РОЗДІЛ 1. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МОВОЗНАВСТВА

DOI https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-1

Бережна М. В.,
кандидатка філологічних наук,
докторантка кафедри теорії та практики перекладу
з англійської мови
Запорізького національного університету
м. Запоріжжя

«МАТРІАРХ» І «ЗНЕВАЖЕНА ЖІНКА»: ДВА ПСИХОЛІНГВІСТИЧНІ АРХЕТИПИ ОДНОГО КІНОПЕРСОНАЖА

Анотація. *У дослідженні розглянуті складові психолінгвістичного образу Малефісенти в однойменному пригодницькому фентезійному фільмі Роберта Стромберга (2014). Основою визначення психотипу персонажа слугує класифікація кіноархетипів В. Шмідт (2007). У першій частині досліджуваного матеріалу Малефісента, опікуючись мешканцями магічного королівства Ма́рія та захищаючи свою землю від ворожого сусіда, належить до архетипу «Матріарх» (the Matriarch). Далі за сюжетом після підступної зради коханого чоловіка Малефісента переходить до архетипу «Зневажена жінка» (the Scorned Woman). Зазначені кіноархетипи формують образ позитивного та відповідно негативного персонажа в уяві глядача. Для мовлення Малефісенти в образі «Матріарх» характерними є прямі та непрямі директиви (часто у вигляді окличних речень), вигуки для вираження позитивних емоцій, загальні та спеціальні квеситиви, оцінна (переважно позитивна) лексика, система апелятивів на позначення членів родини, займенник другої особи (у загальних та спеціальних квеситивах) та займенник першої особи однини (у декларативах у комбінації з позитивною оцінною лексикою), лексико-синтаксичні повтори для логічної емфази, конфронтативний комунікативний стиль у спілкуванні з антагоністом історії, лексико-семантичні групи LOVE, FAMILY та FLIGHT. Для мовлення Малефісенти в образі*

«Зневажена жінка» характерним є використання високої лексики, негативної оцінної лексики, сарказму, вигуків, окличних речень для висловлювання негативних емоцій, однослівних речень, пасивно-агресивного стилю спілкування, повторів та риторичних питань для маніпуляції думкою співрозмовника, лексико-семантичних груп HURT, CURSE та HATE, поєднання семантично полярних лексем, займенників першої особи однини та другої особи у декларативах у комбінації з негативними емотивами для демонстрації концентрації на власних стражданнях та нерівного соціального статусу мовців.

Вступ

Мистецтво кіно є невіддільною частиною культури та потужним чинником змін у мові. За допомогою фільмів формуються нові зв'язки між візуальними образами та символами в уяві аудиторії. Фільми не лише мають силу відбивати та популяризувати лінгвістичні моделі своєї епохи, але й відтворювати соціальне значення цих моделей та персонажів, які їх використовують, таким чином активно формуючи домінантні лінгвістичні ідеології свого часу [1, с. 263]. Персонажне мовлення з одного боку має сприйматися глядачем як максимально наближене до природного, а з іншого, відображаючи задум режисера та сценариста, формувати нові шаблони для подальшого наслідування та використання.

Таким чином, мовлення персонажів у художньому творі, відтворюючи чинні норми та правила спілкування, створює правдиву картину світу та образи самих персонажів. Однак, на відміну від реального повсякденного спілкування, мова персонажів має свої особливості та не є точним аналогом розмовного мовлення, а лише його стилізацією [2, с. 196]. Вона дає змогу створювати спрощені моделі, які своєю чергою можуть виступати шаблонами для подальшого використання. Адже, «доки персонаж був маскою, або ідеальним образом, він складався з набору однотипних ознак, іноді навіть – з однієї ознаки-властивості. Поступово набуваючи багатовимірності, складові елементи персонажа стають різноспрямованими, а тому особливо потребують домінант… які забезпечуватимуть єдність героя» [3, с. 89].

Одним з актуальних напрямків сьогодні є дослідження особливостей мовлення персонажів у фільмах масової культури з точки зору їх належності до того чи іншого психологічного

архетипу. Кіноархетипіка дає можливість поєднати архетип та кіно, адже архетип – це «першообраз», первинна форма для наступних утворень, своєрідна матриця, яка, насичуючись конкретним змістом, отримує одне з безлічі можливих утілень, перетворюючись на архетипічний образ. Як і годиться «праформам», архетипи лежать в основі усього сущого, формуючи одиниці значення, які можуть бути осягнені інтуїтивно. Кінематограф, – мистецтво, яке, поєднуючи канони образотворення (образну систему літератури, театру та образотворчого мистецтва), стає у XX–XXI ст. однією з провідних сфер трансляції архетипічних мотивів і образів [4, с. 119].

Сьогодні існує багато класифікацій персонажів художнього дискурсу, зокрема кіноперсонажів. В одних роботах вони називаються архетипами, психотипами, в інших – типовими, стереотипними, пласкими чи тривимірними персонажами, тропами. Єдності серед дослідників немає. Наразі робіт, які пропонують використання теорії кіноархетипів В. Шмідт для дослідження й систематизації психолінгвістичних образів персонажів у англомовному кінодискурсі масової культури, немає. Зазначене зумовлює актуальність і новизну пропонованого дослідження.

Мета цієї роботи полягає у визначенні особливостей створення психолінгвістичного образу персонажа відповідно до архетипів «Матріарх» та «Зневажена жінка» на прикладі образу головної героїні пригодницького фільму у жанрі темне фентезі *Maleficent* (2014) режисера Роберта Стромберга. Задача складається з двох етапів, на першому з яких визначаємо психологічні характеристики персонажа, які дозволяють встановити архетип, до якого належить героїня. За основу беремо типологію кіноархетипів, запропоновану В. Шмідт [5, p. 81-87]. На другому етапі визначаємо мовленнєві елементи, які характерні для персонажа та формують її психологічний образ.

Maleficent (2014) (укр. «Чаклунка») – фільм у жанрі пригодницького темного фентезі режисера Роберта Стромберга за сценарієм Лінди Вулвертон, створений студією *Walt Disney Pictures*. Головні ролі виконують Анджеліна Джолі (Малефісента) та Ель Феннінг (Аврора). Історія в цілому заснована на сюжеті казки Шарля Перро «Спляча красуня» та однойменного анімаційного фільму (1959) студії *Walt Disney*. «Чаклунка» є інтерпретацією відомого сюжету з точки зору головного антагоніста; фільм розповідає передісторію складних стосунків феї-чаклунки та підступного короля, а також розкриває

ставлення Малефісенти до принцеси Аврори. Продовження історії *Maleficent: Mistress of Evil* (укр. «Чаклунка: Повелителька темряви») вийшов у прокат у 2019 році.

Фільм мав комерційний успіх, зібравши близько 0,8 млрд. доларів у світовому прокаті, входить до сотні найбільш прибуткових кінострічок XXI століття, займаючи в цьому списку десяту сходинку серед фільмів, в яких головні ролі належать жіночим персонажам. Це робить його актуальним матеріалом для дослідження психолінгвістичних образів персонажів-жінок.

Образ, архетип та персонажне мовлення

Існують різнопланові підходи до вивчення образу персонажа у художньому творі. Так, наприклад, П. Білоус звертає особливу увагу на процеси формування образу у свідомості читача, наголошуючи на тому, що «художню літературу робить її образність, тобто така властивість словесної інформації, яка в уяві читача викликає виразні, конкретно-чуттєві картини, збуджує асоціативне мислення та естетичні емоції й переживання [6, с. 88]. З іншого боку, Л. Чернець визначає, що поняття «персонаж» є узагальненою назвою сукупності художніх засобів зображення, завдяки яким окреслюється конкретно-чуттєва даність, образ людини, і які творять її портрет, костюм, мову, вчинки, характеристики з боку інших персонажів, що ведуть розповідь [7, с. 165]. В результаті отримуємо узагальнене визначення Л. М. Удовиченко: «художній образ – результат емоційно-чуттєвого відтворення дійсності, яке ґрунтується на загальнокультурному та індивідуальному досвіді, сформоване в межах певної ідеї та спрямоване на актуалізацію досвіду в широкому сенсі слова, залучення мисленнєвих процесів реципієнта, презентоване іманентними засобами» [8, с. 59].

Окремого персонажа у художньому творі вважаємо мовленнєвою особистістю, тобто особистістю, яка реалізується у спілкуванні, при виборі певних стратегій і тактик та при використанні лінгвістичних та екстралінгвістичних засобів [9, с. 87]. Мовленнєвій особистості притаманна мовленнєва поведінка – сукупність свідомих та несвідомих дій, через які розкривається характер і спосіб життя людини [10, с. 99].

Не новою є думка про те, що мова – найбільш звичний та надійний засіб, за допомогою якого люди транслюють свої внутрішні думки та емоції у формі, зрозумілій іншим. Слова та мова, таким чином,

становлять основу психології та комунікації [11, с. 25]. Персонажне мовлення відповідно є відбитком внутрішнього світу героїв, їх емоцій, системи стимулів та психологічних комплексів, а отже має відповідати певним підсвідомим шаблонам глядача, щоб справляти необхідне враження. Погоджуємося із думкою В. І. Лагутіна, що персонажне мовлення є медіатором між автором та читачем, яке відіграє визначну роль у передачі особливостей характеру, світобачення, поведінки, бажань, прагнень та інтенцій персонажів [12].

Діалогічне мовлення є одним з основних у прозі та основним у драматургії засобом непрямої характеристики персонажів… Для діалогу в прозі типовим є більш розгорнутий характер висловлювань, ніж у драмі. Крім того, в драмі діалог за своїм характером є ближчим до розмовного спілкування, ніж у прозі [13, с. 8]. Таким чином, кінодіалог, який є різновидом драматичного діалогу, підпорядковуючись загальним правилам діалогічного мовлення, має свої характерні особливості.

Попри те що фільм становить собою складну синергетичну систему з мовних і немовних знаків, вважаємо, що саме вербальним знакам належить важлива роль у визначенні нюансів повідомлення, увиразненні смислів і відтінків значень, наданні багатоплановості висловленню і здатності ним набувати багатьох інтерпретацій. Так, І. Коваленко зазначає, що хоч відеоряд і домінує над словесним компонентом у наративній структурі кінофільмів, саме вербальне робить кінодискурс правдоподібним і ближчим до життя [14, с. 51]. Такого ж погляду дотримується і С. Козлофф, визнаючи саме кінодіалоги засобом передачі повідомлення, адже фокус на візуальному призводить до суперечностей у трактуванні кінодискурсу в цілому [15, с. 14].

Вважаємо, що діалог персонажів у художньому творі побудовано таким чином, щоб у ньому розкривалася особистість персонажа, його мотивація і сприйняття того, що відбувається навколо. Сам по собі вибір мовленнєвих форм для вербального спілкування містить достатньо повну інформацію щодо особистості персонажа (його гендерної, вікової, локальної, національно-расової, темпоральної характеристик, соціального статусу, зовнішності, темпераменту, емоційного стану і відносин між комунікантами) [13, с. 6].

За визначенням дослідників, створення образу персонажа або його характеризація – це формування в уяві реципієнта загального враження про персонажа, його особисті якості, а також інші аспекти,

такі як його соціальні та фізичні характеристики [16, с. 149]. Як зазначає Ю. М. Караулов, персонажі – це моделі мовної особистості, що існують в уявному світі, створеному автором тексту [17, с. 24]. Можна припустити, що ці моделі, особливо за умови їх використання в текстах одного жанру, одного порівняно невеликого часового проміжку, створених однією мовою для гомогенної цільової аудиторії, вирізняються значною кількістю однакових рис, які можна класифікувати на основі отриманих статистичних даних.

Кінообрази використовують енергію міфу, експлуатують архетип, створюють сучасну міфологію, що містить виразний і прагматичний образотворчий потенціал. Кінематограф маніпулює міфологічними зразками, впливаючи і на свідомість, і на підсвідомість глядача, тим самим являючись механізмом, що сприяє самоідентифікації індивіда [18, с. 230].

Вплив кінообразів на масову свідомість глядачів визначається використанням базових архетипів та міфологічних образів. Так, дослідники зазначають, що аналіз образів кінематографічних персонажів дозволяє простежити дію культурних універсалій, а кінообрази сучасності базуються на енергії міфу, тим самим експлуатують архетип, створюючи «нову міфологію» [19, с. 4]. Крім того, архетипові образи завжди співвідносяться з епохою (домінантною культурною програмою часового періоду), яка породжує їх, виступаючи проявленою метафорою з колективного несвідомого [19, с. 12].

М. Конфорті вважає, що відхилення від архетипічних основ може спричинити проблеми із написанням сценарію, створенням образів, постановкою. Дослідник зазначає: «Здатність точно і креативно передавати архетипи у кіно – це те, що я називаю кінематографічною архетипічною послідовністю. Можна говорити, що фільми набувають популярності, якщо вдало схоплюють вічні сюжети, і не мають успіху, коли не можуть їх ухопити» [20, с. 119]. Таким чином, використання впізнаваних архетипів у кінодискурсі є запорукою глибокого розуміння психології персонажів глядачем, а основним механізмом створення архетипу виступає мовленнєвий портрет персонажа.

Релевантним підходом до дослідження мовленнєвих особливостей кіноперсонажа вважаємо психолінгвістичний аналіз, в основі якого покладено застосування теорій К. Юнга. Починаючи з 1970-х вчення К. Юнга та Ж. Лакана стали провідними інструментами у кінознавстві, потіснивши інші. Наразі кінознавство

з позицій Юнга є напрямком, який швидко розвивається. У теорії кіно почали застосовувати концепцію К. Юнга про архетипних прототипних персонажів, які виконують роль загальних моделей для побудови конкретних персонажів [21, с. 14].

Спочатку К. Юнг та інші дослідники вважали, що архетипи наслідуються генетично. Наразі більшість ментальних моделей, таких як прототипи особистості, розглядаються як набуті через навчання, таким чином визначаючи, що частотність, з якою ці моделі застосовуються, говорить про їх культурну значущість. Більшість сучасних дослідників, які працюють з архетипами, вважають, що саме культура, а не біологія, є тим засобом, який передає архетипові моделі від людини до людини. Відповідно, люди імпліцитно вчаться розпізнавати зовнішній вигляд та функції значної кількості прототипних персонажів на основі ролей, які ці персонажі відіграють у своїх життєвих наративах; насправді символічна та емоційна вагомість цих персонажів походить частково з того факту, що вони існують протягом тривалого часу у літературі, фольклорі та мистецтві певної культури [22, с. 309].

К. Юнг, розробник типології архетипів, у своїх численних роботах виділяє переважно такі архетипи: Тінь, Герой, Мати, Аніма, Анімус, Дитя, Мудрий Старець і Мудра Стара, Діва, Его, Персона, Самість. У його розумінні архетип – образ, модель чи символ, які містяться у колективній підсвідомості і як правило, не залежать від культури, країни, часу. Архетипи є не вродженими ідеями, а типовими формами поведінки, які при переході до свідомого природно представляються у вигляді ідей та образів, так само як і будь-що інше, коли воно стає об'єктом свідомості [23, с. 16]. На основі ідей К. Юнга засновано багато робіт, які досліджують архетипи в архітектурі, рекламі та маркетингу, релігії, літературі та кіно.

Серед різноманітних класифікацій персонажів, так чи інакше заснованих на ідеї К. Юнга, відзначимо декілька релевантних для досліджуваного матеріалу. Перша – типологія архетипів у мас-медіа М. Фабера та Дж. Майера [22], в якій автори пропонують тринадцять основних образів без розподілу за гендером персонажів: *Caregiver* (Опікун), *Creator* (Творець), *Everyman/Everywoman* (Кожен), *Explorer* (Дослідник), *Hero* (Герой), *Innocent* (Дитина), *Jester* (Блазень), *Lover* (Коханець), *Magician* (Чарівник), *Outlaw* (Вигнанець), *Ruler* (Правитель), *Sage* (Мудрець), *Shadow* (Тінь).

Друга – типологія героїв та героїнь за авторством Т. Коуден, К. Лафівер, С. Вайдерс [24], яка складається із шістнадцяти основних архетипів (восьми чоловічих і восьми жіночих): *the Chief* (Керівник), *the Bad Boy* (Поганий Хлопець), *the Best Friend* (Найкращий Друг), *the Charmer* (Чарівник), *the Lost Soul* (Втрачена Душа), *the Professor* (Професор), *the Swashbuckler* (Задирака), *the Warrior* (Воїн), *the Boss* (Начальниця), *the Seductress* (Спокусниця), *the Spunky Kid* (Запальна Дівчинка), *the Free Spirit* (Вільний Дух), *the Waif* (Бродяга), *the Librarian* (Бібліотекарка), *the Crusader* (Хрестоносець), *the Nurturer* (Годувальниця).

Існують і менші за кількістю типів персонажів класифікації, які спрямовані на дослідження героїв певного жанру, серед них робота Ю. О. Зайченко, в якій авторка пропонує три типи лінгвокультурного типового героя фентезі: герой-воїн (*warrior hero*), шляхетний герой (*noble hero*) та маленький герой (*small hero*) [25, с. 22].

Концепція архетипу може надати важливе пояснення тому, як люди реагують на інших людей, персонажів художніх творів і медіа [22, с. 307]. У рамках неотеорії архетипів зазначається, що архетипи володіють п'ятьма ключовими властивостями: архетипи a) є персонажами історій; b) представлені психологічно як ментальні моделі за схемами і прототипами «Я / Інший»; c) часто викликають інтенсивну емоційну відповідь; d) оперують на автоматичному чи несвідомому рівні; e) є культурно-стійкими, внаслідок чого вони є легко та повселюдно пізнаванними [22, с. 308].

Психолінгвістика, як наука, що вивчає «устрій і функціонування мовленнєвих механізмів людини» [26, с. 106], включаючи експериментальне дослідження психологічної діяльності суб'єкта із засвоєння та використання системи мови [27, с. 147], є тою наукою, яка дає можливість поєднати у дослідженні архетип персонажа та особливості його мовлення.

У попередніх працях, присвячених психолінгвістичним особливостям мовлення, дослідники розглядали параметри та моделі мовлення персонажів на основі теорії ввічливості Браун-Левінсона, моделі «Великої п'ятірки», теорій архетипів персонажів, а також за допомогою методів корпусної лінгвістики. Тоді як одні лінгвісти вважають, що за допомогою методів корпусної лінгвістики можна отримати більш детальну модель мовлення окремого персонажа [28], інші зазначають, що теорія ввічливості Браун-Левінсона та модель «Великої п'ятірки» пропонують перелік

важливих параметрів та моделей персонажного мовлення, а теорія архетипів – систему таких типових персонажів, як «Герой», «Тінь», «Годувальниця», які виконують шаблонні ролі, мають типову особистість і можуть бути повторно використані в різних наративах. Так, Дж. Роув, Є. Ха та Дж. Лестер [29] пропонують евристичну модель поведінки персонажів на основі таксономії з сорока п'яти головних архетипів В. Шмідт [5], а Г. Лін та М. Вокер демонструють, як теорію архетипів можна поєднати з побудовою діалогів персонажів в інтерактивних рольових комп'ютерних іграх [30].

У цій роботі застосовуємо типологію кіноархетипів В. Шмідт для створення психолінгвістичного аналізу мовлення Малефісенти в однойменному пригодницькому фентезі-фільмі. Загалом досліджуємо 98 реплік Малефісенти; транскрипти діалогів отримуємо із субтитрів до фільму (попередньо перевірених на відповідність аудіотексту при безпосередньому перегляді). Відповідно до типології кіноархетипів В. Шмідт, Малефісента спершу належить до архетипу «Матріарх» (*the Matriarch*), згодом, з розвитком сюжету, переходячи до архетипу «Зневажена жінка» (*the Scorned Woman*). В. Шмідт вважає, що ці архетипи засновані на образі давньогрецької богині шлюбу та родючості Гери, і є відповідно її позитивним та негативним втіленнями. Гера – могутня богиня, яка могла чинити опір самому Зевсу, поки він не пообіцяв одружитися з нею. Пізніше Зевс почав зраджувати їй, і Гера стала мстивою. Шлюбні обітниці священні для неї і вона б ніколи не зрадила і не покинула чоловіка. Тепер Гера своєю силою тримає разом родину з небожителів, чинить правосуддя і допомагає порадою [5, с. 81]. Серед запропонованих В. Шмідт психологічних рис визначаємо релевантні для образу Малефісенти, вказуємо на їх прояви у сюжеті та пропонуємо елементи мовлення, які корелюють з психологічними характеристиками персонажа.

Психолінгвістичний образ «Матріарх»

Спираючись на типологію архетипів В. Шмідт [5, с. 81-85], визначаємо такі характеристики, релевантні для психолінгвістичного образу «Матріарх».

1) Персонаж архетипу «Матріарх» керує родиною. Якщо вона не заміжня і/або не має дітей, «Матріарх» докладе всіх необхідних зусиль, щоб створити свою власну компанію і керуватиме «сурогатною родиною» з працівників. Вона ставиться до членів

родини з любов'ю та турботою, захищає їх та дбає про їхні потреби. Водночас вона вимагає до себе шанобливого ставлення.

З самого початку історії ми бачимо юну Малефісенту як неназвану правительку магічного королівства *the Moors* (в українському перекладі Ма́рія), адже, як розповідає оповідач історії: *NARRATOR: And they needed neither king nor queen, but trusted in one another* [31, 00:01:13]. Однак одразу ж глядач розуміє особливий статус Малефісенти за сюжетом: *NARRATOR*: *In a great tree on a great cliff in the Moors lived one such spirit. You might take her for a girl, but she was not just any girl. She was a fairy* [31, 00:01:24]. Лексичний повтор у паралельних конструкціях *In a great tree on a great cliff* створює логічну емфазу на семі *great*, антитеза *she was not just any girl. She was a fairy* у другій частині підкреслює винятковість Малефісенти. Попри її юний вік, магічні мешканці Ма́рії прислухаються до її думки, готові виконувати її волю. З часом Малефісента, як наймогутніша з фей, набуває статусу берегині й захисниці Ма́рії.

Розглянемо риси, які притаманні її мовленнєвому портрету і зумовлені зазначеною психологічною характеристикою. Як «Матріарх», Малефісента висловлює свою волю і віддає накази: *Maleficent: No. No, don't do it!* [31, 00:02:29] / *Come out!* [31, 00:04:00] / *Come out this instant!* [31, 00:04:23] / *You have to give it back* [31, 00:05:01]. Риса реалізована використанням прямих і непрямих директивів, зокрема у вигляді окличних речень з дієсловами у формі наказового способу чи модальними дієсловами.

Як «Матріарх», Малефісента відкрито висловлює свою думку чи враження. Вона знає, що вільна це робити, що її думка має значення і буде почута: *Maleficent: I love your cap!* [31, 00:02:22] / *Lovely work, girls! Whoo-hoo!* [31, 00:02:48] / *That's extremely rude* [31, 00:04:09]. Риса реалізована використанням оцінної лексики, часто у вигляді констативів у формі окличних речень, коли висловлюється позитивна оцінка, а також вигуків для демонстрації радості, захоплення, захвату.

Вона виносить судження та приймає рішення щодо долі інших персонажів: *Maleficent: I believe he's just a boy* [31, 00:04:41] / *It's not right to steal, but we don't kill people for it* [31, 00:04:17]. Риса актуалізована вживанням лексем *believe* та *right*.

Вона використовує конструкції з причинно-наслідковим зв'язком, характерні для спілкування батьків з дитиною, у першій частині яких викладає свою позицію / дає пораду, а у другій –

пояснює свою думку: *Maleficent: I didn't throw it away. I delivered it home, as I'm going to do for you* [31, 00:05:29] / *You really shouldn't come back here, you know. It's not safe* [31, 00:06:06].

Для її мовленням характерним є використання займенника другої особи *you* у репліках, адресованих як одному персонажу, так і групі: *MALEFICENT: You missed me!* [31, 00:02:36]. / *Where do you live now?* [31, 00:05:46]. / *You have your queen* [31, 01:27:07]. Загальна кількість займенників *you* у репліках Малефісенти в образі «Матріарх» складає 15 одиниць із загальної кількості 25 займенників (60%), другий за кількістю – займенник *I* (8 одиниць, 32%); кількість інших займенників не перевищує одного. Часто займенник *I* використовується у деклараативах у комбінації з позитивною оцінною лексикою, займенник *you* у загальних та спеціальних квеситивах. Це свідчить про високий рівень соціалізації персонажа, розуміння важливості свого місця у групі, систему зв'язків з іншими персонажами. (Для порівняння особливостей використання займенників жіночими персонажами інших архетипів див. наприклад [32]).

2) Відчуття любові, єдності і поваги мають велике значення для «Матріарха». Вона хоче мати родину і знати, що може розраховувати на їхню безумовну любов та підтримку. Оскільки Малефісента не має ні батьків, ні власних дітей, її сім'я – це спершу магічні мешканці Ма́рії, згодом до них на деякий час долучається Стефан, а пізніше Діаваль та Аврора.

Вважаємо використання системи апелятивів на позначення персонажів, яких Малефісента вважає своєю родиною, характерним проявом цієї риси: *Maleficent: Good morning, Mr. Chanterelle! I love your cap!* [31, 00:02:20] / *Lovely work, girls!* [31, 00:02:48] / *Don't listen to him, Balthazar. You're classically handsome* [31, 00:04:11]. В цих прикладах бачимо звертання до магічних істот Ма́рії. Апелятиви, як правило, поєднуються із позитивною оцінною лексикою *good, love, lovely* та *handsome.* За нашими попередніми результатами таке поєднання характерне для створення образу позитивного жіночого персонажа (див. наприклад [33]).

Цікаво, що на позначення Стефана, хлопчика, який стане другом, а згодом і коханим Малефісенти, в цей період у її мовленні апелятивів не знаходимо. Ми бачимо його ім'я у функції апелятива тільки у мовленні Малефісенти як «Зневажної жінки» (див. у наступному розділі). Втім, майже у перших її репліках до Стефана

спостерігаємо маркери зацікавленості та симпатії. *Maleficent: I didn't throw it away. I delivered it home, as I'm going to do for you* [31, 00:05:29] / *You really shouldn't come back here, you know. It's not safe* [31, 00:06:06]. Цікаво, що у першій фразі вона непрямо порівнює Стефана із коштовним камінцем, який він намагався вкрасти із магічного ставка. Малефісента вкинула камінчик назад у ставок, а Стефана супроводила до кордону двох королівств. Аналогія дозволяє глядачу підсвідомо зрозуміти важливість Стефана у житті Малефісенти. Друга репліка демонструє турботу юної феї про хлопця. Так Стефан опиняється серед членів «родини» Малефісенти. Риса актуалізована лексемами *home, come back* та *safe*.

Далі у Малефісенти з'являється помічник-перевертень Діаваль, який може зарадити як словом, так і ділом. Вона часто обговорює свої рішення з Діавалем: *DIAVAL: That boy's the answer. MALEFICENT: No, Diaval* [31, 01:01:14]. Або користується його допомогою, перетворюючи на ворона, вовка, коня або дракона: *MALEFICENT: Come on, Diaval!* [31, 01:08:06] / *Faster, Diaval, faster!* [31, 01:08:55]. Бачимо звертання Малефісенти до свого помічника у діалогах, значущих для просування сюжетних ліній або для демонстрації ставлення до ситуації.

Спостерігаємо найбільшу кількість та варіативність апелятивів (5) у мовленні Малефісенти на позначення Аврори. Спочатку Малефісента (як «Зневажена жінка») називає ненависне їй дитя так: *MALEFICENT: I hate you. Beasty* [31, 00:35:45]. Цікавий приклад використання контроверсійного прізвиська, неоднозначного, як і сама Малефісента. З одного боку, лексема походить від *beast* «звір, тварина» (шляхом додавання зменшувально-пестливого суфікса *-y*) або є видозміненою формою *beastie* «комаха, маленька тварина». Таким чином, на перший погляд, лексема з врахуванням контексту має негативне значення. Втім, суфікс дозволяє спочатку передавати зменшувальне значення, адже мова йде про дитину, а згодом – пестливе, адже Аврора стає названою дочкою Малефісенти. З іншого боку, і сама Малефісента не належить до раси людей, а скоріше антропоморфних істот, адже має крила і роги. Можна вважати, що доросла Малефісента є *beast*, тоді Аврора – *beasty*: так підсвідомо глядач формує уявлення про зв'язок «мати – дитина» між Малефісентою та Авророю. Цей зв'язок актуалізується формально, коли доросла Аврора називає Малефісенту: *AURORA: You're my Fairy Godmother* [31, 00:49:15].

З розвитком сюжету Малефісента починає дівчинку називати на ім'я, а також використовує комбінацію *sweet Aurora* у момент найбільшого емоційного напруження, втративши будь-яку надію побороти своє власне закляття: *MALEFICENT: Sweet Aurora, you stole what was left of my heart. And now I have lost you forever* [31, 01:16:08]. Аврора починає займати настільки важливе місце у житті Малефісенти, що чаклунка робить її королевою обох, тепер об'єднаних, королівств: *MALEFICENT: Our kingdoms have been unified. You have your queen* [31, 01:27:06].

Ця риса актуалізована у мовленні Малефісенти використанням двох лексико-семантичних груп: *LOVE (love, lovely, good, handsome, grace, beauty, beloved, like, heart, smile)* та *FAMILY (parents, boy, grown, live, life, home, safe, baby, child, grow, look after, children, little, kingdoms, unified)*. Ці лексеми є маркерами потреби Малефісенти у любові і родині, відчутті безпеки та довіри з боку тих, кого вона вважає своєю сім'єю, ким опікується і заради кого живе. Визначним тут є діалог Малефісенти зі Стефаном: *MALEFICENT: So your parents are farmers, then? STEFAN: My parents are dead. MALEFICENT: Mine, too* [31, 00:05:51]. Відсутність батьків в обох персонажів, а також їхній юний вік визначають підґрунтя для порозуміння, симпатії і надалі кохання з боку Малефісенти.

3) «Матріарх» готова надавати допомогу та забезпечувати підтримку, але очікує того ж у відповідь. У першій сцені, де ми бачимо Малефісенту, вона зцілює зламану гілку дерева своєю магією: *Maleficent: There you go* [31, 00:02:04]. Цей вчинок демонструє нам її здатність до співчуття, піклування про усіх мешканців Ма́рії. Пізніше, коли їй знадобиться, щоб гігантські дерева билися з нею пліч-о-пліч проти армії короля Генрі, вона закликає їх приєднатися і очікує, що вони відплатять їй за роки піклування. «Матріарх» врятує дитину, яка має потребу у допомозі сильної особистості. Натомість вона очікує, що згодом цей борг буде сплачений. Ця риса реалізується у сцені, коли Малефісента рятує Діаваля від розгніваного селянина, ладного забити ворона камінням.

4) «Матріарх» є сильним та відданим персонажем. Вона ніколи не покине члена родини у біді. Вона завжди стоїть з високо піднятою головою, навіть коли її ображають. З часом Малефісента стає захисницею Ма́рії. Вона готова битися за своє королівство і захистити його від жадібних і заздрісних людей.

Як «Матріарх», Малефісента бере на себе керівництво армією магічних створінь у битві: *Maleficent: Arise and stand with me!* [31, 00:11:19]. Риса реалізована прямими директивами у вигляді окличних речень з дієсловом у формі наказового способу.

Вона протистоїть ворогу: *Maleficent: Go no further! THE OLD KING: A king does not take orders from a winged elf. Maleficent: You are no king to me* [31, 00:10:44]. / *Aaarh! You!* [31, 00:13:05]. /*You will not have the Moors! Not now, nor ever!* [31, 00:13:18]. Риса реалізована використанням конфронтативного стилю спілкування у діалозі з антагоністом історії. Бачимо окличні речення у формі констативів та директивів, частотне використання заперечних форм (*no, not, nor*), а також вигуку *Aaarh!* для демонстрації незадоволення та незгоди з діями протилежної сторони, негативних емоцій та наміру чинити опір.

Символом її сили є крила: *Maleficent: I had wings once* [31, 00:54:52] / *AURORA: Were they big? Maleficent: So big they dragged behind me when I walked. And they were strong. They could carry me above the clouds and into the headwinds. And they never faltered, not even once. I could trust them* [31, 00:55:00]. Важливість теми зумовлює довжину репліки Малефісенти, адже зазвичай вона небагатослівна. Для неї крила є втіленням її свободи, магії, сили і влади. Риса реалізована використанням лексико-семантичної групи *FLIGHT (wings, power, strong, trust, carry, clouds, headwinds)*.

Вона рятує Діаваля частково заради того, щоб отримати змогу вільно пересуватися і бачити те, чого не побачити із землі: *DIAVAL: And in return for saving my life, I am your servant. Whatever you need. MALEFICENT: Wings. I need you to be my wings* [31, 00:23:05]. Риса актуалізована використанням однослівного речення та рамкового повтору лексеми *wings.*

5) «Матріарх» хоче постійно тримати під контролем свою сім'ю. Все в родині має відбуватися з її попереднього відома і бажано згоди. Малефісента як «Матріарх» ставить багато запитань, мета яких – з'ясувати що відбувається в її королівстві та/або з членами її великої «родини». Вона очікує відповіді на свої питання, адже впевнена, що має владу запитувати, а її питання не залишаться без відповіді: *Maleficent*: *What's all the fuss about? KNOTGRASS: The border guards have discov... FLITTLE: Why do you get to tell her? I want to tell her! THISTLETWIT: I want to!* [31, 00:03:07] / *Tell me what?* [31, 00:03:19] / *Who are you?* [31, 00:04:48] / *So, how is life with the humans?*

[31, 00:15:51]. Риса реалізована загальними та спеціальними питаннями, як граматично правильними, так і розмовної форми.

6) Вона відчуває, що її родина потребує допомоги і готова її надати. Таким чином «Матріарх» пересвідчується, що вона потрібна своїй родині так само сильно, як вони потрібні їй. У фільмі Малефісента постійно спостерігає за трьома феями і малою Авророю. Така надмірна потреба знати все, що відбувається та постійно бути поруч, виправдовує себе, адже завдяки їй Малефісента декілька разів рятує Аврорі життя.

Як «Матріарх», попри образу і жагу помсти, Малефісента не може допустити, щоб Аврора загинула. В цьому випадку в неї немає розрахунку на майбутню відплату, скоріше її вчинок вмотивований материнським інстинктом: *Maleficent: Look. The little beast is about to fall off the cliff* [31, 00:40:52]. Всупереч своїм словам вона мовчки підхоплює малу Аврору своєю магією і повертає на безпечне місце. Аврора так коментує постійну присутність Малефісенти в її житті: *AURORA: You've been watching over me my whole life. I've always known you were close by* [31, 00:49:24] */ Your shadow. It's been following me ever since I was small. Wherever I went, your shadow was always with me* [31, 00:49:31]. Риса актуалізована лексико-семантичною групою *FOLLOW* у мовленні Аврори.

7) «Матріарх» виглядає неприступною, наче у будь-який момент вона готова зробити зауваження чи висміяти співрозмовника. Вона не хоче, щоб діти вважали, що можуть над нею посміятися чи її розіграти. Як «Матріарх», Малефісента стримана у спілкуванні і небагатослівна. Під час першої розмови з малою Авророю вона холодна і неприязна: *AURORA: Hello. MALEFICENT: Go away. Go. Go away. I don't like children* [31, 00:41:43]. На зміну цим почуттям пройшло зніяковіння, адже трирічна дівчинка не тільки не злякалася її грізного вигляду, але й попросила взяти її на руки, а потім обійняла Малефісенту. Риса актуалізується комбінаторикою семантично полярних слів *don't like children*, використанням однослівних речень, анадиплози.

Ця риса також реалізується у кількох невербальних сценах. Наприклад, коли Малефісента спостерігає за грайливою бійкою між магічними істотами та Авророю, їй на обличчя потрапляє шматочок бруду, яким кидаються суперники. Діаваль починає голосно сміятися. Малефісента завалює його брудом з ніг до голови. Втім, це не означає, що інші, близькі до неї персонажі не розуміють її

справжніх почуттів і комплексів, які стоять за холодною і неприступною маскою. Ця риса найбільше розкривається у спілкуванні з Діавалем: *MALEFICENT: Fine. Next time I'll turn you into a mealy worm* [31, 00:46:36]. *DIAVAL: Go ahead. Turn me into whatever you want. A bird, a worm. I don't care anymore* [31, 01:01:46]. Він поступово переходить з категорії незначущого слуги до позиції друга і соратника. Він навіть насмілюється передражнювати її, насправді висловлюючи те, що вона не змогла через свою гордість йому сказати сама: *DIAVAL: Thank you very much. "I need you, Diaval. I can't do this without you, Diaval"* [31, 01:10:23].

8) «Матріарх» боїться того дня, коли її чоловік та діти залишать дім. Вона не знає, що робитиме зі своїм життям. Для Малефісенти цей страшний день має наступити, коли справдиться її прокляття і Аврора засне мертвим сном. Це майбутнє страшить Малефісенту і вона з усіх сил спершу намагається відкликати своє закляття: *MALEFICENT: I revoke the curse. Let it be no more. I revoke the curse. Let it be no more. I revoke my curse! Let it be no more! I revoke my curse! Let it be no more! Let it be no more!* [31, 00:53:30]. Риса актуалізована множинними послідовними повторами на синтаксичному рівні, що створює ефект логічної емфази, а також окличними реченнями, що формує емфазу емоційну. Повна редуплікація кінцевого елементу додатково підсилює отриманий ефект.

Коли Малефісента розуміє, що їй не вдається відкликати закляття, вона намагається йому запобігти, змінивши хід історії і погоджуюсь з наївною пропозицією Аврори: *AURORA: When I'm older, I'm going to live here in the Moors with you. Then we can look after each other. MALEFICENT: You don't have to wait until you're older. You could live here now* [31, 00:57:52]. Риса актуалізована рамковим повтором елементів *older* та *live here*.

9) «Матріарх» боїться, що вона ніколи не вийде заміж і не матиме дітей. Після весілля вона боїться втратити чоловіка і буде намагатися втримати його за всяку ціну. Головне для неї – зберегти шлюб. Якщо вона має обирати між родиною і чоловіком, вибір буде на користь чоловіка, сім'я – на другому місці. У першій сцені, коли глядач бачить юну Малефісенту, вона грається двома фігурками з гілочок і листя: хлопчик і дівчинка кружляють у танку, тримаючись за руки. Так ми розуміємо мрії та бажання молодої феї. Підсилюється її відчайдушне бажання мати сім'ю тим фактом, що вона не має батьків. Як «Матріарх», Малефісента зберігає вірність тому, кого кохає, терпляче

чекає поки Стефан повернеться до неї, і пробачає йому, поки вірить, що їх стосунки можна зберегти: *NARRATOR: They spoke of many things, and the years faded away. And she forgave Stefan his folly and his ambition, and all was as it had been long ago* [31, 00:16:15]. Риса актуалізована лексемою *forgave* у мовленні оповідача.

Психолінгвістичний образ «Зневажена жінка»

10) «Матріарх» важко сприймає зраду, особливо з боку свого чоловіка. Малефісента закохується у простого хлопця Стефана і на її шістнадцятий день народження Стефан дарує її «поцілунок щирої любові». Цей дарунок вона сприймає дуже серйозно, як символ їхнього довічного єднання. Для неї цей день є днем весілля, найважливішим днем у житті «Матріарха». Її обіцянки – священні і вона чекає того самого у відповідь. Коли «Матріарх» дізнається, що чоловік зраджує їй, вона не може пасивно ігнорувати заподіяну їй шкоду. Коли Малефісента дізнається, що Стефан напоїв її снодійним та відтяв їй крила заради того, щоб стати королем, вона розлючена й смертельно ображена. Це той момент, коли вона переходить з категорії «Матріарх» до архетипу «Зневажена жінка». Можна додати, що сама назва архетипу походить зі словосполучення, використаного у п'єсі Вільяма Конгріва *The Mourning Bride* («Наречена у траурі» 1697): *Heaven has no rage like love to hatred turned, Nor hell a fury like a woman scorned* «досл. Під небом немає більшої люті, ніж любов, яка перетворилась на ненависть; у пеклі немає фурії, страшнішої за зневажену жінку».

Як «Зневажена жінка», Малефісента мстива і зла. Всю силу своєї люті вона спрямовує на боротьбу проти Стефана, яка триватиме понад шістнадцять років. В її репліках бачимо сарказм і насмішку: *Maleficent: Well, well. What a glittering assemblage, King Stefan. Royalty, nobility, the gentry, and... How quaint. Even the rabble* [31, 00:29:16]. Редуплікована частка *well* слугує для висловлювання іронічного ставлення. Частотне використання високої лексики (*assemblage, gentry, quaint*) у фразі, адресованій простолюдину, демонструє бажання принизити, акцентувати його низьке соціальне походження. Актуалізується риса еліптичною фразою з фінальною лексемою *rabble* «чернь, набрід», якою Малефісента підкреслює справжнє походження короля.

Звернімо також увагу на використання апелятиву *King Stefan*. Як уже зазначалося, апелятивів на позначення цього персонажа в

мовленні Малефісенти за часів їхньої дружби та кохання немає, але ми бачимо, як персонажі знайомляться: *MALEFICENT: Who are you? STEFAN: I'm called Stefan. Who are you? MALEFICENT: I'm Maleficent* [31, 00:04:48]. Наскрізно по тексту його ім'я вимовляється з наголосом на перший склад, окрім наведеної вище репліки Малефісенти, коли вона вимовляє його ім'я з наголосом на другий склад. Причина такого спотворення – насмішка над бажанням Стефана за будь-яку ціну здобути високе становище у суспільстві, перетворившись з сільського хлопчика-сироти, що живе у сараї, на короля. В англомовній культурі реалізація цього нюансу базується на основі фонових знань глядачів про багатовікову взаємодію двох народів, двох культур, двох мов: англійської та французької. Тривалий період війн та завоювань позначився на мові. Імена простолюдинів, що мали англо-саксонське походження, вимовлялись з наголосом на перший склад, а імена королів та знаті (як правило, норманського походження) – з наголосом на останній склад.

Як «Зневажена жінка», Малефісента принижує і зловтішається. У сцені прокляття, коли Стефан намагається врятувати свою новонароджену доньку, він звертається до Малефісенти, але вона невблаганна: *KING STEFAN: Maleficent, please don't do this, I'm begging you. MALEFICENT: I like you begging. Do it again* [31, 00:31:56]. Вона не тільки вербально зловтішається та насолоджується перемогою над королем (реалізовано комбінаторикою семантично полярних лексем *like* та *begging*, смисловою антитезою, яку ці лексеми створюють), вона опускає погляд на підлогу, безмовно вказуючи, що Стефан має опуститися перед нею на коліна. Для новоявленого короля це значна жертва, адже у замку перебуває багато людей, його нових підданих. Вони спостерігають за Стефаном, хтось зневажливо, хтось співчутливо. Втім, король не бачить іншого виходу і готовий пожертвувати своєю гордістю заради доньки. Отримавши бажане, Малефісента хоч і формально виказує згоду зглянутися на долю дитини, закінчує прокляття нездійсненною, як вона вважає, вимогою: *MALEFICENT: All right. The princess can be woken from her death sleep, but only by true love's kiss* [31, 00:32:28]. Чаклунка знає, що Стефан так само не вірить, що таке прокляття можна зняти.

Додатково риса реалізується використанням вигуків. Цілий ряд спостерігаємо у першій сцені переходу Малефісенти до архетипу «Зневажена жінка». Вона прокидається після снодійного трунку Стефана і розуміє, що він, скориставшись її безпорадністю, відтяв їй

крила. Передати весь біль та розпач можуть тільки вигуки. В цей момент Малефісента нагадує пораненого звіра: *MALEFICENT: Ah! Aaah! Oh! Aaaah! Huuurgh! Aaah! Aaaah! Ah! Ah! Ah!* [31, 00:18:29]. Далі мультиплікацію вигуків бачимо у сцені битви Малефісенти та Діаваля проти солдатів короля та самого Стефана: *MALEFICENT: Aaargh! Argh! Oh! Argh! No!* [31, 1:18:32]. Малефісента потрапляє у пастку і має звільнитися із-під залізної сітки, яка обпікає фею. Вигуки передають біль, безпорадність, страждання та гнів Малефісенти.

11) Її помста завжди має особистий характер та побудована за принципом «око за око». Можна побачити багато паралелей між образою, яку її наніс Стефан та її діями у відповідь. Очевидно, що вік «16 років», «подарунок» та «цілунок щирої любові» мають принципове значення, адже: *NARRATOR: And on her 16th birthday, Stefan gave Maleficent a gift. He told her it was true love's kiss* [31, 00:07:54]. / *MALEFICENT: And to show I bear no ill will, I, too, shall bestow a gift on the child* [31, 00:30:22]. / *But before the sun sets on her 16th birthday, she will prick her finger on the spindle of a spinning wheel and fall into a sleep like death, a sleep from which she will never awaken* [31, 00:31:35]. / *The princess can be woken from her death sleep, but only by true love's kiss* [31, 00:32:34]. Риса актуалізована лексичними повторами *16th birthday, a gift* та *true love's kiss*. Цікаво, що з усіх персонажів тільки Стефан та Малефісента сприймають її прокляття як остаточний вирок принцесі Аврорі, адже тільки вони двоє не вірять в існування справжнього кохання. Це служить підґрунтям для наступної риси.

12) «Зневажена жінка» як правило, скеровує свою образу проти іншої жінки, а не проти власного чоловіка. Вона сприймає чоловіка як невіддільну частину себе самої, тому має вірити, що провина лежить на комусь іншому. На основі дослідженого матеріалу робимо висновок, що Малефісента, спрямовуючи всю силу своєї люті проти новонародженої Аврори, керується іншим мотивом. Вона знає, що Стефан насправді не любив її, а отже робить висновок, що він не здатен в принципі любити ніяку іншу жінку. Тому вона не бачить сенсу чинити шкоду дружині Стефана. Втім, Малефісента вважає, що новонароджена дитина має хоч щось важити для Стефана.

Зруйнувавши життя Аврори, як Стефан зруйнував її життя, Малефісента намагається зробити боляче колишньому коханому. Саме тому вона залишає в силі перші два подарунки від фей, адже вона розраховує, що якщо Стефан любитиме доньку, то

страждатиме більше від її втрати: *Maleficent: The princess shall indeed grow in grace and beauty, beloved by all who meet her* [31, 00:31:02]. */ But before the sun sets on her 16th birthday, she will prick her finger on the spindle of a spinning wheel and fall into a sleep like death, a sleep from which she will never awaken* [31, 00:31:35]. Риса актуалізована лексико-семантичною групою *CURSE* (*curse, ill will, death*), у ситуації, коли об'єктом мовлення є Аврора.

Як уже зазначалося, до прикладів актуалізації цієї риси також відносимо випадки використання лексем *beast* та *beasty* у мовленні Малефісенти на позначення Аврори: *MALEFICENT: It's so ugly, you could almost feel sorry for it. Haarh! I hate you. Beasty* [31, 00:35:43]. / *Look. The little beast is about to fall off the cliff* [31, 00:40:52]. Риса додатково реалізована використанням вигуку *Haarh!*, негативних емотивів *ugly, sorry* та *hate*.

Розважається Малефісента, влаштовуючи дрібні неприємності трьом феям і спостерігаючи, як вони сваряться та влаштовують бійки, звинувачуючи одна одну. Її єдина реакція на невисловлене запитання Діаваля: *MALEFICENT: Come on. That's funny* [31, 00:38:27]. Як бачимо, «Зневажена жінка» часто не має докорів сумління. Вона не тільки приносить горе іншим, а й насолоджується цим. За словами оповідача: *NARRATOR: And she reveled in the sorrow that her curse had brought* [31, 00:34:00]. Риса актуалізована поєднанням семантично полярних лексем *reveled* (позитивне значення) та *sorrow* і *curse* (негативне значення) у мовленні оповідача. Подібне поєднання лексем за нашими спостереженнями використовується для формування мовленнєвого портрету негативних жіночих персонажів (для порівняння див. [34]).

13) «Зневажена жінка» вважає, що вона зробила дуже багато для своєї родини і вони їй багато чим завдячують. Вона обов'язково нагадає їм про всі їхні борги перед нею. Наприклад, Малефісента одного дня рятує ворона від нападу жорстокого селянина, перекинувши птаха на чоловіка. Перевертень визнає, що зобов'язаний їй життям і пропонує свою службу на знак вдячності: *Maleficent: Stop complaining. I saved your life. DIAVAL: Forgive me… And in return for saving my life, I am your servant. Whatever you need* [31, 00:22:52]. Риса актуалізується лексемою *save.* Звернімо увагу, що Діаваль (як називає себе ворон) не одразу виказує вдячність за вчинок Малефісенти; перша його реакція – незадоволення: *DIAVAL: What have you done to my beautiful self? Maleficent: Would you rather I let*

them beat you to death? DIAVAL: I'm not certain [31, 00:22:44]. Як «Зневажена жінка», Малефісента фактично змушує Діаваля визнати свій борг перед нею. Риса актуалізується лексемами *complain, beat* та *death*, використанням риторичного питання для маніпуляції думкою співрозмовника.

14) «Зневажена жінка» може виправдати будь-яку дію, вчинену заради збереження родини. Коли Аврора стає частиною сім'ї Малефісенти, чаклунка готова зробити будь-що, або врятувати Аврору від свого ж власного прокляття. Наприклад, спочатку вона відкидає ідею про те, щоб принц Філіп поцілував сплячу красуню, адже Малефісента не вірить в існування щирої любові (принаймні не у випадку Філіпа та Аврори): *DIAVAL: That boy's the answer. MALEFICENT: No, Diaval. DIAVAL: Yes! True love's kiss, remember? It can break the spell. MALEFICENT: True love's kiss? Have you not worked it out yet? I cursed her that way because there is no such thing* [31, 01:01:14]. Втім, коли всі інші варіанти вичерпані, вона викрадає Філіпа і доправляє його до замку, де спить Аврора. Тут додатково реалізована риса про змінність настроїв «Зневаженої жінки», непостійність у судженнях та ставленні, дратівливість. Вона імпульсивна та непередбачувана у своїх спробах зберегти родину за всяку ціну.

Коли Аврора під дією прокляття засинає непробудним сном, Малефісента надає пояснення, виправдання своїм діям: *MALEFICENT: I will not ask your forgiveness because what I have done to you is unforgivable. I was so lost in hatred and revenge* [31, 01:15:50]. Риса актуалізована лексемами *forgiveness* та *unforgivable*.

15) У спілкуванні з членами родини «Зневажена жінка» часто пасивно-агресивна. Вона казатиме, що не заперечує проти їхніх намірів, що вони можуть робити, що хочуть, але всі її дії показують протилежне. Так, у спілкуванні з Авророю, коли дівчина занадто емоційно реагує на знайомство з магічним світом, Малефісента просто присипляє її чарами посеред діалогу: *AURORA: It's everything I imagined it would be. It's just so beautiful! I've always wanted to come... MALEFICENT: Good night, beasty* [31, 00:50:07].

У спілкуванні з Діавалем такий стиль спілкування є звичним для Малефісенти: *DIAVAL: If we go inside those walls, we'll never come out alive. MALEFICENT: Then don't come. It's not your fight* [31, 01:10:10]. Тут бачимо удавану згоду, яка реалізується використанням лексичних повторів. В іншій сцені реалізований цей же механізм: *DIAVAL: How could you do that to me? MALEFICENT: You said anything I need. DIAVAL:*

Yeah, but not a dog. MALEFICENT: It was a wolf, not a dog. DIAVAL: It's the same thing. They're dirty, vicious, and they hunt birds. MALEFICENT: Fine. Next time I'll turn you into a mealy worm [31, 00:46:23]. Малефісента використовує часткові повтори реплік Діаваля, змінюючи семантику і прагматику повідомлення. Таким чином шляхом маніпуляції «Зневажена жінка» досягає своєї мети.

16) Її зневіра й образа стають частиною життя, змінюють сприйняття світу та людей навколо. Як «Зневажена жінка», Малефісента втрачає довіру до чоловіків, формує стереотипне уявлення «всі чоловіки однакові». Її єдиний діалог з принцом Філіпом, який у пошуках Аврори блукає у магічному лісі: *PRINCE: I'm looking for a girl. MALEFICENT: Of course you are* [31, 01:07:24]. Риса реалізована використанням сарказму.

В цілому в мовленні Малефісенти іронія та сарказм є засобами захисту від удаваних та справжніх образ навколишнього світу. Для «Зневаженої жінки» дуже важливо зберегти обличчя у принизливій ситуації. Наприклад, у розмові з королем та королевою: *MALEFICENT: I must say I really felt quite distressed at not receiving an invitation. KING STEFAN: You're not welcome here. MALEFICENT: Oh, dear. What an awkward situation* [31, 00:29:51]. За удаваною насмішкою приховані смертельна образа та біль від зради. Риса додатково актуалізована лексико-семантичною групою *HURT*.

17) «Зневажена жінка» не впевнена щодо своїх власних довгострокових цілей, вибору шляху у житті та особистої ідентичності. Вона почувається спустошеною. Як «Зневажена жінка», Малефісента знаходить свою нову родину в Аврорі, тому доволі показовою є сцена після пробудження сплячої красуні. Видається, що Малефісента не знає, що робити у цій ситуації. Адже зі сплячою Авророю у Малефісенти була мета у житті, вона була готова присвятити решту свого життя піклуванню про сплячу дівчину: *MALEFICENT*: *Sweet Aurora, you stole what was left of my heart. And now I have lost you forever. I swear, no harm will come to you as long as I live. And not a day shall pass that I don't miss your smile* [31, 01:16:08]. Як спілкуватися і будувати взаємини з названою донькою Авророю, яка буде рости і змінюватися, захоче вийти заміж і полишити Малефісенту, чаклунка не знає: *AURORA: Are we going back to the Moors now? MALEFICENT: If that is what you wish* [31, 01:18:04]. Риса актуалізована тактикою заміщення власних цілей бажаннями інших.

У фінальних сценах відбувається сутичка між Малефісентою та Стефаном, в якій король, намагаючись не тільки перемогти, але й вбити Малефісенту, загинув сам. Так вона втрачає свого колишнього коханого і багаторічного ворога, з яким була пов'язана значна частина її життя. Втративши Стефана, вона втрачає частину себе і опиняється на ще більшому роздоріжжі. Протягом багатьох років їх поєднувала ненависть, але під час останньої битви Малефісента нарешті розуміє: *MALEFICENT: It's over* [31, 01:24:51]. Стефан знову її покинув, але цього разу назавжди. Риса актуалізована використанням лексеми *over*.

18) «Зневажена жінка» настільки засліплена своїм бажанням мати чоловіка та родину, що не бачить справжніх характеристик того, кого кохає. З першого дня знайомства Малефісенти та Стефана, глядач бачить нестримну жагу хлопця до багатства та високого статусу. При першій зустрічі Стефан прямо говорить Малефісенті: *STEFAN: Someday, you know, I'll live there. In the castle* [31, 00:05:38]. Втім, Малефісента пробачає йому і спробу крадіжки коштовних каменів з магічного ставка, і роки, проведені на самоті, поки хлопець шукав кращої долі й свого місця серед людей: *NARRATOR: As the years passed, Stefan's ambition pulled him away from Maleficent, and towards the temptations of the human kingdom* [31, 00:08:11]. / *Maleficent often wandered alone and sometimes wondered where Stefan might be, for she had never understood the greed and envy of men* [31, 00:09:14].

Навіть його неймовірної підступності та спроби вбити Малефісенту виявилося недостатньо, щоб чаклунка забула своє перше та єдине кохання. Навіть шлюб з іншою жінкою та поява дитини не встали між нею та королем. Вся її увага, саме її життя оберталося навколо Стефана, його справ і родини. Вона настільки одержима Стефаном, що стежить за ним у замку за допомогою Діаваля: *MALEFICENT: Well? DIAVAL: Well, I saw nothing. But there's been a... MALEFICENT: What? DIAVAL: Child* [31, 00:26:27]. Напруження та знервованість Малефісенти у ситуації передано використанням однослівних питальних речень. Далі, як ми знаємо, Малефісента переводить цю хворобливу увагу на Аврору; бажання тримати під контролем, слідкувати, бути в курсі всього, що відбувається, характерне і для «Матріарха», і для «Зневаженої жінки».

19) Її життя не має сенсу, якщо в ньому немає родини, якою б вона могла керувати. У випадку, якщо її зрадив чоловік, ця потреба контролювати хоч якийсь аспект життя, набуває ще більшого

значення. Таким чином «Матріарх» намагається урівноважити дисбаланс у своєму особистому житті. Хаос неприйнятний для неї. Малефісента дізнається про подвійну зраду Стефана: *MALEFICENT: He did this to me so he would be king* [31, 00:24:06]. / *DIAVAL: King Stefan and the Queen have had a child. There will be a christening. They say it's to be a grand celebration. MALEFICENT: A grand celebration for a baby. How wonderful* [31, 00:26:40]. Вона має щось зробити, щоб зарадити ситуації.

Її перше рішення – перетворити Ма́рію на власне темне королівство, змусити всіх вільних мешканців коритися її волі. У невербальній сцені тінь накриває Ма́рію, чаклунка створює для себе трон із сухого дерева, а магічні створіння змушені вклонитися Малефісенті, мовчазно визнаючи її владу. Далі вона встановлює кордони свого королівства: *NARRATOR: But she made walls of her own, that the Moors might never again suffer the touch of any human. And she reveled in the sorrow that her curse had brought* [31, 00:33:50]. Риса актуалізована використанням метафор та персоніфікацій, адже стіни з терену навколо королівства символізують стіну з відчуження й ненависті, якою Малефісента оточила себе.

Ця риса також реалізована частотним використанням займенника першої особи однини *I* (39) та другої особи *you* (27) у мовленні Малефісенти в образі «Зневажена жінка». Кількість інших займенників не перевищує п'яти одиниць. Використання зазначених займенників у її мовленні переважно є необхідним для висловлювання негативних емоцій: *MALEFICENT: I must say I really felt quite distressed at not receiving an invitation* [31, 00:29:51]. / *I hate you. Beasty* [31, 00:35:57]. / *I cursed her that way because there is no such thing* [31, 01:01:28]. / *I was so lost in hatred and revenge* [31, 01:16:00]. У таких випадках займенники використовуються у деклараативах у комбінації з негативними емотивами. Переважання займенників першої особи однини також демонструє концентрацію персонажа на власних переживаннях, на шкоді (справжній чи вигаданій), яку їй заподіяли.

Також вказані займенники використовуються у мовленні Малефісенти для формування квеситивів: *MALEFICENT: What do I call you?* [31, 00:23:01]. / *Have you not worked it out yet?* [31, 01:01:25]. / *Do you?* [31, 00:49:12]. Також ці займенники вживаються у репліках, що підкреслюють соціальний статус мовців: *MALEFICENT: Would you rather I let them beat you to death?* [31, 00:22:47]. / *I saved your life* [31, 00:22:54]. / *I like you begging* [31, 00:32:01]. / *That's all I wish to say about it* [31, 00:54:55]. / *Listen well, all of you* [31, 00:30:57]. В обох

випадках підкреслюється керівна позиція Малефісенти, вищий соціальний статус чи роль у ситуації.

Висновки

Підсумовуючи, звернімося до слів оповідача історії, які влучно передають дуальність образу Малефісенти у фільмі: *NARRATOR: In the end, my kingdom was united not by a hero or a villain, as legend had predicted, but by one who was both hero and villain. And her name was Maleficent* [31, 01:28:00]. Головна героїня, що належить до архетипу, прообраз якого можна побачити ще у міфах про давньогрецьку богиню Геру, втілює у досліджуваному матеріалі два психо-лінгвістичні образи. У першій частині історії Малефісента належить до архетипу «Матріарх» (*the Matriarch*), опікуючись мешканцями магічного королівства Ма́рія та захищаючи свою землю від ворожого сусіда. Далі за сюжетом після підступної зради коханого чоловіка Малефісента переходить до архетипу «Зневажена жінка» (*the Scorned Woman*), головна мета якої – помста. Зазначені кіноархетипи формують образ позитивного та відповідно негативного персонажа в уяві глядача.

Для мовлення Малефісенти в образі «Матріарх» характерними є 1) прямі та непрямі директиви (часто у вигляді окличних речень з дієсловами у формі наказового способу чи модальними дієсловами) для демонстрації керівної позиції персонажа; 2) оцінна лексика в окличних констативах, вигуки для висловлення позитивної оцінки, схвалення, радості; 3) конструкції з причинно-наслідковим зв'язком, характерні для спілкування батьків з дитиною; 4) частотне використання займенника другої особи *you* (у загальних та спеціальних квеситивах) та займенника першої особи однини *I* (у декларативах у комбінації з позитивною оцінною лексикою) для демонстрації високого рівня соціалізації персонажа, розуміння важливості свого місця у групі; 5) система апелятивів на позначення персонажів, що належать до родини, у поєднанні з позитивною оцінною лексикою, лексико-семантичними групами *LOVE* та *FAMILY* для зображення потреби у любові і родині; 6) конфронтативний комунікативний стиль у спілкуванні з антагоністом історії, частотне використання заперечних форм та вигуків для демонстрації незадоволення та незгоди з діями ворога; 7) загальні та спеціальні квеситиви, адже вона має тримати ситуацію під контролем і знати про все, що відбувається у родині; 8) стриманий стиль спілкування і

небагатослівність для створення образу серйозної, неприступної правительки; 9) численні лексичні та синтаксичні повтори для створення логічної емфази на поняттях та ідеях, які мають значення у її ціннісній картині світу.

Для мовлення Малефісенти в образі «Зневажена жінка» характерними є: 1) висока лексика у спілкуванні зі Стефаном з метою підкреслити його низьке соціальне походження; 2) сарказм у спілкуванні зі Стефаном через бажання принизити, висміяти; 3) поєднання семантично полярних лексем в одному висловлюванні, використання антитези у випадках, коли персонаж зловтішається; 4) вигуки та окличні речення, негативні емотиви, лексико-семантичні групи *HURT* та *HATE* для передачі болю, безпорадності, гніву та образи; 5) лексичні повтори та лексико-семантична група *CURSE* для реалізації бажання помсти; 6) риторичні питання та лексико-синтаксичні повтори для маніпуляції думкою співрозмовника; 7) експресиви, негативна оцінна лексика, вигуки, однослівні та окличні речення для демонстрації дратівливості, непостійності настрою; 8) пасивно-агресивний стиль спілкування (уникнення обговорення, повтори для формування удаваної згоди, риторичні запитання); 9) частотне використання займенника першої особи однини *I* та другої особи *you* у деклараативах у комбінації з негативними емотивами демонструє концентрацію персонажа на власних переживаннях, підкреслює нерівний соціальний статус мовців.

Список використаних джерел:

1. Dimensions of Iconicity. Edited by Angelika Zirker, Matthias Bauer, Olga Fischer and Christina Ljungberg. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2017. 351 p.

2. Adamson S. From empathetic deixis to empathetic narrative: stylization and (de)subjectivisation as processes of language change. Subjectivity and Subjectivisation : *Linguistic Perspectives*. Cambridge University Press, 1995. Pp. 195–224.

3. Гинзбург Л. О литературном герое. Ленинград : Сов. писатель, 1979. 222 с.

4. Зубавіна І. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 16. С. 75–83.

5. Schmidt, V. The 45 Master characters. Cincinnati, Ohayo: Writers Digest Books, 2007. 338 p.

6. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посібник. К.: Академія, 2011. 336 с.

7. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Издательский центр «Академия», 2000. 556 с.

8. Удовиченко Л.М. Теорія і технологія вивчення художніх образів-персонажів у курсі зарубіжної літератури старшої школи: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук. Київ, 2020. 511 с.

9. Красных В. В. О чем говорит «человек говорящий»? (к вопросу о некоторых лингво-когнитивных аспектах коммуникации). *Лингвокогнитивные проблемы межкультурной коммуникации*. Москва: Филология. 1997. С. 81–91.

10. Карасик В. И. Модельная личность как лингвокультурный концепт. *Филология и культура*: материалы III-й Междунар. науч. конф. Ч. 2. Тамбов, 2001. С. 98–101.

11. Tausczik Yla R., Pennebaker James W. The Psychological Meaning of Words: LIWC and Computerized Text Analysis Methods. *Journal of Language and Social Psychology*. 2009. Volume 29, Issue 129 (1). P. 24–54. https://doi.org/10.1177/0261927X09351676

12. Лагутин В. И. Проблемы анализа художественного диалога. Кишинев: ШТИИНЦ, 1991. 95 с.

13. Жданович М.А. Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном диалоге: Автореф. дис. канд. филол. наук: 10.02.04 «Германские языки». Самара, 2009. 22 с.

14. Коваленко И. В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте : постановка проблемы. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2011. № 2. Т. 2. С. 50–53.

15. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 2000. 332 p.

16. McIntyre Dan. Characterisation. The Cambridge Handbook in Stylistics. Eds. Peter Stockwell & Sara Whiteley. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 149-164.

17. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Москва: Издательство ЛКИ, 2007. 264 с.

18. Мельничук М. М. Теоретичне дослідження кінематографічних образів у рамках аналітичної психології К.Г. Юнга. *Психологія і особистість*. 2017. № 2 (12). С. 223–231.

19. Карчевская К.С. Архетипы в кинематографе: культурологический анализ: Автореферат диссертации кандидата культурологии. СПб, 2010. 25 с.

20. Conforti M. Archetypes, coherent and cinema. *Spring.* 2005. № 73. P. 115–128.

21. Han Y. Jungian Character Network in Growing Other Character Archetypes in Films. *International Journal of Contents*. Vol. 15, No. 2, Jun. 2019. P. 13-19.

22. Faber, Michael A., Mayer, John D. Resonance to archetypes in media: There's some accounting for taste. *Journal of Research in Personality*. Vol. 43. 2009. P. 307–322.

23. Jung, C. G. The essential Jung (selected and introduced by A. Storr). Princeton, NJ: Princeton University Press. 2013. 448 p.

24. Cowden T. D., LaFever C., Viders S. The Complete Writer's Guide to Heroes & Heroines: Sixteen Master Archetypes. Hollywood, CA: Lone Eagle, 2000. 177 p.

25. Зайченко Ю.О. Герой фентезі як лінгвокультурний типаж: особливості та типологія. *Вісник НТУУ "КПІ". Філологія. Педагогіка*. № 10 (2017). С. 21-25.

26. Леонтьев А. А. Язык, речь, речевая деятельность. М.: Просвещение, 1969. 214 с.

27. Краткий словарь когнитивных терминов / под общ. ред. Е. С. Кубряковой. М.: МГУ, 1996. 245 с.

28. Walker Marilyn A., Grant Ricky, Lin Grace, Sawyer Jennifer, Wardrip-Fruin Noah and Buell Michael. Murder in the Arboretum : Comparing Character Models to Personality Models. In *4th International Workshop on Intelligent Narrative Technologies. Long Oral Presentation*. 2011. URL: https://users.soe.ucsc.edu/~maw/papers/int4-v10.pdf

29. Rowe J.P., Ha E.Y., Lester J.C. Archetype-Driven Character Dialogue Generation for Interactive Narrative. In: Prendinger H., Lester J., Ishizuka M. (eds) *Intelligent Virtual Agents*. IVA 2008. Lecture Notes in Computer Science, vol 5208. Springer, Berlin, Heidelberg. 2008. Pp. 45-58. URL : https://doi.org/10.1007/978-3-540-85483-8_5

30. Lin Grace I. and Walker Marilyn A. All the World's a Stage : Learning Character Models from Film. In Proceedings of the Conference

on Artificial Intelligence and Digital Entertainment. AAAI Press. 2011. URL : https://users.soe.ucsc.edu/~maw/papers/lin-walker.pdf

31. *Maleficent*. Directed by Robert Stromberg, Walt Disney Pictures, 2014.

32. Бережна М. Психолінгвістичний образ Ґрейс Оґустін у фільмі Дж. Кемерона «Аватар». *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*. 2021. № 47 (у друці).

33. Бережна М. В. Психолінгвістичний образ Анни (у фільмі К. Бака та Дж. Лі «Крижане серце»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. Одеса, 2021. № 51 (у друці).

34. Бережна М.В. Червона Королева vs Біла Королева: мовленнєвий портрет (у фільмі Т. Бертона Alice in Wonderland). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2021. № 50, том 1. С. 14-17.