

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

**ЗАСОБИ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТІВ КОХАННЯ ТА САМОТНІСТЬ У  
СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ**

**Кваліфікаційна робота**

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала студентка 241-М групи

Спеціальності 014.02 Середня освіта (мова і література(англійська))

Освітньо-професійної (наукової) програми  
«Середня освіта (Мова і література  
(англійська))»

Біленко Тетяна Володимирівна

Керівник док. пед. наук, професор  
проф. Заболотська О.О.

Рецензент канд. філол. наук, доцент  
доц. Цапів А.О.

ЗМІСТ

В	1
Р	1
Ф	1
У	1
Н	1
Р	2
І	2
О	2
Д	2
В	2
І	2
Д	2
А	2
Б	2
О	2
У	2
К	2
А	2
Н	2
В	2
И	2
З	2
О	2
У	2
М	2
Я	2
С	2
Т	2
К	2
А	2
Н	2
О	2
Н	2
Е	2
Л	2
Ш	2
Т	2

## ВСТУП

У центрі уваги сучасної лінгвістики знаходяться проблеми, пов'язані з відображенням національної культури та історії у мовах. Роль мови в накопиченні культурних здобутків є очевидною і значною. При цьому вона, як одна з основних ознак нації, виражає культуру народу, який говорить цією мовою, тобто створює національну культуру.

За допомогою мовних засобів формуються концепти часу, простору, різноманітних об'єктів та явищ, моделюються способи організації всесвіту. Мова віддзеркалює як матеріальні сторони життя народу – географічне положення, клімат, побут, так і духовні сторони носіїв мови – мораль, систему цінностей, менталітет, національний характер.

Кохання як складний та багатовимірний феномен психічного, емоційного життя людини має високий аксіологічний статус у багатьох гуманітарних та негуманітарних дисциплінах: філософії, релігієзнавстві, етиці, естетиці, літературній критиці, мистецтвознавстві, психології, антропології, соціології, політології та багатьох інших. У сучасних лінгвістичних дослідженнях знайшли своє відображення лише окремі аспекти дослідження концепту «кохання»: аналіз концептуальних метафор кохання, що лежать в основі типових метафоричних виразів на матеріалі однієї мови або у зіставленні двох мов (G. Lakoff, Z. Kovecses, M. Emanatian, A. Shmelev), моделювання прототипу концепту “кохання” (B. Fehr), вивчення асоціатів дієслів із значенням “кохати/любити” (S. Martinek), дослідження семантики відповідних дієслів (O. Корнілов), особливості представлення кохання в пареміології тієї чи іншої мови (С. Воркачев, Л. Вільмс), вивчення концепту “кохання” в єдності його системно-мовних зв'язків (Г. Джінджолія), особливості використання прямих та непрямих мовленнєвих актів у спілкуванні закоханих (Н. Кушнір), характерні риси адресатної номінації у дискурсі кохання (С. Bruess, J. Pearson).

Проблема ж самотності означена Б. Паскалем і розглядається ним як особлива форма страждання.

Зацікавленість лінгвістів феноменом кохання та самотності можна пояснити тим, що етнічно-культурне відображення емоцій у мові, співвідношення універсального та етно-специфічного в уявленнях про почуття належать до популярних, але не повністю висвітлених питань у лінгвістиці. У сучасній концептології та лінгвокультурології велика увага приділяється концептам емоційного та етичного характеру (Н. Арутюнова, А. Вежбицька, С. Воркачов, В. Дем'янков, Н. Дорофєєва, О. Єрмакова, В. Карасик, О. Корнілов, Н. Красавський, В. Морозова, Л. Панова та ін.), оскільки особливості вербальної репрезентації емоційного досвіду мають безпосереднє відношення до менталітету етноса.

**Актуальність роботи** зумовлена глобальним впливом американського та англійського кінематографу на світову культуру у руслі якого реалізуються сучасні лінгвістичні дослідження мовних одиниць – вербалізаторів концептів КОХАННЯ та САМОТНІСТЬ, які формують національно-культурну картину світу певного етносу.

**Метою** дослідження є виявлення мовних одиниць, що вербалізують концепти КОХАННЯ та САМОТНІСТЬ в американському та англійському кінодискурсі. Реалізація означеної мети вимагає розв'язання таких **завдань**:

- визначити поняття «концепт» та його структуру;
- уточнити у межах когнітивно-комунікативної парадигми типологію та класифікацію концептів;
- виявити засоби актуалізації концептів КОХАННЯ і САМОТНІСТЬ в англомовному кінодискурсі.

**Об'єктом** дослідження є концепти КОХАННЯ та САМОТНІСТЬ в англомовній лінгвокультурі.

**Предметом** дослідження є засоби вербалізації концептів КОХАННЯ та САМОТНІСТЬ в американському та англійському кінодискурсі.

**Матеріалом** дослідження слугували американські та англійські кінофільми (загальна кількість яких є 50), 148 текстовий фрагмент із обраних кінофільмів, відібраний зі сценаріїв та транскриптів діалогів 13 фільмів.

У роботі використовуються **методи**: суцільної вибірки (для добору матеріалів та фрагментів текстів); контекстуально-ситуативний аналіз (для визначення особливостей вербалізації концептів у певних контекстах); методи дефініційного та компонентно-семантичного аналізу (допомагають виокремити поняттєву складову концептів КОХАННЯ та САМОТНІСТЬ); метод інтерпретаційно-текстового аналізу (для визначення концептуальних метафор, які виступають основою осмислення досліджуваних концептів).

**Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше виявлено та досліджено засоби вербалізації концептів КОХАННЯ та САМОТНІСТЬ в англomовному кінодискурсі та шляхом інтерпретаційно-текстового аналізу реконструйовано концептуальні метафори, в термінах яких осмислюються дані концепти.

**Практична цінність** роботи полягає в тому, що матеріали роботи можуть бути використані при написанні курсових та дипломних робіт, для проведення лекцій з курсів *“Концептологія”*, *“Лінгвістична концептологія”*, *“Аналітичне читання та письмо”*, *“Інтерпретація художніх текстів”* та з *“Новітніх досягнень в лінгвістиці”*.

**Апробація .....**

**Публікації .....**

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТУ

#### 1.1 Концепт як центральна категорія когнітивної лінгвістики

У сучасній лінгвістиці термін “концепт” вживається широко і не завжди однозначно. Слово “концепт” – латинське *conceptus*, що перекладається – “думка, уявлення, поняття”, раніше використовувалося у логіці та філософії.

Будучи водночас і основною одиницею і концептології, і лінгвокультурології, концепт вирізняється неоднозначністю та суперечливістю свого витлумачення. Цей факт відбивається вже в тому, що й сам термін “концепт” не є усталеним і єдино можливим на позначення ментальних утворень. Нерідко його вживають синонімічно поряд із “стереотипом”, “архетипом”, “прототипом”, “ментефактом”, “символом”, “гештальтом”, “культуремою”, “лінгвокультуремою”, “логоепістемою” тощо. Очевидно, така термінологічна розбіжність свідчить не стільки про відсутність єдності точок зору щодо природи і функцій концепту, скільки про багатство його ознак і властивостей, що їх знову і знову відкриває суб’єкт-дослідник [39, с. 47].

Професор С. Аскольдов досліджував концепти, вважаючи, що головна функція концептів – функція заступництва, бо, являючи собою розумове утворення, концепт здатен замінювати об’єкти схожого типу. Він був одним із перших, хто почав вивчення та аналіз поняття “концепт”. Концепт здатен замінити і справжні предмети, і деякі сторони предмета або реальні дії [39].

Іноді у наукових працях синонімом концепту виступає поняття. У контексті нашої роботи слідом за О. Потебнею, Ю. Степановим, Н.Арутюновою, Н. Рябцевою, Р. Розіною, О. Кубряковою, Т. Радзієвською, А. Вежбицькою, В.Телією вважаємо, що концепт не є тотожним поняттю. Порівнюючи з поняттями, концепти можуть мислитись й відчуватись. Концепт – об’єкт почуттів та емоцій [40].

Концептологія презентує два піходи до розуміння концепту: когнітивний та лінгвокультурологічний. Когнітивна лінгвістика виокремлює види концептів — фрейм, схема, сценарій, а лінгвокультурологічна складає словники різних концептів як цінностей та надбань культури [48].

Дослідниками когнітивних концептів є лінгвісти І. Стернін, С.Жаботинська, А. Бабушкін, О. Бессонова, О. Кубрякова, О. Воробйова, М.Піменова, З. Попова, О. Селіванова, І. Шевченко та ін. А представники лінгвокультурологічної групи: Н. Арутюнова, О. Бабаєва, А. Вежбицька, С.Воркачов, В. Карасик, Д. Лихачов, В. Нерознак, Ю. Степанов та ін.

Можливо визначити деякі риси концепту:

- концепт – це ментальна репрезентація, що встановлює єдність предметів;
- концепти – це ідеальні образи;
- концепт обов'язково позначається словом [12].

Концепти існують і в індивідуальній свідомості особистості, й в колективній свідомості групи. Зусилля виділити значущі характеристики концепту фігурують у гранях різних напрямів концептуалізму, когнітивного та лінгвокультурологічного, які по-різному його інтерпретують і описують. Теорії когнітивної лінгвістики (О. Кубрякова, Д. Лихачов, М. Болдирев, І. Стернін, О.Селіванова та ін.) досліджують концепт як одиницю оперативної свідомості людини, як об'єкт абстрактного рівня осмислення реальності. Автори “Короткого словника когнітивних термінів” зазначають: “Художній концепт як термін, що служить поясненню одиниць ментальних чи психічних ресурсів нашої свідомості й тієї інформаційної структури, яка відображає знання й досвід людини; оперативна змістовна одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи й мови мозку (*lingua mentalis*), всієї картини світу, відображеної в людській психіці” [26, с. 90]. Концепт відображає уявлення, які людина використовує у процесі міркування та які відтворюють зміст підсумків діяльності людей з усього світу. Концепти з'являються у ході створення інформації про об'єкти та їх ознаки, до того ж ця інформація може включати і



данні про об'єктивний стан справ у світі, і відомості про уявленні світи і можливий стан справ у цих світах [26, с. 91]. Концепт як частина метафізичного ступеня осмислення реальності, як елемент структурованого знання існує у концептологічній теорії З. Попової та І.Стерніна [38, с. 26], О. Селіванової [43, с. 256].

В. Карасик, С. Ляпін, А. Арутюнова, Ю. Степанов, С. Воркачов (репрезентанти лінгвокультурологічного напрямку) художній концепт розглядають як розумовий витвір, у якому фіксуються цінності як окремих індивідів, так і лінгвокультурної групи загалом. Наприклад, Н. Арутюнова вважає, що концепти створюють нестандартну культурну сферу, яка існує між людиною та всесвітом [45, с. 10].

О. Кубрякова подає таке визначення: “концепт (*concept, konzept*) – термін, який служить поясненню одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини; оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку (*lingua mentalis*), всієї картини світу, відображеної в людській психіці. Поняття концепту всієї картини світу відповідає уявленню про ті смисли, якими оперує людина в процесах мислення і які відображають зміст досвіду й знання, зміст результатів усієї людської діяльності і процесів пізнання світу у вигляді деяких ‘квантів’ знання” [25, с. 90]. Ю. Степанов говорить, що “художній концепт – це начебто згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини. І, з іншого боку, художній концепт – це те, засобом чого людина – звичайна людина, не ‘творець культурних цінностей’ – сама входить у культуру, а в деяких випадках впливає на неї” [48, с. 40-41]. В. Карасик та Г. Слишкін вважають, що лінгвокультурний концепт представляє “умовну ментальну одиницю, спрямовану на комплексне вивчення мови” [20]. С. Воркачов зазначає, що лінгвокультурний концепт – абстрактна ідея, він представляє собою результат абстрагування семантичних властивостей, які належать певній множині значущих мовних одиниць [11]. Когнітивний та

культурний підходи, за словами В. Карасика, “різняться векторами стосовно індивіда: лінгвокогнітивний концепт – це напрям від індивідуальної свідомості до культури, а лінгвокультурний концепт – це напрям від культури до індивідуальної свідомості” [21, с. 139]. На думку Г. Слишкіна, найголовніші розбіжності стосовно концепту між когнітивними та лінгвокультурними теоріями пов'язані з відношенням його та мовного знака: для когнітивіста одна мовна одиниця відноситься до одного концепту; для лінгвокультуролога концепт мусить втілюватись за допомогою цілої низки одиниць мови та мовлення [11, с. 30]. Звичайно, найактуальніші концепти реалізуються не тільки через вербальні, а також і через невербальні засоби. Частіше за все концепт у мові замінюється словом [20, с. 77-79; 21, с. 543-640], яке й здобуває статус найменування концепту. До того ж у спілкуванні він може реалізуватися як експліцитно (за допомогою конкретної мовної одиниці, яка має з ним поза контекстуальний номінативний зв'язок), так само й імпліцитно (коли формується у свідомості адресата за допомогою сукупності значень мовних одиниць, які не виявляються засобами його номінації). Когнітивісти вважають, що слово має свій концепт, а лінгвокультурологи, що найменування концептів представляють численну кількість значимих одиниць. Так, С. Воркачов визнає концепти як “абстрактні сутності” [11], а В. Нерознак як – “феномени, які позначаються без еквівалентними лексемами” [34, с. 5-8].

Концепт є основним феноменом когнітивної моделі дослідження художніх текстів. Не дивлячись на велику кількість досліджень концептології, концепт ще перебуває на рівні осмислення. Вагомим є розуміння особливостей художнього концепту у порівнянні з іншими концептами. “Художні концепти є базовими одиницями концептуальної картини світу письменника <...> і тому відрізняються від концептів культури та мовних концептів за кількома параметрами: за змістом і способом експлікації, обсягом та історичною мінливістю” [35, с. 115].

Художні концепти – авторські, жанрово-зумовлені, вони експлікуються одиницями мови і мовлення (на відміну від концепту культури, який може

виражатися ще й засобами мистецтва), є багатовимірними смисловими утвореннями з фіксованим змістом [30; 19].

В. Маслова визначає художній концепт таким чином: “По-перше, в основі зв’язку його лежить асоціація; по-друге, художній концепт включає в себе не лише потенцію до розкриття образів, а й різноманітні емотивні смисли; по-третє, художній концепт тяжіє до образів і включає в себе їх” [17, с. 34]. Дослідниця вважає, що художні концепти “індивідуальні, особистісні, розмиті і психологічно більш складні; це комплекс понять, уявлень, почуттів, емоцій, іноді навіть вольових проявів, що виникають на основі художньої асоціативності” [48, с. 35]. Художні концепти підпорядковують індивідуально-авторське світобачення письменника, а також індивідуально-емоційне розуміння читача. Така різностороння непостійність трактується потенційністю художніх концептів, необмеженістю імовірних асоціацій й інтерпретацій, що складають їх максимальну цінність.

Художні концепти, за О. Воробйовою, – “багатовимірні утворення голографічної природи, що володіють потужним енергетичним потенціалом як джерелом емоційного резонансу в художньому сприйнятті” [8, с. 60]. Концепти отримують певний статус, бо існують у ідіосфері, обумовленій асоціаціями письменника, яка є елементом художньої картини світу, і з’являються як натяк на допустимі значення, як відгук на досвід людини, що формулює авторське осмислення предметів та явищ [35].

Художні концепти аналізуються за допомогою трьох методик:

а) методика метаопису, яка включає реконструювання ієрархії метаобразів відмінного рангу до заключного метаобразу, який і є ідеєю твору [17];

б) методика створення асоціативних зв’язків завдяки визначенню «синаптичних» відносин між головними концептами твору [35];

в) методика когнітивно-емотивного розгляду з опорою на іконічність [60].

Учені використовують дані методики для реконструювання художніх концептів у творі або концептуального світобачення митця, але вони не

віддзеркалюють рухливого характеру концептотворення в рамках потрібної культури, надбання якої існують в основі формування і розвитку когнітивних здібностей. Скажімо, вивчаючи концептуальний світ окремого творця, буде неправильним нехтувати культурним фактором як складником, що обусловлює авторський стиль. А дослідження в рамках окремого жанру чи напрямку потребують глибинного аналізу впливу культури на формування концептів з урахуванням їх багаторівневості і мінливості у часі.

Художній концепт виникає у творі, а існувати може і поза його межами, бо він, з одної сторони, представляє широкий спектр знань, а з іншої – віддзеркалює суб'єктивний авторський чуттєвий досвід. Крім того, художній концепт як елемент культури розкриває національну картину світу народу, до якого належить письменник. Тож художнім концептам приписують особливий статус, який робить неможливим їх моделювання та аналіз за однаковими алгоритмами. За словами В. Ніконової “специфіка художніх концептів вимагає застосування для їх аналізу нового підходу, який би відрізнявся від лінгвокогнітивного та лінгвокультурологічного, розробки комплексної методики їх дослідження, яка б поєднувала традиційні методи стилістичного, семіотичного, герменевтичного й інших аналізів художнього тексту, переломлені крізь призму домінантного, концептуального методу інтерпретації художнього тексту” [36, с. 115]. Зважаючи на чималий обсяг розгортання, індивідуальність та емоційність, частковою є і схема створення концептів: етимологічний, компонентний, поняттєвий аналіз, зведення синонімічних та семіотичних рядів, перебудова образного шару концепту за допомогою концептуальних тропів у повній мірі не розкривають потенціал художнього концепту. О. Воробйова говорить, що “наведений алгоритм у цілому спрацьовує, коли йдеться про моделювання мовних або культурних концептів, проте буксує на своєму завершальному етапі, тільки ми переходимо до аналізу художніх концептів” [8, с. 59].

У численних дослідженнях відзначається, що концепт має складну структуру. З одного боку, у нього є все, що належить структурі поняття; з

іншого боку, у структуру концепту входить те, що робить його фактом культури – вихідна форма (етимологія), символіка, особливості сприйняття, оцінки і т. ін. Н.Болдирєв виділяє в структурі концепту загальнонаціональний компонент, а також групові (що належать певній соціальній, віковій, професійній, статевій та іншим групам), регіональні, або локалізовані (що відображають специфіку того чи іншого регіону), й індивідуальні компоненти. Індивідуальними називають ті характеристики, які вкладає в даний концепт кожна конкретна людина [6, с. 30].

У роботі слідом за З. Поповою розуміємо концепт як “дискретне ментальне утворення, що є базовою одиницею мислительного коду людини, який має відносно упорядковану структуру, що є результатом пізнавальної діяльності індивіда та суспільства, і несе комплексно-енциклопедичну інформацію про відображений об’єкт або явище, про інтерпретацію цієї інформації суспільною свідомістю та про відношення суспільної свідомості до цього об’єкта або явища” [38, с. 24]. Це координується з судженнями про концепт, як про етно-соціо-психо-лінгво-культурну одиницю з чітко вираженим валоративним компонентом [39, с. 247] та, як про “багатовимірне ментальне утворення, у якому виділяються поняттєва, образно-перцептивна і ціннісна сторони” [19, с. 73]. Завдяки когнітивним операціям можливо пробуджувати образи любові та самотності в поєднанні та різноманітті їх фізичних та ідеальних характеристик. Дані образи вже створений на основі знань, отриманих перцептивним шляхом.

Отже, слово “концепт” – латинського походження, означає думку, уявлення, поняття. Але цей феномен все ще не отримав свого несуперечливого визначення. Слідом за С. Аскольдовим, головною функцією концепту – є заступництво, бо він здатен замінити і справжні предмети, і деякі сторони предмета або реальні дії. В концептології існує два підходи до розуміння концепту: когнітивний та лінгвокультурологічний. Перший виокремлює такі види концептів як фрейм, схема, сценарій, другий – складає словники різних концептів.

Концепт відображає уявлення, які людина використовує у процесі міркування та які відтворюють зміст підсумків діяльності людей з усього світу.

Концепт є основним феноменом когнітивної моделі дослідження художніх текстів. Художні концепти підпорядковують індивідуально-авторське світобачення письменника, а також індивідуально-емоційне розуміння читача.

## 1.2 Типологія концептів

Живе пульсування концепту в троїстому ритмі “поняття – асоціація – цінність”, що є вихідною точкою нашого аналізу, хоча й наближає до усвідомлення концептуального устрою мови, проте не є вичерпним, а тому ставить дослідника перед необхідністю упорядкування евристичного ресурсу, напрацьованого лінгвокогнітологією. Існуючі в лінгвістичній літературі таксономії концептів значною мірою зорієнтовані на мовні способи їхньої репрезентації. Наприклад, виділяються предметні, сценарні та якісні, антропомірні та конкретні концепти на підставі частиномовного критерію [39, с. 83-84]. Найпоширенішими підходами до упорядкування концептів є такі:

- тематичний: наприклад, емоційні, освітні, текстові тощо;
- дискурсивний: наприклад, концепти педагогічного, релігійного, політичного, медичного, транспортного дискурсів тощо;
- аксіологічний: протиставляються цінності індивідуальні (персональні, авторські), мікрогрупові (наприклад, у сім'ї, між близькими друзями), макрогрупові (соціальні, рольові, статусні та ін.), етнічні й загальнолюдські; можна виділити також цінності цивілізаційні (напр., цінності сучасного індустріального суспільства, цінності середньовічного християнства) [39, с. 83-84].

Так чи інакше питання про типи концептів є важливим і необхідним для системного розуміння концептуального устрою тієї чи іншої лінгвокультури. Як і будь-який інший мовний феномен, концепти можна осмислити в категоріях структури, семантики і прагматики [72], що припускає його інтерпретацію як

холістичної одиниці в єдності структурних, когнітивно-семантичних і комунікативно-прагматичних властивостей. Цей підхід до інтерпретації типологічної організації концептокорпусу дозволяє його розгляд у рамках таких бінарних опозицій, як “параметричність” – “непараметричність”, “універсальність” – “специфічність”, “регулятивність” – “нерегулятивність”, “позитивність” – “негативність” (рис. 1.1).

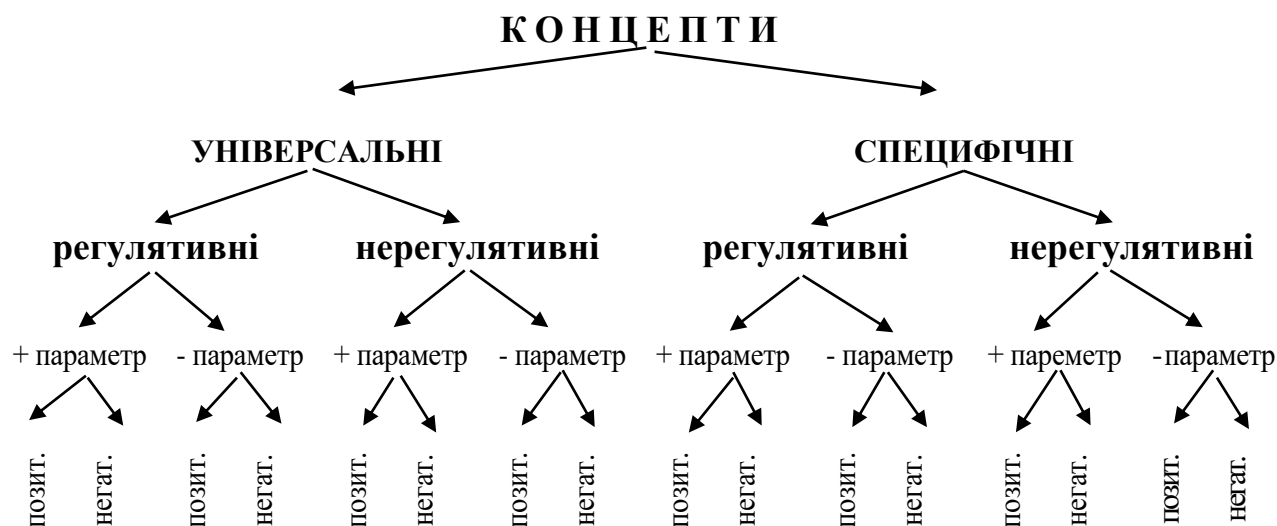


Рис. 1.1. Загальна типологія концептів

Таксономізація концептів під кутом зору **міри** припускає їхнє протиставлення як параметричних / непараметричних ментальних утворень [19, с. 74], тобто їх вимірність і/або сумірність у певних величинах. До **параметричних** належать концепти, що асоціюються в лінгвокультурній свідомості з певними кількісними або якісними показниками. У першому випадку такими показниками можуть виступати метричні величини – розмір (ВЕЛЕТЕНЬ), якість (МОЛОДЕЦЬ), обсяг (БАГАТСТВО, БІДНІСТЬ), функція (ЗАКУСКА), статус (НАЧАЛЬНИК, ХОЛОП) тощо; у другому йдеться про очікувані, прогнозовані чи заздалегідь прораховані сутності. Так, ВЕСІЛЛЯ і ГОСТИННІСТЬ пов’язані з уявленнями про обрядові традиції, БРАТ – про кровні узи, ХРАМ – про відправлення релігійних обрядів, БУДИНОК, ПАГОДА, ЮРТА – про способи облаштування людського помешкання. Параметричними властивостями володіють і концепти-категорії ПРОСТІР, ЧАС, ПРИЧИНА, що

виступають у якості класифікуючих для зіставлення характеристик певних явищ і сутностей [39, с. 85-86]. **Непараметричні** концепти профілюються на рівні відчуттів, уявлень і асоціацій (ДУША, ЛЮБОВ, СЛАВА, ДОБРО, СТРАХ, ТУГА), до яких доволі важко застосувати які-небудь критерії міри [39, с. 86].

Параметричність концепту найтісніше пов'язана з понятійною і ціннісною його складовими, тоді як варіабельність образно-перцептивного компонента, слабка його вираженість – ознака непараметричності. Параметричні концепти можуть мати як абстрактне, так і конкретно-предметне втілення, непараметричні – тільки абстрактне. Спостереження над емпіричним матеріалом показують, що в концептокорпусі природної мови переважають параметричні концепти [39, с. 86].

Типологізація концептів під кутом зору **когнітивної семантики** може бути здійснена в опозиції “універсальність – специфічність”. *Універсальні* концепти відрізняються своєю загальністю та наднаціональним характером. В.Карасик підкреслює, що ціннісний компонент таких концептів є наведеним (адгерентним), перцептивно-образний – усвідомлюється як прототипічне уточнення, а в ряді випадків є взагалі виродженим (як можна уявити собі “сутність”, “форму”, “буття”), понятійний – суть розгалужене складне знання про речі, що не спостерігаються [19, с. 81]. Універсальні концепти неоднорідні: в їхньому складі мають місце як категоріальні (філо- і теософські), так і онтологічні (емоційні, біосоціальні, фізіологічні) ментальні утворення. Окремі представники цього типу іноді витлумачуються як надконцепти на тій підставі, що в певних дискурсах вони здатні утворювати своєрідне замкнене коло. Наприклад, у релігійному дискурсі такими одиницями вважаються БОГ, ДУША, НАДІЯ, ВІРА, ЛЮБОВ [2].

Про лінгвокультурну специфіку цих концептів можна говорити лише з урахуванням прив'язки до певного соціодискурсивного середовища. Нерідко такі концепти реалізуються в антиномічних парах, і тоді наявність бінарної опозиції стає їхньою конститутивною ознакою, здатною уточнювати їх діалектично (СУТНІСТЬ – ЯВИЩЕ, ВОЛЯ – НЕОБХІДНІСТЬ), теософськи (РАЙ –



ПЕКЛО, ЖИТТЯ – СМЕРТЬ, ДОБРО – ЗЛО) або логічно (ПРИЧИНА – НАСЛІДОК). Іноді універсальні кон-цепти об'єктивуються у тріадному режимі (ВІРА – НАДІЯ – ЛЮБОВ).

*Специфічні* концепти мають прив'язку до певної (суб)культури – соціальної, етнічної, професійної, конфесіональної тощо. Так, особливу цінність для східних народів має ГОСТИННІСТЬ, для англосаксонської культури – ПУНКТУАЛЬНІСТЬ, для східнослов'янської – ПРАВДА [53, с. 448].

Визнаючи концепт ментальною одиницею когнітивно-семантичного простору, не можна не помітити, що, окрім предметно-образної співвіднесеності, він включає в себе і комунікативно значущу інформацію, пов'язану з його експресивною та іллокутивною функціями, що цілком узгоджується з переживанням й інтенсивністю духовних цінностей. Типологічне осягнення концептів під кутом зору **прагмасемантики** (телеології, інтенціональності) припускає їхнє протиставлення як регулятивних і нерегулятивних ментальних утворень.

У *регулятивних концептах* первісно закладена ідея прескрипції – орієнтир на певний ідеал, норму, шаблон, конвенцію, що визначає фреймові сценарії та культурні доміанти поведінки людини в соціумі [19, с. 75]. Так, прескриптивні імпульси, що їх випромінюють концепти ПРАВДА, ДОБРО, ДРУЖБА, ПУНКТУАЛЬНІСТЬ, ніби задають лінію поведінки особистості в етнокультурному колективі, орієнтують її на підкорення відповідним правилам, тобто певній системі. У регулятивних концептах ніби закладений кодекс життєвих установок людини, що упорядковують її вчинки і дії у світі. При цьому норма тут не обов'язково відповідає прийнятому в суспільстві стандарту. Вона може бути інституціональним (ПИЛЬНІСТЬ) і навіть індивідуальним (ЧЕСТЬ, ОБОВ'ЯЗОК) стандартом. Регулятиви суть нормативно-оцінні концепти з цільовою основою, що мають виховні чи дидактичні засади, які непомітно визначають життєвий світ людини. Засновані на системі установок і поведінкових реакцій, вони мають у своїй основі певні архетипові образи, укорінені в колективному несвідомому [39, с. 88].

Корпус *нерегулятивних концептів* доволі різноманітний. Він охоплює категоріальні, теософські, біосоціальні, біовітальні, етнокультурні, етноспецифічні та інші ментальні утворення, що позбавлені прескриптивних інтенцій, а тому існують у мовній свідомості без будь-якого нормування моделей поведінки. Так, лінгвокультурна специфіка концептів ЧАС, МАТИ, СПОКІЙ, БЕРЁЗКА, ПОДАРУНОК існує ніби в згорнутому, а точніше у “зв’язаному” вигляді [39].

Валоративний компонент нерегулятивних концептів об’єктивується зазвичай у дискурсі. За ступенем його концентрації можна говорити про концепти з високою (ЩАСТЯ, ОBOB’ЯЗОК, ЩЕДРІСТЬ, ДОБРОТА) і низькою (ПОДОРОЖ, СЮРПРИЗ) регулятивною силою. В останньому випадку може йтися і про концепти-ярлики (ДУРЕНЬ, НЕВДАХА, БОЯГУЗ), валоративний епістрат яких має не пре-, а дескриптивний характер. Можна припустити, що регулятивні концепти виконують посередницьку прагмаепістемічну місію між мовою, свідомістю та поведінкою [39, с. 89].

Класи концептів є найбільш спірним моментом концептології, оскільки вони дуже залежні від суб’єктивного фактора – теоретичної позиції дослідника. Для нашого аналізу вихідним пунктом класифікації є онтологізація людини у світі, суспільстві, культурі та мові, а тому таксономічно релевантними тут мають бути фактори філософського, телеономного, емотивного, морального, гуманітарного і соціального порядку [39, с. 89] (табл. 1.1).

*Типи і класи концептів*

	Регулятивні (+ регул)	Нерегулятивні (- регул)	
Універсальні	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ власне телеономні</li> <li>▪ соціоуніверсальні</li> <li>▪ морально-етичні</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ категоріальні</li> <li>▪ біосоціальні</li> <li>▪ біовітальні</li> <li>▪ фізіологічні</li> </ul>	параметричні (+ парам)
	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ емотивно-телеономні</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ теософські</li> <li>▪ емоційні</li> </ul>	непараметричні (- парам)

Специфічні	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ етносоціономні</li> <li>▪ етноантропономні</li> <li>▪ конфесійні</li> <li>▪ ритуальні</li> <li>▪ професійні</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ етнокультурні</li> <li>▪ артефактні</li> <li>▪ символні</li> </ul>	параметричні (+ парам)
		▪етнопсихоспецифічні	непараметричні (- парам)

**Концепти логіко-філософського порядку** – універсальні нерегулятивні ментальні утворення, які репрезентують наднаціональні цінності, що не мають прескриптивних настанов і є аксіологічно індіферентними. Залежно від параметричного принципу вони можуть виступати у двох своїх іпостасях – категоріальному і теософському [39, с. 90].

**Категоріальні** концепти (|+універ| |-регул| |+парам|) відбивають єдиний для всіх когнітивний процес і несуть інформацію про класи об'єктів на кшталт аристотелівських категорій РІЧ, КІЛЬКІСТЬ, ПРИЧИНА, ПРОСТІР, ЧАС, які А.Бєлова [2002: 20] називає загальнокультурними [39, с. 90].

**Теософські** концепти суть універсальні, нерегулятивні, непараметричні ментальні утворення (|універ| |-регул| |-парам|) з абстрактною семантикою: БОГ, ВІРА, СВІТ і ПІТЬМА, ВІЧНІСТЬ, ГРІХ тощо. Часто до цього типу відносять і стихії типу ВОГОНЬ, ВОДА, ЗЕМЛЯ, ПОВІТРЯ [30, с. 134], теософська інтерпретація яких припустима, мабуть, лише в рамках міфологічних чи езотеричних віровчень [39, с. 90].

**Концепти морального порядку** (|універ| |+регул| |+парам|) близько примикають до теософських, але на відміну від них вони є регулятивними, бо не тільки відбивають загальні уявлення людства про моральні цінності (ДОБРО, ЗЛО, ГРІХ, НЕПРАВДА, ЧЕСТЬ), але й пропонують норми поведінки у світі й суспільстві: ПРАВДА, СОВІСТЬ, ЧЕСТЬ, ДОЛГ тощо. При цьому вони ніби задають деяку загальну канву такої поведінки, у результаті чого кожна людина наділяється правом мати своє власне уявлення про ці цінності, приймаючи або

не приймаючи їх в якості еталону, але нерідко з індивідуально різною асоціативною образністю [39, с. 91].

**Концепти телеономного порядку** – “вищі духовні цінності, що утворюють і втілюють для людини той моральний ідеал, прагнення до якого становить моральну виправданість його життя – ідеал, заради якого варто жити і не шкода вмерти” [9, с. 39]. Будучи здатними накреслювати мету за межами індивідуального буття, такі концепти поділяються на власне- і емоційно-телеономні. До *власне-телеономних* (|універ| |+регул| |+парам|) зазвичай відносять концепти ЗДОРОВ’Я, ПРАВДА, СПРАВЕДЛИВІСТЬ, УСПІХ, ДРУЖБА, СВОБОДА і ВОЛЯ. До *емоційно-телеономних* (|універ| |+регул| |-парам|) належать концепти РАДІСТЬ, ЩАСТЯ, ЛЮБОВ, КОХАННЯ, ПОДЯКА та ін. Відбиваючи сенс життя людини і представляючи собою щось дороге або навіть найдорожче для неї, телеономні концепти є загальнолюдськими феноменами з найбільш яскраво вираженою ціннісною складовою (надцінність) [39, с. 91].

**Концепти антропоморфного порядку** є важливою частиною концептуальної системи мови. Вони мають пряме відношення до психічних і фізіологічних станів людини, специфіка яких полягає в її здатності реагувати на подразники зовнішнього світу і переносити їх на свій внутрішній світ. Тут можна розрізняти емоційні та фізіологічні концепти [39, с. 91-92].

*Емоційні концепти* (|універ| |-регул| |-парам|) відбивають цілу палітру внутрішніх реакцій людини на актуальний подразник або прояв почуттів у процесі спілкування. Вони є “етнічно, культурно зумовлені складні структурно-сміслові, як правило, лексично і/або фразеологічно вербалізовані утворення, які базуються на понятійній основі та включають у себе образ, оцінку, культурну цінність і функціонально заміщують у процесі рефлексії та комунікації однопорядкові предмети, що викликають пристрасне ставлення людини до них” [22, с. 29]. Вони конституюються одиницями з позитивним (СПОКІЙ, ЗАХОПЛЕННЯ, ЗАДОВОЛЕННЯ, ЗАЧАРУВАННЯ) і негативним (ГНІВ, РОЗЧАРУВАННЯ, ДЕПРЕСІЯ, СТРАХ, ОБРАЗА, НЕНАВИСТЬ) маркуванням [39, с. 92].

**Фізіологічні концепти** (|універ| |-регул| |+парам|) відбивають ідею норми і відхилення від неї, даючи позитивну (БАДЬОРІСТЬ, ЗДОРОВ'Я, СОН, СЕКС) і негативну (ГОЛОД, СПРАГА, ЖАР) оцінку фізичному стану людини. Ймовірно, до антропоморфного класу концептів можна віднести й такі підкласи, як біосоціальні (ЧОЛОВІК, ЖІНКА, МАТИ, БАТЬКО, СЕСТРА, БРАТ, ТЕЩА, ТЕСТЬ, ЗЯТЬ) і водночас гендерні (ЧОЛОВІК, ЖІНКА, МАТИ, БАТЬКО) [39, с. 92].

**Концепти гуманітарного порядку** відображують місце і роль людини в лінгвокультурній і соціодискурсивній картинах світу. Вони бувають соціоуніверсальними, етноспецифічними й етносоціоспецифічними. **Соціоуніверсальні концепти** (|універ| |+регул| |+парам|) відбивають універсальний для всього людства спосіб осмислення міжособистісних відносин (ДРУГ, ВОРОГ, ГЕРОЙ, БОЯГУЗ, ХАЗЯЇН, РАБ) [39, с. 92].

Серед **етноантропомних** концептів (|специф| |+регул| |+парам|) на кшталт ІНТЕЛІГЕНТ, АРИСТОКРАТ, ДУРЕНЬ, МОЛОДЕЦЬ має місце національно маркована специфіка антропономінацій, пов'язана з укладом життя народу та його традиціями [39, с. 92].

**Етносоціономними** концептами (|специф| |-регул| |+парам|) є антропоніми типу ЦАР, СУЛТАН, БОЯРИН, ГЕТЬМАН, НАЧАЛЬНИК, КУМ, СВАТ, ЧИНОВНИК та ін., що відбивають певну структуру соціально-рольових відносин у тому чи іншому етнічному співтоваристві. Очевидно, до гуманітарного класу варто віднести й аллоетноніми [42] – концепти, що містять стереотипні уявлення одних народів про інші (ПРУССАК, ХОХОЛ, КАЦАП, МАКАРОННИК, МОСКАЛЬ, ЧУКЧА), що на перевірку виявляються іменами з негативною оцінкою [39, с. 93].

**Концепти етно-психо-культурного порядку** об'єктивуються здебільшого абстрактними іменниками. Вони відбивають як специфіку певної етнічної культури, так і особливості національної психології (менталітету) народу (|специф| |+регул| |+парам|). Вони є найбільш вивченим класом ментальних об'єктів [39, с. 93].

**Концепти культурно-сецифічного порядку** є способом квантування когнітивно-семантичних просторів, у яких перетинаються і взаємодіють регулятивні та нерегулятивні, параметричні та непараметричні начала. До них належать *артефактні* (БУДИНОК, ЮРТА, ПАГОДА), *ритуальні* (ВЕЛИКДЕНЬ, РІЗДВО, РАМАДАН, САББАТ) і близькі до них *конфесійні* (ЦЕРКВА, МЕЧЕТЬ, СИНАГОГА, ХРАМ, ХРЕСТ, ДЗВІН, ІКОНА, ВІВТАР) тощо.

А. Бабушкін звертає увагу на ще один тип концептів – **міфеми** (КЕНТАВР, РУСАЛКА, ЛШІЙ, ДОМОВИЙ, ДРАКОН) – пустих понять, або понять з нульовим референтним обсягом чи безденотатних реалій, фактів уяви, що не мають відповідного оригіналу в оточуючому світі [3, с. 117].

Отже, слово “концепт” (лат. думка, уявлення, поняття) раніше використовувалося у логіці та філософії. С. Аскольдов вважав, що концепт здатен замінити і справжні предмети, і деякі сторони предмета або реальні дії. Концепт відображає уявлення, які людина використовує у процесі міркування та які відтворюють зміст підсумків діяльності людей з усього світу. Концепти з’являються у ході створення інформації про об’єкти та їх ознаки, до того ж ця інформація може включати і данні про об’єктивний стан справ у світі, і відомості про уявлювані світи і можливий стан справ у цих світах. За О. Кубряковою концепт – термін, який служить поясненню одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини; оперативна змістова одиниця пам’яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної в людській психіці.

Концепти бувають універсальні та специфічні, згідно з когнітивною семантикою, які в свою чергу підрозділяються на регулятивні та нерегулятивні, під кутом зору прагмасемантики, а за кутом зору міри бувають параметричні та непараметричні.

### 1.3 Концепти КОХАННЯ та САМОТНОСТІ як лінгвокультурний феномен

Концепти КОХАННЯ та САМОТНОСТІ мають постійно фіксовані асоціації. За словами О. Селіванової зміст концепту організований відповідно до польової ознаки: ядро, приядрова зона, ближня і дальня периферії. Ядро описується однойменним головним словом. До приядрової зони зараховуються слова семантично сполучені з ключовою лексичною одиницею (шість слів). Периферія представлена індивідуально авторськими номінаціями обраного концепту – широким вибором кольоропозначень та образними засобами [43, с. 256].

Лінгвістичний аналіз описів кохання та самотності оснований на традиційному підході до вивчення мовних одиниць і включає в себе: функціональний аналіз субстантивів, що є ключовими лексемами, з об'єднанням їх в лексико-семантичні групи; вивчення функціональних особливостей лексем; аналіз функціональних особливостей дієслівної лексики; розгляд зображально-виразних засобів створення. Цілком правомірно поставити питання про своєрідність любовних та самотнісних описів для кожного конкретного авторського тексту і в той же час питання про створення якоїсь спільності описів різних авторів. З поняттям концепту когнітивісти тісно пов'язують категорію мовної картини світу. У В. Маслової одна з глав називається “Концепт як основа мовної картини світу” [30, с. 138]. Варто зазначити, що в рамках когнітивної лінгвістики активно розробляється теорія метафори. З метафорою ми зіткнулися при аналізі семантично перетворених лексем у складі концептуальних описів. Метафора розглядається як “унікальний когнітивно-лінгвальний механізм пізнання найскладніших, нестандартних зв'язків та взаємовідносин між явищами дійсності” [1, с. 170]. Перевага метафоричного мислення в тому, що воно дозволяє складне інтерпретувати через просте, абстрактне через конкретне. Метафора здатна концептуалізувати віддалені від повсякденного мислення явища шляхом їх

асоціативно-образного, часом несподіваного зближення з більш знайомими та близькими нашому чуттєво-практичному досвіду сутностями-фактами, предметами, подіями [1, с. 174].

Концепт КОХАННЯ, вербалізований засобами сучасної англійської мови, визначається у роботі як ментальна одиниця абстрактного характеру, що відтворює у мовній свідомості багатовіковий досвід інтроспекції етносу у вигляді універсальних та етноспецифічних уявлень про це почуття.

Лексеми на позначення концепту КОХАННЯ в англійській мові мають як **негативну**, так і **позитивну** конотації: з одного боку, кохання асоціюється з ніжністю, турботою, теплом, прихильністю, а з іншого, кохання може бути негативним, навіженим, шаленим. Наявність у семантичній структурі лексеми *love* таких компонентів значення, як: *state, attraction, affection, passion, sex, satisfaction, worship, devotion*, дозволяє охарактеризувати концепт КОХАННЯ як “стан людини”, “сильне почуття приязні, прихильності”, “сильне позитивне поклоніння”. У складі лексем-репрезентантів концепту КОХАННЯ позитивні та негативні конотації містяться у поняттєвому компоненті *emotion* (емоція), які можуть мати як позитивний (ніжність, бажання, прихильність, пристрасть) так і негативний характер (омана, злість) [34, с. 130].

Понятійний компонент концепту КОХАННЯ представлений у визначеннях кохання, що існують в англійській мові. В англійській філософській картині світу, зокрема, концепт «кохання» об’єктивується переважно за допомогою термінів-класифікаторів кохання, запозичених з грецької мови (*agape, eros, philia, storge, praxis*) [23, с. 53]. Переважна більшість сучасних англійських філософських праць спирається на давньогрецьку класифікацію типів кохання. Найважливішим предметом рефлексії, представленої в англійських роботах з філософії, є концепт егалітарного кохання до всіх, *agape*, та його англійські відповідники *absolute love, ultimate love, supreme love*, які конденсують знання про загальнофілософські, етичні та релігійні цінності [23, с. 54].

Конкретизація понятійного компоненту концепту “кохання” в англійській мові відбувається також за допомогою створення нових словосполучень, які не



мають культурної або філософської традиції (наприклад, *infantile love, immature love, mature love, erotic love, self-love, Gift-love, Need-love, social love, deficiency love*). Англomовна класифікація типів кохання, яка існує у філософських працях ХХ століття, не має універсального характеру [23, с. 55]. Сукупність термінів-класифікаторів (*Cosmic love, Positive love, Benevolent love*) та термінів-дескрипторів кохання (*care, compassion, sympathy, concern, respect, attraction, reverence, esteem, veneration*) підкреслює багатоаспектність концепту КОХАННЯ, а також множинність його філософських інтерпретацій. На понятійну багатовимірність концепту КОХАННЯ вказують словосполучення, створенні за моделлю *love of X (Y, Z): love of self, of mankind, of nature, of God, of mother or father, of children, of tribe or nation, of sweetheart or spouse or sexual idol, of material possessions, of food or drink, of action and repose, of sports, of hobbies or engrossing pursuits, of justice, of science, of truth, of beauty* [23, с. 55].

Якщо у науковій картині світу концепт має чітку дефініцію та дає досить повне уявлення про відповідний предмет або явище, то, як вважає Ю. Степанов, у свідомості “пересічної людини” концепт поєднує уявлення, поняття, знання, асоціації, переживання, що супроводжують певне слово [48, с. 63]. Вважається, що найвні концепти є багатшими за наукові, передусім внаслідок закріпленого в них ширшого спектру властивостей спостережуваних предметів або явищ, а також тому, що в них відбиваються властивості самих мовців і спостерігачів (Ю.Апресян).

Концепт КОХАННЯ у сучасній англійській мові має ознаку “подвійності”, що проявляється у семантиці композитів з лексемою *love: loving-cup* ‘чашка з двома ручками’, *love-seat* ‘крісло, що вміщає двох, або невеличкий диван у формі літери S’ (OED). Для того, щоб лінгвально позначити ситуацію “потрійності” у коханні, вживаються лексеми з квантитативним значенням (*love triangle*). Водночас, мовленню про кохання характерне створення опозиції *two:one*, яка підкреслює, по-перше, елемент подвійності (залучення двох осіб), по-друге, їх осмислення як єдине ціле: *Time was away and somewhere else, there*

*were two glasses and two chairs, and two people with one pulse* (MacNeice) [23, с. 58].

Концептуальною рисою концепту КОХАННЯ є як дуальність – наявність двох протилежних ключових ознак. Композитний прикметник *bitter-sweet* є частотним атрибутом лексеми *love*: *Sweet, sweet bitter love what joy you taught me, // What pain you brought me, so short a stay* (LSLE). Використання стилістичної антитези характерне для вербальної реалізації концепту “кохання”: *Mysterious love, uncertain treasure, // Hast thou more of pain or pleasure!* (J.Addison). Важливо, що внутрішня дуальність концепту «кохання» є типовою для багатьох лінгвокультур [23, с. 60].

Хоча у сучасному філософському та психологічному англomовному дискурсі використання грецьких термінів є нормою, то частотність використання лексем *eros*, *philia* (англ. *phileo*) та *agape* у повсякденному мовленні суттєво поступається частотності вживання слова *love*. Деякі іншомовні лексеми - класифікатори кохання набувають в англійській мові зниженого значення, зокрема, іменник *amour* (“кохання, пристрасть”) набуває в англійській мові вузького та зниженого порівняно з первісним значення “любовний (таємний) зв’язок” [23, с. 61]. В англійській мові культурно-специфічною є негативна оцінка надлишковості почуття кохання, що виявляється у виділенні особливого типу кохання *possessive love*, який є відсутнім в українській, російській та німецькій лінгвокультурах. У британській та американській культурах поняття *self-worth*, *self-reliance*, *individual freedom* є цінностями, що мають високий статус, тому посесивна поведінка, яка демонструє відсутність самодостатності, нестачу впевненості у собі, а також порушення свободи іншої людини, інтерпретується негативно [23, с. 61]. У різноманітних типах текстів словосполучення *possessive love* / *possessive relationship* має чітко виражену негативну конотацію. Суб’єкт, який відчуває *possessive love*, характеризується такими негативно-оцінними словосполученнями як *insecure possessive partner*, *emotional vampire* та також прикметниками *egocentric*, *clingy*, *manipulative*. Екзистенційний страх є однією з

визначних рис західної цивілізації [23, с. 62]. Відчуття покинутості у цьому світі відлунює також і в такій важливій сфері життя людини, як любовні стосунки. Під поняттями *fear* та *anxiety* у стосунках передусім розуміється екзистенціальний страх втратити власну свободу: *Yet we also dread becoming enmeshed in suffocating or abusive relationships – our fear of being controlled, defined, overpowered or hurt by other people* [23, с. 62]. Виникає і культурно-специфічне словосполучення *fusion anxiety*, що концептуалізує характерну тривогу повного “злиття” з об’єктом кохання і втрату власної індивідуальності. Саме цей страх втратити себе відбивається у метафоричному словосполученні *love’s comfort zone*, яке позначає особливу дистанцію між закоханими, що дозволяє їм відчувати себе комфортно у стосунках [23, с. 62].

Художній світ письменника формують індивідуально-авторські художні концепти. Їх дослідження ґрунтуються на уявленнях про природу концепту, який став предметом осмислення в працях багатьох учених (А. Аскольдова, Л.Бабенко, В. Зінченка, Д. Лихачова, В. Ніконової, Ю. Степанова, Т. Фесенко та ін.). На перехресті трьох дисциплін, власне філософії, лінгвістики, літературознавства, накопичена теоретична інформація про сутність концепту/художнього концепту, розроблено підходи до його моделювання та інтерпретації [46].

Однак, на нашу думку, сучасна лінгвістика не виробила методологію для вивчення художнього концепту САМОТНІСТЬ, адже антропологічна предметність питання абсорбує складну людинознавчу проблему, яка лежить у координатах площин інших наукових напрямів – філософської антропології, соціології, психології [46].

Осмислюючи феномен самотності як проблему суспільного буття особистості, М. Мовчан зазначає: “Самотність має суперечливу, багатогранну й навряд чи вичерпну природу, обертаючись то самознищенням і подавлянням особистості, то її творчим і вільним началом” [50, с. 188]. М. Мовчан не відкидає й думки американських учених, котрі вказують, що багато людей переживають найбільш болісний стан самотності не і фізичній ізолюваності, а

саме всередині групи, у колі сім'ї й навіть у товаристві близьких людей. “Відсутність духовного єднання переживається як самотність” [52, с. 248].

Н. Хатімов поділяє самотність на **внутрішню** і **зовнішню**. За словами дослідника, *зовнішня* самотність є “результатом випадку-катастрофи, що фізично виокремлює людину від інших людей, викидаючи за межі соціуму. *Внутрішня* самотність є результатом суперечності людини з собою” [50, с. 19]. Окрім того, Н. Хатімов уводить поняття “самота”, яке, на його думку, “більше вкорінене в безпосередність буття – стан трагічної викинутості з людського буття. Це перебування віч-на-віч із Долею під тиском зовнішніх обставин” [50, с. 15].

У соціальному середовищі простежується як **негативна** (“самотність – це щось таке, що абсолютно суперечить людській природі. Зрештою, руйнує людину” [7, с. 132]), так і **позитивна** тенденція самотності (усамітнення), що “дозволяє особистості зазирнути у найвіддаленіші й найпотаємніші куточки своєї душі, зробити критичний аналіз пройденого, подумати над теперішнім і визначити тенденції майбутнього; очистити свою душу від напливу незначного, другорядного, швидкоплинного, тобто подивитися на себе з різних боків, оцінити себе з позиції раціонального, впорядкувати свої емоції” [33, с. 151].

Загалом сучасні дослідники виділяють вісім теоретичних підходів до самотності. Це соціологічна, феноменологічна, психодинамічна, інтимна, загальносистемна, інтеракціоністська, когнітивна, екзистенційна моделі.

Для характеристики позиції особи щодо суспільства, у якому вона відчувається зайвою, самотною, застосовується філософський термін “відчуження”. У першому випадку В. Ліщинський припускає наявність інтерсуб'єктивних стосунків, коли особистість відчуває свою роз'єднаність з іншою особистістю, групою або суспільством. “У результаті відчужуваній суб'єкт приймає різний ступінь чужості по відношенню до інших, аж до ворожості” [27, с. 225]. У другому значенні відчуження виступає як відкидання, заперечення закону тобто як заперечення норм моралі, життєвого устрою, соціально-схвалюваних цілей, суспільного устрою тощо.

Психологічне відчуження особистості визначається, отже, як таке, що “розвинулося, найімовірніше, у результаті емоційного відкидання батьками (психічної депривації), байдужості, соціально-психологічної дистанції між індивідом і середовищем, ізольованості від цінностей суспільства, невключеності в емоційні контакти” [27, с. 230]. Саме ці чинники вписуються в схему характеристики міжособистісних стосунків, за котрих індивід протиставляється іншим індивідам, групі, суспільству, переживаючи той або інший ступінь своєї ізольованості.

Проблема відчуження стала осердям філософії та літератури екзистенціалізму для вираження буттєвої природи людського існування у співвідношенні з іншими проблемами світобудови. Ж. Сартр визначив: “Екзистенція – праця нашого внутрішнього життя – подолання перешкод, які безупинно з’являються, постійне докладання зусиль, відчай, тимчасові поразки і перемоги, що залежать від випадку. Ця праця є прямо протилежною інтелектуальному пізнанню” [41, с. 17]. Зміст і пафос буття, згідно з тезою К.Ясперса, розкриваються людині в моменти кардинальних життєвих потрясінь – межова ситуація, її переживання й усвідомлення (хвороба, смерть, боротьба, провина тощо). “Ситуація стає межовою ситуацією, якщо спонукає суб’єкта до екзистенції через радикальне потрясіння його існування” [55, с. 79].

Зважаючи на те, що концепт художнього твору – це, зокрема, спадкоємність емоційного, духовного та інтелектуального досвіду його автора, через концептуальну картину художнього твору отримуємо можливість пізнати суб’єктивний чуттєвий досвід письменника, комплекс асоціацій та уявлень, пов’язаних із самотністю й відчуженням. Адже “людина, стримуючи об’єктивність, не просто реєструє, не фотографічно мертво відображає її, а осмислює, виділяє в ній життєво важливе, керуючись досвідом, заснованим на попередніх сприйняттях, що стали фактом її свідомості” [14, с. 37]. “Знання життєвого матеріалу, його розуміння, бажання втрутитися в хід життєвих процесів, вплинути на них змушує письменника взятися за перо” [14, с. 57], – стверджує Г. В’язовський.

Оскільки “автор виступає суб’єктом діяльності, а не вагоме, значиме й цікаве зосереджувалось у продукті цієї діяльності – в творі” [54, с. 55], дослідження проблеми художнього концепту самотності має включати:

- 1) установлення точки опертя – генези авторської тенденції вбудовування самотності в концептуальну картину художнього твору (художньої творчості). Шляхом розгляду біографічних (автобіографічних) свідчень про індивідуально-духовний набутий досвід літератора, пов’язаний прямо або опосередковано з самотністю, можемо віднайти ті фактори, які зумовили таку самотність його творчості (“... за художнім світом стоїть стать, психіка та екзистенція авторської особистості: стать виражає розколотість людського буття на фрагментарні форми життя і породжує пристрасть, тугу за цілісним буттям; психіка виражає внутрішні стани, пов’язані з взаємовідношенням свідомого та неусвідомленого, екзистенція – повноту людського буття як переживання індивідуального життя в об’єктивній реальності” [18, с. 2]), а відповідно, обрати правильну наукову модель трактування в ній концепту самотності;
- 2) формування концептуального ланцюга твору (стягнення концептуально значущих елементів тексту) проводити, спираючись на спеціалізовані наукові пояснення самотності, що розширить дослідницький та інтерпретаційний спектри проблеми, стане одним із прийомів дешифрування кодів авторської концептуалізації самотності в художній творчості. Така методологія не суперечить традиційним практикам моделювання художнього концепту, а лише предметно доповнює напрацьований дослідницький апарат.

Такий підхід дає змогу виявити суттєві компоненти структури літературно-художнього концепту самотності, генетично кваліфікувати його як інтертекстему індивідуально-авторської парадигми, що дає установку на більш глибоке розуміння способів художнього мислення, проникнення у свідомість, концептуальну систему автора.

Отже, концепти КОХАННЯ та САМОТНІСТЬ мають постійно фіксовані асоціації. Лінгвістичний аналіз описів кохання та самотності оснований на традиційному підході до вивчення мовних одиниць і включає в себе: функціональний аналіз субстантивів, що є ключовими лексемами, з об'єднанням їх в лексико-семантичні групи; вивчення функціональних особливостей лексем; аналіз функціональних особливостей дієслівної лексики; розгляд зображально-виразних засобів створення.

Концепт КОХАННЯ, вербалізований засобами сучасної англійської мови, визначається у роботі як ментальна одиниця абстрактного характеру, що відтворює у мовній свідомості багатовіковий досвід інтроспекції етносу у вигляді універсальних та етноспецифічних уявлень про це почуття.

За М. Мовчан самотність має суперечливу, багатогранну й навряд чи вичерпну природу, обертаючись то самознищенням і подавлянням особистості, то її творчим і вільним началом.

## РОЗДІЛ 2

### АКТУАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТІВ КОХАННЯ ТА САМОТНІСТЬ В АНГЛОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ

#### 2.1 Кінодискурс як об'єкт лінгвістичних досліджень

У межах функціонального підходу до визначення та вивчення дискурсу фокус на аспекті вживання мови утворює дихотомію *текст-як-продукт* :: *дискурс-як-процес* [4, с. 9; 59, с. 24; 32, с. 15]. Аналіз “продукту”, тобто друкованого тексту, не передбачає вивчення процесу його створення та сприйняття, втім, аналіз дискурсу як процесу надає таку можливість. Початковим етапом в дискурсивному аналізі є рівень конкретної системної (мовної) реалізації дискурсивного змісту, рівень тексту. Лінгвістична інтерпретація на цьому рівні здійснюється в рамках традиційного стилістичного аналізу, а власне дискурсивний аналіз полягає у співвіднесенні з елементами змістовно-змістової та композиційно-мовної організації тексту психологічних, політичних, національно-культурних, прагматичних та інших факторів [51, с. 89-90].

Дискурс також можливо тлумачити як мовлення або, зокрема, текст, який постає перед інтерпретатором у його мисленні. Завдяки попередньо отриманій або проміжній інтерпретації зникає референтна неоднозначність, визначається комунікативна ціль кожного речення та поступово розгортається драматургія всього дискурсу. Інтерпретатор реконструює ментальний світ автора (*universe of discourse*), яким він йому видається та який є джерелом характеристик дійових осіб, об'єктів, обставин певних дій та явищ, а також деталей та оцінок, які домислюються інтерпретатором на підґрунті його неповторного життєвого досвіду [15, с. 49-50].

У якості емпіричної підвалини вивчення дискурсу певного типу використовуються тексти, які об'єднуються за змістово-смісловими та інтенціональними критеріями. Залежно від комунікативно-прагматичних та



когнітивних цілей, межі дискурсу можуть встановлюватися по-різному відповідно до певного періоду, сфери людської практики, галузі знань, типології текстів та інших параметрів [51, с. 92–93]. Отже, дискурсом, за В.Чернявською, називається “сукупність тематично схожих текстів, кожний з яких сприймається та ідентифікується як мовний корелят соціально-культурної практики” [51, с. 93]. Кінофільм є одночасно засобом повідомлення інформації (тобто, різновидом комунікативної події) та інструментом впливу на глядача (що визначає його соціально-культурну значущість – І.К.) [58, с. 2]. Ураховуючи наявність двостороннього впливу між соціальнокультурним контекстом та дискурсом, який у ньому породжується [64, с. 17], вважаємо, що кінематограф є соціально-культурною практикою. Такий підхід дає змогу розглянути як комунікативний, так і когнітивний аспекти функціонування досліджуваних явищ.

Наявність різних підходів до визначення дискурсу, а також залучення одночасно кількох каналів для передачі інформації в кінофільмі спричиняють варіантність у визначенні власне кінодискурсу відповідно до цілей дослідження. Спираючись на наведене вище визначення дискурсу В. Чернявської, визначаємо кінодискурс як комплекс сукупності кінотекстів, яких може бути безкінечно багато і які перебувають у взаємодії. У свою чергу кінотекст, услід за Г.Слишкіним та М. Єфремовою розуміємо як “зв’язне, цілісне та завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних) та невербальних (іконічних та/або індексальних) знаків, організоване відповідно до задуму колективного, функціонально-диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному носії і призначене для програвання на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами” [44, с. 32]. Кінотексту повною мірою властиві універсальні текстові категорії, які дослідники вважають обов’язковими для художнього тексту, а саме: можливість членування, зв’язність, перспекція та ретроспекція, антропоцентричність, локальна та темпоральна віднесеність, інформативність, системність [44]. Якщо розглядати

поняття дискурсу як таке, що охоплює і результат мовної діяльності (текст), і процес її реалізації [47, с. 307], кінотекст як продукт кінодискурсу виконує комунікативну функцію за умов взаємопроникнення двох принципово відмінних семіотичних систем (лінгвістичної та нелінгвістичної), тобто, є специфічною формою креалізованого тексту [44, с. 32].

Кінотекст має низку властивостей, які є прямим наслідком складності кінофільму як багаторівневої семіотичної системи. Особливості цієї системи можуть бути пояснені тим, що кінофільм можна інтерпретувати як повідомлення, в основі якого лежить акт комунікації [29, с. 48]. Обов'язковими елементами цього акту комунікації є:

- 1) адресант (той, хто передає інформацію);
- 2) адресат (той, хто приймає інформацію);
- 3) канал зв'язку між ними, роль якого можуть виконувати всі структури, що забезпечують комунікацію, у тому числі природна мова, системи звичаїв, норм мистецтва тощо;
- 4) повідомлення (текст) [29, с. 48].

Будь-який акт комунікації можна презентувати за допомогою схеми, запропонованої Р. Якобсоном [65, с. 353] (Рис. 2.1):

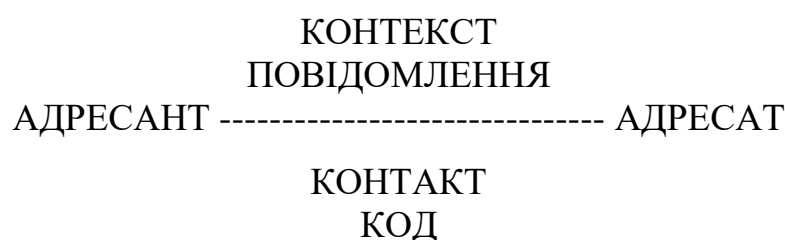


Рис. 2.1. Модель комунікативного акту за Р. Якобсоном

Залучаючи терміни обох систем (за Ю. Лотманом та Р. Якобсоном), розглядаємо взаємодію між колективним автором кінотексту та глядачем. Це акт комунікації між адресатом та адресантом, у межах якого повідомлення (кінотекст) передається за допомогою каналу зв'язку та певного коду (аудіовізуальний код кінотексту) у конкретному культурно та соціально детермінованому контексті. Одночасно в межах певного кінематографічного

оповідання (кінотексту) персонажі взаємодіють одне з одним, між ними також відбувається дискурсивна взаємодія, через яку розкривається характер персонажа, його уподобання, душевний стан, ставлення до оточуючих людей та явищ, ціннісні орієнтири та настанови. Така дискурсивна взаємодія також є актом комунікації, де персонажі виконують роль адресата та адресанта, використовують певний канал зв'язку та передають конкретне повідомлення. Таким чином, вважаємо за можливе говорити про взаємодію персонажів кінофільму як **мікрорівень**, а взаємодію колективного автора та глядача – як **макрорівень** такої комунікації. Виокремлені нами рівні комунікації в кінофільмі корелюють з рівнями **кінематографічного дискурсу** та **дискурсу у кіно**, де дискурсом у кіно є мовленнєва діяльність персонажів, а кінематографічним дискурсом – комунікація між автором та глядачем [66, с. 34].

Означимо семіотичне підґрунтя комунікації на макро- та мікрорівнях. Щодо **макрорівня**, кінематограф є особливою системою фігуральної мови, яку можливо порівняти з системою мовних тропів [74, с. 29]. Кожне зображення на екрані є знаком, але його значення може мати подвійний характер. З одного боку, образи на екрані відтворюють певні предмети реального світу. Між цими предметами та образами на екрані встановлюються семантичні відношення, оскільки предмети набувають значення образів, що відтворюються на екрані. З іншого боку, образи на екрані можуть наповнюватися додатковими (символічними, метафоричними, метонімічними) значеннями, створюваними освітленням, монтажем та ін. Перший тип значень наявний в окремо узятому кадрі, а другорядні знакові одиниці можливо виокремити тільки з послідовності декількох кадрів [29, с. 42-43].

Кінематограф подібний до “широких, складних, фундаментально соціокультурних ‘мовних систем’, які не можна звести до єдиного коду, а саме найдавніших видів мистецтва, таких як міфи, соціальні ритуали, вірування, колективна репрезентація, казкові оповідання, символічна поведінка, ідеологія та інше” [70, с. 38]. Кінотекст не є виключно звуковим або візуальним, тому

досить важко виділити його окремі індивідуальні знаки [61, с. 67]. Означуване, набір тем, що розкриваються у фільмі, кодуються у кіносценарії за допомогою кінематографічних кодів (візуальної та звукової аналогії, монтажу та ін.) та некінематографічних кодів, наприклад, мовлення у звукових фільмах [69, с. 28]. Характерною особливістю кіно є симультанність кількох ліній глядацьких уявлень, на основі якої жест та рух отримують цілком нове тлумачення [49, с. 328].

Кінофільм є креолізованим текстом з точки зору гетерогенності семіотичних систем, що входять до його складу [13]. Відеоряд кінотексту репрезентовано портретним або іконічним кодом, звуковий код оперує знаками музичної або шумової природи та відповідними комбінаторними правилами, лінгвальний код включає знаки, за допомогою яких утворено усі вербальні повідомлення в кінотексті [63, с. 9-13].

Далі звернімося до семіотичних засад мікрорівневої комунікації у кінодискурсі та мовних характеристик його вербальної складової. Вербальним компонентом кінотексту є кінодіалог. Кінотекст створюється з розрахунку на сприйняття глядачами [16, с. 8]. Це веде до створення ефекту «підслуховування», який виникає через те, що глядач чує повідомлення, які адресовано іншим, але насправді такі повідомлення призначені й для глядачів [68, с. 14].

Кінодіалог має точки дотику як із сценічним, так і повсякденним мовленням [73, с. 21]. По-перше, кінодіалог не продукується спонтанно та є перманентним (як сценічне мовлення, яке є вербалізованим попередньо створеним текстом), але має видаватися спонтанним, створювати ілюзію ефемерності подібно до повсякденного мовлення, яке імітується. Окрім цього, сприйняття глядача вибудовує ланцюжок з вимовлених реплік, які йдуть одна за одною в рамках часу, обмеженого тривалістю вистави (або кінострічки). Глядач сприймає прихований зміст, який не є безпосередньо релевантним для мовця та його співрозмовника [62, с. 7-8; 68, с. 16]. Контекст, відомий глядачеві, завжди ширший, ніж контекст, відомий будь-якому з персонажів. У

результаті, інтерпретація глядачем кожного рядку з кінодіалогу відрізняється від інтерпретації його будь-яким з персонажів, який бере участь у розмові [68, с. 16].

Кінодіалог імітує розмовне мовлення на фонетичному, лексичному та синтаксичному рівні, модифікуючи його відповідно до задуму авторів кінофільму. Проте існує думка, що кінодіалог є штучним відбиттям природного мовлення через відсутність повторів та перепитувань, характерних для природнього спілкування; також наявна велика кількість дотепів, використовуються теми, що не є типовими для звичайного мовлення, лексичні штампи, що традиційно властиві певним жанрам, короткі, прості речення. Ще однією відмінністю кінодіалогу від природнього діалогу є його «музичність», яка виникає через те, що репліки у фільмах ретельно підібрані, збалансовані та ритмічно організовані як у межах окремих висловів, так і під час зміни ролей у діалозі. Такі характеристики спонтанно продукованого мовлення як, наприклад, накладання реплік одна на одну або вагання створювали б враження погано змонтованого фільму або невмілої акторської гри. Через такі аспекти діалог, прописаний у сценарії, завжди матиме відмінності від природнього мовлення [16, с. 8-9; 57, с. 66; 73, с. 22, 45].

Мікрорівнева комунікація персонажів здебільшого залучає не тільки вербальний, але й іконічний код як релевантний компонент комунікації. Тому вважаємо за доцільне вести мову про **дискурсивну взаємодію** між персонажами, спираючись на тлумачення дискурсу як ситуативно обумовленої інтерактивної діяльності [32, с. 21].

Кінематографічний наратив функціонує як на вербальному, так і на візуальному рівні, але, на думку фахівців, найбільше пов'язаний не з живописом або навіть драмою, а з романом. Схожість між цими типами художнього тексту полягає в тому, що обидва типи наративу оповідають довгу історію з численними деталями з точки зору певного оповідача [71, с. 29, 44]. Навіть так званий ненаративний кінематограф має оповідальні характеристики, оскільки їх повна відсутність передбачала б неможливість інтерпретації

глядачем іконічного коду або темпоральних чи причинно-наслідкових зв'язків між кадрами чи елементами зображуваного на екрані [56, с. 71]. Утім, суттєвою відмінністю є те, що тривалість фільмів обмежується приблизно двома годинами. Відповідно, об'єм кіносценарію зазвичай не перевищує 125-150 сторінок, тоді як пересічний роман втричі більший за обсягом. Це обмеження можливо подолати лише в жанрі телесеріалу [71, с. 45].

Для кожного типу наративу притаманним є залучення особливого лексикону для ефективного донесення інформації до адресата [75, с. 17]. Однією з найбільших переваг роману у цьому аспекті є можливість вербальних маніпуляцій. Кінофільми також функціонують на вербальному рівні, але лексичні засоби, які використовуються в них, наявні в меншій кількості, та ефект їх використання відрізняється за силою. Водночас, фільми мають зображувальні можливості, відсутні в романі, через що оповідання у кіно є більш стислим. Також, наявність зображення на екрані робить кінонарратив досить динамічним, через що глядачі постійно змушені перефокусувати свою увагу [71, с. 45–46].

Отже, кінодискурс розглядаємо як особливий вид дискурсу, що зумовлено його комунікативною природою та соціально-культурною значущістю. Поняття кінодискурсу співвідноситься з поняттям кінотексту в тому, що кінодискурс репрезентує комплекс необмеженої кількості кінотекстів.

З іншого боку, в кінодискурсі виокремлюються два типи комунікації – між колективним автором та глядачем (макрорівень) та між персонажами (мікрорівень). Для макрорівневої взаємодії адресантом залучається комбінація з іконічного, звукового та лінгвального кодів. Мікрорівнева комунікативна взаємодія персонажів маніфестується на вербальному рівні (кінодіалог), але урахування контексту та релевантних елементів іконічного коду дозволяє залучити поняття дискурсивної взаємодії персонажів у кінодискурсі.

Характерною особливістю кінофільму як художнього твору є нарративність, але кінонарративу, порівняно з літературним, притаманне

залучення більш лаконічних вербальних засобів оповідання та подієва динамічність, пов'язана з обмеженням тривалості фільму.

## 2.2 Вербалізація концепту КОХАННЯ в кінодискурсі

Кохання – очікувані, трепетні, тривожні, болісні і радісні, травматичні і рятівні, але, однозначно, екзистенційно та психологічно потрібні стан, явище, в яких формується та існує особистість. Це слово, яке промовляється досить часто, належить до активного словника людства, але це явище, над яким замислюються значно рідше [76].

Кохання – це не любити когось задля своєї користі, аби щоб любили тебе. Кохання – це жертва без вигоди для себе. Радше в ім'я кохання ти готовий віддати усе, не взявши собі нічого. Лише справжнє і щире кохання спонукатиме людину до таких кроків. Кохання, насамперед, це спосіб правильного, божественного відношення, в якому не тільки присутнє благо, але й незмінність та постійність такого божественного блага [76].

Таким чином, кохання – це окремий суб'єкт, який існує поза людиною, її уявленням, почуттями та свідомістю. Кохання – не образ споглядання, а конкретна дія стосовно конкретної людини. Його сутність найповніше проявляється у стосунках між людьми, відкритті та визнанні максимальної цінності іншої конкретної людини. Кохання – одна з форм подолання відчуження людини від людини і завдяки цьому вона визнається вершиною морального ставлення до особистості.

У відомому фільмі, основанийому на однойменній новелі Ніколаса Спаркса, 'Пам'ятна прогулянка' ("*A Walk To Remember*"), який є романтичною і зворушливою історією про хлопця на ім'я Лендон Картер і, звичайної й

непоказної дівчини, Джеймі Салліван, дочки місцевого священика. Режисер цією картиною демонструє нам почуття любові між однолітками, який можна простежити в цитатах: “*Maybe you inspire me*” [78]. Номінативна одиниця *you inspire me* імплікує концепт КОХАННЯ та уможлиблює вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ НАТХНЕННЯ. Адже головний герой дає зрозуміти, що кохання дівчини надихає його та робить кращою особистістю.

Ще один прояв почуття любові можна спостерігати у діалозі між закоханими: “*She takes the diagram, studies it, and adjusts the scope.*

- *Here. Why am I looking at this star?*
- *Because I had it named for you. I know it's not an official designation –*
- *It's wonderful. I love you*” [78].

Кохання у Лендона, головного героя, виражається через називання зірки на честь своєї коханої, на що головна героїня відповідає лексичним зворотом “*I love you*”, саме по собі є свідченням в коханні. Інтерпретаційно-текстовий аналіз уможлиблює реконструкцію концептуальної метафори КОХАННЯ Є ПРИЗНАННЯ.

В американському романтичному фільмі, режисера Теа Шеррока за сюжетом однойменного роману Джорджо Моес, ‘До зустрічі з тобою’ (“*Me Before You*”) мова йде про двох головних героїв Вілла, який є паралізованим, та Луїзу (Лу), яку найняли бути його покоївкою. Не дивлячись на складну ситуацію та не змогу бути разом, вони все ж таки закохуються: “*Do you know something, Clark? You are pretty much. The only thing that makes me want to get up in the morning*” [83]. Вілл дає зрозуміти Лу, що вона є ‘Єдиною причиною, яка заставляє його прокидатися кожного ранку’. Інтерпретаційно-текстовий аналіз сприяє вилученню та конкретизації концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ СЕНС ЖИТТЯ.

Також концепт КОХАННЯ імплікується мовними одиницями “*I'll be walking beside you every step of the way*” (‘Я буду з тобою на кожному кроці твого життя’) у посмертному листі головного героя: “*You are scored on my heart, Clark. You were, from the first day you walked in. With your sweet smile and your*



*ridiculous clothes. And your bad jokes. and your complete inability to ever hide a single thing that you felt. Don't think of me too often. I do not want you getting sad. Just live well. Just live. I'll be walking beside you every step of the way*" [83]. Він признається, що Лу покорила його серце з першого дня, коли зайшла в його кімнату, що йому в ній подобається все: і мила посмішка, і безглуздий одяг, і невдалі жарти, і повна нездатність скривати свої емоції. Вілл просить її жити далі після його смерті та не думати про нього, задля того, щоб вона не засмучувалась. А він буде з нею на кожному кроці її життя, буде у її серці. Таким чином, інтерпретаційно-текстовий аналіз дозволяє виокремити концепт БЕЗСМЕРТЯ та реконструювати концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ БЕЗСМЕРТЯ.

Американська напівфантастична драма Мішеля Гондрі, яка отримала Оскар за найкращий оригінальний сценарій, 'Вічне сяйво чистого розуму' ("*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*"), також наповнена коханням. Головними героями є мінливий меланхолік Джоел, який зустрічає веселу і життєрадісну Клементіну. Він поступово закохується, і це зводить його з розуму: "*I just thought, y'know, I'd go see her at work, give her an early Valentine. Because I'm going crazy*" [80]. Словосполучення "*I'm going crazy*" вербалізує концепт БОЖЕВІЛЛЯ, в термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ, та уможливорює реконструкцію концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ БОЖЕВІЛЛЯ. Він не знаходить кращого способу виразити свою закоханість, ніж прийти до Клементіни зранку на роботу та подарувати Валентинку: "*give her an early Valentine*".

Постійне перебування Джоела з Клементіною, дає їм змогу бути впевненими в своїй закоханності, яка поступово переросла в кохання: "*So, um, I really liked her for some reason, down there by the ocean. I fall in love easily...*" [80]. Герой признається, що він одразу закохався в неї, як тільки побачив 'там біля океану', полюбив її без усілякої причини. Адже кохання без причини – справжнє.

Пам'ять – це одна з найважливіших рис приманна людині. Кожен з нас дорожить спогадами, почуттями, які визивають ті чи інші асоціації у пам'яті. Адже все це і робить нас особистістю зі своїм життєвим досвідом, помилками, пережитими почуттями. І одного ранку Джоел приходить у книжковий магазин, де працює Клементина, з наміром попросити вибачення перед нею і подарувати валентинку, але Клементина не впізнає його, а зідзвонюється з якимсь Патріком, мило розмовляючи з ним. Цей факт дуже дивує Джоела, поки його друзі – чоловік і дружина – не показують йому картку з фірми Лакуна, яка надає послуги зі стирання деяких спогадів. Через деякий час Джоел розуміє, що Клементина звернулася до тієї самої компанії Лакуна, яка видаляє спогади про неприємних людей з мозку. Зранку Джоел приїжджає в Лакуна, щоб відповісти Клементині тим же самим і стерти всі спогади про неї. Але як би головний герой не старався, він ніяк не міг позбутися того почуття, яке він відчував стосовно Клементини, і саме це починає зводити меланхоліка Джоела з розуму: *“I don't know! You're erasing her from me! **You erased me from her!** I don't know! You got a thing... I'm in my bed! I know it. I'm in my brain! You're erasing Clementine! Right? **I love her!** But I won't when I wake up ... right? I won't know her, so... please, just leave me alone! Please”* [80]. Він страждає душою, адже в нього забирають частинку його суті – кохання – без якого він відчувається спустошеним і ми бачимо це в його словах: ‘Ти стираєш Клементин! Правда? Я люблю її! Але вже не буде коли проснусь, так? Я не буду знати її, тож...будь-ласка, залиш мене одного! Будь-ласка!’. У такий спосіб, інтерпретаційно-текстовий аналіз дозволяє визначити концепт СТРАЖДАННЯ, в термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ та вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ СТРАЖДАННЯ.

І врешті решт, ніби добро перемагає зло, вони знаходять дорогу до один одного. Зіткнувшись з тим, що вони були шалено закохані, а потім не змогли витримати один одного, Клементина і Джоел вирішують почати все спочатку і розуміють цінність своїх спогадів: *“I loved you on this day. **I love this memory.***

*The rain*” [80]. Номінативна одиниця *memory* об’єктивує концепт СПОГАДИ та імплікує концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ СПОГАДИ.

Вираження своїх почуттів через листування простежується в фільмі режисера Ласса Хальстрема, який є екранізацією однойменного роману Ніколаса Спаркса, ‘Любий Джон’ (“*Dear John*”). Фільм описує життя солдата і його кохання до молодої дівчини. Для головного героя ті листи – це єдине джерело радості й надії на довготривалій війні.

У своєму першому листі: “*Dear John, Two weeks together. That’s all it took. Two weeks for me to fall for you. Now we have one year apart. But that’s all it’ll take. And what’s one year apart, after two weeks like that together? You told me you wanted to make me promises. Promises you’d keep. But I only want one promise from you, during this year we spend apart. Tell me everything. Write it all down, John. Scribble it in a notebook. Type it out. Email it to me. I don’t care. But I want to know everything. That way, we’ll be with each other all the time -- even if we’re not with each other at all. And somehow we’ll get through this. Together. So we’ll talk soon then?*” [79], головна героїня, Саванна, признається, що їй було достатньо усього два тижні, щоб закохатися в Джона і цей рік розлуки, який він проведе на війні, ніщо порівняно з тими неземними двома тижнями кохання. Також у листі вона просить його пообіцяти писати їй кожен день протягом усього цього часу та розповідати все, що відбувається з ним: “*But I only want one promise from you, during this year we spend apart. Tell me everything. Write it all down, John. Scribble it in a notebook. Type it out. Email it to me. I don’t care. But I want to know everything*”. Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого контексту дозволяє вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ОБІЦЯНКА.

У свою чергу Джон придержується своєї обіцянки, він розповідає своїй коханій усе, це ми бачимо у його любовному листі до неї: “*Dear Savannah. I promise. I promise I’ll write all the time. I promise I’ll tell you everything. But be patient with me, because it may take a while for these letters to get back to you. We’ve already been dispatched out on a field assignment. The problem is, the local postal service here does not appear to be all that reliable. Internet connections do not*

*appear all that reliable, either, so I'll have to send everything from here out by airmail. And unfortunately, it's against regulations for me to tell you exactly where 'here' is. Not that I care about regulations. But the Lieutenant in Germany who's probably reading this does. Guten Tag, Lieutenant. So all I can tell you is that the place we've been sent makes me miss America very much. The lack of anything resembling a tree makes me miss North Carolina. The lack of anything resembling an ocean makes me miss Wilmington. **And everything around me makes me miss you**" [79].* Концепт КОХАННЯ імплікують мовні одиниці *"And everything around me makes me miss you"* ('І все, що мене оточує, змушує сумувати за тобою'), тобто головний герой признається, що сумує за коханою, тим самим показуючи свою прив'язаність та любов. Це дає нам змогу вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ СУМУВАННЯ.

Кохання головного героя, Джона, проявляється також через постійні думки про Саванну: *"Letter number thirty-three... Dear Savannah. The good news is we've been sent somewhere new -- although I can't tell you where that is, either. Weider Guten Tag, Lieutenant! The bad news is, this new place actually makes me miss the old place. But it's a full moon here tonight, **which makes me think of you. Because I know that no matter what I'm doing, no matter where I am, this moon will always be the same size as yours, half a world away**" [79].* Для вираження своєї любові він використовує асоціацію з місяцем. Використані словосполучення експлікують концепт ПРИХИЛЬНОСТІ та сприяють виокремленню концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ПРИХИЛЬНІСТЬ. До уваги не можна не взяти також порядкову цифру листа *"Letter number thirty-three"*, ('Лист номер тридцять три'), яка дає нам змогу зрозуміти, що листування між закоханими проводиться весь час, вони не забувають один одного, ти самим виражаючи міцність свого кохання на відстані і саме це є підтвердженням їх ПРИХИЛЬНОСТІ.

Через переживання Саванна також показує свою любов: *"Dear John. **Most nights I fall asleep worrying about you. Wondering where you might be out there. But not tonight. Tonight you're here with me. I visited your Dad yesterday. Summer's***

*almost over, and I wanted to see him before I went back to school again. I hope that's okay. He made me dinner -- it was Sunday, so we had lasagna -- and I got him talking about his coins, so we had plenty of conversation*" [79]. Вона повідомляє Джону, що майже кожної ночі засипала переживаючи за нього, про те де він і що робить. Лексичний зворот "*worrying about you*" об'єктивує концепт ТУРБОТИ. Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього фрагменту дозволяє виокремити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ТУРБОТА.

Час йшов, і попри їх кохання, їм довелось розлучитись та рушити далі. Але кохання нікуди не ділось, воно залишилось у їх серці: "*It's like those two weeks we spent together were too perfect, you know? It wasn't fair for us to have a few weeks like that in a world like this, and so we have to pay them back for it. I think we've been paying them back for it ever since*" [79]. Для Саванни то були найкращі два тижні проведені з Джоном.

Також доказом любові Саванни є збереження всіх листів коли небудь відправлених Джоном, навіть найпершого: "*C'mon. There's something I want to show you. I saved every single one of them. Even your first*" [79].

А вже в останньому своєму листі до Джона, Саванна признається в істинному коханні: "*I want you to know, though, that no matter how much time passes, no matter how far away you are...on nights like these, you'll always be here with me. And more than anything else, I hope that part of me is out there with you, too... wherever you may be*" [79]. Дівчина хоче щоб Джон знав, що 'неважливо скільки пройде часу, як далеко він буде', він завжди буде з нею, у її серці. І вона сподівається, що частина її душі, її кохання, завжди буде з ним. Текстовий аналіз виділених фрагментів та мовних одиниць актуалізують концепт ВІЧНІСТЬ, в термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ і виокремлюється концептуальна метафора КОХАННЯ ЦЕ ВІЧНІСТЬ.

Почуття кохання також простежується у драмі, фільмі режисерки Джулі Енн Робінсон, знятого за однойменним романом Ніколаса Спаркса, 'Остання пісня' ("*The Last Song*"). Фільм розповідає нам романтичну історію двох сімнадцятирічних – Вероніки (Ронні) та Вілла. Майже з першого дня,

проблемна дівчина Ронні закохується в популярного хлопця Вілла, який в пошуках відчутти знову хоть якісь почуття, також в неї закохується: *“It's just so hard to feel happy in that house. It's the only reason I didn't invite you to the wedding. I went out with those girls because I was... trying to feel something again. No one has made me feel like you do, Ronnie. I don't want to lose you”* [89]. Тим самим, він боїться втратити те, до чого йшов дуже довго *“I don't want to lose you”*. Ця думка дозволяє виокремити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ЗАНЕПОКОЄННЯ, у термінах якої осмислюється досліджуваний концепт.

Упевненні в своїй любові закохані признаються в цьому один одному використовуючи лексичний зворот: *“I love you, Will. I love you too”* [89], який вербалізує концепт ПРИЗНАННЯ, який уможливорює реконструкцію концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ПРИЗНАННЯ.

Мовна одиниця *“I love you”* може використовуватись не тільки під час признання коханому, але й у часи негоди, коли виявилось, що батько головної героїні хворий на рак. Так Ронні використовує словосполучення для вираження розпачу:

- *Why didn't you tell us?*
- *It's not what I wanted this time to be about.*
- *Well, it is now, Daddy!*
- *No, it's not. It's just another...part of a terrific summer. Not one of the better parts, I admit.*
- *Love you.*
- *Sweetie, I love you too. Come here.*
- *I love you, Daddy* [89].

Тому завдяки цьому словосполученню вербалізується концепт ПІДТРИМКА, а інтерпретаційно-текстовий аналіз сприяє реконструкції концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ПІДТРИМКА.

Кохання викликає щастя: *“Someday, you are gonna open your heart, and you're gonna play again. And it's not gonna be to make your mother happy. And it's not gonna be to make me happy. It'll be for you. Because... music and... love...”*

*they're gonna bring you joy*” [89]. Інтерпретаційний аналіз фрагменту кінотексту показує, що колись дівчина відкриє комусь своє серце та почне грати, адже музика та любов принесуть їй радість. Таким чином концепт КОХАННЯ імплікує мовна одиниця “ *you're gonna play again* ” (‘ти ще раз заграєш’) допомагає осмислити його в термінах концепту МУЗИКА, і виокремити концептуальну метафору – КОХАННЯ ЦЕ МУЗИКА.

У романтичній драмі ‘P.S. Я кохаю тебе’ (“*P.S. I Love You*”) режисера Річарда Ла Гравенезе на основі однойменного роману Сесилії Ахгерн, концепт КОХАННЯ вербалізується у посмертних листах Джеррі, головного героя, до своєї коханої – Голлі. Вони прожили разом 9 років, та потім Джеррі помирає від пухлини. Голлі дуже важко переносить смерть коханого, тому він знайшов спосіб допомоги їй в цьому.

Його першого листа вона утримує на свій день народження: “*Hey, baby. Surprise. I know this probably feels a little bit morbid...but I just hate the idea that I'm not gonna be there...to see you freak out over turning 30. I mean, it kills me not to be there. Heh-heh. That's funny. You're gonna be so impressed. I have a plan, baby. Can you believe it? I've written you letters. Letters that will be coming to you all sorts of ways. I waited till your birthday. I figured you weren't stepping out of the house...for a while. Letter number one will be arriving tomorrow. Happy birthday. I love you*” [85]. Автор листа – Джеррі – дає зрозуміти Голлі, що він її не покинув, що він допоможе їй пережити це нещастя та рухатись далі, тому концепт КОХАННЯ вербалізується через концепт ПРОДОВЖЕННЯ ЖИТТЯ, що уможлиблює реконструювання концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ПРОДОВЖЕННЯ ЖИТТЯ.

Лексичним словосполученням “*I love you*” (‘Я люблю тебе’) імплікується концепт ПРИЗНАННЯ, що дозволяє вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ПРИЗНАННЯ.

Лист для допомоги в продовженні життя коханої дає інструкцію кожного крока, який повинна виконати Голлі задля того, щоб рухатись далі та почати жити після смерті коханого: “*Save yourself bruises and buy yourself a bedside*

*lamp. And remember, a disco diva must look her best. Go buy yourself a knock-out outfit. You'll need it for when my next letter comes. Need it for what? And I know you hate your job, but I'll help. Look for a sign. You'll know what to do. P.S. I love you"* [85]. Ця думка дозволяє вербалізувати концепт РУХ та виокремити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ РУХ, у межах якої осмислюється досліджуваний концепт.

Часто концепт КОХАННЯ може виражатись присвяченням музичних рядків своїй коханій, як це зробив Джеррі: *"I just want to see you. When you're all alone. I just want to catch you if I can. I just want to be there. When the morning light explodes. On your face it radiates. I can't escape. I love you till the end. I'll love you till the end. Ah. Only the really well-hung ones. I can't fall asleep alone. I'm right here, baby. I had a terrible dream. Stay here with me"* [85]. Завдяки інтерпретаційно-текстовому аналізу відбувається вербалізація концепту МУЗИКА, в термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ, і реконструюється концептуальна метафора КОХАННЯ ЦЕ МУЗИКА. Словами пісні головний герой дає зрозуміти своїй коханій, що він хоче весь час проводити з нею, бачити її, любити її, просто хоче бути поряд увесь час, ці почуття виражаються у контексті твору мовними одиницями *"I just want to see you"*, *"I just want to catch you"*, *"I just want to be there"*. Концепт ПРИХИЛЬНІСТЬ імплікується лексичним зворотом *"I love you till the end. I'll love you till the end"* ('я люблю тебе до кінця. Я любитиму тебе до кінця') і уможливлює вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ПРИХИЛЬНІСТЬ.

Іменник *wife* об'єктивує концепт СІМЕЙНА ПАРА, який теж допомагає осмислити концепт КОХАННЯ, адже Джеррі наголошує на тому, що Голлі його прекрасна дружина, його половина, яку він кохає: *"Holly's my wife, by the way. My beautiful wife. And I do... I love Holly, I do"* [85]. Вживання даних лексем дозволяє виокремити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ СІМЕЙНА ПАРА.

У своєму листі головний герой вдається в спогади про свій улюблений шкіряний жакет, що він назавжди буде належати Голлі, згадує про свої речі, які вона надягала і вони набагато краще сиділи на ній, та просить, щоб вона



прибрала всі його речі, що вже прийшов час це зробити: *“My leather jacket is for you. I always loved the way that looked on you. **But the rest of my stuff, you don't need it. Make some space in that bloody apartment for yourself. Go on. It's time, baby. P.S. I love you**”* [85]. У такий спосіб імплікується концепт ПОЗБАВЛЕННЯ, в термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ: КОХАННЯ ЦЕ ПОЗБАВЛЕННЯ.

Любити когось – це підтримувати його; це бажати щоб кохана людина знайшла себе в цьому світі, знайшла те, що робить її не схожою на інших, робить її єдиною в своєму роді; це допомогти їй пізнати це та бути пліч-о-пліч: *“See, I don't worry about you remembering me...it's that girl on the road you keep forgetting. ‘My business is to create. It doesn't even matter what you do.’ You told me that, remember. P.S. So go home. **Go find it. Find that thing that makes you like nobody else. I'll help. Look for a sign**”* [85]. За допомогою мовної одиниці *“I'll help”* та інтерпретаційно-текстового аналізу, експлікуємо концепт ПІДТРИМКА, що уможлиблює вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ПІДТРИМКА.

Кохання може дарувати позитивні емоції, такі як щастя, та негативні – скорботу, адже щастя не вічне, воно може закінчитись у будь-який момент, як це сталося з Джеррі: *“When... When Daddy left...I was 14 and I said: «That's it, never again. No man...» And then I meet Gerry. This wonderful man happens to me and then... And then... **And then he died!**”* [85]. Голлі нарешті знайшла свого ідеального чудового чоловіка, але доля вирішила інакше. Головна героїня наповнена туги, тому концепт КОХАННЯ осмислюється в термінах концепту СКОРБОТА. У наведеному фрагменті Голлі після смерті батька присягнулась, що в її житті більше не буде чоловіків, але потім вона зустріла Джеррі, який перевернув її світ, та, нажаль, він теж пішов з життя. Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього фрагменту дозволяє виокремити ще одну концептуальну метафору – КОХАННЯ ЦЕ СКОРБОТА.

Рано чи пізно нам все ж доводиться відпускати минуле та рухатись далі. І саме про це Джеррі просить свою кохану в останньому листі: *“Dear Holly, I don't have much time. I don't mean literally, I mean, you're out buying ice cream*

*and you'll be home soon...but I have a feeling this is the last letter. Because there's only one thing left to tell you. It isn't to go down memory lane or make you buy a lamp. You can take care of yourself without any help from me*". [85]. Лексичний зворот "you can take care of yourself without any help from me" ('ти можеш піклуватись про себе без моєї допомоги') вербалізує концепт ЗВІЛЬНЕННЯ і дозволяє вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ЗВІЛЬНЕННЯ, адже головний герой не хоче, щоб його кохана страждала та жила минулим.

Змістовий план почуття кохання реалізується також у концепті ВДЯЧНІСТЬ коханій людині за те, що вона допомогла тобі рухатись далі; за те, що змінила світобачення своєю любов'ю та змінила самого тебе: "*It's to tell you how much you move me. How you changed me. You made me a man by loving me, Holly...and for that I am eternally grateful. Literally. If you can promise me anything, promise me that whenever you're sad... ::or unsure:: ...or you lose complete faith...that you'll try and see yourself through my eyes. Thank you for the honor of being my wife. I'm a man with no regrets. How lucky am I?*" [85]. Лексичним зворотом thank "you for the honor of being my wife" ('дякую за честь бути моєю дружиною') головний герой виказує подяку, що дозволяє виокремити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ВДЯЧНІСТЬ.

В останньому листі Джеррі також дає надію своїй коханій, що він був тільки одною частиною її життя, але й будуть інші: "*You made my life, Holly, but I'm just one chapter in yours. There'll be more. I promise. So here it comes, the big one. Don't be afraid to fall in love again. Watch out for that signal when life as you know it ends*" [85]. Він дає Голлі пораду жити далі, не засмучуватись та не боятись знову закохатись. Мовні одиниці "*don't be afraid to fall in love again*" ('не бійся знову закохатись') вербалізують концепт ПОРОЗУМІННЯ, який уможлиблює виокремлення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ПОРОЗУМІННЯ.

Прислівник *always* об'єктивує концепт ВІЧНІСТЬ, який теж допомагає осмислити концепт КОХАННЯ, адже головний герой запевняє, що буде кохати

Голлі вічно: “*P.S. I will always love you*” [85]. У такий спосіб реконструюється концептуальна метафора КОХАННЯ ЦЕ ВІЧНІСТЬ.

В американському мелодраматичному фільмі ‘Після’ (“*After*”) від режисера Дженні Гейдж за однойменним романом письменниці Анни Тодд, спостерігаємо любовну історію двох настільки несхожих людей: Тесси, старанної студентки і зразкової дочки та Хардіна – зухвалою та привабливого буртара з непростим минулим. Їх кохання починається з випадкової зустрічі, яка змінила їх життя: “*There are moments in our lives that seem to define us. Moments we keep going back to. My life before him was so simple and decided. And now, after him, there’s just...After*” [77]. Мовні одиниці “*my life before him was so simple and decided*” (‘моє життя до нього було простим та вирішеним’), “*now, after him, there’s just... after*” (‘а зараз після нього, тільки після’) імплікують концепт ВИПАДКОВІСТЬ. Інтерпретаційно-текстовий аналіз уможливує вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ВИПАДКОВІСТЬ.

Буря емоцій переслідує героїв, вони заплутались в своїх почуттях, про це свідчить даний фрагмент:

- *If... If you don’t date, if that’s how you feel...*
- *I don’t think that is how I feel anymore. I’m a mess.*
- ***I think that we’re both a mess.***
- *You don’t ever have to cover up, not for me* [77].

Словосполучення “*I’m a mess*” (‘я заплутався’) вербалізує концепт БЕНТЕЖНІСТЬ, який допомагає, в свою чергу, осмислити концепт КОХАННЯ і вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ БЕНТЕЖНІСТЬ.

Тесса настільки змінює життя Хардіна, що він стає зовсім іншою особистістю:

- *This is crazy. I still can’t believe it.*
- *Hmm? Believe what?*
- *That you’re mine... I don’t deserve you* [77].

Він не може повірити в те, що хтось настільки добрий та світлий серцем міг полюбити такого як він, і цей хтось – Тесса. Хардін вважає, що не

заслуговує її. Дієслово *deserve* об'єктивує концепт НАГОРОДА та робить можливим виділення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ НАГОРОДА.

На слова Хардіна головна героїня відповідає: *“Nothing could ever change the way that I feel about you”* [77] і дає зрозуміти, що ніщо і ніколи не змінить її почуття до нього, почуття любові. Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного фрагменту допомагає виокремити концепт ПРИЗНАННЯ, а також реконструювати концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ПРИЗНАННЯ.

Як і в будь-якій історії кохання, хтось або щось може стати на шляху. Так і між Тессою та Хардіном стали їх друзі, які намагались їх розлучити. Але справжня любов перемагає все. І що ж може бути краще ніж зізнання в коханні та прохання пробачити за допомогою листа: *“I’ve read hundreds of novels in my life, most of them claiming that love was the center of the universe, that it could heal any damage inside of us, that it was what we need to survive. From Darcy to Heathcliff, I thought they were fools, that love was something fictional, only found in worn pages of a book. But that has all changed since I met my Elizabeth Bennet. I never thought I would find myself completely and utterly consumed by another, until her. She took my hand and led me out of the darkness and showed me that whatever our souls are made of... Hers and mine are the same. I’m sorry. Please forgive me. You once asked who I loved most in this world. It’s you”* [77], в якому він зізнається, що до зустрічі з Тессою не вірив у кохання, і всіх тих героїв любовних книжок вважав дурнями. Він думав, що чиста любов може існувати тільки на сторінках книг. Але він помилявся. І зрозумів це коли зустрів її – Тессу – яка наповнила його життя сенсом та вивела з темряви. У даному фрагменті об'єктивуються концепт ОСВІДЧЕННЯ за допомогою мовних одиниць *“You once asked who I loved most in this world. It’s you”* (‘Одного разу ти спитала мене кого я люблю більше всього на світі. Тебе’), який уможливорює вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ОСВІДЧЕННЯ. Концепт ПРОБАЧЕННЯ експлікують синтаксичні звороти *“I’m sorry. Please forgive me”* (‘Пробач. Будь-ласка вибач мене’). У такий спосіб вилучаємо концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ПРОБАЧЕННЯ.

Американська мелодрама ‘За крок один від одного’ (“*Five Feet Apart*”) від режисера Джастіна Бальдоні дає нам зрозуміти всю важливість людських дотиків, коли ти не можеш доторкнутися до коханої людини через хворобу – кістозний фіброз – яка диктує жорстку умову: “**Human touch. Our first form of communication. Safety, security, comfort, all in the gentle caress of a finger. Or the brush of lips on a soft cheek. It connects us when we’re happy, bolsters us in times of fear, excites us in times of passion and love. We need that touch from the one we love almost as much as we need air to breathe. But I never understood the importance of touch. His touch. Until I couldn’t have it. So, if you’re watching this and you’re able, touch him. Touch her. Life’s too short to waste a second**” [81]. Ми ніколи не цінуємо привілею дотику до близьких, друзів, коханого, так і головна героїня Стелла признає той факт, що вона ніколи не здогадувалась та не цінила можливість торкатися коханої людини. Іменник *touch* (‘дотик’) у словосполученнях “*human touch*” (‘людський дотик’), “*his touch*” (‘його дотик’) вербалізує концепт ДОТИК, а завдяки інтерпретаційно-текстовому аналізу ми реконструюємо концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ВІДЧУТТЯ ДОТИКА.

Муковісцидоз – хвороба якою страждають головні герої фільма. Щоб уникнути обміну патогенною флорою, яка здатна знищити пересажені їм донорські легені і життя, закохані повинні знаходитися не ближче метра один від одного, їм не можна навіть торкатися один одного. Концепт ВІДСТАНЬ – це той метр, що відділяє їх один від одного, вербалізовано мовними одиницями “*six feet*” (‘шість футів’): “*You’re making me crazy. Hey. Stella, come on! Six feet!*” [81], які уможливають вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ВІДСТАНЬ.

Осмислення концепту КОХАННЯ відбувається в термінах концепту ПОТРЕБА, вербалізований лексичним зворотом “*I need you*” (‘ти мені потрібен’), у фрагменті кінотексту: “***I need you to follow your regimen strictly and completely, please***” [81], що виокремлює концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ПОТРЕБА.

У Стелли проблеми з контролем, вона завжди прагне все контролювати, тому їй не подобається те, що Вілл, головний герой, не слідкує за курсом свого

лікування. Вона хоче допомогти йому та заставити пройти всі медичні процедури: *“I have control issues. And I need to know that things are in order, and I know that you’re not doing your treatments and it’s really, really messing me up. Okay, I wanna help you. I do”* [81], мовні одиниці: *“I have control issues”* (‘у мене проблеми з контролем’), *“I need to know that things are in order”* (‘мені потрібно знати, що все знаходиться на своєму місці’), *“I wanna help you”* (‘я хочу тобі допомогти’), у такий спосіб вербалізується концепт ТУРБОТА, який сприяє вилученню концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ТУРБОТА.

Вілл все ж таки погоджується слідкувати за своїм лікуванням з допомогою Стелли, але тільки за умови, що він її намалює: *“All right. I’ll help you. But if I do, what’s in it for me? No, not like... I... I wanna draw you”* [81]. Дієслово *draw* експлікує концепт МИСТЕЦТВО, який також допомагає нам осмислити концепт КОХАННЯ та уможлиблює вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ МИСТЕЦТВО.

Коли люди закохані, вони прагнуть проводити весь час разом, навіть якщо вони не можуть знаходитись поряд, як у ситуації з головними героями. Інтерпретаційно-текстовий аналіз фрагменту кінострічки: *“Okay, I can’t trust you, so this is how it’s gonna work. We’re gonna do our treatments together so that way I know you’re actually doing them”* [81] та прислівник *together* (‘разом’), дають змогу виділити концепт ЄДНІСТЬ та імплікувати його у концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ЄДНІСТЬ.

Ця хвороба ніби тюрма для Стелли та Вілла, неможливість торкатися, неможливість обняти один одного розчулює їх: *“Oh, this disease is a prison. I wanna hug you. Just pretend that I’m doing it right now. I love you. I love you, too”* [81], тому їм доводиться представляти ніжні обійми один одного. І ця жага обіймів об’єктивує концепт ОБІЙМИ та сприяє виокремленню концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ОБІЙМИ.

За допомогою лексичного звороту *“I miss you”* (‘я сумую за тобою’) вербалізується концепт ПОХОНДРІЯ: *“Hi, it’s me. Call me ‘cause I miss you, okay? But don’t call me, ‘cause I just got out of surgery and I’m really tired. But call*

*me though when you get this, because you're cute and I wanna see you and your fluffy little hair and your little skinny legs*" [81]. Стелла тільки повертається з операції і перше про що вона думає – це Вілл, почути його чудовий голос, вона жадано бажає побачити його, адже вона сумує за ним. Інтерпретаційно-текстовий аналіз уможлиблює вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ПОХОНДРІЯ.

Бісепация – це різновид кістозного фіброзу, яким хворів Вілл. Її неможливо вилікувати та людина з цією формою муковісцидозу несе більше шкоди іншим, хворим на кістозний фіброз. Коли Вілл дізнається про свій діагноз, він впадає у розпач. Небажання зробити більше негоди Стеллі змушує його обірвати всі зв'язки з нею. Але Стелла – боєць, вона не згодна відмовлятися від свого коханого, тому вона пропонує до його уваги ряд правил, яких потрібно дотримуватись: *“Hello. There is something a little bit different I want to talk about today. Burkholderia cepacia. The risks, the restrictions and the rules of engagement. B. Cepacia is a hardy bacteria. Okay? It is so adaptive that it literally feeds on penicillin. So, our first line of defense is Cal Stat, a **hospital-grade hand sterilizer**. Apply liberally and often. Next is good **old-fashioned latex!** Tried-and-true. Used for protection in all types of activities. B. cepacia thrives best in saliva or phlegm. Fun fact, a cough can travel six feet, a sneeze can travel up to 200 miles per hour. But the **‘no saliva’** thing also means no kissing. Ever. So, our best defense is distance. Six feet at all times. Ta-da! Here's a pool cue. It measures approximately five feet. Five feet*” [81]. Мовні одиниці: *“hospital-grade hand sterilizer”* (‘стерилізатор для рук’), *“latex”* (‘латексні рукавиці’) та *“no saliva”* (‘ніякої слини’), імплікують концепт БОРОТЬБА З ХВОРОБОЮ, і дають змогу виокремити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ БОРОТЬБА З ХВОРОБОЮ.

Іменникова мовна одиниця *“that smile”* (‘та посмішка’) разом з прикметниковими одиницями *beautiful* (‘гарна’) та *brave* (‘хоробра’) вербалізують концепт КРАСА, у термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ: *“Otherwise, I don't dwell on it. There's **that smile**. God, you're **beautiful**.*

*And brave*” [81]. У такий спосіб вилучаємо концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ КРАСА.

Концепт БАЖАННЯ, об’єктивовано в реченні: “*I wish I could touch you*” [81] за допомогою мовного звороту “*I wish*” (‘я бажаю’). У такий спосіб реконструюємо концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ БАЖАННЯ.

Будь-які любовні відносини згодом переростають у відкритість, коли ти вже не боїшся відкрити своїй другій половині всі свої недоліки, будь то вони моральні або фізичні. Так Стелла ділиться з Віллом своїми шрамами, які вона приховувала все життя:

- *I’ve never wanted anyone to see me. The scars, uh, the tube, nothing about it’s sexy. Everything about you is sexy.*
- *I think you’re perfect* [81].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз імплікує концепт ВІДКРИТІСТЬ і уможливорює виокремлення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ВІДКРИТІСТЬ.

Хвороба, яка забороняє двом серцям з’єднатись, що може бути гірше? Вони щиро кохають один одного, але не можуть бути разом:

- *I love you, Stella.*
- *I love you, too.*
- *We can’t.*
- *I know. Stella* [81].

“*We can’t*” (‘ми не можемо’) – мовний зворот вербалізує концепт ЗАБОРОНА в термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ і вилучає концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ЗАБОРОНА.

Небажання жити без коханого – один із проявів сильного почуття кохання:

- *Stella? You need to calm down. We have your new lungs. Yes, Stella.*
- *I don’t want them.*
- *Stella, we’ve been waiting for these lungs for years. What are you talking about? If you don’t use the lungs, they’re wasted, sweetie.*



- *I love him. The new lungs won't mean anything without him* [81].

Стелла не хоче нові легені, тому що для неї нові легені нічого не значитимуть без Вілла. Номінативні одиниці “*I don't want them*” (‘я не хочу їх’), “*I love him*” (‘я люблю його’), “*The new lungs won't mean anything without him*” (‘Нові легені нічого не значитимуть без нього’), імплікують концепт КОХАННЯ осмислення якого здійснюється в термінах концепту САМОПОЖЕРТВА. У наведеному фрагменті головна героїня готова пожертвувати новими легенями, новим життям, заради коханого, адже в нього не буде цього. Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього фрагменту кінострічки дозволяє виокремити концептуальну метафору – КОХАННЯ ЦЕ САМОПОЖЕРТВА.

Любити – це навчитись відпускати кохану людину задля її безпеки. І саме це тяжке рішення довелось зробити Віллу, адже після операції Стелли він став для неї вкрай небезпечним через його невиліковну хворобу: “*My beautiful, bossy Stella. I guess it's true, what that book of yours says. That the soul knows no time. My drug trial's not working. I want you to know that this past month will last forever for me. I finally got you speechless. You know, people are always saying if you love something, you have to learn to let it go. I thought that was such bullshit. Till I watched you almost die. In that moment, Stella, nothing mattered to me. Except you. I'm sorry. I don't wanna go. All I want is to be with you. I can't. I need you to be safe. From me. I don't know what comes next, but I don't regret any of this. Could you close your eyes? I just don't know if I can walk away if you're still looking at me. Please. I love you so much*” [81]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз обраного фрагменту та семантичний аналіз мовних одиниць “*if you love something, you have to learn to let it go*” (‘якщо ти любиш щось, ти повинен навчитись це відпустити’), “*I need you to be safe, from me*” (‘я хочу щоб ти була в безпеці, від мене’) імплікує концепт ЗВІЛЬНЕННЯ та вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ЗВІЛЬНЕННЯ.

‘Винні зірки’ (“*The Fault in Our Stars*”) – американська мелодрама режисера Джоша Буна, знята на основі однойменного роману Джона Гріна розповідає нам історію кохання двох молодих людей хворих раком – Хейзел

Грейс Ланкастер та Огастуса Уотерса, які цінують кожну хвилину проведену разом, адже їх життя швидкоплинне через хворобу.

Їх любовна історія починається з книги:

- *Think of something you love. First thing that comes to mind.*
- *'An Imperial Affliction'*
- *Ok. What's that?*
- *It's a novel. My favorite novel.*
- *In that case... I am going to read this horrible book with the boring title that does not contain zombies or stormtroopers. And in exchange... all I ask is that you read this brilliant and haunting novelization of my favorite video game [87].*

Вони обмінюються своїми улюбленими книжками, ніби частиною своєї душі. Таким чином концепт КОХАННЯ розкривається за допомогою осмислення його в термінах концепту ДУША. Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного фрагменту дозволяє виокремити та конкретизувати концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ЧАСТКА ДУШІ.

Інший концепт ОЧІКУВАННЯ, який допомагає осмислити концепт КОХАННЯ, можна реконструювати за допомогою інтерпретаційно-текстового аналізу рядків: *"I'm sure he'll call, don't worry. I'm not worried. Please. **It's no like I'm waiting for him to call or anything.** I just... we hung out. No big deal"* [87]. Після першого їх побачення дівчина очікує його дзвінка, але намагається не придавати цьому уваги. Це дозволяє вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ОЧІКУВАННЯ.

І все ж вона дочекалась його дзвінка. Причиною того, що він їй довго не дзвонив було читання її улюбленої книги, яка теж припала йому до душі чого Хейзел аж ніяк не очікувала: *"Pain demands to be felt.» **You're quoting my book!**"* [87]. Цитування ним її улюбленої новели визвало почуття здивованості, яке допомагає нам вилучити концепт ПОРОЗУМІННЯ та реконструювати його в концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ПОРОЗУМІННЯ.

Кохання – це коли ви годинами можете розмовляти по телефону спілкуючись на різні теми, вирішуючи різні питання; це коли ви до останнього не кладете слухавку аби тільки побільше насолодитись розмовою один з одним:

- *I gotta get to sleep.*
- *Ok...*
- *Ok...*
- *Ok...*
- *Ok... Perhaps 'ok' will be our 'always'.*
- *Ok.*
- *Ok.*
- *Ok [87].*

Номінативна одиниця *Ok* ототожнюється з номінативною одиницею *always* та імплікує концепт ДОМОВЛЕННІСТЬ, адже для них відтепер *Ok* ('добре') символізує *always* ('завжди') та реконструює концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ДОМОВЛЕННІСТЬ.

Улюблена новела Хейзел стає початковою точкою їх кохання. Бажання Грейс познайомитись з автором та дізнатись продовження книги змушує Огастуса віддати своє останнє – третє – бажання їй: "***Good thing I saved mine. Got it in exchange for the leg. And I still have it. I'm not gonna give you my Wish or anything. But I too have an interest in meeting Peter Van Houten and it wouldn't make much sense to meet him without the girl who introduced me to his book, now would it? I talked to the Genies and they're in total agreement. We leave on May third***" [87]. Хлопець жертвує своїм останнім бажанням заради того, щоб здійснити мрію коханої. Інтерпретаційно-текстовий аналіз обраного фрагменту дозволяє вилучити концепт ЖЕРТВА, у термінах якого осмислюється КОХАННЯ: КОХАННЯ ЦЕ ЖЕРТВА.

Кохання завжди викликає захоплення однієї людини іншою: "***In case you were wondering... that's why I like you. You're so busy being you that you have no idea how utterly unprecedented you are***" [87]. Огастус вважає, що його кохана – Хейзел Грейс – неповторна особистість. Лексичні одиниці "***how utterly***

*unprecedented you are*” (‘наскільки ти неповторна особистість’) вербалізують концепт НЕПОВТОРНІСТЬ, що уможливлює реконструкцію концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ НЕПОВТОРНІСТЬ.

Бути хорошим другом, вислуховувати, допомагати коханій людині – одне із значень слова КОХАННЯ. Так і Огастус став для Хейзел Грейс найкращим другом, опорою, слухачем:

- *Just so you know, I'm right here. Sitting next to you. Your mother.*
- *We're just **friends**, Mom.*
- *She is. I'm not [87].*

Іменник *friends* обективує концепт ДРУЖБА, який допомагає осмислити концепт КОХАННЯ та уможливлює вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ДРУЖБА.

Любити когось – це проводити з ним весь свій вільний час, бачитись, гуляти, ходити в кіно, ресторан, кафе, в парк тощо. Для Огастуса та Хейзел поїздка в Амстердам до її улюбленого письменника була чимось дивовижним. Закохані весь час проводили разом. Вони відвідали чудовий ресторан, де їм давали скуштувати трішки ‘зірок’ (шампанського). Інтерпретаційно-текстовий аналіз уривку дає змогу вилучити концепт ПОБАЧЕННЯ:

- *I have one of those. Bought it for my 15th birthday. Don't think I'd wear it on a **date**, though.*
- *Are we on a **date**?*
- *Watch it [87].*

Концептуальна метафора КОХАННЯ ЦЕ ПОБАЧЕННЯ уможливлює осмислення даного концепту.

Концепт СЕНС вербалізується за допомогою іменника *point* (‘сене’), який використаний у фрагменті кінострічки:

- *Something becomes of us. It has to. Otherwise what's the **point**?*
- *Maybe there is no **point**.*
- *I refuse to accept that [87].*

У термінах концепту СЕНС осмислюється концепт КОХАННЯ та імплікується концептуальна метафора КОХАННЯ ЦЕ СЕНС ЖИТТЯ.

Огастуса переповнюють почуття до Хейзел, він любить її всім своїм серцем, усією душою: *“I’m in love with you. And I know that love is just a shout into the void, and that oblivion is inevitable, and that we’re all doomed and that there will come a day when all our labor has been returned to dust, and I know the sun will swallow the only earth we’ll ever have, and I am in love with you. Sorry”* [86]. Для вираження свого кохання хлопець використовує метафори *“love is just a shout into the void”* (‘кохання – це крик у порожнечу’) і *“oblivion is inevitable”* (‘забуття неминуче’), що імплікують концепт ПОРОЖНЕЧА, у термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ: КОХАННЯ ЦЕ ПОРОЖНЕЧА.

Хейзел Грейс також закохується в Огастуса, вона порівнює свою закоханість із засинанням: *“I fall in love with him the way you fall asleep. Slowly and then all at once”* [87]. Використання дієслова *“fall asleep”* (‘засипати’) вербалізує концепт СОН і уможлиблює реконструкцію концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ СОН.

Цей сон, закоханість, час не завжди вічні. Любові Огастуса та Хейзел заважає страшна хвороба – рак, яка є майже невиліковною. Рак Огастуса був у стадії ремісії, нічого не віщувало біди поки він не відчув легку біль у нозі і не зробив томографію, яка показала дуже погані результати. Але, все ж, він не впадав у розпач і намагався не впадати в депресію. Він підтримував Хейзел, коли вона дізналась про погіршення його здоров’я: *“Don’t you worry about me, Hazel Grace. I’ll find a way to hang around and annoy you for a long time”* [87]. У такий спосіб імплікується концепт ПІДТРИМКА і реконструюється концептуальна метафора КОХАННЯ ЦЕ ПІДТРИМКА. Підтримку можна відчуті і в словах дівчини: *“I don’t think you’re dying, Augustus. You’ve just got a touch of cancer”* [87].

Відтепер життя закоханих змінюється, адже з кожним днем Огастосу стає все гірше, настільки гірше, що він впадає в депресію, думає про забуття, що нічого не залишиться після його смерті. Грейс відповідає, що вона буде його

завжди пам'ятати та любити: *“You think the only way to live a meaningful life is for everyone to love you, for everyone to remember you. Well guess what, Gus, this is your life. This is all you get. You get me, and your family, and this world. And if that’s not enough, well I’m sorry, but it’s not nothing. Cause I’ll remember you, I’ll love you”* [87]. Словосполучення *“I’ll remember you”* (‘Я буду тебе пам’ятати’), *“I’ll love you”* (‘Я буду тебе любити’) вербалізують концепт СПОГАДИ, і термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ, і уможлиблює реконструкцію концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ СПОГАДИ.

Концепт ДОПОМОГА, в термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ, вербалізовано в тексті фільму мовними одиницями *“help me”* (‘допоможи мені’): *“Something’s wrong. You gotta... please come help me”* [87]. Це дозволяє вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ДОПОМОГА, адже Хейзел одразу ж кинулась допомагати коханому як тільки він потрапив у неприємність.

Кохання може виявлятися різними способами. Так Хейзел виражає її за допомогою читання вірша в тяжкий момент його життя: *“The Red Wheelbarrow by William Carlos Williams. ‘So much depends / upon / a red wheel / barrow / glazed with rain / water / beside the white / chickens. so much depends/ upon a blue sky/ cut open by the branches/ of the trees./ So much depends/ on the transparent G-tube/ erupting from the belly/ of the blue-lipped boy. So much depends upon this observer/ of the universe...”* [87]. Таким чином концепт КОХАННЯ розкривається за допомогою осмислення його у термінах концепту ПОЕЗІЯ. Інтерпретаційно-текстовий аналіз роману дозволяє виділити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ПОЕЗІЯ.

Кінець життя Огастуса поступово настає, тому він просить свого найкращого друга та свою кохану – Хейзел – написати похоронну промову. В своїй промові Хейзел Грейс висловлює всі ті почуття, що викликав у неї Огастус: *“Augustus Waters was the great star-crossed love of my life. Ours was an epic love story, and I won’t be able to get more than a sentence into it without disappearing into a puddle of tears. Like all real love stories – ours will die with us, as it should. I’d hoped that he’d be eulogizing me, because there’s no one I’d rather*

*have... I can't talk about our love story so instead I will talk about math. I am not a mathematician, but I know this: there are infinite numbers between 0 and 1. There's .1 And .12 And .112 And an infinite collection of others. Of course, there is a bigger infinite set of numbers between 0 and 2, or between 0 and a million. Some infinities are bigger than other infinities. A writer we used to like taught us that. I want more numbers than I'm likely to get, and God, I want more numbers for Augustus Waters than he got. But, Gus, my love, I cannot tell you how thankful I am for our little infinity. You gave me a forever within the numbered days, and for that I am eternally grateful. I love you"* [87]. Вона виражає йому велику подяку за недовгу вічність їх кохання, яку він їй подарував. Використання мовних одиниць *infinity* ('безкінечність') в однині та множині, *eternally* ('безкінечно') вербалізує концепт НЕСКІНЧЕННІСТЬ та дозволяє виокремити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ НЕСКІНЧЕННІСТЬ.

Концепт УНІКАЛЬНІСТЬ вербалізується за допомогою займенника *different* ('інша'): *"We all want to leave a mark. But not Hazel. Hazel is different. Hazel knows the truth. She didn't want a million admirers, she just wanted one. And she got it. Maybe she wasn't loved widely but she was loved deeply. And isn't that more than most of us get?"* [87]. Для Огастуса Хейзел є унікальною, не схожою на інших; вона дівчина, яка знає правду, їй не потрібні шанувальники, їй потрібен тільки один. Інтерпретаційно-текстовий аналіз фрагменту кінотексту дозволяє виділити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ УНІКАЛЬНІСТЬ.

Любов дозволяє бачити все тільки найкраще в людині: її красу, її розум, її почуття гумору. За допомогою інтерпретаційно-текстового аналізу уривку: *"She's so beautiful. You don't get tired of looking at her. You never worry if she's smarter than you cause you know she is. She's funny without ever being mean. I love her, god I love her. I'm so lucky to love her, Van Houten"* [87] та семантичного аналізу лексичних одиниць *beautiful* ('гарна'), *"she's smarter than you"* ('розумніша ніж ти'), *funny* ('кумедна') можливо актуалізувати концепт ЗАХОПЛЕННЯ і вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ЗАХОПЛЕННЯ,

адже Огастус захоплюється своєю коханою, вона для нього ідеал, найкраще, що трапилось з ним у його житті.

Кохання – це вибір. Головний герой вважає так: “*You don’t get to choose if you get hurt in this world but you do have a say in who hurts you. I like my choices. I hope she likes hers*” [87]. Ми не обираємо коли нам зроблять боляче і яким способом, але ми можемо обрати хто саме зробить. Огастус задоволений своїм вибором, щодо Хейзел, та сподівається, що вона теж. Номінативні одиниці *choose* (‘обирати’), *choice* (‘вибір’) актуалізують концепт ВИБІР, у термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ: КОХАННЯ ЦЕ ВИБІР.

Кохання крізь час можна простежити в американській романтичній драмі режисера Майкла Хоффмана, оснований на романі Ніколаса Спаркса – ‘Найкраще в мені’ (“*The Best Of Me*”). Мова йде про двох закоханих – Аманду та Доусона – які попри не змогу бути разом, кохали один одного все життя.

Будь-яка любовна історія починається із зустрічі та першої розмови:

- *I turn the key and nothing happens. What do you think? Karmic payback for being party to the honking'?*
- *I think the universe dispenses swift justice.*
- *He speaks. He’s sort of funny.*
- *Try it now.*
- *OK.*
- *Thank you* [86].

Задля того, щоб познайомитись з Доусоном та привернути його увагу, Аманда вдалась до хитроців – вона спеціально зламала свою машину, щоб хлопець допоміг їй її починити. У даному контексті виокремлюємо концепт ХИТРИСТЬ, імплікований мовними одиницями “*I turn the key and nothing happens*” (‘я повернула ключ, але нічого не трапилось’). У термінах концепту ХИТРИСТЬ осмислюється концепт КОХАННЯ: КОХАННЯ ЦЕ ХИТРИСТЬ.

Флірт – це одна з форм активності, яка спрямована привернути увагу та продемонструвати зацікавленість особи у розвитку, продовженні та



поглибленні стосунків, саме з цього починаються стосунки. Але Доусон не володів цією рисою, тому Аманді прийшлося брати все у свої руки:

- *You don't know **how to flirt**, do you?*
- *Guess not.*
- *Well, what are you gonna do about it?*
- *OK. This isn't working.*
- *OK, I'll tell you what. Uh... I want you to think about it and, uh... meet me at Squeals Saturday night at 6:00... maybe?*
- *Is that a yes?*
- *Yeah.*
- *OK. Maybe you'll figure out **how to flirt** with me by then.*
- *Thank you.*
- *You're welcome [86].*

Дієслово *flirt* ('фліртувати') об'єктивує концепт ФЛІРТ, який теж допомагає осмислити концепт КОХАННЯ. Інтерпретаційно-текстовий аналіз сприяє вилученню концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ФЛІРТ.

Бажання закоханих проводити час разом без сторонніх вербалізується за допомогою номінативної одиниці *private* ('приватно') імплікується концепт ТАЄМНИЦЯ:

- *This is why I didn't want to go out in public.*
- *Well, then take me somewhere **private** [86].*

Інтерпретаційно-текстовий аналіз сприяє вилученню концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ТАЄМНИЦЯ.

Розмовляти про майбутнє, обговорювати його, мріяти, все це допомагає осмислити концепт КОХАННЯ. Мовні одиниці "*wanna have a family*" ('хотіти сім'ю'), "*I'd like to have a little girl*" ('я би хотіла мати дочку') імплікують концепт МРІЯ. Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного уривку уможлиблює реконструкцію концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ МРІЯ:

- *You **wanna have a family** of your own?*
- *Yeah, I would. **I'd like to have a little girl**. Maybe name her Bea.*

- *That's a real nice name.*
- *Its really beautiful out here.*
- *I've never seen so many stars.*
- *I've always loved the stars. I feel closer to them up here [86].*

Адже закохані мріють про своє майбутнє, розповідають один одному свої бажання та вподобання.

Сильне почуття любові впливає на людину, її вчинки, виникає пристрась, тяжіння один до одного актуалізується за допомогою мовних одиниць “*I wanted to do that*” (‘мені захотілось це зробити’), “*I wouldn't mind doing that again*” (‘я би хотів зробити це ще раз’), “*I'd like to do this again sometime*” (‘я би хотів повторити’), які імплікують концепт ПРИСТРАСТЬ:

- *I'd like to do this again sometime. I'd even shower and show up. How about that?*
- *You promise?*
- *Yeah, I promise.*
- *I guess I wanted to do that.*
- *I wanted to do that, too.*
- *Good to know.*
- *I wouldn't mind doing that again.*
- *Then do it [86].*

Інтерпретаційно-текстовий аналіз сприяє вилученню концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ПРИСТРАСТЬ.

Іноді кохання може мати негативну конотацію. Концепт НЕБЕЗПЕЧНІСТЬ, який вербалізується за допомогою прикметника *dangerous* (‘небезпечний’) допомагає осмислити концепт КОХАННЯ:

- *My parents think you're dangerous.*
- *They're right [86].*

Адже минуле хлопця, його минулі зв'язки наражають на небезпеку Аманду.

Тому Доусон не хоче, щоб дівчина постраждала:

- *Sooner or later, I'm gonna have to pay for what happened today and I can't have you standing next to me when I do, OK? I can't have you getting hurt.*
- *I'm not gonna get hurt.*
- *You hang around with me long enough and you will.*
- *I don't care! I don't care! [86].*

Лексичні звороти “*I'm gonna have to pay for what happened today and I can't have you standing next to me when I do*” (‘рано чи пізно мені прийдеться платити за те, що було сьогодні, і коли це трапиться, я не хочу, щоб ти була біля мене’), “*I can't have you getting hurt*” (‘я не хочу, щоб ти постраждала’) імплікують концепт ТУРБОТА та сприяють вилученню концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ТУРБОТА.

Часто почуття кохання ототожнюється з предметом:

- *Wow, those are beautiful.*
- *Yeah, they came in real good this year. It was a wet spring. These are my wife's favorite.*
- *Oh, yeah?*
- *How long were y'all married?*
- *We're still married. We're just on different schedules. She had a stroke four years ago this May.*
- *I'm sorry.*
- *There's still times that I'll step **outside there** at night and have a little chat with Clara. Ain't that foolish'?' [86].*

Для героя сад його дружини та її улюблені квіти є символом любові до неї, символом пам'яті про неї. Уподібнення почуття кохання втілюється у концептуальній метафорі КОХАННЯ ЦЕ СПОГАДИ.

Вважають, що кохання – це доля, яка поєднує двох людей, яким судилось зустрітись та бути разом:

- *All I'm saying is when two cars break down on consecutive days, that bring two people together that fall in love, that's destiny.*
- *Destiny? No, Destiny is the name the fortunate give to their fortunes.*

- *What is that supposed to mean?*
- *That means that people never call bad things destiny.*
- *You are absolutely impossible. Why can't you just agree with anything that I have to say, Dawson? Why?* [86].

Так і головна героїня вважає, що їх звела доля, що це неможливо щоб дві машини зламались в один і той же день. Інтерпретаційно-текстовий аналіз фрагменту дозволяє виокремити концепт КОХАННЯ у термінах концепту ДОЛЯ та виділити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ДОЛЯ.

Концепт ДОЛЯ неодноразово осмислюється в контексті фільму: *“Fate. That’s what it feels like to me. I’m trying to get my head around it since it all happened. Why the hell am I still here? And maybe it's ‘cause of this, you know? Maybe it’s a chance to see you again and... a chance to tell you how sorry I am. And tell you how much I still love you”* [86]. Ніби сама доля дозволила зустрітись закоханим через двадцять років. Вона звела їх разом для того, щоб сказати ті слова, які були несказанні в минулому, для того, щоб виправити помилки, налагодити відносини. Доля прирівнюється до божественної сили, яка весь час зводить закоханих разом. У такий спосіб, можна конкретизувати концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ДОЛЯ в концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ БОЖЕСТВЕННА СИЛА, де концепт БОЖЕСТВЕННА СИЛА вербалізується мовними одиницями *“I’m trying to get my head around it since it all happened. Why the hell am I still here?”* (‘Я намагався знайти якесь пояснення після всього що, трапилось, чому я все ще живий?’).

Почуття кохання може бути різним, але якщо воно дійсно справжнє, то закохані будуть відчувати один одного навіть на тисячі кілометрів один від одного: *“Uh, back in the war, I was in the Navy, I’m sewing aboard a destroyer. And at the Leyte Gulf, we... we took a Jap torpedo. Blew me right off the deck. Broke my back. There I am bobbing around in the water like a fishing cork, all hell breaking loose all around me and I... I started singing. This old Irving Berlin song. What I do with just a photograph to tell my troubles to? What I do? What I do? What I do? Well, after a few verses of this, this calm just, poof, came over me and I knew right*

*then I was gonna be all right. That I was gonna go home, that I was gonna... I was gonna hold my wife again. Well, a few years pass by, we built that little cottage at Vandemere and... I walked outside one day and Clara was out there in the garden singing... What I do? Now, she saw the look on my face and so I told her the story. And then she told me hers. It seems like right about that same time, she'd had a dream. A dream where I was singing to her. And you care to take a guess at the name of the song?"* [86]. Коли герой потрапив у скрутну ситуацію на війні, яка загрожувала його життю, почав співати пісню. Він вижив, через деякий час, вони з дружиною відбудували будинок, і одного разу герой почув як його кохана співає цю саму пісню, яка наснилась їй в той же день, коли герой потрапив у біду. Інтерпретаційно-текстовий аналіз фрагмента робить можливим виділення концепту ВІДЧУТТЯ, у термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ: КОХАННЯ ЦЕ ВІДЧУТТЯ.

Любити одну людину все своє життя – на це не кожен спроможен. Головні герої кінофільму відносяться саме до таких людей:

- *Are you asking me if I'm single?*
- *Are you?*
- *Well, I've had, you know, relationships, I guess. And things... I mean, nothing... Yeah, no, not right now.*
- ***You ever been in love'?***
- ***With you.***
- *That was 20 years ago.*
- *Twenty-one.*
- *Well, what do you want me to say, **you set a high bar.***
- *Seriously?*
- *Are you saying that I'm the reason that you're alone? [86].*

Головний герой признається, що він завжди кохав тільки Аманду. Метафора “*you set a high bar*” (‘ти поставила високу планку’) імплікує концепт ВІЧНІСТЬ, у термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ: КОХАННЯ ЦЕ ВІЧНІСТЬ.

Коли Доусон потрапляє в перестрілку, йому дають вісім років позбавлення волі. Аманда навідує його кожен день, вона піклується про нього:

- *I brought you some books and things.*
- *Thanks.*
- *You just let me know if I need to bring anything else for you and I'll bring it next time, all right? [86].*

Мовні одиниці “*I brought you some books and things*” (‘я принесла тобі книжки та декілька речей’), “*You just let me know if I need to bring anything else*” (‘якщо тобі щось потрібно, тільки дай мені знати’) імплікують концепт ПІКЛУВАННЯ, у термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ: КОХАННЯ ЦЕ ПІКЛУВАННЯ.

Доусон розуміє, що таким чином руйнує майбутнє Аманди, її мрії про коледж та сім’ю, тому він вирішує піти на жертву – пожертвувати їх коханням задля її майбутнього:

- *I got eight years. I mean, it's, what, four before I'm even eligible for parole?*
- *I'll wait.*
- *No. No, I can't let you do that.*
- *You don't get to make that choice.*
- *If this was the last time you're gonna see me... what would you say?*
- *Please don't do this.*
- *I'd say thank you.*
- *I'm not walking away.*
- *I'd say I love you [86].*

Мовні одиниці “*I can't let you do that*” (‘я не можу дозволити тобі це зробити’) імплікують концепт САМОПОЖЕРТВА і уможливлюють реконструкцію концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ САМОПОЖЕРТВА.

Але Аманда не з тих дівчат, що легко здаються, вона завзято продовжує ходити у в’язницю до коханого:

- *I went every day for a month, and then every week for a year.*
- *Did they tell you that I came’?*

- *They told me.*
- *I guess maybe I hoped they didn't.*
- *Do you even know that **I went when Frank and I started dating?** I told him I was going to see my parents [86].*

Дівчина продовжувала ходити навіть коли вже була в стосунках з іншим. Таким чином, можна виокремити концепт ЗАВЗЯТІСТЬ, а також реконструювати концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ЗАВЗЯТІСТЬ.

Аманда ненавиділа та ненавидить Доусона за те що дуже сильно його кохає, а він відняв це в неї: *“Jesus, Dawson. Don't you understand? When I had Jared, and I know this is wrong, but do you know that when I had him I wanted to tell you. And when I lost Bea... I wanted you to hold me. And when I was alone at night, I wanted... I wanted you and I cried for you and **I hated you and I hated you** because... because I would have chosen you no matter what, and you took that away from me”* [86]. Номінативна одиниця *hate* (‘ненавидіти’) у складі словосполучення *“I hated you”* (‘я ненавиділа тебе’) об’єктивує концепт НЕНАВИСТЬ та імплікує концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ НЕНАВИСТЬ.

Доусон теж ненавидить себе за ту біль, яку він причинив і Аманді, й собі. Але не можна жити все життя в ненависті, тому Аманда просить його пробачити собі:

- *Would you do one thing for me'?*
- *Would you **forgive yourself**?*
- *You're a good man, Dawson. Believe it [86].*

Дієслово *forgive* («пробачити») у складі словосполучення *“forgive yourself”* (‘пробач себе’) експлікує концепт ПРОБАЧЕННЯ та сприяє виокремленню концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ ПРОБАЧЕННЯ.

Не кожному в житті вдається відчувати кохання, а ті хто знаходять його – щасливчики. Герої осмислюють кохання як почуття, що є даром і це об’єктивує концепт ДАР: *“People spend their whole life looking for that and they never find it. **But we did. We're the lucky ones.** No matter what happens, Amanda, I want you to know how grateful I am. 'Cause at the end of it all... I'm get to say I know what it's*

*like to have loved someone. Truly love someone because I've loved you*" [86]. Тому інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого контексту дозволяє вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ ЦЕ ДАР.

Кохання – це все те найкраще, що приносить кохана людина з собою в твоє життя. Так і Аманда для Доусона була найкращим, що в нього було, найкращою частиною його душі, аж до самої смерті: *"Dear Amanda, when I was young, I looked for a shape to things. A reason or a design. So much of what happened to me, though, felt like an accident. So I guess I lost faith in all that. When I survived my fall, I began to wonder... if there wasn't some purpose in my life. Maybe I was on a destined path, even if I couldn't see it yet. When I saw you again, I believe we'd been given a second chance. That the universe had decided to give us that. You have commitments, I understand, and you want to keep them. I can only love you more for that. I hope to see you again someday, but ill don't... just know that these last days have been the best of my life. I love who I am when I'm with you, Amanda. You are my **dearest friend**, my **deepest love**. You are the **very best of me**. Forever, Dawson"* [86]. Прикметники *dear* ('дорогий'), *deep* ('глибокий'), *good* ('хороший') у порівняльному ступені в словосполученнях *"dearest friend"* ('найближчий друг'), *"deepest love"* ('найглибша любов'), *"the very best of me"* ('найкраще в мені') експлікують концепт НАЙКРАЩЕ В ЖИТТІ. Інтерпретаційно-текстовий аналіз уможлиблює виокремлення концептуальної метафори КОХАННЯ ЦЕ НАЙКРАЩЕ В ЖИТТІ.

Отже, концепт КОХАННЯ осмислюється в термінах таких концептів: НАТХНЕННЯ, ПРИЗНАННЯ, СЕНС ЖИТТЯ, БЕЗСМЕРТЯ, БОЖЕВІЛЛЯ, СТРАЖДАННЯ, СПОГАДИ, ОБЦЯНКА, СУМУВАННЯ, ПРИХИЛЬНІСТЬ, ТУРБОТА, ВІЧНІСТЬ, ЗАНЕПОКОЄННЯ, МУЗИКА, ПРОДОВЖЕННЯ ЖИТТЯ, СІМЕЙНА ПАРА, ПОЗБАВЛЕННЯ, ПІДТРИМКА, СКОРБОТА, ЗВІЛЬНЕННЯ, ВДЯЧНІСТЬ, ПОРОЗУМІННЯ, ВИПАДКОВІСТЬ, БЕНТЕЖНІСТЬ, НАГОРОДА, ОСВІДЧЕННЯ, ПРОБАЧЕННЯ, ДОТИК, ВІДСТАНЬ, ПОТРЕБА, МИСТЕЦТВО, ЄДНІСТЬ, ОБІЙМИ, ШОХОНДРІЯ, БОРОТЬБА З ХВОРОБОЮ, КРАСА, БАЖАННЯ, ВІДКРИТІСТЬ, ЗАБОРОНА, САМОПОЖЕРТВА, ЧАСТКА ДУШІ, ОЧІКУВАННЯ, ПОРОЗУМІННЯ, ДОМОВЛЕНІСТЬ, ЖЕРТВА, НЕПОВТОРНІСТЬ, ДРУЖБА, ПОБАЧЕННЯ, СЕНС,



ПОРОЖНЕЧА, СОН, ПАМ'ЯТЬ, ДОПОМОГА, ПОЕЗІЯ, НЕСКІНЧЕННІСТЬ, УНІКАЛЬНІСТЬ, ЗАХОПЛЕННЯ, ВИБІР, ХИТРИСТЬ, ФЛІРТ, ТАЄМНИЦЯ, МРІЯ, ПРИСТРАСТЬ, ДОЛЯ, БОЖЕСТВЕННА СИЛА, ВІДЧУТТЯ ЖИТТЯ, ПІКЛУВАННЯ, ЗАВЗЯТИСТЬ, НЕНАВИСТЬ, ДАР, НАЙКРАЩЕ В ЖИТТІ, які реконструюють відповідні концептуальні метафори.

### **2.3 Засоби об'єктивізації концепту САМОТНІСТЬ в кінодискурсі**

Самотність – це одна з вічних проблем людства. Насьогодні явище самотності стало настільки поширеним, що можна його цілком вважати однією з глобальних проблем.

Самотність пов'язана з переживанням ситуацій, які суб'єктивно сприймаються як небажанні, з неприйнятим для людини дефіцитом спілкування і позитивними відносинами з оточуючими людьми. Почуття самотності не завжди супроводжується реальною соціальною ізоляцією людини. Можна весь час перебувати серед людей, близьких, коханих, контактувати з ними і разом з тим відчувати свою психологічну ізоляцію від них, тобто самотність.

Самотність – це важкий психічний стан, що супроводжується поганим настроєм і важкими емоційними переживаннями. Глибоко самотні люди, як правило, нещасні. У них мало соціальних контактів, їх особисті зв'язки з іншими людьми або обмежені, або розірвані.

Почуття або стан самотності зазвичай супроводжується симптомами різних психологічних розладів, які мають форму негативних психологічних афектів або навіть неврозів.

Прикладом тотального почуття самотності та похідного від нього психічного розладу слугує американська романтична драма 'Переваги скромників' ("*The Perks of Being a Wallflower*") від режисера Стівена Чбоскі. Це історія про Чарлі, першокурсника у Піттсбурзі, сором'язливого і непопулярного. Зачіпаються теми насильства, підліткового сексу, перехідного

віку, наркотиків і суїциду, увага акцентується на дилемі пасивності й пристрасності.

Чарлі – сором'язливий одинак, у якого немає друзів. Фільм починається з листа до його уявного приятеля: *“Dear Friend, I am writing to you because she said you listen and understand and didn't try to sleep with that person at that party even though you could have. Please don't try to figure out who she is because then you might figure out who I am, and I don't want you to do that. I just need to know that people like you exist. Like if you met me, you wouldn't think I was the weird kid who spent time in the hospital. And I wouldn't make you nervous. I hope it's okay for me to think that. You see, **I haven't really talked to anyone outside of my family all summer**”* [90]. У листі Чарлі повідомляє, що він розуміє, що друга не існує, але він має писати йому листи, тому що це є курсом його лікування від нервової хвороби. Мовні одиниці *“I haven't really talked to anyone outside of my family all summer”* (‘я ні з ким не розмовляв усе літо окрім моєї сім'ї’) вербалізують концепт ВІДЧУЖЕННЯ, тому що головний герой весь час перебував наодинці з собою та мав змогу спілкуватися тільки зі своєю сім'єю. Інтерпретаційно-текстовий аналіз сприяє вилученню концептуальної метафори САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДЧУЖЕННЯ.

Головний герой весь час знаходиться на самоті. Він таємно бажає, щоб його сестра запросила пообідати разом з нею: *“In the meantime, **I'd hoped that my sister Candace and her boyfriend Derek would have let me eat lunch with their earth club**”* [90], або щоб його давня подруга, з якою він товаришував в дитинстві, звернула на нього увагу: *“When my sister said no, I thought **maybe my old friend Susan would want to have lunch with me**. In middle school, Susan was very fun to be around, but **now she doesn't like to say hi to me anymore**”* [90], але вона навіть не вітається. Лексичні словосполучення *“I'd hoped that my sister... would have let me eat lunch with their earth club”* (‘я сподівався, що моя сестра...дозволить пообідати мені в її земному клубі’) та *“maybe my old friend Susan would want to have lunch with me”* (‘можливо моя стара подруга Сюзен захоче пообідати зі мною’), роблять можливим виділення концепту БАЖАННЯ,

у термінах якого осмислюється концепт САМОТНІСТЬ: САМОТНІСТЬ ЦЕ БАЖАННЯ.

Концепт НЕРІШУЧІСТЬ вербалізується за допомогою мовних одиниць “*learn to participate*” (‘бути більш активним’) та “*didn’t raise your hand*” (‘не підняв руку’) у фрагменті: “*You should learn to participate. Why didn’t you raise your hand? They call you teacher’s pet? Freak? I used to get spaz. I mean, come on, spaz?*” [90], що уможлиблює реконструкцію концептуальної метафори САМОТНІСТЬ ЦЕ НЕРІШУЧІСТЬ.

Навіть учитель англійської літератури побачивши потенціал хлопця та його нездатність проявляти свої знання через сором’язливість та нерішучість, намагається йому допомогти, стати другом:

- *So, I heard you had a tough time last year. But they say if you make one friend on your first day, you’re doing okay.*
- *Thank you, sir, but if my English teacher is the only friend I make today, that would be sort of depressing.*
- *Yeah. I could see that.*
- *Don’t worry, Mr. Anderson. I’m okay* [90].

Але хлопець, не бажаючи насмішок з боку однокласників, відмовляється від підтримки вчителя, хоча вона йому потрібна, тобто він заперечує потребу підтримки. Мовні одиниці “*don’t worry*” (‘не турбуйтеся’), “*I’m okay*” (‘все добре’) вербалізують концепт ВІДШТОВХУВАННЯ ЛЮДЕЙ та допомагають виокремити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДШТОВХУВАННЯ ЛЮДЕЙ.

Чарлі завжди тримає все в собі. Він не показує своїх емоцій, свій психічний стан. Він не розповідає батькам свої почуття задля того, щоб вони не турбувались: “*If my parents ask me about it, I probably won’t tell them the truth because I don’t want them to worry that I might get bad again*” [90]. Словосполучення “*won’t tell them the truth*” (‘не розповім їм правду’) допомагає виокремити концепт СКРИТНІСТЬ, а також реконструювати концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ СКРИТНІСТЬ.

Але, все ж, не зважаючи на нездатність знайти собі друзів, головний герой не впадає у відчай. Дієслово *hope* ('сподіватися') об'єктивує концепт НАДІЯ, який теж допомагає осмислити концепт САМОТНІСТЬ: "*If my Aunt Helen were still here, I could talk to her. And I know she would understand how I am both happy and sad, and I'm still trying to figure out how that could be. I just hope I make a friend soon*" [90], та імплікувати концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ НАДІЯ НА ДРУЖБУ.

За допомогою цієї надії Чарлі знаходить в собі сили, щоб першим завести бесіду, яка пізніше переростає в дружбу. Він починає проводити час з новими друзями, заводити нові знайомства. Але сум минулого все ще не покидає його:

- *I'm guessing you've never been high before?*
- *Me? No. My best friend Michael. His dad was a big drinker. So, he hated all that stuff. Parties, too.*
- *Well, where is Michael tonight?*
- *Oh, he shot himself last May.*
- *I kind of wish he'd left a note. You know what I mean?* [90].

Чарлі розповідає своїй новій подрузі Сем про друга, який минулого року покінчив життя самогубством. Ментальний стан головного героя виражається за допомогою мовного звороту "*he shot himself last May*" ('він застрілив себе в травні минулого року') вербалізуючи концепт САМОГУБСТВО, який дозволяє вилучити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ САМОГУБСТВО.

З появою нових друзів у житті Чарлі з'явилися нові фарби, його світобачення почало змінюватись. Він навіть закохався у свою подругу Сем: "*I think that I understand because I really like Sam. I asked my sister about her, and she said that when Sam was a freshman, the upper classmen used to get her drunk at parties. I guess she had a reputation. But I don't care. I'd hate for her to judge me based on what I used to be like*" [90]. Дієслово *like* ('подобатись') робить можливим виділення концепту ВІДСУТНІСТЬ КОХАННЯ, в межах якого осмислюється концепт САМОТНІСТЬ: САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДСУТНІСТЬ КОХАННЯ. Але Сем не відчуває такої самої закоханості до Чарлі, тому він відчуває себе

самотнім через нерозділене кохання. У такий спосіб можна конкретизувати концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДСУТНІСТЬ КОХАННЯ у концептуальну метафору САМОТНІСТЬ Є НЕРОЗДІЛЕНЕ КОХАННЯ.

Якою б доброю та сильною не була дружба – все закінчується. Так і Чарлі через один нещасний випадок втратив усіх своїх друзів, які допомагали боротися та забути його хворобу: “*Dear friend, I have not seen my friends for 2 weeks now. I am starting to get bad again*” [90]. Головний герой, після втрати друзів, знову починає уявляти речі, що слугують симптомами його нервовної хвороби. Мовними одиницями “*I am starting to get bad again*” (‘мені знову стає погано’) розкривається концепт САМОТНІСТЬ за допомогою осмислення його у термінах концепту НЕРВОЗНІСТЬ. Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього фрагменту дозволяє виокремити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ НЕРВОЗНІСТЬ.

Цей стан настільки лякає Чарлі, що він впадає у відчай. Він намагається повернути ті відносини, які в них були:

- *Mary Elizabeth... I... uh... I've been listening to the Billie Holiday CD every night and...*
- *It's too late, Charlie.*
- *I know. I just feel really bad about what I did. I just get so messed up inside like I'm - not there or something.*
- *Tell it to someone who cares.*
- *I know. I'm sorry. I just. We've all become such good friends...*
- *Good friends? You mean the people I've known since kindergarten that you've known for 6 months? Those good friends?*
- *Oh. Yeah. I mean I don't want to do anything to ruin our...*
- *It's ruined. Okay? So, stop calling everyone. Stop embarrassing yourself.*
- *Okay. I will. Goodbye, Mar... [90].*

Мовні одиниці “*I've been listening to the Billie Holiday CD every night*” (‘я слухаю пісні Білі Холідея кожної ночі’), “*I just feel really bad about what I did*” (‘я дійсно себе погано почуваю стосовно того, що я накоїв’), “*I don't want to do*

*anything to ruin*” (‘я не хочу руйнувати’) імплікують концепт ВІДЧАЙ та реконструюють концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДЧАЙ.

Постійна самотність, один на один зі своїми думками та стражданнями породжують у Чарлі страх: **“Something’s wrong with me...”** [90]. Так, для головного героя почуття самотності приносить страх, страх залишитись одному. Інтерпретаційно-текстовий аналіз рядка дозволяє виділити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ СТРАХ. Так, почуття страху перед самотністю не покидає хлопця навіть коли він знову відновив дружбу з Сем та її братом Патриком: *“Sam is going to leave right after graduation. It all feels very exciting; I just wish it were happening to me. Especially because ever since I blacked out in the cafeteria, it’s been getting worse. And I can’t turn it off this time”* [90]. Чарлі боїться залишитись один після того, як його друзі покинуть містечко поїхавши навчатись у коледж. Мовні одиниці *“I blacked out in the cafeteria”* (‘я відключився в кафетерії’), *“it’s been getting worse”* (‘стає гірше’), *“I can’t turn it off”* (‘я не можу це припинити’) актуалізують концепт СТРАХ і сприяють виокремленню та конкретизації концептуальної метафори САМОТНІСТЬ ЦЕ СТРАХ ЗАЛИШИТИСЬ ОДНОМУ.

Від’їзд друзів у Чарлі супроводжується негативним психологічним афектом. Дуже сильно починає проявлятися його дитяча насильницька травма: *“Candace, I killed Aunt Helen, didn’t I? She died getting my birthday present, so I guess I killed her, right? I’ve tried to stop thinking that, but I can’t. She keeps driving away and dying over and over. And I can’t stop her. I’m crazy again”* [90]. Хлопець вважає, що саме він став винним у смерті тітки. Лексичні звороти *“I killed”* (‘я вбив’), *“she died getting my birthday present”* (‘вона померла через те, що поїхала мені за подарунком’), *“I can’t stop her”* (‘я не міг зупинити її’) імплікують концепт ПОЧУТТЯ ПРОВИНИ та вилучають концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ПОЧУТТЯ ПРОВИНИ.

Через це почуття провини у Чарлі виникають шизоїдні думки, начебто він бажав смерті тітки: *“I was just thinking... what if I wanted her to die, Candace?”* [90]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого контексту дозволяє вилучити

концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ТРИВОЖНІСТЬ, адже головний герой через думки про бажання смерті своєї тітки відчуває тривожність.

Головний герой через нервовий зрив потрапляє в психіатричну лікарню:

- *Where am I?*
- *Mayview hospital.*
- *You have to let me go. My dad can't afford it.*
- *Don't worry about that.*
- *No. I saw them when I was little. And I don't want to be a Mayview kid. Just tell me how to stop it.*
- *Stop what?*
- *Seeing it. All their lives. All the time. Just... how do you stop seeing it?*
- *Seeing what, Charlie?*
- *There is so much **pain**. And I don't know how to not notice it.*
- *What's hurting you?*
- *No! Not me. It's them. It's everyone. It never stops. Do you understand? [90].*

І врешті решт, Чарлі признається, що у нього були нервові зриви, психологічні афекти, шизоїдні думки, які були результатом дитячої травми, але, завдяки друзям, зникли. І тільки після того, як друзі його покинули, психологічна травма нагадала про себе. Іменник *pain* ('біль') об'єктивує концепт ВІДЧУТТЯ БОЛЮ, це та біль, яку відчуває хлопець під час нервозного зриву. Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого діалогу дозволяє вилучити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДЧУТТЯ БОЛЮ.

У романтичній драмі режисера Річарда ЛаГравенезе 'P.S. Я кохаю тебе' ("P.S. I Love You"), на основі однойменного роману Сесилії Агерн, також простежується відчуття самотності, почуття самотності після втрати коханого. Головна героїня – Голлі – після смерті свого чоловіка впадає у розпач, депресію. Вона звинувачує Бога за те, що він відібрав у неї кохання всього її життя:

- *What are you doing?*
- *Trying to figure out why **God killed my husband** [85].*

Мовна одиниця “*God killed my husband*” (‘Бог вбив мого чоловіка’) робить можливим виділення концепту ЗВИНУВАЧЕННЯ БОГА, у термінах якого осмислюється концепт САМОТНІСТЬ: САМОТНІСТЬ ЦЕ ЗВИНУВАЧЕННЯ БОГА.

Джеррі, чоловік головної героїні, знав, що їй буде дуже важко пережити його смерть, тому він написав листи з послідуєчими кроками у нове життя, з планом дій та правилами, які Голлі повинна виконати, щоб не втратити себе та продовжувати своє існування, але вже без Джеррі. Голлі нікому не розкривалась та, з нетерпінням, на самоті очікувала на листи від чоловіка: “...or do you have to wait for a letter to figure that out?” [85]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого фрагменту дозволяє вилучити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ОЧІКУВАННЯ.

Через постійну депресію та довготривале очікування листів Голлі весь час перебуває в меланхолічному настрої: “*I’m so angry I could kill somebody!*” [85]. Вона відчуває сильну злість, яка експлікується за допомогою прикметника *angry* (‘злий’). У такий спосіб вербалізується концепт ЗЛІСТЬ, в термінах якого осмислюється концепт САМОТНІСТЬ: САМОТНІСТЬ ЦЕ ЗЛІСТЬ.

Голлі стає відчуженою від усіх: “*I’m alone and... it doesn’t matter what job I have, or what I do or what I don’t do... or what friends I have. He’s not here. I’m... I’m not here*” [85]. У наведеному фрагменті героїня відчуває себе самотньою, їй не важлива її робота, хоббі, і, навіть, друзі з якими вона товаришує. Вона у розпачі. Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього фрагменту та семантичний аналіз мовних одиниць *alone* (‘одна’), “*it doesn’t matter*” (‘це не важливо’), “*he’s not here*” (‘він не тут’), “*I’m not here*” (‘я не тут’) дозволяє виокремити концепт РОЗПАЧ та реконструювати концептуальну метафору – САМОТНІСТЬ ЦЕ РОЗПАЧ.

Головна героїня весь час думає та згадує свого чоловіка: “*I know what it is not to feel like you’re in the room until he looks at you... or touches your hand, or even makes a joke at your expense... just to let everyone know you’re with him. You’re his. God, that man could make me laugh*” [85]. Спогади розкриваються тільки в щасливих моментах, які вона переживала з коханим, як вона відчувала себе, коли заходила в кімнату, а він дивився на неї, торкався її, смішив її. Вона



на самоті сумує за ним та за моментами проведеними з коханим. Так, почуття самотності осмислюється як спогади, що визивають тугу. У такий спосіб, інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого фрагменту дозволяє виділити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ТУЖЛИВІ СПОГАДИ.

В американському містичному фільмі-трилері, знятому Тейном Тейлором за однойменним романом Пола Гоукінза, ‘Дівчина у потягу’ (“*The Girl on the Train*”) мова йде про дівчину, душу якої розриває від самотності. Проблема не плаває на поверхні, вона лежить в пам’яті героїні, але всі елементи загадки розкриваються перед глядачем поступово. Героїня через свою покинутість та самотність страждає психологічними відхиленнями. Вона кожен день подорожує потягом, в обидві сторони, через містечко, де вона жила разом з колишнім чоловіком. Рейчел, головна героїня, дивлячись у вікно на колишніх сусідів мріє про таке же життя: “*My husband used to tell me I have an overactive imagination. I can’t help it. I mean, haven’t you ever been on a train and wondered about the lives of the people who live near the tracks? **The lives you’ve never lived***” [88]. Мовні одиниці “*the lives you’ve never lived*” (‘життя, якого в тебе ніколи не було’) імплікують концепт ЗАЗДРІСТЬ, адже головна героїня хотіла таких же ідеальних, на перший погляд, стосунків: “*Twice a day I sit in the third car from the front where I have the perfect view into my favorite house: Number 15 Beckett Road... I don’t know when exactly. I suppose I started noticing her about a year ago and, gradually, as the months went past, she became important to me... I’m not the girl I used to be. I think people can see it on my face. **She’s what I lost. She’s everything I want to be...***” [88]. Саме та дівчина, яку вона бачила крізь вікно потяга, була її ідеалом дружини, була саме тим, чим не змогла стати Рейчел. У такий спосіб виокремлюємо концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ЗАЗДРІСТЬ, у межах якої осмислюється досліджуваний концепт.

Головна героїня слідкує за сусідами, їх ідеальним життям, яке вона так і не спіткала: “*I imagine she’s a painter... She’s creative. He’s a doctor or an architect. He has a good laugh. She can’t cook. I wonder what they say to each other before they go to sleep*” [88]. Концепт САМОТНІСТЬ осмислюється в термінах

концепту ЗАЗДРІСТЬ та сприяє вілученню концептуальної метафори САМОТНІСТЬ ЦЕ ЗАЗДРІСТЬ.

Рейчел так заглибилась у своє страждання, що навіть забула коли в неї був якийсь емоційний контакт з іншою особистістю: “*Sometimes I catch myself trying to remember the last time I had meaningful contact with another person...*” [88]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого контексту дозволяє вилучити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДЧУЖЕНІСТЬ.

Проїжджаючи потягом через колишній квартал, героїню весь час долають спогади: “*I used to live two doors down... number 13 Beckett Road. It was my first home. We bought it together. It was ours. Every day, I tell myself not to look*” [88]. Так автор осмислює самотність – як спогади про рідний дім. Тому, інтерпретаційно-текстовий аналіз фрагменту дає змогу виділити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ СПОГАДИ. Спогади супроводжують героїню у такому контексті:

- *IVF rarely works the first time. Would you like a moment?*
- *It's okay, sweetie. We're gonna try again.*
- *We can't afford to do it again.*
- *Well, when we can, we will* [88].

Це спогади про підтримку коханого чоловіка, коли пара дізналась про безплідність Рейчел.

Але в ідеальній парі та дівчини не все так чудово, як здається на перший погляд. Номінативні одиниці *boring* (‘нудний’) та *routine* (‘монотонний’) виражені в фрагменті кінофільму: “*Ardsley-on-Hudson is **boring and routine**. It's a fucking baby factory*” [88], об’єктивують концепт НУДЬГА та імплікують концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ НУДЬГА, адже та сама ідеальна дівчина, Меган, відчуває її весь час.

Через одноманітність свого ідеального життя у Меган починається депресія: “*I can't just be a wife anymore. That's why I stay awake at night, staring at the ceiling... In fact, the only time I feel like myself is when I'm running*” [88]. Таким чином, концепт САМОТНІСТЬ розкривається за допомогою осмислення його у

термінах концепту ДЕПРЕСИВНИЙ СТАН. У наведених рядках героїня дає зрозуміти, що вона не хоче та не може бути більше дружиною, тому що ця участь її нагнітає і через це вона не спить ночами дивлячись у стелю. Інтерпретаційно-текстовий аналіз цих рядків дозволяє виокремити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ДЕПРЕСИВНИЙ СТАН.

Головна героїня фільму, Рейчел, намагається подолати свою біль та страждання за допомогою алкоголю, тому весь час знаходиться під його дією:

- *Rachel! Jesus...*
- *No no no. No, don't, Cathy. Please stop it! Cathy, come on!*
- *Relax, relax.*
- *I just need something to go to sleep. I just need a little bit to go to sleep [88].*

Постійне вживання алкоголю виробляє залежність до нього у Рейчел. Таким чином можна виокремити концепт СТРАЖДАННЯ, а також реконструювати концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ СТРАЖДАННЯ:

- *What brought this on?*
- *He posted another picture of the baby. It was a cute picture.*
- *Yeah? Facebook and drunk ex-wives do not make good friends [88].*

Рейчел страждає та, водночас, заздрить життю свого колишнього чоловіка, життю, якого не було і немає в неї.

Героїня не може відпустити та забути минуле, тому весь час, вже як два роки після розриву, телефонує чоловікові:

- *Rachel, you have to stop calling them. Okay?*
- *I really appreciate this room. I do. I thought that I would just be here for a couple of weeks or a month.*
- *Yeah. **That was two years ago.** Get some sleep [88].*

Мовні одиниці “*you have to stop calling them*” (‘ти повинна перестати телефонувати їм’) та “*that was two years ago*” (‘це триває вже два роки’) імплікують концепт ПЕРЕСЛІДУВАННЯ, що уможлиблює реконструкцію концептуальної метафори САМОТНІСТЬ ЦЕ ПЕРЕСЛІДУВАННЯ.

Почуття самотності, відчуженості сприяють нервовому зриву Рейчел. Її переслідують шизоїдні думки, які виражаються за допомогою риторичних питань у рядках: *“Who is that man? What is she doing?”* [88]. Ці риторичні питання актуалізують концепт параноя, а інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного фрагменту дозволяє виокремити концептуальну метафору – САМОТНІСТЬ ЦЕ ПАРАНОЯ.

Головна героїня часто згадує як саме та коли її майже ідеальне заміжжя припинило своє існування: *“When it happened to me, I found dozens of emails. Tom told her that he’d never felt like this before. He said it wouldn’t be that much longer until they were together”* [88]. Таким чином концепт САМОТНІСТЬ розкривається за допомогою осмислення його у термінах концепту ЗРАДА КОХАНОГО. У наведеному фрагменті Рейчел розповідає, що коли вона запідозрила зраду, то знайшла тисячу електронних листів іншій жінці від свого чоловіка, у яких він освідчувався в коханні. Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього фрагменту дозволяє виокремити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ЗРАДА КОХАНОГО.

Через зраду героїня відчуває сильний біль, що новоспечена дружина її колишнього чоловіка живе в її будинку, в будинку, який вона власноруч спроектувала та прикрасила: *“That bitch is living in my house. I picked everything in that house. I picked everything. I picked the dining table, the kitchen table. I wonder if she knows that I fucked Tom on the same table that her baby eats at. I just want to tell her. I wish I could tell her. I picked everything in that house. I fucking picked everything in that house!”* [88]. У такий спосіб реконструюємо концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ БІЛЬ.

Така сильна наповненість болю переростає в почуття люті та ненависті, які можна експлікувати як концепт ЛЮТЬ, який допомагає осмислити концепт САМОТНІСТЬ: *“...I could never find the words to describe how I felt when I read that e-mail, but this morning, I did. I did. When I saw that woman kissing someone else, betraying her husband, I felt it. I felt... Pure. **Rage**. ...Like something has been taken from ME again. If I could... If I could, I’d just go to her house. And I’d go in and find*

*her sitting at the kitchen table. I'd wrap my hand in her long blonde hair and jerk her head back. Just jerk it back! And then I'd pull her down to the ground and I would just smash her head all over the floor!"* [88]. За допомогою інтерпретаційно-текстового аналізу поданого фрагменту кінотексту, можна вилучити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ЛЮТЬ.

Часті нервозні зриви та провали пам'яті, через надмірне вживання алкоголю породжують амнезію: *"I got on the train. And then...I got off the train. I don't know! It's very unclear..."* [88] та змушують Рейчел звернутися за допомогою до спеціалістів та признати страх перед собою:

- *Why are you really here, Rachel?*
- *Because I'm afraid of myself* [88].

Словосполучення *"I'm afraid of myself"* ('я боюсь сама себе') об'єктивує концепт СТРАХ, адже дівчина через сильну амнезію після алкоголю, прокинулася зранку в жахливому стані та нічого не пам'ятає: *"This is day one, I suppose. I'm here because I... Because I woke up this morning covered in blood. And I had bruises all over my arm and... It's usually from when I've fallen and someone has helped me up"* [88]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз фрагментів кінотексту дозволяє виділити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ СТРАХ.

Пристрасть до алкоголю, яка зародилася у Рейчел після того, як вона дізналась про безпліддя, стала однією з причин руйнування заміжжя та розбила їй серце: *"It just broke my heart. So I got really sad and then the booze just broke us..."* [88]. Таким чином, концепт САМОТНІСТЬ розкривається за допомогою осмислення його у термінах концепту РОЗБИТЕ СЕРЦЕ, а інтерпретаційно-текстовий аналіз фрагменту кінотексту дозволяє виокремити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ РОЗБИТЕ СЕРЦЕ.

Головна героїня сумує за будинком, вона весь час з'являється біля нього, не зважаючи на заборону: *"I missed our home"* [88]. Це дозволяє вилучити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ СУМ. І, все ж, одного разу вона наважилася відвідати своє гніздечко та натрапила на малюка, доньку свого колишнього чоловіка:

- *The front door was open. It's not like I broke in.*
- *And then I heard Evie.*
- *Who's Evie?*
- *Tom's baby.*
- *I know this sounds insane, but I just wanted to hold her... Just for a moment. I wasn't going to hurt her. I would never hurt her* [88].

Як тільки вона побачила дівчинку, у неї відразу прокинувся материнський інстинкт, адже вона дуже давно хотіла дітей, але, на жаль, не могла їх мати. Мовні одиниці “*I just wanted to hold her*” (‘я тільки хотіла її потримати’), “*I wasn't going to hurt her*” (‘я не збиралась нашкодити їй’), “*I would never hurt her*” (‘я би ніколи їй не нашкодила’) вербалізують концепт ЖАГА МАТЕРИНСТВА, в термінах якого осмислюється концепт САМОТНІСТЬ і допомагає виокремити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ЖАГА МАТЕРИНСТВА.

Британський науково-фантастичний фільм ‘Місяць’ (“*Moon*”), що є повнометражним режисерським дебютом Данкана Джонса, дає нам уявлення про тотальну самотність головного героя – Сема Белла – який знаходиться вже три роки на Місяці, стежачи за автоматизованою станцією зі здобування рідкісного газу. Три роки на самоті можуть змінити навіть найсильнішу духом людину. Він весь час записує відеозвіт, задля того, щоб через повну ізолюваність від світу, не з’їхати з глузду: “*How are things down there? You guys been to any good parties or anything? Oh, thanks for the football feed. It almost felt live... Almost. But three years is a long haul, you know. Is way, way, way, way, way too long. I'm talking to myself on a regular basis. So... Time to go home, you know what I mean? Thas it. Over and out. Rock and roll. God bless America*” [84]. Мовні одиниці “*I'm talking to myself on a regular basis*” (‘я регулярно розмовляю сам з собою’) допомагають імплікувати концепт ІЗОЛЬОВАНІСТЬ, адже головний герой знаходиться наодинці сам з собою і окрім робота Генрі, що розмовляє, в нього нікого немає. Це дозволяє вилучити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ІЗОЛЬОВАНІСТЬ.

Постійне знаходження в ізольованому просторі та ще й далеко від Землі викликає у головного героя параноїдальні думки. Йому весь час здається, що хтось за ним слідкує, що він не один:

- *I'm thirsty.*
- *I could get you some water.*
- ***I saw someone out there, Gerty. I saw someone out there.***
- *Sam, you suffered a slight concussion in the crash and have incurred minor injuries. But all in all, the prognosis is good. I'm happy to see you again.*
- *Gerty.*
- *Yes, Sam.*
- ***Is there someone in the room with us?***
- *Sam, get some sleep. You're very tired [84].*

Словосполучення “*I saw someone out there*” (‘я там когось бачив’) та питальне речення “*Is there someone in the room with us*” (‘є ще хтось в кімнаті крім нас’) вербалізують концепт ПАРАНОЯ, у термінах якого осмислюється концепт САМОТНІСТЬ: САМОТНІСТЬ ЦЕ ПАРАНОЯ.

Поступово в Сема параноя стає все сильнішою, він починає бачити речі, які не повинен бачити, і це його сильно турбує:

- *Gerty, what the... What... What the hell's going on? Who's the guy... Who's the guy in the Rec Room? Where did he come from? Why does he look like me?*
- *Sam, you're out of bed.*
- *Yeah, Gerty, I'm out of bed. Who's the guy... Who's the guy in the Rec Room?*
- *Sam Bell.*
- *Come on, come on, come on. You are Sam Bell.*
- *Sam, what is it? It might help to talk about it.*
- ***Gerty, I don't understand whas happening. I'm losing my mind [84].***

Мовні одиниці “*I don't understand whas happening*” (‘я не розумію, що відбувається’), “*I'm losing my mind*” (‘я втрачаю свідомість’) та інтерпретаційно-текстовий аналіз сприяють вилученню концептуальної метафори САМОТНІСТЬ

ЦЕ ВТРАТА СВІДОМОСТІ, адже головному герою здається нібито він бачить сам себе, свого клона і це його настільки лякає, що він втрачає свідомість.

Може, це галюцинація? Або плід хворої уяви Сема? Але, все ж, він приймає цей факт, адже через критичну самотність у нього не було можливості розмовляти хоча б з однією людиною:

- *Just getting my slippers.*
- *I'm using them. I'm using them.*
- *No. What? These are mine.*
- *These are mine.*
- *Gerty says you're Sam Bell.*
- ***I'm Sam Bell, too.***
- *What?*
- *We've got that going for us.*
- *Why...*
- *How long have you...*
- *What?*
- *How long have you been here?*
- *About a week.*
- *So, how you doing?*
- *What?*
- *How are you doing?*
- *How am I... How am I doing?*
- *How do you think I'm doing? [84].*

Чи є це плодом хворої уяви через нервовий зрив чи ні, але Сем, все таки, заговорив з ним, тобто сам із собою. Таким чином, за допомогою інтерпретаційно-текстового аналізу поданого фрагменту можна вилучити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ РОЗДВОЄННЯ ОСОБИСТОСТІ.

Психологічний розлад у головного героя продовжує прогресувати, і все навіть його клон, один в один схожий на Сема, помічає це, коли той розмовляє з рослинами:



- *You talking to yourself?*
- *I'll just get you all fixed up.*
- *How long have you been here?*
- *Oh, I guess about three years. Almost three years [84].*

Мовні одиниці “*you talking to yourself*” (‘ти розмовляєш сам з собою’) у складі питального речення, об’єктивують концепт ПСИХІЧНИЙ РОЗЛАД, який теж допомагає осмислити концепт САМОТНІСТЬ, та уможлиблює вилучення концептуальної метафори САМОТНІСТЬ ЦЕ ПСИХІЧНИЙ РОЗЛАД.

Для Сема вся ця ситуація здається дуже дивною, адже бачити свого клона, тобто самого себе, розмовляти та навіть торкатися його – є незрозумілим для нього:

- *Hey, I know this is **weird**, you know. I'm real lonely, you know... I just want to shake your hand. Will you shake my hand?*
- *Maybe later. What are you looking at?*
- *You look just like me. Is incredible.*
- *Why do I look like you?*
- *Why don't you look like me?*
- *We look like each other, I guess. Hey, you know... Is **weird** for me, too, you know.*
- *My mins been acting kind of **weird** lately [84].*

Часте вживання прикметника *weird* (‘дивний’) допомагає експлікувати концепт ДИВНІСТЬ та вилучити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ДИВНІСТЬ.

Як можна не збожеволіти через постійне перебування на самоті? Так і головний герой фільму поступово втратив глузд. Метафора “*you've lost your marbles*” (‘ти з’їхав з глузду’) використана в діалозі:

- *I've got a contract. I'm going home.*
- *You're a fucking clone. You don't have shit.*
- *Hey, I'm going home.*

- *You're not going anywhere. You know, you've been up here too long, man. You've lost your marbles* [84].

Робить можливим виділення концепту БОЖЕВІЛЛЯ, у термінах якого осмислюється концепт САМОТНІСТЬ, та дозволяє виокремити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ БОЖЕВІЛЛЯ.

Життя в космосі, ізольованість від усього та усіх, нервовий зрив та психологічний розлад дуже лякають головного героя. Його лякає навіть він сам, тобто його клон:

- *He's got a problem. He scares me, Gerty.*
- *What is it about Sam that scares you?*
- *How he flies off the handle. I see it now. I see what Tess was talking about* [84].

Дієслово *scare* ('боятися') об'єктивує концепт СТРАХ та розкривається за допомогою осмислення його в термінах концепту СТРАХ ПЕРЕД СОБОЮ, адже головний герой боїться саме своє друге 'Я', тобто самого себе, та конкретизувати концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ СТРАХ ПЕРЕД СОБОЮ.

Буквально посякнута самотністю американська фантастична комедія-драма – 'Вона' ("*Her*") – режисера, продюсера і сценариста Спайка Джонса дає нам уяву про світ майбутнього, де у кожної особистості є машина наділена інтелектом, і це не просто пристрій, а співрозмовний, має переживання, пам'ять та інтереси. Головний герой, Теодор, абсолютно один і він гостро усвідомлює своє становище, шукає себе та ще більше заплутується у власному житті. Після розриву зі своєю дружиною, він весь час знаходиться в депресії, слухає сумні пісні: "*Play melancholy song. Play different melancholy song*" [82]. Прикметник *melancholy* ('сумний') у словосполученні "*melancholy song*" ('сумна пісня') імплікує концепт МЕЛАНХОЛІЯ, що уможливлює реконструкцію концептуальної метафори САМОТНІСТЬ ЦЕ МЕЛАНХОЛІЯ.

Через постійну депресію Теодор приглушує будь-які контакти з соціумом, тобто він стає антисоціальним:

- *Mr. Theodore Twombly, welcome to the world's first artificially intelligent operating system, OS ONE. We'd like to ask you a few basic questions before the operating system is initiated. This will help create an OS to best fit your needs.*
- *Okay.*
- *Are you social or **anti-social**?*
- ***I haven't been social in awhile**, really because...*
- *In your voice, I sense hesitation. Would you agree with that?*
- *Wow, was I sounding hesitant?*
- *Yes.*
- *Oh, sorry if I was sounding hesitant. I was just trying to be more accurate [82].*

Признання Теодора за допомогою мовних одиниць “*I haven't been social in awhile*” (‘Я не був соціальним деякий час’) та прикметник *anti-social* (‘антисоціальний’) об'єктивують концепт АНТИСОЦІАЛЬНІСТЬ, у термінах якого осмислюється концепт САМОТНІСТЬ: САМОТНІСТЬ ЦЕ АНТИСОЦІАЛЬНІСТЬ.

За час своєї ізоляції Теодор віддалився від соціуму та будь-яких стосунків, будь-то любовні чи дружні:

- *Before we address your organizational methods, I'd like to sort through your contacts. You've got a lot of contacts.*
- *I'm very popular.*
- ***Does this mean you actually have friends?***
- *You just know me so well already! [82].*

Мовні одиниці “*Does this mean you actually have friends?*” (‘У тебе є хоча б один друг?’), виражені в питальному реченні, імплікують концепт ВІДСУТНІСТЬ ДРУЖБИ та сприяють виокремленню концептуальної метафори САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДСУТНІСТЬ ДРУЖБИ.

Головний герой, навіть через рік після розриву, продовжує віддалятися від людей. Він ні з ким не спілкується, не ходить на побачення:

- *How long before you're ready to date?*
- *What do you mean?*

- *I saw on your emails that you'd gone through a break up.*
- *Wow, you're kind of nosy.*
- *Am I?*
- *I've gone on dates... [82]*

Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого фрагменту кінотексту дозволяє вилучити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДДАЛЕНІСТЬ.

Депресивний стан головного героя сприяє постійній зміні його настрою, то він весь час посміхається та сміється, то, через хвилину, занурюється в себе та починає мислити:

- *Are you okay?*
- *Yeah, yeah. I'm fine.*
- *Is there anything I can do?*
- *No. I'm good. I'll talk to you later [82].*

Так, головний герой переживає свою самотність через страждання. Інтерпретаційно-текстовий аналіз фрагменту дозволяє виділити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ СТРАЖДАННЯ.

Теодор страждає через те, що не може відпустити почуття до колишньої дружини, і саме ці почуття не дають змогу йому жити далі:

- *What's wrong?*
- *How can you tell something's wrong?*
- *I don't know. I just can.*
- *I don't know. **I have a lot of dreams about my ex-wife, Catherine, where we're friends like we used to be. We're not together and we're not gonna be together, but we're good friends still. She's not angry** [82].*

Мовні одиниці “*I have a lot of dreams about my ex-wife*” (‘У мене багато спогадів про колишню дружину’) експлікують концепт СПОГАДИ, в межах якого осмислюється концепт САМОТНІСТЬ: САМОТНІСТЬ ЦЕ СПОГАДИ.

Концепт СЕРДЕЧНА РАНА вербалізується за допомогою словосполучення “*hole in my heart*” (‘рана в моєму серці’): “*Maybe more just cause I was lonely... and I wanted someone to fuck me. And I wanted someone to want me to fuck them.*”

*Maybe that would have filled this tiny little black **hole in my heart** for a moment. But probably not” [82], що уможлиблює реконструкцію концептуальної метафори САМОТНІСТЬ ЦЕ СЕРДЕЧНА РАНА.*

Теодор весь час згадує свою колишню дружину Кетрін. Вона йому сниться, навіть коли він закриває очі – бачить її. Він згадує всі чудові моменти проведені з нею: *“She came from a background where nothing was ever good enough. And that was something that weighed heavy on her, but in our house together, there was a sense of just trying stuff and allowing each other to fail and to be excited about things. That was liberating for her. It was exciting to see her grow – both of us grow and change together. But then, that's the hard part – growing without growing apart, or changing without it scaring the other person. I still find myself having conversations with her in my mind, rehashing old arguments or defending myself against something she said about me” [82].* Тому інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого контексту дозволяє вилучити концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ЖИТТЯ МИНУЛИМ.

Головний герой постійно проводить час зі своєю операційною системою, спілкується з нею, ділиться баченнями та проблемами. Вони разом проводять вільний час. Через розбите серце та ізоляції себе від соціуму, він знаходить найкращу подругу в операційній системі і, навіть, закохується в неї:

- *So what's she like?*
- *Well, her name's Samantha, and she's an operating system, and she's really complex and interesting. I mean it's only been a few months, but...*
- *Wait. You're dating your computer?*
- *She's not just a computer. She's her own person. She doesn't just do whatever I want.*
- *I didn't say that. But it does make me sad that **you can't handle real emotions**, Theodore [82].*

Мовні одиниці *“you can't handle real emotions”* (‘ти тікаєш від реальних почуттів’) об’єктивують концепт СТРАХ РЕАЛЬНИХ ПОЧУТТІВ, який допомагає

осмислити концепт САМОТНІСТЬ, та реконструюють концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ СТРАХ РЕАЛЬНИХ ПОЧУТТІВ.

Врешті решт, головний герой признає, що зустрічатися з операційною системою – це ненормально. Прикметник *confused* ('розгублений') та дієслово *confuse* ('бентежити') вербалізують концепт ЗБЕНТЕЖЕНІСТЬ: "*I don't know what I want... ever. I'm just always **confused** and – she's right, all I do is **confuse** and hurt everyone around me*" [82]. У такий спосіб реконструюємо концептуальну метафору САМОТНІСТЬ ЦЕ ЗБЕНТЕЖЕНІСТЬ.

Отже, концепт САМОТНІСТЬ у контексті проаналізованих фільмів осмислюється у термінах концептів: ВІДЧУЖЕННЯ, БАЖАННЯ, НЕРІШУЧІСТЬ, ВІДШТОВХУВАННЯ ЛЮДЕЙ, СКРИТНІСТЬ, НАДІЯ НА ДРУЖБУ, САМОГУБСТВО, ВІДСУТНІСТЬ КОХАННЯ, НЕРОЗДІЛЕНЕ КОХАННЯ, НЕРВОЗНІСТЬ, ВІДЧАЙ, СТРАХ, ПОЧУТТЯ ПРОВИНИ, ТРИВОЖНІСТЬ, ВІДЧУТТЯ БОЛЮ, ЗВИНУВАЧЕННЯ БОГА, ОЧІКУВАННЯ, ЗЛІСТЬ, РОЗПАЧ, ТУЖЛИВІ СПОГАДИ, ЗАЗДРІСТЬ, ВІДЧУЖЕНІСТЬ, СПОГАДИ, НУДЬГА, ДЕПРЕСИВНИЙ СТАН, СТРАЖДАННЯ, ПЕРЕСЛІДУВАННЯ, ПАРАНОЯ, ЗРАДА, БІЛЬ, ЛЮТЬ, РОЗБИТЕ СЕРЦЕ, ЖАГА МАТЕРИНСТВА, ІЗОЛЬОВАНІСТЬ, ВТРАТА СВІДОМОСТІ, РОЗДВОЄННЯ ОСОБИСТОСТІ, ПСИХІЧНИЙ РОЗЛАД, ДИВНІСТЬ, БОЖЕВІЛЛЯ, СТРАХ ПЕРЕД СОБОЮ, МЕЛАНХОЛІЯ, АНТИСОЦІАЛЬНІСТЬ, ВІДСУТНІСТЬ ДРУЖБИ, ВІДДАЛЕНІСТЬ, СЕРДЕЧНА РАНА, ЖИТТЯ МИНУЛИМ, СТРАХ РЕАЛЬНИХ ПОЧУТТІВ, ЗБЕНТЕЖЕНІСТЬ і реконструює відповідні концептуальні метафори.

## ВИСНОВКИ

Ретроспективний аналіз наукового доробку сучасних лінгвістів довів неоднозначність терміну “концепт”. Слідом за О. Кубряковою “концепт” трактуємо як одиницю ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини; оперативна змістова одиниця пам’яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку (*lingua mentalis*), всієї картини світу, відображеної в людській психіці. Поняття концепту всієї картини світу відповідає уявленню про ті смисли, якими оперує людина в процесах мислення і які відображають зміст досвіду й знання, зміст результатів усієї людської діяльності й процесів пізнання світу у вигляді деяких «квантів» знання”.

Таксономізація концептів під кутом зору міри припускає їхнє протиставлення як параметричних / непараметричних ментальних утворень. Типологізація концептів під кутом зору когнітивної семантики може бути здійснена в опозиції “універсальність – специфічність”. Типологічне осягнення концептів під кутом зору прагмасемантики (телеології, інтенціональності) припускає їхнє протиставлення як регулятивних і нерегулятивних ментальних утворень.

Слідом за А. Приходько концепт КОХАННЯ та концепт САМОТНІСТЬ за кутом зору міри відносимо до непараметричних, універсальних, нерегулятивних. За класифікацією онтологізації людини у світі, суспільстві, культурі та мові, концепти КОХАННЯ та САМОТНІСТЬ відносяться до концептів телеономного порядку, а саме до емоційно-телеономних, так як вони відбивають сенс життя людини і представляють собою щось дороге або навіть найдорожче для неї.

У ході дослідження були проаналізовані сучасні англійські фільми, корпус яких складає 50 найменувань.

Екстраполоючи погляди Лакоффа та Джонсона на площину нашого дослідження, було виявлено домінантні концепти, в термінах яких осмислюються концепти КОХАННЯ та САМОТНІСТЬ.

Концепт КОХАННЯ осмислюється в термінах таких концептів: НАТХНЕННЯ ('Пам'ятна прогулянка' "*A Walk To Remember*"), ПРИЗНАННЯ ('Пам'ятна прогулянка' "*A Walk To Remember*", 'Остання пісня' "*The Last Song*", 'P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*", 'Після' "*After*"), СЕНС ЖИТТЯ ('До зустрічі з тобою' "*Me Before You*"), БЕЗСМЕРТЯ ('До зустрічі з тобою' "*Me Before You*"), БОЖЕВІЛЛЯ ('Вічне сяйво чистого розуму' "*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*"), СТРАЖДАННЯ ('Вічне сяйво чистого розуму' "*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*"), СПОГАДИ ('Вічне сяйво чистого розуму' "*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*", 'Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ОБІЦЯНКА ('Любий Джон' "*Dear John*"), СУМУВАННЯ ('Любий Джон' "*Dear John*"), ПРИХИЛЬНІСТЬ ('Любий Джон' "*Dear John*", 'P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), ТУРБОТА ('Любий Джон' "*Dear John*", 'За крок один від одного' "*Five Feet Apart*", 'Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ВІЧНІСТЬ ('Любий Джон' "*Dear John*", 'P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*", 'Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ЗАНЕПОКОЄННЯ ('Остання пісня' "*The Last Song*"), РОЗПАЧ ('Остання пісня' "*The Last Song*"), МУЗИКА ('Остання пісня' "*The Last Song*", 'P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), ПРОДОВЖЕННЯ ЖИТТЯ ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), СІМЕЙНА ПАРА ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), ПОЗБАВЛЕННЯ ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), ПІДТРИМКА ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*", 'Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), СКОРБОТА ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), ЗВІЛЬНЕННЯ ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*", 'За крок один від одного' "*Five Feet Apart*"), ВДЯЧНІСТЬ ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), ПОРОЗУМІННЯ ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), ВИПАДКОВІСТЬ ('Після' "*After*"), БЕНТЕЖНІСТЬ ('Після' "*After*"), НАГОРОДА ('Після' "*After*"), ОСВІДЧЕННЯ ('Після' "*After*"), ПРОБАЧЕННЯ ('Після' "*After*", 'Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ДОТИКА ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*"), ВІДСТАНЬ ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*"), ПОТРЕБА ('За крок один



від одного' "*Five Feet Apart*"), МИСТЕЦТВО ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*"), ЄДНІСТЬ ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*"), ОБІЙМИ ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*"), ШОХОНДРІЯ ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*"), БОРОТЬБА З ХВОРОБОЮ ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*"), КРАСА ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*"), БАЖАННЯ ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*"), ВІДКРИТІСТЬ ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*"), ЗАБОРОНА ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*"), САМОПОЖЕРТВА ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*", 'Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ЧАСТКА ДУШІ ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), ОЧІКУВАННЯ ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), ПОРОЗУМІННЯ ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), КОХАННЯ ЦЕ ДОМОВЛЕНІСТЬ ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), ЖЕРТВА ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), НЕПОВТОРНІСТЬ ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), ДРУЖБА ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), ПОБАЧЕННЯ ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), СЕНС ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), ПОРОЖНЕЧА ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), СОН ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), ПАМ'ЯТЬ ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), ДОПОМОГА ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), ПОЕЗІЯ ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), НЕСКІНЧЕННІСТЬ ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), УНІКАЛЬНІСТЬ ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), ЗАХОПЛЕННЯ ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), ВИБІР ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*"), ХИТРІСТЬ ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ФЛІРТ ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ТАЄМНИЦЯ ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), МРІЯ ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ПРИСТРАСТЬ ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ДОЛЯ ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), БОЖЕСТВЕННА СИЛА ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ВІДЧУТТЯ ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ПІКЛУВАННЯ ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ЗАВЗЯТІСТЬ ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), НЕНАВИСТЬ ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), ДАР ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), НАЙКРАЩЕ В ЖИТТІ ('Найкраще в мені' "*The Best Of Me*"), які реконструюють відповідні концептуальні метафори.

Концепт САМОТНІСТЬ лежить в основі концептуальних метафор: САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДЧУЖЕННЯ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ БАЖАННЯ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ НЕРІШУЧІСТЬ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДШТОВХУВАННЯ ЛЮДЕЙ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ СКРИТНІСТЬ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ НАДІЯ НА ДРУЖБУ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ САМОГУБСТВО ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*", 'Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДСУТНІСТЬ КОХАННЯ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ НЕРОЗДІЛЕНЕ КОХАННЯ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ НЕРВОЗНІСТЬ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДЧАЙ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ СТРАХ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*", 'Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ПОЧУТТЯ ПРОВИНИ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ТРИВОЖНІСТЬ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДЧУТТЯ БОЛЮ ('Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ЗВИНУВАЧЕННЯ БОГА ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ОЧІКУВАННЯ ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ЗЛІСТЬ ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ РОЗПАЧ ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ТУЖЛИВІ СПОГАДИ ('P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ЗАЗДРІСТЬ ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДЧУЖЕНІСТЬ ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ СПОГАДИ ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*", 'Вона' "*Her*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ НУДЬГА ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ДЕПРЕСИВНИЙ СТАН ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*"), САМОТНІСТЬ

ЦЕ СТРАЖДАННЯ ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*", 'Вона' "*Her*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ПЕРЕСЛІДУВАННЯ ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ПАРАНОЯ ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*", 'Місяць' "*Moon*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ЗРАДА КОХАНОГО ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ БІЛЬ ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ЛЮТЬ ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ РОЗБИТЕ СЕРЦЕ ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ЖАГА МАТЕРИНСТВА ('Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ІЗОЛЬОВАНІСТЬ ('Місяць' "*Moon*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ВТРАТА СВІДОМОСТІ ('Місяць' "*Moon*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ РОЗДВОЄННЯ ОСОБИСТОСТІ ('Місяць' "*Moon*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ПСИХІЧНИЙ РОЗЛАД ('Місяць' "*Moon*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ДИВНІСТЬ ('Місяць' "*Moon*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ БОЖЕВІЛЛЯ ('Місяць' "*Moon*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ СТРАХ ПЕРЕД СОБОЮ ('Місяць' "*Moon*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ МЕЛАНХОЛІЯ ('Вона' "*Her*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ АНТИСОЦІАЛЬНІСТЬ ('Вона' "*Her*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДСУТНІСТЬ ДРУЖБИ ('Вона' "*Her*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ВІДДАЛЕНІСТЬ ('Вона' "*Her*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ СЕРДЕЧНА РАНА ('Вона' "*Her*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ЖИТТЯ МИНУЛИМ ('Вона' "*Her*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ СТРАХ РЕАЛЬНИХ ПОЧУТТІВ ('Вона' "*Her*"), САМОТНІСТЬ ЦЕ ЗБЕНТЕЖЕНІСТЬ ('Вона' "*Her*").

У ході дослідження було виокремлено спільні концептуальні метафори для концептів КОХАННЯ та САМОТНІСТЬ: БАЖАННЯ ('За крок один від одного' "*Five Feet Apart*", 'Переваги скромників' "*The Perks of Being a Wallflower*"), ОЧІКУВАННЯ ('Винні зірки' "*The Fault in Our Stars*", 'P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), РОЗПАЧ ('Остання пісня' "*The Last Song*", 'P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), СПОГАДИ ('Вічне сяйво чистого розуму' "*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*", 'Найкраще в мені' "*The Best Of Me*", 'P.S. Я кохаю тебе' "*P.S. I Love You*"), 'Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*", 'Вона' "*Her*"), СТРАЖДАННЯ ('Вічне сяйво чистого розуму' "*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*", 'Дівчина у потягу' "*The Girl on the Train*", 'Вона' "*Her*"), БОЖЕВІЛЛЯ

(‘Вічне сяйво чистого розуму’ “*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*”, ‘Місяць’ “*Moon*”).

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

- 1) Алефиренко Н. Ф. Живое слово. Проблемы функциональной лексикологии. М.: Флинта. Наука, 2009. – 344 с.
- 2) Арутюнян Н.Л. Понятие сверхконцепт : *Vita in lingua*: К юбилею профессора С. Г. Воркачева. Сб. ст. Краснодар: Атриум, 2007. С. 11-18.
- 3) Бабушкин А.П. Общеязыковые концепты и концепты языковой личности : Вестник ВГУ. Сер. 1. Гуманитарные науки. Воронеж, 1997. № 2. С. 114-118.
- 4) Безугла Л.Р. Діалог, діалогічний текст та діалогічний дискурс : Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. 2009. № 867 (Вип. 60). С. 7–14.
- 5) Белова А.Д. Лінгвістичні перспективи і прогнози у ХХІ столітті : Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи. К.: Логос, 2006. № 1. С. 22-32.
- 6) Болдырев, Н. Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии. Тамбов. Изд-во Тамб. ун-та, 2000. 123 с.
- 7) Буела О. Карлос Мугель. Молодь у третьому тисячолітті. Львів: Добра книжка, 2009. 384 с.
- 8) Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М. : Русские словари, 1996. – 416 с.
- 9) Воркачев С. Г. Вариативные и ассоциативные свойства теленомных лингвоконцептов. Волгоград: Парадигма, 2005. 214 с.
- 10) Воркачев, С. Г. Методологические основания лингвоконцептологии : Аспекты метакоммуникативной деятельности. Воронеж, 2002. Вып. 3. 21 с.
- 11) Воркачев, С. Г. Сопоставительная этносемантика телеономных концептов “любовь” и “счастье”: (русско-английские параллели). Волгоград: Перемена, 2003. 164 с.
- 12) Воробйова О. П. Концептологія в Україні : здобутки, проблеми, прорахунки : Вісник КНЛУ. Сер. Філологія, 2011. Т. 14. № 2. С. 53-63.

- 13) Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: кинотекст [Электронный ресурс] : Политическая лингвистика. Екатеринбург, 2007. Вып. (2) 22. С. 106-110. Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/voroshilova-07.htm>
- 14) В'язовський Г.А. Творче мислення письменника: дослідження. Київ: Дніпро, 1982. 335 с.
- 15) Демьянков В.З. Текст и дискурс как термины и как слова быденного языка : Язык. Личность. Текст : [сб. к 70-летию Т.М. Николаевой] : [Отв. ред. В.Н. Топоров]. М. : Языки славянских культур, 2005. С. 34–55.
- 16) Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.09 “Теория языка”. Челябинск, 2010. 21 с.
- 17) Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя). К. : Вид. центр КНЛУ, 2002. 292 с.
- 18) Карабльова О.В. Художні версії проблеми самотності в сучасній жіночій прозі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2004. 20 с.
- 19) Карасик В. И. Этноспецифические концепты // Введение в когнитивную лингвистику: Уч. пос. [Отв. ред. М.В. Пимонова]. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2005. С. 61-105.
- 20) Карасик, В. И. Лингвокультурный концепт как единица исследования : Методологические проблемы когнитивной лингвистики : сб. науч. тр. : под ред. И. А. Стернина. Воронеж, 2001. С. 75-80.
- 21) Карасик, В. И. Язык социального статуса. М. : Гнозис, 2002. – 333 с.
- 22) Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах. Волгоград: Перемена, 2001. 495 с.
- 23) Компоненти концепту “коханья” в англійській мові Запоріжжя – 2010. [https://knowledge.allbest.ru/languages/2c0a65635a2ad78a5c43b88521316c27\\_0.html](https://knowledge.allbest.ru/languages/2c0a65635a2ad78a5c43b88521316c27_0.html)

- 24) Концепт “коханья” в творі с.моєма “прикрашена вуаль” : Заболотська О. [Електронний ресурс]. Режим доступу:  
[http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/123456789/1199/1/\\_2012.pdf](http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/123456789/1199/1/_2012.pdf)
- 25) Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) : Язык и наука конца 20 века: Сб. статей. М., Российский гуманитарный университет, 1995.
- 26) Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Наука, 1996. 246 с.
- 27) Ліщинський В.І. психологічні наслідки відчуження як специфічного сприйняття навколишнього світу. Філософія, соціологія, психологія: зб. Наук. Праць. Івано-Франківськ, 2007. Ч. 1. Вип. 12. С. 225-231.
- 28) Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. 480 с.
- 29) Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 140 с.
- 30) Маслова В. А. Поэт и культура : Концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособ. М.: Флинта, 2004. 256 с.
- 31) Маслова В.А. Homo lingualis в культуре. – Витебск: ВГУ им. П.М. Машерова, 2004. – 214 с.
- 32) Мартинюк А.П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Х.: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2011. 196 с.
- 33) Мовчан М. Осмислення феномена самотності як проблеми суспільного буття особистості. Філософські обрії. 2005. №13. С. 141-157
- 34) Нерознак, В. П. Теория словесности: старая и новая парадигмы : Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология : под ред. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. 320 с.
- 35) Ніконова В. Г. Трагедійна картина світу у поезиці Шекспіра. Дніпропетровськ: Вид-во ДУЕП, 2008. 364 с.
- 36) Ніконова В. Г. Художній концепт : процедури реконструкції та моделювання (на матеріалі трагедій В. Шекспіра) : Вісник КНЛУ. Сер. Філологія. 2011. Т. 14. № 2. С. 113–122.

- 37) Попова З. Д. Полевая модель концепта. Введение в когнитивную лингвистику. Кемерово: Кузбассвуиздат, 2005. С. 12–45.
- 38) Попова, З. Д. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. Воронеж, 2000. 30 с.
- 39) Приходько А. М. П 77 Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя: Прем'єр, 2008. 332 с.
- 40) Рябцева Н. С. “Вопрос” : Прототипическое значение и концепт : Логический анализ языка. Культурные концепты. М.: Наука, 1991. С. 72-77.
- 41) Сартр Ж.П. Проблемы метода. Статьи : пер. с фр. В.П. Гайдамака. Москва: Академический Проект, 2008. 222с.
- 42) Святюк Ю.В. Семантика та функціонування етнономінацій у сучасній англійській мові: Автореф. дис. ... канд. філол. н. : 10.02.04. Донецьк: ДонНУ, 2005. 20 с.
- 43) Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля. К, 2006. – 716 с.
- 44) Слышкин Г.Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М. : Водолей Publishers, 2004. 153 с.
- 45) Слышкин, Г. Г. От текста к символу: лингво-культурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М.: Academia, 2000. 128 с.
- 46) Смушак Т. Концепт самотності й відчуження в літературному творі: специфіка трактування. “Південний архів” : збірник наукових праць. Філологічні науки. [Електронний ресурс]. Режим доступу:  
[http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILA=&2\\_S21STR=Pafn\\_2018\\_72\(2\)\\_34](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Pafn_2018_72(2)_34)
- 47) Современная американская лингвистика: Фундаментальные направления : Под ред. А.А. Кибрика, И.М. Кобозевой и И.А. Секериной. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Едиториал УРСС, 2002. 480 с.



- 48) Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа “Языки русской культуры”, 1997. С. 40–76.
- 49) Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- 50) Хатімов Н.В. Самотність як феномен людського буття: автореф. дис. ... докт. філос. наук: спец. 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури”. Київ, 1998. 34 с.
- 51) Чернявская В.Е. Дискурс как фантомный объект: от текста к дискурсу и обратно? [Электронный ресурс] : Когниция, коммуникация, дискурс, 2011. № 3. С. 86-95. Режим доступа:  
<https://sites.google.com/site/cognitiondiscourse/vypusk-no3-2011/cernavskaa-v-e>
- 52) Швалб Ю. М. Данчева О.В. Одиночество: социально-психологические проблемы. Киев: Украина. 1991. 270 с.
- 53) Шмелев А.Д. Русский язык и неязыковая действительность. М.: Языки славянской культуры, 2002. – 496 с.
- 54) Федоров В. Автор як онтологічна проблема. Січень. 2003. №10. С. 55-58.
- 55) Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва: Политиздат, 1991. 527 с.
- 56) Aesthetics of Film : J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet : translated and revised by R. Neupert :1st ed., reprinted. Austin, TX: University of Texas Press, 1992. 269 p.
- 57) Alvarez-Pereyre M. Using film as a linguistic specimen: Theoretical and practical issues : Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series : ed. by R. Piazza, M. Bednarek, F. Rossi. Amsterdam. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2011. P. 47-67.
- 58) Bordwell D. Film Art: An Introduction / D. Bordwell, K. Thompson :8th ed. New York : McGraw-Hill, 2008. 505 p.
- 59) Brown G. Discourse Analysis. Cambridge; NewYork; Melbourne: Cambridge University Press, 1983. 288 p.

- 60) Burke M. Iconicity and literary emotion : *European Journal of English Studies*, 2001. Vol. 5. No. 1. P. 31 – 46.
- 61) Butler A.M *Film Studies*. Harpenden: Pocket Essentials, 2005. 160 p.
- 62) Chothia J. *Forging a Language: A Study of the Plays of Eugene O’Neill*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 256 p
- 63) Eco U. *Towards a semiotic inquiry into the television message : Television: Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Vol. II* : ed. by T. Miller. London; New York: Routledge, 2003. P. 3-19.
- 64) Fairclough N. *Language and Power*. New York: Longman Group, 1989. 259 p. – (Language in Social Life Series).
- 65) Jakobson R. *Closing Statement: Linguistics and Poetics / R. Jakobson // Style in Language* : ed. by T.A. Sebeok. New York; London: The Technology Press of MIT: John Wiley and Sons, 1960. P. 350-377.
- 66) Janney R. *Pragmatics and Cinematic Discourse : Lodz Papers in Pragmatics*, 2012. Vol. 8, No. 1. P. 85-113.
- 67) Kotova I. *Heroes and Antiheroes in American Film Discourse and Narrative / I. Kotova : 2nd Conference of the International Association for Cognitive Semiotics : Book of abstracts (20-22 June 2016, Lublin, Poland)*. Lublin: UMCS, 2016. P. 96-98.
- 68) Kozloff S. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley; Los Angeles, CA: University of California Press, 2000. 332 p.
- 69) Metz C. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* : translation by C. Britton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982. VII. 327 p.
- 70) Metz C. *Language and Cinema*. – The Hague: Mouton & Co. N.V., Publishers, 1974. 303 p.
- 71) Monaco J. *How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia. Language, History, Theory*. [3rd ed.]. New York; Oxford: Oxford University Press, 2000. 672 p.

- 72) Morris Ch. Foundation of the theory of signs : Neurath, Carnapan Morris, 1938. P. 79-137.
- 73) Rossi F. Discourse analysis of film dialogues: Italian comedy between linguistic realism and pragmatic non-realism : Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series : [ed. by R. Piazza, M. Bednarek, F. Rossi]. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2011. P. 21-46.
- 74) Stam R. New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond. London; New York: Routledge, 1992. 256 p.
- 75) Watson R. Film and Television in Education: An Aesthetic Approach to the Moving Image. London; New York; Philadelphia: The Falmer Press, 1990. XI, 180 p.

### СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНИХ ДЖЕРЕЛ

- 76) Борітцер Е. Що таке любов? [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.books-xxi.com.ua/products/scho-take-lyubov>
- 77) After. Movie script [Electronic resource]. Режим доступу: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=after-2019](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=after-2019)
- 78) A walk to remember. Screenplay by Karen Janszen [Electronic resource]. Режим доступу: <http://www.dailyscript.com/scripts/awalktoremember.html>
- 79) Dear John. Movie script [Electronic resource]. Режим доступу: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=dear-john](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=dear-john)
- 80) Eternal Sunshine of the Spotless Mind. A screenplay by Charlie Kaufman. [Electronic resource]. Режим доступу: [https://stephenfollows.com/resource-docs/scripts/eternal\\_sunshine\\_of\\_the\\_spotless\\_mind.pdf](https://stephenfollows.com/resource-docs/scripts/eternal_sunshine_of_the_spotless_mind.pdf)
- 81) Five Feet Apart. Movie script [Electronic resource]. Режим доступу: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=five-feet-apart](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=five-feet-apart)
- 82) Her. Movie script [Electronic resource]. Режим доступу: <https://www.scriptslog.com/assets/uploads/scripts/her-2013.pdf>

- 83) Me Before You. Movie script [Electronic resource]. Режим доступа: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=me-before-you](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=me-before-you)
- 84) Moon. Movie script [Electronic resource]. Режим доступа: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=moon](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=moon)
- 85) P.S. I Love You. Movie Script [Electronic resource]. Режим доступа: [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/a1/ps-i-love-you-script.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/a1/ps-i-love-you-script.html)
- 86) The Best Of Me. Movie script [Electronic resource]. Режим доступа: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=the-best-of-me](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=the-best-of-me)
- 87) The Fault in Our Stars. Movie script [Electronic resource]. Режим доступа: <https://www.imsdb.com/scripts/Fault-in-Our-Stars,-The.html>
- 88) The Girl on the Train. Movie script [Electronic resource]. Режим доступа: <https://www.scriptslug.com/assets/uploads/scripts/the-girl-on-the-train-2016.pdf>
- 89) The Last Song. Movie script [Electronic resource]. Режим доступа: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=last-song-the](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=last-song-the)
- 90) The Perks of Being a Wallflower. Movie script [Electronic resource]. Режим доступа: <https://www.imsdb.com/scripts/Perks-of-Being-a-Wallflower,-The.html>