

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра японської філології

Кваліфікаційна робота магістра з японської філології
на тему: «ХУДОЖНИЙ ОБРАЗ ЖІНКИ У ТВОРАХ ХАРУКІ МУРАКАМІ:
ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ ТА КОГНІТИВНО-ПРАГМАТИЧНИЙ
АСПЕКТИ»

Допущено до захисту
«__» _____ року

студентки групи МФяп 59-19
факультету сходознавства
освітньо-професійної програми Японська
мова і література, англійська мова та
методика їх викладання
за спеціальністю 035 Філологія
спеціалізацією 035.069 Східні мови та
літератури (переклад включно), перша –
японська
Ізотової Ірини Костянтинівни

Завідувач кафедри
японської філології

Науковий керівник:
доктор філологічних наук, професор
Валігура Ольга Романівна

_____ Кравець К. П.

Національна шкала _____
Кількість балів _____
Оцінка ЄКТС _____

КИЇВ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ЛІНГВІСТИЧНІЙ НАУЦІ	7
1.1 Художній образ як об’єкт лінгвістичних досліджень	7
1.1.1 Підходи до вивчення художнього образу.....	9
1.1.2 Поняття художнього тексту	13
1.2 Концепт та картина світу у когнітивній лінгвістиці	15
1.2.1 Основні тлумачення поняття концепту.....	15
1.2.2 Структура концепту	17
1.2.3 Поняття картини світу	18
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I	22
РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ЯПОНСЬКІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ	26
2.1 Мовна картина світу в контексті японського мовознавства	26
2.1.1 Проблема дослідження японської мовної картини світу	26
2.1.2 Структура японської мовної картини світу	27
2.2 Жіночий образ в японській лінгвокультурі	29
2.2.1 Період Хейян.....	29
2.2.2 Період Едо.....	33
2.2.3 Період Мейджі	37
2.2.4 Період Тайшю	40
2.2.5 Період Шьова.....	42
2.2.6 Період Хейсей – сьогодення.....	44
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II	47
РОЗДІЛ III. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ЖІНКИ У ТВОРЧОСТІ ХАРУКІ МУРАКАМІ (НА ОСНОВІ РОМАНУ «КІНЕЦЬ СВІТУ ТА КРАЇНА ЧУДЕС БЕЗ ГАЛЬМ»)	51
3.1 Концепт «жінка» в японській лінгвокультурі.....	51

3.1.1	Структура концепту-фрейму «жінка».....	56
3.2	Репрезентація художнього образу жінки у романі Харукі Муракамі «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм»	60
3.2.1	Основні відомості та структура роману	60
3.2.2	Фреймова структура жіночих образів роману.....	61
3.2.2.1	Повна дівчина (太った娘).....	61
3.2.2.2	Дівчина з довідкового відділу (リファレンス係の女の子).....	66
3.2.2.3	Дівчинка з бібліотеки (図書館の少女)	69
3.2.3	Образ жінки Харукі Муракамі в контексті японської картини світу .	71
	ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ІІІ.....	73
	ВИСНОВКИ	76
	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	81
	ДОДАТКИ.....	89
	要約	93

ВСТУП

Мова є засобом пізнання людиною світу та важливою частиною культури будь-якої нації. Мова формує ідентичність людини, її світобачення та менталітет.

Тому недивним є той факт, що лінгвістичні дослідження з кожним роком набувають усе більшої та більшої актуальності, адже мова – поняття, яке є далеким від слова «стабільність». Вона змінюється та модернізується: до лексичного складу приходять все нові й нові одиниці, витісняючи старі. Даний процес відбувається постійно, тому і лінгвістична наука намагається йти в ногу з часом, формуючи нові галузі для створення повноцінної картини мови.

Однією з таких галузей є когнітивна лінгвістика, яка розглядає мову як засіб отримання, зберігання, обробки, трансформації та використання знань, що формують інформаційну систему мовленнєвої свідомості людини. Дана інформація зберігається у вигляді концептів, які уособлюють собою одиниці людського досвіду, що формує картину світу.

Концепт «жінка» є одним із найважливіших та найактуальніших концептів у культурі кожного народу. Особливо його місце серед інших концептів відчувається і сьогодні, адже питання гендеру, а також питання місця та ролі жінки у суспільстві набуло рівню світової важливості.

Однак, так як концепт є поняттям складним та багатограним, у даній роботі ми плануємо розглянути художній образ жінки в масштабах японської лінгвокультури, а саме – у межах роману Харукі Муракамі «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм». На нашу думку, Харукі Муракамі володіє дійсно унікальним світоглядом, який увібрав у себе риси японського та американського менталітету. Дану унікальність письменник втілює не лише в оригінальних способах оповіді, але й у першу чергу – у створених ним жіночих персонажах.

У даному дослідженні ми розглянемо поняття образу та концепту «жінка» в японській лінгвокультурі, відтворивши їхню фреймову структуру, а також встановимо особливості репрезентації художнього образу жінки крізь призму аналізу головних жіночих персонажів роману «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм», виділяючи їхні спільні та відмінні риси.

Отже, *актуальність* нашого дослідження полягає в зв'язку з такими питаннями, яким в наш час приділяється багато уваги, а саме – гендерні питання та питання когнітивної лінгвістики. За допомогою аналізу даного художнього образу на рівні твору конкретного автора – Харукі Муракамі – ми плануємо детальніше дослідити аспекти, за якими відрізняються та схожі такі поняття як індивідуальна (у даному випадку, авторська) та національна картини світу в контексті художнього образу жінки.

Мета дослідження – встановити лінгвокогнітивний та когнітивно-прагматичний аспекти художнього образу жінки у творах Харукі Муракамі (на основі роману «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм»).

Мета дослідження вимагає виконання таких *завдань*:

- проаналізувати поняття художнього образу у межах мовознавства;
- дослідити суміжні поняття художнього образу, а саме – художній текст, концепт та мовна картина світу;
- розглянути особливості вивчення та структуру японської мовної картини світу;
- встановити структуру концепту «жінка» у японській лінгвокультурі;
- дослідити особливості реалізації художнього образу жінки у творчості Харукі Муракамі.

Об'єктом дослідження є художній образ жінки.

Предметом дослідження є лінгвокогнітивний та когнітивно прагматичний аспекти художнього образу жінки у романі Харукі Муракамі «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм».

Методи дослідження:

- метод зіставного та порівняльного аналізу з метою виявлення спільних та відмінних рис між концептом «жінка» в японській лінгвокультурі та художнього образу жінки у творах Харукі Муракамі;
- компонентний та дескриптивний аналіз словникових дефініцій з метою створення ядра концепту «жінка» в японській лінгвокультурі.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що дістало подальший розвиток таке явище, як художній образ жінки. Вперше було розглянуто репрезентацію даного образу крізь призму творчості унікального японського письменника Харукі Муракамі та частково встановлено особливості картини світу автора.

Практичне значення одержаних результатів є певним внеском до когнітивної лінгвістики. Результати даної роботи можуть бути використані при розробці посібників з лінгвокультурології, когнітивної лінгвістики, або японського літературознавства.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків та резюме. Основний зміст магістерської роботи викладено на 74 сторінках.

РОЗДІЛ І. ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ЛІНГВІСТИЧНІЙ НАУЦІ

1.1 Художній образ як об'єкт лінгвістичних досліджень

Поняття «художній образ» є широким і багатозначним та використовується не лише у літературознавстві, але й у таких галузях, як філософія, історія, психологія, а також мовознавство.

Художній образ у загальному сенсі є естетичною категорією, яка характеризує особливий, притаманний лише мистецтву спосіб та форму осмислення та втілення дійсності. У вузькому та більш конкретному сенсі, художній образ є елементом певного художнього твору (наприклад, персонаж, предмет чи явище), у ширшому значенні – способом буття та відтворення художньої реальності («Образ художественный», 2010).

Варто зазначити, що художній образ не є копією певного предмета чи явища; він є умовним та ілюзорним та належить до внутрішнього уявного світу художнього твору. Він є не лише відображенням дійсності, але й її художньою репрезентацією. Таким чином, згідно з повнотою смислового насичення, узагальненості художнього образу, втіленням творчого замислу, виокремлюють такі образи: індивідуальні, характерні та типові. Вони мають ієрархічний характер: індивідуальний, відповідно до його смислового навантаження, може переходити у характерний, характерний – у типовий, аж до створення образів, що мають загальнолюдську цінність та значимість («Образ художественный», 2010).

Найбільш поширеним образом у літературі є художній образ персонажа художнього твору. Л.В. Чернець пропонує такі характерні риси даного образу:

- **типізованість** (у результаті творчої типізації персонаж набуває рис «знайомого незнайомця»; творча типізація, зі свого боку, є відбором певних аспектів життєвих явищ та гіперболізацією їх під час художнього відображення);
- **експресивність** (образ є вираженням автором його ідейно-емоційного ставлення до певного предмету чи явища);
- **самодостатність** (художній образ є основною формою відображення

змісту в мистецтві, що є причиною його численних трактувань) (Чернець та ін., 1999, с. 337);

Згідно з В.Є. Халізовим, даний образ має такі структурні компоненти:

- портрет (або зовнішність персонажа);
- вчинки;
- індивідуалізація мовлення;
- біографія;
- авторська характеристика;
- характеристика персонажа іншими дійовими особами твору;
- звички, манери;
- ставлення до природи на навколишнього світу;
- розкриття внутрішнього світу персонажа;
- світобачення (Халізов, 2000, с. 145);

Художній образ як лінгвістична категорія є поняттям маловивченим, тому існує безліч трактувань та підходів до його визначення. Наприклад, Т.В. Надозірна та Л.А. Скубачевська вважають, що художнім образом може бути будь-яке явище, яке є творчо реалізоване автором у його творі. Вони також зазначають, що він є результатом осмислення автором певного явища чи предмета (Надозірна & Скубачевська, 2009, с. 10). О.Б. Борисова висловлює іншу інтерпретацію даного поняття, пропонуючи, що воно є окремим фрагментом, наділеним самостійністю та змістом, та результатом використання автором усіх можливостей літературної мови (Борисова, 2009, с. 21).

Н.Ю. Логунова зазначає, що важливим аспектом дослідження мовознавцями художнього образу є його мовна складова (Логунова, 2018, с. 104). Тому при аналізі образу важливо враховувати його комунікативний аспект, адже його функціонування залежить не лише від автора, але й від читача. Твір є простором для вираження автором його індивідуальності, його суб'єктивного світу, який сприймається читачами за допомогою їхнього власного світобачення,

особливостей та досвіду (Мезенін, 1983, с. 52).

Н.Д. Арутюнова надає образу як об'єкту лінгвістичних досліджень такі характерні ознаки:

- співвіднесеність до сфери людської свідомості;
- зв'язок з об'єктами дійсності;
- синтетичність образу, що пояснюється його створенням через комплексне сприйняття дійсності, в якій головними є зорові враження;
- можливість інтерпретації та осмислення образів;
- відсутність сформованих потенційних аспектів знаку;
- заміна «природної» кореляції форми та субстанції на «культурне» співвідношення форми та змісту (Арутюнова, 1999, с. 75).

Художній образ формується за допомогою зовнішнього вигляду та характеру, створеного автором. Він може бути уявленням про певний предмет чи явище або ж утіленням ідей. Образ є частиною людської свідомості та має зв'язок з об'єктами дійсності. Художній образ є самостійним та осмисленим, а також виражає цінності автора, його світобачення та світосприйняття; він володіє комунікативним аспектом та об'єктивністю спільною як для автора, так і для читача (Логунова, 2018, с. 105).

1.1.1 Підходи до вивчення художнього образу

Художній образ може бути розглянутий в контексті *національної лінгвокультури*, що характеризує його як власне феномен мови, культури та поетики. О.В. Томберг пропонує модель дослідження художнього образу, який враховує специфіку та природу даного поняття. Дана модель складається з декількох рівнів:

- персонажно-контекстуальний;
- лінгвопоетичний;
- концептуальний.

Одиницями *персонажно-контекстуального* рівня є персонажі, які репрезентують даний образ. Під час даного етапу важливо виявити та описати

персонажний репертуар образу та визначити його жанрову варіативність. Тобто, художній образ розглядається як сума персонажних репрезентацій концептуально схожого типу, а зв'язок персонажу із загальним образом – в контексті «особисте – загальне»; персонаж, зі свого боку, є дискурсивною репрезентацією образу. Репрезентація персонажів розміщена у конкретних текстових фрагментах, у яких знаходиться опис персонажів, їхня характеристика, поведінка, особливості їхнього світосприйняття, а також ставлення інших персонажів до них (Томберг, 2017, с. 32).

Лінгвопоетичний рівень формується двома блоками мовних одиниць (виявлених на попередньому рівні), які репрезентують образ: лексико-граматичних та тропеїчних. На даному рівні мовні одиниці вивчаються в контексті їхньої поетичної функції:

- на лексико-граматичному підрівні одиницями створення образу є слова та граматичні конструкції, які додатково допомагають виокремити особливості загальнонаціональної мови;

- на тропеїчному підрівні одиницями репрезентації образу є засоби стилістичної виразності (Томберг, 2017, с. 33).

Останнім рівнем аналізу художнього образу є *концептуальний* рівень, одиницями якого є концепти. Саме словник персонажа, сформований на попередніх рівнях є матеріалом для відтворення культурних концептів, які репрезентують досліджуваний художній образ. На даному рівні він співвідноситься з категоріальним простором національної культури через лінгвокультурний концепт (Томберг, 2017, с. 34).

Н.І. Андрейчук та О.А. Бондарук пропонують застосування *лінгвосеміотичного підходу* до аналізу художнього образу. Згідно з даною моделлю, останній розглядається у вигляді лінгвокультурного коду, який відтворює зв'язок між знаками та культурним і соціальним світом людини (Андрейчук & Бондарук, 2015, с. 18). Важливою складовою аналізу художнього образу є категорія лінгвокультурного простору, який є формою актуалізації культурно зумовлених особливостей певної нації. Дане поняття також

розглядають у зв'язку з етнокультурною специфікою мовної картини світу (Андрейчук & Бондарук, 2015, с. 19).

Образ уособлює знак та використовується у визначенні позамовної реальності; образ слугує для передачі інформації про об'єкт та учасників комунікації (Андрейчук & Бондарук, 2015, с. 19). При сприйнятті даного знака залучаються певні розумово-мисленнєві процеси, що інтерпретують даний знак чи їхню сукупність. Дані процеси мають назву інтерпретанти, яка має складний характер та формує важливі індивідуальні та соціальні результати (Андрейчук & Бондарук, 2015, с. 20).

Сукупність знаків є результатом людського досвіду взаємодії із життєвим світом та її сприйняття навколишнього середовища. Образ в даному випадку формується у процесі кодування даних явищ та предметів за допомогою мовних засобів. Життєвий світ, зі свого боку, є поняттям інтегрувальної природи та відображенням зв'язку людського мислення, культури, мови та мовлення (Андрейчук, 2013, с. 6).

У лінгвосеміотичному аспекті образи існують у дискурсі, який формують базові коди. Дані коди репрезентують мовне позначення предметів та явищ людського існування. Андрейчук пропонує тлумачення, за яким коди розглядаються у вигляді тривимірного мовного знаку думки, об'єкта та знаку які їх пов'язує між собою (Андрейчук & Бондарук, 2015, с. 20). Саме базові коди мають функцію фіксації денотату у дискурсі. Зі свого боку, денотат є відображенням зв'язків між мовними формами та понятійними єдностями дійсності, що у сукупності за смисловим наповненням формує денотативне поле (Андрейчук & Бондарук, 2015, с. 18).

Базові коди у своєму поєднанні формують лінгвокультурний код (один з курних кодів), який сприяє комунікації та має вагому вплив у процесі формування національно-культурного простору людини. Вважаємо за необхідне зазначити, що національно-культурним простором, згідно з В.В. Красних, є особлива форма, яка забезпечує існування культури у людській свідомості та складається з усіх уявлень (реальних та потенційних) про культурні явища у представників певного

національно-культурного суспільства (Красних, 2001, с. 3).

Лінгвокультурні коди є своєрідним шляхом світобачення; їхнє існування зафіксоване у житті певного народу та його історичному процесі. На формування даних кодів впливають такі чинники, як зв'язок людини із навколишнім соціальним та культурним середовищем, ставлення до нього, а також її особлива мисленнєво-поведінкова модель, зумовлена специфічними культурними аспектами. Н.І. Андрейчук та О.А. Бондарук зазначають, що при декодуванні лінгвокультурних кодів має використовуватися трихотомія інтерпретант базових кодів: первинна, поняттєва та культурна.

Поняття інтерпретанти має такі трактування:

- думка, яка формується під час процесу сприйняття потенційного знаку, пов'язуючи останній з його ідеєю у свідомості реципієнта;
- наслідок взаємодії інтерпретатора зі знаком;
- дискурсивна реакція на знак, текст, спосіб поведінки;
- спосіб репрезентації репрезентамена через інший знак (Пірс, 2000, с. 177);
- інструмент контролю таких складових декодування тексту, як адаптаційна та ціннісно-орієнтаційна» (Андрейчук & Бондарук, 2015, с. 19).

Під час інтерпретації дискурсу мають бути визначені інтенції мовця, адже вони є чинником, що забезпечує процедуру добору базових кодів. Комунікативна спрямованість та адресованість формують задум автора, його внутрішню програму мовлення та шляхи її реалізації, у результаті чого формується художній образ (Андрейчук & Бондарук, 2015, с. 19).

Таким чином, Н.І. Андрейчук та О.А. Бондарук пропонують аналізувати художні образи за допомогою встановлення маніфестації таких ознак:

- знакова природа образу – його знаконосій (репрезентамен), об'єкт та культурна інтерпретанта: об'єкт є втіленням реального чи уявного об'єкту життєвого світу людини; репрезентамент – базовий код, який відображає даний об'єкт; культуна інтерпретанта – складова, через яку відбувається реалізація вмісту образу, створеного автором;
- структурованість: лексичні базові та лінгвокультурні коди є засобами

вираження образу; вони формують денотативні поля, повторюваність та єдність яких впливає на структурованість художнього образу;

- наявність культурної інтерпретації, яка репрезентує морально-етичні оцінні уявлення носіїв певної мови;

- індивідуально-авторський характер кодування: вибір та спосіб використання базових та лінгвокультурних кодів для створення художнього образу;

- комунікативна спрямованість: засоби вираження образу та їхній відбір є уособленням інтенції автора та втіленням його комунікативної мети (Андрейчук & Бондарук, 2015, с. 20).

1.1.2 Поняття художнього тексту

У лінгвістичному контексті художній текст володіє такими характеристиками:

- за параметром *структури* є складним та комплексним;
- за *функціонально-стильовим* параметром є твором художнього стилю;
- за параметром *підготованості* є підготованим;
- за параметром *алгоритмізації* є нефіксованим;
- за параметром експлікації інтенції є м'яким;
- за *функціонально-прагматичним* параметром є дескриптивним з елементами деонтичного та аксіологічного текстів;
- є цілісним та зв'язним (Бабенко & Казарін, 2004, с. 55).

Художній текст є особистісним авторським сприйняттям та вираженням дійсності, тому також має у своєму складі суб'єктивний елемент.

У літературознавстві поняття «текст» та «твір» ототожнюються. Однак, мовознавці вважають, що художній текст має ряд сталих ознак, за якими його можна диференціювати як окреме від твору поняття. Текст є більш загальним поняттям, визначеною послідовністю знаків, які читач сприймає інваріативно, що відрізняє його від твору за такими аспектами, як графічний запис та

структура (Грошенкова, 2009).

«Твір» може бути співвіднесеним із конкретною інтенцією, тому уособлює певний складний зміст, який базується та тексті та формується з нього. Художній твір є складною єдністю компонентів, які поєднані в одне гармонійне ціле. Його ідейний зміст реалізується в системі образів, що є його формою; зі свого боку, форма образів є поетичним мовленням (Грошенкова, 2009).

Р. Барт виражає інший погляд стосовно диференціації даних понять, пояснюючи, що текст та твір пов'язані як процес та результат (Барт, 1989, с. 417).

Художній текст може розглядатися за допомогою культурологічної інтерпретації та характеризується як реальність культурного характеру з її специфічними естетичними, етнокультурними та поведінковими стереотипами. Текст є культурним феноменом та узагальненою моделлю світу. Він є складовою колективної пам'яті культури, яка має зберігатися, тобто виконує функцію колективної культурної пам'яті. Таким чином, текст може функціонувати поза межами часу та простору, в яких був створений, що підкреслює значимість його як мовленнєвої дії (Грошенкова, 2009). Комунікативна функція тексту, згідно з даною інтерпретацією, полягає в поєднанні людей – як в межах простору, так і в межах часу. Таким чином, художній текст є джерелом духовно-практичного досвіду певних суспільних груп, а також окремих особистостей (Грошенкова, 2009).

Важливою складовою роботи з художнім текстом є осмислення його естетичної складової. За структурою текст може бути репрезентований за допомогою ієрархічної схеми елементів з естетичною функцією – концептуальних, оціночних, емоційно та експресивно синтетичних, ритміко-інтонаційних – з лексичним, синтаксичним, звуковим, та метричним рівнями, які мають тісний зв'язок один з одним (Грошенкова, 2009).

З точки зору психолінгвістики, естетична складова тексту полягає у сприйнятті читачем коду, мови художнього твору, що є організованою знаковою системою (Грошенкова, 2009).

Варто зазначити, що іншою характерною особливістю художнього тексту є

його сугестивність, або ж здатність тексту до впливу на підсвідомість реципієнта. При цьому реципієнт має володіти відносною об'єктивністю та суб'єктивністю під час сприйняття тексту, пояснюючи це тим, що відсутність першого компонента блокує можливість лінгвістичного тексту, а другого – його розуміння власне як художнього.

Отже, художній текст має конкретні естетичні характеристики, за якими його можна співвіднести до культурних складових. Усі його рівні зберігають певну естетичну інформацію, яка знаходить своє вираження при мовному оформленні (Грошенкова, 2009).

1.2 Концепт та картина світу у когнітивній лінгвістиці

1.2.1 Основні тлумачення поняття концепту

Концепт є найбільш нечітким поняттям у когнітивній лінгвістиці (Маслова, 2016, с. 33). Існує ряд суміжних понять та концептів, за якими виникла проблема їхньої диференціації, а саме – «поняття» та «значення». Однак, в результаті численних досліджень, вдалося більш чітко їх виокремити (Падучева, 2009, с. 15). Таким чином, поняття – це сукупність суттєвих ознак об'єкта, а концепт – ментальне національно-специфічне утворення, планом змісту якого є сукупність знань про певний об'єкт, а планом вираження – сукупність мовних засобів (Сосюр, 1998, с. 287). Інакше кажучи, концептами є лише найбільш важкі та важливі поняття, які формують уявлення про певну культуру.

Поняття складається з суттєвих та необхідних ознак, а концепт може володіти і несуттєвими (Пилячик, 2011, с. 38). Поняття мають більш просту структуру, що зумовлює їхню кількість; зі свого боку кількість концептів є обмеженою, адже ними можуть стати лише ті явища дійсності, які є актуальними та цінними для даної культури, які мають велику кількість мовних одиниць для своєї фіксації, а також є темою прислів'їв та приказок, поетичних та прозаїчних текстів. Концепти є носіями культурної пам'яті будь-якого народу (Маслова, 2016, с. 34).

Даний термін до сих пір не має жодного визначення, хоча його вивченням

продовжують активно займатися. Причина цього вбачається у складній багатомірній структурі концепту, яка складається не лише з понятійної основи, але й соціо-психо-культурної частини, яка зі свого боку пов'язана не стільки з мисленнєвим процесом, скільки досвідом людини (її асоціації, емоції, національні образи і конотації, притаманні даній культурі) (Попова & Стернін, 2007, с. 28). Власне тому існують численні визначення поняття концепту, за допомогою яких формуються такі його ознаки: а) концепт як мінімальна одиниця людського досвіду в його ідеальному уявленні, що вербалізується за допомогою слова; б) як основна одиниця обробки, зберігання та передачі знань; в) має рухомі межі та конкретні функції; г) є соціальним, а прагматика обумовлюється його асоціативним полем; ґ) є основною ланкою культури (Маслова, 2016, с. 34).

За характером концептуалізованої інформації концепти поділяються на:

- 1) **уявлення** – узагальнені образи предметів чи явищ, які є статичними віддзеркаленнями сукупності їхніх найсуттєвіших ознак (Пірс, 2000, с. 59);
- 2) **схеми** – концепти, представлені узагальненою контурною схемою;
- 3) **поняття** – концепти, які складаються із загальних та суттєвих ознак предмету або явища та є результатом їхнього раціонального відображення та осмислення;
- 4) **фрейми** – концепти, які є об'ємними уявленнями та сукупністю знань про певний предмет чи явище (Русановська, 2009, с. 9). Фрейми графічно зображаються у вигляді багаторівневої та ієрархічно упорядкованої структури (сітки), що складається з численних вузлів (або слотів), а також зв'язків між ними (верхні вузли є суперординаційніми та чітко визначеними; на нижчих рівнях розташовані термінальні вузли – субординаційні – які є облігаторними компонентами структури) (Мінський, 1979, с. 159);
- 5) **сценарії** – стереотипні епізоди з ознаками руху чи розвитку;
- 6) **гештальти** – комплексні мисленнєві структури, які об'єднують динамічні та статистичні аспекти відображеного об'єкту чи явища (Дем'янков, 1994, с. 62).

1.2.2 Структура концепту

Концепти є багатомірним поняттям, адже в ньому виділяється як раціональне, так й емоційне, як абстрактне, так і конкретне, як універсальне, так етнічне, як загальнонаціональне, так й індивідуально-особистісне (Селіванова, 2008, с. 453). Вони виникають в результаті діяльності, осмислення світу, соціалізації, а також складаються з таких елементів:

- а) чуттєвого досвіду людини, її сприйняття світу органами чуття;
- б) предметної діяльності людини;
- в) мисленнєвих операцій, а також концептів, які вже існують у свідомості людини;
- г) мовного знання;
- ґ) свідомого пізнання мовних одиниць (Кубрякова, 1996, с.86).

Концепти мають складну структуру. До неї входять ті складові, які належать до формування поняття, а також ті елементи, які характеризують концепт як фактор культури, а саме: етимологія, історія, сучасні асоціації, оцінки та конотації. Концепти складаються із компонентів, які є окремими ознаками об'єктивного або суб'єктивного світу та диференційовано відображаються в його свідомості, а також розрізняються за ступенем абстрактності. Вони можуть бути особистими, віковими або загальнонаціональними (Палєєва, 2010, с. 2).

Концепт складається з історично різноманітних нашарувань, що відрізняються за часом утворення, походженням та семантикою. Особлива структура концепту має такі елементи:

- а) основний та актуальний чинник;
- б) допоміжний або пасивний, історичний чинник;
- в) внутрішня форма.

Концепт як лінгвокультурне поняття має у складі не лише смисловий зміст, але ж оцінку та ставлення людини до певного об'єкта, а також інші компоненти: універсальний, національно-культурний, соціальний, груповий, індивідуально-особистісний тощо (Ржевська, 2018, с. 54).

1.2.3 Поняття картини світу

Мова є основним засобом формування знань людини про світ, а також об'єктом досліджень когнітивної лінгвістики. Сукупність даних знань має назву «мовної картини світу».

Питання реалізації картини світу у свідомості людини та вираженні її у мові є одним із найактуальніших питань сучасної когнітивної лінгвістики. Картина світу не є прямим (дзеркальним) відображенням світу. Вона є своєрідною схемою, баченням, сформованими за допомогою логіки світобачення (Маслова, 2016, с. 60).

Досвід людини перетворюється нею на низку концептів, які поєднуючись формують концептуальну систему. Дана система створюється, змінюється та уточнюється безперервно. Причиною цього явища є можливість концепту трансформуватися у свідомості під впливом їхньої взаємодії з іншими концептами. Таким чином, протягом процесу набуття людиною досвіду, наповнення та кількість концептів змінюється.

Поняття «картини світу» з'явилося на кінці 19 - початку 20 століття. Картина світу є реальністю у людській свідомості та базується на вивченні уявлень людей про світ, який їх оточує. Картина світу, іншими словами, є результатом процесу переробки людиною інформації про світ, про навколишнє середовище та про саму людину, в цілому. Ті речі або явища, які існують поза уявленнями людини про світ, є непомітними для її свідомості.

Згідно з В.А. Масловою, усі предмети та явища світу відображуються у свідомості у вигляді внутрішнього образу. Цей образ формує особливий вимір, смислове поле, систему значень. Картина світу формується за допомогою чисельних образів світу, які за своєю суттю є ієрархічною системою когнітивних репрезентацій (Маслова, 2016, с. 68).

Картина світу, або ж знання про світ, є основою людської свідомості – як індивідуальної, так і суспільної. Концептуальні картини світу можуть мати відмінне наповнення, залежно від людини, епохи, в якій вона існує, соціального статусу, вікової групи, сфер наукових знань тощо. Таким чином, при певних

умовах навіть носії різних мов можуть мати схожі концептуальні картини світу. І навпаки, концептуальні картини світу людей, що говорять однією мовою, можуть відрізнятися. Іншими словами, концептуальна картина світу формується та трансформується на основі низки фундаментальних чинників, а саме – особистісних, національних, а також загальнолюдських.

Картина світу складається не лише з відображення людиною явищ або об'єктів, але й з її ставлення до даних об'єктів, що порівнюється до реальності. Ставлення може не лише відображати ці предмети, але й змінювати їх через діяльність (Болдирєв, 2001, с. 83).

Отже, картина світу – це сформований та глобальний образ світу, результат духовної активності людини, який формується під впливом взаємодії людиною зі світом. Через пізнання людиною світу у її свідомості створюється картина світу, або ж мовна модель світу. Формування картини світу має міцний зв'язок із мовою, тому вона також має назву «мовної картини світу».

Концептуальна картина світу, порівняно з мовною, є більш наповненою та різноманітною. Мовна картина світу є частиною концептуальної (згідно з її зв'язком із мовою) (Кубрякова, 1996, с. 148). Картина світу може розглядатися крізь призму часових понять, просторових, етичних, кількісних тощо. На її формування впливає низка чинників: мова, традиції, виховання, освіта, природа, а також численні соціальні явища.

Концептуальні картини світу є однаковими для людей, як результат цілісності людського мислення. Зі свого боку, національні мовні картини світу є своєрідними варіаціями даних картин. Мовна картина світу є відображенням національної; її можливо виявити на різних рівнях мовних одиниць (Дем'янков, 1994, с. 271).

У житті людини мовна картина світу займає передуючу роль, порівняно з концептуальною, адже мова є тим інструментом, за допомогою якого людина розуміє світ та усвідомлює власну позицію в ньому. Мовою фіксується суспільно-історичний досвід як людства, так і окремої нації. Специфічними особливостями мови формується особлива версія світу, що залежить від таких чинників, як

національна значимість певних явищ або предметів, а також ставлення до них, яке зі свого боку, регулюється видом діяльності та національною культурою (Маслова, 2016, с. 69).

Мова є важливою складовою частиною культури. Культура будь-якого народу вербалізується та акумулюється у мові, яка зберігає її найголовніші концепти, та відображається у словах. Мовна картина світу за своєю суттю є концептуальним змістом певної мови.

Згідно з К.С. Яковлевою, мовна картина світу вивчається за такими напрямками:

- 1) Дослідження окремих аспектів мови: відображення мовної картини світу у словотворі, метафорах, лексиці тощо;
- 2) Дослідження мовної картини світу в контексті відтворення духовної культури народу;
- 3) Типологічні дослідження (Яковлева, 1994, с. 9).

В.А. Маслова також пропонує таку послідовність у вивченні мовної картини світу:

- 1) Вивчення характерних для певної мови концептів;
- 2) Дослідження специфічних конотацій універсальних концептів;
- 3) Дослідження повного «наївного» погляду на світ (Маслова, 2016, с. 71).

Картина світу є відображенням змістової складової мови певного етносу, тому її аналіз дозволяє зрозуміти ключові аспекти та основні відмінності тих чи інших національних культур, а також їх вплив одна на одну в контексті світової культури.

Мовна картина світу має тісний зв'язок з мовою та концептуальною системою. Таким чином, картина світу, яка формується та відображається у людській свідомості, є вторинним відтворенням світу, яке зберігається та реалізовується у формі мови. У межах однієї мови та суспільно-історичного досвіду існують схожі мовні картини світу. Іншими словами, це підтверджує існування узагальненої національної мовної картини світу, згідно з якою

пояснюються відмінності у певних аспектах культури народів, а також в їхніх традиціях.

Мовна картина світу є багаторівневою, має чітко сформовану структуру. За допомогою мовної картини світу формується комунікативна поведінка, а також розуміння людиною зовнішнього та внутрішнього світу (Маслова, 2016, с.73).

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Ми проаналізували поняття художнього образу у межах мовознавства. Дане поняття є багатозначним та широким, тому набуває актуальності не лише в літературознавстві, але й у лінгвістиці. Художній образ є естетичною категорією, особливим способом осмислення та репрезентації дійсності, який не копіює її, а є частиною внутрішнього уявного світу художнього твору. Дані образи поділяються на індивідуальні, характерні та типові, які знаходяться у ієрархічній залежності ота можуть набувати ознак один одного, залежно від їхнього смислового наповнення.

Ми виділили художній образ персонажа художнього твору, виокремивши його характерні ознаки (типізованість, експресивність та самодостатність), а також структурні компоненти (портрет, вчинки, індивідуалізація мовлення, біографія, авторська характеристика, світобачення, внутрішній світ, характеристика іншими дійовими особами, звички, манери). Ми проаналізували дане поняття у лінгвістичному аспекті, встановили, що художній образ є результатом осмислення автором певного явища, вираженням його у художньому творі та володіє такими характеристиками, як самостійність та зміст.

Ми також виділили його характерні риси як об'єкту лінгвістичних досліджень – співвіднесеність до людської свідомості, зв'язок з об'єктами дійсності, синтетичність, можливість осмислення та інтерпретації тощо. Художній образ є утіленням цінностей, світобачення та світосприйняття автора, володіє комунікативним аспектом та об'єктивністю.

Ми проаналізували підходи вивчення художнього образу та встановили, що останній може бути розглянутим в контексті національної лінгвокультури, а також за допомогою лінгвосеміотичного аналізу.

Ми розглянули модель дослідження даного поняття, запропоновану О.В. Томберг, за якою художній образ розглядається як феномен культури, мови та поетики. Дана модель складається з персонажно-контекстуального, лінгвопоетичного та концептуального рівнів. На першому рівні образ розглядається як сукупність персонажів, що його репрезентують, тому доцільним

є аналіз текстових фрагментів, що описують та реалізують даних персонажів. На другому рівні такі мовні одиниці, як лексико-граматичні та тропеїчні, вивчаються з боку їхньої поетичної функції. На останньому (концептуальному) рівні відтворюються культурні концепти, які репрезентують досліджуваний художній образ.

Ми проаналізували лінгвосеміотичний підхід до вивчення художнього образу, запропонований Андрейчук та Бондарук. Згідно з даним підходом, образ розглядається у вигляді лінгвокультурного коду та слугує для передачі інформації про певний предмет чи явище. У лінгвосеміотичному аспекті образи функціонують у дискурсі. Останній складається з базових кодів, які реалізують мовне значення об'єктів людського буття. Обидва поняття є взаємопов'язаними.

Базові коди формують лінгвокультурні коди, за якими відбувається процес комунікації та формування національно-культурного простору. Вони є формою бачення світу та зберігаються у людському існуванні та історії. Дані коди розглядаються за допомогою трихотомії інтерпретант базових кодів (первинної, поняттєвої та культурної). Зі свого боку, інтерпретанта є думкою, сформованою під час сприйняття потенційного знаку, наслідком взаємодії з ним, дискурсивною реакцією та способом репрезентації репрезентамена через інший знак.

Художні образи мають бути проаналізовані за наступними ознаками: знакова природа образу, структурованість, наявність культурної інтерпретанти, індивідуально-авторський характер кодування та комунікативна спрямованість.

Ми дослідили суміжні поняття художнього образ, а саме – художній текст, концепт та мовна картина світу.

Ми розглянули поняття тексту як джерела художніх образів, вивчивши його основні лінгвістичні ознаки: складність та комплексність, приналежність до художнього стилю, м'якість, дескриптивність, цілісність та зв'язність, а також наявність суб'єктивного елементу.

Ми диференціювали поняття «художній текст» та «художній твір» та визначили, що твір є уособленням певного складного змісту, формується та базується на тексті, що робить перше поняття більш загальним. Також текст і твір

можуть бути пов'язані як процес та результат.

Художній текст має культурологічну інтерпретацію, за якою він є даністю культури, її феноменом та узагальненою моделлю світу. Він також володіє комунікативною функцією, яка має об'єднувальних характер незалежно від часу та простору його існування.

Важливою складовою художнього тексту є його естетична характеристика, яка зумовлює складну ієрархічну складову тексту, а також сугестивність, яка допомагає тексту впливати на підсвідомість читача (або того, хто його сприймає).

Ми проаналізували поняття концепту як головного у когнітивній лінгвістиці. Ми встановили, що термін концепту є нечітким та важко диференційованим через наявність суміжних понять, таких як «значення» та «поняття», а також через відносно пізнє виникнення терміну. Тому даний термін розглядається як мінімальна одиниця людського досвіду, основна одиниця зберігання та передачі знань або основна ланка культури тощо.

Ми вивчили різновиди концептів (уявлення, схеми, поняття, фрейми, сценарії, гештальти), а також їхню багатовимірну структуру. Концепт поєднує в собі численні аспекти людського буття та формується як результат діяльності, пов'язаної з осмисленням світу. До концепту також належать поняття, які характеризують його як поняття культури. Концепт може розглядатися як лінгвокультурне поняття, за якого його структуру формує не лише зміст, але й ставлення людини до даного змісту.

Ми вивчили поняття картини світу, а також встановили, що воно є схематичним та сформованим за допомогою логіки, пов'язаної із баченням людини світу. Картина світу формується в процесі переробки людиною знань про світ, що її оточує, а також знань про саму себе. Дана інформація існує у свідомості у вигляді внутрішнього образу, формуючи смислове поле.

Ми проаналізували поняття мовної та концептуальної картини світу. Мовна картина світу є сукупністю знань людини про світ, сформованих за допомогою мови. Концептуальна картина світу – більш наповнене та різноманітне поняття, ніж попереднє. Вона формується під впливом людини, часу її існування,

соціального статусу тощо та є глобальним завершеним образом світу, створеним через взаємодію людини з ним.

Ми усвідомили, що мовна картина світу та концептуальна система є взаємопов'язаними поняттями та виокремили поняття національної мовної картини світу, за якою встановлюються індивідуальні особливості культури та традицій певного народу.

РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ЯПОНСЬКІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ

2.1 Мовна картина світу в контексті японського мовознавства

2.1.1 Проблема дослідження японської мовної картини світу

У японському мовознавстві питання усвідомлення та відображення світу виникло у 50-х роках 20-го століття у працях лінгвіста Кіндаїчі Харухіко. Сучасне мовознавче суспільство Японії керується у даному питанні гіпотезою Сепіра-Уорфа, за якою зазначається, що уявлення людини про світ та її відповідна поведінка залежить від мови, якою вона розмовляє (Алпатов, 1998, с.224).

Варто зазначити, що японське мовознавство знаходиться під впливом західних ідей вивчення картин світу, особливе місце серед яких належить працям етнологіні Рут Бенедикт, яка дослідила дану проблему в контексті фундаментальних відмінностей японського та західного японського світобачень. Таким чином, типовим є зіставлення японської культури та суспільства з США, Канадою та Заходом в цілому (Танака, 2004, с. 19).

Стенлоу висловлює думку про те, що більшість публікацій японських мовознавців, присвячених особливостям японської мовної культури, наповнені емоційними формулюваннями, які виражають або симпатію, або антипатію, що суперечить базовим принципам наукової сфери (Стенлоу, 2004, с. 274). В.М. Алпатов погоджується з цим твердженням, пропонуючи для прикладу праці Такао Судзукі, головними ідеями яких є перевага японського суспільства (Алпатов, 1998, с. 225).

В.М. Алпатов також виокремлює найважливішу вимогу, яка має бути дотримана при вивченні мовної картини світу, та зазначає, що вона, однак, не дотримується у працях японських мовознавців (Алпатов, 1998, с. 279). Ця вимога відповідає тезису, сформульованому О.В. Падучевою, яка вважає, що головною задачею при підході до даної проблеми є не спроба відшукати у мові риси, що відповідають національному характеру. Навпаки, слід «виявляти властивості

національного характеру, вичитуючи їх з національно-специфічного у відповідних мовах». Автори мовознавчих праць, заздалегідь знаючи про специфічні риси японського національного характеру (такі, як бажання віднайти гармонію, а також схильність японців до колективізму), намагаються віднайти саме ці риси у мові (Пронніков, 1985, с. 21).

Проблема вивчення японської мовної картини залишається актуальною, тому важливими кроками у розвитку досліджень у даному напрямку є вміння логічно оцінювати факти та спостереження, критично оцінюючи їх (Алпатов, 1998, с. 279).

2.1.2 Структура японської мовної картини світу

Для повноцінного усвідомлення мовної культури Японії в першу чергу слід звернути увагу на фундаментальні аспекти мови та способу мислення японців:

- 1) *географічні* – ландшафт, клімат, географічне положення;
- 2) *соціальні* – рівні суспільства;
- 3) *політичні* – міжнародні відносини, політичний режим;
- 4) *побутові* (Голубенко, 2018, с. 11).

Японська мовна картина світу має **ядро**, яке складається з універсалій, що формують базу японської мови (дані універсалії можна віднайти у всіх культурах):

- 1) простір;
- 2) анатомія тіла;
- 3) хронометраж – час;
- 4) сім'я;
- 5) фізичні дії;
- 6) навколишнє середовище (Алпатов, 1998, с. 6).

Навколо ядра формується лексичний матеріал першого рівню, до понять кого можна віднести:

- 1) свободу;

- 2) взаємовідносини;
- 3) комфорт;
- 4) власність;
- 5) задоволення;
- 6) борг;
- 7) віру.

Після першого рівню починається формування наступного, другого рівню японської мовної картини світу, який використовує такі поняття:

- 1) їжа;
- 2) предмети побуту;
- 3) власні імена;
- 4) флора та фауна;
- 5) почуття;
- 6) свята;
- 7) метрична система виміру (Пронніков, 1985, с. 169).

Третій рівень формує національно-специфічна лексика, серед якої – слова, що не мають еквівалентів, концептуальні денотати, унікальні та притаманні лише японській культурі:

- 1) етикетне звернення (さん、さま、どの);
- 2) літературні жанри (随筆、俳句);
- 3) передача інформації та дії (いただきます);
- 4) денотати, що існують лише в японській культурі (歌舞伎、味噌、生け花);
- 5) передача світосприйняття (青い↔緑) (Серебренніков, 1983, с.18).

Четвертий рівень складається з нестабільної лексики – тимчасових понять, що зумовлено постійними змінами у світі та суспільстві:

- 1) архаїзми;

- 2) історизми;
- 3) неологізми;
- 4) запозичення.

Унікальність японської мовної картини світу зумовлена особливостями історичного розвитку країни, а саме – періодом ізоляції (як географічної, так і соціальної), протягом якого було сформовано низку поглядів та понять, яким майже неможливо знайти еквіваленти (Палкін, 2016, с. 15).

2.2 Жіночий образ в японській лінгвокультурі

2.2.1 Період Хейян (794-1185)

Чжан Цзін у праці стверджує, що естетика періоду Хейян характеризується інтенсивним впливом культури Азії (особливо культури Китаю) на формування поглядів стосовно жіночого образу. В той час, як Японія приймала цю культуру, імітуючи її, вона зберігала власні естетичні стандарти протягом довгого часу. Таким чином, знать періоду Хейян переймала тенденції Китаю, сприймаючи інший, новий для них образ жінки, проте його проникнення та адаптація до реалій того часу відбувалася не одразу, а поступово (Чжан Цзін, 2014, с. 286).

Однак, у період, коли була написана 『源氏物語』 («Повість про Генджі»), японське сприйняття краси набувало нестабільного відтінку. Цей період справедливо вважався феноменальним, адже в той час, коли для Японії відкривалися інші культури, вони поступово проникали у повсякденне життя, змішуючись із манерами та звичками того часу та формуючи нові сприйняття (Кодама, 1996, с. 66).

У літературному жанрі моногатарі часто прослідковувалися протиріччя в описах жіночих персонажів. З одного боку, для опису гладких жінок вживали слово 美しい – гарні. Однак, з іншого боку, струнких дівчат називали きれい – чарівні. Така неузгодженість пояснюється тим, що цей жанр завжди піддавався сумнівам стосовно власної правдивості та документальності (він вважався, скоріш, фікційним).

Проте, подібна суперечка прослідковувалася і в жанрі ніккі – щоденниковому жанрі, на що теж варто звернути увагу. У творі «Щоденники Мурасакі Шікібу» письменниця різними виразами описує двох гладких жіночих персонажів – ふくらかなる та つぶつぶと肥えた, що в першому випадку означає «дорідний», а в іншому – «розповнілий» (у негативному сенсі) (Торікоші, 2008, с. 502).

Незважаючи на такі, на перший погляд, сильні протиріччя, подібне явище точно відображає стан естетичних поглядів періоду Хейан (Лу, 1997, с. 68). Як результат, естетичні стандарти розширилися та стали більш вільними та різноманітними: не існувало одного сталого ідеалу краси, який визначав зріст або ж комплекцію жінки.

Хоча в літературних творах періоду Хейан важко знайти детальний опис обличчя жінки, проте існував критерій жіночої краси, який займав важливе місце в японській естетиці. Цим критерієм була шкіра білого кольору (白い肌) (Шьоїчі, 2017, с. 108). Особливо сильно акцентувалося значення білої шкіри як ознаки краси у вищезгаданих «Повісті про Генджі» (Додаток А) та «Щоденниках Мурасакі Шікібу» (Цунода, 1966, с. 241).

Феномен обожнювання білої шкіри має власну історію. Він прийшов до Японії під впливом Китаю, який, в свою чергу перейняв його від інших азійських культур. Проте, він не мав жодних біологічних або ж психологічних причин (Окіцу, 1988, с. 113). Чжан Цзін висловлює думку про те, що біла шкіра мала символічне значення:

- 1) духовна чистота (清純感);
- 2) заможне життя (裕福な生活), пов'язане із відсутністю фізичної праці;
- 3) високий соціальний статус, зумовлений частковим відчуженням, заключенням себе вдома (або ж 閉じ込められたこと – сидіння безвихідно)

(Чжан Цзін, 2014, с. 72).

• Аналізуючи канші (китайську поезію) доби Хейан, Чжан Цзін також виокремлює тонкі та довгі брови серед основних критеріїв краси. *Гібіскус – то образ [обличчя] її, верба – то брови її*, – пише Бо Цзюї в «Пісні вічної скорботи» (Чжан Цзін, 2014, с. 25).

• Однак, Мурасакі Шікібу, навпаки, акцентує увагу на надмірно густих намальованих бровах (眉が濃く), які були популярними серед знаті періоду Хейан (Цунода, 1966, с. 86).

• «Генджі моногатарі» ознайомлює з іншою ознакою, а саме – чорними зубами.

Саме у період Хейан, як зазначає Умемура Кейко, ідеал жіночої краси поступово почав схилитися у бік миловидної та кокетливої, одночасно із цим прирівнюючи такі жіночі чесноти, як покірність (素直), спокійний та мирний характер, до поняття краси (Умемура, 1996, с. 62). Кодама Мііко погоджується з думкою Умемури Кейко, підтверджуючи це тим, що у період Хейан ідеали китайського Конфуціанства активно впроваджувалися в життя знаті, маючи неабиякий вплив та відображаючись у типовій знатній сім'ї того часу. Більш того, чесноти жінки не лише прирівнювалися до поняття краси, а й передували їй. Таким прикладом є образи жінки «матері» та «покірної та скромної дружини» (Кодама, 1996, с. 90).

Проте, варто зазначити, що паралельно з цими тенденціями також існував відмінний та нетиповий для періоду Хейан образ, який простежувався у творах Мурасакі Шікібу, а саме – дівчина з виразними емоціями, наповнена цікавістю, природнім магнетизмом та активністю. Цунода Буней висловлює думку про те, що причиною подібного протиріччя була залученість письменниці до Конфуціанства. Будучи глибоко обізнаною у вченні, вона заперечувала його моральні цінності. Саме така суперечливість між власними знаннями та ідеалами стала причиною створення нового для того часу образу жінки. Самодостатня жінка, яка не лестить чоловікам та має сміливість не підкоритися їм, на думку

Мурасакі Шікібу, мала те, що письменниця називала красою (Цунода, 1966, с. 90). Такою була відповідь письменниці на обмеженість свободи фізичної та емоційної, яку, на її думку, пропагувало Конфуціанство (Огіно, 2009, с. 74).

«Коджікі» («Записи справ давнини») та «Ніхонгі» («Аннали Японії») засвідчують перше задокументовано ставлення японського суспільства до жінок. Обидві пам'ятки сприяли виявленню образу жінки прославленої та обожнюваної.

«Ніхонгі» містить інформацію про народження синтоїзму, яка розкривається через історію Аматерасу (раніше ця історія зберігалася в усному вигляді). Аматерасу зображується як уособлення ідеалу у релігії Синто, поєднуючи в собі розум, красу, родючість та духовну чистоту.

Саме ця міфологія, що базується на жіночності, створила явище «матріархальної античності» в Японії. Жінкам не лише дозволяли правити – їх заохочували до правління, керуючись упевненістю в можливостях жінки досягти миру та порядку в країні. Джойс Лебра підтверджує цю думку, зазначаючи те, що «з жіночих образів, змальованих у міфах та з образів жінок-правительок зрозуміло, що статус жінки прирівнювався до такого, що мали і чоловіки» (Лебра, 1976, с. 185).

У 552 році із приходом буддизму з Китаю почало змінюватися сприйняття жінок, сформоване синтоїзмом. Саме ця форма буддизму, що була представлена Японії, керувалася фундаментальними віруваннями стосовно того, що жінки мали злу натуру; ця думка спрямувала та змінила роль жінки у японському суспільстві до більш пасивної.

Буддистські цінності віднаходяться і у вищезгаданій «Повісті про Генджі» (*«Якщо би не були вони докорінно злими, то й не народилися б жінками»*).

Період Хейан відзначився розвитком літератури, створеної жіночими письменницями. У цей час жінки зіткнулися із суворою ізоляцією та обмеженнями в отриманні освіти або ж із повною її заборобою (Діл, 2007, с. 58). Однак, слід зазначити, що у час інтернування ці аристократичні жінки хоч і відкрито не визнавали своєї освіти, більшість з них навчилися писати

красномовно та виразно. Мурасакі Шікібу – головна предстаниця жінок-письменниць, які вивчилися самотійно.

Таким чином, тенденції буддизму продовжували впливати на роль жінки у японському суспільстві, прогресуючи та регресуючи протягом більш ніж 1000 років. Разом із синтоїзмом, ці дві основні релігії гармонійно поєднувалися у практиці, але породжували протиріччя стосовно положення жінки у стародавній Японії. Меллері Сильва нагошує на протиріччі, з яким зіткнулися жінки, трактуючи це тим, що «будучи у заточенні, вони писали вільно, що стало потужним внеском у японську культуру, а також у їхню спадщину» (Сильва, 2010).

2.2.2 Період Едо (1603-1868)

Найбільш знаковими у виявленні візуального образу жінки періоду Едо є укійо-е художника Кітагави Утамаро (Додаток Б) (Кондо, 1954, с. 25).

Окіцу Канаме вказує на те, що красуні, зображувані в укійо-е періоду Едо, мали зовнішні відмінності залежно від автора та часу, коли власне була написана робота, тому усталеного ідеалу жіночої краси в той час не існувало. Прослідковувалася міцна тенденція стосовно відхилення від реалістичного змалювання жінки в бік типового ідеалістичного образу (Додаток В) (Окіцу, 2009, с. 89).

У літературних творах періоду Едо також прослідковуються відмінності в жіночих образах, які зображають письменники. Наприклад, Іхара Сайкаку в оповіданні «Життя влюбливої жінки» змальовує образ краси, наповненої здоров'ям: *Обличчя кругленьке, рожеве, неначе квітка сакури. Все при ній: і її вузькі чарівні очі, густі брови, її носик, її маленький ротик та рівні білі зуби. Акуратні вуха, широкий лоб та довга шия, пряме волосся, довгі пальці та акуратні рожеві нігті. Ноги в неї маленькі, тіло – підтягнуте. Вдягнена гарно, зі смаком, її постава випромінює елегантність та спокій* (Окіцу, 2009, с. 92).

Кругле обличчя (顔はすこし丸く) використовувалося як один з критеріїв жіночої краси в період Едо, тому письменники часто зображали жінок саме з такою формою обличчя. Проте, в «Енциклопедії кохання», що написана Санпакуоджі Мушьокукеном та ілюстрована Ханбеєм Йоцудою, презентують інший образ, відмінний від згаданого вище – замість красуні із круглим обличчям автори зображують жінку з овальним обличчям (Окіцу, 2009, с. 105). Іхара Сайкаку також відходить від усталеного зображення: *Чарівне дівча чи то сімнадцяти, чи то вісімнадцяти років. Немає і натяку на повноту; струнка низька дівчина із видовженим обличчям* (Окіцу, 2009, с. 107).

Протиріччя має не лише неузгодженість стосовно форми обличчя, але й щодо очей. Окіцу Канаме стверджує, що численні письменники зображували красу жіночих очей, наповнених різноманітними емоціями (Окіцу, 2009, с. 116). Причиною існування такого мотиву був усталений стереотипний образ жінки, яка живе під тиском пригнічення власних, справжніх емоцій, підкорюючись іншим і виражаючи лише повагу. Іншими словами, протиставлення краси очей та їх приховування мало соціальний контекст, зумовлений патріархальним суспільством Японії періоду Едо (Акройнд, 1959, с. 61).

Таким чином, підтверджується те, що жіноча краса в період Едо не мала одного усталеного стандарту – вона трансформувалася за допомогою власного смаку автору, так само як варіювався і ступінь його захопленості цим образом. Наприклад, особливістю Іхари Сайкаку вважалося його надання переваги 小柄の美人 – мініатюрній красуні, підкреслюючи тим, що маленький зріст – одна з чеснот жінки.

Проте, незважаючи на очевидні відмінності, слід зазначити, що усі жінки, змальовані у творах того часу, розділяють низку спільних критеріїв краси.

1. Маленькі ноги (足が小さい), а саме – ступні. У «Житті влюбливої жінки» Іхара Сайкаку детально описує розмір ступні жінки, виживаючи вираз 足

は八文三分に定め – ноги [ступні] саме 8.3 мон, що дорівнює приблизно 20 сантиметрів (Окіцу, 2009, с. 84).

Така детальність опису ступень пояснюється історичними чинниками того часу (Плат, 2000, с. 57). Період Едо – період ізоляції, в який Японія підтримувала мінімальні відносини з декількома країнами, а отже не відчувала впливу культур інших культур на власні традиції. Жінки Едо носили кімоно, яке ховало ноги, тому описів краси жіночих ніг з того часу залишилося мало. Подібне «оголення» мало соціальне обґрунтування (Магнусдотір, 2015). У інших, необґрунтованих випадках, воно мало еротичний контекст; розпахнуте кімоно та оголена нога, що виглядає з нього набувало сексуального та дещо розпусного відтінку (Танімура, 2011, с. 81).

2. Здорова краса або ж 健康美. У багатьох творах акцент робився на красі тіла, наповненого здоров'ям. Таке захоплення здоровою красою було зумовлене історичними чинниками. Епоха Едо вводила поняття 是たらく女 – роботяща жінка. Однак, всі можливості роботящої жінки зосереджувалися на сфері обслуговування (особливо, сфері сексуальних послуг); лише одна професія надавала жінкам доступ до знань, інтелектуальної праці – приватний секретар або ж 女祐筆, в той час коли інші професії заохочували до фізичної праці, що зумовлювало соціальну потребу в здоровій красі (Оморі & Кочі, 1920).

У свою чергу, поняття здорової краси включало в себе такі ознаки, які зустрічаються у багатьох творах Едо:

- а) довге чорне волосся;
- б) густі брови;
- в) білі рівні зуби (齒はそろって白く);
- г) шкіра кольору сакури (暮春の桜花の如く), або ж білого кольору;

білий в такому контексті не має ознак хворобливості або ж спиритичної

присутності, навпаки, він є символом чистоти: як чистоти душі (невинності), так і чистоти фізичної (цнота);

д) підтягнуте тіло (引き締まっている肉体) (Окіцу, 1988, с. 127).

Період Едо також образ 遊女 – куртизанки. Привабливість куртизанки не обмежувалася її зовнішніми даними. Почуття прекрасного, стиль, елегантність, манери, вміння розважити гостей та знання мистецтв (Торікоші, 2008, с. 164). Саме за ці критерії формували образ куртизанки того часу. Куртизанки існували поза соціальними класами Японії доби Едо. Маючи популярність, вони були спроможні взаємодіяти з ними усіма (Волтгол, 1984).

Едо вважається часом, коли розквітла культура кварталу червоних ліхтарів та коли слово «красуня» ототожнювалося з куртизанками. Цей образ знаходить своє місце у творах Іхари Сайкаку, особливістю якого є те, що автор не використовує риторичної лексики у своїх описах, а змальовує куртизанок правдиво та детально. *Укладене волосся, чисте личко, простота її босих ніг, здорові нігті, струнка елегантна постава, що, однак, містить в собі силу, погляд, в якому ні краплі сумніву чи хвилювань. Чарівний голос, шкіра біла, немов той сніг. Уміла вона і в утіхах, таку чутливість нечасто зустрінеш – гість, що завітає до неї, пізнає найвищу з насолод. І чарку наповнить, і пісню заспіває; чи то кото, чи то сямісен – обирай що хочеш. Гостей розважить – жодної похибки в її діях. Знає, як підібрати красне слово і як це слово використати, ніколи ні про що не буде прохати, кожна її дія наповнена гордістю та неабиякою емоційністю, яку, однак, вміє вона приструнити, коли мова йде про кохання. Отакий вона майстер своєї справи* (Окіцу, 1988, с. 321).

У «Житті влюбливого чоловіка» Іхара Сайкаку пізніше доповнює образ куртизанки, додаючи до нього високий зріст, чарівні очі, прямий ніс та гарний профіль.

Однак, головним образом, який фігурував у японському суспільстві періоду Едо, був образ жінки «берегині дому», як зазначає Кріс Кінкейд (Кінкейд, 2016). У той час ідеалом вважалися гармонійні сімейні стосунки між чоловіком

та жінкою. Гармонія, як вважалося, досягалася тим, що чоловік виконував свої обов'язки поза власного будинку, а жінка будинком керувала, що дозволяло їхній сім'ї жити в достатку. Дана думка докорінно відрізнялася від ідеї китайського конфуціанства, яке наголошувало на тому, що роль чоловіка та жінки мали бути чіткими та окремими один від одної (Секігучі, 2010, с. 99). З іншого боку, конфуціанство також виокремлювало авторитет чоловіка над жінкою, стверджуючи, що «донька має підкорюватися батьку, жінка – чоловікові, а матір – сину» (Хасегава, 1962, с. 376).

Подібний порядок не обмежувався лише одним соціальним класом – він впливав на кожен з них. Дім (家) був важливішим за окремого його члена, тому усі гендерні сподівання кожного класу формувалися навколо цієї ідеї; хоча шляхи досягнення цього ідеалу відрізнялися (Сильва, 2010).

2.2.3 Період Мейджі (1868-1912)

У період Мейджі західна культура почала активно залучатися до культури Японії, тим самим впливаючи на естетичні погляди стосовно жіночої краси. Проте, Шьоїчі Іноуе наголошує на тому, що ідеал краси західної та ідеал, що існував до того часу, не конфліктували один із одним (Шьоїчі, 2017, с. 109). Навпаки, в них були спільні риси, які із поглинанням та адаптацією західної культури посилювалися та сформували міцний фундамент естетичних поглядів періоду Мейджі (Мостоу, Брайсон & Грейбіл, 2003, с. 116). Західний ідеал не лише мав неабиякий вплив на японську естетику, але й став новою частиною естетичної бази Японії того часу.

Література періоду Мейджі характеризувалася неоднозначністю поглядів авторів. З одного боку, в ті часи значне місце посідали переклади зарубіжної літератури, які відрізнялися метафоричністю описів зовнішності жіночих персонажів. Причиною подібного явища була спроба перекладачів передати відмінний та незрозумілий для звичайного японського читача контекст, при цьому не втративши автентичної ідеї автора оригіналу (Хофман, 2012).

На тлі активного поглинання західного образу красуні, однак, відзначався Цубоучі Шьойо – письменник, який у власні твори повернув 江戸風美人 – красуню з Едо, яка дійсно мала характерні для періоду Едо зовнішні ознаки: білу шкіру, прямий ніс, прямі брови, спокійний погляд, маленький рот та тонкі пальці. Образ, створений Цубоучі Шьойо, був самобутнім, адже не викликав жодних нарікань у суспільства того часу та вносив відчуття новизни у літературу періоду Мейджі.

Однак, хоча жіночий персонаж письменника і нагадував красуню з укійо-е, йому бракувало відчуття реальності (що було, однак, характерною рисою персонажів періоду Едо, які зображувалися позбавленими будь-яких недоліків) (Нішігая, 2000, с. 147).

Іншим видатним письменником, який мав власне бачення образу жінки, був Нацуме Сосекі. На початковому етапі власної творчості, у часи, коли західні ідеї залучалися до японського суспільства у менш інтенсивному темпі, митець зображав жінок із тендітною зовнішністю, які, однак, мали сильну особистість, були сміливими та рішучими.

Під час активного проникнення західної культури Нацуме Сосекі у власних творах почав поглиблено роздумувати про нову добу та знання, які вона привнесла. Митець торкався таких питань як стосунки чоловіка та жінки, місце жінки у суспільстві, її ставлення до сімейних обов'язків, поведінка жінки та ін. Героїні творів Нацуме Сосекі поєднували в собі японські риси та риси заходу. Хоч більшість з них мали вигляд традиційних японських красунь, вони мали силу духа та унікальне відчуття свободи, притаманні західній культурі (Рюу, 2003, с. 122).

Хак Джун Вон виокремлює мотив здорового тіла, який трансформується із мотиву здорової краси, що існував у період Едо. Незважаючи на активну адаптацію західної естетики в японську культуру, одним з найголовніших питань тогочасного суспільства була проблема формування модерної держави, яка створювала абсолютно нове поняття «тіло модерне» (Хак, 2018, с. 31). Кадзутоші

Кітадзава Кадзутосі у праці «Карада та шінтай: порівняння» уточнює відмінності між мотивом здорового тіла в період Едо та Мейджі, відокремлюючи такі поняття як 身 /карада/ та 身体 /шінтай/. Слід зауважити, що обидва терміни мають значення «тіло» та можуть мати однакове читання (карада). Проте, карада у першому випадку – поняття, що не має чітких контурів, коли шінтай – поняття сформоване та структурне (Кітадзава, 2000, с. 137).

Глобальних змін зазнає не лише мотив здорової краси, проте і ставлення до неї. Шьоїчі Іноуе звертає увагу на те, що поняття краси в період Мейджі набувало негативного відтінку. Досліджуючи підручники з морального навчання тих часів Іноуе виокремлює наступне: *Красуня нерідко має розважливий дух та слабку волю. Вона дає волю своїм бажанням, тому часто вони зазнають втрату найвищої людської моральності. В той же час, негарні дівчата в більшості своїх випадків наділені такими чеснотами, як порядність, скромність, наполегливість та розум* (Шьоїчі, 2017, с. 10).

Період Мейджі ввів новий термін, що став фундаментальною частиною нової естетики та ідеології. 良妻賢母, гарна дружина, мудра мати (良妻賢母, n.d.). Даний термін пояснював, що дівчина мала доглядати за будинком, народжувати та виховувати дітей, що було її основним обов'язком. Іншими словами, бути гарною дружиною та розумною матір'ю – те, формувало жіночий ідеал того часу. Хоч термін виник у першій половині періоду Мейджі, його суть бере початок з ідеології феодального суспільства, а саме – конфуціанства та терміну, що був ним започаткований – 男尊女卑 – повага до чоловіків та презирство до жінок. Новий термін став ядром у жіночій освіті та займав дану позицію до кінця Другої світової війни. З іншого боку, жінки, які сумлінно дотримувалися нового принципу, вважалися «символами нової доби», а їхній образ активно пропагувався націоналістичною громадою. «Гарна жінка, мудра мати – це є дзеркалом жінки» – ідеологія, що поширювалася по всій країні (Лу, 1997, с. 39).

Важливу роль у розповсюдженні нової ідеології мали жіночі журнали, у спеціальних випусках яких друкувалися статті «Як стати гарною дружиною та мудрою матір'ю». У цих статтях читачів знайомили зі шляхетними дружинами та їхнім повсякденним життям, а також пропонували це запам'ятовувати та залучати до власного життя (Харуко & Гей, 1984, с. 96).

Разом із образом жінки, яка дотримувалася принципу «гарна дружина, мудра мати», одночасно зростала потреба у жінці роботящій, адже індустріальна революція періоду Мейджі вимагала великої кількості робочої сили для реалізації масивного проекту з модернізації країни (Нарайян, 2016).

2.2.4 Період Тайшьо (1912-1926)

Під час періоду Тайшьо вперше набув популярності термін 職業婦人 – професійна жінка, що застосовувався лише до жінок, залучених в інтелектуальну працю, або працю «модерну» (Моріюка, 1990, с. 42).

Під час періоду Тайшьо група жінок, яку очолила Хірацука Райшьо, почала активно боротися за свої права, випустивши літературний журнал 青鞜 – Сейто, Блакитні панчохи, та надавши письменницям право виражати власні думки вільно. Усі члени групи були освіченими, розумними, красномовними, а також мали чітку позицію, що суперечила традиційним соціальним нормам. Цю позицію було виражено у доктрині під назвою «Онна дайгаку», у якій вперше з'явився термін 新しい女 – нова жінка. Згідно з думкою групи Сейто, шлюб залежав лише від особистої думки кожної людини, а не суспільним чи державним обов'язком. Термін «нова жінка» виражав провокативну ідею сміливої жінки з незалежним духом та розумом, але консервативна частина населення сприймала її по-іншому – аморальною жінкою, що не знає свого місця. Група Сейто вільно обговорювала такі питання, як: сумісність чи несумісність шлюбу та кар'єри, значення чистоти, проблема проституції та аборт (Моріюка, 1990, с. 44).

На противагу прогресивним поглядам Хірацуки Райчьо існувала думка Шімоди Утако – поважної педагогині, яка підтримувала думку консервативної школи та мала вплив на публіку. Вона стверджувала, що найкращою професією, що її могла мати жінка, була гарна дружина та розумна матір. У жіночих журналах також розміщувалася інформація стосовно різноманітних питань – від сімейних фінансів до здоров'я, що відображало нові погляди на образ жінки «гарної дружини та мудрої матері» (良妻賢母) (Моріока, 1990, с. 45).

У період Тайшю особливу популярність отримала культура *モガ* (モダンガール) – модерна дівчина, яка популяризував засмагання. Образ мога був своєрідним аналогом західного феномену інтернаціональної модниці. Обидві ідеї виникли на тлі економічного надлишку, зростання жаги до більшої свободи та ефектів візуального модернізму. Модерна дівчина носила підбори, коротку сукню, мала коротку зачіску (каре). Маленький рот, хвилясте (завите) волосся, похилі плечі, бліду шкіру та великі очі з бровами у формі півмісяця, а також макіяж, що допомагав підкреслити ці риси (Джейкоб, 2015).

Модерну дівчину описав у своєму романі «Кохання дурня» Танідзакі Джюнічіро. Наомі, головна героїня, уособлювала типову мога, а також стала символом нової субкультури того часу під назвою «Наомізм», надихаючи жінок прагнути свободи (Танідзакі Джюнічіро, n.d.).

Наратор роману – звичайний працівник офісу 30 років. Він бажає в дочерити дівчинку, щоб виховати майбутню дружину, яка б відповідала його уподобанням. Наомі – дівчинка 15 років, яка одразу захоплює головного героя своєю схожістю із західною красунею: *Коротке тіло та довгі ноги; якщо трошки придивитися, вона здається набагато вищою, ніж насправді. До того ж, її коротке тіло має дуже виразні вигини (схожі на літеру S), а знизу, де вигин звужується, в неї доволі жіночні та круглі сідниці* (Джюнічіро, 2002, с. 38). Мета головного герою – виховати жінку із західним смаком та елегантністю. Він вільно витрачає гроші на Наомі, а дівчина із плином часу показує власну натуру,

починаючи маніпулювати та домінувати над головним героєм. Таким чином, Танідзакі Джюнічіро створив жіночий образ вільної жінки, з яким раніше японське суспільство майже не було знайоме (Кумадані, 2015).

2.2.5 Період Шьова (1926-1989)

Довоснний період. На початку періоду Шьова образ мога продовжував поширюватися Японією. Однак, у журналах періодично випускалися статті, що пропагували образ традиційної японської красуні. Наприклад, художник Фуджіта Цугуджі висловлював думку про те, що американський вплив змінив японських жінок у бік розумних та активних індивідуальностей, які могли протистояти чоловічому впливу. Проте, разом із цим він виражав антипатію до мога, ґрунтуючись на тому, що вбачав красу волосся японської жінки саме у його довжині та прямоті. Кімоно ж прирівнювалося до традиційної жіночності, а саме – скромності та тихій натурі (Хсія & Сканцоні, 1996, с. 319).

Незважаючи на це, уряд схвалював деякі риси, притаманні образу модерної дівчини: атлетична, пряма постава, ширша статура, працьовитість, гарний апетит тощо (Окіцу, 1998, с. 20).

Ці риси зі свого боку увійшли до списку критеріїв, яким мали відповідати учасниці конкурсу краси «Міс Ніппон (або ж Міс Японія)»:

- 1) чистота духу та крові (精神と血統の純粹さ);

Із кінця 19-го століття кров вважалася своєрідною метафорою якості генів та нації, а також символом протистояння європейській та американській культурам (Окіцу, 1998, с. 182).

- 2) симетрія обличчя та лінії волосся (対称性);

3) 八頭身 – критерій, згідно з яким повний зріст жінки був рівно у вісім разів більшим за розмір її голови (Окіцу, 1998, с. 183).

Переможницею першого конкурсу «Міс Японія» була Тавара Цунеко (Додаток Г). Вона стала образом «нової жінки нової Японії», а також символом здорової природної краси, що був ідеалізований суспільством (Окіцу, 1998, с.

202). Згідно з думкою суддів конкурсу, Тавара Цунеко «відображала нову яскраву Японію» (Окіцу, 1998, с. 199).

Однак, протягом раннього (довоєнного) періоду Шьова образ жінки формувався такими факторами, як військова політика та підготовка до майбутньої війни (Огіно, 2009, с. 10).

Вакакува Мідорі у праці «Образ жінки, створений війною» погоджується з цією думкою та зазначає, що велику роль у пропаганді цього образу мали жіночі журнали, котрими його було розділено на п'ять категорій:

- 1) мати та дитина (母子);
- 2) жінка з сім'єю (家族);
- 3) жінка, що працює (労働女性);
- 4) військова медсестра (従軍看護婦)
- 5) імператриця (皇后).

Усі п'ять категорій, проте, об'єднувала одна ідея: жінка міцна духом і тілом, дещо повна та водночас сильна, з серцем, наповненим коханням та добротою (Вакакува, 1995, с. 234).

Післявоєнний період. У післявоєнній Японії поширювалося протиріччя між захопленням європейсько-американським стандартом краси (сексуальною та чуттєвою жінкою) та японським (здоровою та зворушливою дівчиною) (Муракамі, 2015, с. 232). Лише у 70-х та 80-х роках почало відбуватися відділення від західного естетичного зразку у бік миловидного (Моріюка, 1990, с. 20).

Очіай Еміко зазначає, що важлива роль у формуванні післявоєнного жіночого образу належала жіночим журналам, а саме – 『主婦の友』 або ж «Друг домогосподарки». У 50-х роках обкладинки почали прикрашати кольорові ілюстрації, що зображали японських жінок: широка посмішка та вільна

розслаблена поза, що було нетиповим для традиційного образу японської красуні (Очіай, 2000, с. 179).

Черговим чинником, який вплинув на формування жіночого образу, було японське економічне диво, а також низка журналів, які випускалися в той час: 『女性自身』 («Дівчата як вони є»), 『週刊女性』 («Жіночий щотижневик»), а також 『プレイボーイ』 (Playboy). Варто зазначити, що останній формував поняття жіночої сексуальності, що відповідала вимогам чоловіків у період японського економічного дива (Очіай, 2000, с. 182).

У 70-х роках почав випускатися журнал під назвою «an・an». У ньому вперше було опубліковане фото моделі хафу – Юрі Тачікави (Додаток Г). Нею був створений унікальний образ, відмінний від попередніх. Очіай Еміко характеризує її таким чином: «і неначе бешкетне хлопчисько, і немов доросла жінка – її сильну особистість відчували усі» (Очіай, 2000, с. 194).

80-ті роки стали початком тенденції 少女化 (少女 – дівчинка, 化 – трансформація). Ця тенденція була міцно пов'язана з іншим трендом того часу, а саме – культом здорового тіла. Поєднуючись одна з одною, ними був сформувався універсальний образ, що виходив за межі понять маскулінності та фемінності (Очіай, 2000, с. 198). У 1985 році відбулася трансформація шьоджіка у сторону більш дитячого та миловидного, який неофіційно називався 可愛い少女 – мила дівчинка. Однак, окремо існував シェイプアップ・ブーム (shape up boom), який акцентував увагу на красі підтягнутого спортивного жіночого тіла, тим самим «будучи антитезою ідеї про жінку як сексуальний об'єкт чоловіків» (Очіай, 2000, с. 201).

2.2.6 Період Хейсей – сьогодення (1989 – 2020)

Початок періоду Хейсей характеризувався відхиленням від тенденції шьоджіка (Очіай, 2000, с. 202). У 1995 році був представлений образ жінки,

ініціативної стосовно чоловіка, що суперечило традиційному образу пасивної та сором'язливої дівчини, який ідеалізувався до цього часу. До того ж, на відміну від 70-х років, у 90-х тема сексуальності почала фігурувати на повсякденному рівні та активно обговорювалася у жіночих журналах, на телебаченні тощо. Набували популярності співачки, що мали «типове азіатське» кругле обличчя та довгі стрункі ноги. Очіай Еміко зазначає, що такий новостворений образ переходив поняття певної національності, адже поєднував у собі як традиційні японські риси, так і ті, що асоціювалися із західними стандартами краси; таким чином, можна стверджувати те, що тенденція «мультинаціональності» та захоплення універсальним образом «супермоделі» співіснували, не створюючи суперечностей між собою (Очіай, 2000, с. 205).

Загалом, жінки 90-х років характеризувалися силою характеру. Причина цього вбачається в економічній кризі того часу, через яку японські чоловіки почали страждати комплексом неповноцінності. Власне, тому в той період жінки мали бути сильними заради благополуччя та процвітання суспільства (Очіай, 2000, с. 208).

Однак, незважаючи на зміну не лише зовнішньої, але й внутрішньої складової нового жіночого образу, вимоги суспільства стосовно належної поведінки жінки та її соціальної позиції залишалися та продовжують залишатися незмінними. Като Шюічі, Ебіхара Акіко та Ішіда Хітоші презентують поняття 古典的な男道・女道 – класичні (традиційні) шляхи чоловіка та жінки (Додаток Д).

Класичним шляхом жінки називають очікуваний суспільством стандарт у розвитку жінки (як фізичному, так і психічному), а також набір рис та звичок, які вона повинна сформувати для того, щоб реалізуватися у суспільстві. Даний шлях починається з моменту народження та продовжується в процесі фізичного розвитку жінки, доповнюючись новими рисами, яких вона має набути під час даного процесу. Като, Ебіхара, Ішіда презентують класичний шлях у вигляді

ілюстрації, в якій риси розподілені за значимістю, згідно за розміром шрифту та його чіткістю.

Таким чином, найбільша перевага надається привабливому тілу жінки (魅力的な肉体), її любові до дітей (子供が好き) та вмінню бути турботливою (気配りができる). Другорядну роль мають такі риси, як слухняність (素直), балакучість (おしゃべり), вміння підтримувати чоловіків (男を立てる), а також відсутність сексуального бажання (性欲がない).

Незначними якостями жінки є її маленький апетит (小食), непереносимість алкоголю (お酒は苦手), відсутність схильності до точних наук (理数系科目が苦手), а також вміння та любов готувати (料理が好き) (Като, Ішіда & Ебіхара, с. 33).

Іншими словами, у спробах адаптуватися до актуальних вимог суспільства (класичного шляху), жінки обмежують та заперечують власну особистість, що призводить до таких психологічних проблем, як зниження ступеню самоповаги та виникнення комплексу неповноцінності (自信喪失). Необхідність даної адаптації пропагандується й телебаченням (особливо, серіалами та аніме), яким створюється значна кількість жіночих персонажів, що репрезентує ідеал жінки, зазначений у класичному шляху – дівчина-школярка (女子高生), студентка (女子大生), молода наречена (新妻), тощо. Усі ці образи мають набір стандартних однакових зовнішніх та внутрішніх рис.

Усі інші образи (наприклад, образ енергійної та спортивної OL – офісної леді) йменуються 規格外 – відхиленням від стандарту (Като, Ішіда & Ебіхара, с. 32).

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Ми розглянули особливості вивчення та структуру японської мовної картини світу.

Ми усвідомили, що японське мовознавство знаходиться під впливом західних ідей, що наштовхує лінгвістів на порівняння японської культури з американською, європейською тощо. Актуальною проблемою дослідження японської мовної картини світу є присутність емоційних аспектів у працях японських мовознавців (бажання знайти конкретні риси національного характеру у мові), що суперечить поняттям наукової сфери, тому важливим завданням є навчитися логічно та критично оцінювати факти та спостереження, що досліджуються.

Ми виокремили фундаментальні аспекти японської мови та способу мислення японців (географічні, соціальні, політичні та побутові) та проаналізували структуру японської мовної картини світу. Головним її компонентом є ядро, яке формують універсалії – база японської мови (простір, анатомія тіла, час, сім'я, фізичні дії та навколишнє середовище). Лексичний матеріал першого рівню складається з понять свободи, взаємовідносин, комфорту, власності, задоволення, боргу та віри. Другий рівень формують поняття їжі, предметів побуту, власних імен, флори та фауни, почуттів, свят, а також метричної системи виміру. Третій рівень складається з національно-специфічної лексики, притаманної лише японській культурі – етикетні звернення, літературні жанри, передача інформації та дії, денотати та передача світосприйняття. Четвертий (останній) рівень формують архаїзми, історизми, неологізми та запозичення.

Ми вивчили, що унікальність японської мовної картини світу пояснюється періодом ізоляції (відсутності зв'язків із іншими країнами протягом довгого періоду часу), за якого була створена низка понять, що не мають чіткого пояснення або еквівалентів у мовах інших народів.

Ми проаналізували репрезентацію жіночого образу в японській лінгвокультурі, виокремивши такі знакові періоди: Хейян, Едо, Мейджі, Тайшьо, Шьова та Хейсей. Жіночий образ періоду Хейян формувався під впливом культур Азії. Нова естетика створювала певні протиріччя у літературному жанрі, що особливо прослідковувалося у творах жанру моногатарі, а також ніккі, що вважався наближеним до реальності. Проте, саме завдяки протиріччям відбулося урізноманітнення візуального ідеалу жінки.

У період Хейян поширився феномен ізоляції, з якою були вимушені зіткнутися жінки, та унеможливлення отримання ними освіти. Проте, серед них знайшлися письменниці, що самостійно навчилися красномовному слову та поширили його, разом із цим збагативши культурну спадщину Японії.

Нами було встановлено, що протягом періоду Едо, як і в період Хейян, не існувало усталеного образу жіночої краси – він формувався за допомогою майстерності та смаку митця. Разом із цим, проте, існувала низка загальних критеріїв красуні, серед яких фігурувало поняття здорової краси, яка мала соціальне та історичне підґрунтя.

Ми проаналізували період Мейджі, який відзначився активним проникненням західної культури, яка з одного боку, створила новий образ жінки із сильною особистістю, та з іншого боку, зміцнила образ традиційної красуні періоду Едо. Новий термін 良妻賢母, який сформувався на основі конфуціанських поглядів, почав активно пропагуватися: гарна жінка та мудра мати – такою мала бути жінка, яка на думку японського суспільства, мала стати символом нової доби.

Ми вивчили, що під час періоду Тайшьо, японські жінки отримали більше свободи та уваги з боку суспільства: численні нові професії набули доступності для вибору. З'явився термін, який описував жінок, залучених в інтелектуальну працю – 職業婦人, або ж професійних жінок. Розпочала свою діяльність група жінок Сейто під керівництвом Хірацуки Райчьо, які пропагували прогресивну ідею вільної та сміливої жінки або «нової жінки». Зі свого боку, Шімода Утако

підтримувала консервативні погляди, підтримуючи ідею «гарної дружини та мудрої матері», але одночасно з цим трансформуючи її відповідно до нових реалій періоду Тайшю.

Естетичні погляди стосовно жіночої краси також зазнали змін, активніше зазнаючи впливу західної культури. Мога, або модерна дівчина, була представлена японському суспільству як аналог західної модниці. Проте, феномен обожнювання білої шкіри продовжував бути фундаментальною частиною японської естетики. Танідзакі Джюнічіро, видатний японський письменник, презентував власне бачення образу мога, надаючи героїні роману «Кохання дурня» Наомі західні риси не лише у зовнішності, але й у характері – вільної та сміливої дівчини.

Ми вивчили, що період Шьова традиційно поділяється на два періоди – довоєнний та післявоєнний. Такий поділ був створений не дарма, адже жіночі образи, що існували протягом цих періодів істотно відрізнялися як за естетикою, так і за ідеєю, яка ними пропагувалася.

Довоєнний період мав на меті створення нової здорової, міцної та красивої нації. Майбутня війна трансформувала бажаний образ жінки, доброї та сильної, перетворюючи її на символ, який підтримував усю націю.

У післявоєнний період він стрімко змінювався. Основні тенденції продовжували формуватися під впливом жіночих та чоловічих журналів. Однак, незважаючи на велику кількість створених образів, у кожному з них було помітне поступове відлучення від західного зразка, якому намагалися наслідувати протягом попередніх років. Таким чином, протягом післявоєнного періоду жіночий образ зазнав трансформації: від чуттєвої західної красуні, до сміливої хафу, а також до милої японської дівчини.

Ми проаналізували образ жінки періоду Хейсей, який характеризувався універсальністю та більшою відвертістю, порівняно з попередніми жіночими образами. Тема сексуальності набула актуальності та активно поширювалася ЗМІ.

Варто зазначити, що під час 90-тих років 20-го століття було виокремлено поняття сильної жінки, як необхідної складової подолання економічної кризи, а також підтримки японського суспільства.

Проте, ми проаналізували жіночий образ сьогодення та встановили, що він продовжує підпорядковуватися вимогам, наближеним до традиційного поняття, а саме 古典的な女道 – стандартного набору рис та звичок, які мають бути сформовані жінкою задля її реалізації в суспільстві.

РОЗДІЛ ІІІ. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ЖІНКИ У ТВОРЧОСТІ ХАРУКІ МУРАКАМІ (НА ОСНОВІ РОМАНУ «КІНЕЦЬ СВІТУ ТА КРАЇНА ЧУДЕС БЕЗ ГАЛЬМ»)

3.1 Концепт «жінка» в японській лінгвокультурі

Для побудови ядра концепту «жінка» в японській лінгвокультурі ми проаналізували визначення лексеми 女 у 6 тлумачних словниках.

大辞林 (Великий словник Дайджірін):

① ヒトの性のうち、子供を生むための器官と生理をもつ方の性。女性。女子。/ Одна зі статі людини, має органи та фізіологічні ознаки, необхідні для дітородіння.

② 優しさ・しとやかさ・弱さ・消極性など、一般に女性に備わると考えられている特質に着目した場合の、女性。/ Жінка, що володіє характерними жіночими рисами – доброта, граційність, слабкість, пасивність тощо.

③ 成人した女性。成熟した女性。/ Доросла жінка. Жінка, що досягла зрілості.

④ 愛人。情婦。妾。/ Кохана. Коханка. Утриманка.

⑤ 女性としての価値。また、器量のよしあし。/ Що має ціну як жінка. Приваблива жінка.

⑥ 売春婦。商売女 / Куртизанка. Жінка, яка працює у закладах нічного життя.

⑦ 下女。女中。/ Служниця. Прислуга.

⑧ 妻。女房。/ Дружина. Жінка (Великий словник Дайджірін, 2015).

新明解国語辞典 (словник Шінмейкайкокуго):

- ① 人間のうち、雌としての性器官・性機能を持つ方。〔広義では、動物の雌をも指す〕 / Людина, що має статеві органи та статеві функції, притаманні жіночій статі. (у широкому сенсі, вказує на самиць тварин).
- ② 一人前に成熟した女性。〔狭義では、心根がやさしくて決断力に欠ける面がある一方で、強い粘りと包容を持つ女性を指す〕 「いい〔器量のいい〕 -」 / Повністю сформована жінка. (у вузькому сенсі, вказує на жінку, яка попри добру натуру та недостатність рішучості, володіє сильною рішучістю та терпимістю) (гарна, приваблива).
- ③ 正式の妻以外の、愛人。情婦・めかけなど。 / Кохана, що не є офіційною дружиною. Коханка, утриманка.
- ④ 女性の召使。 / Жінка-служниця (Шінмейкайкокуго, 2020).

明鏡国語辞典 (словник Мейкьоококуго):

- ① 人間の性別で、卵子を作る器官を持って生まれたほう。女性。女子。 / Одна з людської статі, народжена з органами, що формують яйцеклітини. Дівчина. Дівчинка.
- ② 成人した女性。 / Жінка, що досягла зрілості.
- ③ 女性の愛人。情婦。 / Кохана. Коханка.
- ④ 対になったもののうち、やさしい、なだらかななどの性質をもつもの。 / Що володіє сукупністю двох якостей – доброти та ніжної натури (Мейкьоококуго, 2010).

デジタル大辞泉 (Великий цифровий словник Дайджісен):

- ① ㊦人間の性別で、子を産む機能のあるほう。女性。女子。⇔男。
/ Одна з людської статі, має функцію дітородіння. Дівчина. Дівчинка. ↔ Чоловік.
- ① 人以外の動植物で雌性のもの。めす。/ Крім людської статі виражає жіночу стать рослинного та тваринного світу. Самиця.
- ② 成熟した女性。子供を産むことができるまでに成長した女性。一人前の女性。/ Жінка, що досягла зрілості. Жінка, що досягла фізичного розвитку, який дозволяє народжувати дітей. Сформована жінка.
- ③ やさしいとか弱いとか、一般に 1 が備えていると考えられる性質をもっている人。/ Добра та слабка людина, яка зазвичай володіє якостями, зазначеними у пункті 1.
- ④ 女性としての名誉。容貌 や器量。女ぶり。/ Жіноча честь. Зовнішність та краса. Жіночність.
- ⑤ 愛人。情婦。妾。/ Кохана. Коханка. Утриманка.
- ⑥ 女中。下女。/ Служниця. Прислуга.
- ⑦ 売春婦。商売女。/ Куртизанка. Жінка, що працює у закладах нічного життя.
- ⑧ (接頭語的に名詞の上に付いて) 一対のもののうち、小さいほうのもの、容易なほうのものなどを表す。/(У значенні префіксу приєднується до іменника) означає маленьку та просту річ.
- ⑨ 妻。女房。/ Дружина. Жінка (Великий цифровий словник Дайджісен, 2020).

精選版 日本国語大辞典 (Великий словник Ніхонкоку (ретельно відібране видання))

〔名〕 若い妻、娘などをさしていう。おなあ。おなご。 / 〔im.〕 Вказує на молоду дружину, дівчину. Жінка. Дівчинка.

〔名〕 若い女。 / 〔im.〕 Молода жінка.

〔名〕 人間のうち、男ではない方。本来卵子をつくる器官をそなえている方。 / 〔im.〕 Людина, не є чоловіком. Первісно володіє функцією формування яйцеклітин.

① 年齢に関係なく、女性。婦人。女子。おなご。め。 / Незалежно від віку, жінка. Дівчина. Дівчинка. Молодиця. Молодуха.

② 特に、精神的にも肉体的にも、一人前となった女性。やさしい、しとやか、繊細など、女性の特質とされる意味を含んで使われる場合もある。 / Особливо, жінка, сформована і психічно, і фізіологічно. Може мати значення жіночих чеснот – доброї, граційної та делікатної натури.

③ 夫に対する配偶者。妻。女房。 / Наречена чоловіка. Дружина. Жінка.

④ 情婦。愛人。妾。 / Коханка. Кохана. Утриманка.

⑤ 下女。女中。 / Служниця. Прислуга.

⑥ 遊女。女郎。淫売婦。売春婦。 / Проститутка. Повія. Паплюга.

Куртизанка.

⑦ 女性の容貌、器量。 / Жіноча зовнішність, риси обличчя.

⑧ 雌性のもの。 / Жіноча стать.

⑨ 対になったもののうち、小さい、なだらか、などの性質をそなえた方。 / Що поєднує в собі такі риси, як делікатність та компактність (Великий словник Ніхонкоку, 2006).

旺文社 全訳古語辞書 (Словник Дзен'якукого Оубунся):

- ① (年齢に関係なく) 女。女性。 / Незалежно від віку, жінка. Дівчина.
- ② 特に、成人した女性。若い女。 / Особливо, дівчина, що досягла зрілості. Молода жінка.
- ③ 妻。恋人である女。 / Дружина. Кохана жінка (Дзен'якукого Оубунся, 2018).

Проаналізувавши вищезазначені визначення лексеми «жінка», ми виділили такі ознаки, що характеризують даний концепт:

1) фізіологічні:

- а) приналежність до людського роду (ヒト, 人間, 性, 性別);
- б) фізична та психічна сформованість (成人した, 成熟した, 成長した, 一人前);
- в) функція дітородіння (子供を生む機能);
- г) функція утворення яйцеклітин (卵子を作る機能);

2) естетичні:

- а) привабливість (器量のいい);
- б) риси обличчя (容貌);
- в) жіночність (女ぶり);

3) морально-етичні:

- а) доброта (優しさ);
- б) граційність (しとやかさ);
- в) слабкість, тендітність (弱さ);
- г) пасивність (消極性);
- г) ніжність (なだらかなこと);
- д) делікатність (繊細なこと);
- е) нерішучість (決断力に欠けること);

4) соціальні ролі:

- а) дружина, кохана (恋人, 妻, 女房);
- б) коханка (情婦, 妾);
- в) повія (遊女, 商売女, 売春婦);
- г) служниця (下女, 女中, 召使).

Таким чином, за допомогою аналізу словникових дефініцій лексеми «жінка», ми виділили ознаки, що визначають як її біологічну сутність, так і соціальну. У всіх словниках головною характеристикою жінки була її приналежність до людського роду, а також функція дітородіння, що ми виділимо як ядро концепту. Такі ознаки, як фізична і психологічна сформованість, психологічні характеристики та соціальні ролі, надані у тлумачних словниках, можна виокремити до периферії концепту «жінка».

3.1.1 Структура концепту-фрейму «жінка»

Як ми зазначили у розділі I, концепт має складну структуру, адже він є компонентом людської свідомості та знань про світ. Тому ми вважаємо, що

найбільш доцільним для структурованого зображення змістового сенсу концепту «жінка» є використання фрейму.

Концепт «жінка» може бути відтворений за допомогою багатовимірної фреймової структури, що складається з субфреймів, слотів та терміналів.

У графічному вигляді структура концепту «жінка» може бути представлена у вигляді схеми-піраміди (Схема 1). Вершиною даної піраміди є власне фрейм-концепт «жінка», нижче знаходяться субфрейми, які репрезентують основні складові концепту (фізіологічні, морально-етичні та соціальні характеристики), далі – слоти – головні аспекти кожної з характеристик (вік, стать, зовнішність, позитивні та негативні риси морально-етичних характеристик, а також такі чинники соціальних характеристик, як сім'я та суспільні ролі жінки), за якими йдуть термінали, що наповнюються варіативними компонентами (уточненнями даних слотів).

Через виокремлені нами субфрейми ми аналізуємо концепт «жінка» у ролі когнітивної моделі фіксації та організації знань. Базою даних знань став аналіз жіночого образу в соціокультурному аспекті, який ми провели у розділі I, а також словникових дефініцій, за допомогою яких ми виокремили ядро – базу концепту «жінка».

Таким чином, ми виокремиємо як універсальні, так і національно-специфічні складові концепту у японській лінгвокультурі. До перших ми співвідносимо типові фізіологічні риси, які характеризують жінку як біологічний вид, а саме – її здатність до дітородіння (子供を産む) та утворення яйцеклітин (卵子を作る), до національно-специфічних – особливості характеру (優しさ доброта, 女らしさ жіночність, 素直さ слухняність, 決断力に欠けること нерішучість тощо), а також сімейне (良妻賢母 гарна дружина мудра мати, 夫に対する尊敬 повага до чоловіка, 子供が好き любов до дітей) та суспільне становище жінки (妻 дружина, 母 мати, 情婦 коханка тощо). Додатково ми

виокремлюємо особливості естетики (健康美 здорова краса, 対称性 симетрія, 魅力 привабливість, 引き締まっている体 підтягнуте [тіло], 黒くて長い髪 чорне довге волосся, 白い歯 білі зуби і т.д.), а також один із аспектів фізіологічних характеристик, а саме – відсутність сексуального бажання (性欲がない).

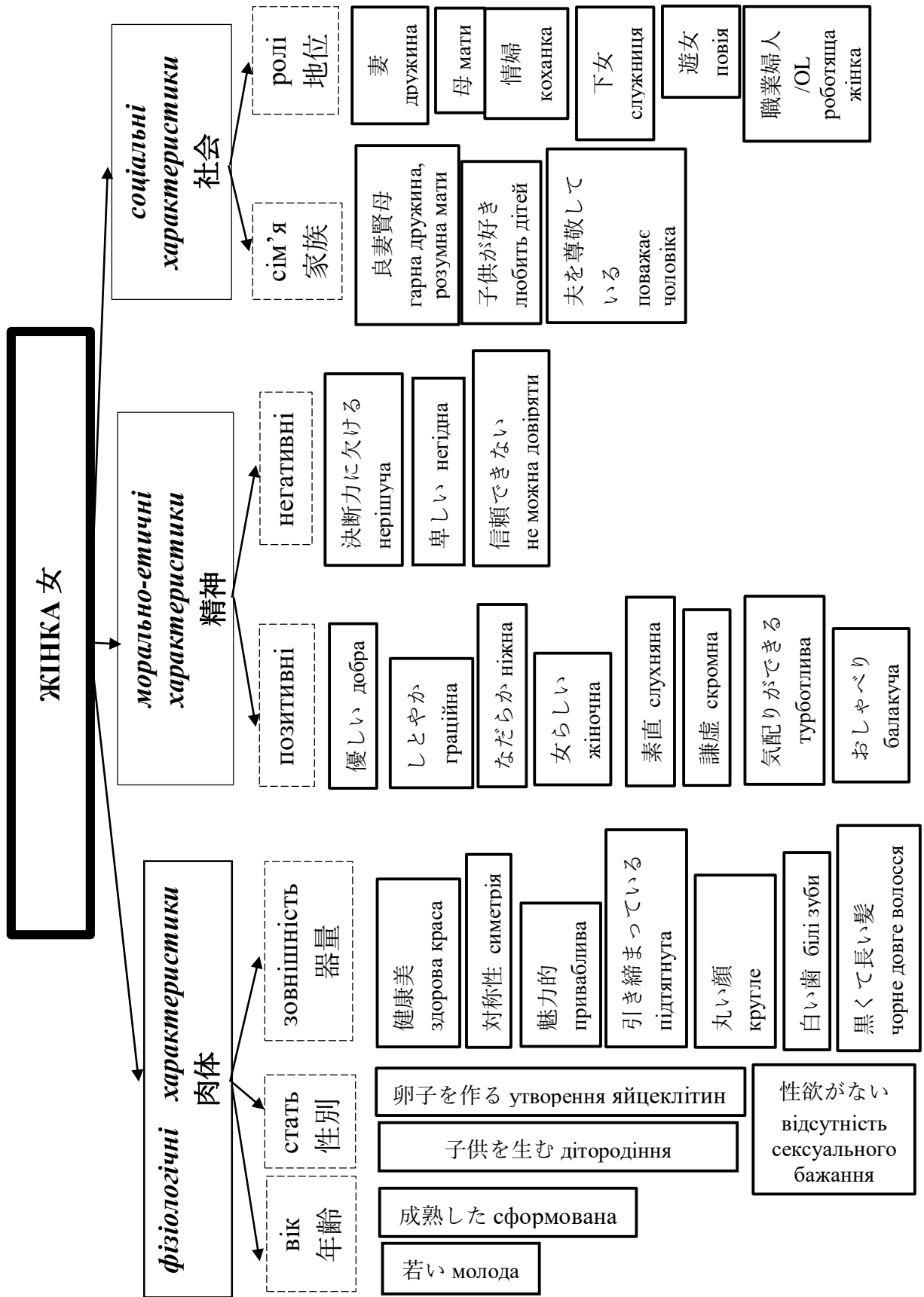


Схема 1. Структура концепту «жінка»

3.2 Репрезентація художнього образу жінки у романі Харукі Муракамі «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм»

3.2.1 Основні відомості та структура роману

「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」 або «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм» – роман, написаний Харукі Муракамі у 1985 році (періоду Шьова). Ми вважаємо за необхідне нагадати, що період Шьова відзначився нестабільними поглядами на естетику та ідеальний образ жінки, що вплинуло і на естетичні погляди та сюжет роману вцілому.

У романі присутні дві сюжетні лінії – світи, які, на перший погляд, не мають зв'язку один з одним. Перший світ має назву ハードボイルド・ワンダーランド – Країна Чудес без Гальм та репрезентує зовнішнє оточення (реальність) наратора. Основними дійовими персонажами є наратор – «я» (私), старий професор (老博士), онука професора – повна дівчина (太った娘) та дівчина з довідкового відділу (リファレンス係の女の子).

Другий світ – 世界の終わり – Кінець Світу є внутрішньою, підсвідомою реальністю головного герою, у якому він має інше втілення «я», а саме – 僕. Іншими основними дійовими персонажами даної сюжетної лінії є тінь (影), полковник (大佐), а також дівчинка з бібліотеки (図書館の少女). У результаті, дві сюжетні лінії об'єднуються в одне ціле.

Концептосферу роману «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм» формують такі концепти, як: «життя» та «смерть», «реальність» та «ілюзія», «свідоме» й «підсвідоме», «небезпека», «пам'ять» та «забуття», «музика», «сексуальність».

Концепт «жінка» також є частиною даної концептосфери та тісно пов'язаний із кожною її складовою; особливо, з концептом «сексуальність»: 私

はずっと世間とかかわっておらんもので、あの子にもそういう癖がついてしまって、私としても困っておるのです。外の世界に出ようとせんのですな。頭も良いし体もきわめて健康なんです、外界にかかわろうとせんのです。若いうちはそれではないかん。**性欲は好ましい形で解消せねばならん**です。どうです？あの子には女性的魅力が備わっておるでしょうか？(Мураками, 2010a, с. 95) / *Я ніяк не взаємодію із зовнішнім світом, тому і в цієї дитини [повної дівчини], на жаль, сформувалася схожа риса, тому мене це неабияк хвилює. Вона і не думає виходити у світ. Вона і розумна, і тіло в неї здорове, але із зовнішнім світом вона ніяких справ мати не хоче. Не так ти маєш себе поводити, поки молодий. **Тобі дана сексуальність – використовуй її на повну.** Згоден? У цієї дитини є саме та жіноча привабливість, ти так не вважаєш?*

3.2.2 Фреймова структура жіночих образів роману

Жіночі образи Х. Мураками є нетиповими та самотніми, що особливо яскраво простежується у його романі «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм».

Ми вважаємо, що жіночий образ має ієрархічно складну фреймову структуру. У романі він представлений такими фреймами: «повна дівчина», «дівчина з довідкового відділу», «дівчинка з бібліотеки». Далі ми проаналізуємо кожен із вищезазначених фреймів.

3.2.2.1 Повна дівчина (太った娘)

Повна дівчина – один з основних дійових персонажів Країни Чудес без Гальмів. Вона є 17-річною онукою старого професора, яка допомагає йому у науковій праці.

Ми вважаємо, що найбільш інформативним та наповненим персонажем роману «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм» є саме даний персонаж, адже його розкриття відбувається не лише через власне дії та слова героїні, але в

першу чергу, крізь думки наратора (私), інших персонажів (старого професора), через сприйняття автором повної дівчини, а також через особливості його естетики.

Перше згадування даного персонажу у романі дає нам можливість одразу зрозуміти смислово наповненість та різноманітність засобів, які використовує Харукі Муракамі:

廊下には女が立っていた。太った若い女で、ピンクのスーツを着込み、ピンクのハイヒールをはいていた。スーツは仕立ての良いつるつるとした生地で、彼女の顔もそれと同じぐらいつるつるしていた。女は私の顔をしばらく確認するように眺めてから、私に向かってこっくりと肯いた。どうやら「こちらに来るように」という合図らしかった。(Муракамі, 2010a, с. 22) / У коридорі стояла **жінка**. Повна молода жінка, вдягнена у рожевий костюм та в рожевих туфлях на каблуках. Костюм її був вдало пошитий з гладенької тканини, і так само гладеньким було обличчя дівчини. **Жінка** певний час дивилася на моє обличчя так, ніби хотіла мене розпізнати, після чого повернулася до мене та кивнула. Мені здалося, що це був певний сигнал, неначе вона казала «Підійди до мене».

Через думки наратора та його візуальне сприйняття ми отримуємо інформацію не лише про героїню повної дівчини, але й про естетику автора, оцінку ним даного персонажу, а також особливості реалізації концепту «жінка», що виражається у таких аспектах:

- автор звертає увагу на **повноту** дівчини, продовжуючи розкривати цю тему протягом всього роману: 世間の人々は太ることを嫌っておるようだが、私に言わせれば、それは間違った太り方をしておるんですな。だから太ることによって不健康になったり美しさを失ったりするんです。しかし正しい太り方をす

ればそんなことは絶対にありません。人生は充実し、性欲はたかまり、頭脳は明晰になるです。(Муракамі, 2010а, с. 93) / *У народі ненавидять **повноту**, але як на мене, то якась **неправильне поняття повноти**. Тому якщо ти товстий – і здоров'я нема, і краса втрачається. Однак, якщо ж це **правильна повнота**, то за це можеш не хвилюватися. Життя стає більш наповненим, з'являється сексуальне бажання, і розум прояснюється.* (повнота ≠ погано; неправильна повнота = погано; правильна повнота = добре) ; *それはとても均整のとれた太り方だったので、よく気を付けていないと彼女が太っているという事実をふと忘れてしまいそうなくらいだった。(Муракамі, 2010b, с. 240) / То була дуже пропорційна повнота, тому якщо я спеціально не звертав на це уваги, то геть забував про те, що вона [повна дівчина] повна;*

• для найменування персонажу автор використовує такі іменники: *女* *жінка*, *彼女* *дівчина*, *あの子* та *дитина*, а також *美人* *красуня* (який містить оцінку автором повної дівчини). Перші три іменника відображають різні вікові групи, що вказує на суперечності пов'язані зі сприйняттям автором данного персонажу, а також – на суперечності у самій натурі героїні повної дівчини, яка відображається в невідповідності її зовнішності з її характером та її розумовими здібностями;

• *рожевий* колір як символ жіночності героїні: *嘘ではなく、〈ピンク色〉* *本当によく似合うのだ。太った女がピンクの服を着ると往々にして巨大なストロベリー・ケーキのようにぼんやりとした感じになってしまうものだが、彼女の場合はどういうわけかしっくりと色が落ち着くのだ。(Муракамі, 2010а, с. 377) / Не брехатиму, [рожевий] дійсно їй пасує. Зазвичай повні жінки, які носять рожевий колір, виглядають так тьмяно, наче полуничний торт, але в її випадку він чомусь діє заспокійливо.*

• використання **ономатопоетичної лексики**:

а) для передачі тактильних відчуттів, пов'язаних із зовнішністю повної дівчини: 彼女の顔もそれと同じぐらいつるつるしていた (Муракамі, 2010а, с.22) / обличчя її так само було **гладеньким**; 彼女の背中はよくできた雨雲のようにふわりとして心地よく (Муракамі, 2010а, с. 30) / спина дівчини була така **м'яка і приємна, наче дощова хмаринка**;

б) для надання непрямой інформації стосовно характеру героїні: 彼女もにっこりと笑って「せら」と言った (Муракамі, 2010а, с. 47) / дівчина **щиро посміхнулася та сказала «сера»** («щиро посміхнулася» → щира, весела, дружелюбна, дивакувата); 彼女のハイヒールは前と同じようにこつこつという小気味の良い音を廊下に響かせていている (Муракамі, 2010а, с. 110) / **туфлі дівчини цокотіли так, як і раніше, і цей приємний звук лунав по всьому коридорі** (цокотіли, приємний звук → жіночна, активна, зграбна); 金のイヤリングがきらきらと光った (Муракамі, 2010а, с. 390) / **яскраво сяяли [її] золоті сережки** (охайна, має почуття стилю);

• використання **порівнянь** для опису зовнішності героїні: 彼女の体には、まるで夜のあいだに大量の無音の雪が降ったみたいに、たっぷりと肉がついていた (Муракамі, 2010а, с. 24) / її повнота виглядала так, **неначе сугроби снігу, що безшумно випав посеред ночі**; 彼女の背中はよくできた雨雲のよう [82, с. 30] / спина дівчини, **наче гарна дощова хмаринка**; 体は子供のような大人のような妙な体つき (Муракамі, 2010а, с. 240) / **дивне [в неї] тіло – немов би й дитина, та немов доросла**; 腕も太腿も首も腹のまわりも見事にふくらんでい

て、鯨のようにつるつるとしていた (Мураками, 2010а, с. 240) / *i руки, i стегна, i шия, i живіт – усе в неї було ідеально повне та гладеньке, немов у кита;*

• використання *epithetiv*, які містять оцінку як самої повної дівчини, так і її зовнішності, а також – повноти: 美しい *красива* (добре), よくできた *вдала* (добре), 心地よい *приємна* (добре), 可愛い *мила* (добре), 醜くない *невідразлива* (непогано);

• *пряма оцінка* героїні та її характеристик: 私は彼女に好感を持った (Мураками, 2010а, с. 26) / *я мав до неї симпатію*; 彼女の太り方は私の好みにあっているようだった (Мураками, 2010а, с. 26) / *мабуть, її повнота була мені до смаку*; 私には彼女のことが何故か気になっていて (Мураками, 2010а, с. 49) / *чомусь вона мене цікавила*;

• *діалог* як джерело інформації про особистість персонажу повної дівчини: 「ふうん」と彼女は言った。「変なこと訊ねてごめんなさい」 (Мураками, 2010а, с. 113) / «Уф» – сказала вона. «*Ти, звісно, вибач, що купу всього дивного питаю*»; 「私には自分の性欲のことがまだよくわからないの」とその太った娘は言った。「だからいろいろとたしかめてみたいのよ」 (Мураками, 2010а, с. 116) / «*Я ще досі не зовсім розумію своє сексуальне бажання*» – сказала повна дівчина. «*Тому хочу спробувати багато чого!*» (допитлива, ініціативна, дивакувата, чесна, відкрита);

• *акцент уваги* на конкретних частинах тіла героїні: 私は彼女のうしろを歩きながら、彼女の首や腕や脚をずっと眺めていた。 (Мураками, 2010а, с. 24) / *Я йшов попереду дівчини, роздивляючись її шию, руки та ноги*; 私の目の前で気持ちのいい形をしたお尻が揺れた。 (Мураками, 2010а, с. 24) / *Перед моїми очима*

гойдалися її **неймовірні сідниці**; 腕も太腿も首も腹のまわりも見事にふくらんでいて、鯨のようにつるつるとしていた。体の大きさに比べて乳房はそれほど大きくはなくほどほどにまとまりのある形をしていたし、お尻の肉もきちんと上にあがっていた。(ムラカミ, 2010b, c. 248) / *І ноги, і стегна, і шия, і живіт – усе воно було по-прекрасному повним та гладеньким, немов у кита. Порівняно з розміром тіла, її груди не були вже й такими великими і мали ідеальний розмір та форму, а її сідниці були гарні й підтягнуті.*

Таким чином, аналізуючи засоби вираження даного персонажу, ми приходимо до висновку, що **фрейм «повна дівчина»** має такі слоти: **«жіночність»**, **«повнота»** та **«тіло»**, **«краса»** та **«здоров'я»** (ми вважаємо за необхідне поєднати дані слоти, адже ці поняття згадуються автором разом, а також є однаково значущими для розкриття образу повної дівчини), **«щирість»**, **«смількість»**, **«дивакуватість»**, **«розум»**, **«допитливість»**, **«сексуальність»**, **«відчуженість»**.

3.2.2.2 Дівчина з довідкового відділу (リファレンス係の女の子)

Дівчина з довідкового відділу є ще одним дійовим персонажем Країни Чудес без Гальм. Вона є 29-річною жінкою, яку «я» зустрічає у бібліотеці. Даний образ не має такої інформаційної наповненості та детального розкриття, як образ повної дівчини, проте, ми проаналізуємо особливості його реалізації автором.

私は彼女が慣れた手つきでキーボードを操作しているあいだずっと彼女のほっそりとした背中と長い髪を見ていた。彼女に好意を抱いていいものかどうか、私はかなり迷った。彼女は美人だったし、親切だったし、頭も良さそうだったし、詩の題のようなしゃべり方をした。好意を抱いてはいけないという理由は何ひとつとしてないように思えた。(ムラカミ, 2010a, c. 150) / *Поки*

вона так вправно друкувала на клавіатурі, я увесь час дивився на її **струнку спину та довге волосся**. Я був доволі розгубленим, адже не розумів, чи може вона мені подобатися. Так, вона **красуня**, вона здається **широю та розумною**, а говорить так, неначе декламує поезію. Я розумів, що в мене не було жодної причини, яка б могла зупинити мою симпатію до неї.

• на відміну від повної дівчини, автор навпаки звертає увагу на **струнку фігуру** дівчини з довідкового відділу: 彼女はとてもすべすべとした綺麗な身体をしていた。すらりとして、余分な肉は一片たりとも付着していない。
(Муракамі, 2010а, с. 188) / У неї було **дуже гарне гладеньке тіло**. **Струнка** – ані натяку на щось зайве;

• разом із цим виділяючи її **неймовірний апетит**: 彼女のようなほっそりとした美人がそんなにガツガツと食事をするのを見たのははじめてだった。
(Муракамі, 2010а, с. 182) / Я вперше у своєму житті бачив, щоб така струнка красуня з **таким апетитом їла**; варто зазначити, що автор не прирівнює дану якість до негативних ознак;

• варто зазначити, що автор не прирівнює дану якість до негативних ознак, а навпаки, зазначає її **елегантність та жіночність**, які є ще одним мотивом даного персонажу: しかしそれはまあ見事といえば見事な食べっぷりであった。彼女がすっかり食べ終わった後でも、私はなかば感心し、なかばあきれて、彼女の顔をぼんやり眺めていた。(Муракамі, 2010а, с. 182) / Однак, що б можна було назвати **дійсно чудовим**, то це її **манера їсти**. Навіть після того, як вона закінчила їсти, я був напіввражений та напівшокований, продовжуючи ліниво роздивлятися її обличчя; 彼女が一枚ずつ服を身にまもっていく様は、ほっそりとした冬の鳥のように滑らかで無駄な動きがなく、しんとした静けさに充ちていた。(Муракамі, 2010а, с. 221) / Вона, одягаючи на себе речі, одну за одною,

була схожа на стрункого зимового птаха – така сама плавна, без жодного зайвого руху, наповнена найтихішею тишею; 服の脱ぎ方の魅力的な女の子は数多くいても、服の着方の魅力的な女の子となるとそんなにたくさんはいない。彼女がすべての服を身に着けて手の甲で上にもちあげるようにして長い髪を整えると、部屋の空気が入れ替わったような気持ちになった。(Мураками, 2010a, с. 221) / І не перерахувати скільки на світі жінок, які вміють вабливо роздягатися, але жінок, які *вабливо одягаються*, майже немає. Коли ж вона піднімала руки, одягаючись та поправляючи волосся, я відчував, неначе навіть *повітря у кімнаті стало геть іншим*;

• рисою схожості у реалізації дівчини з довідкового відділу та повної дівчини є *акцент уваги на тілі* героїні: 迷いながら舌の先を下側の歯の裏につけていた。とても可愛いピンク色の舌だった。(Мураками, 2010a, с. 152) / Розгубившись, вона трохи висунула свого язика, доторкнувшись ним до нижнього зуба. Це був *язик дуже милого рожевого кольору*; 彼女の首筋は無防備でとても綺麗だった。(Мураками, 2010a, с. 154) / Її *потилиця* була беззахисною та такою гарною; 乳房もまづまづの大きさだった。〈中略〉肌は薄くやわらかく、あたたかった。(Мураками, 2010a, с. 188) / Її *груди* також були доволі великі. (...) *Шкіра* була геть тонкою, м'якою та теплою; お尻もちゃんと上にあがっているし、しわひとつない。(Мураками, 2010a, с. 190) / Вона і *сідниці* мала доволі підтягнуті, а от зморшок в неї взагалі не було;

Отже, ми виділяємо наступні слоти *фрейму «дівчина з довідкового відділу»*: «стрункість», «тіло», «вабливість», «елегантність», «жіночність», «сексуальність», «апетит», а також враховуючи усі вищезазначені слоти – «здоров'я» та «краса».

3.2.2.3 Дівчинка з бібліотеки (図書館の少女)

Дівчинка з бібліотеки – персонаж з Кінця Світу, який допомагає «я» (僕) читати старі сни. Вона, як і усі інші жителі Кінця Світу, не має душі та не пам'ятає свою особистість. Дійсно, даний персонаж докорінно відрізняється від жіночих персонажів Країни Чудес без Гальмів (повної дівчини та дівчини з довідкового відділу), що виражається і за допомогою способів реалізації даного персонажу автором роману:

- дівчинка з бібліотеки – перший жіночий персонаж роману, образ котрого автор *не пов'язує з сексуальністю*;

- натомість, Харукі Муракамі акцентує увагу на *обличчі* та *погляді* (як і наратора, так і власне дівчинки з бібліотеки), що має наступні функції:

- a) реалізація концептів «*пам'ять*» та «*забуття*»: 彼女の顔は僕に何かを思い出させようとしているように感じられた。彼女の何かは僕の意識の底に沈んでしまったやわらかなおりのようなものを静かに揺さぶっているのだ。

(Муракамі, 2010а, с. 82) / Я відчував, неначе її обличчя намагалося змусити мене щось згадати. Щось в ній змусило тихо піднятися той легкий осад, який затонув на дні моєї свідомості; 彼女の目や彼女の唇や彼女の広い額やうしろ

で束ねられた黒い髪のかたちから、僕は何かを読み取ろうとしたが、細かい部分に目をやればやるほど、全体的な印象はぼんやりと遠ざかっていくように僕

には感じられた。(Муракамі, 2010а, с. 83) / Я намагався щось углядіти у її очах, її губах, в її широкому чолі та у її чорному волоссі, зав'язаному у хвостик, але чим більше маленьких деталей я помічав, тим більше я відчував, що її цілісний образ повільно віддалявся від мене; それから彼女の顔を眺めた。たしかに彼女の顔は僕の心の中の何かと強く結びついているような気がした。(Муракамі,

2010а, с. 87) / *Потім я розглядав обличчя дівчини. Мені справді здавалося, що її обличчя щось викликало в моєму серці, я відчував цей зв'язок;*

б) розкриття *емоційної складової* персонажу: 彼女は僕の顔を見て少し驚いたようで、頬が一瞬赤くなった。(Муракамі, 2010а, с. 82) / *Поглянувши на моє обличчя, дівчина неначе трохи здивувалася, а її щоки вмить почервоніли* (скромність, сором'язливість); 彼女は夢読みのしるしのある淡い色に変色したふたつの瞳をじっとのぞきこんだ。まるで体の芯までのぞき込まれているような気がした。(Муракамі, 2010а, с. 83) / *Вона уважно дивилася мені в очі, що змінили колір на попелястий, коли я читав сни. Її погляд неначе пронизував мене до глибини душі* (зацікавленість, схвилювання, турбота);

• також варто зазначити, що автор *не надає жодної оціночної характеристики* усієї зовнішності персонажу, зосереджуючи свою увагу лише на волоссі, називаючи його гарним: 「君の髪はとても綺麗だな」と僕は言った。(Муракамі, 2010а, с. 131) / *«Твоє волосся дуже гарне» – сказав я;*

• автор створює *суперечність* у характері дівчинки з бібліотеки, зіставляючи дві перспективи погляду на неї: те, як персонаж бачить самого себе та те, як її бачать інші (наприклад, полковник): 「でも本当のことを言うと、私には心がどういうものなのかがよくわからないの。それが正確に何を意味し、どんな風に使えばいいかということがね。ただことばとして覚えているだけよ」(Муракамі, 2010а, с. 124) / *Але скажу тобі чесно, мені незрозуміле поняття душі. Що воно насправді означає, яким чином ним користуватися. Для мене воно залишилося в пам'яті лише як слово;* 良い娘だよ。それに君のことをとても心配していた。(Муракамі, 2010а, с. 340) / *Вона дуже гарне дівча. Ще й за тебе дуже хвилювалася.*

Отже, ми вважаємо, що *фрейм «дівчинка з бібліотеки»* складається з таких слотів: *«обличчя»*, *«довге чорне волосся»*, *«пам'ять»* та *«забуття»*, *«душа»*, *«скромність»*, *«турбота»*.

3.2.3 Образ жінки Харукі Муракамі в контексті японської картини світу

Таким чином, маємо таку структуру художнього образу жінки у романі Харукі Муракамі «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм»:

фрейм «повна дівчина»	фрейм «дівчина з довідкового відділу»	фрейм «дівчинка з бібліотеки»
слот «повнота»	слот «стрункість»	слот «обличчя»
слот «тіло»	слот «тіло»	слот «довге чорне волосся»
слот «краса»	слот «краса»	слот «пам'ять»
слот «здоров'я»	слот «здоров'я»	слот «забуття»
слот «сексуальність»	слот «сексуальність»	слот «душа»
слот «жіночність»	слот «вабливість»	слот «скромність»
слот «щирість»	слот «жіночність»	слот «турбота»
слот «сміливість»	слот «елегантність»	
слот «дивакуватість»	слот «апетит»	
слот «відчуженість»		
слот «розум»		
слот «допитливість»		

Проаналізувавши художній образ жінки в японській лінгвокультурі та його реалізацію у романі «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм», ми зрозуміли унікальність світобачення даного автора. Харукі Муракамі, як особистість, яка перейняла вплив не лише рідного японського менталітету, але й західного американського, зміг створити абсолютно нове розуміння образу жінки, поєднавши в ньому риси обох світобачень.

Автор «викреслив» соціальні характеристики, замість чого віддав перевагу таким рисам, як фізіологічні та морально-етичні, тим самим створюючи ще один концепт у авторській концептосфері – *свобода*. Письменник звільнив власних жіночих персонажів від соціальних очікувань та ролей, чітко визначених у японському концепті «жінка».

Х.Муракамі розширив критерії жіночої краси, створивши два зовнішньо протилежних образи – повної дівчини та стрункої дівчини з довідкового відділу – та поєднавши їх спільною ознакою «*гарна*» (美しい, 綺麗, 可愛い). Так само він відмовився від опису облич героїнь, тим самим зробивши їх *універсальними*. Інакше кажучи, автор надав читачеві можливість самостійно відтворити візуальну складову даних персонажів.

Ще однією рисою новаторства Харукі Муракамі є наділення героїнь *сексуальністю* (性欲), сексуальним бажанням. Навідміну від японського образу «жінка», за яким вона не може мати сексуального бажання, жіночий образ письменника підтверджує протилежну думку – жінка *може* і *повинна* мати його.

Проте, автор не заперечував японський образ повністю, як ми зазначили вище. Підтвердженням нашої думки є використання ним ідеї *здорової краси* (健康美), яка є одним з його ключових елементів.

Також Х.Муракамі втілює концептуальні морально-етичні риси у персонажі дівчинки з бібліотеки, наділивши її скромністю (謙虚) та турботою (気配り).

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

Ми встановили структуру концепту «жінка» у японській лінгвокультурі. Для цього ми спочатку проаналізували визначення лексеми «жінка» (女) у 6 тлумачних словниках: Великий словник Дайджірін, словник Шінмейкайкокуто, словник Мейкьоококуто, Великий цифровий словник Дайджісен, Великий словник Ніхонкоку (ретельно відібране видання), словник Дзен'якукого Оубунся.

Серед головних ознак ядра концепту «жінка» ми виділили:

1) фізіологічні, до яких увійшли такі характеристики як: приналежність до людського роду, фізична й психічна сформованість, а також такі функції, як дітородіння та утворення яйцеклітин:

2) естетичні, серед яких ми виокремили: привабливість, жіночність та гарні риси обличчя;

3) морально-етичні: доброта, граційність, тендітність, пасивність, ніжність, нерішучість;

4) соціальні ролі: дружина, коханка, повія, служниця.

Ми відтворили концепт «жінка» (女) у вигляді фреймової структури пірамідального вигляду, що складається з субфреймів, слотів та терміналів. Вершиною піраміди є даний концепт, субфреймами – основні характеристики (фізіологічні (肉体), морально-етичні (精神) та соціальні (社会)), які доповнюються слотами (вік (年齢), стать (性別), зовнішність (器量), позитивні та негативні риси, сім'я (家族) та суспільні ролі (地位)). Кожен слот має уточнення у вигляді терміналів (молода (若い), сформована (成熟した), дітородіння (子供を産む), утворення яйцеклітин (卵子を作る), відсутність сексуального бажання (性欲がない), здорова краса (健康美), симетрія (対称性), привабливість (魅力), підтягнуте тіло (引き締まっている体), кругле обличчя (丸

い顔), білі зуби (白い歯), довге чорне волосся (長くて黒い髪), добра (優しい), граційна (しとやか), ніжна (なだらか), слухняна (素直), скромна (謙虚), турботлива (気配りができる), балакуча (おしゃべり), нерішуча (決断力に欠ける), низька (卑しい) (у значенні «підступна»), відсутність довіри (信頼できない), гарна дружина й мудра мати (良妻賢母), любить дітей (子供が好き), поважає чоловіка (夫を尊敬する), дружина (妻), мати (母), коханка (情婦), служниця (召使), повія (遊女), роботяща жінка (職業婦人)).

Ми дослідили особливості реалізації художнього образу жінки у творчості Харукі Муракамі, а саме – у романі «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальмів» («世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド»), розглянувши основні відомості та структуру даного твору. Роман складається з двох частин та двох сюжетних ліній – «Кінець Світу» та «Країна Чудес без Гальмів», де перша репрезентує світ підсвідомого, а друга - реальність та світ свідомого.

Головними дійовими жіночими персонажами роману є повна дівчина (太った娘), дівчина з довідкового відділу (リファレンス係の女の子) та дівчинка з бібліотеки (図書館の少女), які були предметом нашого дослідження. Ми проаналізували кожен з них, визначивши їхнє смислове наповнення, методи їхньої реалізації автором, а також їхню фреймову структуру.

Ми встановили, що персонаж повної дівчини є найбільш інформативно наповненим та розкривається за допомогою епітетів, порівнянь, оноματοпоетичної лексики (для передачі тактильних відчуттів, пов'язаних із зовнішністю повної дівчини, та для надання непрямой інформації щодо її характеру), через діалоги; а також через наступні слоти фрейму «повна дівчина»: «жіночність», «повнота», «тіло», «краса», «здоров'я», «щирість», «сміливість», «дивакуватість», «розум», «допитливість», «сексуальність», «відчуженість».

Персонаж дівчини з довідкового відділу є частково відмінним та менш наповненим, порівняно з повною дівчиною. Даний фрейм розкривається за допомогою слотів: «стрункність», «тіло», «вабливість», «елегантність», «жіночність», «сексуальність», «апетит», «здоров'я», «краса».

Дівчинка з бібліотеки є персонажем, протилежним до попередніх двох, адже не має у своїй структурі таких значущих слотів, як «тіло» та «сексуальність». Натомість, цей фрейм реалізується наступними слотами: «обличчя», «довге чорне волосся», «пам'ять», «забуття», «душа», «скромність», «турбота».

Таким чином, ми створили фреймову структуру художнього образу жінки у романі «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм» та проаналізували унікальність світобачення Харукі Муракамі. Ми визначили, що на письменника мала вплив не лише його рідна культура (японська), але й культура Заходу (американська), що було чітко виражено у його жіночих персонажах.

Ми виокремили ще один концепт в авторській концептосфері митця, до якої належать концепти «життя» та «смерть», «реальність» та «ілюзія», «свідоме» й «підсвідоме», «небезпека», «пам'ять» та «забуття», «музика», «сексуальність», а саме – концепт «свобода», який Х.Муракамі виразив наступним чином: а) через відсутність соціальної складової жіночого образу; б) через розширення критеріїв жіночої краси (повне та худе тіло, відсутність опису рис обличчя).

Ми вивчили, що письменник виокремлює сексуальність, як значущу складову авторської концептосфери, що є головною відмінністю його жіночих образів від японського поняття.

Також ми дійшли до висновку, що Х.Муракамі акцентує увагу на здоровій красі, яка є одним з головних складових концепту «жінка» як у творчості митця, так і у японській лінгвокультурі. Додатково ми усвідомили, що автор втілює риси японського концепту «жінка» у персонажі дівчинки з бібліотеки, про що свідчать її основні риси характеру – скромність та турботливість.

ВИСНОВКИ

У нашій роботі ми досліджували особливості реалізації художнього образу жінки у межах роману Харукі Мураками «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальм».

1) Так як дане поняття є структурно складним та багатовимірним, у Розділі I ми проаналізували поняття художнього образу у межах мовознавства. Художній образ є естетичною категорією, особливим способом осмислення та репрезентації дійсності, який не копіює її, а є частиною внутрішнього уявного світу художнього твору. Ми проаналізували дане поняття у лінгвістичному аспекті, встановили, що художній образ є результатом осмислення автором певного явища, вираженням його у художньому творі та володіє такими характеристиками, як самостійність та зміст.

Ми проаналізували підходи вивчення художнього образу та встановили, що останній може бути розглянутим у контексті національної лінгвокультури, а також за допомогою лінгвосеміотичного аналізу. Ми розглянули модель дослідження даного поняття, запропоновану О.В. Томберг, за якою художній образ розглядається як феномен культури, мови та поетики; а також лінгвосеміотичний підхід, запропонований Андрейчук та Бондарук, згідно з яким, образ розглядається у вигляді лінгвокультурного коду та слугує для передачі інформації про певний предмет чи явище. У лінгвосеміотичному аспекті образи функціонують у дискурсі. Останній складається з базових кодів, які реалізують мовне значення об'єктів людського буття. Обидва поняття є взаємопов'язаними.

2) Ми дослідили суміжні поняття художнього образу, а саме – художній текст, концепт та мовну картину світу. Ми розглянули поняття тексту як джерела художніх образів, вивчивши його основні лінгвістичні ознаки. Ми диференціювали поняття «художній текст» та «художній твір», визначивши їхній зв'язок одного з одним. Ми також вивчили культурологічну інтерпретацію художнього тексту, за якою він є даністю культури, її феноменом та узагальненою моделлю світу. Він також володіє комунікативною функцією, яка має

об'єднувальних характер незалежно від часу та простору його існування.

Ми проаналізували поняття концепту як головного у когнітивній лінгвістиці. Ми усвідомили, що вивчення смислового наповнення концепту і сьогодні залишається актуальною проблемою, адже існує низка визначень, які описують його головну суть. Ми також виділили структурні різновиди концепту (уявлення, схеми, поняття, сценарії, гештальти та фрейми), а також їхню структуру (чуттєвий досвід, предметна діяльність, мисленнєві операції, мовне знання та свідоме пізнання мовних одиниць).

Окремо ми виділили поняття картини світу, розглянувши окремо мовну та концептуальну. Ми вивчили, що картина світу є результатом переробки людини знань про її оточуючий світ та про саму себе, що формує смислове поле.

3) У Розділі II ми розглянули особливості вивчення та структуру японської мовної картини світу. Ми прийшли до висновку, що дане питання є недостатньо вивченим, тому – актуальним. Японська лінгвістика опирається на західні ідеї у вивченні даного питання, що стає перепоною на шляху дослідників. Ми вважаємо, що заради розвитку питання японської мовної картини світу мовознавче суспільство має знайти власний підхід до даної проблеми, не намагаючись проводити паралелі між своїми здобутками та здобутками інших країн. Це стане першим кроком не лише до розв'язання проблеми, але й до створення власної унікальної бази лінгвістичних знань.

Далі, ми вивчили структуру японської картини світу, викремивши в ній ядро з універсаліями простору, часу, анатомії, сім'ї, фізичних дій, навколишнього середовища, а також лексичний матеріал першого рівню (свобода, взаємовідносини, комфорт, борг, власність, задоволення, віра), другого (їжа, предмети побуту, власні імена, флора та фауна, почуття, свята, метрична система виміру), третього (етикетні звернення, літературні жанри, передача інформації та дії, передача світосприйняття та денотати) та четвертого (архаїзми, історизми, неологізми, запозичення).

Ми розглянули особливості жіночого образу в японській лінгвокультурі, зосередившись на наступних визначних періодах: Хейян, Едо, Мейджі, Тайшьо, Шьова та Хейсей.

Ми визначили, що жіночий образ періоду Хейян формувався під впливом культури Китаю, переймаючи нову естетику, традиції та релігію та впевнено підлаштовуючи їх під власні реалії. Новий буддизм та традиційний синтоїзм, однак, створили численні суперечності, через які місце жінки у суспільстві мало нестабільний відтінок (синтоїзм звеличував розум, чистоту та милосердя жінки; буддизм запевняв у тому, що жінка грішна та підступна).

Період Едо виокремив важливість поняття здорової краси, яка стала важливою складовою концепту «жінка» та створив низку різноманітних образів – матір, годувальниці, куртизанка, берегиня тощо.

Проаналізувавши період Мейджі, ми помітили трансформацію мотиву здорової краси та створення нового образу – сильної жінки, а також зміцнення поняття 江戸風美人 – красуні з Едо, яка набула традиційності та класичності. Даний період відзначив створення ще однієї значимої складової концепту «жінка» – 良妻賢母 – гарна жінка та мудра мати.

Під час періоду Тайшьо з'явилося поняття 職業婦人 – професійних (роботящих) жінок. Знаковим для даної доби було протистояння ідей Хірацуки Райчьо, яка створила образ «нової жінки» – сміливої та вільної – та Шімоди Утако, яка підтримувала ідею 良妻賢母. Ми також зазначаємо, що естетичні погляди доби формувалися під впливом західної культури

Період Шьова хронологічно поділявся на два періоди, які докорінно віднізнялися за естетикою та за вимогами суспільства до жінок. Довоєнний період став періодом євгеніки, ідеї здорової та красивої нації, а також жінки як символу, що підтримував націю. У післявоєнний період відбулася стрімка зміна жіночого образу, який продовжував формуватися за західним зразком.

Незважаючи на те, що образ жінки періоду Хейсей набув більшої відвертості та сили, ми зауважуємо, що сучасний образ продовжує зазнавати впливу вимог, встановлених суспільством, які Като, Ебіхара, Ішіда найменували 古典的な女道 – класичним жіночим шляхом.

4) У Розділі III ми встановили структуру концепту «жінка» в японській лінгвокультурі. По-перше, ми виділили ядро концепту в японській лінгвокультурі, використавши визначення лексеми «жінка» з 6 тлумачних словників. У результаті, ми визначили, що основними ознаками, що уособлюють жінку, є її здатність до дітородіння. Також ми виділили фізичну та психічну сформованість. Серед рис зовнішності – риси обличчя та привабливість. Щодо морально-етичних характеристик ми зазначили, що жінка характеризується добротою, чуйністю, ніжністю та нерішучістю. У свою чергу, серед соціальних ролей ми виокремили наступні: жінка, коханка, служниця, повія.

По-друге, ми відтворили фреймову структуру даного концепту, доповнивши ядерні характеристики тими, котрі ми визначили протягом аналізу Розділу II, а саме: відсутність сексуального бажання, здорова краса, симетрія, підтягнуте тіло, кругле обличчя, білі зуби, довге чорне волосся, жіночність, слухняність, скромність, турботу, балакучість, підступність, любов до дітей, повагу до чоловіка, гарну жінку та мудру матір, роботящу жінку.

5) Ми дослідили особливості реалізації художнього образу жінки у творчості Харуки Муракамі. Ми проаналізували структуру роману «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальмя», коротко визначивши його концептосферу: «життя», «смерть», «реальність», «ілюзія», «свідоме», «підсвідоме», «небезпека», «пам'ять», «забуття», «музика», «сексуальність». Ми виділили серед них концепт «жінка», зазначивши, що він пов'язаний з усіма з них.

Ми сформуваємо основні фрейми художнього образу жінки у даному романі, виділивши наступні: «повна дівчина», «дівчина з довідкового відділу», «дівчинка з бібліотеки», проаналізувавши кожен із них. У результаті аналізу шляхів реалізації даних фреймів у романі Харуки Муракамі, ми створили

фреймову структуру даного художнього образу: до фрейму «повна дівчина» ми співвіднесли слоти «повнота», «тіло», «краса», «здоров'я», «сексуальність», «жіночність», «щирість», «сміливість», «дивакуватість», «відчуженість», «розум», «допитливість»; фрейм «дівчина з довідкового відділу» доповнили слотами «стрункність», «тіло», «краса», «здоров'я», «сексуальність», «вабливість», «жіночність», «елегантність», «апетит»; до фрейму «дівчинка з бібліотеки» ми додали слоти «обличчя», «довге чорне волосся», «пам'ять», «забуття», «душа», «скромність», «турбота».

Ми прийшли до висновку, що художній образ жінки, втілений Харукі Мураками у даних образах роману має як і спільні, так і відмінні риси з традиційним японським розумінням даного концепту. Ми визначили причину цього, встановивши власне унікальність письменника через вплив японської та західної картини світу на його творчість.

Ми вважаємо, що питання реалізації художнього образу жінки у працях Харукі Мураками вимагає подальшого вивчення, адже роман «Кінець Світу та Країна Чудес без Гальмів» написаний у 1985 році, який належить до періоду Шьова. Ми помітили, що героїні даного роману несуть у собі певні концептуальні риси того періоду, тому задля повноцінної структури художнього образу жінки у творчості Харукі Мураками має бути проведений аналіз більшої кількості сучасних робіт письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алпатов, В. М. (1998). *История лингвистических учений*. М.: Языки русской культуры.
2. Андрейчук, Н. І. (2013). *Життєвий світ англійця кінця XV – початку XVII століть у вимірі інституційного дискурсу (лінгвосеміотичний аналіз)* (автореферат докторської дисертації). Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, Одеса, Україна.
3. Андрейчук, Н. І., & Бондарук, О. А. (2015). Художній образ крізь призму лінгвосеміотики. *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки»*. *Мовознавство*, 3, 17-22.
4. Арутюнова, Н. Д. (1999). *Язык и мир человека*. М.: Языки русской культуры.
5. Бабенко, Л. Г., & Казарин, Ю. В. (2004). *Филологический анализ текста*. М.: Академический Проект, Деловая книга.
6. Барт, Р. (1989). От произведения к тексту. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*. М.: Прогресс.
7. Болдырев, Н. Н. (2001). *Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии*. Тамбов.
8. Борисова, Е. Б. (2009). О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике. *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*, 35 (173), 20–26.
9. Бройтман, С. Н., Чернец, Л. В., Хализев, В. Е., и др. (1999). *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*. М.: Высшая школа; Академия.
10. Голубенко, Е. А. (2018). Уникальность японской языковой картины мира как элемента межкультурной коммуникации. *Вестник Московской международной академии*, 2, 10-15. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/unikalnost-yaponskoj-yazykovoy-kartiny-mira-kak-elementa-mezhkulturnoy-kommunikatsii-1>
11. Грошенкова, В. А. (2009). *Обучение чтению в специальной*

(коррекционной) школе. Учебно-методическое пособие. Я.: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского. Режим доступа: <http://cito-web.yspu.org/link1/metod/met143/met143.html>

12. Демьянков, В. З. (1994). Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода. *Вопросы языкознания*, 4, 17-33.

13. Караулов, Ю. Н. (1976). *Общая и русская идеография*. М.: Наука.

14. Красных, В. В. (2001). Точки над і или многоточие? (к вопросу о современной научной парадигме). *Язык, сознание, коммуникация: сборник статей*, 16, 5-12.

15. Кубрякова, Е. С., и др. (1996). *Краткий словарь когнитивных терминов*. М.: МГУ.

16. Логунова, Н. Ю. (2018). О содержании понятий «образ» и «художественный образ» в литературоведении и лингвистике. *Философия и наука в культурах Запада и Востока: Сборник статей*. Т.: Издательский Дом Томского государственного университета.

17. Маслова, В. А. (2016). *Введение в когнитивную лингвистику*. М.: Флинта. Режим доступа: http://indbooks.in/mirror7.ru/?page_id=273499

18. Мезенин, С. М. (1983). Образность как лингвистическая категория. *Вопросы языкознания*, 6, 48-57.

19. Минский, М. (1979). *Фреймы для представления знаний*. М.: Энергия.

20. Надозирная, Т. В., & Скубачевская, Л.А. (2009). *ЕГЭ 2009: Литература: Справочник*. М.: Эксмо.

21. Образ художественный. В *Новой философской энциклопедии*. Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0155bae878519c2e6289cb55?p.s=TextQuery>

22. Падучева, Е. В. (2009). Феномен Анны Вежбицкой. *Статьи разных лет*. М.: Языки славянских культур.

23. Палеева, Е. В. (2010). Концептуальный анализ как метод лингвистических исследований. *Теория языка и межкультурная коммуникация*, 2 (8), 1-5.

24. Палкин, А. Д. (2016). *Японский язык в вузе: актуальные проблемы*

преподавания. М.: Ключ-С.

25. Пилячик, Н. Є. (2011). Вербалізація концепту ЯВИЩА ПРИРОДИ засобами сучасної англійської мови. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]*. Сер.: Філологія. Мовознавство, 136, 36-40. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufm_2011_148_136_10.
26. Пирс, Ч. С. (2000). *Избранные философские произведения*. М.: Логос.
27. Попова З. Д., & Стернин И. А. (2007). *Семантико-когнитивный анализ языка. Монография*. Воронеж: Истоки.
28. Пронников, В. А. (1985). *Японцы (этнопсихологические очерки)*. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука».
29. Ржевська, Д. (2018). Концепт у когнітивній лінгвістиці (на прикладі оноματοпоетичної лексики). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 21(2), 59-64. Режим доступу: http://aphn-journal.in.ua/archive/21_2018/part_2/13.pdf
30. Русановська, Т. (2009). Фреймова семантика та теорія лексико-семантичного поля у дослідженні сленгових вторинних номінацій соматизмів. *Філологічні науки*, 81(4), 6-11. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2009_81\(4\)_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2009_81(4)_4).
31. Селіванова, О. О. (2008). *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*. Полтава: Довкілля-К, 2008.
32. Серебренников, Б. А. (1983). *О материалистическом подходе к явлениям языка*. М.: Наука.
33. Сосюр, Ф. (1998). *Курс загальної лінгвістики*. К.: Основи.
34. Томберг, О. В. (2017). Модель изучения художественного образа в национальной поэтической лингвокультуре. *Вестник ТГПУ*, 2(179), 31-35. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/model-izucheniya-hudozhestvennogo-obraza-v-natsionalnoy-poeticheskoy-lingvokulture/viewer>
35. Хализев, Е. В. (2000). *Теория литературы*. М.: Высшая школа.
36. Яковлева, Е. С. (1994). *Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия)*. М.: Языки славянской культуры.
37. Askroyd, J. (1959). Women in feudal Japan. *Transactions of the Asiatic Society*

of Japan (Third Series). Tokyo, 31-68.

38. Deal, William E. (2007). *Handbook to life in medieval and early modern Japan*. New York: Oxford University Press.
39. Gastineau, Z. N. (2015). How Women in Heian Japan Reflect and Alter Ancient China's Ideal Woman: The Warriors of Virtue. *History Undergraduate Honors Theses* Retrieved from <https://scholarworks.uark.edu/histuht/4>
40. Haruko, W., & Gay, S. (1984). Marriage and Property in Premodern Japan from the Perspective of Women's History. *Journal of Japanese Studies*, 10(1), 73-99. Retrieved July 16, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/132182?seq=1>
41. Hoffman, M. (2012, July 29). When modernity ruled Japan's masses. *The Japan Times*. Retrieved from <https://www.japantimes.co.jp/life/2012/07/29/general/the-taisho-era-when-modernity-ruled-japans-masses>
42. Hsia, H., & Scanzoni, J. (1996). Rethinking The Roles of Japanese Women. *Journal of Comparative Family Studies*, 27(2), 309-329. Retrieved July 16, 2020, from www.jstor.org/stable/41602460
43. Jacob, F. (2015). The Alteration of the Image – Women and Japanese Society (1600-2000). CUNY Academic Works. Retrieved from https://academicworks.cuny.edu/qb_pubs/16
44. Kincaid, C. (2016, April 24). Gender Expectations of Edo Period Japan. Japan Powered. Retrieved from <https://www.japanpowered.com/japan-culture/gender-expectations-of-edo-period-japan>
45. Lebra, J., Paulson, J., & Powers, E. (1976). *Women in Changing Japan*. Boulder: Westview Press.
46. Lu, David J. (1997). *Japan: A Documentary History*. New York: M.E. Sharpe Inc.
47. Magnúsdóttir, L. (2015). *Alluring Faces: Beauty Standards in Japanese Society through the Ages* (Bachelor's thesis, University of Iceland). Retrieved from <http://hdl.handle.net/1946/22803>
48. Morioka, M. (1990). *Changing images of women: Taisho period paintings by Uemura Shoen (1875-1949), Ito Shoha (1877-1968), and Kajiwara Hisako*. University

of Washington.

49. Mostow, J., Bryson, N., & Graybill, M. (Eds.). (2003). *Gender and Power in the Japanese Visual Field*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
50. Narayan, S. (2016). Women in Meiji Japan: Exploring the Underclass of Japanese Industrialization. *Inquiries Journal/Student Pulse*, 8(02). Retrieved July 16, 2020, from <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1369>
51. Omori, A. & Kochi, D. (1920). *Court Ladies of Old Japan*. Boston: Houghton Mifflin Company. Retrieved from <http://digital.library.upenn.edu/women/omori/court/court.html>
52. Platt, B. (2000). Elegance, Prosperity, Crisis: Three Generations of Tokugawa Village Elites. *Monumenta Nipponica*, 55 (1) 45-81. Retrieved September 25, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/2668386?seq=1>
53. Sekiguchi, S. (2010). Confucian Morals and the Making of a 'Good Wife and Wise Mother': From 'Between Husband and Wife there is Distinction' to 'As Husbands and Wives be Harmonious'. *Social Science Japan Journal*, 13 (1) 95-113. Retrieved September 25, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/40961243?seq=1>
54. Silva, M. A. (2010). Women in Ancient Japan: From Matriarchal Antiquity to Acquiescent Confinement. *Inquiries Journal/Student Pulse*, 2(09). Retrieved July 16, 2020, from <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=286>
55. Stanlaw, J. (2004). *Japanese Language: Language and Culture Contact*. Hong Kong: University Press.
56. Tanaka, L. (2004). *Gender, Language and Culture. A Study of Japanese Television Interview Discourse*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins
57. Tanimura, R. (2011). Practical Frivolities: The Study of Shamisen Among Girls of the Late Edo Townsman Class. *International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities*, 23, 73-96. Retrieved September 25, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/i40058970>
58. Tanizaki Junichiro. (n.d.) In New World Encyclopedia. URL: https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Tanizaki_Junichiro&oldid=984951

59. Walthall, A. (1984). Peripheries. Rural Culture in Tokugawa Japan. *Monumenta Nipponica*, 39 (4) 371-392. Retrieved September 25, 2020, from https://www.jstor.org/stable/2384572?seq=1#metadata_info_tab_contents
60. 井上章一『美人論』朝日新聞出版、2017年
61. 梅村恵子「清らかに輝く姫君たち」『美女のイメージ』世界思想社、1996年
62. 興津要『日本の女性美』求龍堂、1988年
63. 荻野美穂（編）『〈性〉の分割線 近・現代日本のジェンダーと身体』青弓社、2009年
64. 落合恵美子『近代家族の曲がり角』角川叢書 12、2000年
65. 「女」『旺文社 全訳古語辞典 電子辞書版』Brain (2018)
66. 「女」『新明解国語辞典 電子辞書版』Brain (2020)
67. 「女」『精選版 日本国語大辞典』（2006）URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%A5%B3-449223>
68. 「女」『大辞林 三省堂 電子辞書版』Brain (2015)
69. 「女」『デジタル大辞泉の解説』（2020）URL: https://dictionary.goo.ne.jp/word/%E5%A5%B3_%28%E3%81%8A%E3%82%93%E3%81%AA%29/#jn-34574
70. 「女」『明鏡国語辞典 電子辞書版』Brain (2010)
71. 加藤秀一・石田仁・海老原暁子『図解雑学 ジェンダー』ナツメ社、2005年
72. 北澤一利『「健康」の日本史』平凡社新書 068、2000年

73. 熊谷充晃 (2015) 『「妻は家庭を守るべき」「女性は控えめ」は、つくられたデタラメ？ たった百年の幻想』 Режим доступа: https://biz-journal.jp/2015/09/post_11638.html
74. 権学俊 「近代日本における身体の国民化と規律化」 『立命館産業社会論集』 第 53 卷、第 4 号 2018 年 3 月
75. 小玉美意子 (編) 『美女のイメージ』 世界思想社、1996 年
76. 近藤市太郎 『日本美人画選 上』 東都文化出版、1954 年
77. 谷崎潤一郎 『痴人の愛』 新潮社、2002 年
78. 角田文衛 『紫式部とその時代』 角川書店、1966 年
79. 鳥越成代 『女性と美の比較文化』 勁草書房、2008 年
80. 長谷川如是閑 「日本的性格」 『世界教養全集 6』 平凡社、1962 年
81. 西ヶ谷恭弘 『考証織田信長事典』 東京堂出版、2000 年
82. 村上春樹 『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』 上、新潮社、2010 年
83. 村上春樹 『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』 下、新潮社、2010 年
84. 村上春樹 『職業としての小説家』 新潮社、2015 年
85. 劉 国堯 「漱石の女性像に関する一考察：中期の作品を中心に」 『日本語・日本文化研修プログラム研修レポート集』 第 17 期巻、2003 年 3 月 31 日
86. 良妻賢母. (n.d.). 3 ブリタニカ国際大百科事典 小項目事典. URL:

kotobank.jp/word/良妻賢母-149966

87. 若桑みどり『戦争がつくる女性像』筑摩書房、1995年
88. 張競『美女とは何か：日中美人の文化史』晶文社、2014年

ДОДАТКИ

Додаток А. *Генджі моногатарі емакі. Адзумая (фрагмент)*



Додаток Б. *Три красуні цього часу. Кітагава Утамаро (1793)*



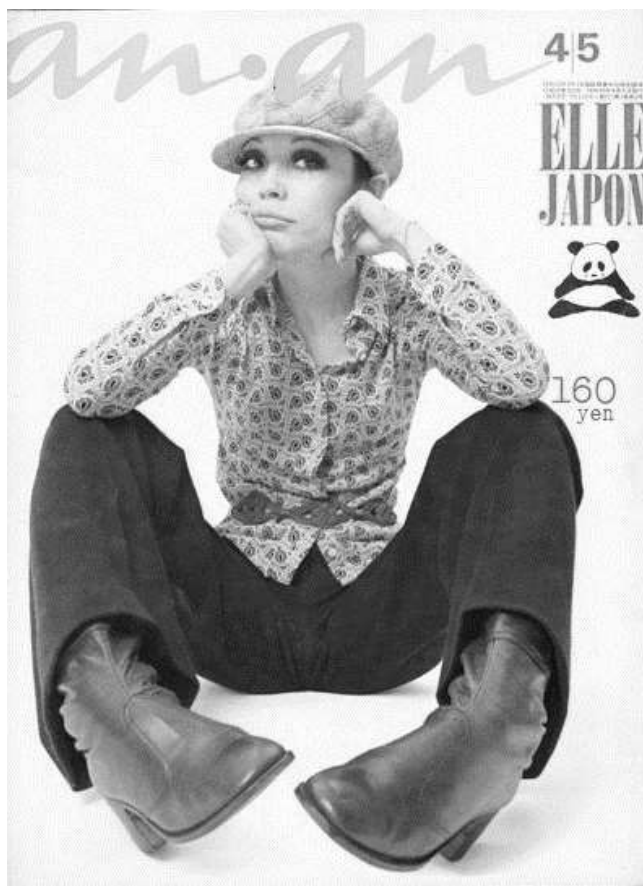
Додаток В. Хризантеми. Утагава Кунісада (1820)



Додаток Г. «Міс Японія» Тавара Цунеко



Додаток Г. Юрі Тачікава на обкладинці журналу «an • an»



Додаток Д. Класичні шляхи чоловіка та жінки



要約

村上春樹の小説における女性の文体的なイメージ

－認知言語学及び認知語用論のアスペクト－

本論文では、村上春樹の「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」という小説における女性の文体的なイメージの表現を目的にした。

目的を達成するために、次のような問題を設定した：

- ・ 言語学における文体的なイメージを分析する
- ・ その関連した用語（文体的なテキスト・コンセプト・言語的世界像）を

まとめる

- ・ 日本の言語的世界像に関する研究の特徴及び構造を分析する
- ・ 日本の言語文化における『女』というコンセプトの構造を設定する
- ・ 村上春樹の小説における女性の文体的なイメージの表現を分析する

第一章では、文体的なイメージを言語学の対象として（その特徴・構造・研究調査）分析した。次に、文体的なテキスト・コンセプト・言語的世界像の内容及びその主な特徴をまとめた。

第二章では、日本の言語的世界像の内容・構造・その研究に関する問題をまとめた。次に、日本の言語文化における女性の文体的なイメージを時代ごとに（平安時代・江戸時代・明治時代・大正時代・昭和時代・平成時代）分析した。

第三章では、村上春樹の「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」という小説における女性の文体的なイメージの表現を分析した。まず、日本の言語文化における『女』というコンセプトの構造を設定した。そのために、解釈辞典を通じて『女』という語彙素を分析し、コンセプトのコア及び周辺を設定し、フレーム構造をピラミッド型スキームの形で作成した。

次に、村上春樹の小説における女性の文体的なイメージの表現の特徴を分析した。そのため、まず、小説における主な女性登場人物（フレーム）を設定した（太った娘・リファレンス系の女の子・図書館の少女）。小説において描写された三人の女性登場人物を一人ずつ分析し、その特徴をまとめながら、村上春樹が作り上げた女性の文体的なイメージのフレーム構造を作成した。

日本の言語文化における『女』というコンセプトと比べると、村上春樹の女性の文体的なイメージには、その相違点も類似点もあるということが分かった。なぜなら、村上春樹の小説には、日本の言語的世界像・西洋の言語的世界像、両方の影響があるからである。

残された課題としては、「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」だけではなく、村上春樹が書かれた他の小説も分析する必要があると考えられるだろう。「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」は、1985年（昭和時代）に発行された小説なので、全体的なイメージを設定するために、さらに新たな小説を取り上げる必要があると考えられる。