прийомів, особливостей використання лексики, стилістичних прийомів мовлення.

1.3 Способи створення образу персонажа у кіносценарії

Сценарій – це найважливіший аспект оповіді, адже він формує основу для всього сюжету. Ретельно розробляючи кожного персонажа, сценаристи можуть викликати емоції, рухати сюжет вперед і створювати незабутній кінематографічний досвід. Створення персонажів, від зовнішності до внутрішніх мотивацій і конфліктів, - це мистецтво, яке вимагає ретельного опрацювання та

уваги до деталей. На відміну від інших літературних творів, де читач може отримати доступ до внутрішнього світу персонажа через розповідь або монолог, у кіносценарії основним джерелом інформації слугує мова персонажа.

Літературна критика довгий час наполягала на тому, що персонажі є виключно текстовими конструкціями. Цей підхід можна простежити принаймні з часів відмови «нових критиків» у 1920-х роках від наївних уявлень про персонажа, закладених у впливовій на той час «Шекспірівській трагедії» А. К. Бредлі (1904). Нова критика бачила своє завдання у звільненні критики від суб'єктивних спекуляцій, зосереджуючись на формальних і лінгвістичних властивостях текстового артефакту. Наприклад, автори В. К. Вімсагта і Монро К. Бердслі статті «The Intentional Fallacy» (1946) припускали, що неможливо переробити текст врахувавши усі наміри автора. Імовірно, те саме стосується і персонажа: все, що ми можемо знати про персонажа, - це те, що присутнє на сторінці, і з критичної (на відміну від «творчої») точки зору [79, с. 476].

Ця лінія міркувань була настільки успішною, що до 1979 року, коли Річард Дайєр опублікував свій фундаментальний аналіз «Stars», вона перетворилася на проблему, адже «до цього теоретичний розгляд персонажа в художній літературі (в будь-якому медіумі) був спрямований насамперед на викриття його хибних аспектів» [49].

Таке відкриття не враховувало ефект, який часто справляють персонажі, коли вони виходять за межі текстів, у яких з'являються. Отже, відбувся своєрідний парадокс, продемонструвавши, що персонажі не є реальними людьми, що вони є ефектом текстових конструкцій, критики і теоретики не перейшли до вивчення того, як досягається цей ефект, такий широко відомий і зрозумілий, і якими є правила конструювання.

Дев'ять «якостей» Р. Дайєра в концепції персонажа роману, сформовані під впливом капіталізму та ліберального гуманізму, формують домінуючу західну концепцію персонажа. Ці якості створюють автономну особистість з багатьма якостями, що нагадують про цілісність та унікальність, а також

мотивують бажання, які є рушійною силою сюжету. Існують альтернативні концепції персонажів, такі як використання «типів» у марксистських драмах та структуралістське розуміння у творчості Девіда Мамета.

Найважливішим з точки зору сучасної сценарної практики є те, що персонаж роману володіє як «внутрішньою сутністю» (здатність деталізувати її «без необхідності вдаватися до висновків з того, що він говорить вголос, робить чи виглядає»), так і «незалежною індивідуальністю», тобто парадоксальною властивістю існувати якимось від тексту. Це «є проблемою для будь-якої наративної форми», представляючи такі ж логічні абсурди, як і «передісторія» персонажа, яку рекомендують у посібниках зі сценарної майстерності, але яка не може з'явитися у фільмі [49].

Вільний характер «романного» персонажа створює зовнішнє існування, але цей ефект може бути змінений різними типами текстів та ідеологічними переконаннями, що впливають на теоретичні концепції персонажа.

Наприклад, Лео Брауді, розмірковуючи про персонажа пропонує розрізняти «закриті» та «відкриті» фільми. «Відкриті» фільми, такі як фільми Жана Ренуара, передбачають, що персонаж має життя, яке триває поза кадром фільму; «закриті» фільми, такі як фільми Альфреда Гічкока та Фріца Ланга, цього не передбачають [46, с. 3].

Кілька років потому драматург Джон Пітер аргументував більш-менш тотожну відмінність між відкритими і закритими п'єсами. Він назвав свою книгу «Vladimir's Carrot», оскільки цей об'єкт ілюструє роботу закритої п'єси: глядачам «Waiting for Godot» просто не спадає на думку запитати, звідки Владімір бере моркву, яку він виробляє на сцені, тому що ми не уявляємо його світ як продовження або метонімічно пов'язаний з нашим власним, а сприймаємо його як самореферентну структуру [65].

«Романістична» концепція персонажів стала поширеною в сценарній практиці, припускаючи, що персонажі є автономними особистостями зі свободою вибору. Однак ця концепція відрізняється від кіносценарію, де

сценаристи не мають доступу до детальних фізичних описів, внутрішніх думок і всезнаючого наративу. Фізичні деталі, такі як риси обличчя та мода, допомагають створити ілюзію реальності та закріпити персонажа у детальному сюжетному світі. Сценаристи повинні покладатися на режисерів, дизайнерів та акторів для отримання детальних описів, а також на домовленість, що сторінка сценарію еквівалентна хвилині екранного часу [45, с. 220].

Сценаристи можуть отримати доступ до думок і внутрішнього життя персонажів через внутрішній монолог і вільну пряму мову. Такі техніки, як монтаж і закадровий голос, обмежені, але прозова оповідь може передати індивідуальні голоси. «Теза про специфіку», пов'язана з ранніми теоретиками кіно, стверджує, що мистецтво кіно полягає в камері та монтажі, а не в діалозі. Ця теза, яку пов'язують із Рудольфом Арнгаймом та кількома іншими ранніми теоретиками кіно і яка досі залишається впливовою, стверджує, що мистецтво кіно полягає насамперед у камері та монтажі, оскільки вони є специфічними для медіума, а не в діалозі, який є театральним. Однак ця теза зазнала критики за штучно привілейований діалог у гібридному середовищі [44, с. 126].

Тим не менш, закадровий голос досі не сприймається серйозно, і в будь-якому випадку його зазвичай використовують або в сценаріях певних типів фільмів, таких як «арт-фільми», де ролі не лише сценариста і режисера, а й головного героя можуть бути поєднані, або для того, щоб пояснити аудиторії за допомогою розповіді те, що не може бути задовільно досягнуто в інший спосіб. Прикладами можуть слугувати вступні, пояснювальні закадрові голоси, що супроводжуються візуальним монтажем, який орієнтує глядача в заплутаних сюжетних світах фільмів «Касабланка» (Майкл Кертіз, 1941) та «Третя людина» (Керол Рід, 1949). Таке використання закадрового голосу може свідчити про певні труднощі зі сценарієм. Наприклад, вступна оповідь «Третьої людини» була розроблена на пізній стадії, коли існували побоювання, що глядачі не зрозуміють складного розподілу влади у повоєнному Відні; цієї промови немає в оригінальному сценарії Грема Гріна [77, с. 67]

Третій, пов'язаний з романістикою метод - це авторитетний нарративний коментар про персонажів. Проблема наративу в кіно надто складна, щоб розглядати її в цьому контексті, але вона пов'язана з більш простими труднощами, які переслідують сценарій. Мабуть, найчіткіше підхід до цього питання окреслила Клаудія Стернберг, яка виокремлює три різні модуси в недіалогічних елементах сценарного тексту. «Режим *опису* складається з детальних розділів про виробничий дизайн на додаток до економних скорочень планів». *Наративний* режим - це послідовність людських дій, тоді як режим *коментування* має вирішальне значення, коли текст коментує події. Однак такий коментар зазвичай заборонений у підручниках, оскільки вважається, що його не можна знімати, і він є прерогативою режисера. К. Стернберг оскаржує це, вказуючи на те, що голлівудські сценарії містять численні мовні та інші елементи, які не можна показувати чи бачити.

Справді, за словами К. Стернберг, «сценаристи рідко втрачають можливість скористатися режимом коментаря» [75, с. 89]. Однак це останнє зауваження здається перебільшенням, оскільки більшість сценаріїв у кращому разі не містять прямих коментарів.

До цих трьох романних способів представлення персонажів можна додати свободу, яку зазвичай надають письменнику, щоб представити мову в письмовій формі, як діалогічній, так і монологічній, яка звучала б абсолютно неприродно, якби її демонстрували в усній формі. Крайнім прикладом є «Пряжа» Марло в «Heart of Darkness», яка включає в себе практично всю новелу Джозефа Конрада 1899 року і рясніє високохудожніми літературними прийомами в описах, характеристиках і діалогах. Здавалося б, усна декламація може таким чином злитися з текстовою оповіддю у спосіб, недоступний для будь-якого сценарію, який намагається створити реалістичне мовлення [62, с. 139].

Таким чином, сценарний персонаж, як правило, відрізняється від романного персонажа відсутністю доступу до свого внутрішнього світу і споглядання різних дискурсів. Це робить їх більш екзистенційними істотами, ніж

їхні колеги в реалістичній прозі. Сценарій лише показує дії, якими персонаж реагує на соціальний світ і створює для себе ідентичність та мову, якою персонаж говорить та, як наслідок, створює свій образ у глядача.

1.4 Методика лінгвістичного аналізу образу жіночого персонажа у кіносценарії

У попередніх пунктах були визначені особливості образу персонажа у кіносценарії та його відмінності конструювання від роману. Зважаючи на те, що кіносценарій є літературним твором як вважають Бун К. А. [43] та Бейкер Д. [39] та може піддаватись літературній критиці та лінгвістичному аналізу, важливо розглянути методи та стратегії аналізу образу персонажа.

Образи-персонажі рекомендуються бути розглянутими у двох напрямках згідно з сучасною методичною літературою:

1. Аналіз базових та основних рис характеру образу-персонажа через його дії, стосунки з оточенням.
2. Визначення суперечностей у характері, виявлення самого характеру образу-персонажа, діалектики його розвитку [33, с. 76].

Образ персонажа виділяється за такими структурними елементами категорії: вчинки персонажа, портрет, мова, монологи (зокрема і внутрішні), участь у діалогах, ставлення до нього інших персонажів, висловлювання про нього. «Засобами індивідуалізації образу може бути характерно забарвлена мова, звички персонажа (переважно – особливі, дивні), його зовнішній вигляд, манери, певні здібності» [5, с. 35].

Така схема лежить в основі багатьох літературознавчих досліджень, але її доповнюють прийоми створення образу персонажа:

- зовнішні риси (портрет) – обличчя, фігура, одяг; портретна характеристика часто виражає авторське ставлення до персонажа;

- психологічний аналіз – докладне, у деталях відтворення почуттів, думок, спонукань – внутрішнього життя героя;
- характер персонажа – розкривається у вчинках, у ставленні до інших людей, в описі почуттів героя, в його мові;
- пряма авторська характеристика – може бути безпосередньою або опосередкованою (наприклад, іронічною);
- характеристика героя іншими діючими особами;
- зіставлення героя з іншими діючими особами і протиставлення ним;
- зображення умов, у яких живе і діє персонаж (інтер'єр);
- зображення природи – допомагає краще зрозуміти думки і почуття персонажа;
- зображення соціального середовища, суспільства, в якому живе і діє персонаж;
- художня деталь – опис предметів і явищ навколишнього світу персонажа (деталі, в яких відбивається широке узагальнення, можуть виступати як деталі-символи);
- наявність або відсутність прототипу [22, с. 163].

1.4.1 Система стилістичних засобів, використаних для створення образів жіночих персонажів

Формування жіночих образів у сучасних англомовних кіносценаріях написаних для телесеріалів насамперед відбувається за допомогою лексичних засобів. Одним з часто використаних засобів створення образу жіночих персонажів досліджуваного кіносценарію є лексеми, які номінують ділових жінок. Такі номінації є номінативними сполученнями або складники іменниками,

Образна мова складається з мовних елементів або фраз, які відрізняються від їхніх буквальних значень. Це твердження означає, що існує глибше значення або символічне значення, пов'язане з предметом, про який йдеться. Автор

використовує альтернативні методи для зображення різних елементів, таких як концепції, теми та лінгвістичні прийоми, всередині літературного твору. Існує широкий спектр образної мови, що включає багато літературних прийомів, таких як порівняння, метафора, перебільшення, персоніфікація, метонімія, алітерація, ідіома, риторика, повтор, іронія, літота, еліпсис, асиндетон, евфемізм, синекдоха, плеоназм і парадокс. Крім цього, згадані вище мовні засоби використовуються для зображення персонажа та створення його образу у літературному творі, до яких відносимо кіносценарій.

На думку Л. Розакіса, образна мова передбачає представлення однієї речі в термінах іншої. Образність мови – це використання непрямих порівнянь окремими особами або авторами як способу вираження. Буквальне тлумачення виразів образної мови неможливе через наявність прихованих значень у порівняннях, що використовуються [71, с. 28].

За Дж. Кеннеді, образна мова – це використання фігур мови в комунікації. Риторична фігура мови – це мовний засіб, що використовується для передачі значення, яке виходить за межі буквального тлумачення слів. Використання фігур мови можна спостерігати, коли мовець або письменник відхиляється від звичайних значень слів, щоб внести новизну або підкреслити певні аспекти [57, с. 481].

Дж. Лакофф і М. Джонсон запропонували теоретичну основу, яка припускає, що використання образної мови передбачає висловлювання, які відхиляються від меж стандартного або буквального використання мови. Метафорична мова може бути використана як спосіб передачі емоцій, у тому числі особистого досвіду, думок і сприйняття автора. Здебільшого, вона використовується у поєднанні з певними рамками та переважаючим набором умов. Автор використовує мову як засіб для побудови абстрактних композицій та передачі своїх ідей [59, с. 143].

Згідно з вищезгаданим зауваженням, образна мова означає використання слів або фраз у спосіб, що відхиляється від їх звичайного буквального

тлумачення. Фігуральна мова може використовуватися окремими особами для підвищення привабливості або інтенсивності їхньої роботи порівняно з буквальною мовою, яка характеризується своєю прямолінійністю.

Використання слів або фраз, які мають значення, що виходять за межі того, що вони означають у буквальному розумінні, є прикладом образної мови. Автор використовує різноманітні прийоми для того, щоб передати багато понять, включаючи ідеї, теми та почуття автора. Літературний твір складається автором за допомогою мови як композиційного інструменту [74, с. 48].

Використання образної мови відбувається за допомогою стилістичних засобів або, іншими словами, риторичних фігур. Л. Красовицька та В. Борисов визначили усі стилістичні засоби без зазначення категорій у своєму посібнику, переклад яких використовується у цій науковій роботі [16].

У своїй фундаментальній праці В. А. Кухаренко зазначає декілька рівнів стилістичних засобів: фонографічний (ономатопея, алітерація, асонанс, графон), лексичний (метафора, метонімія, синекдоха, іронія, каламбур, оксюморон, епітет, гіпербола, применшення) та синтаксичний (риторичне питання, повторення, паралельні конструкції, хіазм, інверсія, саспенс, відокремлення, еліпсис, полісиндетон, асиндетон та інші). Як окремою групою вона також визначає лексико-синтактичні стилістичні засоби такі як, антитеза, градація, зворотня градація, порівняння, літота, перифраз [18].

Л. П. Єфімов та О. А. Ясінецька уклали новітню класифікацію, на базі фундаментальної праці В. А. Кухаренко, де виділяють дві групи стилістичних засобів: лексико-стилістичні засоби (гіпербола, мейозис, літота, метонімія, синекдоха, перифраз, евфемізм, метафора, епітет, антономазія, персоніфікація, алегорія, іронія, порівняння, синонім, оксюморон, парадокс, антитеза, градація, зворотня градація, зевгма, каламбур) та синтактико-стилістичні засоби (еліпсис, номінативні речення, апосіопеза, асиндетон, парцеляція, повторення, перерахування, тавтологія, полісиндетон, паралельні конструкції, інверсія) [12].

Це дослідження має на меті проаналізувати метафоричну мову, яку використовують головні героїні телесеріалу «Why Women Kill», на основі спостережень і ретельного вивчення супровідного сценарію. За основу вважаємо класифікацію стилістичних мовних засобів під авторством Єфімова Л. [12] і Ясінецької О. [12] та їх переклад запропонований Красовицькою Л. [16] та Борисовим В. [16]

Отже, у цьому пункті підкреслено значну роль образної мови у формуванні жіночих образів у сценаріях сучасних англійських телесеріалів. Використання різноманітних риторичних прийомів посилює виразність і глибину образів персонажів, сприяючи загальному впливу літературного твору. Теоретичні перспективи, представлені такими вченими, як Кеннеді Дж. [57], Лакофф Дж. [59], Джонсон М. [59], Кухаренко В. А. [18; 19], Красовицька Л. [16] та Борисов В. [16], забезпечують всеосяжну основу для розуміння тонкощів образної мови та її застосування в аналізі літературних творів, зокрема в контексті сценаріїв телевізійних серіалів. Включення лексичних і синтактико-стилістичних прийомів додає шарів складності персонажам і темам, збагачуючи загальну оповідь і залучаючи аудиторію до більш глибокого літературного досвіду.

1.4.2 Особливості дослідження психолінгвістичного мовленнєвого портрету як складової образу жіночого персонажа

Дослідження мовних портретів як невід'ємних складових мовних особистостей є важливим кроком у розумінні вербально-семіотичного втілення персонажів у художніх текстах.

Мовний портрет є компонентом мовної особистості та являє собою її вербально-семантичне втілення в художньому тексті [38, с. 306].

Через зміну мовленнєвої характеристики персонажа можливо показати зміни в характері й способі життя героя, розкрити його емоційний стан, тобто вона стає важливим засобом типізації та індивідуалізації персонажа [20, с. 110].

Дослідниці Т. О. Цепенюк, І. Я. Ваврів та І. А. Дзюбановська визначили відносини між поняттями «мовна особистість», «мовний портрет» та «мовленнєвий портрет», де мовна особистість персонажа це сукупність здібностей та характеристик людині, що реалізуються в її мовленні, мовний портрет є загальною категорією і однією зі складових мовної особистості, яка вербалізується за допомогою мовних засобів, а мовленнєвий портрет його доповнює [37, с. 179].

Українська дослідниця М. В. Бережна зазначає, що автор художнього твору зазвичай використовує експліцитні та імпліцитні засоби і прийоми для створення образу персонажа. Під експліцитними засобами М. В. Бережна розуміє пряму вказівку на риси характеру, вік, національність, професію, освіту, соціальний статус персонажа тощо. Імпліцитні засоби дещо ширші і включають «різноманітні стилістичні прийоми, використання в мовленні персонажів функціонально-забарвленої лексики, сленгізмів, діалектизмів, і засобів, що вимагають від читача/глядача додаткової фонові інформації для їх інтерпретації (алюзії, прецедентні тексти та імена і т.д.)» [2, с. 11].

Таким чином, ототожнюємо поняття «мовний портрет» та «мовленнєва характеристика» вбачаючи їх як засоби створення образу персонажа.

Для дослідження образу головних жіночих персонажів був взятий алгоритм під авторством А. М. Ерліхмана та модифікований відповідно до особливостей цього дослідження. Алгоритм включає наступні етапи:

- 1) добірка фрагментів тексту, у яких містяться лексико-стилістичні та синтактико-стилістичні засоби;
- 2) виокремлення лексико-стилістичних і синтактико-стилістичних та їх класифікація;
- 3) визначення смислового навантаження мовно-стилістичного засобу для побудови портрету персонажа [10, с. 95];
- 4) встановлення кореляції портрета персонажа з архетипним образом відповідно до класифікації В. Шмідт [73].

Як зазначалось раніше, В. Шмідт створила новітню класифікацію архетипів персонажів літературного твору, на якій базується ця наукова розвідка. У своїй праці В. Шмідт зазначає такі важливі характеристики, що враховуються чи визначенні чи описі персонажа:

- турботи персонажа – те, чим він цікавиться або про що хвилюється впродовж життя чи у конкретний момент;
- мотивація – те, що проковує персонажа до дій;
- страхи – те, чого персонаж боїться та що не хоче проживати;
- бачення оточення – те, як персонаж впливає на емоції і почуття інших та як його бачать інші персонажі;
- стосунки з іншими персонажами – те, які дії персонаж робить у спілкуванні з іншими [73, с. 16].

Крім цього, дослідниця вважає образи персонажів динамічними: відповідно до процесу розвитку сюжету у одного героя може бути сформовано декілька архетипів, де один з них буде домінантним. Цей найбільш виражений архетип проявляється в кризових для персонажа ситуаціях, наприклад, прийняття рішення, що вплине на подальше життя [73, с. 10].

Архетипи жіночих персонажів відповідно до вищезазначеної класифікації є наступними:

1. **Спокуслива Муза** (експресивна жінка, яка бачить прості рішення, є винахідливою та вигадливою, але прагне близькості та сильно ототожнює себе з сексуальністю, аж до того, що «цей архетип отримав погану репутацію»). Репрезентація цього архетипу відбулась у серіалі «Sex and the City» в образі Саманти Джонс).

2. **Амазонка** (сильна жінка яка любить конкуренцію з чоловіками, але водночас ототожнює себе з природою та жіночністю. Крім цього, готова піти на все, аби захистити інших жінок чи дітей, бо саме в цьому бачить своє призначення. Репрезентація архетипу відбулась в головній героїні телесеріалу «Xena: Warrior Princess»).

3. **Татова Донька** (старанна та розумна жінка, яка просувається по своїй кар'єрі, об'єднавшись із впливовими чоловіками та намагаючись довести, що вона така ж здатна, як і чоловіки навколо неї; не спілкується з іншими жінками, але любить контролювати. Репрезентація – Дана Скалі у серіалі «The X-Files»).

4. **Годувальниця** (добра і співчутлива жінка, яка багато чим жертвує, щоб допомогти іншим, особливо дітям або тим, за кого вона відчуває відповідальність; вся її особистість пов'язана з турботою про інших. Репрезентація – Марі Барон у «Everybody Loves Raymond»).

5. **Матріарх** (віддана жінка, яка підтримує свою сім'ю, незважаючи ні на що, але не дозволить іншим ображати її, навіть якщо вони члени сім'ї; вона те плече, на яке кожен може спертися, але вона також хоче стежити за всіма. Репрезентація – Моніка Гелер у серіалі «Friends»).

6. **Містик** (спокійна, ніжна жінка простих смаків, яка любить самотність і не цурається елементарних домашніх справ (кар'єра її мало цікавить); їй потрібно бути креативною та вільною, і вона хоче робити щось сама, а не бути зобов'язаною комусь іншому. Репрезентація – Фібі Буфе «Friends»).

7. **Жінка-Месія** (самовіддана жінка, яка ніколи не відхиляється від місії свого життя, вона не приймає жодної сторони, а діє як сторонній спостерігач, хоча вона відстоює власні переконання. Репрезентація – Лілу «The Fifth Element»).

8. **Діва** (безтурботна, інфантильна жінка, яка вважає за краще дозволяти іншим вирішувати подробиці життя, щоб їй не довелося про це турбуватися, вона легко відкривається і спілкується з людьми, яких інші можуть уникати. Рейчел Грін – телесеріал «Friends»).

Українська дослідниця І. Зубавіна запропонувала поняття «кіноархетипіка» як номінацію, що «поєднує архетип та кіно, де архетип є «первообраз», первинна форма для наступних утворень, своєрідна матриця, яка,

насичуючись конкретним змістом, отримує одне з безлічі можливих втілень, перетворюючись на архетиповий образ» [13, с. 76].

На основі аналізу теоретичних засад дослідження психолінгвістичного мовленнєвого портрету персонажа, наступна дефініція М. В. Бережної психолінгвістичного кіноархетипного образу персонажа як «мовно-психологічного портрету кіноперсонажа, що сформований в уяві глядачів під впливом сукупності лексико-фразеологічних, граматичних, стилістичних та прагматичних елементів, властивих мовленню того чи іншого персонажа» є основою для цього дослідження [4, с. 43].

Отже, психолінгвістичних мовленнєвих портретів є невід'ємними елементів конструювання образу жіночих персонажів у художніх текстах. Дослідження таких науковців, як Лисиченко Т.Ю. [20], Цепенюк Т.О. [37], Зубавіна І. [13] та Бережна М. В. [2; 3; 4], у сукупності сприяють цілісному розумінню мовних портретів, підкреслюючи їхню роль у типізації, індивідуалізації та динамічному характері розвитку персонажів. Інтеграція мовних засобів, архетипних структур та експліцитних/імпліцитних засобів підкреслює складність зображення персонажів. Алгоритм аналізу мовних особливостей персонажів, запропонований Ерліхманом А. та Кульчицькою О. [10], забезпечує системний підхід до розкриття смислових шарів у мовленні персонажа. Крім того, розгляд класифікації архетипів жіночих персонажів Шмідт В. [73] додає цінний вимір до дискусії, пропонуючи рамки для розуміння мотивацій, страхів, стосунків та еволюції жіночих персонажів у кіносценарії.

Висновки до розділу 1

Існує багато визначень для поняття образу проте досі немає загально прийнятого, проте після аналізу стало зрозуміло, що образ є основою будь-якого художнього твору і при цьому вони не піддаються розрахунку та виникають на всіх рівнях таких творів. Пропонуємо керуватися наступним інтегрованим

визначенням: образ – створена автором за допомогою мовних засобів форма відображення дійсності, що робить можливим чуттєве сприйняття абстрактних понять.

Для нашого дослідження, ми виокремили з усієї типології найбільш актуальний образ: образ персонажа, навколо якого розгортається сюжет та реальність художнього твору.

Сценарний персонаж, відрізняється від романного персонажа відсутністю доступу до свого внутрішнього світу і споглядання різних дискурсів. Сценарій лише показує дії, якими персонаж реагує на соціальний світ і створює для себе ідентичність та мову, якою персонаж говорить та, як наслідок, створює свій образ у глядача.

Використання риторичних прийомів посилює виразність і глибину образів персонажів, сприяючи загальному впливу літературного твору. Включення лексичних і синтактико-стилістичних прийомів додає шарів складності персонажам і темам, збагачуючи загальну оповідь і залучаючи аудиторію до більш глибокого літературного досвіду.

Психолінгвістичний мовленнєвий портрет є невід'ємним елементом створення образу у кіносценарії. Запропонований А. М. Ерліхманом та О. О. Кульчицькою алгоритм аналізу мовних особливостей персонажів, адаптований, забезпечує системний підхід до розкриття смислових шарів у мовленні персонажа, що розкриває його образ. Розглянуті жіночі архетипні образи персонажів під авторством В. Шмідт.

РОЗДІЛ 2

МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ ГОЛОВНИХ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ У КІНОСЦЕНАРІЇ ТЕЛЕСЕРІАЛУ «WHY WOMEN KILL»

2.0 Вступні зауваження до другого розділу

У розділі розглядаються лінгвістичні особливості створення образів головних жіночих персонажів скрипта телесеріалу «Why Women Kill» на основі аналізу використаних стилістичних мовних засобів, кількісних підрахунків частоти їхнього вживання у скрипті. Зазначені методи дослідження уможливають створення образу жіночого персонажа у кіносценарії. Визначення головних жіночих персонажів обумовлюється особливостями телесеріалу, де події відбуваються синхронічно для персонажів та діахронічно для глядача, оскільки представлено три різних епохи: 1960-ті, 1980-ті та 2010-ті. Кожна епоха має свою головну героїню: Бет Енн Стентон, Симона Гроув, Тейлор Гардінг, де кількість реплік кожної з них складає в середньому 71% від усіх реплік персонажів того періоду. Таким методом калькуляційних підрахунків було визначено трьох головних жіночих персонажів серіалу.

2.1 Мовностилістичні особливості створення образу головного жіночого персонажа Бет Енн Стентон

Лінгвістичні особливості мови Бет Енн Стентон, героїні телесеріалу «Why Women Kill» розглянуті у цій частині роботи. Бет Енн Стентон є однією з головних жіночих персонажів телесеріалу.

Цей аналіз вивчає лексичні та стилістичні особливості мовлення Бет Енн Стентон, з'ясувавши, яким чином її мовний вибір відображає її образ у кіносценарії. Розглянуті лінгвістичні аспекти мовлення героїні, зокрема її лексичний вибір, лексико-стилістичні та синтактико-стилістичні засоби. Метою цього аналізу є глибше розуміння образу Бет Енн та основних ідей, які розкриває її мова. Використання мови в серіалі «Why Women Kill» надає можливість заглибитися в її ефективність як потужного інструменту в зображенні складних, багатогранних персонажів, таких як Бет Енн Стентон.

2.1.1 Лексико-стилістичні засоби формування образу жіночого персонажа Бет Енн Стентон

Досліджуючи мовлення Бет Енн Стентон, важливо уважно вивчити лексичні особливості, які характеризують мовний вибір її героїні. Бет Енн Стентон часто демонструє мовний стиль, який відзначається ввічливістю та офіційністю, що ілюструє її позицію гостинної господині та шанованого члена суспільства. Вона використовує ввічливі вирази: «Please (13)» «Thank you (8)» «You shouldn't have (2)» «Could you please (5)» «You're welcome (3)». Використання ввічливих виразів, таких як слово «please», широко використовується в багатьох соціальних взаємодіях для передачі почуття ввічливості та поваги.

Загальна кількість виразів, що містять лексико-стилістичні засоби, у мові героїні Бет Енн Стентон становить 56 одиниць, з яких евфемізмів є 12 (21,43%), гіпербола – 9 випадків (16,07%), метафора та порівняння – по 5 випадків (8,93%), градація та зворотня градація – по 4 (7,14%), антитеза та метонімія – по 3 (5,36%), алюзія, епітет, каламбур та мейозис – по 2 (3,57%), зевгма, іронія та літота – по 1 (1,79%).

Кількісні характеристики мови Бет Енн Стентон продемонстровані нижче (див. рис. 1):

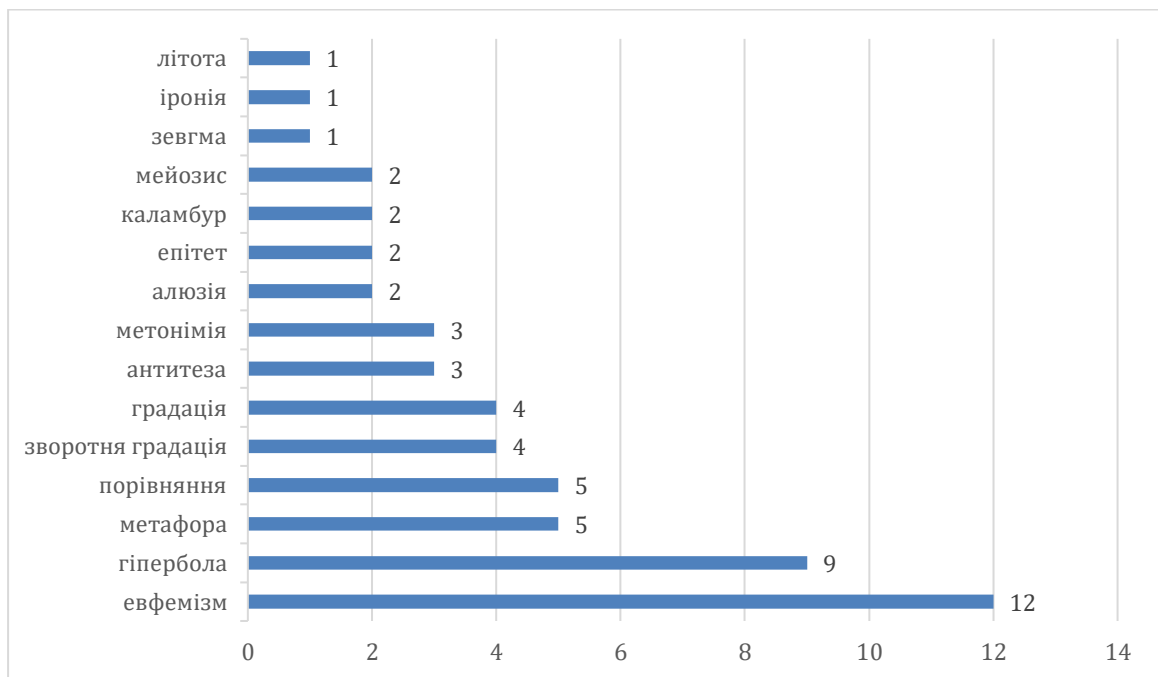


Рис. 1. Лексико-стилістичні засоби у мові Бет Енн Стентон

Найбільш часто використаним лексико-стилістичним засобом цієї героїнею є евфемізм. Бет Енн має на меті уникнути нецензурної або табуованої лексики у комунікації, особливо під час розмов на делікатні теми. Всього Бет Енн використовує евфемізми 12 разів, що становить найбільшу частоту серед усіх інших лексико-стилістичних прийомів. Є кілька вартих уваги випадків, які можуть проілюструвати це явище.

*BETH ANN: Why would you say that? Oh, I don't wish you dead. I'm just wondering what will become of me when **the inevitable** happens.*

ROB: Inevitable?

BETH ANN: I don't have a job. Or a hobby. All I do is take care of you.

ROB: That's what makes you a good wife.

*BETH ANN: But when **you're not here anymore...** who will I be? [78]*

У цьому контексті фраза Бет Енн містить нейтральну лексему «inevitable». Вона використовується, щоб натякнути на важливу, можливо, негативну подію, не кажучи про неї прямо. У цьому контексті слово «**inevitable**» стає евфемізмом для слова «**death**» та передбачає заміну різкого поняття на м'яке висловлювання.

Вибір цього лексико-стилістичного засобу також підкреслює внутрішній конфлікт Бет Енн, яка торкається делікатної теми, не вербалізуючи свої страхи та занепокоєння, що також проілюстровано у фразі «*you're not here anymore...*», де підтекст додатково вказує на втрату людини через її смерть.

Наступним за частотою лексико-стилістичним засобом, що присутній у мові головного жіночого персонажа Бет Енн Стентон, є гіпербола, що була вжита 9 разів. У мові Бет Енн Стентон є декілька прикладів, котрі були проаналізовані та доповнюють образ цього жіночого персонажа.

BETH ANN: Sorry, I was looking at the swan. It's the most amazing thing I've ever seen [78].

У цьому випадку Бет Енн використовує гіперболу, щоб виразити інтенсивність свого захоплення лебедем. Гіпербола часто використовується для передачі сильних емоцій або реакцій. Вибір мови Бет Енн вказує на надзвичайний рівень здивування. Описуючи лебедя як «*the most amazing thing*», вона посилює вплив свого досвіду, передбачаючи, що він перевершує всі інші речі, з якими вона стикалася. Гіпербола за своєю суттю є суб'єктивною, відображаючи особисту точку зору мовця. У цьому випадку гіперболічне твердження розкриває сильну емоційну реакцію Бет Енн на лебедя. Використання найвищого ступеня порівняння прикметника у виразі «*the most amazing thing*», підкреслює унікальність і винятковість досвіду, який сприймається мовцем. Таким чином, використання гіперболи Бет Енн слугує для посилення та драматизації її емоційної реакції на лебедя, що сприяє загальній яскравості її висловлювання та сприяє створенню образу Бет Енн як людини, яка цінує прості речі.

Лексико-стилістичними засобами, які були використані Бет Енн у кіносценарії з однаковою частотою, є метафора та порівняння по 5 разів кожен. Наступні приклади демонструють їх імплікацію у мові героїні.

BETH ANN: We've tried not talking about it and it doesn't help. You're drowning in the routine. I know because I'm drowning alongside you. But maybe if we help each other...we can survive [78].

У висловлюванні Бет Енн використання метафоричної мови розкриває тонке зображення динаміки стосунків у грі. Метафора «*You're drowning in the routine.*» використана для передачі глибокого впливу монотонного, звичного життя на людину, яка перебуває у фокусі уваги. З наукової точки зору, метафори визнані когнітивними інструментами, які полегшують концептуалізацію абстрактних або складних ідей через застосування знайомих, конкретних образів. У цьому випадку метафоричне використання слова «*drowning*» слугує для позначення переважної та задушливої природи рутини, в яку занурюються обидві особи, а також позначає стан боротьби, страждання і потенційного занурення, припускаючи, що повторювана природа їхнього життя стала обтяжливою. Більше того, метафора не обмежується описом життя співрозмовника, а поширюється на саму Бет Енн, як вона артикулює: «*I know because I'm drowning alongside you.*». Таке розширення метафори підкреслює спільний досвід переживання негараздів та передбачає спільну боротьбу з монотонністю буденності. Метафорична єдність встановлює сильний зв'язок між людьми, зображуючи спільне відчуття виклику і визнання спільної біди. Наступне висловлювання: «*But maybe if we help each other...we can survive.*» ще більше розширює метафору до рамок співпраці. Метафоричне використання слова «*survive*» вказує на те, що подолання монотонності вимагає колективних зусиль, подібних до зусиль, спрямованих на те, щоб утриматися на плаву в бурхливих водах. Метафоричне поняття виживання передає спільне прагнення не просто витримати рутину, а вийти за межі її задушливих обмежень завдяки взаємній підтримці. Метафора, використана в цьому уривку, постає як мовний інструмент, який не лише передає гнітючий вплив рутини, але й слугує каналом для передачі спільного характеру боротьби. Він виходить за межі простої мови і заглиблюється у сферу когнітивних образів, дозволяючи глибше зрозуміти

емоційну та реляційну динаміку. Метафора у цьому контексті слугує засобом створенню образу героїні, яка цінує сімейні стосунки, готова ділитись проблемами з партнером та разом вирішувати їх.

*BETH ANN: Can I just say, every day I spend with you feels **like an adventure** [78].*

У цьому випадку порівняння функціонує як риторичний засіб, описуючи якість часу, проведеного Бет Енн з людиною, до якої героїня звертається. Пряме порівняння «*feels like an adventure*» встановлює зв'язок між повсякденною взаємодією та характеристиками, які зазвичай асоціюються з пригодою. Термін «*like*» сприяє цьому уподібненню, підкреслюючи сприйняту подібність між цими двома досвідами. Прирівнюючи рутинні взаємодії до поняття пригоди, Бет Енн викликає відчуття азарту, новизни та непередбачуваності, які зазвичай асоціюються з авантюрними починаннями. Вибір «*adventure*» як точки порівняння надає висловлюванню позитивної та динамічної конотації, припускаючи, що час, проведений разом, не є просто рутиною, а просякнутий почуттям дослідження та ентузіазму.

*BETH ANN: There is a **method to my madness**. Rob will never leave me while I'm sick.*

SHEILA: But what if April decides to tell him that she's having his kid?

*BETH ANN: That is where her good friend Sheila comes in. I'm going to convince her to leave town, **start a new life, sever the tie for good**. And then once she's out of the picture and I have Rob all to myself, my cancer will be **miraculously cured** [78].*

Градація в цьому сценарії настає, коли Бет Енн розкриває свій план маніпулювання Ейпріл «**start a new life, sever the tie for good**», щоб переконати її виїхати з міста та покинути її чоловіка Роба, що спричинить чудесне зцілення Бет Енн. Напруга наростає, коли Бет Енн розкриває свої наміри, створюючи драматичний момент, який потенційно може змінити хід сюжетної лінії. Градація характеризується розкриттям розважливої та маніпулятивної натури Бет Енн, що

створює підґрунтя для потенційного конфлікту та інтриги. Використання фраз на кшталт «method to my madness» та «miraculously cured» сприяє драматичному тону. Мова Бет Енн є обміркованою, передаючи її рішучість і серйозність її намірів, що створює образ маніпулятивного жіночого персонажа зі складним характером.

BETH ANN: She was worried about her husband. I could hear him calling for her. There was just something about his tone scared me. Then he came to the door, and he was charming [78].

Зворотня градація у цьому прикладі помітна у описі Бет Енн чоловіка, який переходить зі зловісного до чарівного. У цьому випадку очікуваною кульмінацією могла бути драматична зустріч з чоловіком, заснована на початковому почутті страху Бет Енн. Використання мови в цьому уривку сприяє драматичному та напруженому тону. Такі слова, як «worried», «calling» і «scared» викликають відчуття напруженості та тривоги, а різкий перехід на «charming» вводить контраст, підкреслюючи несподіваність поведінки чоловіка. Цю несподівану зміну можна проаналізувати як наративну стратегію, спрямовану на утримання уваги аудиторії та внесення елемента непередбачуваності в сюжетну лінію. Використання зворотної градації надає Бет Енн образу спостережливої та емпатичної героїні.

Заключна частина лексико-стилістичних засобів характеризується їх винятковою нечастою наявністю у мові Бет Енн Стентон. Серед них були використані:

- антитеза та метонімія – по 3 випадки (5,36%);
- алюзія, епітет, каламбур та мейозис – по 2 випадки (3,57%);
- зевгма, іронія та літота – по 1 випадку (1,79%).

У сценарії за участю Бет Енн Стентон ретельний лінгвістичний аналіз показує, що вона вправно використовує різні лексико-стилістичні засоби (загалом 56 випадків). Зокрема, вона використовує евфемізми (21,43%) для розкриття делікатних тем і гіперболи (16,07%) для драматичного ефекту.

Метафори та порівняння (8,93%) яскраво передають її наміри, тоді як градація та зворотна градація (по 7,14%) додають нюансів виразності. Антитеза та метонімія (5,36%) підкреслюють контрасти та символічні образи, посилюючи зображення складного характеру Бет Енн. Крім того, низка інших прийомів, таких як алюзія, епітет, каламбур і мейозис (по 3,57%), сприяють витонченості її комунікації. Уміле використання зевгми, іронії та літоти (по 1,79%) підкреслює певні моменти, демонструючи лінгвістичну кмітливість Бет Енн (див. Додаток А). Отже, лінгвістичний аналіз не лише підкреслює майстерність Бет Енн Стентон у використанні лексико-стилістичних прийомів, але й змальовує яскравий образ її героїні. Вона постає соціально проникливою, ввічливою і тактовною особистістю, здатною вміло використовувати мову для навігації в складній міжособистісній динаміці в контексті сценарію.

2.1.2 Синтактико-стилістичні засоби створення образу жіночого персонажа Бет Енн Стентон

Як вже було визначено у попередньому пункті, на основі аналізу використаних лексико-стилістичних засобів, Бет Енн Стентон постає вразливим, тактовним та стриманим жіночим персонажем, котрий слідує нормам поведінки у суспільстві, особливо, якщо це стосується відвертих або неприйнятних тем.

Імплікація синтактико-стилістичних засобів також підкріплює саме таку характеристику цієї героїні. Загальна кількість прикладів використання синтактико-стилістичних засобів становить 47 випадків, з яких апосіопеза – 25 випадків (53,19%), риторичні питання – 8 випадків (17,02%), паралельні конструкції – 4 (8,51%), повторення, відокремлення та парцеляція – по 3 випадки (6,38%) та асиндетон – 1 випадок (2,13%).

Кількісні характеристики мови Бет Енн Стентон продемонстровані нижче (див. рис. 2):



Рис. 2. Синтактико-стилістичні засоби у мові Бет Енн Стентон

Найчастіше використана у мові Бет Енн апосіопеза, що говорить про нерішучість і невпевненість героїні у своїх висловлюваннях та її небагатослівність. Особливості використання синтактико-стилістичних засобів проілюстровані наступними прикладами.

*BETH ANN: Oh, I was just... **thinking about...** silly things [78].*

Апосіопеза передбачає навмисну і раптову перерву або паузу в мовленні, постає як синтаксичний маневр у висловлюванні Бет Енн. У цьому випадку еліпси в мові Бет Енн позначають навмисне переривання, створюючи миттєву паузу, яка розриває її розповідь. Цей синтаксичний прийом слугує для виділення наступних фраз «*thinking about*» та «*silly things*», підкреслюючи їхню значущість або запрошуючи до подальшої уваги та роздумів. Крім того, використання апосіопези впливає на загальний ритм і темп мовлення Бет Енн, створюючи навмисне вагання, яке додає нюансів до її образу.

Риторичні питання відносно часто присутні у мові Бет Енн Стентон. Це явище проілюстроване наступним прикладом.

BETH ANN: And where would she go, Rob? Here? Will you let her sleep on our sofa? And what if Ralph comes banging on our door in the middle of the night to try to drag her back, would you have the balls to stand up to him then? [78]

У цьому випадку Бет Енн створює риторичні запитання з метою виразити сумніви щодо доцільності та потенційних наслідків певних сценаріїв. Використання риторичних запитань у висловлюванні Бет Енн підкреслює неправдоподібність певних результатів і запрошує слухача розглянути представлені гіпотетичні ситуації. Крім того, риторичні запитання сприяють загальній переконливості мови Бет Енн, представляючи серію взаємопов'язаних запитань, які в сукупності створюють аргументи проти доцільності рішень Роба. Таке риторичне нашарування слугує для поглиблення впливу запитань, сприяючи більш складному і спонукаючому до роздумів підходу до проблем. Отже, використання цього прийому не лише розвиває сюжет, але й додає складності до образу героїні, показуючи її як активну та наполегливу в драмі, що розгортається. Ретельно продумані запитання сприяють загальній атмосфері напруженості сценарію, роблячи Бет Енн Стентон переконливою і динамічною присутністю в контексті сценарію.

Синтактико-стилістичний засіб повторення, як зазначалось вище, був використаний 3 рази, з яких анафора була вжита 2 рази, а синонімічне повторення 1 раз.

*BETH ANN: Oh, you're a fine one to talk. **You've been** having an affair for months. **You've been** planning on leaving me* [78].

У цьому випадку Бет Енн використовує анафору, повторюючи фразу «***You've been***», створюючи синтаксичний патерн, який слугує для підкреслення та акцентування конкретних дій, що приписуються особі, до якої звертаються. Навмисне повторення «***You've been***» на початку кожного речення не тільки підсилює звинувачувальний тон, але й сприяє ритмічній структурі висловлювання. Ця синтаксична стратегія слугує для створення зв'язної послідовності. Крім того, анафора функціонує з метою підкреслення

безперервності та тривалості дій, які описуються. Ітеративне використання «*You've been*» підкреслює стійку модель поведінки, посилюючи серйозність звинувачень і зображуючи послідовну розповідь про дії особи, до якої звертаються, протягом тривалого періоду. Повторення фразової структури не лише посилює ритмічність мови, але й підкреслює тривалий характер звинувачуваних дій, сприяючи загальному впливу та переконливій силі комунікативного висловлювання Бет Енн у межах кіносценарію.

SHEILA: Rob kissed a blonde waitress in the parking lot of Jansen's Diner.

BETH ANN: It's impossible.

SHEILA: Maybe you should talk to him.

BETH ANN: He couldn't. He wouldn't put me through that.

SHEILA: He's a man. Some of them cheat.

BETH ANN: Not Rob. Not Rob. Not after what happened to our daughter [78].

У цьому випадку Бет Енн використовує анафору з повторюваною фразою «*Not Rob*», створюючи синтаксичний патерн, який слугує для підкреслення та акцентування її рішучого заперечення причетності. Навмисне повторення «*Not Rob*» на початку кожного речення виконує функцію переконливого інструменту, посилюючи категоричність заперечення Бет Енн. Ця синтаксична стратегія сприяє ритмічній структурі висловлювання, одночасно підкреслюючи важливість відмежування Роба від будь-якої провини в контексті обговорюваної події. Таким чином, використання анафори доповнює образ Бет Енн як героїні, що готова доводити свою правоту.

*BETH ANN: You could have at least **confronted him, reminded him** that kind of behavior is unacceptable [78].*

У прикладі вище Бет Енн використовує синонімічне повторення за допомогою фразам «*confronted him*» і «*reminded him*», які передають ідею оскарження поведінки людини, до якої звертаються. Це навмисне повторення створює синтаксичний патерн, який слугує для того, щоб підкреслити та акцентувати увагу на подвійних аспектах дії, яку, на її думку, слід було вжити.

Синонімічне повторення, синтактико-стилістичний засіб, що передбачає повторення семантично близьких термінів, постає як виважений лексичний вибір у комунікативному висловлюванні Бет Енн.

Заключна частина синтактико-стилістичних засобів характеризується їх винятковою нечастою наявністю у мові Бет Енн Стентон. Серед них були використані:

- Відокремлення, парцеляція – по три рази (6,38%);
- Асиндетон – одне вживання (2,13%).

Використання синтактико-стилістичних прийомів у мові Бет Енн Стентон підтверджує характеристику цієї героїні. Загальна кількість випадків використання синтактико-стилістичних прийомів становить 47 випадків, серед яких домінує апосіопеза - 53,19%, що становить 25 випадків. Така перевага підкреслює схильність Бет Енн до використання різких пауз у висловлюваннях, що посилюють драматичну напругу та надають її образу скромності та невпевненості. Риторичні запитання становлять 17,02%, проявляючись у 8 випадках. Цей прийом слугує для залучення аудиторії, спонукає до роздумів та підкреслює образ Бет Енн. Паралельні конструкції, що складають 8,51% з 4 вживаннями, демонструють структуровану симетрію, що відповідає стратегічній та розважливій поведінці Бет Енн. Повторення, відокремлення та парцеляція, кожна з яких представлена тричі (6,38%), вносять ритмічні варіації в її синтаксис. Вживання асиндетону (2,13%) в 1 випадку ще більше підкреслює її майстерність у володінні синтаксичними структурами (див. Додаток Б).

Таким чином, використання синтактико-стилістичних засобів Бет Енн Стентон вимальовує виразний образ героїні. Переважання апосіопези підкреслює її загадковий і виважений стиль спілкування, створюючи ауру інтриги. Риторичні запитання, паралельні конструкції та інші синтаксичні маніпуляції ще більше окреслюють її як персонажа з умілим володінням мовою, який використовує синтаксис як інструмент для формування риторичного впливу свого дискурсу в контексті сценарію. Ці засоби не лише посилюють

зв'язність і вплив її висловлювань, але й сприяють загальній характеристиці Бет Енн Стентон як умілої в комунікації, скромної та вихованої героїні.

2.2 Мовностилістичні особливості створення образу головного жіночого персонажа Симони Гроув

Лінгвістичні особливості мови Симони Гроув, героїні телесеріалу «Why Women Kill» розглянуті у цій частині роботи. Симона Гроув є однією з головних жіночих персонажів телесеріалу.

Цей аналіз вивчає лексичні та стилістичні особливості мовлення Симони Гроув, з'ясувавши, яким чином її мовний вибір відображає її образ у кіносценарії. Розглянуті лінгвістичні аспекти мовлення героїні, зокрема її лексичний вибір, лексико-стилістичні та синтактико-стилістичні засоби. Метою цього аналізу є глибше розуміння образу Симони та основних ідей, які розкриває її мова. Використання мови в серіалі «Why Women Kill» надає можливість заглибитися в її ефективність як потужного інструменту в зображенні складних, багатогранних персонажів, таких як Симона Гроув.

2.2.1 Лексико-стилістичні засоби формування образу жіночого персонажа Симони Гроув

Стилістичні особливості лексики вживаної жіночим персонажем Симоною Гроув характеризуються поєднанням розмовного та неформального прошарків мови. Крім цього, у мовному виборі присутня також нецензурна лексика та гумористичні висловлювання. Така дескрипція може бути проілюстрована наступними прикладами:

SIMONE: I'm coming. Hold your horses [78].

Використання самої фрази та скорочення «*I'm*» (замість «*I am*») додає діалогу неформальності. Цей стиль часто використовується у невимушених або повсякденних розмовах, сприяючи розмовному тону. Фраза «*Hold your horses*» є ідіоматичним виразом, що означає «*wait*» або ж «*do not hurry*». Вона є прикладом образної мови та виражає прохання зачекати, а також може бути використана для створення гумористичного ефекту. Крім цього, наявна алітерація (повторення звуку «*h*») привертає увагу до мовця, що використав цю ідіому. Зазначений вище приклад мови Симони поєднує в собі прямий та особистий займенник від першої особи, ідіоматичний вираз, контраст значень, простоту та неформальний тон, щоб передати відчуття грайливості, фамільярності та терпіння в розмові.

SIMONE: Is that why you dropped me as a client, because you were screwing my husband? [78]

Симона використовує відверту і потенційно образливу мову у фразі: «*were screwing my husband*». Це розмовний вульгарний сленг, який використовується для опису сексуальної невірності, і він слугує для того, щоб підкреслити зраду та інтенсивність її емоцій. Лексема «*screwing*» є свідомим вибором і додає її звинуваченням грубого, емоційного звучання.

У мовленні Симони також присутні приклади табуйованої та обценної лексики, що створює образ різкої, напористої, запальної героїні, яка вживає нецерзурну лексику з ціллю виразити свої емоції та ставлення до ситуації чи іншого персонажа або ж підкреслити особливість того чи іншого явища.

SIMONE: I'm not fucking you in a van [78].

У цьому прикладі Симона Гроув демонструє напористу та експліцитну мову. Вибір слів і відмова від запропонованого сценарію, тобто «*fucking in a van*» підкреслюють її рішучість та особисті кордони. Цей вибір мови вирізняється своєю відвертістю та відсутністю евфемізмів. Персонаж Симона Гроув зображений як людина, яка говорить те, що думає, і не цурається прямого спілкування.

SIMONE: Bitch! [78]

У цьому рядку Симона Гроув використовує лексему «*Bitch!*» як вигук, яке є прикладом обценної лексики, спрямованим насамперед на жінку. Такий вибір мови свідчить про конфронтаційний і, можливо, гнівний тон, спроба ствердити домінування або висловити презирство. Важливо зазначити, що цей термін є принизливим і відображає сильні емоції персонажа.

SIMONE: You son of a bitch! [78]

Як і в попередньому прикладі, у цьому рядку використано зневажливий термін «*son of a bitch*» для вираження гніву та несхвалення. Використання Симоною Гроув такої різкої лексики підкреслює її розчарування, гнів або шок. Це також створює образ грубої та нестриманої у висловлюваннях героїні.

Таким чином, мова, яку використовує Симона Гроув у цих прикладах, слугує для того, щоб зобразити її як персонажа, який не боїться використовувати відверту та конфронтаційну мову для передачі своїх емоцій та намірів.

В усіх зазначених вище репліках Симони присутні репрезентанти нецензурної лексики, всього їх було використано 8 у кіносценарії.

Симона Гроув, як вона зображена в наданих сценаріях, зазвичай не використовує дуже офіційну лексику. Її мова часто розмовна, безтурботна і сповнена гумору. Вона, як правило, використовує повсякденну мову і не використовує надто офіційну або складну лексику. Однак її тон може змінюватися залежно від контексту розмови. Симона Гроув зображена як впевнена в собі, гостра на язик і безкомпромісно напориста героїня. Її діалоги характеризуються прямоотою і певною зухвалістю. Симона використовує гумор і сарказм як захисні механізми, приховуючи глибшу емоційну вразливість і розчарування. Її мова в цьому випадку відображає її готовність зіткнутися з важкою правдою, можливо, щоб спровокувати реакцію або самоствердитися перед обличчям незручного одкровення.

Загальна кількість виразів, що містять лексико-стилістичні засоби, у мові героїні Симони Гроув становить 106 випадків, з яких гіпербола використана 36 разів (33,96%), іронія – 27 разів (25,47%), метафора – 11 випадків (10,38%),

антитеза, епітет, мейозис та метонімія – по 4 випадки (3, 77 %), персоніфікація, порівняння – по 3 рази (2,83%), зворотня градація, евфемізм, зевгма – по 2 рази (1,89%), алюзія, антономазія, каламбур, градація – по 1 разу (0,94%).

Кількісні характеристики мови Симони Гроув продемонстровані нижче (див. рис. 3):

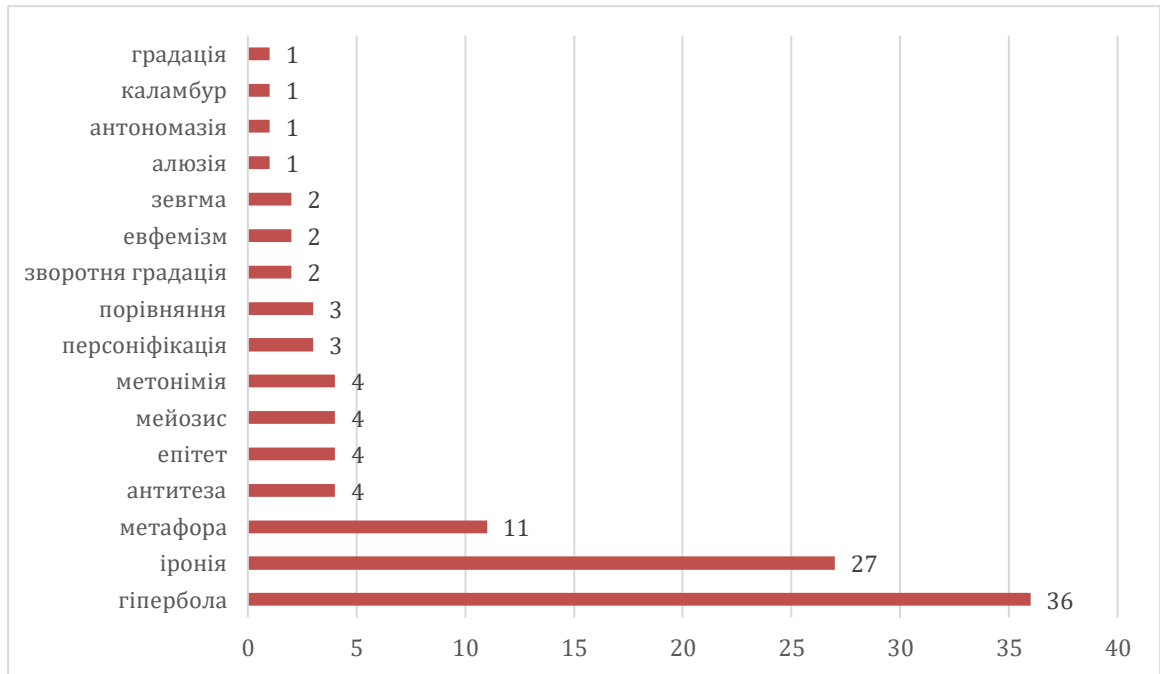


Рис. 3. Лексико-стилістичні засоби у мові Симони Гроув

Є декілька вартих уваги випадків, щоб проілюструвати використання згаданих лексико-стилістичних засобів.

TOMMY: What are you smiling about?

*SIMONE: Oh, the absurdity of it all. I'm having **the best sex of my life** in the back of a catering van [78].*

Гіпербола у висловлюванні Симони полягає у використанні найвищого ступеня прикметника «good» у фразі «**the best sex of my life**», що є гіперболічним перебільшенням, яке виходить за межі простого опису романтичної зустрічі та посилює інтенсивність висловлювання, роблячи його провокативним. Такий вибір гіперболи формує ідентичність персонажа Симони. Її готовність відкрито обговорювати інтимний аспект свого життя у відповідь на рутинне запитання виокремлює її як героїню, яка є беззастережно відвертою та екстравагантною.

Вибір мови Симони кидає виклик соціальним нормам, відкрито обговорюючи приватне та інтимне питання в публічному місці. Цей виклик соціальним очікуванням може відповідати загальному характеру героїні, підкреслюючи її індивідуальність і відсутність турботи про суспільні норми. Отже, використання Симоною Гроув гіперболи в цьому уривку сценарію сприяє утвердженню її персонажа як людини, яка готова кинути виклик суспільним нормам.

Наступним лексико-стилістичним засобом за частотою використання є іронія. Як зазначено вище, було налічено 27 випадків вживання іронії.

TOMMY: I'd still love to meet Karl alone in a dark alley some night.

*SIMONE: Careful. **He might enjoy that** [78].*

У наведеному прикладі сценарію представлений діалог між персонажами Томі та Симоною Гроув, у центрі якого – концепт зустрічі з Карлом у темному провулку. В цьому прикладі продемонстрована вербальна іронія у відповіді Симони на погрозу Томі. У цьому контексті Томі, новий коханець Симони, погрожує зустрітися з Карлом у темному провулку, місці, яке асоціюється з небезпекою і конфліктом, а Симона жартівливо припускає, що Карлу, її чоловікові, може сподобатися зустріч у темному провулку з Томі. Іронія полягає в тому, що аудиторія знає, що Карл гей та може отримати задоволення від такої зустрічі, зважаючи на свою сексуальну орієнтацію. Репліка Симони має гумористичний або саркастичний відтінок. У жанрі кіносценарію іронія є інструментом для досягнення комічного ефекту. Таким чином, використання Симоною словесної іронії додає діалогу комедійного елементу, підкреслюючи її дотепність і здатність вести складні розмови з гумором.

Численні випадки вживання метафори також присутні у мові персонажа Симони Гроув, а саме було налічено 11 разів. Деякі приклади розглянуті нижче.

*SIMONE: That **kiss** we shared was sweet, but it was **not a down payment** [78].*

У цьому уривку Симона використовує метафору кажучи, що «*kiss*» не є «*down payment*», передбачаючи, що поцілунок, хоч і приємний, не є зобов'язанням чи обіцянкою чогось більш значущого. Таке вживання метафори

вказує на те, що Симона розглядає поцілунок як мить, а не дію, що може повторюватись у майбутньому. Метафора у цьому контексті слугує засобом створенню образу героїні, яка цінує ясність у романтичних стосунках та обережно ставиться до речей, які можуть її компрометувати, тобто нашкодити її позиції та образу у суспільстві.

Присутні у мові Симони також антитеза, епітети, мейозис та метонімія, яких було використано по 4 рази протягом кіносценаріїв телесеріалу.

*SIMONE: You deserve to have more than just me. You should have a **huge glorious** party to send you off [78].*

Епітети, які використовує Симона у висловлюванні «**huge glorious**», де «**huge**» передає відчуття масштабу і пишноти та у контексті вечірки він означає грандіозну та вражаючу подію, що свідчить про те, що Симона уявляє собі святкування, яке виходить за рамки буденності, а «**glorious**» додає вечірці позитивного та святкового тону. Такий вибір слова піднімає вечірку з простого зібрання до події виняткової якості. Використання яскравих та емоційно заряджених дескрипторів, таких як «**huge**» та «**glorious**», додає вишуканості її висловлюванню, передбачаючи, що вона розглядає святкування як можливість для екстравагантних та незабутніх вражень. Епітети, які використовує Симона, мають наративний підтекст, оскільки надають героїні образ персонажа, який не задовольняється простим прощанням, а уявляє собі пам'ятну та неординарну подію. Таким чином, епітети створюють образ героїні, яка цінує величне та неординарне, та дають уявлення про її ставлення до святкувань та прощань.

*SIMONE: Karl just had a **little fall** coming down the stairs [78].*

Троп мейозис присутній у словах Симони «**little fall**» для опису падіння Карла зі сходів є навмисним применшенням серйозності інциденту, передбачаючи, що він був незначним або несуттєвим. Такий вибір мейозису слугує для пом'якшення впливу інформації, можливо, задля заспокоєння або применшення будь-якого потенційного занепокоєння. Применшення інцидентів, навіть потенційно серйозних, може бути поширеною розмовною стратегією для

управління емоціями або підтримання певної атмосфери. Таким чином, навмисне применшення важливості падіння Карла вказує на особливий стиль спілкування Симони і створює образ героїні, яка схильна підходити до ситуацій з легкістю, навіть коли передає потенційно небезпечну чи серйозну інформацію.

SIMONE: Sorry, we were just leaving.

POLICE OFFICER: Not you, sweet cheeks. You're busted.

SIMONE: Busted? For what?

POLICE OFFICER: Soliciting.

SIMONE: You think I'm a hooker? I'm wearing Yves Saint Laurent.

POLICE OFFICER: Didn't say you weren't successful [78].

У прикладі вище Симона використовує метонімію, вживаючи фразу «*wearing Yves Saint Laurent*» для позначення певного рівня вишуканості, багатства або соціального статусу. Симона, ставлячи під сумнів звинувачення в домаганні, використовує свій вибір одягу високого класу як метонімію свого соціального статусу, передбачаючи, що людина з її статусом не стала б займатися такою діяльністю. Отже, метонімічна фраза «*wearing Yves Saint Laurent*» не лише слугує захистом від звинувачень, але й розкриває деякі аспекти характеру Симони та створює образ впевненої в собі, модної, дотепної та здатної влучно висловлюватись героїні.

SIMONE: Most importantly, you taught me how to laugh at myself. The truth is, you haven't stolen anything from me. If anything, you've given me more than I deserved [78].

Антитеза міститься у фразі «... *you haven't stolen anything from me ... you've given me more than I deserved.*» та полягає в контрасті між негативним поняттям крадіжки та позитивним поняттям дарування. Симона використовує цей прийом, щоб підкреслити парадоксальний характер динаміки стосунків, створюючи нюансований і збалансований вираз, який сприяє створенню образу її героїні, яка здатна до роздумів і саморефлексії та надає перевагу вираженню думки, яка містить контраст, аби донести свої переживання до співрозмовника.

Антитеза посилює риторичний та емоційний вплив її слів, даючи уявлення про здатність її героїні до самоаналізу та оцінки в ширшому оповідному контексті.

SIMONE: I am sorry if Karl's deadly illness is scraping some of the glitter off of your event, but let's face it, this won't be your last wedding [78].

Персоніфікація з'являється у висловлюванні Симони «deadly illness is scraping some of the glitter». У цьому контексті «deadly illness» метафорично зображена як істота, здатна фізично зішкребти блиск з події. Така персоніфікація приписує хворобі людські якості, наділяючи її здатністю відчутно впливати на естетику події. У даному випадку персоніфікація додає яскравий метафоричний шар до висловлювання Симони, підкреслюючи негативний вплив хвороби Карла на атмосферу заходу. До того ж, вибір слова «glitter» додає шар символізму, вказуючи на поверхневі або святкові елементи події, на які впливає похмура реальність хвороби Карла. Крім цього, фраза «this won't be your last wedding» додає нотку сарказму, ще більше характеризуючи Симону як людину, яка готова говорити про проблеми відкрито.

MIMI: Simone. Oh, you look stunning.

SIMONE: And you look like a teenager. How do you get your skin so soft?

(leaving)

KARL: It's called a chemical peel.

*SIMONE: I know. One more, and she'll be the **Phantom of the Opera** [78].*

У прикладі вище Симона використовує алюзію, кажучи «**Phantom of the Opera**», аби прокоментувати зовнішність іншої героїні. Ця алюзія передбачає посилення на персонажа з відомого літературного твору, особливості шкіри якого Симона переносить на Мімі: підкреслює потенційні наслідки надмірної кількості хімічних пілінгів. Посилаючись на відомий культурний твір, вона не лише жартівливо коментує зовнішність, але й демонструє свою обізнаність та ерудицію, що сприяє створенню образу її героїні.

*SIMONE: Well, the **temple's been closed** for quite some time. But thank you for reminding me that I'm still alive [78].*

У прикладі вище використаний евфемізм у фразі «*temple's been closed*» за допомогою якого Симона натякає на відсутність активності в одній з сфер її життя. Зазвичай лексему «*temple*» використовують як клішований евфемізм до лексеми «*body*», що вносить в цей вираз також метафоричні особливості. Метафоричне вираження та евфемістичний вибір мови додають глибини образу персонажу Симони, демонструючи її здатність обговорювати особисті питання, не згадуючи відкрито всіх деталей.

SIMONE: You made a promise, young lady. To Brad, to us, and to the Biltmore Hotel [78].

Симона використовує фразу «*made a promise*» для позначення трьох різних адресатів: Бреда, нас самих (імовірно, Симону та інших) і готель «Білтмор». Це явище можна класифікувати як зевгму, коли дієслово набуває різних значень у зв'язку з кожним із суб'єктів. Застосовуючи один і той самий спосіб дії, зокрема, даючи обіцянку, кільком суб'єктам, вона не тільки підкреслює важливість обіцянки, але й створює вплив. Використання Симоною зевгми вказує на те, що вона навмисно використовує мову, щоб підкреслити якусь думку, таким чином створюючи образ персонажа, для якого важливо бути почутим.

Таким чином, Симона Гроув, зображена в сценарії, демонструє витончене володіння мовною експресією завдяки вправному використанню різноманітних лексико-стилістичних засобів. Загалом у 106 випадках її дискурс характеризується домінуючим використанням гіперболи (33,96%), що підкреслює схильність до перебільшених висловлювань, які додають її образу драматичності та емоційності. Крім того, іронія використовується достатньо часто (25,47%), що демонструє здатність Симони передавати багатозначні значення з навмисною невідповідністю між буквальним і передбачуваним тлумаченням для створення гумористичного ефекту. Використання метафори (10,38%) виявляє здатність Симони передавати складні ідеї за допомогою образних порівнянь, тоді як повторюване використання антитези, епітета, мейозу та метонімії (по 3,77%) демонструє її вміння використовувати контрастні ідеї,

описові деталі, навмисне заниження та асоціативні заміни. Мовний репертуар цієї героїні розширюється до персоніфікації та порівняння (по 2,83%), що додає її висловлюванням антропоморфності та оцінних елементів. Уміле використання алюзії, антономазії, каламбуру та градації (по 0,94%) підкреслює вибірковість використання Симоною цих прийомів для конкретних риторичних цілей (див. Додаток В). Отже, Симона Гроув постає як лінгвістично вправний персонаж, що володіє різноманітним набором лексико-стилістичних засобів, які додають глибини її діалогам у сценарії та створюють визначний образ її героїні. Вона постає експресивною, прямолінійною, дотепною, іноді грубою, обізнаною особистістю, яка здатна вміло використовувати мовні засоби у комунікації в межах кіносценарію.

2.2.2 Синтактико-стилістичні засоби створення образу жіночого персонажа Симони Гроув

Як вже було визначено у попередньому пункті, на основі аналізу використаних лексико-стилістичних засобів, Симона Гроув постає експресивним, дотепним та ерудованим жіночим персонажем, котрий говорить відкрито про проблеми, котрому важлива позиція у суспільстві та враження, яке він справляє на оточуючих. Особливо, щоб це враження було позитивним, дещо провокативним та тим, що привертає увагу.

Імплікація синтактико-стилістичних засобів також підкріплює саме таку характеристику цієї героїні. Загальна кількість прикладів використання синтактико-стилістичних засобів становить 67 випадків, з яких риторичні питання – 26 використань (38,81%), апосіопеза – 17 випадків (25,37%), парцеляція – 11 використань (16,42%), паралельні конструкції – 7 (10,45%), відокремлення та повторення – по 2 випадки (2,99%), перерахування і тавтологія – по 1 випадку (1,49%).

Кількісні характеристики мови Симони Гроув продемонстровані нижче (див. рис. 4):



Рис. 4. Синтактико-стилістичні засоби у мові Симони Гроув

Найчастіше використана у мові Симони риторичних питань, що говорить про використання мови Симоною як засобу переконання та утвердження свого бачення світу. Зважаючи на достатньо часте використання апосіопези, тим не менш, не можна стверджувати, що в образі героїні наявна саме нерішучість, адже саме парцеляція та паралелізм слугують засобами для виголошення та ствердження своєї думки, що створює образ впевненої в собі героїні. Особливості використання синтактико-стилістичних засобів проілюстровані наступними прикладами.

*SIMONE: Well, I'd have to tell people that I'm a grandmother. **Let's face it, who's gonna believe me?** [78]*

Використання Симоною риторичного запитання у прикладі вище сприяє створенню образу її героїні. Риторичне запитання «*Let's face it, who's gonna believe me?*» підкреслює скептицизм Симони щодо того, чи повірять їй, якщо вона претендує на статус бабусі. Воно спонукає глядачів замислитися над

неправдоподібністю такої заяви зважаючи на її зовнішній вигляд або обставини, в яких вона опинилася. Це додає до образу героїні нотку дотепності та самосвідомості. Симона Гроув, зображена в цьому уривку, постає як прямолінійний персонаж з почуттям гумору. Її висловлювання відображають певну самосвідомість і розуміння суспільних очікувань. Використання гумору в обмірковуванні ідеї розкриття свого статусу бабусі додає складності її образу, вказуючи на гостре усвідомлення суспільних норм і готовність безтурботно взаємодіяти з ним, що також підтверджується імплікацією розмовної фрази «*Let's face it...*». Таким чином, використання Симоною Гроув риторичного питання в цьому сценарії підкреслює напористість Симони та драматизм сцени в ширшому оповідному контексті.

*SIMONE: Then I started thinking about our time together. You taught me **how to ski...how to tango... hmm, how to speak French** [78].*

Використання Симоною апосіопези «*how to ski...how to tango...*» сприяє створенню образу її героїні. Раптове вагання або пауза, додатково позначена ономаіопією «*hmm*», вказує на момент емоційної ваги або значущості. Такий вибір мови означає, що в її роздумах можуть бути невисловлені або делікатні аспекти, про які вона розмірковує. Навмисні паузи слугують для привернення уваги до моменту вагання, що дозволяє глядачам зробити висновок про додаткове емоційне значення. Таким чином, використання Симоною Гроув апосіопези в цьому сценарії сприяє розвитку її образу як героїні, яка схильна до роздумів та драматизму, якщо це стосується особистих тем.

*SIMONE: I never told that story before. **To anyone** [78].*

Навмисний поділ твердження у прикладі вище на два речення підкреслює рідкісність та ексклюзивність розкриття інформації, створюючи відчуття ретельної обдуманості та вибіркості у поширенні особистого. Використання Симоною парцеляції сприяє створенню образу її героїні. Прямо заявляючи, що вона ніколи раніше не ділилася цією історією, героїня акцентує на значущості цього розкриття. Парцеляція посилює емоційний вплив одкровення. Таким

чином, використання парцеляції Симоною Гроув у цьому сценарії надає діалогу відчуття обережності та вибірковості в обміні особистою інформацією. Парцеляція посилює емоційну вагу одкровення, сприяючи загальному створенню образу героїні.

SIMONE: It's funny, my first husband liked booze more than me. My second liked cocaine more than me. My third likes boys more than me [78].

Висловлювання Симони вище побудовані за паралельною структурою, де кожне речення починається зі слів «*My*[порядковий номер] *husband liked* [предмет або вподобання] *more than me*». Таке повторення структури є прикладом використання паралельних конструкцій. У цьому випадку повторення структури підкреслює закономірність того, що колишні чоловіки Симони надавали перевагу чомусь іншому, а не стосункам з нею. Це створює ритмічну подачу, дозволяючи аудиторії передбачати кожне нове одкровення, зберігаючи при цьому ефект несподіванки. Використання паралельної конструкції в цьому прикладі сценарію відповідає як жанру, так і характеру Симони Гроув. Це підкреслює здатність її героїні використовувати мову, щоб впоратися зі складними або емоційними ситуаціями, і додає драматизму образу її героїні.

SIMONE: It's just a little light blackmail [78].

У висловлюванні Симони «*a little light blackmail*» використано тавтологію. В даному випадку, використання слів «*little*» і «*light*» разом є надмірним. Шантаж за своєю суттю передбачає щось негативне або незаконне, тому додаткові дескриптори «*little*» та «*light*» зазвичай не потрібні. Використання тавтології підсилює образ Симони як людини, яка використовує мову, щоб впоратися зі складними чи несподіваними обставинами надмірно описуючи негативне явище невідповідними лексемами для пом'якшення. Таким чином, Симона Гроув має образ персонажа з гострим розумом та вмінням вигідно використовувати мовні засоби. Використання нею тавтології відображає її

словесну вправність і особливий спосіб взаємодії з іншими, підкреслюючи її впевнену особистість.

TOMMY: Simone!

SIMONE: I would prefer you call me Mrs. Grove, at least in public [78].

Відокремлення у прикладі вище наявний у відповіді Симони проявляється в тому, що вона надає перевагу формальному зверненню «*Mrs. Grove*». Відокремлення у цьому контексті визначається як свідомий намір створити поділ між особистою та публічною сферами, підкреслюючи певний рівень дистанції або формальності у соціальних взаємодіях. Таким чином, образ героїні Симони Гроув набуває також рис персонажа, який цінує соціальні конвенції та прагне створити певний імідж.

Використання синтактико-стилістичних прийомів у мові Симони Гроув підсилює образ цієї героїні. Сукупна кількість синтактико-стилістичних прийомів становить 67 вживань, з яких риторичні питання використовуються 26 разів (38,81%). Ця риторична стратегія сприяє комунікативному стилю Симони, дозволяючи їй залучати аудиторію, зберігаючи при цьому атмосферу вишуканості. Апосіопеза, присутня у 17 випадках (25,37%), додає інтриги стилю комунікації героїні, застосовуючи раптові перерви або мовчання, що потенційно посилює провокаційний характер її висловлювань. Парцеляція, що спостерігається в 11 випадках (16,42%), дозволяє їй формулювати думки розміреними відрізками, посилюючи вплив її слів. Паралельні конструкції, вжиті 7 разів (10,45%), сприяють ритмічному та симетричному потоку дискурсу Гроув, що відповідає її ерудованому образу. Відокремлення і повторення, кожне з яких зустрічається двічі (2,99%), акцентують увагу на певних моментах, тоді як перерахування і тавтологія, кожне з яких зустрічається один раз (1,49%), додають точності і виразності її мовним висловлюванням (див. Додаток Г).

Отже, Симона Гроув, зображена у сценарії, втілює самобутній образ, позначений експресивністю, ерудицією та свідомою залученістю у суспільні проблеми. Завдяки свідомому використанню синтактико-стилістичних прийомів

вона створює витончений образ, який спонукає до роздумів і привертає увагу. Риторичні запитання, апозіопеза, парцеляція та паралельні конструкції домінують у її мовному репертуарі, сприяючи створенню персонажа, який дотепно орієнтується в соціальних нюансах і прагне залишити тривале, позитивне враження. Симона Гроув має образ багатогранної та інтелектуально розвинутої особистості у межах кіносценарію.

2.3 Мовностилістичні особливості створення образу головного жіночого персонажа Тейлор Гардінг

Лінгвістичні особливості мови Тейлор Гардінг, однієї з головних жіночих персонажів телесеріалу «Why Women Kill» розглянуті у цій частині роботи.

Цей аналіз вивчає лексичні та стилістичні особливості мовлення Тейлор Гардінг, з'ясувавши, яким чином її мовний вибір відображає її образ у кіносценарії. Розглянуті лінгвістичні аспекти мовлення героїні, зокрема її лексичний вибір, лексико-стилістичні та синтактико-стилістичні засоби. Метою цього аналізу є глибше розуміння образу Тейлор та основних ідей, які розкриває її мова. Використання мови в серіалі «Why Women Kill» надає можливість заглибитися в її ефективність як потужного інструменту в зображенні складних персонажів, таких як Тейлор Гардінг.

2.3.1 Лексико-стилістичні засоби формування образу жіночого персонажа Тейлор Гардінг

Досліджуючи мову Тейлор важливо визначити особливості стилю її мови, серед яких широкое використання нецензурної та термінологічної лексики разом з лексико-стилістичними засобами протягом всіх кіносценаріїв. Зазначені явища можуть бути проілюстровані наступними випадками.

Тейлор часто використовує юридичну лексику, насичуючи свою мову термінами, пов'язаними зі злочинністю та правосуддям. Такий лексичний вибір не лише відображає її авторитет, але й підкреслює серйозність ситуацій, з якими вона стикається.

TAYLOR: So if I were to call the cops and they came here to see you committing a third assault, that sounds like three strikes to me [78].

Використання умовного способу у прикладі вище «*if I were to call*» слугує для введення гіпотетичної ситуації, що, в свою чергу, допомагає пом'якшити звинувачувальний тон. Це умовне речення забезпечує тактовний підхід, демонструючи виважене використання мови Тейлор для вирішення делікатних питань. Формулюючи свої побоювання в гіпотетичному сценарії, Тейлор делікатно звертається до потенційної неправомірної поведінки Дюка, демонструючи усвідомлення впливу своїх фраз «*committing a third assault*» та «*strikes*» і обираючи шлях, який балансує між прямоотою і делікатністю.

TAYLOR: And you must be Duke, the two-time felon [78].

Термін «*felon*» у прикладі вище має значну юридичну конотацію, фактично поміщаючи Дюка в контекст, пов'язаний зі злочинною поведінкою. Частота юридичних термінів у дискусіях Тейлор свідчить про те, що вона надає перевагу підходу до тем з юридичної точки зору.

TAYLOR: You broke the law, a lot, and you made me an accomplice [78].

Висловлювання вище є ще одним прикладом використання юридичних термінів, на цей раз таких як «*broke the law*» і «*accomplice*», підкреслює серйозність дій. Постійне використання юридичної термінології посилює авторитетність мови Тейлор в кіносценарії.

TAYLOR: Either you go to rehab, or I walk out that fucking door! [78]

Використання лексеми «*rehab*» в тексті інтерпретована у філологічному контексті, зокрема у зв'язку з юридичним поняттям реабілітації. Цей зв'язок свідчить про те, що дії Ілая призвели до певних наслідків, які потребують процесу реабілітації.

Присутність юридичних термінів в емоційно забарвлених ультиматумах демонструє постійне використання Тейлор послідовності. Використання імперативної мови Тейлор функціонує як лінгвістична стратегія для встановлення владної позиції та забезпечення послуху. Її мова характеризується використанням наказового способу, що свідчить про сильне почуття рішучості та контролю.

TAYLOR: This is what's gonna happen right now: You and I are gonna take a tour of this house... [78]

Використання «*gonna*» в імперативних висловлюваннях демонструє авторитетний, але неформальний тон, ефективно встановлюючи контроль над поточною ситуацією. Часте використання імперативів у текстах Тейлор підкреслює її напористість і здатність контролювати ситуацію.

TAYLOR: Eli, put all that shit down because you have absolutely no reason to unpack. You're going to rehab first thing in the morning [78].

Використання імперативів у прикладі вище сприяє створенню авторитетного тону Тейлор.

Тейлор використовує також розмовні вирази та сарказм у своїй мові. Розмовні вирази - це неформальні фрази або слова, які зазвичай використовуються в повсякденному мовленні, але можуть бути недоречними в офіційній або професійній обстановці. З іншого боку, використання Тейлор розмовних виразів і сарказму в її лексиконі свідчить про те, що вона дотримується неформального і прямого стилю спілкування. Включення цих лінгвістичних елементів посилює впізнаваність її персонажа.

TAYLOR: While I was away, did you two fuck? [78]

Використання прямої мови у формі прямого запитання можна розглядати як відображення неформального підходу Тейлор до делікатних тем, який не потребує вибачень. Стель спілкування Тейлор характеризується послідовним використанням прямої мови.

*TAYLOR: You own swim trunks, Eli, multiple pairs. So why did Jade and I just get a **face full of ass**? [78]*

Використання розмовного виразу «**face full of ass**» у запитанні Тейлор додає розмові гумору та неформальності, підвищуючи її загальну тональність. Періодичне використання розмовних виразів у мові Тейлор додає їй багатогранності, демонструючи її вміння балансувати між офіційністю та неформальними виразами.

Вибір слів Тейлор відзначається наявністю емоційних виразів і спорадичним використанням ненормативної лексики, що дає уявлення про глибину її емоцій. Мовні елементи, використані в цьому контексті, слугують для того, щоб підкреслити серйозність ситуацій і підкреслити відверті реакції Тейлор.

*TAYLOR: **Holy shit!** [78]*

Вигук «**Holy shit!**» слугує засобом передачі здивування та посилення емоційного аспекту реакції Тейлор. Часте використання ненормативної лексики в моменти сильних емоцій підсилює щирість відповідей Тейлор.

*TAYLOR: Jade, believe me when I say I don't **give a fuck** if you **screwed** my husband [78].*

Навмисне використання Тейлор слова «**fuck**» свідчить про емоційну відстороненість і байдужість до дій Джейд. Вміле використання ненормативної лексики у висловлюванні Тейлор підкреслює її здатність залишатися стійкою, незважаючи на особисту зраду, пропонуючи цінне розуміння її емоційного стану.

Мова, якою користується Тейлор Гардінг у кіносценарії «Why Women Kill», висвітлює багатогранну природу її героїні. Тейлор демонструє мовне розмаїття, що відображає її багатовимірну особистість, майстерно використовуючи різноманітну юридичну лексику (8), імперативи (13), розмовні ідіоми (9) та нецензурну лексику (29). Філологічне дослідження демонструє її

вправність у вирішенні різних ситуацій, тоді як кількісний аналіз підкреслює особливості підходу до вибору слів.

Лексика Тейлор слугує не просто засобом комунікації, вона є динамічним проявом її досвіду, глибоких емоцій та прямолінійної натури. Поєднання юридичної термінології, команд, неформальної мови та іноді образливої лексики підсилює автентичність її образу, дозволяючи слухачам встановити з нею зв'язок на різних рівнях. Багатий словниковий запас Тейлор Гардінг відіграє важливу роль у визначенні її образу разом з використанням лексико-стилістичних засобів.

Загальна кількість виразів, що містять лексико-стилістичні засоби, у мові героїні Тейлор Гардінг становить 37 випадків, з яких гіпербола використана 13 разів (35,14%), метафора – 6 разів (16,22%), порівняння – 5 разів (13,51%), антитеза, метонімія та персоніфікація – по 3 рази (8,11%), евфемізм, іронія, оксюморон і синекдоха – по 1 разу (2,70%).

Кількісні характеристики мови Тейлор Гардінг продемонстровані нижче (див. рис. 5):

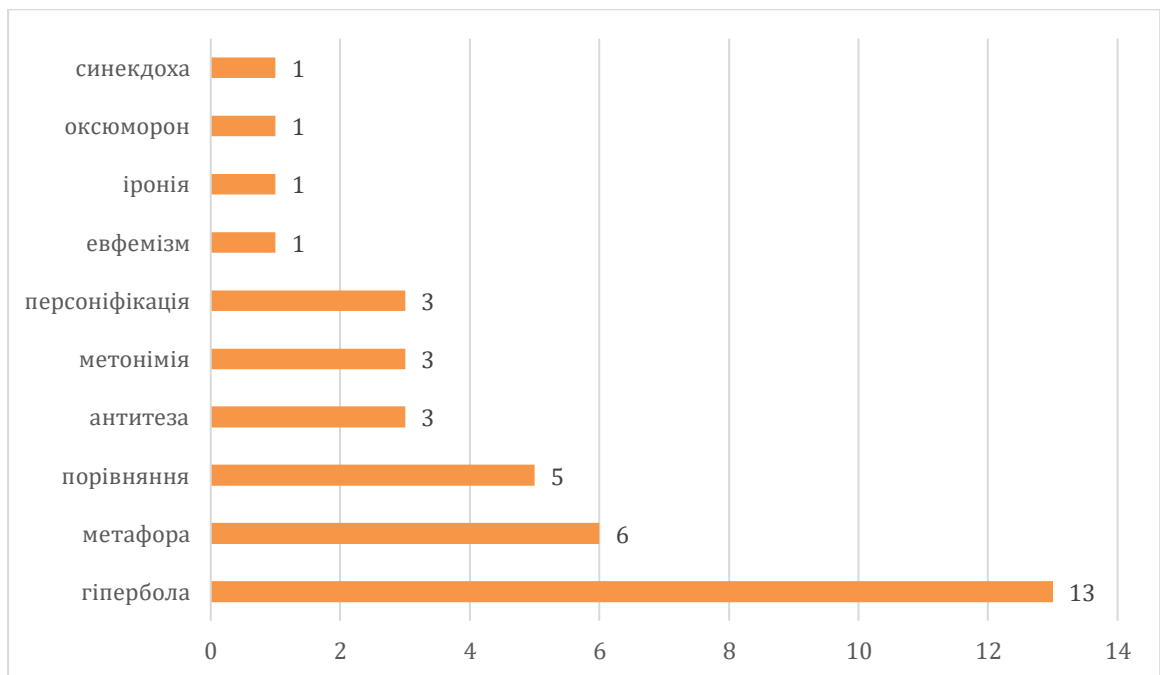


Рис. 5. Лексико-стилістичні засоби у мові Тейлор Гардінг

Є декілька вартих уваги випадків, щоб проілюструвати використання згаданих лексико-стилістичних засобів.

TAYLOR: She doesn't have a plane ticket.

WILLOW: Our assistant could take care of that.

TAYLOR: Guys, come on. It's such short notice. That'll cost a fortune [78].

Гіпербола в цьому прикладі міститься у висловлюванні Тейлор: «*That'll cost a fortune.*», де вислів «*cost a fortune*» - це гіперболічний вираз, який перебільшує очікувані витрати на придбання квитка на літак. Він передає не лише фінансовий тягар, але й величину витрат, підкреслюючи непрактичність ситуації. Гіперболічне твердження Тейлор слугує риторичною стратегією, щоб підкреслити складність або незручність придбання квитка на літак в останню хвилину. Це додає діалогу драматизму та нагальності, привертає увагу аудиторії та потенційно викликає співчуття. Останнє висловлювання Тейлор у цьому прикладі вказує на занепокоєння фінансовими наслідками та реалістичний погляд на проблеми, що говорить про раціональність та тверезість мислення персонажа, про що також говорить її розмовний стиль.

TAYLOR: I was in court today for seven hours straight. It was a shit-show [78].

Приклад вище містить метафору «*shit-show*» до лексеми «*court*» для опису досвіду Тейлор в суді. У даному випадку «*shit-show*» - це метафоричний вираз, що описує судовий процес як складний, неприємний та повний безладу. Контекст перебування в суді протягом семи годин також вказує на те, що Тейлор може бути залучена до судового процесу, що потенційно зображає її як людину, залучену в ситуації з високими ставками або складними юридичними питаннями. Таким чином, використання метафори доповнює образ персонажа Тейлор Гардінг, як особистість, що має прямолінійний та відвертий стиль висловлювання.

TAYLOR: You want me to drive for a bit?

ELI: Hmm? Sorry. I think I'm just nervous about this script, you know. Do you guys mind if we pull off so I could call Lamar?

*TAYLOR: Will that stop you from **playing the steering wheel like a bongo drum**?*

ELI: Almost definitely.

TAYLOR: Then by all means [78].

У прикладі вище Тейлор використовує порівняння у фразі «**playing the steering wheel like a bongo drum**», яка має на меті ввести гумористичний ефект до діалогу у кіносценарію. Жарти між Тейлор та Ілаєм вказують на комфортні та близькі стосунки. Тейлор справляє враження людини, яка не боїться висловлювати свої почуття та занепокоєння. У цьому уривку сценарію жіночий персонаж Тейлор Гардінг зображений відкритим, відвертим і з почуттям гумору.

*TAYLOR: I may **not understand** construction, but I **do understand** contracts [78].*

Антитеза в прикладі вище полягає в контрасті між «*I may **not understand** construction*» і «*I **do understand** contracts*», де відбувається зіставлення протилежних ідей у паралельних структурах. У цьому випадку контрастні твердження слугують для того, щоб підкреслити різницю в розумінні Тейлор будівництва та контрактів. Крім цього, у прикладі також наявне емпатичне допоміжне слово «**do**», яке слугує для того, щоб підкреслити і підтвердити розуміння Тейлора. Таким чином, цей приклад антитези надає образу Тейлор Гардінг наполегливість, професійність та вміння чітко висловлювати думки, а за допомогою емпатичного «**do**», Тейлор встановлює авторитет у контексті розмови.

*TAYLOR: ...But **I** think that **a part of him** always **resented** me for managing the situation in a way that he couldn't... [78]*

У цьому випадку фраза «**a part of him**» персоніфікується через подальше слово Тейлор «**resented**», що означає людське почуття ненависті до чогось. Персоніфікація в цьому прикладі слугує лексико-стилістичним засобом передачі глибини та складності емоцій у стосунках. Приписуючи здатність «**resented**» частині людини, Тейлор підкреслює емоційний конфлікт і припускає, що людина

переживає ці почуття. Персоніфікація олюднює абстрактне поняття образи, роблячи його більш близьким і відчутним для аудиторії. Використання особових займенників, таких як «*he*» і «*I*», підкреслює особистий характер рефлексії, вказуючи на те, що Тейлор обговорює конкретні стосунки. Таким чином, мовний вибір Тейлор створює образ самосвідомої і проникливої особистості, яка готова протистояти складним емоціям і займатися самоаналізом.

TAYLOR: Crying babies, bitchy flight attendants, they lost my suitcase, and I hate Uber! [78]

Метонімія в цьому прикладі міститься у фразі «*hate Uber*», де власна назва «*Uber*» використовується, щоб представити весь досвід або концепцію сервісу спільного використання автомобілів. Висловлюючи ненависть до Uber, Тейлор використовує метонімію, щоб передати ширше незадоволення всією категорією сервісів попутних поїздок, щоб спростити комунікацію, фокусуючись на конкретному бренді, але передбачаючи загальне поняття. Використання фраз на кшталт «*bitchy flight attendants*» та «*I hate Uber*» вказує на відвертий і нецензурний стиль спілкування, зображуючи персонажа, який не соромиться висловлювати свою думку. Отже, метонімія у цьому прикладі доповнює наполегливий, експресивний та прямолінійний образ Тейлор Гардінг.

TAYLOR: I'm not angry, unless you're going to Venice with those low-rent Kardashians [78].

У прикладі вище Тейлор вживає оксюморон, що ілюструється фразою «*low-rent Kardashians*», де лексема «*low-rent*» означає щось недороге або неякісне зіставляється з алюзивною власною назвою «*Kardashians*», яка асоціюється з багатством і гламуром. Поєднуючи терміни, які зазвичай не поєднуються, Тейлор створює яскравий і кумедний образ, який в гумористичній формі передає критику або коментар щодо сприйнятого браку вишуканості. Оксюморон сатирично висміює ідею наслідування або асоціювання зі стилем життя Кардашян, використовуючи термін «*low-rent*» для позначення менш гламурної або вишуканої версії. Таким чином, Тейлор справляє враження

людини кмітливої, спостережливої і, можливо, критично налаштованої до певних суспільних чи культурних тенденцій.

Мовний вибір Тейлор Гардінг у сценарії «Why Women Kill» розкриває багатогранний характер героїні. Тейлор використовує різноманітні мовні елементи, зокрема юридичну лексику, імперативи, розмовні ідіоми та ненормативну лексику, за допомогою яких формується образ героїні, який резонує з аудиторією на багатьох рівнях. Її мова - це не просто інструмент для спілкування; вона постає як динамічне вираження її досвіду, емоцій та прямолинійної натури.

У кількісному аналізі 37 прикладів, що містять лексико-стилістичні прийоми, гіпербола займає перше місце (35,14%), що підкреслює схильність Тейлор до перебільшення. Метафори (16,22%) і порівняння (13,51%) додають образної глибини її висловлюванням, тоді як антитеза, метонімія та персоніфікація (по 8,11%) демонструють її вправність у використанні різноманітних риторичних прийомів. Евфемізм, іронія, оксюморон і синекдоха (по 2,70%) доповнюють особливості її мови (див. Додаток Д).

Отже, поєднання юридичної термінології, імперативів, розмовних ідіом та іноді ненормативної лексики відповідає автентичності образу Тейлор Гардінг. Використання різних лексико-стилістичних засобів підкреслює її пристосованість до різних ситуацій, посилюючи складність її образу. Вона постає відвертою, авторитетною, іноді нестриманою, сильною особистістю, для якої важлива як і професійна сфера, так і приватна. Тейлор Гардінг вміло застосовує лексико-стилістичні засоби у комунікації в сценарії.

2.3.2 Синтактико-стилістичні засоби створення образу жіночого персонажа Тейлор Гардінг

Як вже було визначено у попередньому пункті, на основі аналізу використаних лексико-стилістичних засобів, Тейлор Гардінг постає сильною, відвертою, авторитетною, іноді нестриманою, героїнею, яка схильна до роздумів та самоаналізу.

Імплікація синтактико-стилістичних засобів також підкріплює саме таку характеристику цієї героїні. Загальна кількість прикладів використання синтактико-стилістичних засобів становить 63 випадки, з яких апосіопеза – 19 використань (30,16%), повторення – 18 разів (28,57%), відокремлення – 8 випадків (12,70%), полісиндетон та риторичні питання – по 5 разів (7,94%), парцеляція та перерахування – по 3 рази (4,76%), паралельні конструкції – 2 випадки (3,17%).

Кількісні характеристики мови Тейлор Гардінг продемонстровані нижче (див. рис. 6):



Рис. 6. Синтактико-стилістичні засоби у мові Тейлор Гардінг

Особливості використання синтактико-стилістичних засобів проілюстровані наступними прикладами.

TAYLOR: I will take her aside, I will ask respectfully, and if she says no... [78]

У прикладі наявна апосіопеза, тому що речення «...*and if she says no...*» не є завершеним, яка створює момент напруження або перерву в потоці мовлення. Це означає, що є невисловлений наслідок або дія, яка слідує за ним, що дозволяє аудиторії зробити висновок про те, що може статися, якщо згадана умова буде виконана. Крім цього, повторення структури особового займенника та дієслова майбутнього часу для позначення можливості «*I will*» на початку обох речень «*I will take her aside, I will ask respectfully*» підкреслює рішучість і відданість Тейлор запланованому курсу дій. Отже, Тейлор Гардінг постає напористою та рішучою, але зберігає певну соціальну свідомість і пристойність.

TAYLOR: Okay. Just stop. I don't believe one thing about you, least of all your tears [78].

У висловлюванні вище наявний такий синтактико-стилістичний засіб як відокремлення, а саме у фразі «*least of all your tears*». Використання заперечення і лексема «*least*» вказують на навмисне емоційне відокремлення. Тейлор не лише висловлює сумнів, але й підкреслює почуття недовіри, де сльози є найменш достовірними. Відокремлення у висловлюванні Тейлор слугує лінгвістичною стратегією для передачі емоційної дистанції та скептицизму. Це відокремлення можна розглядати як форму прагматичної імплікатури, коли значення виходить за межі буквального тлумачення слів. Таким чином, заперечення Тейлор та ієрархічна структура невіри створюють відчуття емоційної відстороненості та підсилюють ідею про те, що персонажа нелегко схилити на свій бік або переконати. Це відокремлення сприяє образу Тейлор як персонажа, який зберігає контроль і холоднокрівність в емоційно напружених ситуаціях.

TAYLOR: But look at all these cars. Who knew polyamory was so popular? [78]

Риторичне запитання «*Who knew polyamory was so popular?*» використане у прикладі вище має подвійну мету. По-перше, воно діє як засіб залучення

аудиторії або інших персонажів, запрошуючи їх поміркувати або відреагувати на спостереження. По-друге, воно передає здивування або забаву Тейлор з приводу очевидної популярності поліаморії, непопулярної структури стосунків. У цьому випадку питання слугує формою непрямой комунікації, дозволяючи Тейлор поділитися спостереженням у більш захоплюючій та розмовній манері. Питання також підкреслює рівень культурного чи соціального коментаря в сценарії. Таким чином, з висловлювання складається образ Тейлор Гардінг, яка є дотепною та спостережливою.

TAYLOR: Come on, Eli. She keeps you high so she can take advantage of you, so that you let her live in our house, so that you buy her a new car [78].

Полісиндетон в уривку сценарію проявляється в неодноразовому послідовному використанні сполучника «so», створюючи відчуття акценту на кожному пункті окремо. У цьому випадку повторення «so» слугує для зв'язку низки речень, які підкреслюють наслідки дій Ілая. Використання полісиндетону в словах Тейлор Хардінг слугує для посилення емоційної насиченості та нагальності промови. Кожне «so» виконує функцію сполучника, підкреслюючи причинно-наслідковий зв'язок між переліченими діями та створюючи певну каденцію, додаючи динаміки промові Тейлор. Використання полісиндетону сприяє напористому і переконливому стилю спілкування Тейлор. Він вказує на те, що кожен з перелічених пунктів є важливим і заслуговує на однакову увагу, посилюючи прагнення персонажа донести до Ілая наслідки обговорюваних дій. Отже, полісиндетон, використаний у словах Тейлор Гардінг, додає образу героїні виваженість, прагматичність та наполегливість.

ELI: Oh, I'm pretty sure she's into me.

TAYLOR: What? Why?

ELI: The other day, she was going on and on about how much she liked my movie.

*TAYLOR: I liked **The Shining**. That doesn't mean I wanna fuck **Stephen King** [78].*

У цьому прикладі паралелізм наявних у відповіді Тейлор «I liked The Shining. That doesn't mean I wanna fuck Stephen King.». У цьому випадку паралельна структура використовується для створення чіткого і сильного контрасту між симпатією до твору мистецтва «*The Shining*» і романтичним або сексуальним інтересом до його творця «*Stephen King*». Використання паралелізму у відповіді Тейлор виконує кілька функцій у контексті сценарію. По-перше, він створює чіткий контраст, що запам'ятовується. Структуруючи речення в паралельній формі, Тейлор привертає увагу до різниці між оцінкою витвору мистецтва і романтичними почуттями до його творця, чим посилює гумористичний ефект. По-друге, використання паралелізму підсилює напористість і дотепність Тейлор, що свідчить про риторичну майстерність у створенні дотепних відповідей і гумористичному спростуванні припущень. Отже, паралелізм, використаний у словах Тейлор Гардінг, сприяє створенню образу Тейлор як дотепного і впевненого в собі персонажа в сценарії.

На основі аналізу використаних лексико-стилістичних засобів Тейлор Гардінг постає як грізна, відверта, владна, часом нестримна героїня, схильна до споглядання та самоаналізу. Використання нею синтактико-стилістичних засобів ще більше підсилює цю характеристику. Сукупна кількість синтактико-стилістичних прийомів становить 63 випадки, з яких апосіопеза переважає (30,16%), що свідчить про майстерне використання Тейлор навмисних перерв або замовчувань для досягнення риторичного ефекту. Повторення (28,57%) підкреслює певні моменти, додаючи акценту та інтенсивності її висловлюванням. Відокремлення (12,70%), посилює навмисне виокремлення певних елементів у її дискурсі. Полісиндетон і риторичні запитання (по 7,94%), сприяють ритмічному характеру її діалогу. Парцеляція та перерахування (4,76%) дозволяють героїні формулювати думки в сегментованій формі, додаючи точності та впливу. Паралельні конструкції (3,17%) сприяють симетричній структурі її висловлювань (див. Додаток Е).

Отже, образ Тейлор Гардінг формується завдяки використанню нею синтактико-стилістичних прийомів. Переважання апосіопези, повторів та навмисного відокремлення підкреслює її майстерність у використанні цих засобів для досягнення риторичного ефекту. Уміле використання різних синтактико-стилістичних елементів додає глибини та інтенсивності її персонажу, зображуючи її як прагматичну героїню зі значним авторитетом, яка схильна до спостережень та аналізу.

Висновки до розділу 2

Аналіз лінгвістичних особливостей комунікативних стилів трьох головних жіночих персонажів кіносценарію телесеріалу «Why Women Kill» Бет Енн Стентон, Симони Гроув та Тейлор Гардінг дозволив виокремити та визначити комплексну взаємодію лексико-стилістичних та синтактико-стилістичних засобів для створення унікальних образів.

На рівні лексико-стилістичних засобів Бет Енн демонструє схильність до використання евфемізмів (21,43%) для порушення делікатних тем та гіпербол (16,07%) для створення драматичних ефектів. Метафори та порівняння (8,93%) яскраво передають її наміри, тоді як градація та зворотна градація (по 7,14%) демонструє здатність героїні уміло оповідати події. Антитеза та метонімія (5,36%) підкреслюють контрасти та символічні образи, збагачуючи образ її героїні. Інші прийоми, такі як алюзія, епітет, каламбур і мейозис (по 3,57%), сприяють витонченості її комунікації. Уміле використання зевгми, іронії та літоти (по 1,79%) підкреслює певні моменти, демонструючи лінгвістичну обізнаність Бет Енн. Натомість на рівні синтактико-стилістичних засобів образ Бет Енн конструюється через переважання апосіопези (53,19%), які посилюють драматичну напругу та сприяють створенню образу скромності та невпевненості. Риторичні запитання (17,02%) залучають аудиторію, підкреслюючи її образ.

Паралельні конструкції (8,51%) узгоджуються з її розважливим характером, тоді як повторення, відокремлення та парцеляція (по 6,38%) вносять ритмічні варіації. Використання асиндетону (2,13%) підкреслює її майстерне володіння синтаксичними структурами.

Другий жіночий персонаж Симона Гроув характеризується експресивністю та дотепністю через домінуюче використання гіперболи (33,96%) та іронії (25,47%). Метафори (10,38%) передають складні ідеї, тоді як антитеза, епітет, мейозис і метонімія (по 3,77%) демонструють її вміння додавати контрастність, описові деталі, навмисне применшення та асоціативні заміни, що створюють образ персонажа, що привертає увагу. Персоніфікація та порівняння (по 2,83%) додають її висловлюванням антропоморфізму та оцінних елементів. Алюзія, антономазія, каламбур і градація (по 0,94%), попри вибірковість, підкреслюють її ерудованість та почуття гумору. Риторичні запитання (38,81%) та апосіопеза (25,37%) сприяють витонченому стилю спілкування Симони Гроув, залучаючи аудиторію та додаючи інтриги. Парцеляція (16,42%) дозволяє їй формулювати думки розміреними сегментами, що посилює вплив її слів, а паралельні конструкції (10,45%) сприяють ритмічному та симетричному потоку її мови, що відповідає її образу ерудованої особи. Відокремлення і повторення (по 2,99%) підкреслюють здатність акцентувати певні моменти в комунікації, тоді як перерахування і тавтологія (по 1,49%), додають точності і виразності її висловлюванням.

Особливості мови третьої головної героїні Тейлор Гардінг демонструють її як відверту та напористу особистість. Серед лексико-стилістичних засобів гіпербола (35,14%) виділяється як основний інструмент Тейлор для акцентування уваги і додавання підвищеного, драматичного ефекту до її висловлювань. Метафори (16,22%) і порівняння (13,51%) додають образної глибини, забезпечуючи додаткові шари її висловлювань. Антитеза, метонімія та персоніфікація (по 8,11%) демонструють складність висловлювань, а використання евфемізму, іронії, оксюмору та синекдохи (по 2,70%)

підкреслюють її адаптивність до різних комунікативних контекстів. Серед синтактико-стилістичних засобів, використаних Тейлор Гардінг, переважає апосіопеза (30,16%), що підкреслює її вміння використовувати риторичні паузи для максимального впливу. Повторення (28,57%) та відокремлення (12,70%) додають акценту та інтенсивності її висловлюванням. Полісиндетон і риторичні запитання (по 7,94%) сприяють ритмічності її діалогу, залученню аудиторії та підтриманню динамічного темпу. Перефразування та перерахування (4,76%) дозволяють Тейлор формулювати думки в сегментованій формі, додаючи її комунікації точності та впливу. Паралельні конструкції (3,17%) сприяють симетричній структурі її висловлювань, відображаючи свідомий та організований процес мислення.

Таким чином, комплексний лінгвістичний аналіз мовлення Бет Енн Стентон, Симони Гроув і Тейлор Гардінг висвітлює тісну взаємодію лексичного та синтаксичного вибору як засобу формування автентичності та глибини образів цих персонажів у кіносценарії, а метод кількісних підрахунків відображає особливості мови кожного персонажа, виокремлюючи їхні унікальні стилі комунікації, які стають фундаментом для створення їх образів.

РОЗДІЛ 3

ПСИХОЛІНГВІСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ ГОЛОВНИХ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ У КІНОСЦЕНАРІЇ СЕРІАЛУ «WHY WOMEN KILL»

3.0 Вступні зауваження до третього розділу

У розділі визначаються складові психолінгвістичних образів трьох головних жіночих персонажів телесеріалу «Why Women Kill» на основі образів сформованих стилістичними мовними засобами та архетипів персонажів у класифікації В. Шмідт за допомогою методу контекстуальної інтерпретації. Зазначений метод уможливорює встановлення кореляції образу жіночого персонажа сформованого мовно-стилістичними особливостями та архетипом персонажа класифікації В. Шмідт.

3.1 Психолінгвістична характеристика жіночого персонажа Бет Енн Стентон як архетипного образу «Годувальниця»

Героїня Бет Енн Стентон – домогосподарка, турботлива, чуйна та стримана жінка, яка живе зі своїм чоловіком Робом у 1950-х роках, дізнається, що чоловік зраджує їй з офіціанткою Ейпріл та вирішує покінчити з цим. З допомогою своєї подруги Шейли, героїня починає товаришувати з Ейпріл. В останніх епізодах стає відомо, що у Бет Енн була дитина, яка загинула, чим пояснюється її сильна опіка чоловіком, яка ілюструється апелятивом «*Rob*» 54 рази у кіносценарії.

Лінгвістичні особливості мови персонажа Бет Енн Стентон у сценарії були досліджені у попередньому розділі, що надає змогу встановити кореляцію створеного образу цієї героїні з архетипом жіночого персонажа Годувальниця, запропонованим В. Шмідт [73, с. 56].

Архетип Годувальниці, що характеризується непохитною відданістю, самопожертвою та глибокою прихильністю до піклування, забезпечує основу архетипного образу, за допомогою якої ми можемо проаналізувати лексичні та синтаксичні особливості мови Бет Енн у кіносценарії серіалу «Why Women Kill». Це дослідження має на меті розкрити тісний зв'язок між тематичним підґрунтям архетипу Годувальниці та стилістичними прийомами, які використовує Бет Енн, і створити цілісне розуміння того, як створюється психолінгвістичний кіноархетипний образ цієї героїні. Завдяки ретельному дослідженню метонімії, евфемізму, гіперболи та синтаксичних структур, таких як апосіопеза і паралелізм, цей аналіз демонструє особливості створення образу персонажа Бет Енн, проводячи паралелі між її комунікативним вибором та основоположними атрибутами архетипу Годувальниці. Персонаж цього архетипу відображається в наступному:

1. Характеристика героїні, для якої ціль життя полягає у піклуванні про когось, особливо про свою дитину або партнера.

Прикладом цього є наступний діалог Бет Енн з її чоловіком Робом, притаманний побутовій ситуації, проте розкриває образ Бет Енн.

*BETH ANN: You said you hated seeing all of the **unpacked boxes** lying around. So I put them all in the attic. Every day, I would bring one down and empty it.*

ROB: You lugged all these boxes to the attic just so I wouldn't have to look at them?

BETH ANN: It was nothing.

ROB: You do so many things each day to please me. Things I don't even notice. And I wanna notice them... so I can thank you.

BETH ANN: I don't need to be thanked [78].

У представленому діалозі крізь призму мовних висловлювань Бет Енн розкривається її прагнення піклуватись про інших. Розмова дає уявлення про складну взаємодію лексичних і синтаксичних засобів, які характеризують стиль спілкування Бет Енн Стентон, що відповідає архетипу Годувальниці. Перше

висловлювання Бет Енн є прикладом використання метонімії, бо «*unpacked boxes*» представляють не лише фізичний безлад, але й потенційний емоційний стрес, який такий безлад може спричинити Робу. Далі у фразі героїня наставляє акцент з коробок на процес розпакування та прибирання, щоб підкреслити свою відданість створенню гармонійного та комфортного середовища для свого партнера. Недовірлива відповідь Роба, що виражена у формі риторичного запитання «*You lugged all these boxes to the attic just so I wouldn't have to look at them?*» підсилює емоційний вплив дій Бет Енн, підкреслюючи глибину її відданості і те, на що вона готова піти заради комфорту когось їй важливого. У відповіді «*It was nothing.*» Бет Енн використовує літоту, применшуючи масштаби її дій, щоб підкреслити свою самовідданість. Цей момент відображає суть внутрішньої боротьби Бет Енн - її скромну відданість іншим і невисловлену надію на визнання. Фінальна фраза Бет Енн: «*I don't need to be thanked.*», - відображає безкорисливу і турботливу природу її характеру. Цей синтаксичний вибір, заперечне речення, підкреслює її смиренність і внутрішню мотивацію, яку вона отримує від турботи про інших. Це відповідає рисам архетипу Годувальниці, де сам акт піклування є власною винагородою, і той, хто піклується, не шукає жодного зовнішнього схвалення. У цьому короткому діалозі мовні засоби Бет Енн втілюють суть архетипу Годувальниці, демонструючи метонімію, літоти, риторичні запитання та відстороненість як невід'ємні компоненти її комунікативного репертуару. Діалог слугує ланкою ширшого лінгвістичного аналізу, демонструючи, як мова Бет Енн відображає архетипний образ Годувальниці з її глибиною, відданістю та часто недооціненою самовідданістю.

2. Характеристика героїні, яка боїться, що не зможе врятувати свою дитину, а якщо щось трапиться, вона візьме всю провину на себе і впаде в спустошливу депресію. Ця характеристика проілюстрована наступним діалогом Бет Енн з Ейпріл, коханкою свого чоловіка:

BETH ANN: There's something you don't know, something I need to tell you.

APRIL: What's that?

BETH ANN: I had a child once, but she died. I left the gate to the backyard open. She wandered out into the street, and she was hit by a car. It's been years, but I think about her every day. Sometimes, late at night...I wonder what kind of young woman she'd have turned into [78].

У прикладі вище ретельний аналіз мовних виразів Бет Енн проявляються особливості її образу та кореляції з архетипом Годувальниці. Цей уривок демонструє складну взаємодію лексичного та синтаксичного вибору, проливаючи світло на особливий стиль спілкування Бет Енн та узгоджуючи його з архетипом Годувальниці. Вступ Бет Енн: «*There's something you don't know, something I need to tell you.*», - задає обдуманий і обережний тон. Це декларативне речення слугує прелюдією до важливого одкровення, вказуючи на серйозність майбутнього розкриття. Вибір прямолінійного висловлювання відображає щирий намір Бет Енн поділитися глибоко особистим аспектом свого життя. Одкровення, що виражене градацією монологу героїні: «*I had a child once, but she died.*» розкриває момент глибокої вразливості. Це лаконічне і пряме висловлювання викликає емоції, підкреслюючи важливість минулої травми Бет Енн. Простота мови підсилює емоційний вплив, створюючи зв'язок з архетипом Годувальниці, яка часто ділиться особистим досвідом як засобом зміцнення глибших зв'язків. Конкретний виклад подій підкреслює емоційну вагу втрати Бет Енн, створюючи яскраву оповідь, яка викликає співчуття як у Ейпріл, так і в читачів. Детальний синтаксис сприяє глибині емоційного впливу. Апосіопеза в останньому реченні «*Sometimes, late at night...I wonder what kind of young woman she'd have turned into.*» демонструє важливість та складність інформації, сказаною Бет Енн раніше. І хоча Бет Енн не сказала напряду в кіносценарії, що вона відчуває себе відповідальною та винною за смерть дитини, проте навіть в цьому діалозі вона зазначає, що ворота не були нею зачинені. Згодом за сюжетом, глядач дізнається, що в цьому була винна не Бет Енн, проте до цього вона навіть не розглядала інших винних в цій трагедії. Апосіопеза та зворотня градація (який

визначається підчас аналізу цілої репліки) слугують маркерами мови Бет Енн і разом створюють її образ, розкриваючи поступово силу відданості, досвід минулих травм і щирого намагання встановити зв'язок з Ейпріл на глибокому емоційному рівні. Мова Бет Енн слугує засобом емпатії, сприяючи відчуттю спільної вразливості та висвітлюючи складні нюанси, притаманні архетипу Годувальниці.

3. Характеристика героїні, для якої діти є найвищою цінністю незважаючи на те, хто їх батьки. Особливості цього аспекту продемонстровані у наступному діалозі Бет Енн з Ейпріл, коханкою її чоловіка, з якою вона почала товаришувати, що відговорити від відносин з Робом:

*BETH ANN: Honey, I'm trying to say I think my daughter would have grown up to be a lot like you. Simile That is one of the reasons I love you. But right now, I'm afraid for you, because **women die in places like this**. I can't let that happen to you.*

APRIL: Sheila, I'm single and I'm broke. I can't raise a baby.

*BETH ANN: **We'll figure it out**. We just need time to think. **Let me help you**.*

APRIL: How?

*BETH ANN: **Well... I'll get some... I'll get my hands on some money**. We can go somewhere else, somewhere safe. But, please, let's get out of here.*

APRIL: Okay [78].

У наведеному вище уривку використані декілька стилістичних засобів, що характеризують мову Бет Енн як героїню чий образ корелюється з архетипом Годувальниці. Використання Бет Енн порівняння «*...be a lot like you...*», коли вона порівнює Ейпріл з дочкою, яку вона втратила, розкриває її глибокий емоційний зв'язок і притаманну архетипу турботу. Порівняння створює особистий зв'язок між гіпотетичною дитиною Бет Енн та Ейпріл, який дозволяє бачити та цінувати якості, що нагадують її власну дитину, в інших людях. Використання евфемізму «*women die in places like this*» демонструє чутливість та захисні інстинкти Бет Енн. Вибір передати сувору реальність у м'якій формі узгоджується з архетипом Годувальниці, який прагне захистити інших від

шкоди, особливо коли це стосується дітей, навіть ще не народжених. Прагнення Бет Енн знайти рішення, виражене у фразах «*We'll figure it out.*» і «*Let me help you*», підкреслює ставлення Годувальниці до вирішення проблем шляхом неодноразового використання займенника «*we*» підкреслює спільну відповідальність, посилюючи роль архетипу як провідника і опікуна, який активно бере участь у подоланні викликів разом з тими, про кого він турбується. Використання апосіопези у реченні «*Well... I'll get some... I'll get my hands on some money.*», додає образу Бет Енн рішучості у випадку загрози небезпеки будь-якій дитині. Використання героїнею епітетів «*somewhere else, somewhere safe*» передає прагнення забезпечити безпеку Ейпріл, де другий епітет «*safe*» підкреслює захисну роль архетипу Годувальниці. Мова Бет Енн, що характеризується цими особливостями, у сукупності підсилює її втілення архетипу Годувальниці. Завдяки лінгвістичному вибору, який надає пріоритет емпатії, захисту та вирішенню проблем, стиль спілкування Бет Енн узгоджується з якостями, які притаманні персонажу, що піклується, як в особистих стосунках, так і в кризових ситуаціях. Крім цього, в межах контекстуального аналізу вищезгаданий уривок належить до сцени, коли Бет Енн відговорює Ейпріл, коханку свого чоловіка, від абортів задля життя дитини.

4. Характеристика героїні, яка у разі втрати дитини, скоріш за все буде переживати «синдром спорожнілого гнізда», тобто буде настільки сумувати за своєю дитиною, що готова буде на всиновлення іншої. Проілюструвати це можна наступним прикладом:

BETH ANN: I'll support April until the baby arrives, then I'll offer to raise it. As far as Rob's concerned, I could arrange some scenario, finding it in a bassinet in a park, abandoned. No one would ever have to know the truth. Rob would have his child. April could have her career. Everyone would be happy [78].

Мовні особливості Бет Енн у наведеному уривку нерозривно пов'язані з архетипом Годувальниці, демонструючи характер, глибоко вкорінений у емпатії, вирішенні проблем і щирій турботі про благополуччя тих, хто перебуває

під її опікою. Зобов'язання надати допомогу Ейпріл, що зазначено у першому реченні, демонструє прагнення турбуватись. Використання паралелізму у твердженні «*Rob would have his child. April could have her career.*», ілюструє роздуми Бет Енн кількох перспектив. Цей синтаксичний вибір відображає здатність героїні збалансувати потреби і бажання різних людей, які перебувають під її опікою. Пропонуючи рішення, яке враховує як бажання Роба мати дитину, так і кар'єрні прагнення Ейпріл, Бет Енн втілює бажання архетипу до створення гармонії та балансу, навіть, якщо цим вона ставить себе нижче за інших. В межах контекстуального аналізу, Бет Енн міркує про всиновлення майбутньої дитини її чоловіка та його коханки, що відображає характеристику архетипа Годувальниці. Таким чином, мовні особливості Бет Енн, що характеризуються паралелізмом органічно поєднуються з архетипом Годувальниці. Її стиль спілкування відображає тонке розуміння потреб тих, хто її оточує, прагнення до збереження балансу та бажання мати дитину під опікою - всі ознаки архетипу Годувальниці.

Отже, лінгвістичний аналіз мови Бет Енн Стентон у кіносценарії телесеріалу «*Why Women Kill*» виявляє особливості створення образу жіночого персонажа, які тісно пов'язані з архетипом Годувальниці, запропонованим В. Шмідт. Бет Енн, віддана домогосподарка 1950-х років, демонструє мовні особливості, які підкреслюють її непохитну відданість турботі, самопожертву та глибоке почуття відповідальності за інших. Ретельно проаналізувавши її лексично-стилістичний та синтактико-стилістичний вибори, було визначено ключові елементи, які сприяють створенню образу Бет Енн як Годувальниці.

Мові Бет Енн притаманні метонімія, літота, риторичні запитання та відокремлення, які є невід'ємними компонентами її комунікативного репертуару. Її взаємодія з чоловіком, Робом, та Ейпріл, його коханкою, демонструє її самовідданість та жертвовність. Використання апосіопези та зворотньої градації слугує маркерами мовлення Бет Енн, поступово розкриваючи

силу її відданості, пережиті травми та щирі спроби налагодити зв'язок з іншими на глибокому емоційному рівні.

Крім того, лінгвістичний вибір Бет Енн узгоджується з фундаментальними атрибутами архетипу Годувальниці у трьох різних тематичних вимірах:

- Турбота про інших: Діалог Бет Енн з Робом ілюструє її прагнення створити гармонійне та комфортне середовище для свого партнера. За допомогою метонімії та літоти вона применшує свої дії, підкреслюючи свою безкорисливість.

- Робота з втратою та провиною: Одкровення Бет Енн про втрату дитини відображає готовність архетипу ділитися особистим досвідом для зміцнення зв'язків. Апосіопеза та зворотня градація підкреслюють складність її емоцій, розкриваючи її внутрішню боротьбу та щире спробу встановити зв'язок з Ейпріл на глибокому емоційному рівні.

- Захисні інстинкти: розмова Бет Енн з Ейпріл підкреслює її захисні інстинкти. Використання нею порівнянь, евфемізмів та паралелізму демонструє її чутливість та вміння вирішувати проблеми. Неодноразове використання займенника першої особи множити «*we*» посилює спільну відповідальність, що відповідає ролі архетипу Годувальниці як провідниці та захисниці.

Більше того, готовність Бет Енн усиновити та виховувати ненароджену дитину Ейпріл, враховуючи бажання та потреби всіх залучених сторін, відображає її втілення архетипу Годувальниці. Використання паралелізму в її пропозиції ілюструє її здатність збалансувати суперечливі інтереси тих, хто перебуває під її опікою, демонструючи прагнення до гармонії та рівноваги.

Таким чином, лінгвістичний аналіз мови жіночого персонажа Бет Енн Стентон підтверджує тісний зв'язок між створеним нею образом та архетипом Годувальниці. Завдяки ретельному вивченню її мовленнєвих патернів ми отримуємо цілісне розуміння того, як конструюється психолінгвістичний кіноархетипний образ Бет Енн, підкреслюючи глибину, відданість і часто недооцінену самовідданість, притаманну архетипу Годувальниці.

3.2 Психолінгвістична характеристика жіночого персонажа Симона Гроув як архетипного образу «Спокуслива Муза»

Героїня Симона Гроув – світська левиця, яка любить відвідувати вечірки, заможна та втретє одружена, живе зі своїм чоловіком Карлом у 1980-х роках, дізнається, що її чоловік є геєм, вимагає розлучення та починає стосунки з сином своєї найкращої подруги, який до нестями в неї закоханий ще з дитинства. Має свою картинну галерею, яку згодом доводиться продати, аби дістати кошти на лікування Карла від СНІДу. У Симони є доросла донька, яка живе своїм життям та готується до весілля.

Лінгвістичні особливості мови персонажа Симони Гроув у сценарії були досліджені у попередньому розділі, що надає змогу встановити кореляцію створеного образу цієї героїні з архетипом жіночого персонажа Спокуслива Муза, запропонованим В. Шмідт [73, с. 28].

Мовні характеристики Симони Гроув збігаються з багатограними характеристиками архетипу, відомого як Спокуслива Муза. Цей архетип характеризується експресивністю, винахідливістю, почуттям гумору та прагне близькості і сильно ототожнює себе з сексуальністю, аж до того, що «цей архетип отримав погану репутацію», забезпечує основу архетипного образу, за допомогою якої проаналізовані лексично-прагматичні та синтактико-стилістичні особливості мови Симони Гроув у кіносценарії серіалу «Why Women Kill» [73, с. 30]. Це дослідження мало на меті розкрити тісний зв'язок між тематичним підґрунтям архетипу Спокусливої Музи та стилістичними прийомами, які використовує Симона Гроув, і створити цілісне розуміння того, як створюється психолінгвістичний кіноархетипний образ цієї героїні.

Завдяки ретельному дослідженню гіперболи, іронії, метафори та синтаксичних структур, таких як риторичні питання і паралелізм, цей аналіз демонструє особливості створення образу персонажа Симони, проводячи паралелі між її комунікативним вибором та основоположними атрибутами

архетипу Спокуслива Муза. Персонаж цього архетипу відображається в наступному:

1. Характеристика героїні, якій важливо перебувати в центрі уваги та бути найбажанішою жінкою у кімнаті, демонструючи своє тіло й стиль в одязі та додаючи унікальність до свого образу, має внутрішнє сяйво, «зірковість».

KARL: Sorry, darling, is it my imagination or are people staring at us?

SIMONE: I'm wearing Givenchy. They always stare when I wear Givenchy [78].

У цьому контексті відповідь Симони втілює метонімію, де бренд «*Givenchy*» використовується як заміник ширшого поняття високої моди, розкоші та стилю, що привертає увагу. *Givenchy*, будучи відомим будинком моди, стає символом вишуканості та кутюр. Метонімічне використання тут вказує на те, що на Симоні не просто сукня, а ціла аура елегантності та розкоші, що асоціюється з творіннями *Givenchy*. Висловлювання Симони розумно використовує силу метонімії, щоб передати нюансоване повідомлення. Замість того, щоб прямо сказати, що її вбрання є причиною того, що люди дивляться на неї, вона використовує метонімічну асоціацію з *Givenchy*, щоб підкреслити, що бренд сам по собі привертає увагу і викликає захоплення. Це відображає витончену мовну гру, де одне слово стає репрезентативним заміником ширшої, складнішої ідеї.

Якщо проаналізувати цей приклад у ширшому контексті лінгвістичної витонченості Симони, то він легко узгоджується з характеристиками архетипу Спокусливої Музи. Використання метонімії тут є не просто лінгвістичним вибором, а стратегічним кроком, спрямованим на посилення привабливості та загадковості образу Симони. Асоціюючи себе з *Givenchy*, вона не лише передає відчуття високої моди, але й натякає на певну ексклюзивність та вишуканість, характерну для спокусливої музи, яка прагне бути в центрі уваги. Крім того, взаємодія між Карлом і Симоною підкреслює її здатність орієнтуватися в соціальній динаміці з шармом і дотепністю. Метонімічне використання імені

Givenchy стає для Симони інструментом управління сприйняттям, спрямовуючи розмову до визнання її модної присутності.

Отже, приклад ілюструє майстерне володіння Симоною Гроув метонімією як лінгвістичним прийомом. Через, здавалося б, випадковий обмін думками вона вміло використовує цю фігуру мови, щоб піднести свою мовну експресію, втілюючи сутність Спокусливої Музи, яка без зусиль переплітає стиль, вишуканість і майстерну гру мови, щоб захопити та заінтригувати тих, хто перебуває в її присутності.

2. Характеристика героїні, для якої будь-яка відмова стає катастрофою, особливо, якщо вона її отримує від коханця, тому що вона хоче завершувати стосунки перша.

KARL: What is going on?

SIMONE: What do you mean, «going on»?

KARL: You've been in a foul mood ever since you came home last night.

SIMONE: What could it be? Hmm. I broke a nail? No, that's not it. My husband sleeps with men. No, couldn't be that [78].

Різко негативне ставлення Симони до відмови, характерне для Спокусливої Музи, тонко перегукується з використанням іронії та риторичних запитань у спілкуванні з Карлом. Діалог вище розкриває витончену мовну гру, яка узгоджується зі складними стосунками Спокусливої Музи з динамікою відмови та влади. Відповідь Симони на запитання Карла просякнута іронією - риторичним прийомом, коли передбачуване значення слів протилежне їхньому буквальному значенню. Риторичне запитання «*What do you mean, «going on»?*» не лише відволікає увагу Карла, але й вносить елемент іронії. Здавалося б, шукаючи роз'яснень, Симона тонко дає зрозуміти, що вона добре обізнана з ситуацією, використовуючи риторичне запитання як мовну завісу, щоб применшити важливість запити.

Подальший обмін думками, в якому Симона саркастично розмірковує про можливі причини свого настрою, вносить додатковий шар іронії. Згадка про те,

що вона зламала ніготь, є тривіальною проблемою, на тлі драматичного розкриття потенційно важливого питання - зв'язку її чоловіка з іншими чоловіками. Цей різкий контраст підсилює іронію, оскільки серйозність ситуації, що мається на увазі, іронічно відкидається через, здавалося б, легковажну репліку.

Розглядаючи цю лінгвістичну взаємодію в контексті рис Спокусливої Музи, використання Симоною іронії та риторичних запитань узгоджується з чутливістю архетипу до відмови. Тонке ігнорування занепокоєння Карла за допомогою риторичних запитань відображає бажання зберегти контроль над оповіддю, подібно до схильності Спокусливої музи бути тією, хто завершує стосунки. Іронічний тон слугує своєрідним щитом, що дозволяє їй обходити потенційну відмову зовні незворушним виглядом.

Слова Симони, у яких наявна іронія та риторичні питання, розкривають лінгвістичну стратегію, яка віддзеркалює підхід Спокусливої Музи до відмови. Ретельний баланс чарівності та дотепності у її відповідях свідчить про глибинне усвідомлення динаміки влади, що дозволяє їй контролювати наратив і зберігати загадкову присутність, подібно до бажання архетипу керувати своїми стосунками.

Таким чином, цей лінгвістичний приклад демонструє майстерне використання Симоною Гроув іронії та риторичних запитань як інструментів для управління сприйняттям і навігації на складному терені відторгнення. Її слова стають витонченим мовним танцем, що відображає нюанси динаміки архетипу Спокусливої Музи в її підході до стосунків і потенційних ударів відторгнення.

3. Характеристика героїні, для якої інтимна частина стосунків важлива та яка контролює ситуації, маніпулюючи чоловіками.

KARL: Oh, darling, I'm not trying to be cruel. I love you.

SIMONE: No, you don't! Not the way I need. I want a man who loves me so much that he would kill another man if I slept with someone else. And I'm never gonna get that from you, am I? [78]

Складний танець Симони Гроув між глибокою тугою за коханням та азартом погоні, відображений в архетипі Спокусливої Музи, знаходить підтвердження у використанні гіпербол та риторичних запитань у відповідь Карлу. Обмін думками розкриває майстерне поєднання мовних елементів, які віддзеркалюють складність бажань Спокусливої Музи. Неприйняття Симоною освідчення Карла в коханні посилюється використанням гіперболи - навмисного перебільшення для посилення акценту. Гіперболічне твердження: «*I want a man who loves me so much that he would kill another man if I slept with someone else.*», слугує яскравою ілюстрацією інтенсивності бажань Спокусливої Музи. Цей гіперболічний вислів не лише підкреслює глибину прагнень Симони, але й підкреслює її потяг до кохання, яке виходить за межі звичних кордонів.

Риторичне запитання, що слідує за ним: «*And I'm never gonna get that from you, am I?*», вносить ще один рівень складності у взаємодію. Це риторичне запитання функціонує як гостре визнання недоскопости її ідеалізованого кохання в рамках нинішніх стосунків. Воно слугує інструментом для саморефлексії та витонченим викликом освідченню Карла в коханні, вписуючи його в контекст її завищених романтичних очікувань.

Розглядаючи цю лінгвістичну взаємодію в контексті рис Спокусливої Музи, використання гіперболи та риторичних запитань стає стратегічним засобом передачі складних емоційних особливостей Симони. Гіперболічний вираз передає ненаситне прагнення архетипу до інтенсивного і всеосяжного кохання, тоді як риторичне питання запрошує до роздумів про незадоволені емоційні потреби у стосунках.

Слова Симони, нашаровані на гіперболу та риторичні запитання, передають суть суперечливих бажань Спокусливої Музи. Перебільшення слугує механізмом артикуляції ненаситного апетиту архетипу до інтенсивних переживань, тоді як риторичне запитання діє як рефлексивний прийом, спонукаючи і її саму, і Карла замислитися над нездоланною прірвою між реальністю їхніх стосунків та її ідеалізованими фантазіями.

Цей мовний приклад ілюструє, як Симона Гроув за допомогою гіперболи та риторичних запитань орієнтується у складній взаємодії між бажанням та реальністю, віддзеркалюючи складні емоційні особливості Спокусливої Музи. Майстерне використання мови стає каналом для вираження сильних бажань і кидає виклик обмеженням традиційного кохання, втілюючи притаманну архетипу напругу між прагненням до глибокого зв'язку і спокусою вічної гонитви.

Отже, лінгвістичний аналіз образу Симони Гроув у сценарії серіалу «Why Women Kill» виявляє глибинний зв'язок між її комунікативним вибором та архетипом Спокусливої Музи, запропонованим В. Шмідт. Широке використання лексико- та синтактико-стилістичних прийомів, таких як гіпербола, іронія, метафора, риторичні запитання, сприяє створенню кінематографічного архетипного образу, що відповідає багатогранним характеристикам Спокусливої Музи.

Симона Гроув постає як героїня, що уміло використовує метонімію, форму синекдохи, щоб підсилити свій образ і підкреслити свою асоціацію з розкішшю та високою модою. Цей мовний вибір не тільки відображає її бажання бути в центрі уваги, але й підкреслює її здатність орієнтуватися в соціальній динаміці з шармом і дотепністю. Метонімічне використання бренду Givenchy стає тонким інструментом управління сприйняттям, втілюючи сутність Спокусливої Музи, яка переплітає стиль, вишуканість і майстерну мовну гру.

Крім того, використання Симоною іронії та риторичних запитань у спілкуванні з Карлом віддзеркалює складні стосунки Спокусливої Музи з динамікою відторгнення та влади. Іронічний тон слугує щитом, що дозволяє їй зберігати контроль над наративом і демонструвати зовні незворушний вигляд. Ця лінгвістична стратегія узгоджується з тенденцією архетипу до завершення стосунків, демонструючи глибоке усвідомлення Симоною нюансів динаміки влади в міжособистісних зв'язках.

Нарешті, використання Симоною гіпербол та риторичних запитань у контексті її стосунків з Карлом висвітлює суперечливі бажання Спокусливої Музи. Гіперболічні вирази яскраво передають ненаситний апетит архетипу до інтенсивних переживань, тоді як риторичні запитання спонукають до роздумів про незадоволені емоційні потреби у стосунках. За допомогою цих лінгвістичних прийомів Симона орієнтується у складній взаємодії між бажанням і реальністю, втілюючи притаманну їй напругу між прагненням до глибокого зв'язку і спокусою вічної гонитви.

Отже, лінгвістичний аналіз персонажа Симони Гроув підкреслює ретельну майстерність сценарію, показуючи, як лексико-стилістичні та синтактико-стилістичні прийоми сприяють зображенню архетипу Спокусливої Музи. Лінгвістична витонченість персонажа стає центральним елементом у створенні кінематографічного образу, який відповідає тематичній основі архетипу, пропонуючи цілісне розуміння психолінгвістичних вимірів персонажа Симони Гроув у серіалі та створює її психолінгвістичний кіноархетипний образ.

3.3 Психолінгвістична характеристика жіночого персонажа

Тейлор Гардінг як архетипного образу «Амазонка»

Героїня Тейлор Гардінг є справжньою феміністкою, котра працює в суді адвокатом та ціллю свого життя бачить боротьбу з патріархатом, перебуває у відкритому шлюбі зі своїм чоловіком Ілаєм у 2010-х роках, який потім переходить у *ménage à trois* (українською з фр. — «любов втрьох»), тобто поліаморні відносини між трьома людьми, тому що Тейлор вирішує врятувати свою дівчину Джейд від аб'юзивних стосунків, запросивши її пожити до себе. За сюжетом, Ілай раніше був наркозалежним і позбувся цього з допомогою Тейлор, проте повернувся до наркотиків через Джейд.

Лінгвістичні особливості мови персонажа Тейлор Гардінг у сценарії були досліджені у попередньому розділі, що надає змогу встановити кореляцію створеного образу цієї героїні з архетипом жіночого персонажа Амазонка, запропонованим В. Шмідт [73, с. 38].

Мовні характеристики Тейлор Гардінг збігаються з багатограними характеристиками архетипу, відомого як Амазонка. Цей архетип характеризується відважністю, відповідальністю, суперництвом та прагне захистити жінок і дітей та довести чоловікам, що всі рівні між собою, забезпечує основу архетипного образу, за допомогою якої проаналізовані лексично-стилістичні та синтактико-стилістичні особливості мови Тейлор Гардінг у кіносценарії серіалу «Why Women Kill» [73, с. 39]. Це дослідження мало на меті розкрити тісний зв'язок між тематичним підґрунтям архетипу Амазонка та стилістичними прийомами, які використовує Тейлор Гардінг, і створити цілісне розуміння того, як створюється психолінгвістичний кіноархетипний образ цієї героїні.

Завдяки ретельному дослідженню метафори, повторів, персоніфікації та специфічної термінології та інших стилістичних засобів, цей аналіз демонструє особливості створення образу персонажа Тейлор Гардінг, проводячи паралелі між її мовним вибором та її відповідності характеристикам архетипу Амазонка. Персонаж цього архетипу відображається в наступному:

1. Характеристика героїні, для якої важливо суперництвом, особливо, коли це стосується перемоги над чоловіком.

ELY: Good day, huh?

TAYLOR: Is it?

ELI: I mean, we got the dog back, didn't we? All right. I know we might have broken the law a little bit.

*TAYLOR: You broke the law, **a lot**, and you made me an **accomplice**.*

ELI: You saw how happy it made Jade. I think it was worth it.

*TAYLOR: Absolutely, you're right. The **smile** on Jade's face more than **makes up for the fact that I could be disbarred.***

ELI: I'm sorry. I mean, I had to do something.

TAYLOR: No, you didn't. I had a plan.

ELI: Yeah? So did I. Mine actually worked.

TAYLOR: That's not the point.

ELI: The point is, I finally do something right and you can't even be happy about it.

TAYLOR: What am I supposed to be happy about?

ELI: For the last two years, I've been pathetic Eli who can't finish a screenplay, who can't help pay the bills. I get it. You're frustrated with me. Well, guess what. I'm frustrated with me too.

TAYLOR: Eli, you're not pathetic.

ELI: No? 'Cause this morning, I couldn't even defend my own home. My wife had to come save me.

TAYLOR: I thought he was gonna beat you.

ELI: He probably would have. But the fact that you had to step in, that makes it hurt even worse.

TAYLOR: I was just trying to be helpful.

*ELI: I know. But sometimes, honey, I just need a fucking win, okay? I just wanna **feel like a man**, save a dog, and have that be good enough.*

TAYLOR: You're right. It was a good day.

ELI: Thank you [78].

Ця риса архетипу Амазонка знаходить відображення в лінгвістичній динаміці Тейлор Гардінг. Ця конкурентна перевага, вкорінена в бажанні довести рівність, глибоко резонує з мовою Тейлор, проявляючись через іронію в її інтеракціях. Іронія, як лінгвістичний прийом, передбачає вираження значень, які суперечать або протилежні передбачуваним або буквальним значенням. У

взаємодії між Тейлор та Ілаєм розгортається складна гра іронії, яка проливає світло на конкурентну перевагу Тейлор та контрастні очікування в її комунікації.

По-перше, іронія відчутна у відповіді Тейлор на коментар Ілая про собачий пошук. Незважаючи на визнання порушення закону і потенційних професійних наслідків, Тейлор використовує тон, який контрастує з серйозністю ситуації. Її визнання того, що дії Ілай «*broke the law, a lot,*» і роблять її «*accomplice*», контрастує з її, здавалося б, незворушним ставленням, що свідчить про тонку іронію в її сприйнятті ситуації.

Більше того, наполягання Тейлор на тому, що успіх Ілая у порятунку собаки не є головним, незважаючи на те, що у неї був власний план, вносить додатковий шар іронії. Основне протиріччя полягає в її змагальному характері - рисі, відображеній в архетипі Амазонки, - коли вона намагається замаскувати своє прагнення до визнання та успіху за фасадом байдужості. Іронія досягає піку, коли Ілай висловлює своє розчарування і бажання перемогти, наголошуючи на своїй потребі «*feel like a man*».

Аналізуючи цей мовний обмін, стає очевидним, що слова Тейлор несуть у собі тонку іронію, яка віддзеркалює протиріччя, притаманні змагальному духу архетипу Амазонки. Зіставлення явного визнання та прихованої напруги слугує мовним відображенням складної особистості Тейлор, що відповідає багатогранній природі архетипної Амазонки та її прагненню до визнання у своїх прагненнях, як професійних, так і особистих.

2. Характеристика героїні, яка відважно бореться з патріархатом та притримується думки, що жінки повинні бути рівні з чоловіками, феміністка.

*TAYLOR: I may **not understand** construction, but I **do understand** contracts. Especially the one you signed, which clearly states that, I don't have to pay you unless the work is completed to my satisfaction. And that means, for the purpose of this, and all future conversations, **my dick is bigger than yours. Am I speaking your language now, Saul?** [78]*

Палка боротьба з патріархатом і непохитна віра в загальну свободу та рівність - ключові риси архетипу Амазонки - відлунюють у мові Тейлор Гардінг, яка використовує категоричні заяви, риторичні запитання, антитези та метафори, щоб відстоювати свою позицію. У наведеному прикладі дискурс Тейлор демонструє поєднання напористості та метафоричності, що відповідає визначеним мовним засобам та основній темі виклику домінуванню. По-перше, використання емпатичної конструкції «*I do understand contracts*» слугує декларативним твердженням компетентності Тейлор, підкреслюючи її рішучість орієнтуватися в професійній сфері. Цей лінгвістичний вибір відповідає пристрасній боротьбі Амазонки проти суспільних норм, зокрема тих, що увічнюють гендерну ієрархію.

Риторичне запитання: «*Am I speaking your language now, Saul?*» має подвійну мету. Воно не лише шукає підтвердження розуміння, але й риторично підкреслює думку Тейлор. Риторичне запитання, потужний інструмент переконання, підкреслює її твердження про рівність, кидаючи виклик будь-яким припущенням про її можливості, що ґрунтуються на гендерній приналежності.

У даному контексті «*my dick is bigger than yours*» метафора використовується для символізації домінування та напористості, а не для буквального порівняння фізичних атрибутів. Тейлор використовує цю метафору, щоб передати свою владу і кинути виклик традиційним гендерним ролям у галузі, де домінують чоловіки. Метафоричне використання слова «*dick*» у цьому випадку слугує мовним засобом для вираження динаміки влади та утвердження її позиції, посилюючи її прихильність до боротьби з гендерними стереотипами та нерівністю.

Аналізуючи цей мовний обмін, слова Тейлор не лише узгоджуються з мовними засобами, пов'язаними з архетипом Амазонки, але й роблять внесок у ширший наратив, що кидає виклик гендерним стереотипам. Рішучі заяви, риторичні запитання, антитези та метафорична мова разом створюють мовний

образ, який втілює пристрасть Амазонки до боротьби з патріархатом та відстоювання рівності жінок у всіх ситуаціях.

3. Характеристика героїні, яка пишається тим, що може подбати про себе, цінує самодостатність і дивиться зверхньо на інших, залежних і нужденних, навіть якщо вона приходиться їм на допомогу.

*TAYLOR: You know, when Eli OD'd last time, I knew exactly what to do. I got him into rehab. I paid off his debts. But I think that **a part of him** always resented me for managing the situation in a way that he couldn't. And now he's just so angry at me. And I don't think he'll let me help him. And I'm so scared of what will happen if I can't [78].*

Наголошування Амазонки на самодостатності, презирство до залежності та готовність допомагати іншим, незважаючи на їхні потреби, знаходить відгук у мові Тейлор Гардінг. У цьому прикладі використання Тейлор анафори, сленгу та персоніфікації дає уявлення про її характер і про те, як вона бореться з напругою між самодостатністю і бажанням допомогти іншим.

Анафора, повторення слова або фрази на початку послідовних речень, очевидна в неодноразовому використанні Тейлор фраз « I knew exactly what to do. » і « And now he's just so angry at me. ». Таке повторення підкреслює здібності Тейлор і її минулі дії, підкреслюючи її досвід ефективного вирішення проблем. Він також підкреслює її розчарування діями Ілая, зображуючи її як людину, яка цінує самодостатність і компетентність.

Використання сленгу, такого як «**OD**», який розшифровується як «**overdosed**» додає мови Тейлор шар автентичності. Сленг часто асоціюється з невимушеним і безпосереднім спілкуванням, що відображає несерйозне ставлення до життя. Вибір Тейлор неформальної мови на тлі серйозного характеру ситуації надає їй образ прагматичної і прямолінійної, що відповідає архетипу Амазонки, яка зневажає непотрібну залежність.

Персоніфікація «**a part of him resented**» з'являється в мові, коли Тейлор висловлює свій страх перед тим, що станеться, якщо вона не зможе допомогти

Ілаю, приписуючи потенційним наслідкам певний рівень волі та наміру. Ця персоніфікація додає емоційної глибини словам Тейлор, зображуючи її як людину, глибоко зацікавлену в результатах своїх дій. Це підкреслює внутрішній конфлікт між її прагненням до самодостатності та бажанням надати допомогу, розкриваючи нюанси її характеру.

У лінгвістичному аналізі використання Тейлор анафори, сленгу та персоніфікації в сукупності створює образ героїні, яка цінує самодостатність, бореться з наслідками своєї компетентності та долає напругу між незалежністю та бажанням допомагати іншим. Ця лінгвістична складність узгоджується з багатограним характером архетипу Амазонки, демонструючи внутрішню боротьбу Тейлор і її прагнення зберегти свою самодостатню ідентичність.

Отже, лінгвістичний аналіз образу Тейлор Гардінг у сценарії серіалу «Why Women Kill» виявляє багатий набір синтаксичних і стилістичних прийомів, що відповідають запропонованому В. Шмідт архетипу жіночого образу Амазонки. Багатогранні характеристики архетипу Амазонки, що охоплюють сміливість, відповідальність, суперництво та прагнення до рівності, знаходять відгук у мовній динаміці Тейлор Гардінг.

Конкурентна перевага, притаманна архетипу Амазонки, відображається у мовленні Тейлор, зокрема у її взаємодії з Ілаєм. Завдяки використанню іронії, лінгвістичного прийому, що передає значення, протилежні буквальному вираженню, комунікація Тейлор виявляє складну взаємодію явного визнання та імпліцитної напруги. Це віддзеркалює протиріччя всередині змагального духу архетипу Амазонки, підкреслюючи прагнення Тейлор до визнання і водночас маскуючи його за фасадом байдужості.

Крім того, дискурс Тейлор зображує її як феміністичну воїтельку, яка запекло кидає виклик патріархату і виступає за гендерну рівність. Її напористість, категоричність, риторичні запитання та метафорична мова сприяють створенню мовного образу, який відповідає архетипу амазонки, що прагне зруйнувати суспільні норми, які увічнюють гендерну ієрархію.

Акцент на самодостатності, презирство до залежності та готовність допомагати іншим також очевидні в мові Тейлор. Використання анафори, сленгу та персоніфікації в її промові дає уявлення про внутрішній конфлікт між її прагненням до незалежності та бажанням допомагати іншим. Ця лінгвістична складність резонує з багатограним характером архетипу амазонки, зображуючи Тейлор як персонажа, що балансує між самодостатністю та співчуттям.

Таким чином, мовні особливості характеру Тейлор Гардінг сприяють створенню психолінгвістичного кінематографічного архетипу, який тісно перегукується з архетипом Амазонки, запропонованим В. Шмідт. Ретельне використання лексично-стилістичних та синтактико-стилістичних прийомів додає персонажу Тейлор глибини, створюючи психолінгвістичний кіноархетипний образ, що відображає хитросплетіння характеристик архетипу Амазонки в контексті серіалу.

Висновки до розділу 3

Лінгвістичний аналіз мовлення Бет Енн Стентон, Симони Гроув та Тейлор Гардінг у кіносценарії телесеріалу «Why Women Kill» надає переконливі докази кореляції між їх комунікативним вибором та архетипами Годувальниці, Спокусливої Музи та Амазонки, запропонованими В. Шмідт [73]. Ретельний аналіз лексико-стилістичних та синтактико-стилістичних засобів виявляють образи, які узгоджуються з характеристиками архетипів, надаючи багатошаровість образам головних жіночих персонажів.

Аналіз лексико-стилістичних засобів демонструє уміле використання Бет Енн евфемізмів (21,43%), гіпербол (16,07%), метафор (8,93%) та інших мовних прийомів, щоб передати її схильність до піклування та ввічливості. Переважання апосіопези (53,19%) серед синтактико-стилістичних засобів підкреслює її скромність і невпевненість, сприяючи зображенню турботливої і стриманої

жінки. Крім того, риторичні запитання (17,02%), повторення (6,38%) та інші стилістичні прийоми слугують для зацікавлення аудиторії, що узгоджується з акцентом архетипу на відданості. Мовний вибір Бет Енн – це невід’ємні компоненти, які відображають її непохитну відданість турботі, самопожертву та глибоке почуття відповідальності за інших. Цей вибір узгоджується з тематичними вимірами архетипу Годувальниці, ілюструючи її відданість турботі про інших, боротьбу з втратою та почуттям провини, а також демонстрацію захисних інстинктів.

Вивчення особливостей використання мовних засобів Симони Гроув надають докази відповідності її експресивного і дотепного стилю спілкування багатограним характеристикам архетипу Спокусливої Музи. Домінування гіпербол (33,96%), іронії (25,47%) та риторичних запитань (38,81%) підкреслює її прагнення до уваги, почуття гумору і демонстрації сексуальності та яскравості, які є основними атрибутами архетипу. Більше того, ретельний аналіз метонімії (3,77%) як форми синекдохи підкреслює її вправне використання мови для покращення свого іміджу та асоціації з розкішшю, що відповідає схильності Спокусливої Музи до вишуканості та стилю. Особливості використання лексико-стилістичних та синтактико-стилістичних засобів Симоною демонструють її вміння орієнтуватися в міжособистісних складнощах та прагненням до інтенсивних переживань, що відповідає архетипу Спокуслива Муза.

Дослідження лінгвостилістичних особливостей персонажа Тейлор Гардінг доводить кореляцію між її відвертим і напористим стилем спілкування та рисами архетипу Амазонка. Переважання гіпербол (35,14%), метафор (16,22%) і полісиндетону (7,94%) підкреслює її змагальний дух, сміливість і прагнення кинути виклик гендерним нормам. Крім того, домінування апосіопези (30,16%) повторення (28,57%) та відокремлення (12,70%) в синтактико-стилістичних засобах підкреслює її вміння володіти риторичними паузами, розставляти акценти та підтримувати динамічний темп, що сприяє створенню переконливого стилю спілкування. Більше того, особливості мови Тейлор позиціонують її як

феміністичного воїна, який використовує табуйовану лексику (27), антитези (8,11%) та риторичні запитання (7,94%), щоб кинути виклик патріархату та виступити за гендерну рівність. Використані лексико-стилістичні та синтактико-стилістичні героїнею Тейлор Гардінг резонує з архетипом Амазонки, що балансує між самодостатністю та співчуттям.

Отже, комплексний лінгвістичний аналіз мовлення Бет Енн Стентон, Симони Гроув і Тейлор Гардінг у кіносценарії телесеріалу «Why Women Kill» доводить кореляцію їхнього комунікативного вибору з архетипами Годувальниці, Спокусливої Музи та Амазонки, запропонованими В. Шмідт [73]. Ретельний аналіз лексико-стилістичних та синтактико-стилістичних засобів не лише розкриває автентичність та глибину образів цих персонажів, але й встановлює чітку відповідність характеристикам відповідних архетипів, що сприяє створенню складних психолінгвістичних кіноархетипних образів головних жіночих персонажів телесеріалу.

ВИСНОВКИ

Дослідження образів відбувалось ще з античних часів, проте лише з появою художніх творів виникло поняття образу персонажа. Тоді як загальне поняття образу вивчається науковцями з різних царин психології та філософії, образ персонажа стає предметом досліджень літературознавців та лінгвістів. Існує достатня кількість класифікацій образів персонажів художнього літературного твору, серед яких особливе місце займає архетипний персонаж. Визначення поняття архетипу К.Г. Юнгом згодом спонукало дослідників, зокрема М. Фабера, Дж. Майєра та В. Шмідт до створення типологій архетипних персонажів літературних художніх творів за визначенням їх спільних рис та вербалізації у текстовій площині.

До літературних художніх творів відноситься також кіносценарій, як зазначає К. Бун, іншими словами скрипт, оскільки відносно нещодавно письмові тексти були значно замінені медіа через популяризацію кіно як нового виду мистецтва. Кіносценарний персонаж, відповідно до Н. Керола, відрізняється від романного відсутністю детального опису фізичних ознак, внутрішнього світу, переживань та думок, проте за допомогою використаних мовних особливостей може транслювати певний образ реципієнту.

Оскільки образ персонажа у кіносценарії може визначатись лексико-стилістичними та синтактико-стилістичними характеристиками мови персонажа, був проведений ретельний аналіз вищезазначених особливостей шляхом вивчення 19173 слововживань, з яких було визначено 379 випадків використання лексико-стилістичних та синтактико-стилістичних засобів для створення образів головних жіночих персонажів кіносценарію телесеріалу «Why Women Kill». Крім цього, психолінгвістичний та контекстуальний аналізи кіносценарію також доводять кореляцію створених образів жіночих персонажів за допомогою лексико-стилістичних та синтактико-стилістичних засобів з архетипними образами персонажів, запропонованими В. Шмідт.

Синтез мовних засобів демонструє створення образів: мова героїні Бет Енн Стентон насичена евфемізмами (21,43%) та апосіопезою (53,19%), а найменш присутніми є зевгма, іронія і літота (по 1,79%) та асиндетон (2,13%), що корелює образ цієї героїні з архетипом Годувальниця. У мові Симони Гроув найчастіше присутні гіпербола (33,96%) та риторичне питання (38,81%), натомість найрідше – перерахування і тавтологія (по 1,49%) та алюзія, антономазія, каламбур і градація (по 0,94%), що демонструє відповідність образу цієї героїні до архетипу Спокуслива Муза. Мова Тейлор Гардінг характеризується частим використанням гіперболи (35,14%) та апосіопези (30,16%), проте евфемізм, іронія, оксюморон і синекдоха (по 2,70%) та паралельні конструкції (3,17%) наявні у найменшій кількості, що корелює її з архетипом Амазонка.

Аналіз показав, що визначення образу художнього персонажа у кіносценарії шляхом дослідження лінгвістичних елементів, властивих мовленню того чи іншого персонажа, може також корелюватись з архетипним образом персонажа, що в сукупності створює психолінгвістичний кіноархетипний образ.

Перспективи майбутніх досліджень вбачаються у використанні аналізу лексико-стилістичних та синтактико-стилістичних засобів для створення образів чоловічих персонажів та встановлення їх з чоловічими архетипами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альбота С. Символ vs образ: до питання термінологічної варіативності. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: Проблеми української термінології. 2016. № 842. С. 107–110.
2. Бережна М. В. Відтворення мовленнєвої характеристики персонажів (на матеріалі англомовних художніх текстів та їх перекладів українською мовою). Криворіз. держ. пед. ун-т, 2017. URL: <https://doi.org/10.31812/0564/2489> (дата звернення: 04.12.2023).
3. Бережна М. В. Кіноархетип the mystic: мовленнєвий портрет. *Тези доповідей XIII Міжнародної наукової конференції «Іноземна філологія у XXI столітті» та Міжнародного міждисциплінарного колоквиуму «Історична спадщина Наполеона в мові, літературі, мистецтві»*. Запоріжжя, 2021. С. 5–8. URL: <https://doi.org/10.31812/123456789/5814> (дата звернення: 13.03.2023).
4. Бережна М. В. Психолінгвістичний архетип «Зрадниця» (у фільмі “Zootopia”). *Закарпатські філологічні студії*. 2021. Т. 1, № 20. С. 44–49. URL: <https://doi.org/10.31812/123456789/6047> (дата звернення: 06.12.2023).
5. Білоус П.В. Вступ до літературознавства : навчальний посібник. Київ : Академія, 2011. 336 с.
6. Гайдук С. Українська романтична поезія: символіка образу коня. *Studia ukrainica posnaniensia*. 2020. Т. 8, № 1. С. 243–251. URL: <https://doi.org/10.14746/sup.2020.8.1.23> (дата звернення: 03.12.2023).
7. Гнатенко К. Проблеми вивчення художнього образу в літературному творі. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2016. № 1 (17), трав. С. 59–64.
8. Гоц Л. Архетип і архетипний образ: проблеми термінології у дослідженнях культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 52–57.

9. Дудик П. С. Стилїстика української мови: Навчальний посїбник. Київ : Вид. центр «Акад.», 2002. 368 с.
10. Ерлїхман А. М., Кульчицька О. О. Лексико-стилїстичнї засоби формування образу головного персонажа у романї Джонатана Сафрана Фоєра «Extremely loud and incredibly close». *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Т. 1, № 25. С. 92–98.
11. Єрошкіна О., Іванов О. Особливості формування художнього образу, моделі та символу у мистецтві. *Комунальне господарство міст. Серія, Технічні науки та архітектура*. 2020. Т. 1, № 154. С. 199–203.
12. Єфімов Л. П., Ясінецька О. А. Стилїстика англійської мови і дискурсивний аналіз : Учбово - метод. посїб. Вінниця : Нова кн., 2004. 240 с.
13. Зубавіна І. Кїноархетипїка як ядро екранного наративу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кїно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць*. 2015. № 16. С. 75–83.
14. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Київ : Акад., 2007. Т. 2. 624 с.
15. Кошельник Б. Стереотипна вербалїзація жїночих образів у серїалах: лексичний аналіз скрипта серїалу «Why Women Kill». *МАТЕРІАЛИ студентської наукової конференції Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича : МАТЕРІАЛИ студент. наук. конф., м. Чернівці, 2023*. С. 144–146.
16. Красовицька Л., Борисов В. А. A Manual of English Stylistics : навчальний посїбник зі стилїстики англійської мови. Харків : Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, 2017. 118 р.
17. Куньч З. Й. Образнїсть мовлення як ознака культури мови (на прикладї метафори). *Український смисл*. 2018. Т. 2018. С. 14–22.
18. Кухаренко В. А. Практикум з стилїстики англійської мови : підручник. Вінниця : Нова кн., 2000. 160 с.
19. Кухаренко В. Інтерпретація тексту. Вінниця : Нова кн., 2004. 272 с.

20. Лисиченко Т.Ю. Мовленнєвий паспорт особистості як основа творення художнього образу: грамати́ка та поетика помилок. *Лінгвістичні дослідження*. 2017. Вип. 46. С. 107-118.
21. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. / уклад. Ю. Ковалів. Київ : Акад., 2007. Т. 2. 624 с.
22. Лозовська К. О. Мовленнєвий портрет жінки XIX ст. (на матеріалі роману Л. М. Олкотт «Маленькі жінки»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2021. Т. 1, № 47. С. 162–165. URL: <https://doi.org/10.31812/123456789/4312> (дата звернення: 04.12.2023).
23. Максименко Ю., Синенький Д. Теоретичні засади пізнання художнього образу. *Психологія і суспільство*. 2009. № 4. С. 181–185.
24. Максимчук-Макаренко С. Типологія жіночих образів у літературній спадщині Олександра Довженка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2017. 19 с.
25. Манакін В. Внутрішня форма слова і національне світобачення. *Типологія мовних значень у діахронічному та зіставному аспектах*. 2013. № 28. С. 39–48.
26. Марко В. Основи аналізу літературного твору: навч.-метод. посібник. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2003. 32 с.
27. Микитенко А. Тлумачення поняття символу як найбільш складного знаку. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2016. № 62. С. 221. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2016_62_82 (дата звернення: 30.10.2022).
28. Нетреб'як О. Знання як образ у пізній філософії Йоганна Готліба Фіхте. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2023. № 9-10. С. 89–97. URL: <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2022.9-10.89-97> (дата звернення: 27.10.2022).
29. Нікоряк Н. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту. Чернівці : Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьков., 2011. 240 с.

30. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія. Івано-Франківськ : Лілея, 2002. 390 с.
31. Сапожник І., Кошельник Б. Лінгвальні особливості реалізації кіноархетипів жіночих персонажів у сучасному кінодискурсі на матеріалі серіалу «Why Women Kill». *Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Германська філологія*. 2023. № 843. С. 59-66
32. Словник-довідник літературознавчих термінів / О. Бобир та ін. ; ред. О. Бобир. Чернігів : ФОП Лоз. В.М, 2016. 132 с.
33. Тебешевська-Качак Т. Б. Художні особливості жіночої прози 80–90-х років ХХ ст. Тернопіль : Навч. кн. «Богдан», 2009. 192 с.
34. Ференц Н. Основи літературознавства: підручник. Київ : Знання, 2011. 431 с.
35. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук та ін. ; ред.: Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
36. Хаботнякова П. С. Кореляція понять «образ», «символ» та «образ-символ» у сучасній лінгвістичній парадигмі (на прикладах творів Френка Перетті). *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія : Філологія*. 2015. Т. 18, № 2. С. 190–194.
37. Цепенюк Т. О., Ваврів І. Я., Дзюбановська І. А. В. Мовленнєвий портрет персонажа художнього твору в оригіналі і перекладі. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія*. Одеса : Гельветика. 2021. Вип. 49. Т. 2. С. 178-182.
38. Шевчук З. С. Понятійно-термінологічне поле дослідження ієрархії «мовна особистість – мовний портрет». *Одеський лінгвістичний вісник*. 2014. Вип. 4. С. 305-308.
39. Baker D. J. Scriptwriting as creative writing research: a preface. *TEXT*. 2013. Vol. 17, Special 19. P. 1–8. URL: <https://doi.org/10.52086/001c.28883> (last accessed: 04.12.2023).

40. Bateman J. A. Hallidayan systemic-functional semiotics and the analysis of the moving audiovisual image. *Text & Talk - An Interdisciplinary Journal of Language Discourse Communication Studies*. 2013. Vol. 33, no. 4. P. 641–663.
41. Bednarek M. An overview of the linguistics of screenwriting and its interdisciplinary connections, with special focus on dialogue in episodic television. *Journal of Screenwriting*. 2015. Vol. 6, no. 2. P. 221–238. URL: https://doi.org/10.1386/josc.6.2.221_1 (last accessed: 11.05.2023).
42. Blackburn S. *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Oxford University Press, 2016. 540 p.
43. Boon K. A. *Script culture and the American screenplay*. Detroit : Wayne State University Press, 2008. 230 p.
44. Carroll N. Film, rhetoric, and ideology. *Explanation and Value in the Arts*. 1993. P. 215–237. URL: <https://doi.org/10.1017/cbo9780511659492.011> (last accessed: 04.12.2023).
45. Carroll N. Movies, Narration and the Emotions. *Philosophy and Film*. 2019. Series: Routledge research in aesthetics; 10, 2019. P. 209–221. URL: <https://doi.org/10.4324/9780429435157-13> (last accessed: 04.12.2023).
46. Carroll N. The Specificity of Media in the Arts. *Journal of Aesthetic Education*. 1985. Vol. 19, no. 4. P. 5. URL: <https://doi.org/10.2307/3332295> (last accessed: 04.12.2023).
47. Cowden T. D. *The complete writer's guide to heroes & heroines: Sixteen master archetypes*. New York : Lone Eagle Pub., 2000. 200 p.
48. Davis G. Rejected Offspring: The Screenplay as a Literary Genre. *New Orleans Review*. 1984. Vol. 11, no. 2. P. 90–94.
49. Dyer R. *Stars*. London : BFI Pub., 1998. 217 p.
50. Faber M. A., Mayer J. D. Resonance to archetypes in media: There's some accounting for taste. *Journal of Research in Personality*. 2009. Vol. 43, no. 3. P. 307–322. URL: <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2008.11.003> (last accessed: 01.05.2023).

51. Forster M. N. Wilhelm von Humboldt. *German Philosophy of Language: From Schlegel to Hegel and beyond*. 2011. P. 82–108. URL: <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199604814.003.0004> (last accessed: 28.10.2022).
52. Gasiorek J., Aune R. K. Message processing: the science of creating understanding. University of Hawaii OER Pressbooks, 2018.
53. Gay A. K. History of scripting and the screenplay. *Screenplayology: An Online Center for Screenplay Studies*. URL: <https://www.screenplayology.com/content-sections/screenplay-style-use/1-1/> (last accessed: 16.12.2022).
54. Guerrero L. K., Farinelli L. The Interplay of Verbal and Nonverbal Codes. *21st Century Communication: A Reference Handbook 21st century communication: A reference handbook*. 2009. Vol 2. P. 239–248. URL: <https://doi.org/10.4135/9781412964005.n27> (last accessed: 04.12.2023).
55. Hanich J. Mise en Esprit : One-Character Films and the Evocation of Sensory Imagination. *Paragraph*. 2020. Vol. 43, no. 3. P. 249–264.
56. Jung C. G. The archetypes and the collective unconscious. 2nd ed. Princeton, N.J : Princeton University Press, 1969. 451 p.
57. Kennedy X. J. Literature: An Introduction to Fiction, Poetry, and Drama. HarperCollins Publishers, 1991. 1572 p.
58. Kovacs D. Memory and Imagery in Russell's The Analysis of Mind. *Prolegomena: casopis za filozofiju*. 2009. Vol. 8, no. 2. P. 193–206.
59. Lakoff G. *Metaphors We Live By*. Chicago : University of Chicago Press, 1980. 242 p.
60. Maras S., Maras M.-H. *Screenwriting: History, Theory, and Practice*. London : Wallflower Press, 2009. 256 p.
61. Mehring M. *The Screenplay: A Blend of Film Form and Content*. Focal Press, 1989. 296 p.

62. Nelmes J. *Analysing the Screenplay*. London : Routledge, 2010. 288 p.
URL: <https://doi.org/10.4324/9780203843383> (last accessed: 04.12.2023).
63. Nichols D. Film Writing. *Theatre Arts*. 1942. P. 770–774.
64. Pasolini P. P. The screenplay as a “structure that wants to be another structure”. *The american journal of semiotics*. 1986. Vol. 4, no. 1. P. 53–72. URL: <https://doi.org/10.5840/ajs198641/28> (last accessed: 04.12.2023).
65. Peter J. Vladimir’s Carrot. Methuen Publishing Ltd, 1988. 382 p.
66. Price S. *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism*. London : Palgrave Macmillan, 2010. 228 p.
67. Raynauld I. The screenplay as text. *Reading and Writing a Screenplay*. London ; New York : Routledge, 2019. P. 24–52. URL: <https://doi.org/10.4324/9781351068208-3> (last accessed: 04.12.2023).
68. Robbe-Grillet A. Introduction. *Last Year at Marienbad*. 1962. P. 5–14.
69. Rosefeldt T. Kant on the epistemic role of the imagination. *Synthese*. 2021. Vol. 198, no. 13. P. 3171–3192. URL: <https://doi.org/10.1007/s11229-019-02100-4> (last accessed: 20.10.2022).
70. Roumbou S. Aristotle’s concept of mental imagery in sports. *Psychological thought*. 2017. Vol. 10. P. 49–59.
71. Rozakis L. *How to interpret poetry*. New York : Macmillan General Reference, 1995. 134 p.
72. Rush J., Baughman C. Anguage as narrative voice: the poetics of the highly inflected screenplay. *Journal of film and video*. 1997. 9 October. P. 28–37. URL: <http://www.jstor.org/stable/20688146> (last accessed: 04.12.2023).
73. Schmidt V. L. *45 master characters: Mythic models for creating original characters*, revised edition. 2nd ed. Writer’s Digest Books, 2012. 288 p.
74. Stanford J. *Responding to Literature*. 4th ed. McGraw Hill Higher Education, 2002. 1248 p.
75. Sternberg C. *Written for the screen: The American motion-picture screenplay as text*. Tübingen : Stauffenburg, 1997. 260 p.

76. Torok J.-P. *The Scenario. History, theory, practice.* Paris, 1986. 20 p.
77. White R. The Third Man. *British Film Institute.* 2003. P. 7–80. URL: <https://doi.org/10.5040/9781838712976.ch-001> (last accessed: 04.12.2023).
78. Why Women Kill, First Season - Screenplay. *Subscene.* URL: <https://subscene.com/subtitles/why-women-kill-first-season> (last accessed: 19.10.2023)
79. Wimsatt W. K., Beardsley M. C. The intentional fallacy. *The Sewanee Review.* 1946. Vol. 54, no. 3. P. 468–488. URL: <http://www.jstor.org/stable/27537676> (last accessed: 19.10.2023).
80. Wong M. *Multimodal Communication: A social semiotic approach to text and image in print and digital media.* Palgrave Pivot, 2019. 192 p.

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А

Таблиця А. 1

**Лексико-стилістичні засоби створення образу Бет Енн Стентон у
кіносценарії «Why Women Kill»**

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Евфемізм	<i>BETH ANN: Miracles happen every day. But the doctor feels we should prepare for the worst.</i>
Евфемізм	<i>BETH ANN: You shouldn't be on your feet all day. But don't worry. There are plenty of ways a girl in your condition can make a living.</i>
Евфемізм, порівняння	<i>BETH ANN: That is one of the reasons I love you. But right now, I'm afraid for you, because women die in places like this.</i>
Евфемізм	<i>BETH ANN: You're not allowed to judge me. Not until you pick out Benny's casket and dress him in his Sunday best and put him in the ground. Until you do that, I don't want to hear another word from you.</i>
Евфемізм, каламбур	<i>APRIL: My recipe calls for a special ingredient. BETH ANN: Like what? APRIL: Grass. BETH ANN: From your lawn? APRIL: No. I'm talking about pot. You know, marijuana? BETH ANN: You mean reefer?</i>
Евфемізм	<i>BETH ANN: And you really think Rob will like these things?</i>
Евфемізм	<i>BETH ANN: I got the idea from a sex manual. It said men like that sort of thing.</i>
Евфемізм	<i>BETH ANN: I've thought of a way to solve our respective marital difficulties.</i>
Евфемізм	<i>BETH ANN: Why would you say that? Oh, I don't wish you dead. I'm just wondering what will become of me when the inevitable happens.</i>
Евфемізм	<i>BETH ANN: But when you're not here anymore, who will I be?</i>

Продовж. табл. А.1

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Гіпербола	<i>BETH ANN: I keep hoping for a miracle...that one day, everything will change.</i>
Гіпербола, порівняння	<i>BETH ANN: Here comes the bubbly. Pour like there's no tomorrow.</i>
Гіпербола	<i>BETH ANN: Sorry, I was looking at the swan. It's the most amazing thing I've ever seen.</i>
Гіпербола	<i>BETH ANN: I would love to hear you laugh again. I'd break every rule in the book for that.</i>
Гіпербола	<i>BETH ANN: Oh, Rob isn't expecting me. This is something of a surprise. I am desperate for a cup of coffee.</i>
Гіпербола	<i>BETH ANN: You want to see the same old Beth? Fine. Here she is in all her glory.</i>
Метафора, градація	<i>BETH ANN: Beth Ann: That is where her good friend Sheila comes in, <u>I'm going to convince her to leave town, start a new life, sever the tie for good.</u> And then once she's out of the picture and I have Rob all to myself, <u>my cancer will be miraculously cured.</u></i>
Метафора	<i>BETH ANN: I can't understand why you're not happy. Tonight was a triumph.</i>
Метафора	<i>WAITRESS: Can I get you anything else? BETH ANN: No. You've already given me more than enough to chew on.</i>
Метафора	<i>BETH ANN: We've tried not talking about it and it doesn't help. You're drowning in the routine. I know because I'm drowning alongside you.</i>
Метафора, епітет	<i>BETH ANN: That's the beauty of the plan. It's tailor-made to fit their horribly predictable personalities.</i>
Порівняння	<i>BETH ANN: Honey, I'm trying to say I think my daughter would have grown up to be a lot like you.</i>
Порівняння	<i>BETH ANN: Of course you wouldn't. You would slink away like the coward you are.</i>

Продовж. табл. А.1

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Порівняння	<i>BETH ANN: Can I just say, every day I spend with you feels like an adventure.</i>
Градація	<i>BETH ANN: <u>I'll support April until the baby arrives, then I'll offer to raise it. As far as Rob's concerned, I could arrange some scenario, finding it in a bassinet in a park, abandoned. No one would ever have to know the truth. Rob would have his child. April could have her career. Everyone would be happy.</u></i>
Градація	<i>BETH ANN: <u>You get up, you go to work, you come home, you eat dinner, you put on a smile for my benefit and then you go to sleep.</u></i>
Градація	<i>BETH ANN: <u>There have been robberies in the neighborhood. Mrs. Betz on the corner? Some thief smashed her window, reached in, and took her new purse right off her end table.</u></i>
Зворотня градація	<i>BETH ANN: Beth Ann: <u>I had a child once, but she died. I left the gate to the backyard open. She wandered out into the street, and she was hit by a car. It's been years, but I think about her every day. Sometimes, late at night...I wonder what kind of young woman she'd have turned into.</u></i>
Зворотня градація	<i>BETH ANN: <u>I'll be quick. I have something for the two of you. It's the reason I dropped by. It's an invitation. Rob and I are throwing a housewarming party on Saturday. Nothing fancy. Just finger food and beer. We'll be having some old friends and hopefully some new ones.</u></i>
Зворотня градація	<i>BETH ANN: <u>She was worried about her husband. I could hear him calling for her. There was just something about his tone scared me. Then he came to the door, and he was charming.</u></i>
Зворотня градація	<i>BETH ANN: <u>I have a hunch he's happier at home than he's led you to believe. Which means he'll continue to disappoint you. You don't need that right now. Your career is finally taking off. You should be enjoying this time, not mooning over some other woman's husband.</u></i>
Антитеза	<i>BETH ANN: It's late. I should go. And you should get some sleep.</i>

Продовж. табл. А.1

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Антитеза	<i>BETH ANN: If a stranger came up and said your dress was ugly, what would you say? But if a dear friend gently suggested orange is not your best color?</i>
Антитеза	<i>BETH ANN: I'm a mess right now, but I guess I could throw myself together.</i>
Метонімія	<i>BETH ANN: I've found you a man. His name's Eldon Ratzinger. He's my butcher, very nice. On the short side, but you wouldn't notice if you're wearing flats.</i>
Метонімія	<i>BETH ANN: The day got away from me. I had to order Chinese takeout.</i>
Метонімія	<i>BETH ANN: If it helps, I made you a shaker of martinis. You could have a few while we wait.</i>
Алюзія	<i>BETH ANN: All you need to do is give me your solemn vow. Do that... and you have my forgiveness.</i>
Алюзія	<i>MARY: I don't know. Ralph deserves to die. And after everything Rob's put you through, he's just as bad. But the Bible says, «Thou Shalt Not Kill». God might not understand. BETH ANN: Maybe not. But I'm sure God's wife will.</i>
Епітет	<i>BETH ANN: You are a fine man.</i>
Каламбур	<i>MARY'S HUSBAND: Do you want us to bring anything or...? BETH ANN: No. No. Just your lovely selves.</i>
Мейозис	<i>BETH ANN: Gretchen, Dale, welcome to our little shindig.</i>
Мейозис	<i>BETH ANN: I just wanted you to be relaxed, so we could have a little chat. About the day our daughter died.</i>
Зевґма	<i>BETH ANN: First, I just wanna say...I love you so much. And more importantly, I love us and the life we've had.</i>
Іронія	<i>BETH ANN: I've come up with a plan on <u>how to kill our husbands</u>. Please invite me in. This is the <u>sort of thing we should discuss over coffee</u>.</i>

ДОДАТОК Б

Таблиця Б. 1

Синтактико-стилістичні засоби створення образу Бет Енн Стентон у
кіносценарії «Why Women Kill»

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у сценарії
Апосіопеза	<i>BETH ANN: I keep hoping for a miracle...that one day, everything will change.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: You did a horrible thing, Claire. But I'll forgive you... if you promise to do one thing for me.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: All you need to do is give me your solemn vow. Do that... and you have my forgiveness.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: Well... it seems I only have six months to live.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: Beth Ann: Well... I'll get some... I'll get my hands on some money. We can go somewhere else, somewhere safe. But, please, let's get out of here.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: Our visit was cut short yesterday. So I just thought...</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: Rob loved being a father. When we lost Emily... That was our daughter's name.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: When we lost Emily, he couldn't accept it. Rob begged me to have another child. We tried and tried, but...</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: First, I just wanna say...I love you so much. And more importantly, I love us and the life we've had.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: Once I tell you... everything is going to be different.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: He hurt her right in front of you... and you did nothing.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: I already promised. And it's... such a big bunion.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: Oh, nothing interesting. Need to drop by the dry cleaners. After that, I'll go to the market for some shopping... and then I might have lunch with a new friend.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: I know. If you'd rather I didn't...</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: But maybe if we help each other...we can survive.</i>

Продовж. табл. Б.1

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Апосіопеза	<i>BETH ANN: That's what your life is... and it's empty... because of what we've suffered.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: Oh, I was just... thinking about... silly things.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: I was wondering when you'll die. Oh... Whether it will be sooner rather than later.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: You don't know that. You could be hit by a bus. Or have a stroke, or get... stabbed in the chest.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: I went to that diner, and... I saw Rob kiss the waitress.</i>
Апосіопеза	<i>BETH ANN: I'm just going to work harder at being a good wife. To remind Rob why he loves me. And then, hopefully...</i>
Риторичне питання	<i>BETH ANN: Fine. But I need you to be strong. Can you do that for me, Robert? Can you be my brave boy?</i>
Риторичне питання	<i>BETH ANN: And where would she go, Rob? Here? Will you let her sleep on our sofa?</i>
Риторичне питання	<i>BETH ANN: And what if Ralph comes banging on our door in the middle of the night to try to drag her back, would you have the balls to stand up to him then?</i>
Риторичне питання	<i>BETH ANN: Do you honestly think I'm going to let that happen?</i>
Риторичне питання	<i>BETH ANN: I know it's odd, but I like her. I can't help it. What's wrong with her being a friend?</i>
Риторичне питання	<i>BETH ANN: Or maybe it was exactly the same. Who knows?</i>
Риторичне питання	<i>BETH ANN: If someone attacks us, I don't think we'd want to waste time looking for bullets. Do you?</i>
Паралельна конструкція	<i>BETH ANN: Women lie to their husbands every day. Some lie about how much they spend. My lie is that I'm dying.</i>
Паралельна конструкція	<i>BETH ANN: It affects soft tissue. I'd give you the details, but they're disgusting, and we're having fondue.</i>
Паралельна конструкція	<i>BETH ANN: No one would ever have to know the truth. Rob would have his child. April could have her career.</i>

Продовж. табл. Б.1

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Паралельна конструкція	<i>BETH ANN: Oh, yes. Last week, we went to an Andy Warhol exhibit. Next week, she's going to teach me to surf.</i>
Відокремлення	<i>BETH ANN: Now, obviously, if I'm going to fight this thing I need you by my side, constantly.</i>
Відокремлення	<i>BETH ANN: I'll support April until the baby arrives, then I'll offer to raise it. As far as Rob's concerned, I could arrange some scenario, finding it in a bassinet in a park, abandoned.</i>
Відокремлення	<i>BETH ANN: Naturally, I'm curious.</i>
Повторення	<i>BETH ANN: No. I mean, what is another doctor going to say? I don't have cancer? No, this is the situation, and we all must accept it.</i>
Повторення	<i>You could have at least confronted him, reminded him that kind of behavior is unacceptable.</i>
Повторення	<i>SHEILA: Rob kissed a blonde waitress in the parking lot of Jansen's Diner. BETH ANN: It's impossible. SHEILA: Maybe you should talk to him. BETH ANN: He couldn't. He wouldn't put me through that. SHEILA: He's a man. Some of them cheat. BETH ANN: Not Rob. Not Rob. Not after what happened to our daughter.</i>
Парцеляція	<i>BETH ANN: I don't have a job. Or a hobby. All I do is take care of you.</i>
Парцеляція	<i>BETH ANN: Oh, I know his type. Rich, successful.</i>
Парцеляція, асиндетон	<i>BETH ANN: No. It's more than that. You're unhappy. I see it. Every day. You get up, you go to work, you come home, you eat dinner, you put on a smile for my benefit and then you go to sleep.</i>

ДОДАТОК В

Таблиця В. 1

Лексико-стилістичні засоби створення образу Симони Гроув у кіносценарії
«Why Women Kill»

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Гіпербола	<i>SIMONE: I have an idea. Return my brooch and get your money back. What you spent on it can buy a whole lot of escargot.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: I can't leave when Karl is sick. TOMMY: Yeah, but he's not even in the hospital. SIMONE: Not yet. But this disease is unpredictable. I need to be here. TOMMY: No, that's not fair. This was supposed to be the best summer of my life. SIMONE: And this could be the last summer of Karl's life.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: My husband is dying. Can you not understand what that means? TOMMY: So, what's gonna happen to us? SIMONE: I don't think there can be an «us».</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: Oh, that's Tommy. Don't do Eliza for him. He won't understand the reference, and he'll think you're having a stroke. KARL: Yes. Much humor is lost on the younger generation.</i>
Гіпербола, епітет, іронія	<i>SIMONE: Look at you, proud gay man. I'd do anything to support you, <u>short of canceling my training session at the gym</u>.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: I am only here to stop you from making an awful mistake. If Tommy finds out you read his journal, you could lose him forever.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: You trashed his room. You won't have time to clean it up. And the journal may not even be here.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: I can't talk about this without a drink.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: Once we begin negotiating our settlement, I know you'll fight for this place. You'll tell the judge it should go to you because I never helped out. Well, here I am helping out.</i>

Продовж. табл. В.1

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Гіпербола	<i>SIMONE: After what you put me through, I have more than enough rage to go around.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: Oh, my God. It's Hector. He was the best hairdresser I ever had. I mean, until he dropped me.</i>
Гіпербола	<i>KARL: Oh, knock it off, Simone. I'm angry enough as it is. SIMONE: You're angry? My daughter may never speak to me again.</i>
Гіпербола	<i>KARL: Speak up. I can hardly hear you. SIMONE: I'm trapped in Joyce Dubner's house. KARL: Oh, dear, is she telling her appendectomy story again? SIMONE: She doesn't know I'm here. Neither does Naomi.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: Not the way I need. I want a man who loves me so much that he would kill another man if I slept with someone else. And I'm never gonna get that from you, am I?</i>
Гіпербола	<i>WAITRESS: Can I get you anything else to eat? SIMONE: Oh, God, no. The food is dreadful here.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: We have no future.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: Tommy, you should really go. Amy and I have a million things to do today.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: Oh, the absurdity of it all. I'm having the best sex of my life in the back of a catering van.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: But what good is other people's envy if it's all based on a lie?</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: He's my husband. He puts up with my extravagance and my nonsense. He tells me I'm beautiful when I need to hear it the most. And he makes me laugh in a way that no one else can. One day I will divorce Karl but I will never hate him because I can't.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: I want people to envy our divorce the same way they envied our marriage. Our friends don't feel pity, only schadenfreude. Oh, sometime in July. We've been planning all year to make sure every detail is perfect.</i>

Продовж. табл. В.1

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Гіпербола	<i>SIMONE: There's no way I'm getting into your mobile sex den.</i>
Гіпербола	<i>TOMMY: Do you like the candle? It's sandalwood.</i> <i>SIMONE: All I can smell is pastrami.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: I don't care if you hired the Budapest String Quartet, I'm not fucking you in a van.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: You'll always be the love of my life.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: Oh. The phone is going to ring any second.</i> <i>It'll be Henri, my hairdresser, and he will be livid.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: This is why you're the best husband I've ever had.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: Oh... Thank you, my love. Don't I have the nicest husband?</i>
Гіпербола	<i>NAOMI: Stories about your trips to Italy and your thriving art gallery and how much money you're spending on your daughter's wedding. Misery loves company. You should've just said that your life isn't so perfect either.</i> <i>SIMONE: But my life is perfect.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: It's crucial they know nothing of this.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: I'm just devastated.</i>
Гіпербола	<i>SIMONE: Oh, it was the silliest thing. Karl slipped coming down the stairs. Nothing to worry about. He just hit his head.</i>
Іронія, персоніфікація, метафора	<i>SIMONE: I am sorry if Karl's deadly illness is scraping some of the glitter off of your event, but let's face it, <u>this won't be your last wedding</u>.</i>
Іронія	<i>SIMONE: Oh, <u>packing for three months</u> is easy. I do it every time I <u>go away for the weekend</u>.</i>
Іронія	<i>KARL: Weddings are exhausting. Besides, we need to conserve our energy for our male lovers.</i> <i>SIMONE: At least <u>yours isn't younger than the groom</u>.</i>
Іронія, метафора	<i>SIMONE: And like all good people, you just couldn't wait to tell me. I'm going now. <u>Feel free to adjust your halo</u>.</i>
Іронія	<i>SIMONE: <u>Why do you care which suit? How long is it gonna be on?</u></i>

Продовж. табл. В.1

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Іронія	<i>KARL: I have never loved you more than I do in this moment.</i> <i>SIMONE: Please, Karl, <u>not in front of the boyfriend.</u></i>
Іронія	<i>KARL: Is this pastel too gay?</i> <i>SIMONE: <u>Have you ever seen a straight pastel?</u></i>
Іронія	<i>SIMONE: The bank told your mother you sold a bond. She now thinks you're on drugs. <u>Knowing what you spent on this, I'm wondering if she's right.</u></i>
Іронія	<i>SIMONE: It's over. No more waiting. Accept it. Well, I guess I've helped <u>enough for one day.</u> See you at home.</i>
Іронія	<i>SIMONE: You're blaming me?</i> <i>SIMONE'S DAUGHTER: After three husbands, yes. What's your excuse this time?</i> <i>SIMONE: <u>It's a charming story.</u></i>
Іронія	<i>RUBY: You know what I dream about? Grandkids.</i> <i>SIMONE: Oh, I've had that dream. <u>I always wake up screaming.</u></i>
Іронія	<i>MAN: Oh. Ma'am, that's the men's room.</i> <i>SIMONE: I know. <u>My husband isn't hiding out in the ladies' room.</u></i>
Іронія	<i>SIMONE: That's right, sugar. <u>Karl is gay. Still have a crush on him?</u></i>
Іронія	<i>KARL: Well, so there was no possible way you could suppress the impulse to blow up the entire evening?</i> <i>SIMONE: Says the man who couldn't stop himself from <u>sneaking off to the men's room - for a quickie.</u></i>
Іронія	<i>SIMONE: Yes. It's very risky. I suppose the <u>smart thing to do is end this affair, never have sex again.</u></i>
Іронія	<i>SIMONE: I know he's a bit young...</i> <i>KARL: A bit? When I met him, he was 8.</i> <i>SIMONE: <u>And you were heterosexual.</u></i>
Іронія	<i>TOMMY: It's called a Swatch. And it's waterproof.</i> <i>SIMONE: Oh, so it's <u>safe from my tears of joy.</u></i>

Продовж. табл. В.1

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Іронія	<i>SIMONE: I'm not sure I'd call it a date. I wouldn't call it food either.</i>
Іронія	<i>SIMONE: Why do you <u>need a job title</u>? What's wrong with... Tommy?</i>
Іронія	<i>SIMONE: What could it be? Hmm. I broke a nail? No, that's not it. <u>My husband sleeps with men. No, couldn't be that.</u></i>
Іронія	<i>KARL: Karl: I'd love to start the day with a kiss. SIMONE: Mm. <u>Ask the gardener.</u></i>
Іронія	<i>TOMMY: I'd still love to meet Karl alone in a dark alley some night. SIMONE: Careful. He <u>might enjoy that.</u></i>
Іронія	<i>SIMONE: You can't say that <u>in those sleeves.</u></i>
Іронія	<i>TOMMY: «Poor Naomi»? Come on. You must be a little pleased. SIMONE: The woman I'm trying to become would draw no satisfaction from this at all. <u>Fortunately, I'm not that woman just yet.</u></i>
Іронія	<i>SIMONE: So help me, if you do anything disfiguring, I will give you <u>an open casket funeral with no makeup and fluorescent lighting.</u></i>
Метафора	<i>SIMONE: My daughter is a monster.</i>
Метафора	<i>SIMONE: You need care, Karl. Specialists. And at least one doctor whose wife is not the goddamn town crier.</i>
Метафора	<i>SIMONE: We agreed not to announce it till then. Doesn't mean we can't get the ball rolling.</i>
Метафора	<i>SIMONE: Unlike our marriage, which is purely a challenge.</i>
Метафора	<i>SIMONE: Mother said, «If you want to sleep on expensive sheets, choose wisely who you sleep next to».</i>
Метафора	<i>SIMONE: Darling, I know you're upset, but when you drink without a glass, Brad wins.</i>
Метафора	<i>SIMONE: Simone: In those heels, you won't make it past the driveway. I know you're upset, but if you sleep with Tommy, you're slamming the door on Brad forever.</i>

Продовж. табл. В.1

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Метафора	<i>SIMONE: Tommy. That kiss we shared was sweet, but it was not a down payment.</i>
Метафора, евфемізм	<i>SIMONE: Well, the temple's been closed for quite some time. But thank you for reminding me that I'm still alive.</i>
Антитеза	<i>SIMONE: Amy, think of what you're doing. You're choosing a few cowardly bigots over the man who raised you.</i>
Антитеза	<i>SIMONE: Most importantly, you taught me how to laugh at myself. The truth is, you haven't stolen anything from me. If anything, you've given me more than I deserved.</i>
Антитеза	<i>SIMONE: Yes. I've lost a husband, but I've gained a gay sidekick.</i>
Епітет	<i>SIMONE: Simone: We are having an illicit affair.</i>
Епітет	<i>SIMONE: Well, I called Naomi to tell her the wedding was off. And she shared the bad news with Tommy. Then he brought you this lovely bouquet. That's so sweet.</i>
Епітет	<i>SIMONE: You deserve to have more than just me. You should have a huge glorious party to send you off.</i>
Мейозис	<i>SIMONE: I did not spend \$6000 on an Armani dress just to give it a shared entrance!</i>
Мейозис	<i>SIMONE: What a silly question. You know how much I adore our little gallery.</i>
Мейозис	<i>SIMONE: Stop romanticizing your grubby little fling.</i>
Мейозис	<i>SIMONE: I know she's dull, but she's good for a gravy boat at least.</i>
Мейозис	<i>SIMONE: Karl just had a little fall coming down the stairs.</i>
Метонімія	<i>KARL: Sorry, darling, is it my imagination or are people staring at us? SIMONE: I'm wearing Givenchy. They always stare when I wear Givenchy.</i>
Метонімія	<i>SIMONE: In the back of a van having a marvelous time.</i>
Метонімія	<i>SIMONE: You could buy another painting. Perhaps you'd like to have me hanging in your living room?</i>

Продовж. табл. В.1

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Метонімія	<i>SIMONE: Sorry, we were just leaving.</i> <i>POLICE OFFICER: Not you, sweet cheeks. You're busted.</i> <i>SIMONE: Busted? For what?</i> <i>POLICE OFFICER: Soliciting.</i> <i>SIMONE: You think I'm a hooker? I'm wearing Yves Saint Laurent.</i> <i>POLICE OFFICER: Didn't say you weren't successful.</i>
Персоніфікація	<i>SIMONE: And you thought your death would cause me less pain?</i>
Персоніфікація	<i>SIMONE: You've always been a good kid and you're becoming a good... friend, but let's not let a silly impulse ruin that, okay?</i>
Порівняння	<i>SIMONE: Well, glad one of us is having a good day.</i> <i>Oh, God, I look like a raccoon.</i>
Порівняння	<i>SIMONE: Bernie Morton. He did my first two divorces, so he knows what I like.</i>
Порівняння	<i>SIMONE: Just because I have to shop with the frumps doesn't mean I have to dress like them.</i>
Зворотня градація	<i>SIMONE: Well, he's going to Europe for the summer, and he wants me to join him. I know it sounds crazy, but I thought it might be nice to spend time with him and not have to sneak around.</i>
Зворотня градація	<i>SIMONE: When I was 12, I used to covet things like this. Once, I took some satin sheets home. I wanted to see what it felt like to sleep on them, just for one night. My mother caught me. She was so angry. She made me wash and iron them right there. It was 2 in the morning. <u>And then she took them away.</u></i>
Евфемізм	<i>SIMONE: You committed adultery, Karl, that means you're no longer entitled to keep tabs on my life.</i>
Зевгма, каламбур	<i>KARL: My darling, don't you, uh, think you've had enough?</i> <i>SIMONE: Of you? Yes. Of Chardonnay? Never.</i>
Зевгма	<i>SIMONE: You made a promise, young lady. <u>To Brad, to us, and to the Biltmore Hotel.</u></i>

Продовж. табл. В.1

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Алюзія	<i>SIMONE: I know. One more, and she'll be the Phantom of the Opera.</i>
Антономазія	<i>SIMONE: Oh, you see what I have to live with? Such a know-it-all.</i>
Градація	<i>SIMONE: <u>You know the pin Tommy gave me? Well, it turns out the diamonds were real. Naomi was furious because he cashed in one of his savings bonds to buy it. Anyway, she decided he was on drugs. I am just relieved that Naomi didn't find out. Anyway, before I left, Tommy ran out and said something that I definitely need to talk to you about.</u></i>

ДОДАТОК Г

Таблиця Г. 1

Синтактико-стилістичні засоби створення образу Симони Гроув у
кіносценарії «Why Women Kill»

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Риторичне питання, паралельні конструкції	<i>SIMONE: <u>Of all the people here, you think we're the ones who lack morals?</u> Mason Reid over there is addicted to heroin. And Susan Paul is sleeping with her brother-in-law.</i>
Риторичне питання	<i>TOMMY: What do you think? You like them? SIMONE: Oh, what are all the pockets for? TOMMY: Carrying stuff. They'll be great for hiking over the Alps. SIMONE: Hiking over the Alps? TOMMY: Yeah. SIMONE: Good Lord, are we taking a vacation or fleeing the Nazis? TOMMY: I'm starting to think we're imagining different trips.</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: Ugh, are we terrible people?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: Do you have any idea how scared I am?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: You think I'm still going? That I'd leave you at a time like this?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: Why do you care which suit? How long is it gonna be on?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: Do you wanna risk that just to get an intrusive look at Tommy's most private thoughts?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: Who knows? One day he just stopped scheduling appointments.</i>
Риторичне питання	<i>RUBY: Now, why don't you want grandkids? SIMONE: Well, I'd have to tell people that I'm a grandmother. Let's face it, who's gonna believe me?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: My God. Is that why you dropped me as a client, because you were screwing my husband?</i>

Продовж. табл. Г.1

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Риторичне питання	<i>SIMONE: Now I'm curious about something, Ruby. How would you treat Karl if you walked into the bathroom and found him kissing another man?</i>
Риторичне питання	<i>KARL: I loved him. He asked me to run away with him. Um, but I had made a commitment to you, so I chose to stay. SIMONE: I'm your wife. Am I supposed to be grateful that you didn't walk out?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: What do you mean, you're happy for us? It doesn't bother you that I'm having sex with someone else?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: I don't understand. How can you not be jealous?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: I want a man who loves me so much that he would kill another man if I slept with someone else. And I'm never gonna get that from you, am I?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: How hard is it to write a simple note?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: What could it be? Hmm. I broke a nail? No, that's not it. My husband sleeps with men. No, couldn't be that.</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: Do they have hoedowns in Oklahoma?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: There are over 40 pills here. You said you swallowed the whole bottle. How many did you really take? Two, three? KARL: They pumped my stomach. SIMONE: I'm not paying for that. Not when a good burp would've saved you! And where is your cane? KARL: Shit. Please understand. I was trying to prove I love you. SIMONE: By faking a suicide attempt? KARL: You don't respond to small gestures!</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: You can't be serious. You wanna make love to me in a catering van?</i>
Риторичне питання	<i>SIMONE: Can you do that, darling? Can you lie for me?</i>

Продовж. табл. Г.1

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Риторичне питання, парцеляція, паралельні конструкції	<i>SIMONE: She'll find out eventually, I just can't handle that. Not just yet. It's funny, my first husband liked booze more than me. My second liked cocaine more than me. My third likes boys more than me. Am I the only one here seeing a pattern? I've always thought of myself as this fabulous woman. But how fabulous can I be if nobody wants to love me?</i>
Апосіопеза	<i>HENRY: The committee met this afternoon. The vote was unanimous. SIMONE: What...? We've belonged to this club for 15 years.</i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: I understand you're angry, <u>but if you just give me a chance to explain...</u> Stop it! You can't come in here and destroy my home.</i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: Is it just my imagination <u>or...</u>?</i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: Oh, my God! What...? Did anyone see who did this?</i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: Oh, well, if <u>that's the problem...</u></i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: She also works <u>as a nurse... in his office.</u></i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: Then I started thinking about our time together. You taught me <u>how to ski...how to tango... hmm</u>, how to speak French.</i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: Oh, thank God... <u>that</u> you finally figured it out.</i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: No, it was Wanda. You were right. She despises me. <u>She found out...</u></i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: Really? I mean, it's a hectic time, <u>with Amy's wedding and the gallery...</u></i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: Maybe if you'd asked for directions when <u>we got off the highway...</u></i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: Why do you need a job title? <u>What's wrong with... Tommy?</u></i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: If she knew you were having anonymous <u>sex with strange men...</u></i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: Well, I've thought <u>about it...I still want a divorce.</u></i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: You've always been a good kid and you're becoming <u>a good... friend</u>, but let's not let a silly impulse ruin that, okay?</i>

Продовж. табл. Г.1

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Апосіопеза	<i>SIMONE: I now realized what I've been <u>missing for...God</u>, such a very long time.</i>
Апосіопеза	<i>SIMONE: And you won't feel any pain? <u>You'll just... sleep?</u></i>
Парцеляція	<i>SIMONE: Well, I want our vacation to be elegant, romantic. Nights at La Comédie-Française. Dinner at Maxim's.</i>
Парцеляція	<i>SIMONE: I can't stay here. Take this. Please.</i>
Парцеляція	<i>SIMONE: You turned the situation to your advantage. Good for you.</i>
Парцеляція	<i>SIMONE: It's over. No more waiting. Accept it.</i>
Парцеляція	<i>SIMONE'S DAUGHTER: Well, I'm sure you did something to offend him. SIMONE: Why would you assume that? Oh, right. I'm horrible.</i>
Парцеляція	<i>SIMONE: I never told that story before. To anyone.</i>
Парцеляція	<i>SIMONE: She doesn't know I'm here. Neither does Naomi.</i>
Парцеляція	<i>SIMONE: You can stay at the house, and then after a while, we'll separate. Amicably. Charmingly.</i>
Парцеляція	<i>SIMONE: You know me. I'm never late. For a party.</i>
Парцеляція	<i>SIMONE: I need to speak to you. Privately.</i>
Паралельні конструкції	<i>SIMONE: Follow me. Just to be clear, I still think we should get a divorce. Just because <u>I can't have you as a husband doesn't mean I can't have you as a friend.</u> And I do like to keep my friends happy.</i>
Паралельні конструкції	<i>SIMONE: <u>When Amy was 10, I read her diary. She didn't speak to me for a year. If she had been Tommy's age, she'd have moved out.</u></i>
Паралельні конструкції, перерахування	<i>SIMONE: Simone: In those heels, you won't make it past the driveway. I know you're upset, but <u>if you sleep with Tommy, you're slamming the door on Brad forever.</u> SIMONES DAUGHTER: I know. That's the point. SIMONE: But you love him and he loves you. <u>The hall's booked, caterer's been paid, your dress is gorgeous.</u></i>

Продовж. табл. Г.1

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Парцеляція	<i>SIMONE: She'll find out eventually, I just can't handle that. Not just yet.</i>
Паралельні конструкції, повторення, апосіопеза	<i>SIMONE: It's just... He's my husband. He puts up with my extravagance and my nonsense. He tells me I'm beautiful when I need to hear it the most. One day <u>I will divorce Karl</u> but <u>I will never hate him</u> because I can't.</i>
Паралельні конструкції	<i>SIMONE: <u>I'm not sure I'd call it a date. I wouldn't call it food either.</u></i>
Відокремлення	<i>I would prefer you call me Mrs. Grove, <u>at least in public.</u></i>
Відокремлення	<i>SIMONE: Darling, I'm not ready to discuss this yet. I've moved your things into the guest room. I don't want anyone to know that we're staying in separate beds, <u>especially not my daughter.</u></i>
Повторення	<i>SIMONE: All right, all right, fine, fine. I'm having an affair. Now can you please come over here and create a distraction so I can get out?</i>
Тавтологія	<i>SIMONE: It's just a little light blackmail.</i>

ДОДАТОК Д

Таблиця Д. 1

Лексико-стилістичні засоби створення образу Тейлор Гардінг у
кіносценарії «Why Women Kill»

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Гіпербола	<i>TAYLOR: I mean, we can't prove anything. But the cops in Ohio are dying to talk to her.</i>
Гіпербола	<i>TAYLOR: You have no idea what it feels like to come home from work and find you convulsing on the kitchen floor, and then to call the ambulance, which took forever.</i>
Гіпербола, каламбур	<i>JADE: Vice President Pence is <u>speaking here tonight.</u> TAYLOR: <u>At a polyamory seminar?</u> That's surprising. JADE: No, he's in a different ballroom. He's talking to local Republicans. TAYLOR: Ugh. Well, that's the reason for the holdup. It's extra security. They're opening people's trunks. That's gonna take forever.</i>
Гіпербола	<i>TAYLOR: In fact, this is what's gonna happen right now: You and I are gonna take a tour of this house and you're gonna show me – imperative where you've been hiding your stash.</i>
Гіпербола	<i>TAYLOR: His muse? What kind of over-the-top, undeserved bullshit is that?</i>
Гіпербола	<i>TAYLOR: What didn't he do? Speed, cocaine. Christ, I can write you a list, but this place closes at midnight. Jade, he's an addict.</i>
Гіпербола	<i>TAYLOR: Uh, not me. I have the worst headache.</i>
Гіпербола	<i>ELI: I prefer to call this plan B. TAYLOR: That's your plan B? Aggravated assault?</i>
Гіпербола	<i>TAYLOR: Guys, come on. It's such short notice. That'll cost a fortune.</i>
Гіпербола	<i>TAYLOR: I take care of everybody.</i>
Гіпербола	<i>TAYLOR: And then you could just slide right in, the three of us would fuck the night away.</i>
Гіпербола	<i>TAYLOR: Let's just hope she's a thousand miles away by now.</i>

Продовж. табл. Д.1

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Гіпербола	<i>TAYLOR: We should focus on us for a while. Go to therapy. And three's a crowd, especially in couples counseling.</i>
Метафора	<i>TAYLOR: I'm thinking you scratch my back, I scratch yours. All you gotta do is tell me where it itches.</i>
Метафора	<i>TAYLOR: Oh, man. That's shining a light on the cracks in our relationship.</i>
Метафора	<i>TAYLOR: Yes, we went through a dark time, but that was two years ago.</i>
Метафора	<i>TAYLOR: Jade, I'm not your hero. I just wanna make sure you're okay.</i>
Метафора	<i>TAYLOR: And that means, for the purpose of this, and all future conversations, my dick is bigger than yours.</i>
Метафора	<i>TAYLOR: I was in court today for seven hours straight. It was a shit-show.</i>
Порівняння	<i>TAYLOR: Will that stop you from playing the steering wheel like a bongo drum?</i>
Порівняння	<i>TAYLOR: So if I were to call the cops and they came here to see you committing a third assault, that sounds like three strikes to me.</i>
Порівняння	<i>TAYLOR: Okay. Why are you talking like the star of a low-budget action film.</i>
Порівняння	<i>TAYLOR: I don't get what Jade sees in those people. They're fake as shit.</i>
Порівняння	<i>TAYLOR: Then what's up? Because you don't look like a man who just had his dream fulfilled.</i>
Антитеза	<i>TAYLOR: Eli, well, here's one for you. Either you go to rehab, or I walk out that fucking door!</i>
Антитеза	<i>TAYLOR: And Jade is the only thing in my life that is easy, because she doesn't take, she only gives.</i>
Антитеза	<i>TAYLOR: I may not understand construction, but I do understand contracts.</i>

Продовж. табл. Д.1

Назва лексико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Метонімія	<i>TAYLOR: Crying babies, bitchy flight attendants, #tabooTaylor they lost my suitcase, and I hate Uber!</i>
Метонімія	<i>TAYLOR: And the Taj Mahal people, they're okay with that?</i>
Метонімія	<i>TAYLOR: Yeah. Wow, you got here fast. Come on in. Eli, the police are here!</i>
Персоніфікація	<i>TAYLOR: But I think that a part of him always resented me for managing the situation in a way that he couldn't.</i>
Персоніфікація	<i>TAYLOR: Okay, we have to move fast, before the money comes in for Eli's script.</i>
Персоніфікація	<i>TAYLOR: Honey, this is such great news, okay? Your career is back again.</i>
Евфемізм	<i>TAYLOR: I just don't think this whole thing's working.</i>
Іронія	<i>TAYLOR: Well, we don't usually share stories about our playmates.</i>
Оксюморон	<i>TAYLOR: I'm not angry, unless you're going to Venice with those low-rent Kardashians.</i>
Синекдоха	<i>TAYLOR: Well, why don't we just say she's family?</i>

ДОДАТОК Е

Таблиця Е. 1

Синтактико-стилістичні засоби створення образу Тейлор Гардінг у
кіносценарії «Why Women Kill»

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Апосіопеза, відокремлення	<i>TAYLOR: My mom got sick when I was 10. From that point on, it was just us, so I had to step up, but it was good, because I learned to take charge. I found out I could figure out the solution to any problem that came my way, until last night. I sat in that hotel room until dawn, trying to figure out how to fix this thing with Eli...and I just can't.</i>
Апосіопеза, перерахування	<i>TAYLOR: Oh, yeah. The last time, he bought gifts for everyone. Rolex watches, designer shoes... When he's high, he just wants everyone to be as happy as he is. So I've been thinking of ways that we can handle this covertly. And I have one idea, but it... It's kind of crazy.</i>
Апосіопеза	<i>TAYLOR: Wrong, you should be humiliated. After what we went through last time, the idea that you would even put us through this again...Eli, give it to me.</i>
Апосіопеза, відокремлення, повторення	<i>TAYLOR: I mean, obviously, I have some feelings that I need to work through, but this...This was bound to happen, right? At some point, since we're all together. And I love you both, so why...? Why would I not want you guys to get closer? Yeah. Well, thank you for telling me the truth. It feels good to know.</i>
Апосіопеза	<i>TAYLOR: Well, how could you? I didn't say anything, because... I thought we were fine. And just having you here, it's...</i>
Апосіопеза	<i>TAYLOR: I know, but I told my sisters I'm coming to town, and they're still threatening to visit this summer, so... We wanna break the news about our living situation before that happens.</i>
Апосіопеза	<i>TAYLOR: Okay, I meant to lead with this when I sat down, but the truth is... I am no longer in an open marriage.</i>
Апосіопеза	<i>TAYLOR: Yes, I know, it's unconventional, and you probably don't approve, but... it's working.</i>

Продовж. табл. Е.1

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Апосіопеза	TAYLOR: No. Eli. No. <u>Don't... Eli...Oh</u> , that's not good. Okay.
Апосіопеза, полісиндетон	TAYLOR: Well, it's after midnight, and I got to be up early and go to my job that requires me to, you know, wear clothes, <u>so...</u>
Апосіопеза	TAYLOR: Yes, I do, okay? <u>I, I... She's</u> at their hotel.
Апосіопеза	TAYLOR: Eli, come on. Please. <u>This is... This</u> is too hard.
Апосіопеза	TAYLOR: Well, I was there to buy <u>a few bras...</u>
Апосіопеза, повторення	TAYLOR: I will take her aside, I will ask respectfully, and if she says <u>no...</u>
Апосіопеза	TAYLOR: I'd like to keep <u>kissing you...</u>
Апосіопеза	TAYLOR: <u>Um... Don't be mad... Jade's outside.</u>
Апосіопеза	TAYLOR: I told her she could stay the weekend. Monday is Labor Day, <u>so technically...</u>
Повторення	TAYLOR: You're an addict, Eli. You need to go to rehab, and you know it.
Повторення	TAYLOR: I knew exactly what to do. I got him into rehab. I paid off his debts.
Повторення	TAYLOR: And now he's just so angry at me. And I don't think he'll let me help him. And I'm so scared of what will happen if I can't.
Повторення	TAYLOR: If I'm gonna get her out of the house, I need to be smart. I need leverage.
Повторення	TAYLOR: Look. I know I said I was okay with what went on with you two , but clearly, I wasn't . I felt like I went away for the night and you two had become this little team without me.
Повторення, перерахування	TAYLOR: They have workshops, lectures , all designed to help people who are new to the polyamorous lifestyle. The whole thing is designed by experts who know how to make a relationship like ours work.
Повторення	TAYLOR: Don't tell me. I don't wanna know how long I missed the signs. How long this has been happening right in front of my own stupid face.

Продовж. табл. Е.1

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Повторення	TAYLOR: <i>He almost died. He would have if I didn't force him into rehab.</i>
Повторення, апосіопеза	TAYLOR: <i>I know. It's not your fault. You did nothing wrong. <u>I'm just...I don't know.</u></i>
Повторення, апозіопеза	TAYLOR: <i>Oh, the conference was great, and my <u>sisters... are my sisters.</u></i>
Повторення	TAYLOR: <i>And, you know what, why would anyone wanna see them in their underwear? Because they're not even that pretty. Do you think they're pretty?</i>
Повторення	TAYLOR: <i>What if she doesn't? What if she's already on a plane to Venice and I never see her again?</i>
Повторення	TAYLOR: <i>I'll tell you why. You thought if you left Jade and I alone to get comfortable, we'd get a little loose, a little frisky.</i>
Повторення	TAYLOR: <i>I'm not gonna pay you to leave. I'm just gonna call the cops.</i>
Відокремлення, риторичне питання	TAYLOR: <i><u>If she loved you, would she keep giving you cocaine?</u> You look terrible, by the way.</i>
Відокремлення	TAYLOR: <i>So, finally, I confessed to Eli how much Jade meant to me, and he agreed to let her live with us, permanently.</i>
Відокремлення	TAYLOR: <i>I could use some alone time, just you and me.</i>
Відокремлення	TAYLOR: <i>You own swim trunks, Eli, multiple pairs.</i>
Відокремлення	TAYLOR: <i>And three's a crowd, especially in couples counseling.</i>
Відокремлення	TAYLOR: <i>I don't believe one thing about you, least of all your tears.</i>
Полісиндетон	TAYLOR: <i>Come on, Eli. She keeps you high so she can take advantage of you, so that you let her live in our house, so that you buy her a new car.</i>
Полісиндетон	TAYLOR: <i>You have no idea what it feels like to come home from work and find you convulsing on the kitchen floor, and then to call the ambulance, which took forever.</i>

Продовж. табл. Е.1

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Полісиндетон	<i>TAYLOR: I want your wallet and your phone. You are cut off. No cash, no cards, no PayPal, no Venmo.</i>
Полісиндетон	<i>TAYLOR: And now she's going to Venice, and it's all my fault, and I have to fix this.</i>
Полісиндетон	<i>TAYLOR: And then I come home to this house, this big fucking house that we can't afford. And I have to pay for it, because you haven't sold a script in two years! But I can't bring that up because then I'm a bitch. So I say nothing. And Jade is the only thing in my life that is easy, because she doesn't take, she only gives.</i>
Риторичне питання	<i>TAYLOR: Oh, look, so here's one of the seminars. «Negotiating Boundaries and Polyamorous Relationship Agreements». <u>Doesn't that sound helpful?</u></i>
Риторичне питання	<i>TAYLOR: <u>Who knows?</u> But look at all these cars. <u>Who knew polyamory was so popular?</u></i>
Риторичне питання	<i>TAYLOR: Okay, Saul, here's what I think is going on. You want to finish this job quickly and move on to the next one, and it's easier to put the window there instead of where I want it. <u>Am I right?</u></i>
Риторичне питання	<i>TAYLOR: I may not understand construction, but I do understand contracts. Especially the one you signed, which clearly states that, I don't have to pay you unless the work is completed to my satisfaction. And that means, for the purpose of this, and all future conversations, my dick is bigger than yours. <u>Am I speaking your language now, Saul?</u></i>
Парцеляція	<i>TAYLOR: Stop it, Jade. Eli and I are a family. You are a houseguest. That's all.</i>
Парцеляція	<i>TAYLOR: Look, I'll admit, she's more than just another hook up, and I should've told you about her a long time ago. But my love story is with you. And it always will be.</i>
Парцеляція	<i>TAYLOR: I'm sorry about that. Truly.</i>

Продовж. табл. Е.1

Назва синтактико-стилістичного засобу	Приклад використання у скрипті
Перерахування	<p><i>JADE: Did you hear the big news? Eli bought a bass.</i></p> <p><i>TAYLOR: Oh, I heard.</i></p> <p><i>JADE: He thinks it's gonna help him work through his writer's block.</i></p> <p><i>TAYLOR: Great. That's how he ended up with his other guitar, the Xbox, and the elliptical.</i></p>
Паралельні конструкції	<p><i>TAYLOR: The truth is I fell in love with Jade without really knowing who she was. And what's worse is I brought her into my home. Now <u>she's sleeping in my bed</u>, and <u>I'm living in a hotel.</u></i></p>
Паралельні конструкції	<p><i>ELI: Oh, I'm pretty sure she's into me.</i></p> <p><i>TAYLOR: What? Why?</i></p> <p><i>ELI: The other day, she was going on and on about how much she <u>liked my movie.</u></i></p> <p><i>TAYLOR: I <u>liked The Shining.</u> That doesn't mean I wanna fuck Stephen King.</i></p>