

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Навчально-науковий інститут філології

Кафедра мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

Концептуалізація понять «помста» та «кохання» у фільмах Пак Чхан Ука

Кваліфікаційна робота

освітнього ступеня «магістр»

студентки II курсу

Галузь знань 03 – гуманітарні науки

Зі спеціальності 035 «Філологія»

(035.066 «Східні мови та літератури (переклад
включно), перша – корейська)

ОНП «Східна філологія,

західноєвропейська мова

та переклад: корейська мова і

література»

Яцків-Нащецької Галини Ігорівни

Науковий керівник:

асист. **Оксана КІНДЖИБАЛА**

«Допущено до захисту»

протокол засідання кафедри мов і літератур

Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

Протокол №11 від 24 травня 2023 р.

Завідувач кафедри _____ доц. Ісаєва Н.С

КИЇВ - 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ концептів та концептуалізації	8
1.1. Концептуалізація як ключовий термін когнітивної лінгвістики	8
1.2. Поняття концепту у сучасній лінгвістиці	10
1.3. Основні методи дослідження концепту	17
1.4. Національна специфіка концептів	21
Висновки до першого розділу.....	24
РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ПОНЯТЬ «ПОМСТА» ТА «КОХАННЯ» У ФІЛЬМАХ «올드보이», «친절한 금자씨» ТА «아가씨»	26
2.1. Поняття 한 – та його вплив на концептуалізацію корейцями певних явищ 26	
2.2. Історичний контекст та життя Пак Чхан Ука	29
2.3. Концептуалізація «помста» у фільмі «올드보이».....	32
2.4. Концептуалізація «кохання» у фільмі «올드보이».....	36
2.5. Концептуалізація «помста» у фільмі «친절한 금자씨».....	39
2.6. Концептуалізація «кохання» у фільмі «친절한 금자씨».....	45
2.7. Концептуалізація «помста» у фільмі «아가씨».....	49
2.8. Концептуалізація «кохання» у фільмі «아가씨».....	54
Висновки до другого розділу	60
ВИСНОВКИ	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	67

СПИСОК ВИКОРИСТАНОГО ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	72
ДОДАТКИ	73
Додаток А. Способи вербалізації концептів у фільмі «Олдбой». Особиста травма.....	73
Додаток Б. Способи вербалізації концептів у фільмі «Олдбой». Національна травма.....	76
Додаток В. Способи вербалізації концептів у фільмі «Олдбой». Злість.....	77
Додаток Г. Способи вербалізації концептів у фільмі «Олдбой». Насилля.....	79
Додаток Ґ. Способи вербалізації концептів у фільмі «Олдбой». Свідоме інцестуальне кохання.....	80
Додаток Д. Способи вербалізації концептів у фільмі «Олдбой». Несвідоме інцестуальне кохання.....	81
Додаток Е. Способи вербалізації концептів у фільмі «Співчуття пані помста». Травма молодшого покоління.....	82
Додаток Е. Способи вербалізації концептів у фільмі «Співчуття пані помста». Травма старшого покоління.....	84
Додаток Є. Способи вербалізації концептів у фільмі «Співчуття пані помста». Насилля.....	86
Додаток Ж. Способи вербалізації концептів у фільмі «Співчуття пані помста». Батьківське кохання.....	88
Додаток З. Способи вербалізації концептів у фільмі «Служниця». Колоніальна травма.....	90
Додаток І. Способи вербалізації концептів у фільмі «Служниця». Мізогінія.....	92
Додаток Ії. Способи вербалізації концептів у фільмі «Служниця». Насилля.....	94
Додаток Й. Способи вербалізації концептів у фільмі «Служниця». Скопофілія.....	95

Додаток К. Способи вербалізації концептів у фільмі «Служниця».	
Нетрадиційне кохання	97

ВСТУП

Термін «한류» (корейська хвиля) вперше було введено в обіг Бейджинськими журналістами у 1997 році на позначення феномену проникнення корейської культури та сфери розваг у Китай. Початком «корейської хвилі» у Китаї вважають корейський серіал 사랑이 뭐길래 (1992) «Що таке кохання?». [47]

Після того «корейська хвиля» починає розповсюджуватись і на сусідні країни Азії [48, 85]. З розвитком медіаресурсів та соціальних мереж цей феномен проник ще далі. Тепер майже не існує людей, котрі жодного разу не чули про корейську поп-музику чи кінематограф, а саме на ці дві форми медіа загалом розділяють «корейську хвилю». [49, 3]

Про визначну популярність корейської кіноіндустрії уже й поза межами Азії вказує той факт, що у 2020 році фільм корейського режисера Бон Джун Хо 기생충 (2019) «Паразити» здобув дві нагороди на всесвітньо визнаній церемонії Оскар. Більше того, на одному з найпопулярніших у світі стрімінговому сервісі Netflix можна знайти ексклюзивні корейські фільми та серіали.

Останніми роками так звана корейська хвиля «накрила» і Україну. Сучасна молодь дедалі частіше надає перевагу корейській музиці, серіалам та навіть стилю. Оскільки «корейська хвиля» – це досить новітній феномен в Україні, він недостатньо досліджений з точки зору лінгвістичних студій, а особливо у когнітивній лінгвістиці. У нашій роботі ми робимо спробу дослідити способи концептуалізації понять «помста» та «кохання» у фільмах визначного корейського режисера Пак Чхан Ука. Це і зумовлює **актуальність** вибраної теми.

Мета роботи – визначити способи концептуалізації понять «помста» та «кохання».

Досягнення мети передбачає вирішення низки **завдань**:

- проаналізувати ключовий термін когнітивної лінгвістики – концептуалізацію;
- розглянути поняття концепту у лінгвістиці;
- визначити та дослідити основні методи дослідження концептів;
- дослідити національну специфіку концептів;
- окреслити поняття 한 – культурна травма корейського народу;
- визначити способи реалізації концепт-фрейму «помста» у фільмах «올드보이», «친절한 금자씨» та «아가씨»;
- визначити способи реалізації концепту «кохання» у фільмах «올드보이», «친절한 금자씨» та «아가씨».

Об’єкт дослідження – фільми Пак Чхан Ука під назвами: «올드보이», «친절한 금자씨» та «아가씨».

Предмет дослідження – способи реалізації концептів «помста» та «кохання».

Ми користувались двома основними **методами** визначення та дослідження концептів: відтекстовим – індуктивним та дотекстовим – дедуктивним.

Новизна нашого дослідження полягає у тому, що це чи не перша спроба дослідити концептуалізацію понять «помста» та «кохання» у фільмах Пак Чхан Ука не лише у вітчизняній науковій літературі, але і закордонній.

Практичне значення – у нашій роботі ми проводимо дослідження з точки зору когнітивної лінгвістики, а ця галузь наукового знання досить сучасна та недостатньо досліджена.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТІВ ТА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ

1.1. Концептуалізація як ключовий термін когнітивної лінгвістики

Те, як ми абстрагуємо поняття, усвідомлюємо значення та переносимо на власний досвід прямо пропорційно пов'язане з нашою психікою. Наука, що вивчає усі ці процеси, називається когнітивна лінгвістика.

Традиційно вважають, що когнітивна лінгвістика бере свій початок у критичній рецензії Ноама Хомського на книгу Б. Ф. Скіннера «Вербальна поведінка» 1959 року. Відмова Хомського від поведінкової психології та його подальша антибіхевіористська діяльність допомогли зрушити фокус з емпіризму на менталізм у психології відповідно до нових концепцій когнітивної психології та когнітивної науки [41]. У 1970-х Хомський розглядав лінгвістику як підгалузь когнітивної науки, але називав свою модель трансформаційною або генеративною граматиною. Взнявши участь у лінгвістичних війнах з Хомським [42], Джордж Лакофф на початку 1980-х років об'єднався з Рональдом Ленгакером та іншими прихильниками неодарвіністської лінгвістики у так званій «угоді Лакоффа-Ленгакера».

Припускають, що вони обрали назву «когнітивна лінгвістика» для своєї нової основи, щоб підірвати репутацію генеративної граматики як когнітивної науки [52]. Отже, існують три конкуруючі підходи, які сьогодні вважають себе справжніми представниками когнітивної лінгвістики. Один з них – бренд Lakoffian–Langackerian з великими ініціалами (Cognitive Linguistics). Другий – генеративна граMATика, тоді як третій підхід запропонований вченими, чия робота виходить за рамки двох інших. Вони стверджують, що когнітивну лінгвістику слід сприймати не як назву конкретної вибіркової структури, а як цілу галузь наукового дослідження, яке оцінюється за його доказовою, а не теоретичною цінністю. З огляду на це, когнітивна лінгвістика досить новий напрям у дослідженні мов.

Мова вивчається як засіб отримання, зберігання, обробки, переробки й використання знань та спрямована на дослідження способів концептуалізації й категоризації певною мовою світу дійсності та внутрішнього рефлексивного досвіду. Когнітивна лінгвістика розглядає мову як «пізнавальне знаряддя кодування та трансформації знань [4]. Саме цим ця наука і відрізняється від інших підходів вивчення мови. [38]

Одним із завдань цієї науки є вивчення процесів категоризації, концептуалізації світу та внутрішнього досвіду індивіда.

Знання людей про об'єктивну дійсність організовано у вигляді концептів, абстрактних ментальних структур, що відображають різні сфери діяльності людини. Людина мислить концептами, комбінуючи їх, формуючи нові концепти в ході мислення. Тому концепт розуміється як «глобальна розумова одиниця, що представляє собою частинку структурованого знання» [28]. Концепти репрезентують значення, досвід і є результатом розумової активності та наших знань про навколишній світ. Появу концептів пов'язують з потребою ідентифікувати та відрізнити об'єкти у процесі когнітивної активності. Кожен концепт поєднує інформацію, яка є фундаментальною для особи, при цьому неважливе відсіюється.

Концептуалізація – «один із процесів пізнавальної діяльності людини, що полягає в осмисленні й упорядкуванні результатів внутрішнього рефлексивного досвіду людини й уявлень про об'єкти, явища дійсності та їхні ознаки; понятійна класифікація», «один із найважливіших процесів пізнавальної діяльності людини, що полягає в осмисленні отримуваної нею інформації, яка надходить із різних каналів і приводить до творення концептів, концептуальних структур і всієї концептуальної системи в мозку (психіці) людини». [30]

Згідно з О. О. Селівановою, «концептуальна система є результатом концептуалізації, складниками якого є концепти» [30]. Ця система формується на основі основних концептів, які пізніше напряду допомагають створювати та розвивати нові концепти. Вони постійно уточнюються, змінюються та

утворюються під впливом інших концептів. Наприклад, «약속». Зазвичай це слово буде перекладатись як «обіцянка», проте інше значення «домовленість». На основі початкового концепту у нас з'явився новий. Система концептів утворює картину світу, яка відображає сприйняття особою реальності, це так звана концептуальна «картинка», на основі якої ми розуміємо світ. [44, с. 24-32]

Отже, когнітивна лінгвістика вивчає те, як ми абстрагуємо поняття, усвідомлюємо значення та переносимо на власний досвід. Мова, з точки зору когнітивної лінгвістики, вивчається як засіб отримання, зберігання, обробки, переробки й використання знань та спрямована на дослідження способів концептуалізації й категоризації певною мовою світу дійсності та внутрішнього рефлексивного досвіду. Людина мислить концептами, комбінуючи їх, формуючи нові концепти в ході мислення. Концептуалізація, зі свого боку, є ключовим поняттям когнітивної лінгвістики, адже фіксація певного концепту за мовним знаком є базою формування семантичного простору мови.

1.2. Поняття концепту у сучасній лінгвістиці

У сучасній лінгвістиці спостерігається тенденція до міждисциплінарних досліджень, де термін «концепт» є ключовим. У когнітивній лінгвістиці першорядне значення приділяється вивченню природи концепту. Будь-яка спроба осягнути його природу призводить до усвідомлення факту, що це поняття є дуже широким та багатограним. У природі концептів є елементи лінгвістики, психології та філософії.

Слово концепт походить від латинського *conceptus*, що в перекладі означає «думка, уявлення, поняття» і первинно застосовувалося як термін логіки та філософії. За другою версією, автором якої є В. Колесов, під концептом розуміється «не *conceptus* (умовно передається терміном «поняття»), а *conceptum* («зародок», «зернятко»), з якого й виростають у процесі комунікації всі змістові форми його втілення в дійсності» [7]. На нашу думку, слухними є обидві версії

походження цього терміну, хоча друга точніше відображає суть лінгвістичної категорії.

Однак, незважаючи на те, що поняття «концепт» є сталим у сучасній когнітивістиці, його зміст суттєво варіюється у концепціях різних наукових шкіл та окремих вчених. Справа в тому, що концепт – категорія розумова, неспостережувана, і це дає великий простір для її тлумачення. Категорія концепту фігурує сьогодні у дослідженнях філософів, логіків, психологів, культурологів і вона несе на собі сліди всіх цих позалінгвістичних інтерпретацій.

Лінгвокогнітивний та лінгвокультурний підходи виділяються для розуміння сутності та дослідження концепту в сучасній лінгвістиці. Знання в концепті зберігаються як в усвідомлюваній, так і не усвідомлюваній формі. Усвідомлене знання також включає емоційне знання (емоція та враження), невербальне (образне та рухове) та вербальне знання (знання слів та значень). Сукупність знань людини становить його базу, яка «...забезпечує становлення психологічної структури значення слова з кінця загальносистемного значення і всього комплексу знань і переживань, без яких словоформа залишається просто деякою послідовністю звуків». [10, 56]

В. В. Красних вважає, що концепт є найзагальнішим, максимально абстрагованим, але конкретно репрезентованим виявом мовної свідомості, при цьому когнітивна обробка ідей «предмета» напряму залежить від культури. [17]

Концепт має емотивність, конотації, аксіологічний за своєю природою, має «назву», хоча при цьому може відкривати і цілу низку одиниць, під «маскою» яких він може виступати і в яких він може реалізуватися. Таким чином, у концепції В. В. Красних, концепт може бути лише одиницею високого ступеня абстракції, що має національно-культурну специфіку, яка називається словом і включає словесні асоціації.

Відповідно до В. В. Красних, крім концепту, існує когнітивна структура. «Когнітивні простори та когнітивна база формуються когнітивними структурами, які є змістовною формою кодування та зберігання інформації. Когнітивні

структури – це певним чином організовані та структуровані ділянки когнітивного простору. Когнітивна структура – неподільна когнітивна одиниця, що зберігає «згорнуте» знання та/або уявлення». [16]

Лінгвокультурологія є відносно молодого лінгвістичною дисципліною, що виникла у другій половині 20 століття. У її рамках концепт сприймається як концентрат культури, її базова одиниця. Культуру вважають сукупністю концептів та відносин між ними; вчені переконані, що при вивченні концепту увага має бути звернена на важливість переданої їм культурної інформації. В рамках лінгвокультурного підходу до осмислення природи концепту на перший план виступає проблема взаємозв'язку та взаємовпливу мови та культури. Є вузьке [17] розуміння терміну «концепт» у сучасній лінгвістиці і ширше [13], [32], [18]. Безперечним в обох випадках визнається те, що концепт належить свідомості і включає не лише описово-класифіковані поняття, а й відчуття та образно-емпіричні характеристики. Концепти не просто думаються, а й переживаються. [26]

Існуючі в лінгвістиці підходи до розуміння концепту зводяться, як правило, до лінгвокогнітивного та лінгвокультурного осмислення цього явища. Так, наприклад, концепт як лінгвокогнітивне явище є «одиницею ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання та досвід людини; оперативну змістовну одиницю пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи мови та всієї картини світу, що відображається в людській психіці». [5]

А з погляду лінгвокультурного підходу, розуміння концепту полягає в тому, що він визнається базовою одиницею культури, її концентратом. [13, 116]

Відповідно до поглядів Н. М. Болдирева, концепт формується на базі різних форм пізнання: «чуттєвого досвіду, предметно-практичної діяльності, розумової, експериментально-пізнавальної та теоретико-пізнавальної діяльності, на основі вербального та невербального спілкування». [6]

Необхідно наголосити, що лінгвокогнітивний та лінгвокультурний підходи до розуміння концепту не є взаємовиключними. Концепт як ментальне утворення у свідомості індивіда є виходом концептосфери соціуму, тобто культури, а концепт як одиниця культури – це фіксація колективного досвіду, який стає надбанням індивіда.

На думку В. І. Карасика, ці підходи відрізняються векторами стосовно індивіда: лінгвокогнітивний концепт – це напрямок від індивідуальної свідомості до культури, а лінгвокультурний концепт – це напрямок від культури до індивідуальної свідомості. Слід зазначити, що насправді цей рух є цілісним багатовимірним процесом. [12, 78]

В. І. Карасик визначає концепт як «первинну культурну освіту, що транслюється в різні сфери буття людини» [13, 103], як «багатомірну смислову освіту, в якій виділяються ціннісна, образна і понятійна сторони» [13, 129]. Понятійний аспект є його фіксацією у мові, його позначенням, ознакою та визначенням. Образна сторона концепту включає сприйняття органами чуттів характеристик предметів та явищ, відбитих у пам'яті. Ціннісний компонент концепту є визначальним для можливості його виділення та свідчить про важливість концепту як психічної освіти для індивіда та колективу.

З іншого боку, В. І. Карасик та Г. Г. Слинкін бачать відмінність між лінгвокогнітивним та лінгвокультурологічним концептами в тому, що в структурі останнього важливе місце займає ціннісний компонент. Цінність – це завжди центр лінгвокультурологічного концепту, оскільки він служить дослідженню культури, а в основі культури лежить ціннісний принцип. [12, 75-80]

Прагнення об'єднати досягнення лінгвокогнітивного та лінгвокультурного напрямів знаходить відображення в інтегративному підході до осмислення концепту. Визначення концепту у межах цього напрямку пропонують Н. Ф. Алефіренко [2], С. Х. Ляпін [21, 11-35], В. А. Маслова [22] та ін.

Згідно з С. Х. Ляпіним, концепт – це «багатомірне культурно важливе соціо-психічне розуміння у колективній свідомості, визначене певною мовною одиницею». [21, 11-35]

Н. Ф. Алефіренко визначає концепт як «узагальнено-цілісну розумову одиницю, яка кодує в різних конфігураціях культурно значущі значення». [1]

В. А. Маслова розглядає концепт, з одного боку, як «квант знання, що відображає зміст усієї людської діяльності», а з іншого боку, як «семантичну одиницю, відзначену лінгвокультурною специфікою, яка так чи інакше характеризує носіїв певної етнокультури». [22]

Незважаючи на розмаїтість існуючих визначень концепту, варто виділити у них спільну рису: наявність ідеї комплексного вивчення мови, свідомості та культури. Термін «концепт» є міждисциплінарним і справедливо називається «парасольковим»: він покриває предметні галузі кількох наукових напрямів, що займаються проблемами мислення та пізнання, зберігання та переробки інформації. [18]

Близьке розуміння концепту запропоновано М. В. Піменовою: «Концепт – це певне уявлення про фрагмент світу або частини такого фрагмента, що має складну структуру, виражену різними групами ознак, що реалізуються різноманітними мовними засобами. Концептуальна ознака об'єктивується у закріпленій та вільній формах поєднань відповідних мовних одиниць – репрезентантів концепту. Концепт відображає категоріальні та ціннісні характеристики знань про деякі фрагменти світу. У структурі концепту відображаються ознаки, функціонально значущі для відповідної культури. Повний опис того чи іншого концепту, значимого для певної культури, можливий лише при дослідженні найбільш повного набору засобів його вираження». [24, 10]

С. Г. Воркачов вважає, що концепт є «одиницею колективного знання, яка має мовне вираження і відзначена етнокультурною специфікою». Ментальний

вираз, згідно з вченим, може бути віднесений до концепту лише за умови, коли він має етнокультурну специфіку. [9, 64-72]

На думку Н. Д. Арутюнової, концепти утворюють «свого роду культурний шар, що посередничає між людиною та світом». Концепт трактується як результат взаємодії таких факторів, як національна традиція, фольклор, релігія, ідеологія, життєвий досвід, образи мистецтва, відчуття та системи цінностей. [3, 3]

М. В. Нікітін вказує на тісний взаємозв'язок концепту зі значенням: «...говорючи про поняття і значення, ми по суті маємо справу з одним і тим самим предметом – концептуальним рівнем абстрагуючих, узагальнюючих одиниць свідомості... Оскільки значення – ті ж поняття, вони зберігають за собою все те, що відноситься до понять: їхній зміст, структуру, системні зв'язки, характер відбивної природи і т.д. [23, 89]

В. М. Телія висловлює думку про те, що сутність концепту в рамках культурно-національного перепису концепту складають культурні традиції, в контексті яких усвідомлюються предметне в мовній системі світознавство та світорозуміння народу. [34, 231]

На думку В. А. Маслової, концепт – це «квант знання, що відбиває зміст усієї людської діяльності» і «семантичну освіту, відзначену лінгвокультурною специфікою та тим чи іншим чином характеризують носіїв певної етнокультури» [22]. В. А. Маслова перераховує такі інваріантні ознаки концепту:

- 1) це мінімальна одиниця людського досвіду в його ідеальному уявленні, що вербалізується за допомогою слова та має польову структуру;
- 2) це основні одиниці обробки, зберігання та передачі знань;
- 3) концепт має рухливі межі та конкретні функції;
- 4) концепт соціальний, його асоціативне поле зумовлює його граматику;
- 5) це основний осередок культури. [22, 46-47]

Більше того, авторка також описує відношення між лінгвокультурою та етнокультурою. Проблема співвідношення та взаємозв'язку мови, культури,

етносу є міждисциплінарною проблемою, вирішення якої можливе лише зусиллями кількох наук – від філософії та соціології до етнолінгвістики та лінгвокультурології. Наприклад, питання етнічного мовного мислення – це прерогатива лінгвістичної філософії; специфіку етнічного, соціального чи групового спілкування у мовному аспекті вивчає психолінгвістика тощо. [22, 9]

Розглянемо підхід багатьох учених (В. І. Карасик, В. В. Красних, Л. О. Чернейко та ін.), які вважають концепт як мінімум тривимірним утворенням та виділяють його предметно-образну, понятійну та цілісну складові.

Так, образна сторона концепту включає зорові, слухові, тактильні, смакові й такі, що сприймаються нюхом, характеристики предметів, явищ, подій, відображених у нашій пам'яті, тобто це релевантні ознаки практичного знання.

А понятійна сторона концепту – це те, як концепт зафіксований у мові, його позначення, опис, ознакова структура, дефініція, зіставні характеристики даного концепту стосовно інших концептів.

Ціннісна (інтерпретаційна) сторона концепту характеризує важливість цієї психічної освіти як для індивіда, так і для всього мовного колективу. [13, 129]

Важливим моментом в аналізованому розумінні концепту є так само теза, що «жоден концепт не виявляється у мові повністю» [26, 28-29]. Так, З. Д. Попова та І. А. Стернін наводять наступні докази:

1) концепт – це результат індивідуального пізнання, а індивідуальне потребує комплексних засобів вираження;

2) концепт немає жорсткої структури, він об'ємний, і тому може бути виражений повністю;

3) неможливо зафіксувати всі вирази концепту. [26, 29-30]

Концепт, будучи найважливішою категорією цілого ряду гуманітарних наук, є неоднорідним утворенням. Виділяються конкретні та абстрактні, індивідуальні та групові концепти, аж до транскультурних універсалій.

Аналіз теоретичних джерел показує, що в науці поняття «концепт» дозволяє з нових позицій розглядати закономірності та особливості кореляції

мови, свідомості та культури, а отже, і нові аспекти взаємодії когнітивної лінгвістики, лінгвокультурології, психології, культурології, філософії. Це розширює рамки змістовного аналізу мовних явищ і надає значно більшої глибини та ефективності семантичним дослідженням. Таким чином, дефініцій поняття «концепт» у науковій літературі з'являється багато. При цьому різноманітність варіантів тлумачення «концепт» одностайно визнається одиницею ментального простору. Він структурує знання світ і відбиває національну специфіку членування світу. Під концептом ми розуміємо операційну одиницю думки як спосіб і результат квантифікації та категоризації знання, оскільки його об'єктом є ментальні сутності ознакового характеру, утворення яких значною мірою визначається формою абстрагування, модель якого задається самим концептом, тим самим він не лише описує певний об'єкт, але та створює його.

1.3. Основні методи дослідження концепту

Розглянувши поняття концепту з лінгвокогнітивного, лінгвокультурного та інтегративного підходів та визначивши його робоче формулювання, перейдемо далі до вивчення методики дослідження та опису концепту.

Паралельно з існуванням терміну «концепт» в апараті сучасної лінгвістики почала розроблятися методика вивчення концептів, так званий концептуальний аналіз. Цей метод відноситься до досліджень, об'єктом аналізу яких є концепт. «Сенс концептуального аналізу – простежити шлях пізнання значення концепту і записати результат у формалізованій семантичній мові». [34, 97]

Варто зазначити, що в даний час аналіз концепту – це не якийсь певний метод експлікації концептів, а сукупність різних дослідницьких прийомів. Залежно від того, які концепти підлягають розгляду, переважає мовна чи позамовна спрямованість.

Якщо йдеться про концепти, за яким стоять конкретні предмети об'єктивної діяльності, більшого значення набуває позамовна спрямованість,

спостереження та інтуїція дослідника [8, 11]. Загалом перевага надається аналізу мовних форм (слова, словосполучення, а також окремі тексти і навіть твори), проте застосовується також поєднання немовних даних, особливо якщо дослідження пов'язане з досить абстрактними концептами.

Як зазначають З. Д. Попова та І. А. Стернін, вся сукупність мовних засобів, що репрезентують концепт у мові на даному етапі його розвитку, не може дати повної картини його розвитку, проте саме через мовні засоби можна найкраще отримати доступ до концепту: «слово є засобом доступу до концептуального знання». [29, 79]

Слід зазначити, що у дослідженні концептів дослідники дотримуються думки, що концепт об'єктивується різними одиницями мови. Найбільш повне уявлення про концепт можна отримати шляхом аналізу парадигматичних зв'язків основної лексеми, що називає концепт, особливостей її вживання і шляхом вивчення стійких поєднань, що інтерпретують зміст концепту.

В. І. Карасик та Г. Г. Слишкін підкреслюють, що «до одного й того ж концепту можна апелювати з допомогою мовних одиниць різних рівнів: лексем, фразеологізмів, вільних словосполучень, речень», тобто усі вони репрезентують концепт. [12, 78]

Відповідно до В. М. Телії, концепт «розсіяний» у змісті лексичних одиниць, корпусі фразеології, пареміологічному фонді та системі стійких порівнянь [34, 96]. Таким чином, концепт найчастіше вивчається через значення різних мовних одиниць, що репрезентують концепт, їх словникові тлумачення та мовні контексти.

У дослідницьких цілях проводиться умовне членування концепту на основні частини, його моделювання, тому перш ніж приступити до розгляду конкретних лінгвістичних прийомів аналізу мовного матеріалу, що репрезентує той чи інший концепт, вважаємо за доцільне висвітлити основні компоненти концепту, що виділяються в його структурі більшістю лінгвістів.

Концепт як одиниця структурованого знання виявляє певну організацію, тобто являє собою сукупність упорядкованих дискретних елементів, які можуть класифікуватися за різними критеріями: за своєю значущістю, ступенем абстрактності, формою, функцією, тощо. Такі елементи концепту називають концептуальними ознаками.

Проте взаєморозташування ознак концепту не виявляє жорстко структурованої організації. Це, вважає І. А. Стернін, пов'язане з активною динамічною роллю концепту у процесі мислення – він постійно функціонує, актуалізується у різних своїх складових частинах і аспектах, з'єднується з іншими концептами і відштовхується від них». [33, 58]

Як зазначає М. М. Болдирєв, зміст концепту безперервно збагачується, а його обсяг постійно збільшується за рахунок отримання концептом нових ознак, подібно до снігового кома, який постійно покривається новими шарами. [6, 30]

Найбільш поширеним способом представлення структури концепту є його опис у термінах «ядра» та «периферії». Відповідно до В. І. Карасика та Г. Г. Слишкіна, «концепт групується навколо якоїсь «сильної» (тобто ціннісно актуалізованої) точки свідомості, від якої відходять асоціативні вектори.

Найактуальніші для носіїв мови асоціації становлять ядро концепту, менш значущі – периферію. Чітких кордонів концепт не має, в міру віддалення від ядра відбувається поступове згасання асоціацій.

Мова чи мовна одиниця, з допомогою якої актуалізується «центральна точка» концепту, є ім'ям концепту. [12, 77]

Висвітливши основні елементи у структурній організації концепту, розглянемо найпоширеніші лінгвістичні методи дослідження концептів.

Вважається, що «чим більше методів і прийомів використовує дослідник, тим більше ознак концепту він виявить, тим ближче до істини буде побудована модель концепту» [25, 152]. Як метод концептуального дослідження активно використовується аналіз словникових дефініцій тих чи інших слів, що об'єктивують конкретний концепт.

У лексикографічних визначеннях часто сконцентовано важливу характеристику концепту, їх вивчення дає важливу, з погляду культурології, інформацію для дослідника. [25, 14]

Семантика ключової лексеми, що називає концепт, найкраще відбиває ядро концепту. Аналіз дефініцій синонімів ключового слова поповнює зміст концепту з допомогою додаткових диференціальних ознак.

Багато лінгвістів вказують на необхідність застосування методу етимологічного аналізу ключових лексем, що дозволяє виявити їхню «вихідну форму, стиснуту до основних ознак змісту історію». [32, 41]

На думку В. М. Телії, у корпусі фразеології, пареміологічному фонді, у системі стійких порівнянь відображені образи-еталони, притаманні для певного мовного колективу [34, 96]. Особливо значущими джерелами щодо концепту у його діяхронному аспекті стають фразеологічний і пареміологічний фонди мови.

Дуже інформативним для дослідження концепту стає контекстуальний аналіз різних типів дискурсу (публіцистичного наукового, художнього, рекламного тощо). Вивчення фрагментів сучасних публіцистичних та рекламних текстів дають уявлення про ціннісну складову концепту на сучасному етапі.

Широкого поширення також набуло використання експериментальних психолінгвістичних методів. Їх застосування, вважає Н. А. Красавський, допомагає «встановити» «приховування» ознаки концепту – його «асоціації». [15, 21]

Одним із таких психолінгвістичних методів є вільний асоціативний експеримент. Суть його полягає в тому, що учаснику експеримента дається слово і пропонується реагувати на них першими асоціаціями-словами або словосполученнями. Відповідно до З. Д. Попової та І. А. Стерніна, асоціативне поле, отримане під час експерименту, може розглядатися як своєрідна форма розкриття значення, що є у свідомості носія тієї чи іншої мови.

Асоціативні експерименти дозволяють «виявити національні особливості мовної свідомості народу – зв'язки слів у свідомості, їх смислової та ієрархічної

підпорядкованість, яскравість тих чи інших компонентів значення слова-стимулу, їхнє ціннісне навантаження в соціумі». [29, 40]

З іншого боку, у концептуальних дослідженнях виявляється ефективним рецептивний експеримент, проведений методом анкетування, у якому піддослідних просять навести суб'єктивну дефініцію імені концепту. Зазначений прийом дозволяє отримати багату інформацію про сприйняття та інтерпретацію досліджуваного концепту свідомістю. Отримані результати узагальнюються, подібно до результатів асоціативних експериментів, і дослідник отримує набір концептуальних ознак, упорядкованих за яскравістю та свідомістю носіїв тієї чи іншої мови.

Опис концепту, за В. І. Карасиком – це спеціальні дослідницькі процедури тлумачення значення його імені та найближчих позначень:

- 1) дефінування (виділення смислових ознак);
- 2) контекстуальний аналіз (виділення асоціативно пов'язаних смислових ознак);
- 3) етимологічний аналіз;
- 4) пареміологічний аналіз;
- 5) інтерв'ювання, анкетування, коментування. [12]

Отже, аналіз концептів часто об'єднує різні дослідницькі прийоми. Залежно від того, які концепти підлягають розгляду, переважає мовна чи позамовна спрямованість. У нашому дослідженні було використано індуктивний та дедуктивний методи визначення концептів та їх реалізації.

1.4. Національна специфіка концептів

У різних національних культурах існує специфіка мовної репрезентації універсальних концептів, а також є ендемічні, унікальні концепти, характерні лише для однієї культури. В. І. Карасик зазначає, що «повна відсутність концепту в тій чи іншій лінгвокультурі явище дуже рідкісне, рідкісніше, ніж відсутність однослівного виразу для певного концепту». [13, 112]

При аналізі концепту у сфері когнітивної лінгвістики існують взаємозв'язок та взаємозалежність мови народу та їх національної свідомості. Вони входять у когнітивну картину світу, що є загальним, стійким, повторюваним елементом у картинах світу окремих представників цього народу. У зв'язку з цим національна картина світу, з одного боку – деяка абстракція, з другого – когнітивно-психологічна реальність, що виявляється у розумовій, пізнавальній діяльності народу. Національна картина світу виявляється у загальних уявленнях народу про реальність, у висловлюваннях і «спільних думках», у судженнях про реальність. Вивчення мовної картини світу (семантичного простору мови) дає змогу осмислити особливості національної когнітивної картини світу (національної концептосфери), виявити специфіку національної когнітивної свідомості. [29, 57]

Поняття картини світу (у тому числі й мовної) будується на вивченні уявлень людини про світ. Якщо світ – це людина і середовище в їх взаємодії, то картина світу – результат переробки інформації про середовище та людину.

На думку О. М. Леонтьєва, існує особливий п'ятий квазівимір, в якому представлена людині навколишня дійсність – це «сміслові поле», система значень. Тоді картина світу – це система образів. [20, 92]

Н. М. Лебедева відзначає, що реальність існування національної когнітивної картини світу очевидна для більшості дослідників, які дедалі частіше приходять до висновку, що «наша власна культура ставить нам когнітивну матрицю для розуміння світу, так звану картину світу». [19, 66]

За А. Серебренніковим, картина світу формує тип ставлення людини до світу – природі, іншим людям, самому собі, ставить норми поведінки людини у світі, визначає її ставлення до життєвого простору. [31, 26]

На думку В. Б. Касевича, картина світу, закодована засобами мовної семантики, згодом може бути так чи інакше пережитковою, реліктовою, яка лише традиційно відтворює колишні опозиції через природну недоступність іншого мовного інструментарію; з допомогою останнього створюються нові

сенси, котрим старі служать свого роду будівельним матеріалом. Інакше кажучи, виникають розбіжності між архаїчною і семантичною системою мови і тією актуальною ментальною моделлю, яка дійсна для даного мовного колективу і проявляється в текстах, що породжуються ним, а також в закономірностях егпро поведінку. [14, 128]

Роль мови полягає у передачі повідомлення, насамперед у внутрішній організації те, що підлягає повідомленню. Виникає хіба що «простір значень» (в термінології А. Н. Леонтьєва), тобто закріплені у мові знання світі, куди неодмінно вплітається національно-культурний досвід конкретної мовної спільноти. Формується світ тих, хто розмовляє даною мовою, тобто мовна картина світу як сукупність знань про світ, відображених у лексиці, фразеології, граматиці.

Отже, специфічні особливості національної мови, історії та культури в яких зафіксовано унікальний суспільно-історичний досвід певної національної спільноти людей, створюють для носіїв цієї мови не якусь іншу, неповторну картину світу, відмінну від об'єктивно існуючого, а лише специфічне забарвлення цього світу, зумовлене національною значимістю предметів, явищ, процесів, вибіркоким ставленням до них, що породжується специфікою діяльності, способу життя та національної культури даного народу.

Висновки до першого розділу

Когнітивна лінгвістика вивчає те, як ми абстрагуємо поняття, усвідомлюємо значення та переносимо на власний досвід. Мова, з точки зору когнітивної лінгвістики, вивчається як засіб отримання, зберігання, обробки, переробки й використання знань та спрямована на дослідження способів концептуалізації й категоризації певною мовою світу дійсності та внутрішнього рефлексивного досвіду. Людина мислить концептами, комбінуючи їх, формуючи нові концепти в ході мислення. Концептуалізація, зі свого боку, є ключовим поняттям когнітивної лінгвістики, адже фіксація певного концепту за мовним знаком є базою формування семантичного простору мови.

У сучасній лінгвістиці спостерігається тенденція до міждисциплінарних досліджень, де термін «концепт» є ключовим. Однак, незважаючи на те, що поняття «концепт» є сталим у сучасній когнітивістиці, зміст цього поняття суттєво варіюється у концепціях різних наукових шкіл та окремих вчених. Лінгвокогнітивний та лінгвокультурний підходи виділяються для розуміння сутності та дослідження концепту в сучасній лінгвістиці.

Під концептом ми розуміємо операційну одиницю думки як спосіб і результат квантифікації та категоризації знання, оскільки його об'єктом є ментальні сутності ознакового характеру. Утворення цих сутностей значною мірою визначається формою абстрагування, модель якого задається самим концептом. Таким чином, концепт не лише описує певний об'єкт, але і створює його.

Варто зазначити, що в даний час аналіз концепту – це не якийсь певний метод експлікації концептів, а сукупність різних дослідницьких прийомів. Залежно від того, які концепти підлягають розгляду, переважає мовна чи позамовна спрямованість. Аналіз концептів часто об'єднує різні дослідницькі прийоми. У нашому дослідженні було використано індуктивний та дедуктивний методи визначення концептів та їх реалізації.

Під час аналізу концепту у сфері когнітивної лінгвістики існують взаємозв'язок та взаємозалежність мови народу та їх національної свідомості. Специфічні особливості національної мови, історії та культури, в яких зафіксовано унікальний суспільно-історичний досвід певної національної спільноти людей, створюють для носіїв цієї мови не якусь іншу, неповторну картину світу, відмінну від об'єктивно існуючого, а лише специфічне забарвлення цього світу, зумовлене національною значимістю предметів, явищ, процесів, вибірковим ставленням до них, що породжується специфікою діяльності, способу життя та національної культури даного народу.

РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ПОНЯТЬ «ПОМСТА» ТА «КОХАННЯ» У ФІЛЬМАХ «올드보이», «친절한 금자씨» ТА «아가씨»

2.1. Поняття 한 – та його вплив на концептуалізацію корейцями певних явищ

Складна історія Кореї зробила культурну травму настільки ендемічною, що є специфічне слово в корейській мові. Рой Грінкер висловлює думку, що «한 – це особлива психологічна концепція» багаторівневих емоцій [40, 79]. «한 – це не одне почуття, – додає Лі, – а багато почуттів, об'єднаних разом, у тому числі образа, змирення, помста, агресія, тривога, самотність, туга, смуток і порожнеча». [48, 2]

Ця пост-юнгіанська інтерпретація розширює психологічну концепцію 한 за межі особистого досвіду його як емоції до розуміння як колективного досвіду, зафіксованого в екранній символіці нового корейського кіно настільки, що доречно розглядати його як культурний комплекс, характерний для Південної Кореї.

Грінкер уточнює, що 한 «настільки широкий і значний, що, можливо, будь-яке визначення буде спрощеним». [40, 79]

Визначними рисами 한 у фільмах Пак Чхан Ука є «афективні образи» – емоційно забарвлені зображення, які представляють свідоме сприйняття архетипів. Багаторівневий ефект 한 свідчить про те, що в його основі немає єдиного архетипу, натомість взаємодія архетипів, кожна комбінація яких викликає емоційний тон. Взаємодія архетипів позначає комплекс, який, на думку Перрі [53], складається з діадичних пар протилежних архетипних значень.

Характеристики цих комплексів виражаються символами, архетиповими образами та енергіями.

Коли глядачі відчувають символи, характерні для їхньої культури, це викликає емоції, які можуть не виникнути в інших глядачів [56, 139]. Крім того, символи вирішують архетипні конфлікти, властиві культурі, тоді як архетипні образи привабливі для різних культур і не обов'язково представляють таку саму архетипну складність, як символ.

Символ є «міцним і гнучким зв'язком» між психікою та фільмом [56, 53]. Символи, що походять із колективного несвідомого, поширені в певній культурі, впливають на творчий процес створення фільму та інтерпретацію концептів аудиторією. У кіно на екран проектується не просто образи, а символи несвідомого. Прочитання символізму культурного комплексу **한** у новому корейському кіно дає змогу зрозуміти несвідомий конфлікт, що стоїть за південнокорейським досвідом трансформаційної епохи кінця старого віку 1990-х і початку 2000-х років.

Щоб відчутти **한**, на екрані режисери створюють:

- невіршену образу, несправедливість;
- відчуття безпорадності повної покинутості;
- відчуття гострого болю та смутку в животі;
- вперте бажання «помститися» та виправити несправедливість. [36]

«Ми, корейці – часто думаємо про себе як про народ, який пригнічений роками». [36, 42]

Походження слова хан та його впровадження в корейську мову та культуру суперечливі, хоча його емоційний характер має глибоке коріння в корейській психіці.

В англійській літературі обговорюється питання про те, чи етимологія **한** є стародавньою та притаманною Кореї, чи вона увійшла в обіг лише з сучасністю як частина націоналістичної ідеології мінджунг. [35]

Чан Хі Сон стверджує, що це стародавнє корейське слово через його етимологію та міф про створення Тангуна, шаманського патріарха та першого «корейця». **한**, зображений китайсько-корейськими ієрогліфами [恨], складається з двох ідеограм: shim [心], що означає «розум або серце», і kan [根], що означає «залишатися нерухомим». Для Сон вони зображують дерево, коріння якого проникає глибоко в землю, так само як травматичні рани **한**, які здатні пошкодити психіку. [55, 4]

Сон також визначає аборигенність хань у креаціоністських легендах корейського народу. Міфічна концепція першого корейця Тангуна починається, коли Хван Унг, син бога Хван Іна, спускається на Землю, щоб відповісти на молитви тигра та ведмедя, які прагнуть бути людьми. Він дає їм обом стебло чудодійного полину і двадцять зубчиків часнику з наказом з'їсти і уникати сонячного світла протягом ста днів. Тигру не вдається втриматися, але ведмедиця витримує і за свої страждання винагороджується тілом людини.

Знову Ведмедиця молиться Хван Унгу, цього разу для дитини, тому він погоджується прийняти людську форму та стати батьком дитини. Ведмедиця народжує Тангуна, першого корейця та царя свого народу, який правив тисячу п'ятсот років.

Сон вважає страждання Ведмедиці в цьому міфі – створенням як концепту «**한**» і припускає, що його відчувати означає увійти у «вищий стан буття» і таким чином стати корейцем. [55, 23]

Це поняття трансцендентності є очевидним у добірці фільмів у цій дипломній роботі, де герої неодноразово проходять обряди помсти та спокути, щоб примиритися зі своїми особистими стражданнями та історичною травмою, коли вони шукають нове розуміння і сприйняття світу. **한** – невід'ємна частина досвіду кожного індивіда корейського походження, тому має прямий вплив на концептуалізацію та сприйняття світу ними.

2.2. Історичний контекст та життя Пак Чхан Ука

Чхан Ук критикує як невігластво корейців, так і фантазії про помсту, спричинені їхніми травмами, оскільки його герої прагнуть кривавої помсти або ховають свій біль глибоко в підсвідомості. Його фільми демонструють як «правильні», так і «неправильні» способи лікування болю. Вони розкривають що ті, хто переживає травму, не можуть піддатися її мстивим бажанням і не можуть сховатися від неї. Це лише закріплює, а не лікує емоційний біль.

Щоб пояснити цей зв'язок між фільмами Чхан Ука та культурною травмою, у цьому дослідженні спочатку розглядається травматична історія Кореї та життя Пак Чхан Ука як режисера, адже культура та історія є одним із основних способів формування концептів у нашій свідомості.

Історія Кореї затьмарена кривавими політичними конфліктами та жорстокими репресіями. Корейський народ пережив японський колоніалізм (1910-1945 рр.), потім був розділений навпіл західними державами (1945 р.) і ще більше розділений Корейською війною (1950-1953 рр.) [50, 1]

Наступне десятиліття не принесло розради – після Корейської війни жителі Південної Кореї зіткнулися з ще одним випробуванням, оскільки зазнавали політичних утисків під час військової диктатури (1961-1993 рр.) [50, 1]. Протягом майже всього 20 століття громадяни Південної Кореї перебували в полоні цих політичних сил поза їхнім контролем. Замість цього вони могли лише спостерігати за поточними подіями, як кадри на телевізійному екрані. Пак Чхан Ук, який народився в 1963 році, був підвладний цим репресивним реаліям авторитаризму протягом усього свого розвитку. [57]

За два роки до народження Пак Чхан Ука тодішній генерал Пак Чон Хі отримав владу через переворот 16 травня 1961 року [50,6]. Завдяки своїй новій владі, Пак Чон Хі заснував Закон про кіно у 1962 році, який перетворив кіноіндустрію на жорстко регульовану «фабрику пропаганди» [54, 19]. Це було зроблено шляхом спершу консолідації кіноіндустрії до більш керованого для

уряду розміру через заборону незалежні фільми та встановлення системи ліцензування з виробничими стандартами, які були надзвичайно суворими для всіх, крім кількох кінокомпаній [50, 46]. По-друге, цей закон запровадив сувору цензуру, примусивши режисерів подавати свої сценарії на урядове редагування та затвердження. Кінцевим результатом закону було те, що фільми очевидно та не очевидно функціонували як пропаганда [54, 21]. Авторитаризм, хоч і був руйнівним для кіноіндустрії, каталізував швидкий економічний розвиток Кореї. [54, 6]

Стиснута індустріалізація країни посилилася майнову нерівність. 재벌 корейська бізнес-еліта, отримала величезні прибутки та вплив на уряд, тоді як решта Кореї намагались її позбутися. У 1979 році, коли Пак Чхан Уку було шістнадцять, Пак Чон Хі було вбито після серйозного економічного спаду, який підштовхнув корейський народ до межі зламу [54, 134]. Його вбивство продемонструвало, що хоча Корея індустріалізувалася, вона все ще була неймовірно політично нестабільною.

Основним фактором політичної нестабільності в Південній Кореї була продемократична активність студентів, характерна для покоління Чхан Ука. Ці рухи були неймовірно важливими для поступової демократизації Кореї, але не без великих витрат. У 1980 році корейські війська відкрили вогонь по протестуючим студентах, убивши багатьох учасників продемократичного повстання Кванджу. Інші протести, на щастя, були менш смертоносними та більш успішними у проведенні маломасштабних демократичних реформ. [54, 140]

У 1987 році відбулася червнева демократична боротьба, під час якої спалахнули загальнонаціональні протести у відповідь на непрямі президентські вибори Ро Те Ву. У 1988 році студенти та кінематографісти протестували проти входження Голлівуду в корейську економіку, критикуючи руйнівний вплив західної конкуренції на місцевих кінематографістів [54, 118]. 1980-ті також були першим десятиліттям, протягом якого студентам було дозволено створювати

власні фільми, а в 1988 році (головним чином для того, щоб прийняти Олімпійські ігри в Сеулі), президент Ро Те У послабив цензурні обмеження Закону про кіно та звільнив індустрію від жорсткої урядової цензури. [50, 19]

Після пом'якшення цензурних норм у кіноіндустрії кінематографісти нарешті змогли висловити бачення, яке пригнічувалося десятиліттями, що породило нову, дуже політична еру корейського кіно під назвою нова хвиля кіно. [50, 21]

Фільми нової хвилі відрізнялися різкими соціальними коментарями і підпільністю вищезгаданого концепту 한. Емоція 한 є втіленням важкої історії Кореї тому є важливою частиною корейської ідентичності. [50, 32]

Пак Чхан Ук став відомим як у корейській, так і в міжнародній кіноспільноті завдяки своєму унікальному стилю кінозйомки. Кінофіл з дитинства, він закінчив філософійський факультет в Університеті Соган і працював кінокритиком, перш ніж сам почав знімати фільми. [57, 2]

Завдяки його широкому досвіду в кіно та філософії, його фільми грають із відмінними елементами цих сфер. Відомо, що його роботи підривають жанри фільмів і очікування глядачів [37, 321]. Він розширює межі комерційного фільму, відмовляючись потурати глядачам і часто відверто кидаючи їм виклик [57, 3]. Зібрані його найвідоміші фільми трилогії «Помста»: «복수는 나의 것» («Симпатія панові Помста») (2002), «올드보이» («Олдбой») (2003) і «친절한 금자씨» («Співчуття пані Помста») (2005).

Постмодерністський стиль і чорний гумор трилогії, яка спочатку була продана західним країнам як бокс-сет, привернули увагу багатьох відомих голлівудських режисерів, а його успіх на кінофестивалях закріпив місце Чхан Ука як гіганта в кінематографічному співтоваристві [37, 324]. Незважаючи на відомих режисерів, які намагалися його завербувати, Чхан Ук наполегливо займався лише тими проектами, які він дійсно цінував. Його успіх у міжнародній

кіноспільноті дав йому більше свободи робити це. Його надзвичайно високий ступінь контролю над процесом створення фільму підтверджується як його постійним підривом кінематографічних норм, так і його повторним використанням тих самих акторів у різних фільмах. [37, 321]

Одностороння зосередженість Чхан Ука та незвичайний ступінь контролю створили фільми, які були переважно продуктом його бачення, до прикладу, «Олдбой» і «Співчуття пані Помста». Цей вплив не був простим – Чхан Ук використав його, щоб зацікавитися історією Кореї та створити складні, гострі та політичні фільми, викувані в характерному стилі, щоб кинути виклик тим, хто дивився його роботи.

Отже, Корея та її громадяни пережили чисельні кривані моменти. Пак Чхан Ук сам пережив багато травматичних епізодів із історії Кореї, затьмарена кривавими політичними конфліктами та жорстокими репресіями. Очевидним є той факт, що історія, культура Кореї та життя автора напряду впливають на концептуалізацію понять режисером. Як результат, було створено трилогію, що показує помсту та кохання через призму культурної травми 한.

2.3. Концептуалізація «помста» у фільмі «올드보이»

Трилогія помсти Чхан Ука поєднала його конфронтаційний стиль із 할루 (корейська хвиля), прикладом чого є «Олдбой», де він бореться з уже знайомим нам концептом 한. «Олдбой» відображає 한 через постмодерну кінематографічну форму.

Фільм починається з незрозумілого викрадення У Джином Де Су та утримування його в полоні протягом п'ятнадцяти років. Коли його звільняють, Де Су вистежує У Джина, шукаючи як помсти, так і причини свого полону. Потім він зустрічає Мі До, яка допомагає йому в пошуках помсти, і їхні стосунки стають сексуальними. Де Су зазнає невдачі у своїй помсті, і У Джин потім

розповідає, що він прагнув помститись за свою сестру Су А, яка скоїла самогубством після того, як Де Су мимоволі розповів про інцестуальні стосунки між У Джином та нею. У Джин також розповідає, що його помста полягала не в ув'язненні Де Су на п'ятнадцять років, а радше, щоб підштовхнути його до інцестуальних стосунків із його дочкою Мі До. Після цього У Джин покінчив життя самогубством. Де Су знову гіпнотизують, аби він забув про свої стосунки з його дочкою, і фільм закінчується тим, що він і Мі До обіймаються на снігу.

Центральним концептом фільму «Олдбой» є концепт-фрейм «помста». У ході нашого дослідження ми визначили, що цей концепт багатогранний. Він включає в себе такі абстрактні концепти, як: «травма» («особиста травма» та «національна травма»), «насилля» та «злість».

Оскільки це кіно, вираження концепту відбувається не лише лексично, але й візуально. Наприклад, логіка часу та форма фільму відображає нелінійність – межа між минулим і теперішнім стерта. Це вказує на зв'язок між національною травмою та сучасністю. Ніщо ніколи не забуте і напряду впливає на концептуалізацію індивідів з корейського культурного середовища. Таким чином об'єднуються підконцепти «особиста травма» та «національна травма»

З точки зору візуалізації, «особисту травму» найкраще демонструє сцена, в якій Де Су переслідує спогад про те, як він був свідком інцесту У Джина [45, 727-31]. Школа, в якій відбувається ця сцена, – це лабіринт, і на кожному повороті герої переходять від минулого до теперішнього. Дезорієнтуюча операторська робота робить часові відмінності неважливими [1, 1:20:00-1:20:51]. Візуально змішуючи минулу травму з сьогоденням, фільм демонструє, як травма стирає межу між минулим і сьогоденням.

З точки зору вербалізації, «особиста травма» передається фразою Де Су: «여긴 감옥이 아니다. 여긴 학교다, 여긴 학교다, 학교다.언젠간 졸업한다, 졸업한다» (Це не в'язниця. Це школа, це школа, це школа. Колись я її закінчу). Спостерігаємо зв'язок із раніше згаданою сценою. «Особиста травма» також

вербалізується за допомогою наступних речень: «오대수는....너무 말이 많습니다» (О Де Су... забагато говорить), «당신은 자기 여자를 잘 못 지키기로 유명한 남자잖아요» (Ти ж відомий тим, що не можеш захистити своїх жінок), «누나가 죽은 날이다» (Це день, коли померла моя сестра), «이렇게 거울로 보니까 그때 생각이 나네, 그죠?» (Дивлячись у дзеркало, згадується той час, чи не так?). Вербалізація та візуалізація цього контексту вказує на зв'язок минулого та сьогодення, адже як лексика, так і сцени посилаються на минулий травматичний досвід.

В «Олдбойі» Чхан Ук дає Мі До буквально скриньку Пандори: фіолетову коробку, що містить фотоальбом, у якому задокументовано її інцестуальні стосунки з Де Су [1, 1:36:07]. Оскільки вона ніколи не відкриває скриньку, їй ніколи не дають шансу зцілитися, їй ніколи не дають надії, і ця ситуація залишається загрозою для її власного життя та життя Де Су.

Те саме спостерігаємо і при дослідженні концепту «національна травма». У цьому випадку автор не візуалізує цей концепт, а використовує інший прийом. Під час утримання Де Су ми чуємо новини, де просто називаються найбільш травматичні події сучасної корейської історії. Це вербалізується наступними фразами: «IMF 위기» (Криза МВФ), «김대중당선» (вибори Кім Де Чжуна), «부시 취임식» (інавгурація Буша), «9.11 테러사건» (теракт 9.11), «성수대교» (міст Сонсу), «삼풍백화점 붕괴» (руйнування універмагу Сампунг). У цьому фільмі режисер конкретно й прямо згадує Корею, а також сучасну історію Кореї.

Не менш важливою складовою концепту «помста» є «злість». Злість є наступним етапом після травматичної події. Цей концепт вважають універсальним серед різних культур. Це звичайна реакція індивіда на

несправедливість. Під час дослідження ми звертали увагу не лише на зміст, але й на інтонацію та гру акторів під час визначення вербалізації концепту «злість».

Переважно він концептуалізується цілими реченнями або ж навіть репліками:

– «아저씨, 진짜 나쁜놈이야» (Пане, ви покидьок);

– «다른사람....이종용?...강창석? ...황주연? ...김나성? ...박진우임덕윤? 방혜원? 이재평? 박도성? 권명환? 오승철? 누구야, 도대체너누구야!» (Хтось інший.... І Джон Йон?... Кан Чхан Сок? ...Хван Чжу Йон? ...Кім На Сон? ...Пак Джин У Лім Док Юн? Бан Хе Вон? Лі Дже Пьон? Пак До Сон? Квон Мьон Хван? О Син Чьоль? Хто ти, хто ти в біса такий!).

Особливою рисою фільмів Пак Чхан Ука є надмірна жорстокість та насилля. Вона у фільмі «Олдбой» реалізується візуально та вербалізовано. Винятковим є й те, що хоча більшість насилля показана на екрані, певна частина відбувається не перед очима глядача, на це вказують певні символи та підказки. Найбільш вираженим підконцептом «помсти» є «насилля». Це кінцевий етап помсти.

Люди, які пережили травму, часто схильні до «бажання смерті» [43, 41]: прагнення до насильницької, саморуйнівної поведінки, яка часто завершується власною смертю. Це «бажання смерті» проявляється в екстремальному і насильницькому шляху помсти Де Су.

Яскравим прикладом візуалізації цього концепту є одна із фінальних сцен фільму, де Де Су вириває зуби іншому чоловікові один за одним і вирізає ножицями свій власний язик [1, 41:35; 1:45:47]. Крім того, їхні пошуки відплати призводять до побічної шкоди, завданої невинним персонажам. Наприклад, Де Су ловить і б'є групу підлітків і зв'язує дантиста, щоб отримати інформацію, У Джин душить друга Де Су комп'ютерними дротами.

Жорстокість та насилля часто вербалізуються через використання нецензурної лексики: «나쁜놈» (покидьок), «새끼» (сучий син), «이년아» (суча дочка), «놈» (покидьок).

Також концепт «насилля» реалізується погрозами: «하나 빠질 때마다 일 년씩 늙어가는 거야, 알았지?» (Щоразу, коли ти втрачатимеш зуба, ти старітимеш на рік, зрозумів?), «성공만 하면, 미도 말고 내가 죽을 게요» (Якщо тобі вдасться – помру я, а не Мідо).

Крім того, вербалізація концепту «насилля» прослідковується в таких репліках: «방금 성대가 잘렸거든요» (Щойно йому перерізали голосові зв'язки), «아까....미도 젓만졌잖아.네손목을 잘라주고 싶으니까, 싸우자» (Ти щойно торкався грудей Мідо. Я хочу тобі перерізати зап'ястя. Давай битися), «이제 죽어라» (Тепер вмирай).

Також важливо зазначити, що при цьому персонажі переважно використовують стиль мовлення 반말. Це вказує на приниження статусу співрозмовника.

Отже, концепт-фрейм «помста» у фільмі «올드보이» реалізується абстрактними концептами: «особиста травма», «національна травма», «насилля» та «злість». При цьому все вказує на зв'язок минулого та сьогодення, адже як лексика, так і сцени посилаються на минулий травматичний досвід через призму культурної травми 한.

2.4. Концептуалізація «кохання» у фільмі «올드보이»

Інцест – будь-яка статева активність між близькими родичами (батьки, брати і сестри, дядьки, тітки тощо. Сюди також зазвичай входять сім'ї, пов'язані

спорідненістю (шлюб або зведена сім'я), усиновлення, клан або родовід. Інцест вважається моральним і соціокультурним табу.

Більшість сучасних суспільств мають низку законів щодо інцесту, однак багато з них відрізняються у визначенні того, що насправді означає інцест. Зазвичай під ним розуміють сексуальні стосунки між батьком-дочкою, братом-сестрою, матір'ю-сином; проте юридичні та культурні визначення інцесту часто виходять за межі цих трьох випадків.

Є низка країн, серед яких Бельгія, Росія, Японія, Туреччина, Південна Корея, котрі не криміналізують статеві стосунки між дорослими братами та сестрами, але шлюб, як правило, не дозволяється. У таких країнах, як Японія, навіть дозволені стосунки між двоюрідними братами та сестрами, включно зі шлюбом.

Особливо в засобах масової інформації існує тенденція до майже романтизації явища інцесту. Частою темою корейських дорам і фільмів є піджанр «страх інцесту», де в сюжеті фігурують герої, які закохані, але вже встановили свою кровну спорідненість, або в кульмінаційний момент дорами чи фільму розкривається поворот сюжету, де виявляється, що герої споріднені.

Причиною поширеності теми інцесту в корейському кіно, яку висуває більшість критиків, є зв'язок зі зниклими родичами, якого прагне більшість корейців; родичів, загиблих під час громадянської війни в Кореї, родичів, з якими вони були розділені. Війна залишила велику частину Корейського півострова розбитою, причому більшість корейців знаходились далеко від своїх сімей. З поділом Кореї на Північну Корею та Південну Корею багато людей втратили сім'ї в процесі і шукали їх роками, однак ці пошуки були марні. Саме через цей період корейської історії з'являється термін «перерваний рід». Це стосується людей, які розлучаються зі своїми нинішніми членами сім'ї, а потім возз'єднуються через роки. Пак Чхан Ук особисто зазначив широкий соціокультурний вплив трагедії «перерваного роду» на повсякденне життя:

«Так, це відбувається скрізь у повсякденному житті. Отже, коли ми живемо безтурботно в цьому світі, ми завжди можемо зустріти когось, безпосередньо пов'язаного з цією трагедією, і через стосунки з цією людиною трагедія торкається і нас».

Навіть сам режисер вказує на зв'язок між 한 та концептуалізацією поняття «кохання».

Інцестуальні стосунки формують більшу частину сюжету і, здається, є рушійною силою та мотивом всього фільму. Фільм починається і закінчується інцестом; це стало причиною того, що Де Су був замкнений у камері на п'ятнадцять років, і все закінчується тим, що спогади сексуальних стосунків Де Су з його дочкою Мі До були стерті з його пам'яті. Дії У Джина також вмотивовані коханням до своєї старшої сестри.

Фільм «Олдбой» відображає наслідки історичної травми та перерваних родинних стосунків. Саме це й утворює концепт «кохання». У ході нашого дослідження ми визначили два підконцепти «свідоме інцестуальне кохання» та «несвідоме інцестуальне кохання».

«Свідоме інцестуальне кохання» реалізується переважно візуально, тому, з точки зору вербалізації, приклади реалізації цього концепту малочисельні, а саме: «누나하고 나는 다 알면서도 사랑했어» (Старша сестра та я все знали, але все одно кохали один одного), «설마는 뭐가 설마, 당신 둘 다한테 암시를 걸었다니까! 사랑의 암시» (Невже? Невже? Щось повпливало на вас обох! Пропозиція кохання), «당신 혀가 우리 누나를 임신시켰다니까!이우진의 자지가 아니라, 오대수의 혀바닥이!» (Твій язик запліднив мою сестру. Твій язик, а не мій член), «우진고독해서 잠도 안와요» (Брате, без тебе не можу заснути).

«Несвідоме інцестуальне кохання», зі свого боку, реалізується як візуально, так і вербально. Наприклад, часто використовувались наступні фрази: «여보» (Люба, любий), 사랑해요 (Я тебе кохаю), «좋아하는» (той, що подобається).

Також наведені далі репліки реалізують концепт «несвідомого інцестуального кохання»: «널처음 보는 순간부터 갑자기 열이 나고 어지러워지기 시작했다» (Щойно я тебе побачив, у мене раптово піднялася температура і голова запаморочилась), «얼굴에 상처 난 미남 아저씨가 아줌마 선글라스를 끼고 혼자 와서는 국어책 낭독 말투로 산낙지를 주문하더니 픽쓰러졌다» (Красивий чоловік зі шрамом на обличчі прийшов один у сонцезахисних окулярах і замовив живого восьминога літературною корейською, а потім знепритомнів), «너...내 말을 믿는 것처럼 보인다» (Ти ... мені віриш).

Отже, концепт «кохання» реалізується через абстрактні концепти «свідоме інцестуальне кохання» та «несвідоме інцестуальне кохання». На концептуалізацію автором цього поняття вплинули наслідки історичної травми та перерваних родинних стосунків.

2.5. Концептуалізація «помста» у фільмі «친절한 금자씨»

«Співчуття пані Помста» Пак Чхан Ука також розповідає про персонажа, який страждає від 한. У фільмі Ким Джа прагне помститися учителю Беку, чоловікові, який убив її сина. Ким Джа несправедливо звинувачують у вбивстві свого сина і засуджують до тринадцяти років ув'язнення. Після звільнення Ким Джа шукає свою дочку, яка виросла в Австралії, і повертається з нею до Кореї. Вона вистежує Бека, щоб здійснити свою жорстоку помсту. Однак, усвідомивши, що він убив чотирьох інших дітей, відкладає свою помсту, щоб повідомити всім'ї, які постраждали. Після тортур і вбивства Бека сім'ї їдять шоколадний торт.

Ким Джа йде додому по снігу і посеред вулиці пропонує дочці білий торт. Її донька повертає торт їй, і фільм закінчується тим, що Ким Джа плаче в білий торт.

Головна героїня «Співчуття пані Помста» уособлює **한** через свою помсту. Як і О Де Су, Ким Джа було притягнуто з минулого в сучасність. Потрапивши в сучасну Корею після більш ніж десятиліття ізоляції, вони є буквально пережитками минулого [46, 173]. Візуально ми це можемо помітити по тринадцятирічній сукні в горошок Ким Джа [3, 7:26] навіть застаріла північнокорейська зброя Ким Джа [3, 19:19]. Джа та Де Су фізично втілюють непохитну силу **한** – вони застрягли в минулому й не можуть вирватися.

На відміну від «Олдбоя», концепт-фрейм «помста» реалізується трохи по-іншому. Тут ми спостерігаємо абстрактні концепти «травма старшого покоління», «травма молодшого покоління» та «насилля».

Розглядаючи концепти «травма старшого покоління» та «травма молодшого покоління», спостерігаємо безпосередній зв'язок із культурною травмою **한**. Безсистемне насильство, вчинене Ким Джа, завдає травми наступному поколінню. Дочка Ким Джа, Дженні, втрачає мати унаслідок травматичної події – неправомірного ув'язнення Ким Джа. Хоча Дженні й виросла в іншій країні, вона мала би бути вільною від травм Кореї. Однак вона все-таки постраждала від **한**, адже потрапила під вплив «травми старшого покоління». Дженні стає свідком того, як її мати тримає іншу людину в заручниках під прицілом [3, 1:07:38]. У такі моменти, коли Дженні стикається з жахливими актами помсти, увічненими її матір'ю, помста вторгається в її минуле, теперішнє та майбутнє.

З точки зору вербалізації, «травма молодшого покоління» реалізується наступними засобами:

Why'd you dump me? 왜 나를 버렸죠? (Чого ти мене покинула?);

I mean, why...why...그러니까, 왜..왜..(Так чому... чому...).

Навіть пісня, яку співає Дженні: « (노래) No friend, no mother. I don't need anybody anyway Just tell me where I am from...O wind, do you know....?» (Ні друзів, ні мами. Мені ніхто не потрібний. Просто скажи, звідки я... О, вітре, ти знаєш...?).

Проте найяскравішим прикладом вербалізації цього абстрактного концепту є лист, залишений Дженні: «내가 당신을 용서한다고 생각하지 마. 난 아이를 버리는 엄마들은 모두 감옥에 가야 한다고 생각해. 어렸을 땐 당신을 찾아가 복수하는 상상을 하고 했어.

하지만 당신을 죽이는 장면은 상상할 수 없었는데 그건 당신 얼굴을 모르기 때문이었어. 기왕 이렇게 됐으니까 복수까진 몰라도 적어도 납득할 만한 설명은 해 줘. 미안하다고 한 번 말하는 걸로는 부족해. 적어도 세 번 이상은 미안하다고 해.

관대하지 않은 당신의 딸, 제니» (Не думай, що я тобі прощаю. Всі матері, які покидають своїх дітей, повинні сидіти у в'язниці. Коли я був малою, я мріяла тебе зустріти і помститися.

Але я не могла уявити цього, адже я навіть твого обличчя не знала. Не знаю чому та, можливо, це через помсту, але хоча б дай мені переконливе пояснення. Одного разу вибачитися недостатньо. Скажи вибачення принаймні тричі.

Твоя нетерпима дочка Дженні).

«Травма старшого покоління» уособлена не лише несправедливістю, яка спіткала Ким Джа, але й стражданнями батьків дітей, котрих вчитель Бек убив. Жоден не зміг продовжити життя, кожен живе минулими травмами.

Травма Ким Джа вербалізується за допомогою наступних реплік:

– «이금자...처음 들어왔을 땐 갓난애처럼 줄창 울기만 했지. 이게 아주 우울했던 거라» (I 김 Дж... Коли вона вперше прийшла, вона завжди плакала наче мала дитина. Це було так депресивно);

– «선생님, 제가 임신을 했는데요... 임신이요! 아니요, 임신!» (Вчителю, я завагітніла...Я вагітна! Вагітна!);

– «어느 날 시장에 다녀왔더니...딸애가 없었어. 백한상한테서 전화가 왔지. 내가 다 뒤집어쓰고 자수하지 않으면, 내 딸도 죽는다고, 그러니까...유괴범이 유괴범 아이를 유괴한 거야, 재밌지?...» (Одного разу я була на ринку і моя дочка зникла. Тоді мені подзвони вчитель Бек. Якщо ти не підпишеш зізнання – твоя дочка помре. У викрадачки дітей – викрали дитину, хіба це не смішно?);

– «I think it's your daughter now. 지금 당신들 딸이 그 아이인 것 같군요.

...I came here only to see her once and for all. 제가 여기 온 것은

아이를 한번이라도 보기 위해서 입니다» (Я думаю це тепер ваша дочка. Я приїхала лише, щоб поглянути на неї).

Також «травму старшого покоління» показано через батьків, дітей яких, було вбито вчителем Беком. Жоден із них не пережив цю травму, деякі навіть розійшлись. Як і 한, ця травма супроводжуватиме їх усе життя. Вербалізація відбувається у наступних репліках:

– «죽은 아가 살아 돌아오는 거는 아니잖아, 여보...그자?» (Люба, померла дитина, не повертається ж до життя, чи не так?);

– «...왜...왜 그런 짓을 했어요? 이렇게 멀쩡하게 생긴 사람이.. 왜..도대체...» (Чому...Чому ви це зробили? Ви ж наче звичайна людина... Чому...);

– «붙잡아 놓고 안 죽이마 거기 바로 양심의 가책 이라카는기라» (Спіймати його і не вбити – це я вважаю докором сумління);

– «이 사람은 심장이 약해서» (Вона дуже чутлива людина).

Як було уже зазначено, насилля та жорстокість – визначна риса фільмів Пак Чхан Ука. «Співчуття пані Помста» не став винятком. Концепт-фрейм «помста» також виражається тут абстрактним концептом «насилля».

Цікавим є те, що у цьому фільмі найжорстокіші акти насильства залишаються поза кадром. Наприклад, чотири яскраві брелоки на ключах Бека як символ убивств справжніх дітей [3, 1:13:43]. Те саме ми спостерігаємо у фінальних сценах фільму, коли герої здійснюють помсту Беку: замість тортур, глядачеві показують лише закривавлене дерево та скривлені обличчя виконавців помсти [3, 1:33:34, 1:34:33]. Це пояснюється тим, що уява глядача завжди гірша за все, що режисер може показати на екрані [39, 7:00]. Через емоційний вплив Чхан Ук маніпулює аудиторією, щоб вона відчула не тільки те, наскільки неефективною є помста, але й те, як вона створює нові страждання.

Концепт «насилля» на лексичному рівні вербалізується нецензурною лексикою, наприклад:

– «씨발년»;

– «씨발»;

– «새끼».

«Насилля» також реалізується за допомогою прямих описів скоєння насильницьких дій, описами скоєних злочинів та погрозами:

– «답답해. 풀어주세요... 깜깜해요... 숨막혀 죽겠어요...» (Нема чим дихати. Розв’яжіть, будь ласка... Темно... Я задихаюсь до смерті);

– «아이들을 몹시 귀찮아 했던 백 선생은 유괴하자마자 비디오로 찍어놓고 곧바로 죽이곤 했습니다. 범인과 협상하는 동안 여러분이 전화로 들으셨던 아이들 음성은 이미 죽은 다음에 비디오에서 복사한 것입니다» (Містера Бека, дуже драгували діти. Як тільки він їх викрадав – знімав відео, а потім одразу вбивав. Дитячі голоси, які ви чули по телефону під час переговорів зі злочинцем, були скопійовані з відео після їх смерті);

– «신속하게 개인적인 처형을 원하신다면 바로 여기서 당장, 가능합니다» (Якщо ви бажаєте швидкої особистої помсти, це можливо прямо тут, прямо зараз);

– «저 좀 데리러 와 주세요. 엄마...무서워요...» (Заберіть мене, будь ласка. Мамо...мені страшно....);

– «엄마...엄마...» (Мамо... Мамо...);

– «간통한 지 남편과 상대 여자를 죽인 다음, 먹었다고 한다» (Вона вбила та з’їла свого чоловіка та його коханку);

– «오 분만 더 울면 죽여버리겠다 구 겁을 줬어. 그리고 정말 죽였어. 살았으면 딱 지금 니 나이였을 텐데. 죽였어» (Він його налякав, що якщо він буде плакати бодай ще п’ять хвилин, то він його вб’є. І справді вбив. Якби він був живий, то був би якраз твого віку. Але він його вбив);

– «다른 거 건드리면 머리에 빵꾸 낸다» (Ще щось торкнешся – голову проломлю).

Важливо підкреслити, що Чхан Ук додає ще один тривожний шар у природу помсти у цьому фільмі. Помітною є відсутність напруги, оскільки сім'ї одна за одною вчиняють невимовне насильство над Беком: малюють маленькі шматочки паперу з нашкрябаними червоними цифрами, чекають пліч-о-пліч на лавці в прозорих пластикових плащах і спокійно наповнюють відро кров'ю мертвого чоловіка та згортають брезент [3, 1:29:05, 1:35:08, 1:36:12].

Здається, що це неправильно. Це виглядає надто реальним і надто невимушеним. Акти насильства, особливо коли вони здійснюються в такий прорахований і безтурботний спосіб, стирають межу між хорошим і поганим, нормальним і ненормальним. [46, 170]

У типових фільмах про помсту вона потребує сили та вміння надлюдини або спеціально навчених військових. Проте тут від людини потрібно лише зробити вибір, щоб завдати шкоди іншій людині. Це стає чимось, що може зробити будь-яка людина, навіть члени аудиторії. Таким чином, невимушене зображення насильства змушує глядачів ідентифікувати себе з персонажами, які скоюють жорстокі злочини.

Отже, концепт-фрейм «помста» реалізується за допомогою абстрактних концептів «травма старшого покоління», «травма молодшого покоління» та «насилля». Безсистемне насильство, вчинене Ким Джа, завдає травми наступному поколінню. Концепт «насилля» вербалізується нецензурною лексикою та за допомогою прямих описів скоєння насильницьких дій, описами скоєних злочинів та погрозами.

2.6. Концептуалізація «кохання» у фільмі «친절한 금자씨»

Корейці дуже сімейні. Члени сім'ї дуже віддані один одному та віддані збереженню зв'язку (характерно для колективістських суспільств). У деяких традиційних/сільських соціальних колах сім'ї можуть бути настільки визначальними, що вони сприймаються як такі, що мають колективне обличчя.

Тому вчинок окремої людини може вплинути на сприйняття всієї родини оточенням.

Традиційно корейська сімейна ієрархія визначалася конфуціанською організацією стосунків, яка підкреслювала патріархальну владу. Згідно з цією сімейною моделлю, чоловік/батько мав виявляти домінування та доброзичливість до своєї дружини в обмін на слухняність і любов. Подібним чином він даватиме керівництво та захист своїм дітям і отримуватиме синівську пошану, повагу та послух. Багато сімей підтримали б його як особу, яка приймає остаточні рішення.

Однак після Корейської війни люди відійшли від цієї ієрархічної конвенції, щоб прийняти сучасну сімейну динаміку, подібну до австралійської. Нуклеарна сім'я – це звичайна сімейна структура, і дітей виховують так, щоб вони були більш залежними від самих себе. Архетип чоловіка як годувальника певною мірою залишився, але жінки отримали набагато більше статусу та влади в суспільстві. Батьки тепер розподіляють дисциплінарну владу над своїми дітьми, тоді як раніше це була переважно роль батька.

Кінцева мета більшості батьків – бачити свою дитину освіченішою та заможнішою, ніж вони самі. Таким чином, більшість корейських батьків повністю віддані успіху своїх дітей. Це часто виражається таким чином, що покладаються великі сподівання на те, що дитина досягне успіху і втілить в життя прагнення своїх батьків. Багато корейської молоді зазнає величезного тиску в навчанні та кар'єрі.

Це технологічно обізнане, високоосвічене молоде покоління також переважно вестернізоване і, як наслідок, значною мірою індивідуалістичне. Виник розкол сімейних ідеалів, оскільки молодь стала менш орієнтованою на сім'ю. Згідно з конфуціанськими цінностями, вік визначає старшинство в родині та має перевагу над особистими чеснотами чи заслугами людини. Старійшин слід шанувати за їхню мудрість відповідно до синівської пошани та опікуватися сім'єю. Молоде покоління почало відкидати ці конвенції, що спричинило

проблеми в деяких корейських домогосподарствах, де старше покоління очікує поваги та слухняності відповідно до віку – традиційним способом.

Тим не менш, деякі корейці все ще дотримуються традиційних сімейних цінностей. Наприклад, багато хто поклоняється своїм предкам кілька разів на рік у церемоніях, які вшановують їхні попередні три покоління (батьків, дідусів і бабусь, прадідів). Цей акт поваги вшановує віру в те, що корейські діти у вічному боргу перед своїми батьками.

Зв'язуючим елементом усього фільму є кохання, проте саме «батьківське кохання». Як уже було зазначено: сім'я – один з найважливіших елементів у житті кожного корейця. Тут, батьки були розділені зі своїми дітьми: хтось назавжди, хтось – ні, проте результат – той самий: батьки та діти залишаються самі.

Пак Чхан Ук знову ж таки звертається до корейської національної травми – за різними оцінками, понад 100 000 корейських дітей залишилися сиротами або переміщеними особами під час Корейської війни, розлучені зі своїми батьками через смерть, географію та бідність. Агентства з усиновлення виникли на руїнах війни, і з 1953 року понад 200 000 корейських дітей було усиновлено з країни.

Австралійці в армії, військово-повітряних силах і на флоті регулярно спілкувалися з корейськими цивільними особами і були глибоко стурбовані тяжким становищем дітей. Вони спонсорували дитячі будинки в Сеулі, відмовилися від своїх пайків і влаштували вечірки для дітей у селах поблизу своїх таборів і баз. Тому і не дивно, що Дженні – дочку Ким Джа, було усиновлено саме сім'єю із Австралії.

Незважаючи на це, «батьківське кохання» не знає меж і кордонів: де б діти не були, їхні батьки завжди їх любитимуть та чекатимуть. Проте, на жаль, часто батьки змушені приносити себе в жертву. Цей концепт реалізується наступним чином:

– «말했지? 멋지게 자리 잡을 거라고... 백선생님은 아무 것도 묻지 않고
엄마를 받아줬어. 엄마 이젠 학교도 안 가고 밥이랑 빨래 같은 거 조금 하고...

하루에 한두 번씩 만 선생님 기분 풀어드리면 된다.....엄마가 열심히 할게,
너는 너 하고 싶은 대로 다 하고...미친년처럼 키울 거야. 사람들이 손가락질
하면....그럼, 내가 뭐라고 할 건지 알아? 이거 보세요...너나 잘하세요...히힛!» (Я
ж тобі казала. Я все влаштую... Містер Бек нічого навіть не питав і прийняв твою
маму. Мама, більше не ходить до школи, я готую та прю, нічого такого.

Мені потрібно лише один-два рази на день задовольнити вчителя... ..Мама
буде старанно працювати, а ти робитимеш все, що хочеш... Я виховуватиму тебе
як найкраще. Коли люди показують пальцями... ну, знаєте, що я скажу?
Подивіться на нас... у нас все добре... хі-хі!);

– «엄마가, 영어 공부 열심히 해서 편지를 쓸게. 테이프도 들고 학원도
다니고 ...가끔 너 보러...» (Мама дуже старанно вчила англійську, щоб тобі
написати. Ходила на навчання, сдухала аудіо... Іноді й тебе бачила);

– «행복했어, 죄지은 사람이 그래선 안될 만큼» (Я була щаслива,
настільки, що людині з такими гріхами – не дозволено);

– «...어느 집에 가든지 모두 너를 사랑할 수밖에 없단 걸 엄마만 알고
있었어....이제 이 사람하고 볼 일이 끝나면 널 다시 호주로 보낼려구 해.

엄마의 죄는 너무 크고 너무 깊어서 너처럼 사랑스러운 딸을 가질 자격이
없거든.

넌 아무 죄도 없는데, 니가 엄마 없이 자라게 해서...» (Куди б ти не пішла –
я знала, що тебе любитимуть... Тепер я розібравсь з ним і знову відішлю тебе в

Австарлію. Я настільки грішна, що не маю права бути з такою милою дитиною як ти. Ти ні в чому не винна, тому живи краще без мене);

– «이거 봐! 정말 귀엽지 않아? 인형 같지?» (Подивіться на неї! Яка вона мила, неначе лялька);

– «제니가 없었다면 우리는 어떻게 살았을까?» (Якби ми жили без Дженні).

Отже, кохання у фільмі «Співчуття пані Помста» концептуалізується за допомогою концепту «батьківське кохання». І це не є випадковим, адже під час Корейської війни сотні тисяч дітей та батьків втратили зв'язок, так його і не віднайшовши.

2.7. Концептуалізація «помста» у фільмі «아까시»

Дія фільму Пак Чхан Ука «Служниця» розгортається в Кореї в 1930-х роках перед Другою світовою війною. Під час японської окупації нова дівчина Сук Хі найнята служницею до японської спадкоємиці Хідеко, яка живе відокремленим життям у великому сільському маєтку зі своїм владним дядьком Коузукі. Але у покоївки є секрет. Вона – кишенькова злодійка, яку завербував шахрай, видаючи себе за японського графа, щоб допомогти йому спокусити леді та втекти з ним, позбавити її статку та замкнути в божевільні. План, здається, розвивається за планом, поки Сукі та Хідеко не піддаються деяким несподіваним емоціям.

Тут ми спостерігаємо, що концепт-фрейм «помста» складається із абстрактних концептів: «колоніальна травма», «мізогінія» та «насильство».

Ми прослідковуємо реалізацію концепту «колоніальна травма» з перших секунд фільму. Глядачам повідомляють, що «японські субтитри – жовті, усі субтитри – корейські», закадровий спів дітей, військовий марш під проливним дощем, що перекриває спів та стає дедалі гучнішим. Глядачеві з самого початку надають інтертекстуальні повідомлення: корейський глядач одразу підставить ці сцени під японський колоніальний період у Кореї. Такі глядачі попередньо

припустять, що темою фільму є колоніальні японсько-корейські відносини. [51, 181]

Велику кількість покинутих немовлят у домі Сук Хі пов'язано з практикою сексуального насильства над корейськими жінками, які евфемістично названі японською як «жінки для втіхи». [51, 183]

Під час японо-китайської війни корейських жінок разом із японками відправляли на комфортні станції, які японські військові створювали в різних місцях окупованого Китаю. Оскільки війна поширилася на Тихоокеанський регіон Південно-Східної Азії, багато корейських жінок також були відправлені туди.

Вважається, що перші такі жінки були завербовані з Кореї, щоб поїхати на комфортні станції за кордоном. Пізніше дочок бідних сімей різними способами вербували. Відомо, що з того часу почали практикуватися шахрайства під приводом хорошої роботи. Є свідчення, що дівчат вербували проти власної волі шляхом умовлянь та залякування. З Кореї дівчат до 21 року везли на комфортні станції, що було заборонено в Японії. Серед них були навіть дівчата по 16-17 років.

Ця асоціація посилюється наступними сценами, коли ми дізнаємося, що немовлят у домі Сук Хі продають заможним японця:

«*곧 굶어죽을 어린것들을 부잣집 도련님 아가씨로 만들어 주다니 얼마나 보람찬 일인가*» (Як же приємно перетворити маленьку дитину, яка ось-ось помре від голоду, на дівчину з багатой родини).

В інтерв'ю Пак називає «Служницю» «корейським фільмом для корейської аудиторії, перш за все», але його демонстрація того, що робить його фільм «корейським» і його аудиторію «корейською», перетинає післявоєнне формулювання, яке поставило Японію та Корею як опозиційні сторони в суперечливій колоніальній пам'яті.

«Служниця» зображує як японський імперіалізм, так і вестернізацію азіатських країн, що розвиваються, таких як Корея. Це додатково передається через образний елемент одягу. Одяг, який носять персонажі, вказує на їхній відповідний соціальний клас: коли Сук Хі прибуває в маєток, її друга корейська служниця розмовляє з нею корейською, і вона охоче дає їй нове японське ім'я: Тамако. Проте мова, якою герої вирішують спілкуватись, завжди важлива для їхньої ідентичності; не менш символічним є їхнє вбрання.

Сук Хі представлена на екрані в традиційному корейському одязі, ханбок, тоді як леді Хідеко зазвичай у західному вбранні, залишаючи свої японські кімоно для порнографічних читань, які вона роздає в бібліотеці зібранням заможних чоловіків у західному одязі.

Цей концепт також реалізується наступними репліками:

– «인제 아예 왜놈이 되고 싶은 거라 끝내 내지의 몰락한 귀 즉 딸한테 장가들어가시고 마누라 성 따라 ‘ ‘ 코우즈키 가上月 됐겠다?» (Тепер він хоче стати японцем, тому одружився з дочкою загиблого дворянина та змінив своє прізвище на прізвище дружини. «Коузукі», здається?);

– «그러니까 같은 일본인끼리 용감하신 장군님께서라도 좀 도와주시지 않으면 이 구역질나는 조선 땅 어디 무덤가에서라도 잠을 청해야 하는 신세» (Тому, якщо відважний генерал не допоможе тим же японцям, їм доведеться спати в могилі десь на цій огидній землі Чосон);

– «아 요시코는 너야 이 집에선 다 일본식이거든 집사님도 일본분이고 주인마님하고 아가씨 앞에선 일본말만 써야돼» (Ах, Йошико – це ти. У цьому домі все японське, дворецький теж японець, і ти повинна говорити тільки по-японськи перед господинею і леді);

– «일본서 가져온 저 나무가 이모 영혼을 빨아들었다는 거야» (Це дерево, привезене з Японії, засмоктало душу моєї тітки);

- «일본인이 되려고 애쓰시는지요» (Ти намагаєшся стати японцем?);
- «조선은 추하나 일본은 아름답기 때문이요» (Тому що Чосон потворний, але Японія красива);
- «일본은 추하나 조선은 아름답다는 사람도 보았습니다만...» (Але я чув, що люди кажуть, що Японія потворна, але Чосон прекрасний...).

Друга частина фільму розкриває історію з перспективи Хідеко, де основним концептом є «мізогінія»:

«그래서 나를 기르신 거야, 잡아먹으려고 병아리 키우는 것처럼» (Він ростить мене, наче курча, яке потім зловлять та з'їдять).

Будучи маленькою дівчинкою, їй доводиться класти в рот кульки з металу (нагадують кульки Бен Ва), а служниця та дядько постійно її били за те, що вона відповідає йому:

«다시 말대답이 하고 싶을 때는 먼저 그 쇠구슬 맛부터 떠올려보렴» (Щоразу як захочеш дати відповідь – згадуй цей металевий смак у роті).

Це вказує на те, що дядько бачить її нижчою за себе, оскільки вона є дівчиною. Така ж доля спіткала і її тітку, котра зрештою не витримала такого ставлення та закінчила життя самогубством.

Саме тітка навчала її японської, читаючи книжки, які виявляються наочними та навчають її таких слів, як пеніс і піхва. Показовим також є епізод, де молода Хідеко читає порнографічне оповідання, а її дядько кричить на неї через її погану артикуляцію:

- «언제나 이런 식이야, !또또또 !» (Скільки можна, знову, знову, знову!);
- «입에 넣어라 히데코. 손 내밀어라» (Поклади у рота, Хідеко, підніми руки).

Її дядько вважає жінок дуже емоційно не стабільними:

– «네가 조금은 미쳤다는 걸 난 알지 모, . 계에 그런 피가 흐르고 있으니까 그래서 훈련시키려는 거야, . 정신을 똑바로 차릴 수 있도록 안 되면 내지에 ‘ ‘ 정신병원 이라는 데로 보내버려야겠지. 합리적인 독일인들이 설립했기 때문에 광증 치료에 아주 효과를 본다더구나» (Я знаю, що ти трохи божевільний. У тобі тече така кров, тому я намагаюся тебе тренувати, щоб тримати твій розум в тонусі. Якщо це не спрацює, мені доведеться відправити тебе до місця під назвою «психіатрична лікарня» у центрі міста.

Оскільки він був заснований раціональними німцями, він вважається дуже ефективним у лікуванні божевілля);

– «네 이모가 어떻게 해서 달아날 용기를 냈는지 나는 아직도 모르겠다. 왜년들은 남자에게 순종적이라고들 하지 않던? 힘써 교육시킨 계집을 또 잃고 싶지 않아서 널 여기 데려온 거야. 그때 이 방에서 내가 네 이모한테 어떻게 했는지 자세히 가르쳐줄 테니 넌 절대로 달아날 생각 마라알 ?» (Я досі не знаю, як твоя тітка набралася сміливості втекти. Чому стерви не хочуть підкорятись чоловікам? Я привів тебе сюди, бо не хотів втратити дівчину, над вихованням якої я так старанно працював. Тоді в цій кімнаті я докладно розповім тобі, що я зробив з твоєю тіткою, щоб ти ніколи не думала тікати).

Незважаючи на те, що режисером даної картини є Пак Чхан Ук, визначною рисою робіт якого є візуалізація та вербалізація чи не найжорстокіших актів насилля, цей фільм переважно залишає лише натяки, окрім наступних епізодів та реплік.

Це, наприклад, виховання Хідеко, де її часто б'ють та карають за найменші провини. Також це насилля над її тіткою та її подальше самогубство, яке Хідеко бачила на власні очі.

Вербалізація цього концепту відбувається за допомогою наступних реплік:

– «여기엔 목매 죽은 사람은, ? 혀를 길게 빼물고 똥을 싼다고 적혀 있잖아요. 그런데 그 날 이모는 왜 입도 꼭 다물고 아랫도리도 깨끗했어요?» (Тут написано, що людина, котрі помирає від удушення, висовує язик і спорожняється. Але чому моя тітка того дня тримала язика на замку, а нижня частина її тіла була чистою?);

– «그때 이 방에서 내가 네 이모한테 어떻게 했는지 자세히 가르쳐줄 테니넌 절대로 달아날 생각 마라 알?» (Тоді в цій кімнаті я докладно розповіс тобі, що я зробив з твоєю тіткою, щоб ти ніколи не думала тікати.);

– «이레 동안의 자유를 얻었지만 언제나 지하실을 생각하렴» (Сім днів волі, але завжди пам'ятай про підвал).

Отже, цей фільм Пак Чхан Ука реалізує концепт-фрейм «помста» через абстрактні концепти: «колоніальна травма», «мізогінія» та «насилля». Тут «колоніальна травма» пов'язана із чисельними злочинами Японії: «жінки для втіхи», вкрадені діти та заборона усього корейського. «Мізогінія» реалізується ставленням чоловіків до Хідеко та її вихованням. «Насилля» тут хоч і рідко зустрічається, але є важливою частиною концептуалізації цього поняття у Пак Чхан Ука.

2.8. Концептуалізація «кохання» у фільмі «아까시»

Фільм є екранізацією вікторіанського кримінального роману Сари Вотерс «Fingersmith» (Тонка робота) 2002 року. За словами Вотерс, фільм розширив оригінальну історію, додавши свої власні геніальні повороти. Фільм «Служниця» є класикою еротичного кіно, але більше того, це також за своєю суттю феміністична робота. Фільм показує потенціал жіночої незалежності та сексуальності. Сам роман був написаний Вотерс, жінкою-лесбійкою. Саме тому кохання тут показане через дії сексуального характеру.

З огляду на це, ми дійшли до висновку, що концепт «кохання» у фільмі реалізується наступними концептами: «скопофілія» та «нетрадиційне кохання».

«Служниця» багата на погляди та скопічні пристрої: паперові екрани, отвори, біноклі, відбиваючі поверхні, такі як дзеркала, вікна та вода; потім використовуються ті самі пристрої для шпигунства чи стеження. Фільм насичений сценами вуайеризму, кадрами з вікон, дзеркал та інших поверхонь, суб'єктивними та напівсуб'єктивними кадрами та великими планами очей.

У другій частині глядач дізнається про порнографічну природу читань Хідеко та значення деяких візуальних елементів, уперше представлених з точки зору Сук Хі. Це кульки Бен Ва, восьминоги та сьодзі (паперові екрани), а також інші засоби спостереження та секретності.

Бібліотека, де відбуваються найважливіші сцени, символізує змову Коузукі з японцями, але це також місце, де ми дізнаємося, що молода Хідеко зазнала жорстокого поводження, її примушували підкорятися та наказували виступати як порнографічний об'єкт, щоб його побачили. Бібліотека є символічною метафігурою Хідеко, що містить багато інших образних елементів, що представляють порнографію: восьминога, кулі гейші та частково рукавички, які Хідеко завжди одягає, коли виконує роль. Важливо, що леді Хідеко виглядає японкою лише під час виступу, тобто коли вона сексуалізована та підкорена: у цих випадках, коли на Хідеко свідомо дивляться, вона одягнена в кімоно, рукавички і найчастіше розмовляє японською. Японські образи також доповнюють макет бібліотеки, оскільки її оновлено деревами бонсай і водоймами спеціально для цих читань.

Найкраще цей концепт реалізується візуально через образи та дії Хідеко і її глядачів, проте це відбувається й вербально, коли Хідеко читає ті історії:

«나의 자지는 고통스러울 정도로 부풀어 올랐다» (Мій член боляче роздувся),

«그녀의 보지에 나의 것을 집어넣었다.

“오.... 질리에트 질리에트 ”

공작이 내 뒤로 다가왔다고 느끼는 순간, . 내 목엔 밧줄이 걸렸다

내 목은 서서히 뒤로부터 조여왔고 나는 물에 빠진 사람이

무엇이라도 붙잡으려는 것처럼 몰아치는 급류 같은 그녀의 머릿단을 손에 감았다.

“이제, . 십 분이 끝나가는군”

“천천히요 여보”

“안 돼, ! , 멈추면 안 되오 제발 나를 죽게 하시오 이 고통 속에 숨 막히는 고통 속에 ”

그렇게 해서 나는 마침내 쾌락과 고통이 한 가지임을 알게 되었다» (Я всунув свою штуку їй у вагіну.

«Ой.... Джульетта Джульетта»

У той момент, коли я відчуваю, що герцог позаду мене, . Мотузка висіла на шії. Моя шия повільно стискалася ззаду, і я був як потопельник.

Я обхопив руками її пасма, як бурхливий потік, наче намагався щось зловити.

«Зараз. Минуло десять хвилин».

«Повільно, люба»

«Ні, не можу зупинитися, будь ласка, дай мені померти в цьому болю, в цьому задушливому болю»).

При цьому Хідеко не просто читає, але і показує деякі сцени. Хідеко спочатку одягнена в біле кімоно, потім її змушують зняти зовнішній шар свого кімоно, щоб відкрити темно-червоний внутрішній шар. Потім її прив'язують до манекена та підвішують через скопофілію її аудиторії.

Репліка дядька Хідеко не менш показова:

«안타깝네요....문장만으로는 마지막 자세를 정확히 파악하기 힘들다고 판단했기 때문에 굳이 삽화를 수록했을 텐데...» (Дуже шкода... Я думав, що буде важко точно зрозуміти кінцеву позу, маючи лише речення, тому наважився включити ілюстрацію...)

Жінка, з точки зору чоловіків, це об'єкт:

– «그녀를 십 분간 당신의 것으로 해준다면 내게 무엇을 주겠소?» (Щоб ти дав, якби я дозвоив її взяти на 10 хвилин);

– «당신이 원하는 것은 무엇이든, 이 세상에 존재하는 것은 무엇이든» (Що завгодно, все, що існує в цьому світі).

З іншого боку, ми спостерігаємо «нетрадиційне кохання». Часто можна почути, як відверті або непристойні сцени на фільмах описують як «чоловічі» та «редукційні». Це правда в тому, що камера у фільмах часто активно сексуалізує та об'єктивує жінок. У жанрі еротичного трилера зазвичай камера сексуалізує жіночих персонажів. У прототипах еротичних трилерів ми бачимо тривалі кадри жіночого тіла, коли камера піднімається вгору по її ногах або затримується на її вигинах. Використання вищого кута камери також дозволяє нам дивитися на об'єкт погляду вниз, припускаючи, що він менші. Це зазвичай використовується, щоб підкреслити чоловічий погляд і об'єктивізувати жінку на екрані, ставлячись до неї як до тіла.

У «Служниці» ми отримуємо такі кадри лише з точки зору Хідеко чи Сук Хі. Камера служить для того, щоб показати нам, що ці персонажі бачать і бажають. Замість бездушної об'єктивації це оспівування краси жіночої форми. Обидва персонажі бачать один одного однаково, і немає дисбалансу в динаміці влади, незважаючи на бар'єри класу та раси. У цьому погляд служить для того, щоб зрівняти їх, а також допомогти їм усвідомити свою сексуальність.

Хоча камера чітко показує тіла персонажів, ми бачимо і розуміємо, що це те, що жінки бачать одна в одній. Погляд завжди нейтральний, оскільки камера не підкреслює риси обличчя чи не ставиться до жінок як до об'єктів, скоріше вона показує нам те, що бачать Хідеко чи Сук Хі: сиру невідредаговану жіночу форму. Це, очевидно, зроблено навмисно, оскільки інші жіночі персонажі не показані ні сексуально, ні об'єктивовані.

У Хідеко ми бачимо більш традиційну, м'яку жіночність, а в Сук Хі ми бачимо відмову від традиційної жіночності заради більш «чоловічого», індивідуального підходу. Але те, що об'єднує цих двох жінок – це їхня любов до жіночого. Цей потяг один до одного, ми спостерігаємо у сцені, де вони разом «одягаються».

Спочатку їх об'єднує цінування красивих речей у вигляді одягу та прикрас. Хоча традиційно такі речі називають «дівчачими» і, якщо розглядати їх через патріархальну парадигму, вони мають женоненависницький підтекст меншості, Пак показує це як форму зв'язку: «이렇게 예쁜 거 본 적 있니 요시코?» (Йошико, ти колись бачила щось таке ж красиве?).

Потяг жінок один до одного продовжується, коли Сук Хі допомагає Хідеко приймати ванну:

– «이모가 애기 씻길 때 사탕을 물리거든요, . 목욕이 얼마나 달콤한지 가르쳐준다고 특히 백작님은 사탕 안 주면 절대 물에 안 들어가는 아기였대요» (Тітка що разу дає цукерки, коли миє дітей. Вона каже, що це вчить дітей, як приємно купатися. Зокрема, граф сказав, що він дитина, яка ніколи не піде у воду, якщо їй не дадуть цукерки);

– «입 안이 자꾸 베여 이 하나가 뽀족한가봐» (В роті постійно зуб ріжеться, він має бути гострим).

«Нетрадиційне кохання» часто реалізується візуально, проте випадки вербалізації цього концепту також чисельні:

- «느껴지세요?» (Відчуваєте?);
- «아가씨를 만지고 싶으실 거예요. 저처럼» (Він захоче вас торкнутись, як і я);
- «아...., 숙희야 계속해줘» (А, Сук Хі, продовжуй);
- «정말 부드럽고 따뜻하고 촉촉하군요» (Вона справді дуже м'яка, тепла і волога);
- «바로 그 때다...» (Так, саме тут);
- «더 가르쳐 드릴까요 아가씨» (Вас ще навчити, пані?).

Отже, кохання у цьому фільмі зображується за допомогою абстрактних концептів: «скопофілія» та «нетрадиційне кохання». Обидва концепти реалізуються як візуально, так і вербально – через використання скопічних приладів, у сцені читання Хідеко та сцени сексуальної близькості головних героїнь.

Висновки до другого розділу

Складна історія Кореї зробила культурну травму настільки ендемічною, що є специфічне слово в корейській мові. **한** розширюється за межі особистого досвіду його як емоції до розуміння як колективного досвіду, зафіксованого в екранній символіці нового корейського кіно настільки, що доречно розглядати його як культурний комплекс, характерний для Південної Кореї.

Щоб відчутти **한** на екрані, Пак Чхан Ука створює:

- невіршену образу, несправедливість;
- відчуття безпорадності повної покинутості;
- відчуття гострого болю та смутку в животі;
- вперте бажання «помститися» та виправити несправедливість. [36, 42]

한 – невід’ємна частина досвіду кожного індивіда корейського походження, тому має прямий вплив на концептуалізацію та сприйняття світу ними.

Щоб пояснити цей зв’язок між фільмами Чхан Ука та культурною травмою, у цьому дослідженні спочатку розглядається травматична історія Кореї та життя Пак Чхан Ука як режисера, адже культура та історія є одним із основних способів формування концептів у нашій свідомості. Історія, культура Кореї та життя автора напряду впливають на концептуалізацію понять режисером. Як результат, було створено трилогію, що показує помсту та кохання через призму культурної травми **한**.

Концептуалізація концепт-фрейму «помста» у фільмі «**올드보이**» відбувається за допомогою абстрактних концептів: «особиста травма», «національна травма», «насилля» та «злість»

Логіка часу та форма фільму відображає нелінійність – межа між минулим і теперішнім стерта. Це вказує на зв’язок між національною травмою та сучасністю. Ніщо ніколи не забуте і напряду впливає на концептуалізацію

індивідів з корейського культурного середовища. Таким чином об'єднуються підконцепти «особиста травма» та «національна травма»

Не менш важливою складовою концепту «помста» є «злість». Злість є наступним етапом після травматичної події. Під час дослідження ми звертали увагу не лише на зміст, але й на інтонацію та гру акторів під час визначення вербалізації концепту «злість».

Жорстокість та насилля вербалізуються часто через використання нецензурної лексики. Також нерідко концепт «насилля» зображується за допомогою погроз.

Фільм «Олдбой» відображає наслідки історичної травми та перерваних родинних стосунків. Саме це й утворює концепт «кохання». У ході нашого дослідження ми визначили два підконцепти «свідоме інцестуальне кохання» та «несвідоме інцестуальне кохання». Навіть сам режисер вказує на зв'язок між **한** та концептуалізацією поняття «кохання» у фільми «Олдбой».

На відміну від «Олдбоя», у фільмі «Співчуття пані Помста» концепт-фрейм «помста» реалізується трохи по-іншому. Тут ми спостерігаємо абстрактні концепти «травма старшого покоління», «травма молодшого покоління» та «насилля».

Концепт «насилля» на лексичному рівні вербалізується нецензурною лексикою, за допомогою прямих описів скоєння насильницьких дій, описами скоєних злочинів та погрозам.

Зв'язуючим елементом усього фільму «Співчуття пані помста» є кохання, а саме – «батьківське кохання». Як уже було зазначено, сім'я – один з найважливіших елементів у житті кожного корейця. Тут, батьки були розділені зі своїми дітьми: хтось назавжди, хтось – ні, проте результат – той самий: батьки та діти залишаються самі. Незважаючи на це, «батьківське кохання» не знає меж і кордонів: де б діти не були, їх батьки завжди їх любитимуть та чекатимуть. Проте, на жаль, часто батьки змушені приносити себе в жертву.

У фільмі «Служниця» спостерігаємо, що концепт-фрейм «помста» складається із абстрактних концептів: «колоніальна травма», «мізогінія» та «наси́льство».

Дія фільму Пак Чхан Ука «Служниця» розгортається в Кореї в 1930-х роках перед Другою світовою війною, під час японської окупації. Тут є натяк на «жінок для втіхи». Ця асоціація посилюється сценами, де ми дізнаємося, що немовлят у домі Сук Хі продають заможним японця.

«Мізогінія» реалізується ставленням чоловіків до Хідеко та її вихованням.

«Насилля» тут хоч і малочисельне, але є важливою частиною концептуалізації помсти у Пак Чхан Ука.

Концепт «кохання» у фільмі розкривається через скопофілію та нетрадиційне кохання. «Служниця» багата на погляди та скопічні пристрої; потім використовуються ті самі пристрої для шпигунства чи стеження. «Нетрадиційне кохання» показане з точки зору Хідеко чи Сук Хі. Камера служить для того, щоб дати зрозуміти нам, глядачам, що ці персонажі бачать і бажають.

Хідеко змушена підкорятися та виступати як порнографічний об'єкт. Візуально «кохання» передається через образи і дії Хідеко та її глядачів, проте це відбувається і вербально, коли Хідеко читає порнографічні історії.

ВИСНОВКИ

Когнітивна лінгвістика вивчає те, як ми абстрагуємо поняття, усвідомлюємо значення та переносимо на власний досвід. Мова, з точки зору когнітивної лінгвістики, вивчається як засіб отримання, зберігання, обробки, переробки й використання знань та спрямована на дослідження способів концептуалізації й категоризації певною мовою світу дійсності та внутрішнього рефлексивного досвіду. Людина мислить концептами, комбінуючи їх, формуючи нові концепти в ході мислення. Концептуалізація є ключовим поняттям когнітивної лінгвістики, адже фіксація певного концепту за мовним знаком є базою формування семантичного простору мови.

У сучасній лінгвістиці спостерігається тенденція до міждисциплінарних досліджень, де термін «концепт» є ключовим. Однак, незважаючи на те, що поняття «концепт» є сталим у сучасній когнітивістиці, зміст цього поняття суттєво варіюється у підходах різних наукових шкіл та окремих вчених. Лінгвокогнітивний та лінгвокультурний підходи виділяються для розуміння сутності та дослідження концепту в сучасній лінгвістиці.

Під концептом ми розуміємо операційну одиницю думки як спосіб і результат квантифікації та категоризації знання, оскільки його об'єктом є ментальні сутності ознакового характеру, утворення яких значною мірою визначається формою абстрагування. Модель абстрагування задається самим концептом, тим самим він не лише описує певний об'єкт, але і створює його.

Варто зазначити, що в даний час аналіз концепту – це не якийсь певний метод експлікації концептів, а сукупність різних дослідницьких прийомів. Залежно від того, які концепти підлягають розгляду, переважає мовна чи позамовна спрямованість. Аналіз концептів часто об'єднує різні дослідницькі прийоми. У нашому дослідженні було використано індуктивний та дедуктивний методи визначення концептів та їх реалізації.

При аналізі концепту у сфері когнітивної лінгвістики існують взаємозв'язок та взаємозалежність мови народу та їх національної свідомості.

Специфічні особливості національної мови, історії та культури, в яких зафіксовано унікальний суспільно-історичний досвід певної національної спільноти людей, створюють для носіїв цієї мови не якусь іншу, неповторну картину світу, відмінну від об'єктивно існуючого, а лише специфічне забарвлення цього світу, зумовлене національною значимістю предметів, явищ, процесів, вибірковим ставленням до них, що породжується специфікою діяльності, способу життя та національної культури даного народу.

Складна історія Кореї зробила культурну травму настільки ендемічною, що є специфічне слово в корейській мові. **한** розширюється за межі особистого досвіду його як емоції, до розуміння як колективного досвіду, зафіксованого в екранній символіці нового корейського кіно, настільки, що доречно розглядати його як культурний комплекс, характерний для Південної Кореї.

Щоб відчутти **한** на екрані Пак Чхан Ука створює:

- невіршену образу, несправедливість;
- відчуття безпорадності повної покинутості;
- відчуття гострого болю та смутку в животі;
- вперте бажання «помститися» та виправити несправедливість. [36, 42]

한 – невід'ємна частина досвіду кожного індивіда корейського походження, тому має прямий вплив на концептуалізацію та сприйняття світу ними.

Щоб пояснити цей зв'язок між фільмами Чхан Ука та культурною травмою, у цьому дослідженні спочатку розглядається травматична історія Кореї та життя Пак Чхан Ука як режисера, адже культура та історія є одним із основних способів формування концептів у нашій свідомості. Історія, культура Кореї та життя автора напряду впливають на концептуалізацію понять режисером. Як результат, було створено трилогію, що показує помсту та кохання через призму культурної травми **한**.

Концептуалізація концепт-фрейму «помста» у фільмі «올드보이» відбувається за допомогою абстрактних концептів: «особиста травма», «національна травма», «насилля» та «злість»

Логіка часу та форма фільму відображає нелінійність – межа між минулим і теперішнім стерта. Це вказує на зв'язок між національною травмою та сучасністю. Ніщо ніколи не забуте і напряду впливає на концептуалізацію індивідів з корейського культурного середовища. Таким чином об'єднуються підконцепти «особиста травма» та «національна травма»

Не менш важливою складовою концепту «помста» є «злість». Злість є наступним етапом після травматичної події. Під час дослідження ми звертали увагу не лише на зміст, але й на інтонацію та гру акторів під час визначення вербалізації концепту «злість».

Жорстокість та насилля вербалізуються часто через використання нецензурної лексики. Також нерідко концепт «насилля» зображується за допомогою погроз.

Фільм «Олдбой» відображає наслідки історичної травми та перерваних родинних стосунків. Саме це й утворює концепт «кохання». У ході нашого дослідження ми визначили два підконцепти «свідоме інцестуальне кохання» та «несвідоме інцестуальне кохання». Навіть сам режисер вказує на зв'язок між 한 та концептуалізацією поняття «кохання» у фільмі «Олдбой».

На відміну від «Олдбоя», у фільмі «Співчуття пані Помста» концепт-фрейм «помста» реалізується трохи по-іншому. Тут ми спостерігаємо абстрактні концепти «травма старшого покоління», «травма молодшого покоління» та «насилля».

Концепт «насилля» на лексичному рівні вербалізується нецензурною лексикою, за допомогою прямих описів скоєння насильницьких дій, описами скоєних злочинів та погрозам.

Зв'язуючим елементом усього фільму «Співчуття пані помста» є кохання, а саме – «батьківське кохання». Як уже було зазначено, сім'я – один з найважливіших елементів у житті кожного корейця. Тут, батьки були розділені зі своїми дітьми: хтось назавжди, хтось – ні, проте результат – той самий: батьки та діти залишаються самі. Незважаючи на це, «батьківське кохання» не знає меж і кордонів: де б діти не були, їх батьки завжди їх любитимуть та чекатимуть. Проте, на жаль, часто батьки змушені приносити себе в жертву.

У фільмі «Служниця» спостерігаємо, що концепт-фрейм «помста» складається із абстрактних концептів: «колоніальна травма», «мізогінія» та «насильство».

Дія фільму Пак Чхан Ука «Служниця» розгортається в Кореї в 1930-х роках перед Другою світовою війною, під час японської окупації. Тут є натяк на «жінок для втіхи». Ця асоціація посилюється сценами, де ми дізнаємося, що немовлят у домі Сук Хі продають заможним японця.

«Мізогінія» реалізується ставленням чоловіків до Хідеко та її вихованням.

«Насилля» тут хоч і малочисельне, але є важливою частиною концептуалізації помсти у Пак Чхан Ука.

Концепт «кохання» у фільмі розкривається через скопофілію та нетрадиційне кохання. «Служниця» багата на погляди та скопічні пристрої; потім використовуються ті самі пристрої для шпигунства чи стеження. «Нетрадиційне кохання» показане з точки зору Хідеко чи Сук Хі. Камера служить для того, щоб дати зрозуміти нам, глядачам, що ці персонажі бачать і бажають.

Хідеко змушена підкорятися та виступати як порнографічний об'єкт. Візуально «кохання» передається через образи і дії Хідеко та її глядачів, проте це відбувається і вербально, коли Хідеко читає порнографічні історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алефиренко Н. Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика, языка сознания и культуры. М. : Academia, 2002. 394 с.
2. Алефиренко Н. Ф. Проблема вербализации концепта: Теоритическое исследование. Волгоград : Перемена, 2003. 326 с.
3. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека : 2-е изд., исп. М. : Языки русской культуры, 1990. 896 с.
4. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика : учебник, практикум. М. : Флинта: Наука, 2003. 496 с.
5. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка . Воронеж : изд.-во Воронеж. гос. ун-та, 1996. 104 с.
6. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика : курс лекций по английской филологии. Тамбов : изд-во Тамб. ун-та, 2001. 123 с.
7. Болдырев Н. Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики. Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. №1. С. 18-36.
8. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / пер с. англ. А. Д. Шмелёва. М. : Языки русской культуры, 2001. 288 с.
9. Воркачѳв С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. Филологические науки. 2001. №1. С. 64-72.
10. Залевская А. А. Индивидуальное знание: специфика и принципы функционирования. Тверь, 1992. 134 с.
11. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс : текст. Гнозис, 2004. 389 с.
12. Карасик В. И., Слышкин Г. Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования. Методологические проблемы когнитивной лингвистики : науч. изд. / под ред. Стерина И. А. Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 2001. С. 75-80.

13. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград : Перемена, 2002. 477 с.
14. Касевич В. Б. Буддизм. Картина мира. Язык. СПб., 1996. 288 с.
15. Красавский Н. А. Лингвистические методы исследования эмоциональной концептосферы. Лингвистические парадигмы: традиции и инновации : материалы международного симпозиума молодых учёных «Лингвистическая панорама рубежа веков». Волгоград : Перемена, 2000. С. 18-28.
16. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: Миф или реальность. М., 2003. С. 64
17. Красных В. В. Русское культурное пространство: концепт «я». Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста : материалы международного симпозиума, 22-24 мая 2003 г. Волгоград, 2003. Ч. 1. С.196.
18. Кубрякова Е. С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология – когнитивная наука. Вопрос языкознания. 1994. № 4. С. 34-47.
19. Лебедева Н. М. Введение в этническую и кросс-культурную психологию : учеб. пособие. М. : Ключ-С, 1999. 224 с.
20. Леонтьев А. Н. Человек и культура. М., 1961. 115 с.
21. Ляпин С. Х. Концептология: к становлению подхода. Концепты. Научные труды Центроконцепта. Архангельск : Поморский гос. ун-т, 1997. Вып. 1. С. 11-35.
22. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика : учеб. пособие 3-е изд., прераб. и доп. Минск : ТетраСистемс, 2008. 272 с.
23. Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения. М. : Высш. шк., 1988. 168 с.
24. Пименова М. В. Методология концептуальных исследований. Антология концептов: словарь / под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. М. : Гнозис, 2007. С. 14

25. Попова З. Д., Стернин И. А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж : Истоки, 2001. 192 с.
26. Попова З. Д., Стернин К. И. Семантико-когнитивный анализ языка : научное издание : текст. Воронеж : Истоки, 2006. 226 с.
27. Попова З. Д., Стернин И. А. Язык и национальная картина мира. Воронеж : Истоки, 2003. 59 с.
28. Попова З. Д., Стернин И. А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. Воронеж : изд-во Воронеж. ун-та, 2000. 30 с.
29. Попова З. Д., Стернин И. А. Язык и национальная картина мира. / изд. 3 перераб. и доп. Воронеж : Истоки, 2007. 61 с.
30. Селиванова Е. А. Когнитивная ономазиология : монография. К. : Фитосоциоцентр, 2000. 248 с.
31. Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и мира. М. : Наука, 1988. 216 с.
32. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.
33. Стернин И. А. Методика исследования структуры концепта. Методологические проблемы когнитивной лингвистики : науч. изд. / под ред. Стернина И. А. Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 2001. С. 58-65.
34. Телия В. Н. Русская фразеология: семантический, прагматический и лингвокультурологические аспекты. М. : Языки русской культуры, 1996. 288 с.
35. Choi S., Kim C. Shim-cheong psychology as a cultural psychological approach to collective meaning construction. Korean Journal of Social and Personality Psychology. 1998. Vol. 12. № 2. P. 79-96.
36. Chung H. Struggle to be the sun again: introducing Asian's women's theology. New York : Orbis Books, Maryknoll, 1990. P. 42.
37. Ciecko A., Lee H. Park Chan-Wook. Fifty Contemporary Film Directors / ed Yvonne Tasker : 2nd ed. New York : Routledge, 2010. P. 320-28.

38. Evans V., Green M. *Cognitive Linguistics: An Introduction*. New York : Routledge, 2006. 856 p.
39. Fincher D. *Voir: the Ethics of Revenge* / eds. Ramos, Taylor, and Tony Zhou. Netflix, 2021. Vol. 1. Print.
40. Grinker R. R. *Korea and its futures: unification and the unfinished war*. New York : St. Martin's Press, 1998. P. 79
41. Greenwood J. D. Understanding the «cognitive revolution» in psychology. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*. 1999. №35 (1). P. 1–22. DOI :10.1002/(SICI)1520-6696(199924)35:1<1::AID-JHBS1>3.0.CO;2-4.
42. Harris R. A. *The Linguistics Wars*. Oxford : Oxford University Press, 1995. 568 p.
43. Herman J. *Trauma and Recovery*. New York : Basic Books, 1997. 480 p.
44. Nil'sen E. A. Concept as a basic concept of cognitive linguistics. *Homo Loquens: Actual issues of linguistics and methods of teaching foreign languages*. 2011. Vol. 2. P. 24-32.
45. Jeon J. J. *Residual Selves: Trauma and Forgetting in Park Chan-Wook's Oldboy*. *Duke University Press*. 2009. Vol. 17, №3. P. 713-40. DOI : 10.1215/10679847-2009-021
46. Jeong K. Y. *Towards Humanity and Redemption: The World of Park Chan-Wook's Revenge Film Trilogy*. *Journal of Japanese & Korean Cinema*. 2012. Vol. 4. P. 169-83.
47. Kim J. *Rethinking media flow under globalisation: rising Korean wave and Korean TV and film policy since 1980s*. 2007. URL : <http://wrap.warwick.ac.uk/1153/>
48. Lee S. *Korean Wave: the Seoul of Asia*. *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*. 2011. P. 85
49. Mark R. *Introduction: Conceptualizing the Korean Wave*. *Southeast Review of Asian Studies*. 2002. 3 p.

50. Paquet D. *New Korean Cinema Breaking the Waves*. London : Wallflower Press, 2009. 135 p.
51. Park H., Sanders J., Chung, M. Secondary Pleasures, Spatial Occupations and Postcolonial Departures: Park Chan-Wook's *Agassi*. *The Handmaiden and Sarah Waters's Fingersmith*. *Neo-Victorian Studies*. 2019. №11(2). P. 177-205.
52. Peeters B. (2001). Does cognitive linguistics live up to its name? / ed. In Dirven, René). *Language and Ideology: Theoretical Cognitive Approaches*. John Benjamins. 2001. Vol. 1. P. 83-106.
53. Perry J. W. Emotions and object relations. *Journal of Analytical Psychology*. 1970. Vol. 15. № 1. C. 1-12.
54. Shim Ae-Gyung, Yecies B. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*. Routledge, 2015. 304 p.
55. Son C. *Haan (han, han) of Minjung theology and han (han, han) of han philosophy: in the paradigm of process philosophy and metaphysics of relatedness*. University Press of America, 2000. 187 p.
56. Waddell T. *Mis/takes: archetype, myth and identity in screen fiction*. New York : Routledge, 2006. 226 p.
57. Young-jin K. *Korean Film Directors: Park Chan-Wook*. Seoul Selection USA Inc., 2011. 164 p.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОГО ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. «올드보이»/ «Олдбой».
2. «아까시»/ «Служниця».
3. «친절함 금자씨»/ «Співчуття пані Помста»

ДОДАТКИ

Додаток А. Способи вербалізації концептів у фільмі «Олдбой». Особиста травма

«여긴 감옥이 아니다. 여긴 학교다, 여긴 학교다, 학교다.언젠간 졸업한다, 졸업한다» (Це не в'язниця. Це школа, це школа, це школа. Колись я її закінчу)

«오대수는... 너무 말이 많습니다» (О Де Су... забагато говорить)

«당신은 자기 여자를 잘 못 지키기로 유명한 남자잖아요» (Ти ж відомий тим, що не можеш захистити своїх жінок)

«누나가 죽은 날이다» (Це день, коли померла моя сестра)

«이렇게 거울로 보니까 그때 생각이 나네, 그죠?» (Дивлячись у дзеркало, згадується той час, чи не так?)

«그 때 그들이 내게, '십 오 년'이라고 말해 줬다면조금이라도 견디기가 쉬워졌을까?» (Якби тоді мені сказали «п'ятнадцять років», чи було б легше витримати?)

«아무리 생각해도, 이 정도로 나를 증오할 만한 사람은 찾을 수 없었다.도대체누가....왜....찾아야 한다, 기억해 내야 한다» (Скільки я не думав про це, я не міг знайти нікого, хто б ненавидів мене до такої міри. Кому, в біса... навіщо... Це потрібно дізнатись, згадати...)

«내가요, 아무리 짐승만두 못한 놈이어두요, 네?살 권리는 있는 거 아닌가요, 네?» (Яким би покидьком я не був, я маю право жити, так?)

«학교에서 나왔으니까 이제 숙제를 할 차례잖아, 안 그래요?... 명심해요. 모래알이든 바위덩어리든, 물에 가라앉기는 마찬가지예요.» (Тепер, коли ти закінчив школу, треба робити домашнє завдання, чи не так?... Май на увазі. Чи то піщинка, чи то камінь, у воді вони тонуть однаково)

«저는 돌연변인가 봐요» (Я, мабуть, монстр)

«나는 너를 못 믿겠다» (Я не можу тобі довіряти)

«당신은 자기 여자를 잘 못 지키기로 유명한 남자잖아요» (Ти ж відомий тим, що не здатен захистити своїх жінок)

«언제든지 쉽게 자살할 수 있네요.... 오만 달러 더 드릴게요» (Щоб я міг убити себе будь-коли... Я доплачу вам ще п'ять тисяч доларів)

«말 한 마디가 그렇게 큰 죄가» (Невже одне слово може мати такі наслідки??)

«이래봐도 제법 미래지향적인 인간이라구요. 과거를 지우는 그런 시시한 짓은 안 해. 당신이 그 날 일을 기억 못하는 진짜 이유가 뭔지 알아? 그건 말이야.... 그냥.... 잊어버린 거야. 싱거운가요? 하지만 진실은 단순한 거거든.... 당신은 '그냥' 잊어버렸어. 남의 일이니까.... 너무 하찮으니까.... 미안해한다는 건 귀찮은 일이니까..... 누나가 왜 자살했는지 알아요? 당신이 낸 소문이 점점 불어나서 이수아가 임신했다는 데까지 발전했어. 누나는 점점 그 소문에 빠져들기 시작했고 결국엔 그걸 믿어버리게 됐지. 그러더니, 정말 월경이 그치고 배가 불기 시작했어. 자식인 동시에 조카를 임신한 소녀의 기분이 어땠을지 생각해봤어? 알겠어요? 당신 혀가 우리 누나를 임신시켰다니! 이우진의 자지가 아니라, 오대수의 혀바닥이! 흐흐흐흐...» (В

будь-якому випадку, я дуже орієнтована на майбутнє людина. Я не роблю таких дурниць, як стирання минулого. Знаєш чому ти не пам'ятаєш той день? Все дуже просто... Ти просто забув. Тому що це чужа справа... Бо це так неважливо... Навіть шкодувати нема чому... Чому моя сестра покінчила життя самогубством? Ти знаєш ? Чутки, які ви поширювали, росли та розвивалися до того, що Су А нібито була вагітна. Вона сама почала закохуватися в чутки та зрештою повірила в них. Чи замислювалися ви коли-небудь про те, що відчувала дівчина, яка була вагітна своєю ж племінницею? Твій язик запліднив мою сестру! Не мій член, а язик О Де Су! Хехехе...)

Додаток Б. Способи вербалізації концептів у фільмі «Олдбой».

Національна травма

IMF 위기 (Криза МВФ)

김대중당선 (вибори Кім Де Чжуна)

부시 취임식 (інавгурація Буша)

9.11 테러사건 (теракт 9.11)

성수대교 (міст Сонсу)

삼풍백화점 붕괴 (руйнування універмагу Сампунг)

만두 (китайські пельмені)

베를린 장벽이 무너진다 (Берлінська стіна впала)

**Додаток В. Способи вербалізації концептів
у фільмі «Олдбой». Злість**

«아저씨, 진짜 나쁜놈이야» (Пане, ви покидьок)

«다른사람....이종용?....강창석?황주연?김나성?박진우임덕윤? 방혜원?
이재평? 박도성? 권명환? 오승철? 누구야, 도대체너누구야!» (Хтось інший.... I
Джон Йон?... Кан Чхан Сок?Хван Чжу Йон? ...Кім На Сон? ...Пак Джин У
Лім Док Юн? Бан Хе Вон? Лі Дже Пьон? Пак До Сон? Квон Мьон Хван? О Син
Чьоль? Хто ти, хто ти в біса такий!)

«자, 다음 후보는 누구죠?» (Так, хто наступний?)

«그러니까 아, 이년이 내가 입국신고서 쓰는 걸 훔쳐봤다구 그러는 거 있지?» (Ця
сучка вкрала в мене імміграційну форму? Розумієш?)

«새끼, 진짜래니까» (Ах сволота! Я ж кажу що правда!)

«새끼» (Сволота)

«그 새끼 잡아죽인 다음에» (Після того як я впіймаю ту сволоту)

«이년아, 연락 좀 하구 살아라, 밥처먹을 만 하니까 친구를 버리냐?...시끄러,
이년아....야 춘심아, 너 이수아 알지?개 사귀던 애가 누구냐?몰라?이년아,
니가 그렇게 우정을 무슨미친년빤스 취급 하니 알 턱이 있니시끄러, 이년아!
그럼누가 알고 있을까?» (Суко, візьми трубку. Ти кидаєш своїх друзів, через
їжу?... Шумно, суко.... Гей, Чун Шім, ти знаєш Лі Су А, так?З ким вона
зустрічалась?Ти не знаєш? Суко, ти ставишся до дружби, як якась божевільна
сука? Голосно, суко! Так хто знає?)

«이름은 못 들었다니까!» (Та я не почув ім'я!)

«야» (Ей)

«내가 이겼으니까 이제 죽어라» (Я виграв, тож тепер помри)

**Додаток Г. Способи вербалізації концептів
у фільмі «Олдбой». Насилля**

«나쁜놈» (покидьок)

«새끼» (сучий син)

«이년아» (суча дочка)

«놈» (покидьок)

«하나 빠질 때마다 일 년씩 늙어가는 거야, 알았지?» (Щоразу, коли ти втрачатимеш зуба, ти старітимеш на рік, зрозумів?)

성공만 하면, 미도 말고 내가 죽을 게요 (Якщо тобі вдасться – помру я, а не Мідо).

«방금 성대가 잘렸거든요» (Щойно йому перерізали голосові зв'язки)

«아까....미도 젖만젖잖아.네손목을 잘라주고 싶으니까, 싸우자» (Ти щойно торкався грудей Мідо. Я хочу тобі перерізати зап'ястя. Давай битися)

«이제 죽어라» (Тепер вмирай)

«살아있는 것이 먹고 싶다» (Я хочу з'їсти щось живе)

«형, 손들어라. 빨리 가라, 피 많이 흘렸다» (Брате, підніми руки. Швидко пішли, багато крові втрачається)

«아유, 쫌헤프단 소문 가지구 죽기야 했겠어?» (Тобі довелося померти через чутки, що ти стерва?)

**Додаток Г. Способи вербалізації концептів
у фільмі «Олдбой». Свідоме інцестуальне кохання**

«누나하고 나는 다 알면서도 사랑했어» (Старша сестра та я все знали, але все одно кохали один одного)

«설마는 뭐가 설마, 당신 둘 다한테 암시를 걸었다니까! 사랑의 암시.» (Невже? Невже? Щось повпливало на вас обох! Пропозиція кохання)

«당신 혀가 우리 누나를 임신시켰다니까! 이우진의 자지가 아니라, 오대수의 혀바닥이!» (Твій язик запліднив мою сестру. Твій язик, а не мій член)

«우진고독해서 잠도 안와요» (Брате, без тебе не можу заснути)

**Додаток Д. Способи вербалізації концептів
у фільмі «Олдбой». Несвідоме інцестуальне кохання**

«여보» (Люба, любий)

사랑해요 (Я тебе кохаю)

«좋아하는» (той, що подобається).

«널처음 보는 순간부터 갑자기 열이 나고 어지러워지기 시작했다» (Щойно я тебе побачив, у мене раптово піднялася температура і голова запаморочилась)

«얼굴에 상처 난 미남 아저씨가 아줌마 선글라스를 끼고 혼자 와서는 국어책 낭독 말투로 산낙지를 주문하더니 픽쓰러졌다» (Красивий чоловік зі шрамом на обличчі прийшов один у сонцезахисних окулярах і замовив живого восьминога літературною корейською, а потім знепритомнів)

«너...내 말을 믿는 것처럼 보인다» (Ти ... мені віриш)

«왜 이우진은, 하필이면 미도라는 열 아홉 살 아가씨와 오대수라는 마흔 다섯먹은 아저씨가 찍하기를 원했을까? 응» (Чому Лі У Джин хотів, щоб 19-річна дівчина на ім'я Мідо і 45-річний чоловік на ім'я О Де Су трахались?)

«정말 예쁜 아내와 딸이네요!» (Які гарні дружина і дочка!)

«이 피 좀 봐!» (Глянь, у тебе йде кров!)

«미안하다. 잘못했다. 어째야 화를 풀겠니» (Вибач. Я був неправий. Як я можу вгамувати твій гнів?)

«웃어요» (Посміхнись)

«사랑해요, 아저씨» (Я люблю тебе)

**Додаток Е. Способи вербалізації концептів
у фільмі «Співчуття пані помста». Травма молодшого покоління**

Why'd you dump me? 왜 나를 버렸죠? (Чого ти мене покинула?),

I mean, why...why...그러니까, 왜..왜..(Так чому... чому...).

« (노래) No friend, no mother. I don't need anybody anyway Just tell me where I am from...O wind, do you know....?» (Не друзів, ні мами. Мені ніхто не потрібний. Просто скажи звідки я... О, вітре, ти знаєш...?).

«내가 당신을 용서한다고 생각하지 마. 난 아이를 버리는 엄마들은 모두 감옥에 가야 한다고 생각해. 어렸을 땐 당신을 찾아가 복수하는 상상을 하고 했어. 하지만 당신을 죽이는 장면은 상상할 수 없었는데 그건 당신 얼굴을 모르기 때문이었어. 기왕 이렇게 됐으니까 복수까진 몰라도 적어도 납득할 만한 설명은 해 줘. 미안하다고 한 번 말하는 걸로는 부족해. 적어도 세 번 이상은 미안하다고 해. 관대하지 않은 당신의 딸, 제니» (Не думай, що я тобі прощаю Всі матері, які покидають своїх дітей, повинні сидіти у в'язниці. Коли я був малою, я мріяла тебе зустріти і помститися. Але я не могла уявити цього, адже я навіть твого обличчя не знала. Не знаю чому та, можливо, це через помсту, але хоча б дай мені переконливе пояснення. Одного разу вибачитися недостатньо. Скажи вибачення принаймні тричі. Твоя нетерпима дочка Дженні)

«Stupid. 병신» (Ти дурна)

«Should I say sorry to his mother? 내가 개네 엄마한테 미안하다고 얘기해 줄까?»
(Мені вибачитись перед його мамою?)

«Do you like me? Do you wish I'm another girl? 엄마는 내가 마음에 안 들지?»

내가 다른 아이였으면 좋겠어?» (Я тобі подобаюсь? Ти хотіла б іншу дитину?)

«Where you happy with me? 그래도 나랑 있어서 행복하지 않았어?» (Ти була щаслива зі мною?)

Додаток Е. Способи вербалізації концептів

у фільмі «Співчуття пані помста». Травма старшого покоління

«이금자... 처음 들어왔을 땐 갓난애처럼 줄창 울기만 했지. 이게 아주 우울했던 거라» (I Ким Джа... Коли вона вперше прийшла, вона завжди плакала наче мала дитина. Це було так депресивно),

«선생님, 제가 임신을 했는데요... 임신이요! 아니요, 임신!» (Вчителю, я завагітніла... Я вагітна! Вагітна!)

«어느 날 시장에 다녀왔더니... 딸애가 없었어. 백한상한테서 전화가 왔지. 내가 다 뒤집어쓰고 자수하지 않으면, 내 딸도 죽는다고, 그러니까....유괴범이 유괴범 아이를 유괴한 거야, 재밌지?...» (Одного разу я була на ринку і моя дочка зникла.

Тоді мені подзвони вчитель Бек. Якщо ти не підпишеш зізнання – твоя дочка помре. У викрадачки дітей – викрали дитину, хіба це не смішно?)

«I think it's your daughter now. 지금 당신들 딸이 그 아이인 것 같군요. I came here only to see her once and for all. 제가 여기 온 것은

아이를 한번이라도 보기 위해서 입니다.» (Я думаю це тепер ваша дочка. Я приїхала лише, щоб поглянути на неї).

«죽은 아가 살아 돌아오는 거는 아니잖아, 여보...그자?» (Люба, померла дитина, не повертається ж до життя, чи не так?),

«...왜...왜 그런 짓을 했어요? 이렇게 멀쩡하게 생긴 사람이.. 왜..도대체...» (Чому...Чому ви це зробили? Ви ж наче звичайна людина... Чому...),

«붙잡아 놓고 안 죽이마 거기 바로 양심의 가책 이라카는기라» (Спіймати його і не вбити – це я вважаю докором сумління),

«이 사람은 심장이 약해서» (Вона дуже чутлива людина).

**Додаток Є. Способи вербалізації концептів
у фільмі «Співчуття пані помста». Насилля**

«씨발년» (Суча дочка)

«씨발» (Чорт)

«새끼» (Покидьок)

«답답해. 풀어주세요... 갸갸해요... 숨막혀 죽겠어요..» (Нема чим дихати.
Розв'яжіть, будь ласка... Темно... Я задихаюсь до смерті)

«아이들을 몹시 귀찮아 했던 백 선생은 유괴하자마자 비디오로 찍어놓고 곧바로 죽이곤 했습니다. 범인과 협상하는 동안 여러분이 전화로 들으셨던 아이들 음성은 이미 죽은 다음에 비디오에서 복사한 것입니다.» (Містера Бека, дуже драгували діти. Як тільки він їх викрадав – знімав відео, а потім одразу вбивав. Дитячі голоси, які ви чули по телефону під час переговорів зі злочинцем, були скопійовані з відео після їх смерті)

«신속하게 개인적인 처형을 원하신다면 바로 여기서 당장, 가능합니다.» (Якщо ви бажаєте швидкої особистої помсти, це можливо прямо тут, прямо зараз)

«저 좀 데리러 와 주세요. 엄마...무서워요....» (Заберіть мене, будь ласка.
Мамо...мені страшно....)

«엄마...엄마..» (Мамо... Мамо...)

«간통한 지 남편과 상대 여자를 죽인 다음, 먹었다고 한다.» (Вона вбила та з'їла свого чоловіка та його коханку)

«오 분만 더 울면 죽여버리겠다 구 겁을 줘서. 그리고 정말 죽였어. 살았으면 딱 지금 니 나이였을 텐데. 죽였어.» (Він його налякав, що якщо він буде плакати

бодай ще п'ять хвилин, то він його вб'є. І справді вбив. Якби він був живий, то був би якраз твого віку. Але він його вбив)

«다른 거 건드리면 머리에 빵꾸 낸다.» (Ще щось торкнешся – голову проломлю)

**Додаток Ж. Способи вербалізації концептів
у фільмі «Співчуття пані помста». Батьківське кохання**

«말했지? 멋지게 자리 잡을 거라고... 백선생님은 아무 것도 묻지 않고 엄마를 받아줬어. 엄마 이젠 학교도 안 가고 밥이랑 빨래 같은 거 조금 하고...

하루에 한두 번씩 만 선생님 기분 풀어드리면 된다.... ..엄마가 열심히 할게, 너는 너 하고 싶은 대로 다 하고...미친년처럼 키울 거야. 사람들이 손가락질 하면....그럼, 내가 뭐라고 할 건지 알아? 이거 보세요...너나 잘하세요...히힛!» (Я ж тобі казала. Я все влаштую... Містер Бек нічого навіть не питав і прийняв твою маму. Мама, більше не ходить до школи, я готую та прю, нічого такого. Мені потрібно лише один-два рази на день задовольнити вчителя... ..Мама буде старанно працювати, а ти робитимеш все, що хочеш... Я виховуватиму тебе як найкраще. Коли люди показують пальцями... ну, знаєте, що я скажу? Подивіться на нас... у нас все добре... хі-хі!)

«엄마가, 영어 공부 열심히 해서 편지를 쓸게. 테이프도 듣고 학원도 다니고 ...가끔 너 보러...» (Мама дуже старанно вчила англійську, щоб тобі написати. Ходила на навчання, сдухала аудіо... Іноді й тебе бачила),

«행복했어, 죄지은 사람이 그래선 안될 만큼.» (Я була щаслива, настільки, що людині з такими гріхами – не дозволено)

«...어느 집에 가든지 모두 너를 사랑할 수밖에 없단 걸 엄마만 알고 있었어....이제 이 사람하고 볼 일이 끝나면 널 다시 호주로 보낼려구 해. 엄마의 죄는 너무 크고 너무 깊어서 너처럼 사랑스러운 딸을 가질 자격이 없거든.

넌 아무 죄도 없는데, 니가 엄마 없이 자라게 해서...» (Куди б ти не пішла – я знала, що тебе любитимуть...Тепер я розібравсь з ним і знову відішлю тебе в

Австарлію. Я настільки грішна, що не маю права бути з такою милою дитиною як ти. Ти ні в чому не винна, тому живи краще без мене)

«이거 봐! 정말 귀엽지 않아? 인형 같지?» (Подивіться на неї! Яка вона мила, неначе лялька)

«제 니가 없었다면 우리는 어떻게 살았을까?» (Якби ми жили без Дженні)

Додаток 3. Способи вербалізації концептів у фільмі «Служниця». Колоніальна травма

«곧 굶어죽을 어린것들을 부잣집 도련님 아가씨로 만들어 주다니 얼마나 보람찬 일인가» (Як же приємно перетворити маленьку дитину, яка ось-ось помре від голоду, на дівчину з багатой родини.)

«인제 아예 왜놈이 되고 싶은 거라 끝내 내지의 몰락한 귀 족 딸한테 장가들어가지고 마누라 성 따라 코우즈키 가上月 됐겠다?» (Тепер він хоче стати японцем, тому одружився з дочкою загиблого дворянина та змінив своє прізвище на прізвище дружини. «Коузукі», здається?)

«그러니까 같은 일본인끼리 용감하신 장군님께서라도 좀 도와주시지 않으면 이 구역질나는 조선 땅 어디 무덤가에서라도 잠을 청해야 하는 신세» (Тому, якщо відважний генерал не допоможе тим же японцям, їм доведеться спати в могилі десь на цій огидній землі Чосон)

«아 요시코는 너야 이 집에선 다 일본식이거든 집사님도 일본분이고 주인마님하고 아가씨 앞에선 일본말만 써야돼» (Ах, Йошико – це ти. У цьому домі все японське, дворецький теж японець, і ти повинена говорити тільки по-японськи перед господинею і леді)

«일본서 가져온 저 나무가 이모 영혼을 빨아들였다는 거야» (Це дерево, привезене з Японії, засмоктало душу моєї тітки)

«일본인이 되려고 애쓰시는지요» (Ти намагаєшся стати японцем?)

«조선은 추하나 일본은 아름답기 때문이요.» (Тому що Чосон потворний, але Японія красива)

«일본은 추하나 조선은 아름답다는 사람도 보았습니다만» (Але я чув, що люди кажуть, що Японія потворна, але Чосон прекрасний)

**Додаток І. Способи вербалізації концептів
у фільмі «Служниця». Мізогінія**

«그래서 나를 기르신 거야, . 잡아먹으려고 병아리 키우는 것처럼» (Він ростить мене, наче курча, яке потім зловлять та з'їдять)

«다시 말대답이 하고 싶을 때는 먼저 그 쇠구슬 맛부터 떠올려보렴» (Що разу як захочеш дати відповідь – згадуй цей металевий смак у роті)

«언제나 이런 식이야, !또또또 !» (Скільки можна, знову, знову, знову!)

«입에 넣어라 히데코. 손 내밀어라» (Поклади у рота, Хідеко, підними руки)

«네가 조금은 미쳤다는 걸 난 알지 모, . 계에 그런 피가 흐르고 있으니까 그래서 훈련시키려는 거야, . 정신을 똑바로 차릴 수 있도록 안 되면 내지에 정신병원이라는 데로 보내버려야겠지. 합리적인 독일인들이 설립했기 때문에 광증 치료에 아주 효과를 본다더구나» (Я знаю, що ти трохи божевільний. У тобі тече така кров, тому я намагаюся тебе тренувати, щоб тримати твій розум в тонусі. Якщо це не спрацює, мені доведеться відправити тебе до місця під назвою «психіатрична лікарня» у центрі міста. Оскільки він був заснований раціональними німцями, він вважається дуже ефективним у лікуванні божевілля)

«네 이모가 어떻게 해서 달아날 용기를 냈는지 나는 아직도 모르겠다. 왜년들은 남자에게 순종적이라고들 하지 않던? 힘써 교육시킨 계집을 또 잃고 싶지 않아서 널 여기 데려온 거야. 그때 이 방에서 내가 네 이모한테 어떻게 했는지 자세히 가르쳐줄 테니 넌 절대로 달아날 생각 마라알 ?» (Я досі не знаю, як твоя тітка набралася сміливості втекти. Чому стерви не хочуть підкорятись чоловікам? Я привів тебе сюди, бо не хотів втратити дівчину, над вихованням якої я так

старанно працював. Тоді в цій кімнаті я докладно розповім тобі, що я зробив з твоєю тіткою, щоб ти ніколи не думала тікати)

**Додаток І. Способи вербалізації концептів
у фільмі «Служниця». Насилля**

«여기엔 목매 죽은 사람은? 혀를 길게 빼물고 똥을 싼다고 적혀 있잖아요. 그런데 그 날 이모는 왜 입도 꼭 다물고 아랫도리도 깨끗했어요?» (Тут написано, що людина, котрі помирає від удушення, висовує язик і спорожняється. Але чому моя тітка того дня тримала язика на замку, а нижня частина її тіла була чистою?)

«그때 이 방에서 내가 네 이모한테 어떻게 했는지 자세히 가르쳐줄 테니 너 절대로 달아날 생각 마라 알?» (Тоді в цій кімнаті я докладно розповім тобі, що я зробив з твоєю тіткою, щоб ти ніколи не думала тікати)

«이레 동안의 자유를 얻었지만 언제나 지하실을 생각하렴» (Сім днів волі, але завжди пам'ятай про підвал)

**Додаток Й. Способи вербалізації концептів
у фільмі «Служниця». Скопофілія**

«나의 자지는 고통스러울 정도로 부풀어 올랐다.» (Мій член боляче роздувся)

«그녀의 보지에 나의 것을 집어넣었다.

“오..... 질리에트 질리에트 ”

공작이 내 뒤로 다가왔다고 느끼는 순간. 내 목엔 밧줄이 걸렸다

내 목은 서서히 뒤로부터 조여왔고 나는 물에 빠진 사람이

무엇이라도 붙잡으려는 것처럼 몰아치는 급류 같은 그녀의 머릿단을 손에
감았다.

“이제, 십 분이 끝나가는군”

“천천히요 여보”

“안 돼, !, 멈추면 안 되오 제발 나를 죽게 하시오 이 고통 속에 숨 막히는
고통 속에 . 그렇게 해서 나는 마침내 쾌락과 고통이 한 가지임을 알게 되었다”»

(Я всунув свою штуку їй у вагіну.

«Ой..... Джульетта Джульетта»

У той момент, коли я відчуваю, що герцог позаду мене, мотузка висіла на шиї.

Моя шия повільно стискалася ззаду, і я був як потопельник

Я обхопив руками її пасма, як бурхливий потік, наче намагався щось зловити.

«Зараз. Минуло десять хвилин».

«Повільно, любя»

«Ні, не можу зупинитися, будь ласка, дай мені померти в цьому болю, в цьому
задушливому болю».)

«안타깝네요. 문장만으로는 마지막 자세를 정확히 파악하기 힘들다고 판단했기 때문에 굳이 삽화를 수록했을 텐데» (Дуже шкода. Я думав, що буде важко точно зрозуміти кінцеву позу, маючи лише речення, тому наважився включити ілюстрацію)

«그녀를 십 분간 당신의 것으로 해준다면 내게 무엇을 주겠소?» (Щоб ти дав, якби я дозволив її взяти на 10 хвилин),

«당신이 원하는 것은 무엇이든. 이 세상에 존재하는 것은 무엇이든» (Що завгодно, все, що існує в цьому світі).

**Додаток К. Способи вербалізації концептів
у фільмі «Служниця». Нетрадиційне кохання**

«이렇게 예쁜 거 본 적 있니 요시코?» (Йошико, ти колись бачила щось таке ж красиве?)

«이모가 애기 씻길 때 사탕을 물리거든요, . 목욕이 얼마나 달콤한지 가르쳐준다고 특히 백작님은 사탕 안 주면 절대 물에 안 들어가는 아기였대요»

(Тітка що разу дає цукерки, коли миє дітей. Вона каже, що це вчить дітей, як приємно купатися. Зокрема, граф сказав, що він дитина, яка ніколи не піде у воду, якщо їй не дадуть цукерки)

«입 안이 자꾸 베여 이 하나가 ... 뽀족한가봐» (В роті постійно зуб ріжеться, він має бути гострим)

«느껴지세요?» (Відчуваєте?)

«아가씨를 만지고 싶으실 거예요. 저처럼» (Він захоче вас торкнутись, як і я)

«아, 숙희야 계속해줘» (А, Сук Хі, продовжуй)

«정말 부드럽고 따뜻하고 촉촉하군요» (Вона справді дуже м'яка, тепла і волога)

«바로 그 때다....» (Так, саме тут)

«더 가르쳐 드릴까요 아가씨» (Вас ще навчити, пані?)