

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської мови та методики її викладання

**ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ ЩАСТЯ В АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ
КІНОДИСКУРСІ**

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 6 курсу 251М групи
Спеціалізація: Середня освіта (мова і
література англійська)
Лиско Аліна Ігорівна

Керівник — д. філол. н.,
професор Белехова Лариса Іванівна

Херсон - 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Концепт у лінгвокогнітивному вимірі	6
1.1. Поняття «концепт» та його структура.....	6
1.2. Типологія концептів.....	
1.3. Кінодискурс як лінгвістичний феномен.....	
РОЗДІЛ 2. Концепт ЩАСТЯ в англomовній лінгвокультурі	
2.1. Номінативне поле концепту ЩАСТЯ.....	
2.2. Вербалізація концепту ЩАСТЯ в афористичних висловах.....	
РОЗДІЛ 3. Імплікація концепту ЩАСТЯ в англomовному кінодискурсі	
3.1. Вербалізація концепту ЩАСТЯ в кінострічці “Найкраще в мені”...	
3.2. Об’єктивація концепту ЩАСТЯ в кінофільмі “Поспішай кохати”.....	
3.3. Імплікація концепту ЩАСТЯ в кінострічці “Вічне сяйво чистого розуму”.....	
3.4. Актуалізація концепту ЩАСТЯ в кінотексті “Остання пісня”.....	
3.5. Вербалізація концепту ЩАСТЯ в кінотексті “Подорож Гектора за щастям”.....	
3.6. Об’єктивація концепту ЩАСТЯ в кінофільмі “Гонитьба за щастям”..	
ВИСНОВКИ	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	
СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	

ВСТУП

Загальною тенденцією сучасної лінгвістики є звернення до людського фактору в мові, коли лінгвістичні пошуки спрямовані на вивчення процесів мислення та їхнього зв'язку з культурою людини. Саме тому дослідження художнього тексту як системи мовних засобів, що найбільш адекватно виражають уявлення автора про навколишній світ, є одним із найактуальніших напрямів сучасної лінгвістики (Л. Зубова, В. Григор'єв, Ю. Караулов, Н. Ковтунова, Н. Кожевнікова, Н. Кузьміна, Б. Ларін, Е. Некрасова, Н. Ніколіна, Л. Новиков, С. Преображенський, О. Северська, О. Ревзіна, А. Чувакін та ін.).

Дослідження специфіки художнього мислення автора, його особистісної картини світу та авторської концептуальної системи відбувається в межах антропоцентричного напрямку науки, а саме когнітивістики, психолінгвістики та психопоетики. Аналіз художньої тканини твору дає змогу виявити закономірності індивідуального процесу відображення дійсності, а відповідно, і закономірності художнього мислення та уяви того чи іншого автора лише в апелюванні до процесів мислення, пізнання світу, форм знань (В. Белянін, Л. Бабенко, Н. Болотнова, О. Залевська, Ю. Казарін, Ю. Караулов, В. Пищальникова, Ю. Сорокін, Н. Черемисіна та ін.).

Зацікавленість ученими проблемою визначення та типології концептів з різних підходів до дослідження цього феномену обумовили актуальність вибраної теми.

Метою роботи є виявлення засобів актуалізації концепту ЩАСТЯ в англійськомовних кінотекстах.

Об'єкт дослідження – концепт, його типологія, концептосфера.

Предмет дослідження – засоби актуалізації концепту ЩАСТЯ в англійськомовних кінотекстах

Мета, об'єкт, предмет дослідження визначили його завдання:

- 1) охарактеризувати сутність поняття концепт, його структуру та типологію;
- 2) виявити специфічні ознаки кінодискурсу та кінотексту;
- 3) створити номінативне поле концепту ЩАСТЯ і виявити особливості його вербалізації в англомовній лінгвокультурі;
- 4) визначити маркери актуалізації концепту ЩАСТЯ в кінофільмі “Поспішай кохати”;
- 5) дослідити засоби імплікації концепту ЩАСТЯ в кінострічках “Найкраще в мені” та “Вічне сяйво чистого розуму”;
- 6) виокремити засоби вербалізації концепту ЩАСТЯ в кінотекстах “Остання пісня” та “Подорож Гектора за щастям”;
- 7) вилучити засоби об’єктивації концепту ЩАСТЯ в кінофільмі “Гонитьба за щастям”.

Новизна роботи – вперше визначені засоби імплікації концепту ЩАСТЯ в кінострічках “Поспішай кохати”, “Найкраще в мені”, “Вічне сяйво чистого розуму”, “Остання пісня”, “Подорож Гектора за щастям”, “Гонитьба за щастям”.

Матеріалом дослідження стали відомі сучасні кінострічки “Поспішай кохати”, “Найкраще в мені”, “Вічне сяйво чистого розуму”, “Остання пісня”, “Подорож Гектора за щастям”, “Гонитьба за щастям”.

Методи дослідження: дескриптивний метод (опис характерних рис концепту та засобів актуалізації концепту ЩАСТЯ), *метод інтерпретаційно-текстового аналізу* (для виявлення прямих і образних номінацій, які актуалізують концепт ШАСТЯ в англомовних кінотекстах), *метод семантичного аналізу* (для виявлення лексичних одиниць, семантика яких дозволяє віднести їх до репрезентант концепту ЩАСТЯ), *метод концептуального аналізу* (для вилучення метафоричних концептуальних схем з цільовим доменом ЩАСТЯ, які лежать в основі англомовних кіно текстів).

Апробація дослідження

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕПТ У ЛІНГВОКОГНІТИВНОМУ ВИМІРІ

1.1. Поняття «концепт» та його структура

Поняття “концепт” у лінгвістиці не має єдиного тлумачення та трактується в межах когнітивістики та психолінгвістики, у сфері яких працювали та працюють багато вчених, різноманітні визначення концепту сходяться. Різні види вербалізації авторського знання та пізнання зображуваної дійсності становлять основи текстового концепту. Концепти є тими ідеальними, абстрактними одиницями, якими людина оперує в процесі мислення. Вони відображають зміст отриманих знань, життєвого досвіду та результатів пізнання людиною навколишнього світу у вигляді певних одиниць, “квантів” знання. Людина мислить концептами [72].

Концепт актуалізує один або декілька будь-яких, не обов’язково сутєвих, ознак об’єкта. Концепт – це поняття, занурене в лінгвокультурний контекст, у конкретний простір і час [21].

За способом репрезентації в мові виділяють лексичні, фразеологічні та граматичні концепти. Концепти, що репрезентуються значенням окремого слова, називають лексичними; концепти, що передаються значеннями фразеологічних сполучень, – фразеологічними, а ті, що відображаються у граматичних формах, категоріях, синтаксичних структурах, – граматичними концептами [72].

Окрім цього, концепт – це багатопланове ментальне утворення, куди входять образний, поняттєвий, символічний та дискурсивний складники. Він має складну структуру, зміст якої лише частково можна виявити через засоби його репрезентації в мові. Усі мовні засоби у своїй сукупності дають лише загальне уявлення про зміст концепту у свідомості носіїв конкретної мови. Це пов’язано з тим, що пізнання так само індивідуальне, як і формування концепту. Індивідуальними є і засоби репрезентації концепту в мові [40].

Вважається, що кращий доступ до опису і визначення природи концепту забезпечує мова. При цьому одні вчені вважають, що як найпростіші концепти слід розглядати концепти, представлені одним словом, а як складніші – ті, що представлені в словосполученнях і реченнях. Інші вбачали найпростіші концепти в семантичних ознаках чи маркерах, виявлених під час компонентного аналізу лексики. Нарешті, певну компромісність бачення висловлюють ті вчені, які вважають, що частина концептуальної інформації має мовну “прив’язку”, тобто способи їх мовного вираження, але частина цієї інформації відображається в психіці принципово по-іншому, тобто ментальними репрезентаціями іншого типу – образами, картинками, схемами тощо [21].

Структура концепту, його неоднорідність помічені дослідникам з самого початку когнітивних досліджень. Думки про основні компоненти концептів висловлювалися різні. Так, Ю. Степанов виокремлює в концепті повсякденну, загальновідому сутність, сутність, відому окремим носіям мови, та історичну, етимологічну інформацію. [44, с. 97].

С. Воркачов виділяє в концепті понятійну складову (ознакова й дефініційна структура), образну складову (когнітивні мегафони, що підтримують концепт у свідомості) і значиму складову - етимологічні, асоціативні характеристики концепту, що визначають його місце в лексико-граматичній системі мови [13, с. 7].

В. Карасик розрізняє в структурі концепту образно-перцептивний компонент, понятійний (інформаційно-фактуальний) компонент і ціннісну складову (оцінка й поведінкові норми) [21, с. 118].

Г. Слишкін вичленовує у структурі концепту чотири зони — основні (інтразону, екстразону) і додаткові — квазизону й квазиекстразону [42, с. 17-18]. Інтразона— це ознаки концепту, що відбивають власні ознаки денотата, в екстразону входять ознаки, що вилучаються з паремій і переносних значень. Квазиінтразона й квазиекстразона пов'язані з формальними

асоціаціями, що виникають у результаті співзвуччя імені концепту з іншим словом, використанням евфемізмів і т. ін. [42, с. 65-66].

М. Нікітін вичленовує у концепті образ, поняття, когнітивний імплікаціонал і прагматичний імплікаціонал [36, с. 59-60].

Звертає на себе увагу те, що більшість дослідників вичленовує у складі концепту образ, певне інформаційно-понятійне ядро й деякі додаткові ознаки, що свідчить про принципову подібність і розуміння структури концепту в різних наукових школах.

Досвід наших досліджень і досвід досліджень наших учнів дозволяє нам говорити про три базові структурні компоненти (елементи) концепту – образ, інформаційний зміст й інтерпретаційне поле. Наявність у концепті образного компонента визначається самим нейролінгвістичним характером універсального предметного коду: почуттєвий образ кодує концепт, формуючи одиницю універсального предметного коду. Почуттєвий образ виявляється й у лексикографічному значенні багатьох слів (червоний, кислий, теплий, прямокутний тощо – подібні одиниці метамови входять у словникові тлумачення багатьох слів), він може виявлятися й у психолінгвістичному значенні в ході експериментів або тільки у власне когнітивній невербалізуючій складовій концепту [36, с. 176].

Наявність образу в структурі концепту підтверджується прототипною семантикою, що одержала широкий розвиток у сучасній лінгвістиці. «Прототипи, – пише Д. Лакофф, – це найбільш чіткі, яскраві образи, здатні подати клас концептів у цілому. На основі найважливіших ознак прототипу людина провадить класифікаційну (таксономічну) діяльність, виконує категоризацію знань» [56, с. 54-56].

Е. Рош визначає прототип як одиницю, що проявляє найбільшою мірою властивості, спільні з іншими одиницями даної групи, а також як одиницю, що реалізує ці властивості в найбільш чистому вигляді й найбільш повно, без домішки інших властивостей [57, р. 29].

Як відзначає В. Карасик, для багатьох прототипом слова *фрукт* є образ яблука, а прототипом слова *іспит* – узагальнена картина бесіди викладача зі студентом за столом [21, с. 127].

Чуттєвий образ у структурі концепту неоднорідний. Він утворений:

1) перцептивними когнітивними ознаками, що формуються у свідомості носія мови в результаті відбиття ним навколишньої дійсності за допомогою органів чуття (перцептивний образ);

2) образними ознаками сформованими метафоричним осмисленням відповідного предмета або явища [37, с. 14-15]. Цей образ можна назвати метафоричним або когнітивним (оскільки подібна метафора називається когнітивною).

Перцептивний образ включає зорові, тактильні, смакові, звукові й нюхові образи. Когнітивний образ відсилає абстрактний концепт до матеріального світу [37, с. 16].

Так, у роботах М. Піменової вичерпно продемонстрована роль концептуальних метафор у формуванні змісту абстрактних концептів внутрішнього світу людини – *душа, дух та* їхні англійські відповідники. Отже, образний компонент у структурі концепту складається із двох складових – перцептивного образу й когнітивного (метафоричного) образу, які однаковою мірою відбивають: образні характеристики концептуалізованого предмета або явища [37].

Інформаційний зміст концепту включає мінімум когнітивних ознак, що визначають основні, найбільш важливі відмітні риси концептуалізованого предмета чи явища.

Це ознаки, найбільш істотні для самого предмета або його використання, що характеризують його найважливіші диференційні риси, обов'язкові складові частини, основну функцію тощо.

Інформаційних когнітивних ознак звичайно небагато, це дефініційний мінімум ознак, що визначають сутність концепту. Інформаційний зміст багатьох концептів близький до змісту словникової дефініції ключового

слова концепту (якщо воно є), але до нього входять тільки ті, що диференціюють денотат концепту ознаки й вилучаються випадкові, необов'язкові, оцінні [39, с. 52].

Визначати інформаційний зміст концептів, що відбивають артефакти й наукові поняття, легше, ніж визначати інформаційний мінімум концептів, що відбивають натурфакти (найменування тварин, явищ природи) або концептуалізуючі абстрактні сутності. Численні приватні, енциклопедичні, оцінні ознаки не входять в інформаційний зміст концепту, вони належать уже інтерпретаційному полю, хоча не завжди можна провести чітку грань між інформаційним й інтерпретаційним змістом концепту [37].

Інтерпретаційне поле концепту включає когнітивні ознаки, які в тому чи іншому аспекті інтерпретують основний інформаційний зміст концепту, впливають із нього, являючи деяке вивідне знання, або оцінюють його.

Інтерпретаційне поле неоднорідне, у ньому досить чітко вичленовуються кілька зон – таких ділянок інтерпретаційного поля, які мають певну внутрішню змістовну єдність і поєднують близькі за змістом когнітивні ознаки [39, с. 54].

Образ й інформаційний зміст концепту представляють його інформаційний каркас, що має відносно структурований характер.

Інтерпретаційне поле, як повітря, пронизує концепт, наповнює його, заповнює «місце» між його структурними компонентами – це *найменш структурована* частина концепту, вона може бути описана як перерахування ознак [39, с. 70].

Характерна риса інтерпретаційного поля – співіснування в ньому суперечних один одному когнітивних ознак Структура того або іншого концепту може бути описана лише після того, як встановлено й описано його зміст, тобто виявлені когнітивні ознаки, які утворюють зміст концепту Відносини між окремими структурними компонентами концепту і його польовою організацією не симетричні [37].

Базові структурні компоненти концепту – образ, інформаційний зміст і інтерпретаційне поле – розподіляються по різних польових ділянках концепту, при цьому відсутня тверда закріпленість структурних компонентів концепту за певними польовими зонами – так, інформаційний зміст концепту може належати й до ядра, і до ближньої периферії, і до інших зон периферії, а ознаки інтерпретаційного поля можуть увійти за яскравістю в ядро концепту тощо. Лише пареміологічна зона, як зазначалося, переважно становить крайню периферію змісту концепту.

Образ не обов'язково входить до ядра концепту як структури, хоча в індивідуальній свідомості конкретний образ, мабуть, таким є, оскільки кодує концепт для даного носія мови [39, с.75].

Периферійний статус тієї або іншої концептуальної ознаки зовсім не свідчить про його малозначимість або непотрібність в структурі концепту, статус ознаки лише вказує на міру його віддаленості від ядра за ступенем яскравості [39].

Таким чином, у теорії й описі концептів необхідно розмежовувати *зміст концепту* й *структуру концепту*.

Зміст концепту створений когнітивними ознаками, які відбивають окремі ознаки концептуалізуючого предмета або явища й описується як сукупність цих ознак. Зміст концепту внутрішньо впорядкований за польовим принципом – ядро, ближня, далека й крайня периферія. Приналежність до тієї або іншої зони змісту визначається насамперед яскравістю ознаки у свідомості носія відповідного концепту. Опис здійснюється як перелічення ознак від ядра до периферії у міру зменшення яскравості ознаки [39, с. 75].

Структура концепту включає базові структурні компоненти різної когнітивної природи, які утворюють концепт – чуттєвий образ, інформаційний зміст й інтерпретаційне поле, і описується як перерахування когнітивних ознак, що належать кожному із цих структурних компонентів концепту [39, с. 77].

Дослідженню підлягає як зміст, так і структура, як ядро, так і периферія концепту, однак важливо диференціювати їх у процесі опису, оскільки їхній статус і роль у структурі свідомості й у процесах мислення різні й вони потребують різних прийомів опису.

Отже, слідом за О. Кубряковою, визначаємо концепт як термін, що служить для пояснення одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості та тієї інформаційної структури, яка відбиває знання і досвід людини: оперативно-змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи та мови мозку, всієї картини світу, відбитої в людській психіці.

1.2. Типологія концептів

Питання про типологію концептів – одне з перших теоретичних питань, поставлених когнітивною лінгвістикою в процесі її становлення. Пошуки визначення концепту, його ментальної специфіки були тісно пов'язані із проблемою класифікації концептів, якій дослідники приділяли велику увагу.

Інтенсивний розвиток когнітивної лінгвістики, теоретичне осмислення поняття «концепт» і типології концептів привело дослідників до розуміння того, що *концепт* це парасольковий термін, що поєднує різні види ментальних явищ, функцією яких є структурація знань у свідомості людини.

Вироблено розуміння того, що концепти – це одиниці мислення, які за своїм змістом й організацією можуть бути досить різні при збереженні своїх основних функцій структурувати знання й виступати одиницями розумового процесу. Типологія концептів можлива й необхідна у зв'язку з тим, що розрізняються типи знань, що є концептами.

А. Бабушкін розмежовує розумові картинки, схеми, гіпероніми, фрейми, інсайти, сценарії, калейдоскопічні концепти [5, с. 43-67].

Н. Болдирев розмежовує конкретно-почуттєві образи, подання, схеми, поняття, прототипи, пропозиції, фрейми, сценарії або скрипти, гештальти [10, с. 36-38].

С. Воркачов виділяє концепти вищого рівня (*борг, щастя, любов, совість*) і звичайні концепти [13,с.44].

Г. Слишкін виділяє первинні й вторинні концепти, метаконцепти (які утворюються в результаті осмислення продуктів попередньої концептуалізації й у яких реалізується рефлексія носія мови [42, с.5], а також пропорційні, які сформувалися, формуються, граничні й рудиментарні лінгвокультурні концепти [42, с. 6-7].

В. Карасик розмежовує параметричні й непараметричні (регулятиви й нерегулятиви) концепти [21].

М. Піменова виділяє наступні види концептів: образи (*Русь, Росія, мати*), ідеї (*соціалізм, комунізм*) і символи (*лебідь*) [37, с.8], а також концепти культури, які діляться на кілька груп: універсальні категорії культури – *час, простір, рух, зміна, причина, наслідок, кількість, якість*; соціально-культурні категорії – *воля, справедливість, праця, багатство*, для росіян – *статок, власність*; категорії національної культура – для росіян це *воля, будинок, соборність, душа, дух*; етичні категорії – *добро, зло, борг, щоправда, істина*; міфологічні категорії – *боги, ягол-охоронець, парфуми, домовик* [Там же,с.10]. Існують інші класифікації.

Концепти можна класифікувати за різних підстав, кожне з яких буде відбивати «когнітивну реальність». На наш погляд, найбільш важливо розрізняти концепти за тим *типом знання, відбиття дійсності*, що вони закріплюють, оскільки саме від цього залежать методи виділення й опису концептів.

Наші дослідження в цій галузі дозволяють запропонувати наступну топологію концептів.

Подання – узагальнений чуттєво-наочний образ предмета або явища.

Концепти-подання, як правило, об'єктивуються в мові переважно лексичними одиницями конкретної семантики. Про те, що значеннєва сторона подібних одиниць репрезентує саме подання, свідчать словникові дефініції цих лексем, багато з яких практично цілком складаються з перерахування чуттєво сприйнятих ознак предмета номінації.

Подання статичні й виявляють собою відбиття сукупності найбільш яскравих зовнішніх, чуттєво сприйнятих ознак окремого предмета або явища.

Схема – концепт, представлений деякою узагальненою просторово-графічною або контурною схемою; це гіперонім з ослабленим образом – дерево *взагалі*, (наочний образ дерева взагалі – стовбур і крона), образ ріки як довжини, стрічки, схематичний образ людини – голова, тулуб, руки й ноги («крапка, крапка, кома, мінус, крива пика, палка, палка, огірок – от і вийшов чоловічок» – як у дитячих малюнках і т.ін.) [39].

Н. Болдирев визначає схему так: «розумовий образ предмета або явища, що має просторово контурний характер» [10, с. 36].

Схеми можна намалювати, що є ознакою реального існування даної форми структуризації знань. Схема проміжний тип концепту між поданням і поняттям, певний етап розвитку абстракції [10].

Поняття – концепт, що відбиває найбільш загальні, істотні ознаки предмета або явища, результат їхнього раціонального відбиття й осмислення. Поняття виникає на базі подання або схеми шляхом поступового, поетапного відволікання від другорядних, випадкових, індивідуальних чуттєво сприйнятих ознак або шляхом з'єднання в понятійному образі розумових компонентів інших концептів [10].

З'єднуватися можуть як ознаки, що відбивають реально існуючі елементи дійсності, так і ознаки, що відбивають елементи дійсності, що не існують у тому або іншому конкретному сполученні.

З усього сказаного варто визнати, що концепти-поняття формуються в мисленні переважно як відбиття наукової й виробничої сфер дійсності

(термінологія). Поняття вербалізуються, як правило, термінологічною й виробничою лексикою.

Багато понять фактично створюються лінгвістами, які стоять перед необхідністю дати слову дефініцію в тлумачному словнику, спираючись на невелику кількість диференціальних ознак або виконати компонентний аналіз значення слів, щоб розмежувати подібні за змістом слова. Як відзначали Ю. Степанов, «логічні поняття вироблені не для кожного явища, яке називається окремим словом, тому що не всі об'єкти й явища є предметом суспільного пізнання» [45, с. 441] .

Фрейм – мислимий у цілісності його складових частин багатокомпонентний концепт, об'ємне подання, деяка сукупність стандартних знань про предмет або явище

Сценарій (скрипт) — послідовність декількох епізодів у часі; це стереотипні епізоди з ознакою руху, розвитку. Фактично це фрейми розвертаються в часі й просторі як послідовність окремих епізодів, етапів, елементів.

Гештальт – комплексна, цілісна функціональна розумова структура, що впорядковує різноманіття окремих явищ у свідомості. Гештальт (термін Х.Еренфельса, австрійського мистецтвознавця кінця XIX століття), являє собою цілісний образ, що сполучає почуттєві й раціональні елементи, а також об'єднуючий динамічний і статичний аспекти відображуваного об'єкта або явища [39, с. 87].

Істотною для лінгвокогнітивного дослідження виявляється також типологія концептів за характером їх «спостереження», об'єктивування для людини. Із цього погляду концепти можна підрозділити на *вербалізовані* – для яких є в системі регулярні мовні засоби вираження і які регулярно стають зовнішніми в комунікативному процесі даної мовної форми, і *невербалізовані*, що не мають в системі мови регулярних, стандартних засобів мовної об'єктивації або непрямих способів, що мають тільки мовну об'єктивацію й які вербалізуються штучно в умовах примусово поставленого

завдання (наприклад, в умовах експерименту або при необхідності словесно їх описати в ході дослідження) [40].

Також вагомою для лінгвокогнітивного дослідження є класифікація концептів за їхньою приналежністю до певних груп носіїв. Із цього погляду виділяють *універсальні концепти* (*вода, сонце, батьківщина, земля, будинок й ін.*), хоча й такі концепти можуть виявляти національну специфіку; *національні концепти* – властиві тільки одному народу, порівн. японське слово *саби* – відособлене мовчання на лоні природи, у японців також є слово, що означає «жінка, яка, якби вона жила в інший час, користувалася б більшим успіхом у чоловіків», фінск. *Сису* – «життєва стійкість й уміння протистояти обставинам, властива фінам», фр. *Savoir-vivre* – «уміння жити у своє задоволення», російські концепти *духовність, вульгарність, кмітливість, либонь*, західні концепти *толерантність, приватність, виклик, чесна гра* тощо [39, с. 87].

Існують також *групові* (вікові, гендерні, професійні й під.), а також *індивідуальні* концепти.

І ще одне важливе розмежування: за ступенем абстрактності змісту концепти підрозділяються на *абстрактні* (ментефакти) і *конкретні* (натурфакти й артефакти) [39, с. 88].

Запропоновані класифікації – за типом відбиваючого знання, за мовною об'єктованістю, за приналежністю й за ступенем абстрактності – актуальні для методики лінгвокогнітивного дослідження, оскільки різні з названих типів концептів потребують власних методик аналізу й опису [37].

На сьогодні в лінгвістиці не існує усталеної й вичерпної класифікації концептів. Вчені виділяють різновиди концептів лише за одним критерієм (пор. соціологічний, гносеологічний, лінгвістичний, лінгвокультурологічний, генетичний, соціолінгвістичний, естетичний тощо) [21, 23]. Проте будь-який концепт одночасно підлягає класифікації за кількома параметрами, оскільки він наділений цілим комплексом ознак і характеризується багатовимірністю.

С. Аскольдов виділяє два типи концептів – пізнавальні та художні, акцентуючи увагу на рухомості меж між ними: *Пізнавальні концепти* – схематичні, мають поняттєву природу, оброблюють сферу замінованих явищ з одного погляду; *Художні концепти* – діалогічні, оскільки характеризуються чисельністю одночасно значущих поглядів. Породжувальний і сприймальний моменти свідомості у цьому випадку рівноцінні. Концепти цього типу характеризуються невизначеністю можливостей і підкоряються особливому виду прагматики – *Художній асоціативності*, Тому вони образні, символічні. Породжені митцем, концепти розвиваються і підлягають своєрідному збоченню під час сприйняття [4, с. 65].

За лінгвокультурологічним параметром концепти поділяються на рамочні та концепти з міцним ядром: *Рамочні концепти* – це концепти, ідеальний зміст яких утворює своєрідну раму. Ця рама може накладатися на певні явища. При цьому ці явища можуть збігатися з межами рами, підводитися під неї, а можуть навпаки не збігатися з нею. Отже, маємо концепти, безпосередньо пов'язані з процесом соціальної оцінки, підведення під норму, що вироблені усвідомленою діяльністю суспільних сил (концепти Інтелігенція, Цивілізація); *Концепти з міцним ядром* – це культурно значущі концепти у своїй цілісності, у всьому комплексі ознак, а використання однієї з ознак як рами концепту можливе лише як штучна логічна процедура (концепти Любов, Віра) [45, с. 442].

В. Ужченко зазначає, що серед концептів виділяють загальнокультурні й етнокультурні: *Загальнокультурні концепти* – це концепти, що віддзеркалюють загальнолюдські цінності й вписані в культурно-глобальний контекст (концепти Життя, Смерть, Воля); *Етнокультурні концепти* – це вербалізовані феномени з етнокультурним компонентом, уписані в культурно-національний (культурно-ареальний) контекст (для українців – це концепти Віз, Хата, Рушник; для донецького ареалу – Шахта, Лава). А.Гуревич розподіляє культурні концепти на *Космічні* (універсальні категорії культури, що перегукуються з філософськими категоріями часу, простору,

руху) та *Соціальні* (просто культурні категорії Свобода, Право, Багатство, Власність), а В. Маслова додає ще третю групу – *Національні Концепти* [18]. В. Карасик пропонує протиставляти три типи концептів: *Етнокультурні концепти* – ментальні утворення, актуальні для всієї етнокультури; *Соціокультурні концепти*, актуальні для певної групи в межах певної лінгвокультури. Концепти цього типу неоднорідні: виділяють концепти, що об'єднують великі групи людей за віковими, гендерними, освітніми, становими ознаками, та концепти, що ідентифікують малі групи носіїв певної субкультури – від об'єдань за інтересами до родини; *Індивідуально-культурні концепти* – актуальні для індивідуума: індивідуально-авторські концепти, що виражаються ключовими словами, властивими письменнику чи філософу; концепти, що визначають психотип особистості [21, с. 118-122].

А. Вежбицька використовує семантичний параметр і вводить терміни концепт-мінімум, концепт-максимум та енциклопедичний додаток [11]:

Концепт-мінімум характеризує неповне володіння словом, що притаманне звичайному носію мови, якому відома сама реалія, але вона є начебто периферійною для його життєвої практики;

Концепт-максимум охоплює „повне” володіння словом, що притаманне звичайному носію мови, якому реалія відома в усьому її обсязі; *Енциклопедичний додаток* розширює концепт-максимум професійними знаннями [11, с. 76].

За когнітологічним параметром виокремлюють дві групи концептів: первинні й вторинні концепти; прості й складні:

Первинні концепти – це вихідні концепти, сутність яких не підлягає аналізу; *Вторинні концепти* – похідні концепти, що розвинулись з первинних, підлягають подальшому уточненню та модифікаціям, потрапляючи під вплив інших концептів постійно видозмінюються;

Прості концепти – концепти репрезентовані одним словом у мовній картині світу; *Складні концепти* – концепти представлені словосполученнями і реченнями [39, с. 90-91].

У галузі творчого мислення найчастіше говорять про *Наукові* Та *Художні* концепти, що відповідно стосуються спеціальної та естетичної сфер людського знання (Н. Данилюк, В. Іващенко, Л. Міллер).

Сьогодні в галузі суспільних наук, за даними В. Іващенко, як наукові розглядають концепти Етнос, Нація, Комунікація, Спілкування (М. Каган), Ментальність (А. Соколова), Жанр (С. Штирков), Тероризм (К. Петров) тощо; у філологічній концепції – концепти Система, Функція, Домінанта (Ю. Тинянова). На матеріалі сучасних художніх, публіцистичних, фольклорних текстів вивчаються й описуються *Естетичні концепти* Істина, Добро, Краса (Е. Береговська, Н. Артюнова, О. Леонтьєва, І. Тарасова).

На жаль, при вивченні концептів не враховується історичний параметр класифікації, хронологічні межі певних часових відрізків (концепти Античності, концепти Середньовіччя, концепти Відродження, концепти Просвітництва, концепти Нового часу тощо). Більшість лінгвістів говорить про приналежність концептів до культури, зазначаючи, що саме вони „формують тіло національної культури” [45], „наділені культурним змістом” [45, с. 27].

Традиційно культура поділяється на світову та національну. Тому вважаємо доречним застосовувати терміни *Світові концепти* Та *Національні концепти*. *Світові концепти* – концепти, що постають внаслідок синтезу кращих досягнень усіх національних культур. *Національні концепти* – концепти, що є синтезом однієї культури, її різних класів, соціальних груп. Опрацьована класифікаційна схема концепту складається з трьох основних етапів: 1) поділ за історико-культурологічним параметром; 2) поділ за ціннісно-соціологічним параметром; 3) поділ за когнітологічним параметром; і чотирьох додаткових етапів: поділ за соціолінгвістичним, лінгвокультурологічним, гносеологічним та естетичним параметрами [45]. Актуальним також постає приналежність до традиційного чи не традиційного погляду на певні проблеми, що висвітлюються в різних роботах різних учених.

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, що припускає його інтерпретацію як холистичної одиниці в єдності структурних, когнітивно-семантичних і комунікативно-прагматичних властивостей [40, с. 58]. Цей підхід до інтерпретації типологічної організації концептокорпусу дозволяє його розглядати у рамках таких бінарних опозицій, як «параметричність» – «непараметричність», «універсальність» – «специфічність», «регулятивність» – «нерегулятивність», «позитивність» – «негативність».

Таксономізація концептів під кутом зору *міри* припускає їхнє протиставлення як параметричних / непараметричних ментальних утворень 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 заздальгідь прораховані сутності. Так, ВЕСІЛЛЯ і ГОСТИННІСТЬ пов'язані з уявленнями про обрядові традиції, БРАТ – про кровні узи, ХРАМ – про релігійні обряди, 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 [40, с. 17].

Непараметричні концепти профілюються на рівні відчуттів, уявлень і асоціацій (ДУША, ЛЮБОВ, СЛАВА, ДОБРО, СТРАХ, ТУГА), до яких доволі важко застосувати які-небудь критерії міри.

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 [40, с. 60].

У межах цієї типології слід звернути увагу й на структурний момент вербального аранжування концептів. Зокрема, на той факт, що вони не завжди мають однослівне втілення, а можуть мати і вигляд словосполучення. Пор.: укр. СОФІЯ КИЇВСЬКА, АВТОКЕФАЛЬНА ЦЕРКВА, РОДИННЕ ВОГНИЩЕ, ДІД МОРОЗ, англ. BLOODY MARY, COLD WAR. Деякі з таких концептів уже описані в літературі (БІЛА ВОРОНА, БОГ І ЦАР, СВОБОДА І ВОЛЯ, англ. CRIME AND PUNISHMENT [40, с. 85-86].

Типологізація концептів під кутом зору когнітивної семантики може бути здійснена в опозиції «універсальність – специфічність». *Універсальні* концепти відрізняються своєю загальністю та наднаціональним характером. Вони мають загальнолюдську значимість. 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 [40, с. 88].

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), теософські (РАЙ – ПЕКЛО, ЖИТТЯ – СМЕРТЬ, ДОБРО – ЗЛО) або логічно (ПРИЧИНА – НАСЛІДОК). Іноді універсальні концепти об'єктивуються у тріадному

режимі (ВІРА – НАДІЯ – ЛЮБОВ; БОГ – БАТЬКО; БОГ-БАТЬКО, БОГ-СИН – БОГ-СВЯТИЙ ДУХ; ВОГОНЬ, ВОДА І МІДНІ ТРУБИ) [40, с. 87].

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. По-різному оцінюються й концепти ЗАКОН, БАГАТСТВО, БІДНІСТЬ, АРИСТОКРАТ у різних культурах, соціальних і професійних стратах. У цілому ж специфічні концепти становлять найбільший інтерес для лінгвокультурології через їх здатність квантувати відповідні когнітивно-семантичні простори [40].

Виходячи зі смислу терміну «універсальність», можна припустити, що відповідні концепти викликають у всіх лінгвокультурах переживання однакових емоцій, утворення однакових образів і розстановку однакових оцінок. Проте це далеко не так: у кожному з них приховано багато чого національно специфічного. Є підстави вважати, що універсальні концепти також переживаються в різних культурах по-різному, а основний їх смисл набуває національних відтінків, які можуть викликати різні асоціації та образи [40, с. 87-88].

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 ілокутивною функціями, що цілком узгоджується з переживанням і інтенсивністю духовних цінностей. Типологічне осягнення концептів під кутом зору **прагмасемантики** (телеології, інтенціональності) припускає їхнє протиставлення як регулятивних і нерегулятивних ментальних утворень [40, с. 88].

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. 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, ОBOB'ЯЗОК) стандартом. Регулятиви суто 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. Будучи підкріплені досвідом, регулятивні концепти наділені великою психічною енергією [40, 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, ПОДАРУНОК існує ніби в згорнутому, а точніше у «зв'язаному» вигляді. Очевидно, їх регулятивна функція виявляється приглушеною в мові, але при цьому не виключена її актуалізація в мовленні [40, с.89].

На перетинанні вищезазначених типів концептів, які є ментальними утвореннями гіперонімічного порядку, існують і їх гіпонімічні різновиди – класи і підкласи концептів, виокремлювані за когнітивно-семантичним принципом [40, с. 88-89].

Концепти логіко-філософського порядку суто 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 [40, с. 88].

Категоріальні концепти відбивають єдиний для всіх когнітивний процес і несуть інформацію про класи об'єктів на кшталт аристотелівських категорій РІЧ, КІЛЬКІСТЬ, ПРИЧИНА, ПРОСТІР, ЧАС, які А. Д. Белова називає загальнокультурними [7, с. 24].

Теософські концепти суто універсальні, нерегулятивні, непараметричні ментальні утворення з абстрактною семантикою: БОГ, ВІРА, СВІТЛО І ТЬМА, ВІЧНІСТЬ, ГРІХ, ДОЛЯ, ДУША І ДУХ, ЖИТТЯ І СМЕРТЬ. Часто до цього типу відносять і стихії типу ВОГОНЬ, ВОДА, ЗЕМЛЯ, ПОВІТРЯ, теософська інтерпретація яких припустима, мабуть, лише в рамках міфологічних чи езотеричних віровчень. Загалом концептуальні антиномії становлять собою особливий клас, що за своєю суттю наближається до філософських категорій. Логіко-філософські концепти є універсальними, бо вони відбивають єдиний для всіх когнітивний процес [40, с. 89].

Концепти морального порядку 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, ОБОВ'ЯЗОК, ДОБРО І ЗЛО, ВОЛЯ, ГОРДІСТЬ, ТОЛЕРАНТНІСТЬ, ПРИМИРЕННЯ, ОБМАН, ЗАЗДРИСТЬ. 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 [40, с. 91].

Концепти телеономного порядку суто «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». Будучи здатними накреслювати мету за межами

індивідуального буття, такі концепти поділяються на власне- і емоційно-телеономні. До *власне-телеономних* зазвичай відносять концепти ЗДОРОВ'Я, ПРАВДА, СПРАВЕДЛИВІСТЬ, УСПІХ, ДРУЖБА, СВОБОДА І ВОЛЯ. До *емоційно-телеономних* належать концепти РАДІСТЬ, ЩАСТЯ, КОХАННЯ, ПОДЯКА та ін [40, с. 91]. 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) [40, 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.

Емоційні концепти 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» [40, с. 192]. Вони конституюються одиницями з позитивним (СПОКІЙ, ЗАХОПЛЕННЯ, ЗАДОВОЛЕННЯ, ЗАЧАРУВАННЯ) і негативним (ГНІВ, РОЗЧАРУВАННЯ, ДЕПРЕСІЯ, СТРАХ, ОБРАЗА, НЕНАВИСТЬ) маркуванням.

Фізіологічні концепти відбивають ідею норми і відхилення від неї, даючи позитивну (БАДЬОРІСТЬ, ЗДОРОВ'Я, СОН) 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, МУЖ, МАТИ, БАТЬКО,

БРАТ, ТЕЩА, ЗЯТЬ). Гендер кваліфікується як соціальна стать, що синтезує культурне і біологічне в людині. До фізіологічних концептів слід віднести і *біовітальні* (ДИТИНСТВО, МОЛОДІСТЬ, СТАРІСТЬ) [40, с. 91-92].

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

Серед *етноантропонічних* концептів на кшталт ІНТЕЛІГЕНТ, АРИСТОКРАТ, ДУРЕНЬ, МОЛОДЕЦЬ має місце національно маркована специфіка антропонімацій, пов'язана з укладом життя народу та його традиціями. Поряд із цим розрізняють і так званий *етнокультурний типаж*, у якому концентрується узагальнений образ представника певної соціальної групи в рамках конкретної культури. Цей образ можна впізнати за специфічними ознаками вербальної та невербальної поведінки і чітко визначеної ціннісної орієнтації. У літературі описані зокрема такі типажі: АНГЛІЙСЬКИЙ АРИСТОКРАТ, ФРАНУЗЬКИЙ БУРЖУА, РОСІЙСЬКИЙ ЧИНОВНИК, РОСІЙСЬКИЙ ДВОРЯНИН, АМЕРИКАНСЬКИЙ СУПЕРМЕН, АМЕРИКАНСЬКИЙ КОВБОЙ, ШУТ ГОРОХОВИЙ тощо.

Етносоціонічними концептами 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 [40, с. 92-93].

Концепти етно-психо-культурного порядку об'єктивуються здебільшого абстрактними іменниками. Вони відбивають як специфіку певної етнічної культури, так і особливості національної психології (менталітету) народу. Вони є найбільш вивченим класом ментальних об'єктів.

А. Вежбицька описала такі типово російські концепти, як ДУША, ДОЛЯ, ПЕЧАЛЬ, типово українські (ВОЛЯ, ДОЛЯ, ЛИХО) [40, 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. Конфесійними вони є доволі умовно, бо їх можна віднести і до ритуальних (ІКОНА, ХРАМ, ЦЕРКВА, МЕЧЕТЬ, СИНАГОГА, КОЛОКОЛ) чи ритуально-професійних (ППІ, МУЛЛА, РАВВІН, МОНАХ, ПАЛОМНИК) тощо. Ці концепти важливі для побудови єдиної концептуальної системи людини.

А. Бабушкін звертає увагу на ще один тип концептів – *міфемі* (КЕНТАВР, РУСАЛКА, ЛІШИЙ, ДОМОВИЙ, ДРАКОН) – пустих понять, або понять з нульовим референтним обсягом чи безденотатних реалій, фактів уяви, що не мають відповідного оригіналу в оточуючому світі. Кожний носій мови, реалізуючи той чи інший концепт, вносить у його об'єктивний зміст елементи суб'єктивного досвіду [5, с. 221].

З іншого боку, існує чимала кількість концептів, які не можуть бути поміщеними в ту чи іншу рубрику. Найяскравішим прикладом цього можуть бути *ідіоконцепти* як такі, що відбивають світ цінностей окремо взятої особистості чи авторські модифікації загальноприйнятих цінностей. Ці концепти є також важливою частиною ментального світу людини, оскільки за їх допомогою мовна особистість квантує свій власний когнітивно-семантичний простір [21, с. 15].

Запропонована таксономія лише накреслює в загальних рисах певні обриси. Багато концептів перетинаються в різних класифікаційних координатах. Наприклад, СОВІСТЬ, ГОРДІСТЬ, ДОБРО, РАДІСТЬ можуть

бути витлумаченими не лише в термінах телеономності, але й теософії, соціальної значущості, етноспецифічності, універсальності тощо [40, с. 94].

Отже, концепт ЩАСТЯ за класифікацією Приходька А.М. визначаємо як емоційно-телеономний, параметричний, універсальний, регулятивний концепт.

1.3. Кінодискурс як лінгвістичний феномен

Останнім часом дослідження кінодискурсу досягли піку. Полікодова сутність поняття зумовлює зміни й модифікації у трактуванні. У такому світлі кінодискурс як феномен на перетині численних дисциплін знаходиться в епіцентрі наукових пошуків лінгвістики, літературознавства, соціолінгвістики, лінгвістичної та філософської антропології, філософії семіотики й кіносеміотики, критичного дискурс-аналізу, теорії кінематографу. Розмаїття аспектів дослідження кінодискурсу як «мультимодального семіотичного явища» [60, р. 139] включає аналіз із погляду діалектології (В. Гаас) і соціолінгвістики у світлі теорії варіацій (Р.Местрі), кодової комутації (К. Джонсон), драматичності телевізійних діалогів (К. Річардсон), мовно-ідеологічних співвідношень і проблем мультилінгвалізму (Л. Бляйхенбахер), гендерної дискримінації (Дж. Рей). Г.Слишкін пропонує термін «медіатекст», розглядаючи кінодискурс із позиції прагмалінгвістики [42].

М. Єфремова та М. Ворошилова використовують поняття «креолізований текст». Західні лінгвісти надають перевагу терміну «мультимодальний дискурс» (*multimodal discourse*, Р.Джонс), *language of film*, *film-as-text* (*Androutsopoulos*), *pidue cinematic discourse*, *film discourse*, *filmic discourse*, *telecinematic discourse* (*Piazza*) *film dialogue* (*S.Kozloff*, *J.Jaekle*). За дефініцією І. Лавріненко кінодискурс є полікодовою когнітивно-комунікативною єдністю семіотичних одиниць, що характеризується

зв'язністю, цілісністю, завершеністю, адресатністю й утілюється згідно із задумом колективного автора [27, с. 6].

Когнітивну природу кінодискурсу розглядають у спектрі синергетичної парадигми на основі дихотомії ціле – цілісність (Р. Якобсон, Н. Антип'єв, Л.Кіященко Є. Колодіна), згідно з якою реципієнт (глядач) конструює й інтерпретує змісти у сфері свідомості через процес пізнання з урахуванням власного «когнітивного багажу» [22, с. 109]. У світлі взаємодії мови та суспільства кінодискурс експлікують через призму ідеологій, чому присвячені детальні лінгвістичні розвідки Дж. Андросопулос, Ф. Россі, М.Беднарк, М. Дайнел. Під таким кутом зору кінодискурс вважається інструментом здійснення пропаганди й ідеологічного впливу.

Західні лінгвісти аналізують кінодискурс із позиції семіотики, продовжуючи Соссюрівську традицію діадичного (знак-символ, знак-ікона) лінгвістичного знака та розширюючи постструктуралістські положення Альтгуссера та Лакана щодо «іконічної, міметичної природи пікторіальних знаків» [68, р. 16].

П. Воллен стверджував, що в кінодискурсі роль знаків-ікон значно важливіша за роль індексальних знаків, а семіологи й лінгвісти перебільшують значення знаків-символів [71, р. 116]. Відтак у межах семіотичної теорії кінодискурс репрезентує єдність і синтез різнотипових мовних і немовних знаків, де знаки-індекси включають інтонацію, вигуки, шифтери, природні й технічні шуми, закадрову музику, відеоряд, знаки-ікони – звуконаслідування, жести, міміка акторів, знаки-символи, як правило, представляють мовний компонент – титри, написи в самому фільмі (письмові), мова акторів, закадровий текст (усні) [15, с. 103].

І. Коваленко переконана, що відеоряд домінує над словесним компонентом у наративній структурі кінофільмів, проте саме вербальне робить кінодискурс правдоподібним і ближчим до життя [23, с. 51]. Пропонентом такої точки зору виступила С. Козлофф, яка закликає до більшого концентрування уваги саме на кінодіалогах, адже фокус на

візуальному призводить до суперечностей у трактуванні кіно дискурсу загалом [67, р. 14].

Услід за С. Козлофф Дж.Джекел аналізує, як жанр зумовлює використання вербальних елементів. Також дослідник пропонує власну 4-ступеневу методику аналізу діалогу кіно: детальне інтонування й транскрибування; начитка сценарію; розмежування вербального та аудіального компонентів; виділення фігуративних і нейтрально-літературних елементів у тексті сценарію з метою характеристики персонажів [66, р. 7–11].

Кінодискурс як систему знаків також досліджували С. Зайченко, Ю.Цив'ян, М. Ворошилова. Зasadничим принципом семіотичного аналізу кінодискурсу є інтердисциплінарність, що послуговується методологічною базою теорії дискурсу, міжкультурної комунікації, лінгвістики, історії, соціології, основні методи яких (семіотичний, інтерпретативний аналіз, інтроспекція, методи дискурс-аналізу) пояснюють взаємодію вербальної підсистеми з іншими семіотичними підсистемами [23, с. 51].

І. Коваленко трактує кінодискурс як трирівневу синкретичну систему, або «креолізовану» єдність, що репрезентує власне текст, семіотичний простір, і результат інтерсеміотичного перекладу [23, с. 50].

Низка науковців (Ціплакоу та Іоанніду, М. Беднарек) пропонують використовувати кінодискурс як засіб вивчення соціолектів, професійних жаргонів і нелітературної мови, однак опоненти цієї точки зору стверджують, що тактика максимально точної репрезентації місцевих говірок є «сурогатом мовленнєвої діяльності», колективною авторсько-режисерською стратегією [60, р. 146], позаяк рівень стилізації в кінодискурсі значно вищий, ніж у реальному спілкуванні [60, р. 151]. Така точка зору відображає так званий рефлексивний підхід до аналізу кінодискурсу, започаткований С. Голлом і Н.Коупландом [62]. Так, Ф. Россі стверджує, що кінодискурс є «ненадійним засобом вивчення життєвих ситуацій, позаяк є ретельно прописаними з незначним відсотком імпровізації», тому, на думку автора, діалоги кіно є ближчими до літературних творів, ніж до спонтанного мовлення [69, р. 22].

Проте М. Альварез-Перейре не погоджується з цим поглядом, адже, будучи водночас лінгвістичним артефактом, соціально-мистецьким явищем і відображенням реального мовлення, кінодіалог представляє окремий жанр, надзвичайно перспективний для подальших досліджень [59, р. 48]. Ф. Россі навіть пропонує схему диференціації розмовно-письмового рівнів кіно тексту [69, р. 22–40].

Продовжуючи традицію вивчення кінодискурсу у світлі наратології та узагальнивши здобутки Д. Бордвела, Е. Гранігана, С. Четмена, М. Кун і Й.Шмідт, виділили основні риси кінодискурсу як відмінного від наративного тексту: наявність кількох наративних структур, поєднаних монтажем; візуально-аудіальний вимір наративної репрезентації; наявність мультимедіального оповідача чи радше «комбінованої аудіо-візуально-вербальної інстанції» [70, р.384], що включає специфічні кінематографічні прийоми та технології; «подвійна хронологія/подвійна темпоральна логіка» (зовнішній вимір – тривалість самого фільму, внутрішній вимір – тривалість охоплених подій); наявність колективного автора; установлення зрозумілої причиново-наслідкової логіки розвитку подій і суб'єктно-об'єктних відносин навіть за відсутності послідовного наративного континууму; жанрова та мовна стереотипізація; темпорально-просторовий континуум – відповідність акустичних і візуальних знаків відображенню конкретного простору; надзвичайно важлива роль знаків-індексів (звуків, шумів) у створенні ефекту присутності глядача; імпліцитна взаємодія між оповідачем і глядачем за допомогою внутрішніх монологів, закадрового голосу; «множинна фокалізація», що включає постійні осциляції від оповідача до персонажів чи від героя до героя; відсутність домінування між вербальним і візуальним [70, р. 384-405].

А. Зарецька відзначає й колективного адресата з характерною «соціокультурною неоднорідністю» [19, с. 152]. Характерним для дискурсу кіно є й те, що роль реципієнта завжди активна, що й зумовлює гетерогенність інтерпретації [19, с. 153]. До інших особливостей

кінодискурсу автор зараховує і принцип «глядацького підслуховування» (С.Козлофф) або «ефект подвійного висловлювання» (В. Горшкова); маркований початок і кінець повідомлення (титри на початку й у кінці); визначена тривалість; запланована та чітко сконструйована природа зображуваної реальності; подвійний передавач інформації (режисер і сценарист); відтворюваність (можливість кількаразового перегляду), що дає глядачеві змогу керувати процесом перцепції.

Кінодискурс оперує на двох комунікативних рівнях: «інтерперсональний» (взаємодія між героями), адресантно-реципієнтний (глядацька інтерпретація задуму колективного адресанта) [63, р. 23]. Подібно Ф. Россі вживає терміни «дієгетичний/вигаданий» рівень: (а) актор – актор, б) дублер – дублер; та «екстрадієгетичний/реальний рівень: автори – глядачі/«підслуховувачі» (С. Козлофф) [69, р. 25].

Кінодискурс класифікують за низкою критеріїв [28, с. 44]:

1) за змістовим критерієм: художній (ігрове кіно) та документальний кінодискурс. Значний науковий екскурс у теорію документального кіно здійснила Р. Адріан, за чією дефініцією документальний фільм – це «майстерно сконструйоване штучне відображення реальності» [58, р. 8];

2) за метою й комунікативними принципами: кооперативний (комуніканти орієнтовані на гармонійну взаємодію) та конфліктний кінодискурс (наявні реальні чи уявні суперечності між суб'єктами);

3) за характером компоненту інформативності: інформативний і фатичний;

4) за жанром і цільовою аудиторією (театральний дискурс, драматичний кінодискурс, комедійний кінодискурс, психологічний кінодискурс, детективний кінодискурс, історичний кінодискурс, молодіжний кінодискурс, анімаційний кінодискурс).

Згідно з комунікативною метою, виділяють три компоненти власне кінодискурсу: формальний/офіційний кінодискурс (безпосередній сценарій, постери, трейлери, супровідні рекламні кампанії), критичний кінодискурс

(рецензії кінокритиків, букмекерські прогнози), глядацький кінодискурс (відгуки глядачів) [65, р. 15].

У сучасній кіносеміотиці виділилася тенденція до розмежування суміжних понять на позначення кінодискурсу: кінотекст, кінодіалог і власне кінодискурс (Є. Колодіна, С. Козлофф, В. Горшкова) [25]. У межах семіотичної парадигми домінуючим вважається термін «кінотекст», оснований на єдності лінгвістичної (знаки-символи) та нелінгвістичної (знаки-ікони, знаки-індекси) систем [25, с. 329].

Поняття кінодіалогу виокремила В. Горшкова, визначаючи його як вербальний компонент дискурсу певного фільму, завершеності якому надає аудіовізуальний (звукоглядацький) ряд [17, с. 77].

Услід за Ж. Делезом, автором терміна «образ-сенс» [17, с. 56], конгруентного до кінодіалогу, В. Горшкова послуговується термінологічним рядом «образ-час», «образ-рух», що формують вищезгаданий, а відтак і кінодіалог [17, с. 26]. Однак, як правило, кінодіалог вважають сферою реалізації кінодискурсу, «сенсом у просторі кінодискурсу» [17, с. 56], а не синонімічним йому поняттям. Власне кінодискурс розглядають як «континуум кінотексту й кінодискурсу», де останній виступає в ролі абстрактного середовища реалізації складових, так званого «синергетично динамічного простору» [17, с. 54].

Значної уваги західні лінгвісти приділяють саме телевізійному діалогу (М. Беднарк, Р. Пяцца, П. Куальйо) та телевізійному дискурсу (С. Голл, Т. Ван Дейк, М. Тулан). Телевізійний дискурс трактують як «різновид кінодискурсу, креолізоване утворення, що характеризується комунікативно-прагматичною адресованістю, квазіспонтанністю, відтворюваністю, комерціалізованістю, фрагментарністю, оснований на дещо узагальненій та спрощеній, стереотипізованій картині світу» [19, с. 88]. С. Голл пропонує альтернативний підхід до декодування телевізійного дискурсу, основними постулатами якого є такі: домінантна позиція (глядач прямо й без змін сприймає закодовану інформацію, тобто діє «в межах домінантного коду»),

договірна позиція (розкодовувач сприймає основний код на абстрактному рівні, проте відхиляє на особистому рівні), опозиційна позиція (повне несприйняття основного коду) [65, р. 210-211].

Отже, у межах семіотичної теорії кінодискурс репрезентує єдність і синтез різнотипових мовних та немовних знаків, що характеризується логічністю, завершеністю, зв'язністю. Слідом за стверджуємо, що кінодискурс є абстрактним простором, на тлі якого розкриваються кінодіалог (як часово-просторова єдність вербального та аудіовізуальних образів) і кінотекст (як єдність знакових систем). Кінодискурс класифікують за низкою критеріїв: за змістовим критерієм, за метою і комунікативними принципами, за характером компонента інформативності, за жанром і цільовою аудиторією.

РОЗДІЛ 2

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ *ЩАСТЯ* В АНГЛОМОВНІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ

2.1. Номінативне поле концепту *ЩАСТЯ*

Слова, як відомо, формують мовну картину світу, об'єднуючись у лексико-семантичні парадигми різного рівня на основі інтегральних або диференційних семантичних компонентів. Усвідомлення того, що словниковий склад мови не є механічною сукупністю окремих лексем, а взаємопов'язаною й взаємозумовленою системою відповідних одиниць, спонукає мовознавців розглядати не ізольовані слова, а групування слів, що представлені у свідомості носіїв мови як вербалізовані фрагменти навколишньої дійсності й ілюструють особливості всієї системи: її цілісність, неперервність, ієрархічну будову [55].

У сучасному мовознавстві лексико-семантичне поле визначається як парадигмальне об'єднання лексичних одиниць різних частин мови за спільністю інтегрального компонента значення або ж архісеми, у ролі якого в нашому випадку виступає сема «краса».

Аналіз структури будь-якого лексико-семантичного поля передбачає розгляд відношень між його конститuentами та дослідження його ядерно-периферійної організації. Ключовою репрезентантою ядра лексико-семантичного поля «Щастя» виступає іменник *happiness* та похідні від нього лексеми: прикметник *happy*, прислівник *happily*. До базових значень іменника *happiness* за результатами тезаурусного аналізу (*Cambridge Online Dictionary*), відносимо такі значення:

1) Happiness - the feeling of being happy:

It was only later in life that she found happiness and peace of mind.

formal *Will you join me in wishing the bride and groom every happiness?*

- *All she needed to complete her happiness was a baby.*
- *I've always believed that happiness counts more than money.*
- *Elaine depends upon Bob completely for her happiness.*
- *What is your idea of perfect happiness?*
- *She's brought us so much happiness over the years*

Синонімами лексеми *happiness* виступають такі мовні одиниці як:

*abandon, afterglow, beatitude, bed, bed of roses idiom, delirium, exaltation
exultation, feast, felicity, fulfilment, fun, gaiety, goody.*

За результатами тезаурусного аналізу *Oxford Online Dictionary*, [55] лексема *happiness* має такі значення:

1. the state of feeling or showing pleasure:
 - *to find true happiness*
 - *Fame did not bring her happiness.*
 - *the pursuit of happiness*
 - *Her eyes shone with happiness.*
 - *Their grandchildren are a constant source of happiness*
2. the state of being satisfied that something is good or right:
 - *The meeting expressed happiness about the progress made.*[55]

Happiness is the feeling you have when things give you pleasure and can be quite a lively feeling: *real happiness, true happiness, great happiness, to feel happiness, to bring somebody happiness, to find happiness.*[55]

У контексті нашого дослідження розгляд концепту ЩАСТЯ визначає його номінативне поле, яке має структуру лексико-семантичного поля.

За класифікацією А.М. Приходька, концепт ЩАСТЯ поряд з концептами РАДІСТЬ, ЛЮБОВ, КОХАННЯ можна віднести до універсальних, регулятивних, параметричних, емоційно-телеономних концептів. Відбиваючи сенс життя людини і представляючи собою щось дороге або навіть найдорожче для людини ці концепти є загальнолюдськими феноменами з найбільш яскраво вираженою ціннісною складовою [40, с. 93].

Як зазначає С. Воркачов, «зв'язок концепту з вербальними засобами вираження присутній практично в усіх визначеннях концепту, однак єдності в поглядах щодо конкретних значущих одиниць мови, з якими він співвідноситься, у лінгвоконцептологів поки що немає» [13, с. 68]. Чимало дослідників (Н. Болдирев, А.Рудакова) до засобів вербалізації концептів відносять поряд з синонімами, антонімами, метафорами та типовими синтаксичними позиціями також фразеологічні одиниці. Зважаючи на це, правомірним та найбільш доречним є термін «номінативне поле концепту» [42, с. 66], під яким розуміють сукупність мовних засобів, які репрезентують концепт у певний період розвитку суспільства. Виходячи з цього трактування, до засобів, які формують номінативне поле концепту відносять:

- 1) прямі номінації концепту;
- 2) похідні номінації концепту;
- 3) однокореневі слова;
- 4) контекстуальні синоніми;
- 5) фразеологізми.

Так, концепт ЩАСТЯ в англomовній картині світу представлений розгалуженим номінативним полем, до складу якого входять лексичні та фразеологічні одиниці, об'єднані спільною семантичною ознакою. Ця інтегральна ознака зустрічається у лінгвістичній літературі під різними назвами: класема (В. Гак, І. Арнольд), маркер (Дж. Катц, Дж. Фодор), групова диференційна ознака (О.Н. Селівестрова), інтегральна семантична ознака (Д. Шмелев), ядерна сема (Л. Васильєв).

У структурі поля можна виділити такі частини [39, с.26]:

- 1) ядро поля, що представлено родовою семою – компонентом, навколо якого розгортається поле;
- 2) центр поля або навколо ядренева зона складається з одиниць, які мають інтегральне, загальне з ядром і між собою, значення;
- 3) периферія поля складається з одиниць, що є найвіддаленішими за своїм значенням від ядра. Вони деталізують та конкретизують основне значення

поля. Зазвичай периферійні елементи перебувають у зв'язку з іншими семантичними полями, утворюючи при цьому лексико-семантичну цільність мовної системи;

4) фрагменти поля є вертикальною ядерною і центр-периферійною структурою, яка за своєю семантикою утворює окрему гіперо-гіпонімічну (родо-видову) структуру однотипного/різностипного складу [39, с.26].

Зокрема, ядро номінативного поля концепту ЩАСТЯ представлено номінаціями, що знаходяться у синонімічних відношеннях: *happen to (phrasal verb)*, *happily (adverb)*, *happiness (noun)*, *happy (adjective)*, *Happy Birthday to You*.

Поняттєва площина концепту ЩАСТЯ включає семантичне навантаження інших номінативних одиниць: *abandon*, *afterglow*, *beatitude*, *bed of roses*, *delirium*, *exultation*, *feast*, *felicity*, *fulfilment*, *fun*, *gaiety*, *goody*, котрі функціонують як синонімічні лише в певних кінофрагментах. Ці контекстуальні синоніми формують навколо ядренневу зону номінативного поля концепту ЩАСТЯ.

Лексичне наповнення периферійної зони номінативного поля ЩАСТЯ різноманітне бо воно складається з ідіом та фразеологічних зворотів, у семантиці яких актуалізується відчуття щастя:

1. **A joy to behold:** *a thing or experience that creates a profound sense of pleasure or elation in the spectator*
2. **Be full of the joys of spring (humorous):** *to be jubilant.*
3. **Be in a transport of delight/joy:** *to feel extremely happy or pleased*
4. **Bundle of joy (=bundle from heaven):** *a newborn baby*
5. **Burst with joy (for one):** *to be full to the bursting point with happiness.*
6. **Buzzing:** *excited for something that's going to happen*
7. **Leap for joy (=jump for joy):** *to jump up because one is happy; to be euphoric, show exceptional excitement*
8. **Pride and joy:** *something or someone that one is very proud of.*
9. **Weep for joy:** *to cry out of happiness*

10. **On cloud nine:** *a person who is on cloud nine is overjoyed because something wonderful has happened.*
11. **Like a dog with two tails:** *to be elated.*
12. **Grin from ear to ear:** *to look very satisfied and smiling.*
13. **Grin like a Cheshire cat:** *when one has a smile on his face being happy with something.*
14. **Happy camper:** *to be content or satisfied with what is happening in the life and to have no complaints.*
15. **Happy as a flea in a doghouse:** *to be euphoric and contented.*
16. **Happy as Larry:** *to be delighted.*
17. **Happy-go-lucky:** *to be cheerful and carefree all the time.*
18. **Having a whale of a time:** *to have a very good time, have an exciting or fun time.*
19. **On top of the world:** *to feel ecstatic, enjoy great health, success.*
20. **Over the moon:** *extremely pleased and happy*
21. **In seventh heaven:** *in a very happy state*
22. **Walking on air:** *to be merry, to feel like you are floating on air.*

Отже, ядро номінативного поля концепту ЩАСТЯ представлено лексемами: *happen to (phrasal verb), happily (adverb), happiness (noun), happy (adjective), Happy Birthday to You*. Поняттєва площина концепту ЩАСТЯ містить мовні одиниці *abandon, afterglow, beatitude, bed of roses, delirium, exultation, feast, felicity, fulfilment, fun, gaiety, goody*, які формують навколоядерну зону номінативного поля концепту ЩАСТЯ. Дальню периферію формують фразеологічні звороти та ідіоми з компонентом щастя.

2.2. Вербалізація концепту ЩАСТЯ в афористичних висловах

Як уже зазначалося в попередньому підрозділі, номінативне поле концепту ЩАСТЯ представлено різними мовними одиницями, які

відносяться до ближньої та дальньої периферії даного номінативного поля і уможливають різне розуміння означеного утворення.

Згідно того, що концепт – це ментальне утворення, що відображає світосприйняття особистістю того чи іншого поняття, у кожної людини існує своє розуміння певної дефініції. Розглянемо осмислення концепту ЩАСТЯ в афоризмах різних особистостей.

В афористичному вислові відомої голівудської кінозірки Одрі Хепберн:

“The most important thing is to enjoy your life – to be happy. It's all that matters” – концепт ЩАСТЯ імпліковано мовними одиницями *most important thing, enjoy your life, matters*, що уможливує вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ НАСОЛОДА ЖИТТЯМ.

Бути щасливим закликає Далай Лама у своєму афористичному вислові:

“The purpose of our lives is to be happy.”

Концепт ЩАСТЯ експлікується номінативними одиницями *purpose, lives* і уможливує реконструкцію концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ МЕТА ЖИТТЯ.

У розумінні відомої британської письменниці Елізабет Гілберт щастя осмислюється як порозуміння себе, того як людини сприймає цей світ:

“Embrace the glorious mess that you are.”

Афористичний вислів імплікує концепт ЩАСТЯ і дає змогу реконструювати концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ПОРОЗУМІННЯ СЕБЕ.

Бенджамін Франклін асоціює щастя з насолодою життям, що іноді люди знаходять у вині:

“Wine is constant proof that God loves us and loves to see us happy.”

Номінативні одиниці *Wine, proof, God loves,* та вираз *loves to see us happy* вербалізують концепт ЩАСТЯ, що уможливує вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ НАСОЛОДА ЖИТТЯМ.

Лілі Пуліцер розуміє, що бути щасливою ніколи не вийде з моди:

“Being happy never goes out of style.”

У наведеному афористичному вислові концепт ЩАСТЯ актуалізується мовними одиницями *Being happy, out of style*, які дають змогу реконструювати концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ СПОСІБ ІСНУВАННЯ.

Розуміння щастя відомою голлівудською акторкою Дрю Беррімор розкрито в її афористичному вислові:

“Happiness is the best makeup.”

Словосполучення *best makeup* імплікує концепт ЩАСТЯ і сприяє вилученню концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ПРИКРАСА.

Відома британська письменниця Емілія Дікінсон розуміє ЩАСТЯ як головний сенс життя – радість:

“The mere sense of living is joy enough.”

Концепт ЩАСТЯ осмислюється в термінах концепту РАДІСТЬ і уможливорює реконструкцію концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ РАДІСТЬ.

Осмислення щастя відомою голлівудською акторкою, дружиною британського принца Гаррі, Меган Маркл розкрито в її афористичному вислові:

“Roll with the punches and enjoy every minute of it”

Ідіоматичний вислів *Roll with the punches*, що позначає відклонитися від удару супротивника імплікує концепт ЩАСТЯ і допомагає вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ

Глибокий філософський смисл афористичного вислову Голі Хавн дає розуміння щастя як прийняття сутності свого “Я”.

“The only thing that will make you happy is being happy with who you are”

Концепт ЩАСТЯ імпліковано номінативними одиницями *being happy, who you are*, що уможливорює реконструкцію концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ПРИЙНЯТТЯ СЕБЕ.

Усе життя Матері Терези було присвячено допомозі хворим, бідним, тим, хто потребує турботи. Тому зрозумілим є сприйняття нею щастя як любові до ближнього:

“Spread love everywhere you go. Let no one ever come without leaving happier”.

У контексті афористичного вислову, вираз *Spread love everywhere you go* та словосполучення *leaving happier* вербалізують концепт ЩАСТЯ і дозволяють вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ЛЮБОВ ДО БЛИЖНЬОГО.

Американський президент Абрахам Лінкольн асоціює щастя з вибором кожної людини, яка сприймає його таким, яке воно є в її уяві про щастя:

“Most folks are as happy as they make up their minds to be.”

Вираз *they make up their minds to be* актуалізує концепт ЩАСТЯ і дає можливість реконструювати концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ВИБІР.

Співачка Алісія Кіз убачає в щасті простоту, саме вона робить людину щасливою:

“Simplicity makes me happy.”

Лексема *Simplicity* експлікує концепт ПРОСТОТА, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і реконструює концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ПРОСТОТА.

А для Сьюзан Антони щастя асоціюється з незалежністю:

“Independence is happiness.”

Лексема *independence* експлікує концепт НЕЗАЛЕЖНІСТЬ, у термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ.

Деякі люди сприймають щастя як хвилі моря, які то підпливають поряд з людиною, а то відходять далеко від неї, але знов з’являються:

“Happiness comes in waves. It’ll find you again.”

Лексема *waves* актуалізує концепт ХВИЛЯ, у термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і дає змогу вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ХВИЛЯ.

Для інших – щастя асоціюється з якимось потребами, що становлять сенс життя людини: статки, статус у суспільстві, заможній чоловік, добробут.

“When you love what you have, you have everything you need.”

Афористичний вислів *When you love what you have, you have everything you need* імплікує концепт ПОТРЕБИ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і сприяє реконструкції концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ЗАДОВОЛЕННЯ ПОТРЕБ.

Іноді людина замислюється над сенсом життя і вбачає в понятті щастя любов до ближнього: батьків, дітей, коханого, близьких друзів:

*“Love is that condition in which the **happiness** of another person is essential to your own.”*

Лексема *Love* актуалізує концепт КОХАННЯ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і уможлиблює вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ КОХАННЯ.

Словосполучення *happiness of another person, essential to your own* імплікують концепт ВЗАЄМНІСТЬ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ, і дозволяють реконструювати концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ВЗАЄМНІСТЬ.

Сприйняття щастя через життя, про яке ми мріємо, і яке в нашому розумінні – гарне, осмислюється в поданому афористичному вислові:

“Happiness is letting go off what you think your life is supposed to look like.”

Даний афористичний вислів імплікує концепт ЩАСТЯ і дає змогу вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ОМРІЯНЕ ЖИТТЯ.

У відомій пісні Леді Гаги, співачка цікавиться чи щаслива дівчина у сучасному світі, або вона шукає те, що становить сенс її розуміння щастя:

“Tell me smth girl/ Are you happy in this modern world?

Or do you need more?/ Is there smth more, you are searching for?”

Лексеми *happy, searching* актуалізують концепт ЩАСТЯ і допомагають вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ПОШУК.

Отже, проаналізовані афористичні вислови уможливили розуміння щастя як позитивного емоційного стану людини, яке уподібнюється абстрактним явищам: ПРИКРАСА, МЕТА ЖИТТЯ, ХВИЛЯ, ОМРІЯННЕ ЖИТТЯ, ПРОСТОТА, СПОСІБ ІСНУВАННЯ, НАСОЛОДА ЖИТТЯ, емоційному стану людини: КОХАННЯ, ПОРОЗУМІННЯ СЕБЕ, ВЗАЄМНІСТЬ, НЕЗАЛЕЖНІСТЬ, ПРИЙНЯТТЯ СЕБЕ, ЛЮБОВ ДО БЛИЖНЬОГО, РАДІСТЬ, діяльність людини: ЗАДОВОЛЕННЯ ПОТРЕБ, ВИБІР, ПОШУК.

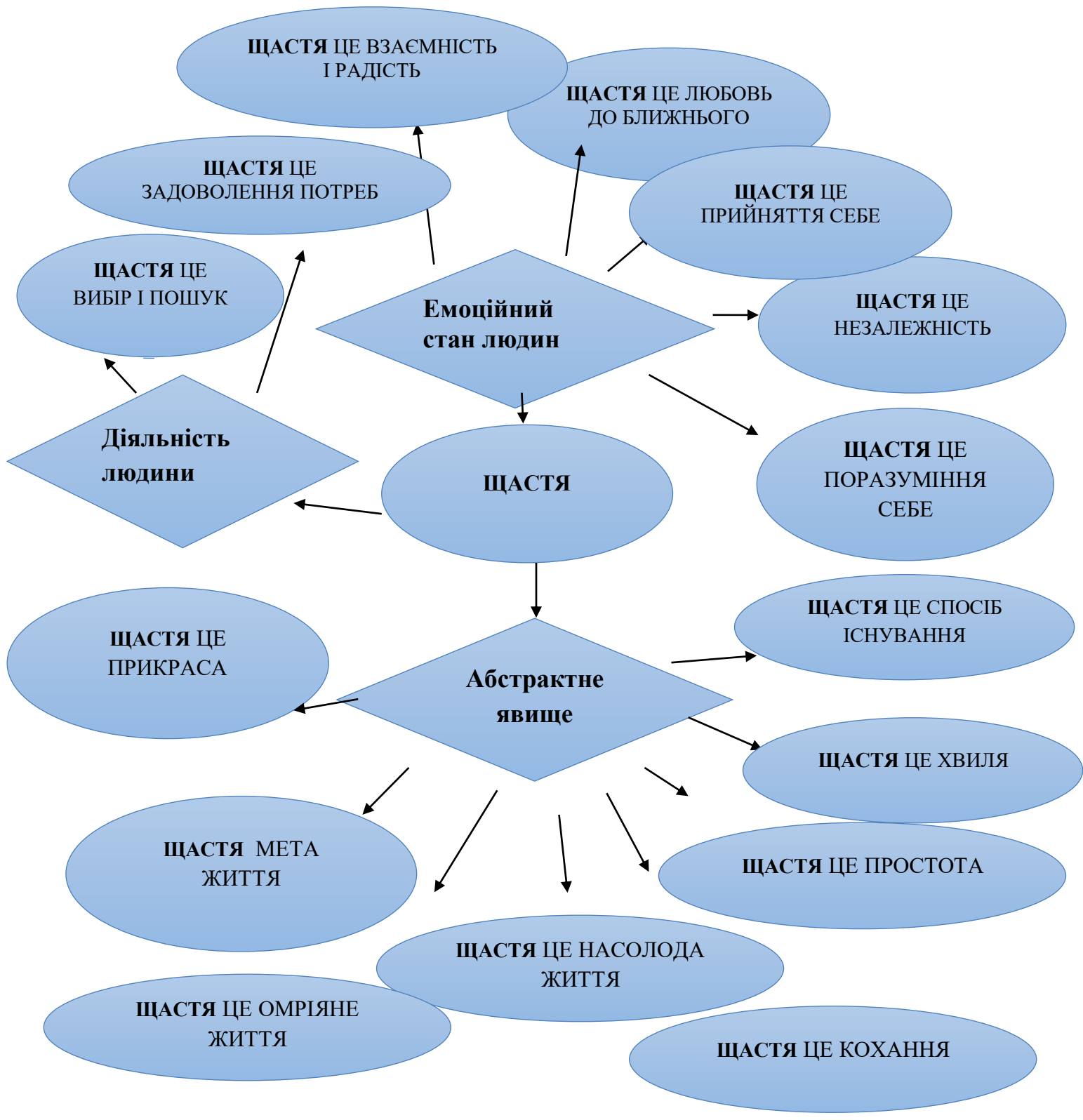


Рис. 2.1. Образно-асоціативний шар концепту ЩАСТЯ в афористичних висловах

РОЗДІЛ 3

ІМПЛІКАЦІЯ КОНЦЕПТУ ЩАСТЯ В АНГЛОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ

3.1. Вербалізація концепту ЩАСТЯ в кінострічці “Найкраще в мені”

Романтична історія “Найкраще в мені” від Віллі Фетера (*The Best of Me By Will Fetters*) актуалізує концепт ЩАСТЯ.

Аманда усвідомлює, що тільки Доусон може дати їй те щастя, яке потрібне такій жінці як вона. За ради цього, щоб познайомитись з Доусоном вона спеціально зламала свою машину, щоб її обранець 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 ЩАСТЯ і вилучаємо концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ХИТРИСТЬ.

Бажання закоханих проводити час тільки удвох складає частину їх щасливого життя. Лексеми *out in public, private* імплікують концепт ПРИВАТНІСТЬ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ:

- *This is why I didn't want to go out in public.*
- *Well, then take me somewhere **private** [75].*

Інтерпретаційно-текстовий аналіз сприяє вилученню концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ПРИВАТНІСТЬ.

Мріяти про щасливе майбутнє: створення сім'ї, народження дітей все це зрозуміло для закоханих. Мовні одиниці “*wanna have a family*”, “*I'd like to have a little girl*” імплікують концепт РОДИНА, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ. Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного уривку уможливило реконструкцію концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ РОДИНА:

- *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 [75].*

Для Аманди щастя асоціюється з прагненням бути з цим чоловіком разом усе життя і мати спільних дітей:

- *Am I happy? Being a mother makes me happy.*
- *Look what I found.*
- *Oh, wow.*
- *I forgot he had this.*
- *She's a real beauty.*
- *These past few days have been so good.*
- *A chance to see you and to talk to you. To heal a little. [75].*

Словосполучення *Being a mother makes me happy* експлікує концепт МАТЕРИНСТВО, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і сприяє вилученню концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ МАТЕРИНСТВО.

Сильне почуття впливає на людину, її вчинки: вона прагне зробити щось приємне, а іноді й неімовірно для відчуття щастя коханого. Мовні одиниці “*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 ЗАКОХАНІСТЬ:

- *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 [75].*

Інтерпретаційно-текстовий аналіз сприяє вилученню концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ЗАКОХАНІСТЬ.

Іноді кохання може мати і негативну конотацію. Минуле хлопця, його зв'язки наражають Аманду на небезпеку. Тому Доусон не хоче цього:

- *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! [75].*

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 ЩАСТЯ ЦЕ ТУРБОТА.

Доля поєднує двох людей, які намагаються бути щасливими і створювати це відчуття один для одного:

- *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? [75].*

Тому Аманда вбачає в тому, що дві машини зламались в один і той же день дотик долі. Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного фрагменту з кінофільму уможлиблює виокремлення концепту ДОЛЯ, у термінах якого

осмислюється концепт ЩАСТЯ та вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ДОЛЯ.

Концепт ДОЛЯ неодноразово осмислюється в контексті кінофільму: *“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”* [75].

Саме доля звела їх знов через двадцять років, щоб виправити помилки, налагодити відносини. Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку та семантичний аналіз виразів *“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?’) імплікують концепт ДОЛЯ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і уможливорює конкретизацію концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ДОЛЯ БУТИ РАЗОМ.

Щастя виявляється у можливості відчувати один одного навіть на відстані тисячі кілометрів: *“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?”* [75].

Щастя – коли ти відчуваєш підтримку коханого у скрутну хвилину. На війні, яка загрожувала його життю, він згадав пісню своєї дружини і вижив.

Одного дня Доусон почув як його дружина співає цю саму пісню і розуміє, що це доля і щастя з'єднали їх. Інтерпретаційно-текстовий аналіз фрагмента робить можливим виділення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ДУХОВНА ЄДНІСТЬ.

Як виявилось Доусон кохав Аманду все життя і вважав це щастям:

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? [75].*

Метафора “*you set a high bar*” (‘ти поставила високу планку’) та вислів *I'm the reason that you're alone* (‘я причина того, що ти самотній’) імплікує концепт ВІЧНІСТЬ, у термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ: ЩАСТЯ ЦЕ ВІЧНІСТЬ.

Коли Доусон потрапляє в скрутне становище і йому позбавляють волю на 8 років, Аманда кожного дня відвідує його і 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? [75].***

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 ЩАСТЯ: ЩАСТЯ ЦЕ ПІКЛУВАННЯ.

Доусон не хоче руйнувати майбутнє Аманди, її мрії і вирішує пожертвувати їх коханням заради її щастя:

- *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 [75].*

Мовні одиниці “*I can't let you do that*” (‘я не можу дозволити тобі це зробити’) імплікують концепт САМОПОЖЕРТВА і уможлиблюють вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ САМОПОЖЕРТВА:

- ***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 [75].*

Аманда зненавиділа Доусона за те, що він зруйнував її кохання та їх щастя:

*“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**” [75].*

Номінативна одиниця *hate* (‘ненавидіти’) у складі словосполучення “*I hated*

you” (‘я ненавиділа тебе’) об’єктивує концепт НЕНАВИСТЬ та імплікує концептуальну метафору НЕНАВИСТЬ ЦЕ ЗРУЙНОВАНЕ ЩАСТЯ.

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 [75].*

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

Не кожному в житті вдається відчутти кохання, щастя. Аманда і Доусон осмислюють щастя як 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*” [75].

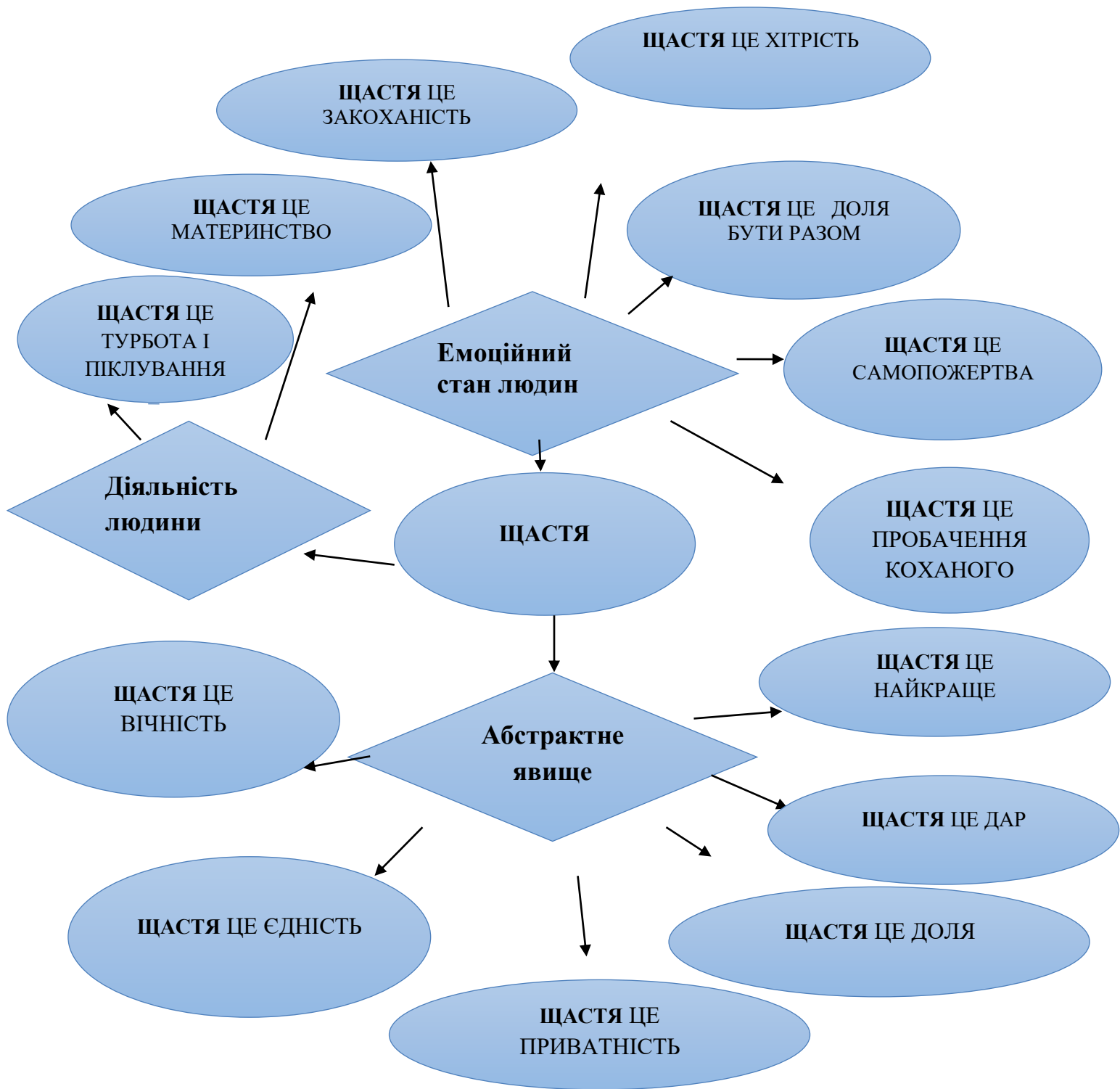
Номінативні одиниці *the lucky, grateful, to have loved someone, truly love* імплікують концепт ЩАСТЯ. Інтерпретаційно-текстовий аналіз контексту кінофільму уможлиблює реконструкцію концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ДАР.

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 I 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” [75].*

Мовні одиниці *dear* (‘дорогий’), *deep* (‘глибокий’), *good* (‘хороший’) та словосполучення “*dearest friend*” (‘найближчий друг’), “*deepest love*” (‘найглибша любов’), “*the very best of me*” (‘найкраще в мені’) імлікують концепт НАЙКРАЩЕ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ. Інтерпретаційно-текстовий аналіз уможлиблює виокремлення та конкретизацію концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ НАЙКРАЩЕ В ЛЮДИНІ.

Отже, концепт ЩАСТЯ осмислюється в кінострічці “Найкраще в мені” через почуття кохання, уподібнюючи це відчуття абстрактним явищам: ПРИВАТНІСТЬ, ДОЛЯ, ЄДНІСТЬ, ДАР, ВІЧНІСТЬ, НАЙКРАЩЕ; емоційному стану людини: ХИТРИСТЬ, ЗАКОХАНІСТЬ, ДОЛЯ БУТИ РАЗОМ, САМОПОЖЕРТВА, ПРОБАЧЕННЯ КОХАНОГО; діяльності людини: ТУРБОТА, ПІКЛУВАННЯ, МАТЕРИНСТВО (див. рис. 3.1.).



*Рис. 3.1. Образно-асоціативний шар концепту ЩАСТЯ в в кінострічці
“Найкраще в мені”*

3.2. Об'єктивація концепту ЩАСТЯ в кінофільмі “Поспішай кохати”

Романтична кінострічка про закоханих за романом Ніколаса Спаркса “*A Walk to Remember*” імплікує концепт ЩАСТЯ.

Кохання, що виникає між хворою дівчинкою і Лендоном схоже на казку.

Хлопець відразу не замислюється над сутністю цього почуття і метафорично порівнює його з вітром:

“Love is like the wind, you can't see it but you can feel it.” [72].

Та закохавшись в хвору дівчину, він у захваті від емоцій, що переповнюють його:

“I held her close to me with my eyes closed, wondering if anything in my life had ever been this perfect and knowing at the same time that it hadn't. I was in love, and the feeling was even more wonderful than I ever imagined it could be.” [72].

Мовні одиниці *perfect, in love, the feeling, even more wonderful* імплікують концепт КОХАННЯ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ: *“Love is always patient and kind. It is never jealous. Love is never boastful or conceited. It is never rude or selfish. It does not take offense and is not resentful. Love takes no pleasure in other people's sins, but delights in the truth. It is always ready to excuse, to trust, to hope, and to endure whatever comes.”* [72].

Щоб подовжити життя дівчинки, хлопець здатен зробити неможливе. Він намагається заради їх щастя змусити дівчинку робити все можливе, щоб жити:

- *“Do you love me?” I asked her.*
- *She smiled. 'Yes'*
- *'Do you want me to be happy?' as I asked her this I felt my heart beginning to race.*
- *'Of course I do.'*

- *'Will you do something for me then?'*
- *She looked away, sadness crossing her features. 'I don't know if I can anymore.' she said.*
- *'but if you could, would you?'*
- *'yes', she finally said. [72].*

Лексеми *love, to be happy, do something, my heart, can anymore* експлікують концепт ЩАСТЯ і уможливають вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ЖИТТЯ КОХАНОЇ.

Лендон, відчувши всю відповідальність за життя і щастя коханої дівчини, готовий все життя віддати їй:

I cannot adequately describe the intensity of what I was feeling at that moment. Love, anger, sadness, hope, and fear, whirling together sharpened by the nervousness I was feeling. Jamie looked at me curiously and my breaths became shallower. Suddenly I knew that I'd never felt as strongly for another person as I did at that moment. As I returned her gaze, this simple realization made me wish for the millionth time that I could make all this go away. Had it been possible, I would have traded my life for hers. [72].

Семантичний аналіз вислову *I would have traded my life for hers* імплікує концепт ВІДДАНІСТЬ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і дозволяє вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ВІДДАНІСТЬ.

Кохання впливає на людину повною мірою, коли воно приносить щастя. Та іноді, щоб відчути щастя, треба бути разом назавжди. Для коханих можливістю бути разом - стає одруження:

"Since I had to accept that it was not within my power to cure her, what I wanted to do was give her something that she'd wanted. It was what my heart had been telling me to do all along. Jamie, I understood then, had already given me the answer I'd been searching for, the answer my heart needed to find. She'd told me outside Mr. Jenkins office, the night we'd asked him about doing the play. I smiled softly, and she returned my affection with a slight squeeze of my hand, as if trusting me in what I was about to do. Encouraged, I leaned closer and took a deep

breath. When I exhaled, these were the words that flowed with my breath. 'Will you marry me?' [72].

Мовні одиниці *marry me, doing the play, trusting me* експлікують концепт ОДРУЖЕННЯ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ.

"I don't think that we're meant to understand it all the time. I think that sometimes we just have to have faith." [72].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку об'єктивує концепт ВІРА та уможлиблює вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ВІРА В КОХАНОГО.

Джемі і Лендон настільки кохали один одного, що сподівалися на диво:
"Knowing there's one thing I still haven't told you: I now believe, by the way, that miracles can happen." [72].

Лексема *miracle* експлікує концепт ДИВО, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і уможлиблює реконструкцію концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ДИВО.

Таким дивом для хворої дівчинки став її хлопець Лендон:

"I'm sorry she never got her miracle. She did get her miracle, Landon, her miracle was you." [72].

Усвідомлюючи той факт, що дівчина хвора і вже ніякі ліки не можуть допомогти їй стати здоровою, Лендон мріє зупинити час, щоб подовжити її термін життя у цьому світі, бо щастя таке миттєве:

"There are moments when I wish I could roll back the clock and take all the sadness away, but I have the feeling that if I did, the joy would be gone as well." [72].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного фрагменту кінострічки та семантичний аналіз лексем *roll back the clock* дозволяють вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ МИТТЄВІСТЬ.

І все життя, що вони пройдуть поряд буде таким коротким:

"It was, I remembered thinking, the most difficult walk anyone ever had to make. In every way, a walk to remember." [72].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього фрагменту з фільму та семантичний аналіз метафори *a walk to remember* уможливають реконструкцію концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ЖИТТЯ.

Лендон закохався в дівчину і щасливий від думки, що може дати рідній людині кохання, підтримку, щастя хоча б на деякий час. Дівчина усвідомлює, що такого щастя могло б і не бути. Вона розуміє, що на все воля Господа і Лендон посланий Господом підтримати її:

“Jamie: You know what I figured out today?”

Landon: What?

Jamie: Maybe God has a bigger plan for me than I had for myself. Like this journey never ends. Like you were sent to me because I'm sick. To help me through all this. You're my angel.” [72].

Номінативні одиниці *God, help, you were sent, angel* імплікують концепт ДОЛЯ і сприяють вилученню концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ДОЛЯ.

І закохані усвідомлюють Господню волю:

- *“I know the Lord has a plan for us all, but sometimes, I just don't understand what the message can be.”*
- *“What's your heart telling you to do?”*
- *I don't know.'*
- *Maybe, you're trying too hard to hear it.” [72].*

Лендон намагається здійснити всі мрії своєї коханої:

The words made me choke up again, and just as I was about to cry, the meaning of it suddenly became clear. God had finally answered me, and I suddenly knew what I had to do.” [72].

І здійснивши мрії коханої, він нарешті одружується з нею:

“I would have married Jamie Sullivan no matter what happened in the future. I would have married Jamie Sullivan if the miracle I was praying for had suddenly come true. I knew it at the moment I asked her, and I still know it today.” [72].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведених вище фрагментів з кінофільмів дає можливість вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ЗДІЙСНЕННЯ БАЖАНЬ.

У своїй дівчині Лендон бачить тільки позитивні риси характеру, він підбадьорює її, вселяє впевненість у силах боротися:

“You feel fine, and then, when your body can't keep fighting, you don't.”

“You're a wonderful person, Jamie. You're beautiful, you're kind, you're gentle...you're everything that I'd like to be. If people don't like you, or they think you're strange, then that's their problem.”

“She was, in other words, the kind of girl who made the rest of us look bad, and whenever she glanced my way, I couldn't help but feel guilty, even though I hadn't done anything wrong.” [72].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведених уривків з кінофільмів уможливорює реконструкцію концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ПІКЛУВАННЯ.

І нарешті настав той день, коли їх серця з'єднались на завжди і ніщо ніколи не розлучить їх:

“Angela had done a marvelous job, I tell you. The puke was everywhere except the toilet. The walls, the floor, the sinks - even on the ceiling, though don't ask me how she did that. So there I was, perched on all fours, cleaning up the puke at the homecoming dance in my best blue suit, which was exactly what I had wanted to avoid in the first place. And Jamie, my date, was on all fours, too, doing exactly the same thing.” [72].

Навіть смерть:

“A sad smile crossed her face, and I knew right then what she was trying to tell me. Her eyes never left mine as she finally said the words that numbed my soul. I'm dying, Landon.” [72].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведених уривків дає можливість вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ЄДНІСТЬ ДУШ.

Унікальний та рішучий вчинок зробив Лендон, одружившись на хворій дівчині, яку щиро кохав. Йому було дуже складно поводитися правильно, розуміти як вчинити у тій чи іншій ситуації і ніхто не міг йому допомогти, тому, що в 17 років не кожен здатний на такий крок:

“It's hard for me to talk to her. All I can do when I look at her is think about the day when I won't be able to. So I spend all my time at school thinking about her, wishing I could see her right then, but when I get to her house, I don't know what to say.” [72].

“I cry to you, my Lord, my rock! Do not be deaf to me, for if you are silent, I shall go down to the pit like the rest. Hear my voice raised in petition as I cry to you for help, as I raise my hands, my Lord, toward your holy of holies.”

“It all comes down to who is by your side and who is willing to stand up for love even when it seems impossible.”

“A surprise trigonometry quiz that everyone in class fails? Must be in the Lord's plan to give us challenges.” [72].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведених уривків з кінофільму та семантичний аналіз лексеми *challenges* дає можливість вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ВИПРОБУВАННЯ.

“It was a lesson that I would learn in time though it wasn't Hegbert who taught me.” [72].

“This is my story; I promise to leave nothing out. First you will smile, and then you will cry - don't say you haven't been warned.” [72].

І Джемі пішла з життя закоханою і щасливою. І хоча вона прожила дуже коротке життя воно було сповнене радості, кохання, здійснення бажань і мрій:

“Finally getting control of myself, I kissed her again, then brought my hand to her face, gently running my fingers over her cheek. I marveled at the softness of her skin, the gentleness I saw in her eyes. Even now she was perfect.”

“I held her close to me with my eyes closed, wondering if anything in my life had ever been this perfect and knowing at the same time that it hadn't.” [72].

Лендон дарував їй це щастя, а вона змінила його життя, уявлення, навчила його багатьом речам і залишила не тільки спогади, а кохання та його відчуття:

“Jamie saved my life. She taught me everything. About life, hope and the long journey ahead. I'll always miss her. But our love is like the wind. I can't see it, but I can feel it.” “When I was seventeen, my life changed forever . . .”

I smile slightly, looking toward the sky, knowing there's one thing I still haven't told you: I now believe, by the way, that miracles can happen.”[72].

Мовні одиниці *miss, can feel* імплікують концепт ВІДЧУТТЯ і уможливають вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ВІДЧУТТЯ.

Таким чином, образно-асоціативний шар концепту ЩАСТЯ реалізується низкою концептуальних метафор, в яких дане утворення уподібнюється абстрактним явищам: КОХАННЯ, ЖИТТЯ, ВІРА, ДИВО, МИГТЄВІСТЬ, ДОЛЯ; емоційному стану людини: ВІДДАНІСТЬ, ЄДНІСТЬ ДУШ, ВІДЧУТТЯ; діяльності людини: ОДРУЖЕННЯ, ЗДІЙСНЕННЯ БАЖАНЬ, ПІКЛУВАННЯ, ВИПРОБУВАННЯ (див. рис. 3.2.).

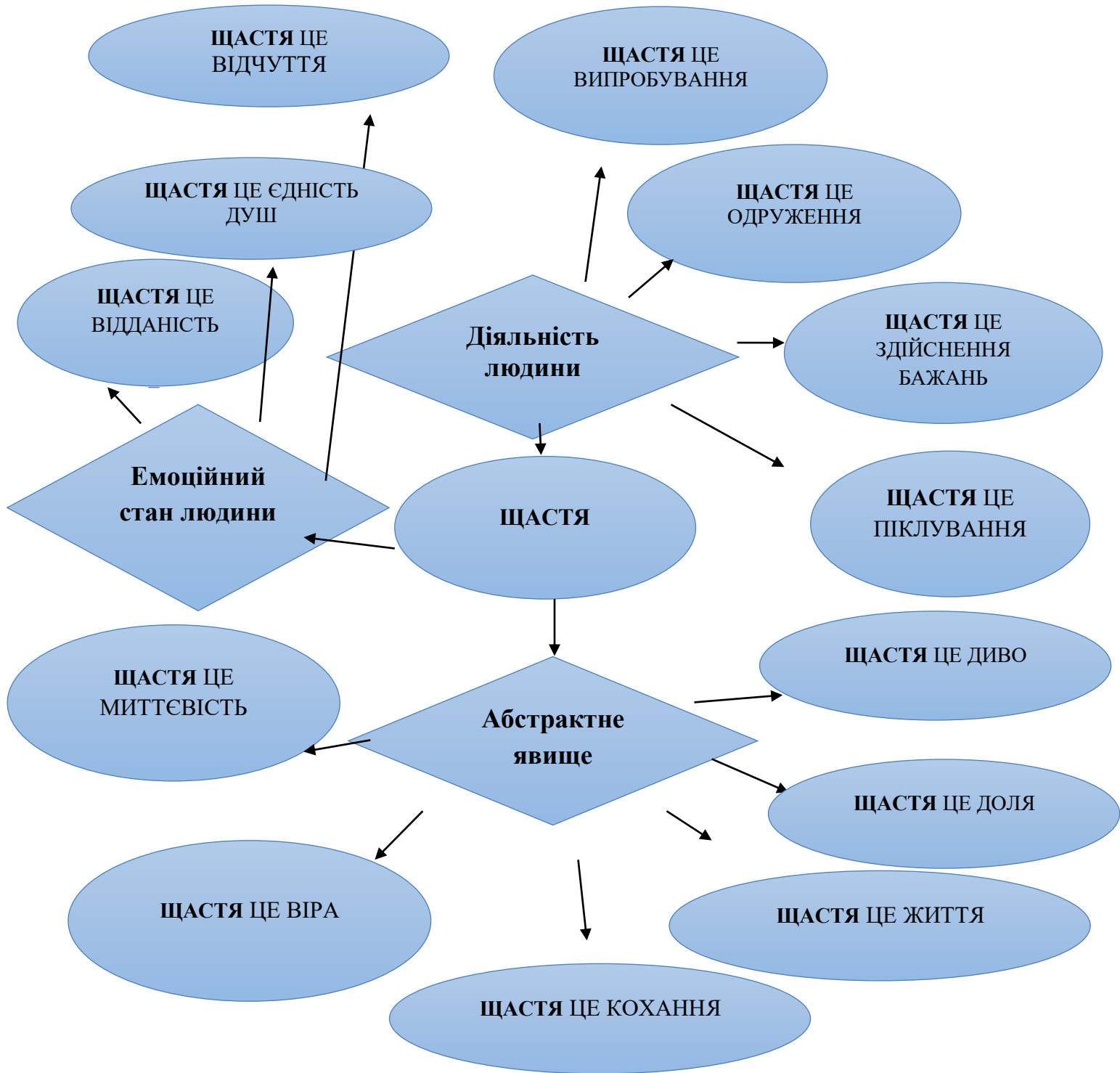


Рис. 3.2. Образно-асоціативний шар концепту ЩАСТЯ в в кінострічці

“Поспішай кохати”

3.3. Імплікація концепту ЩАСТЯ в кінострічці “Вічне сяйво чистого розуму”

У кінострічці “Вічне сяйво чистого розуму” (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*) від режисера Чарлі Кауфмана розповідається про молодих людей, які познайомилися на день Святого Валентина та закохалися один в одного. Незабутні зустрічі закоханих все ж таки не змогли зберегти їх кохання і молоді люди звертаються до компанії Лагуна, яка має спеціальну машину, що допомагає стерти всі спогади. Но Джоел все ще зберігає у пам’яті почуття. Він усвідомлює, що чим далі, тим більше закохується в неї.

Зрозумівши, що він не зможе без Кліментіни, Джоел намагається знайти засіб, щоб повернути її пам’ять.

Свої почуття до дівчини Джоел виражає так:

“You love someone -- that's it. Forever. You choose to do something with your life -- that's it, that's what you do.” [73].

Лексеми *love, choose, life, forever* актуалізують концепт ЖИТТЯ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і допомагають вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ЖИТТЯ.

Джоел не може уявити своє життя без Клементіни і відчуває, що зразу помре, якщо втратить її:

I could die right now, Clem. I'm just... happy. I've never felt that before. I'm just exactly where I want to be. [73].

Мовні одиниці *die, happy, felt* імплікують концепт КОХАННЯ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і допомагає вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ КОХАННЯ.

Він нагадує їй про зустрічі, щасливі митті в їх житті й коханні, намагаючись відновити все це в її пам’яті:

“Look at it out here. It's falling apart. I'm erasing you. And I'm happy.

Joel looks around at other couples in the restaurant. Some seem happy and engaged. Others seem bored with each other”[73].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку з кінофільму дає змогу реконструювати концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ МИТТЄВОСТІ.

Згадки про минулі щасливі дні приємно відгукуються в серці Джоела:

“I loved you on this day. I love this memory. The rain. Its just hanging. I love getting bathed in the sink. It's such a feeling of security.” [73].

Лексеми *love, memory* об'єктивує концепт СПОГАДИ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і уможлиблює вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ СПОГАДИ.

Намагання Джоела змусити Клементину згадати про їх кохання, спричиняє її сміх, бо її спогади стерті машиною і вона не відчуває кохання:

CLEMENTINE (giggling) I've never seen you happier, Baby Joel. Okay, fine. You want me to try? Will that make you happy? [73].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого уривку допомагає реконструювати концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ВІДЧУТТЯ.

Намагаючись повернути пам'ять коханої Джоел не помічає, що в нього закохується Мері, яка мріє про щастя з таким чоловіком як Джоел:

- *“It's fine, Mary. I'm happy to hear it.*
- *I wish I was your wife. I wish I had your kids. I would be so happy...” [73].*

Словосполучення *happy, your wife, had your kids* експлікують концепт СІМЕЙНІСТЬ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ: ЩАСТЯ ЦЕ СІМЕЙНІСТЬ.

Джоел не може відповісти на почуття Мері і намагається не образити дівчину, а пояснити їй свої почуття до Клементини:

“Um, okay, I like you immediately. At the job interview. You seemed so... important and mature. And I loved that you were helping all these people. You didn't come on to me at all. I liked that. I was so tongue-tied around you at first. I wanted you to think I was smart. You were so nice. I loved the way you smelled. I couldn't wait to come to work. I had these fantasies of us being married and having

kids and just... (starts to cry) ... and so... then... when... that one day, when I thought you looked at me back... like... Oh, Howie, I can't do this? How can I do this?" [73].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого уривку допомагає реконструювати концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ВЗАЄМНІСТЬ.

Впавши у відчай Джоел намагається переосмислити свої стосунки з Клементиною і подальше своє життя:

"On the couch. Dark. Quiet. I wondered if I had made a terrible mistake. I almost reached for the phone about a thousand times. I thought I could take it back, erase it, explain I had momentarily lost my mind. Then I told myself we weren't happy. That was the truth. That what we were was safe. It was unfair to you and to me to stay in a relationship for that reason. I thought about Clementine and the spark when I was with her, but then I thought what you and I had was real and adult and therefore significant even if it wasn't much fun. But I wanted fun. I saw other people having fun and I wanted it. Then I thought fun is a lie, that no one is really having fun; I'm being suckered by advertising and movie bullshit... then I thought, maybe not, maybe not. And then I thought, as I always do at this point in my argument, about dying. [73].

I projected myself to the end of my life in some vague rendition of my old man self. I imagined looking back with a tremendous hole of regret in my heart. I don't know, I've just been thinking, maybe we're not happy with each other." [73].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку дає змогу вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ВЗАЄМНІСТЬ.

- *"How can one person be unhappy? If one person is unhappy, both have to be... by definition.*

- *I can't tell you how happy I am to hear that. I mean, I don't mean I'm happy you're uncomfortable, but, you know... I'm such a loser. Every time I come to a party I tell myself I'm going to be different and it's always exactly the same and then I hate myself after for being such a clod" [73].*

Семантичний аналіз виразів *If one person is unhappy, both have to be...* імплікує концепт ПОРОЗУМІННЯ і уможлиблює вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ПОРОЗУМІННЯ.

He looked a little like a kid. Kind of goofy and wide-eyed. I'd never seen him look like that before. Happy.

- *You looked beautiful. You looked in love.* [73].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку та семантичний аналіз словосполучення *looked in love* актуалізує концепт ЗАКОХАНІСТЬ і допомагає реконструювати концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ЗАКОХАНІСТЬ.

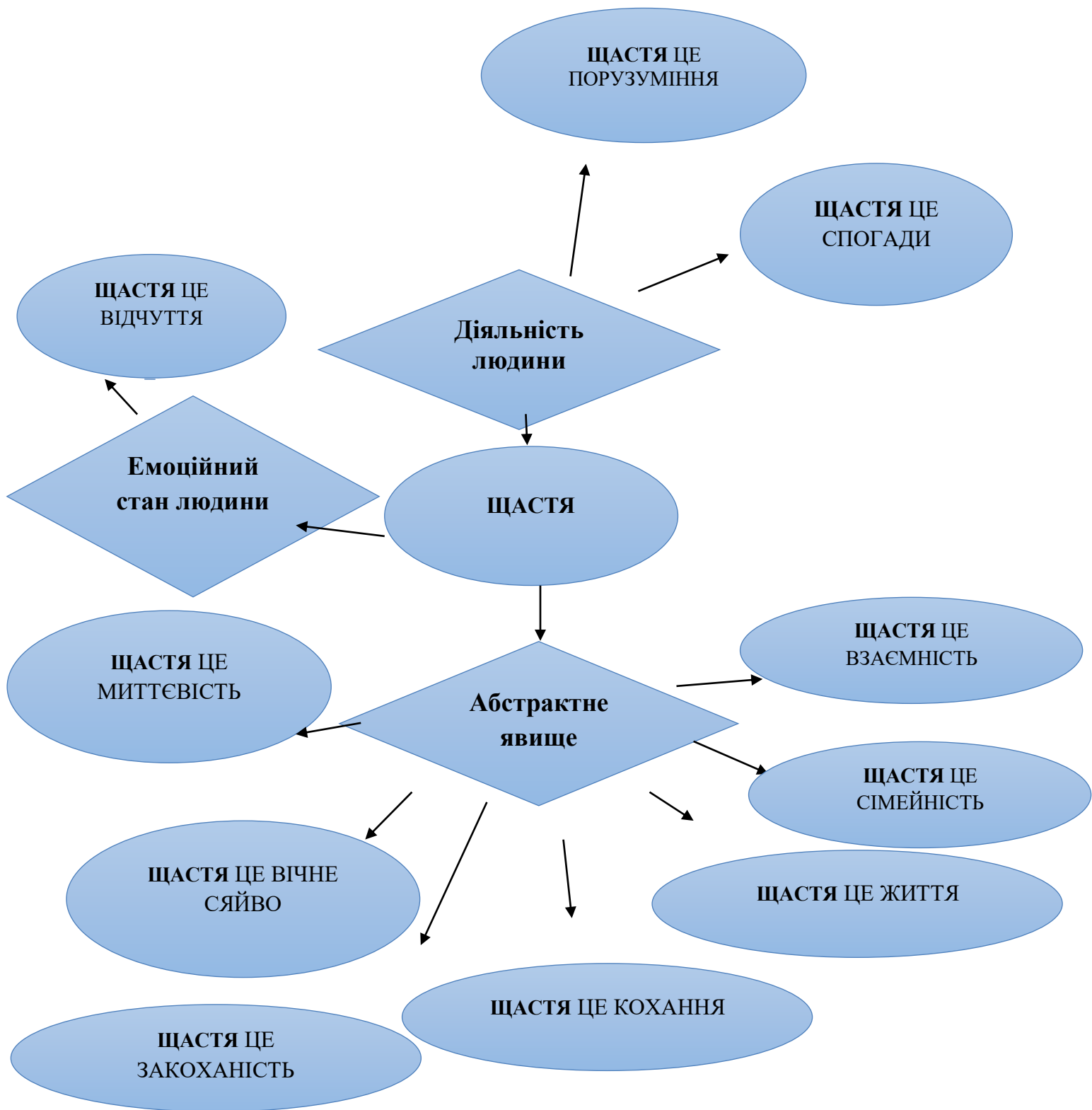
І хоча машина намагалася стерти з пам'яті Джоела приємні відчуття та спогади, щастя і кохання виявилися сильніше та тільки, якщо вони взаємні.

Винахідники такої машини вважають, що це справді найкраща знахідка для людства – стерти з пам'яті спогади про будь-кого і закохуватися в іншу і так скільки хочеш разів:

“How happy is the blameless vestal's lot! The world forgetting, by the world forgot. Eternal sunshine of the spotless mind! Each prayer accepted, and each wish resigned.”[73].

Семантичний аналіз вислову *Eternal sunshine of the spotless mind* імплікує концепт ВІЧНЕ СЯЙВО, у термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і реконструює концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ВІЧНЕ СЯЙВО.

Таким чином, у даному кінофільмі концепт ЩАСТЯ осмислюється в термінах інших концептів, уподібнюючи дане відчуття абстрактним явищам: ЖИТТЯ, КОХАННЯ, МИТТЄВІСТЬ, ВІЧНЕ СЯЙВО, ВЗАЄМНІСТЬ, ВІДЧУТТЯ, СІМЕЙНІСТЬ, ЗАКОХАНІСТЬ; діяльності людини: СПОГАДИ, ПОРОЗУМІННЯ. Найчастіше щастя порівнюється з абстрактними явищами (див. рис. 3.3.).



*Рис. 3.3. Образно-асоціативний шар концепту ЩАСТЯ в в кінотексті
“Вічне сяйво чистого розуму”*

3.4. Актуалізація концепту ЩАСТЯ в кінотексті “Остання пісня”

Відчуття щастя простежується і у кінодрамі режисерки Джулі Енн Робінсон, знятого за однойменним романом Ніколаса Спаркса, ‘Остання пісня’ (“*The Last Song*”). Сюжет фільму сфокусований на історії кохання двох сімнадцятирічних – Вероніки (Ронні) та Вілла. Дівчина Ронні закохується в популярного хлопця Вілла, який не відразу закохався в неї, бо шукав дівчину не для почуттів : “*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*” [76].

Але зрозумівши, що з Ронні він відчуває себе щасливим, Вілл не хоче втрачати дівчину: “*I don't want to lose you*”.

Номінативні одиниці *to feel happy, feel like you do*, експлікують концепт ЩАСТЯ.

Закохані молодята сподіваються, що краще освідчитися один одному в коханні, щоб відчути себе щасливими повною мірою:

“*I love you, Will. I love you too*” [76],

Лексичний зворот *I love you* вербалізує концепт КОХАННЯ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і уможлиблює реконструкцію концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ КОХАННЯ.

Дівчина з сім’ї де батько і мати розлучилися не замислювалася над тим, що таке щастя. Вона навіть не відчувала його до зустрічі зі своїм коханням.

“*Happy families are all alike. Every unhappy family is unhappy in its own way*”.

Ці вислови з роману Л.Толстого “Ана Кареніна” яскраво демонструють той емоційний стан, в якому знаходилась її родина.

Мовні одиниці *Happy, unhappy, family* експлікують концепт СІМЕЙНІСТЬ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і

уможливлюють вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ СІМЕЙНІСТЬ.

Напружені стосунки з батьком, образа за мати і своє дитинство мабуть так і залишилися в серці Роні, як би не кохання і відчуття щастя, яким вона бажала поділитися зі своїми близькими.

Тільки покохавши, дівчина зрозуміла наскільки складне життя і скільки незрозумілого може бути у стосунках близьких між собою людей.

Кохання відкрило її серце до співчуття, любові до своїх рідних і розуміння сенсу життя.

Словосполучення *“I love you”* Роні вживає не тільки для коханого хлопця, але й за для підтримки хворого на рак батька. Роні намагається зробити життя хворого на рак батька – щасливим і кожного разу нагадує йому про свою любов до нього:

“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”* [76].

Наведене вище словосполучення імплікує концепт ПІКЛУВАННЯ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і сприяє реконструкції концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ПІКЛУВАННЯ.

Кохання пробудило в серці Роні турботу і розуміння того, що життя дуже складне, всі люди – різні і треба поважати і розуміти інших, щоб бути щасливою і давати відчуття щастя рідним і близьким:

“We're not perfect. Any of us. We make mistakes, we screw up, but then we forgive and we move forward.”

Лексеми *make mistakes, forgive, move forward* імплікують концепт

ПОРОЗУМІННЯ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і допомагає вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ПОРОЗУМІННЯ.

Відчуття щастя зробило Роні дорослою людиною, яка здатна приймати рішення, піклуватися про інших та розуміти життєві проблеми:

Honey, at least you have the courage to feel. You feel everything so deeply.

Тепер Роні розуміє слова батька про кохання та щастя:

“Love is fragile, Ronnie. And we're not always its best caretakers. We just muddle through and do the best we can... and hope this fragile thing survives, against all odds.”

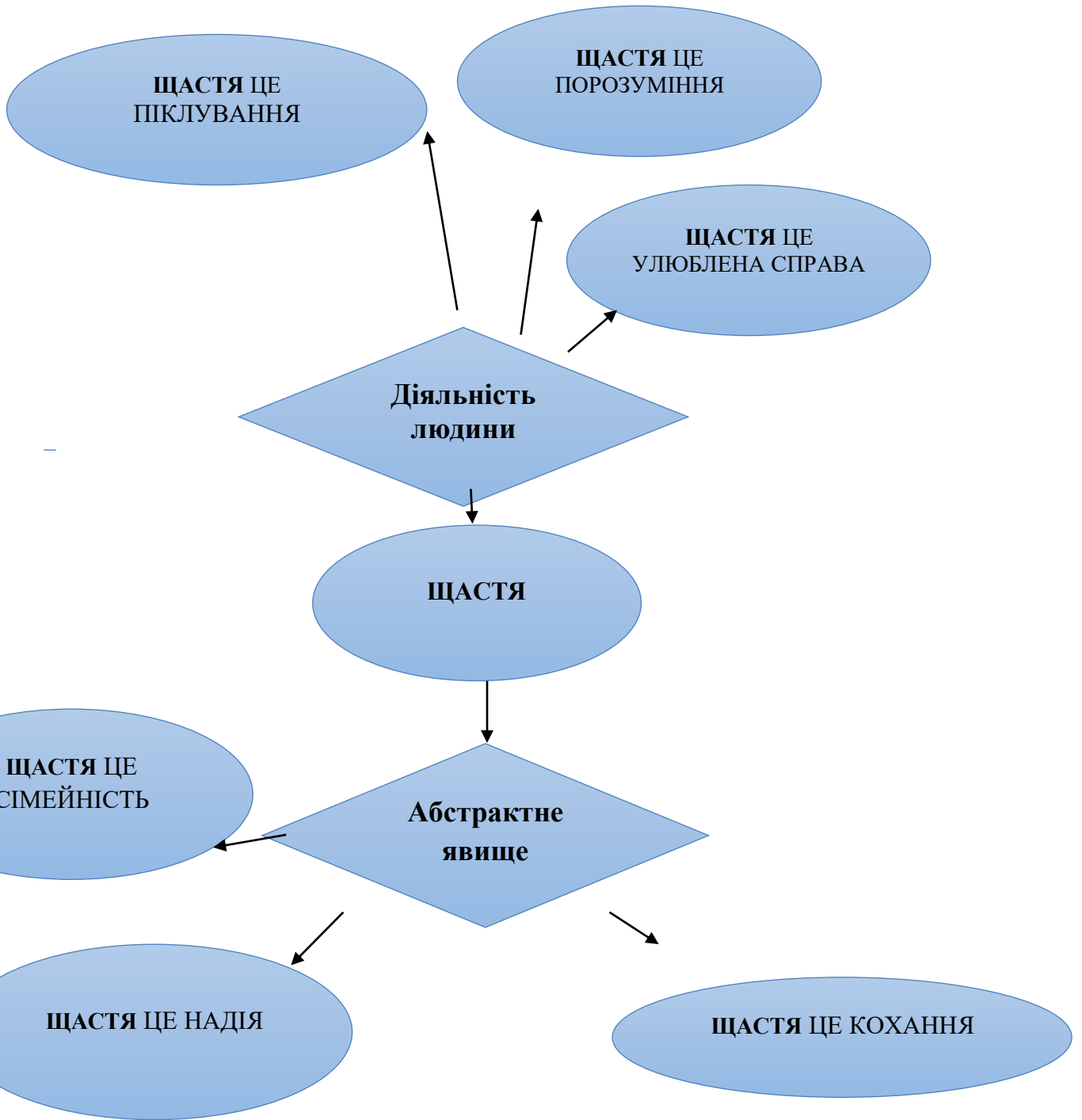
Номінативні одиниці *hope, survives* та словосполучення *Love is fragile, best caretakers* об'єктивують концепт НАДІЯ і сприяють реконструкції концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ НАДІЯ.

Маючи музичні здібності, Роні не мала бажання грати на музичному інструменті або співати, бо в її житті мало було радості, щастя. Та покохавши Віллі, вона змінилася і її серце співало від кохання та щастя. Побачивши це, батько порадив їй повернутися до музики і присвятити себе цій справі:

*“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**”* [76].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз фрагменту кінотексту показує, що колись дівчина відкриє комусь своє серце та почне грати, адже музика та любов принесуть їй радість. Мовні одиниці *play again, music, love, bring you joy* імплікують концепт ЩАСТЯ і допомагають виокремити концептуальну метафору – ЩАСТЯ ЦЕ УЛЮБЛЕНА СПРАВА .

Отже, вилучені з кінотексту фільму “Остання пісня” концептуальні метафори створюють образно-асоціативний шар концепту ЩАСТЯ, який уподібнюється це поняття абстрактним явищам: КОХАННЯ, НАДІЯ, СІМЕЙНІСТЬ; діяльності людини: ПІКЛУВАННЯ, ПОРОЗУМІННЯ, УЛЮБЛЕНА СПРАВА (див. рис. 3.4.).



*Рис. 3.4. Образно-асоціативний шар концепту ЩАСТЯ в в кінотексті
“Остання пісня”*

3.5. Вербалізація концепту ЩАСТЯ в кінотексті “Подорож Гектора за щастям”

Кінотекст фільму “Подорож Гектора за щастям” розповідає про психіатора Гектора, який вирішив подорожувати світом, шукаючи таємницю щастя. На своєму шляху він зустрічає самотнього бізнесмена, красотку-китайку, розумного монаха, старого друга, і нещасного наркобарона і старе кохання. Кожен з цих людей має свою історію і кожен з них нещасливий за якимось причинами. Навіть полон не зупинив Гектора припинити пошуки щастя. Звільнений від полону він прямує до своєї коханої в Америку. І нарешті він усвідомлює, що щастя залежить від нього самого та близьких людей, що поряд з ним.

Намагаючи зрозуміти, що таке щастя і чому він вважає себе нещасливим, як психіатор Гектор задається цим питанням:

- *“Are you happy? You're breaking up with me, aren't you?”*
- *No! No. You can't just come out with a question like that. You have to build up to it. You know you have to have a preamble.*
- *All right, all right. I'm sorry. Do you consider yourself to be happy? Alright, look.”* [74].

І кожного, кого він запитує, він змушує замислитися над цим філософським питанням:

- *“Forgive me for asking, and I don't mean to pry. But... do you consider yourself as a happy person?”*
 - *Is this because I'm not ready to be a mother?*
 - *Absolutely not.*
 - *This has nothing... nothing to do with you not being a mother.*
 - *I know what you're saying, Hector. No one wants to live with a person knowing they'll never be happy.”* [74].

Кожен знаходить в собі якісь проблемні або невирішені раніше питання.

Мовні одиниці *ready to be a mother, a happy person, be happy* експлікують концепт МАТЕРИНСТВО, в термінах якого осмислюється

концепт ЩАСТЯ і допомагає вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ МАТЕРИНСТВО.

Запитуючи своїх друзів, пацієнтів про сутність щастя, Гектор розуміє, що він не знаходить необхідної відповіді на це питання і не може зробити пацієнтів щасливими. Тому він вирішує їхати подорожувати і досліджувати різних людей, щоб знайти секрет щастя:

- *“I need to get away. Take a trip. I'm not making my patients any happier and I just... I need to do some research.*
- *On what?*
- *Happiness, you know, so I can help. I'm a psychiatrist. I want to know what makes people happy.”* [74].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку уможливорює вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ПОШУК.

Зустрівши самотнього бізнесмена, Гектор намагається зрозуміти в чому той вбачає сенс щастя:

“Let me show you happy. Who ever said money can't buy happiness. Mind you, I've been saying that for the last \$100 million. Oh, you bust a gut, you earn enough money, you retire, you do something you like. Or nothing at all.

- *And then you're happy?*
- *Yeah, we're addicted. Divorced or dead.”* [74].

Номінативні одиниці *happy*, *earn money*, та словосполучення *money can't buy happiness* експлікують концепт ГРОШІ та допомагають реконструювати концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ НЕ ГРОШІ.

Зустрівши на вулиці незнайомих незаможних людей, Гектор помічає, що вони виглядають щасливими і цікавиться у знайомої китайки, що зробило їх щасливими:

- *“They look very happy.*
- *They're with their friends.*
- *Why are they sitting in the middle of the street? They have nowhere else to go.*

- *It's their day off. They have no money to stay in cafes. They send their income to their families, so they meet here on the street. They come from the countryside like I do. My sisters and mother are still there.*
- *Look at them, they're like a happy little island in a sea of grim businessmen. Makes you wonder.*” [74].

Мовні одиниці *look very happy*, та словосполучення *send their income to their families* актуалізують концепт ГРОШОВА ПІДТРИМКА і сприяють вилученню концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ГРОШОВА ПІДТРИМКА.

Тож для бізнесмена щастя не в грошах, а для пересічного громадянина відчувати, що його родина має гроші на їжу та одяг, навчання дітей – стає складовою щастя.

Відповідь на своє запитання Гектор сподівався знайти у філософії мудреца-монаха:

“- I'm a psychiatrist. I'm trying to discover what makes people happy. Look, far be it from me, and forgive me for asking, and I don't mean to pry, but would you consider yourself to be a happy person? When you've been a fugitive, you've been imprisoned for your beliefs; you've lost family and loved ones. I mean, you've just been through so much. How is it you're so happy?

- Because I've been through so much.

- Alright, searching for happiness is one thing, but making it a goal, that just doesn't work, does it?

- Higher than that, Hector. More important than what we are searching for is what we are avoiding. Like unhappiness. So, don't make unhappiness not the goal. Higher than that. Avoiding unhappiness is not the road to happiness. You hold all the cards, Hector.” [74].

Словосполучення *been imprisoned for beliefs, been through so much, lost family and loved ones, avoiding unhappiness* вербалізують концепт ВИПРОБУВАННЯ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ: ЩАСТЯ ЦЕ ВИПРОБУВАННЯ.

Познайомившись з банкіром, Гектор намагався дізнатися секрет його щастя:

“Now, you know every kind of happiness money could buy. It's weird seeing you like this, you look really small. I'm familiar with Coreman from my UCLA days. Just making a name for himself. Oh, quite a name. I saw him on CNN.

- *What do they call him?*

- *The Einstein of happiness. I've read it twice. You can keep it.*

I like it but I don't think I need it as much as the country it was written for. Side effects may include happiness.

- *So, what about you? What makes for your happiness?*

- *Home, family. The idea that my children can live a normal life*

without bodyguards taking them to school. Have you ever had sweet potato stew?

Real sweet potato stew? Oh, you have to. Here's the deal. If we land safely, one night this week, my mother's house, my whole family, sweet potato stew. There will be a tomorrow, my friend.” [74].

Посилання на прецедентне ім'я - відомого винахідника Альберта Енштейна - підкреслює значимість тієї людини, яка знайшла секрет щастя та надрукувала книгу про щастя.

Лексеми *Home, family, children normal life, sweet potato stew* актуалізують концепт СІМЕЙНІСТЬ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і допомагає вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ СІМЕЙНІСТЬ.

Гектор не був здивований таким відкриттям: і заможні люди мають чуйне серце і душу.

Зовсім несподіваним був сенс щастя, котрий вкладав в це поняття наркобарон:

- *“No, I'm just researching what makes people happy.*

- *If you're wearing a wire, you're dead.*

- *My name is Hector. I'm a psychiatrist.*

- *Very well, Hector. I'll bet what I farm makes more people happy than the crap you dish out.*

- *I see. A farmer. I get it. Drugs.*

- *Forgive me, but if your happiness causes other people's unhappiness, then how can that be happiness? Doesn't that bother you?*

- *I don't cause unhappiness. I respond to it. Same as you, we both fill a need. But the demand we don't create. What's your solution? Another Bible?*

- *So, the country gets more poor. People starve, babies die, and the leaders couldn't care less. If you want to be happy, take care of your own.*" [74].

Номінативні одиниці *to be happy, take care of your own, country poor, people starve, babies die* імплікують концепт ОСОБИСТЕ і сприяють реконструкції концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ОСОБИСТЕ.

- *"So, you're happy'?"*

- *No. Because my wife isn't happy, which makes my kids unhappy. And if my family is not happy, how can I be happy? She sees a shrink. He gave her something new, but it just makes her worse.*

- *Would you mind if I ask what she's taking?*

- *I don't know.*

- *Maybe if you were to show me the prescription, I could help.*

- *Why?*

- *The mind can hurt as much as the body. And maybe if I seem happy, it's because I know I'm loved for who I am.*" [74].

Вислови *The mind can hurt as much as the body* та *I seem happy, it's because I know I'm loved for who I am* імплікують концепт САМІСТЬ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і уможлиблює вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ САМІСТЬ.

Саме це розуміння щастя наркобарон знайшов у книзі і взяв для себе як сенс свого щастя: *"Happiness is being loved for who you are."* [74].

З постулатами автора книги знайома і китаянка, але вона сприймає щастя як розуміє його особисто:

- “ *What's this one, it's been crossed out? It says that the evil you do in this life could cost you your happiness in the next.*
- *No, it doesn't. I'm sorry, I made that up. It says happiness could be the freedom to love two women at the same time.*
- *I'm...trying to find the means by which to make my patients happy.*
- *Bullshit!*
- *This probably isn't the right moment, but I... I just wondered what your personal idea of happiness is.*
- *You know, personally. If you want it, you take it. That's very insightful. I just want to...Would you mind if I just wrote that down, just for... Happiness is knowing how to get posterity?” [74].*

Номінативні одиниці *happiness*, *posterity* актуалізують концепт ДІТИ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і сприяє вилученню концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ДІТИ.

Гектор зустрічав різних людей, котрі вже прочитали книгу професора Коремана про щастя. Ему була цікава їхня думка про відповідність сутності цього поняття в книзі і в їхній підсвідомості:

- “*I got you seeing Professor Coreman tomorrow. You owe me. That guy is on a fast track to the Nobel. His happiness book is going through the roof.*
- *I know, I read it. Somebody gave it to me. I liked it.*
- *Yeah, me too. Hate him. We hate him.*
- *We hate him.*
- *Hey, I saw Michael.*
- *Oh, in Africa?*
- *Is he happy?*
- *He's gay -*
- *Are you? Gay?*
- *No, happy.*
- *I mean is there someone?*
- Uh, yes.*

- Clara.
- Great.” [74].

Метонімічний вираз *a fast track to the Nobel* та метафоричний вираз *His happiness book is going through the roof* імплікують концепт ШАНС, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і вилучаємо концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ШАНС.

Гектору була цікава думка будь-кого про щастя, тому він запитував навіть перехожих:

- *“The Indiana Jones of happiness.*
- *Alan, very nice to meet you.*
- *You, too!*
- *Hector wants to know the secret to a happy marriage.*
- *From a mathematician?”* [74].

Побачивши Агнес – перше кохання через багато років, Гектору було дуже важливо почути її зізнання:

- *“ What was I thinking?*
- *Right, Agnes...*
- *Uh, yeah. I knew you were going to ask me about this and I thought about it last night.*
- *Uh-huh.*
- *I have never felt so happy, really. Or exhausted. I mean, the chaos, sometimes it's out of control. But, you know, I have a job I love and a husband I love and two beautiful kids I love. A home I love. The only real shadow on my happiness is when I tell myself it's too good to last. And, Hector, the marriage, whatever the marriage is, the marriage itself is never in question. And that makes me happy.*
- *What?*
- *I don't know, it's just...You know...Thinking about what might have been.*
- *What? Agnes.*
- *What?*
- *Never mind, forget it. It's not even worth discussing.*

- *Oh, come on, what? What might have been?*
- *God! Yet happiness is going down.*
- *Oh, dear, oh, dear, How many of us, I wonder, can recall a childhood moment when we experienced happiness as a state of being? That single moment of untarnished joy. That moment when everything in our world inside and out was all right. Everything was all right. But, now, we become a colony of adults and everything is all wrong all the time. It's as if we were on a quest to get it back, and yet the more we focus on our own personal happiness, the more it eludes us. In fact, it's only when we are otherwise engaged, you know, focused, absorbed, inspired, communicating, discovering, learning, dancing, for heaven's sake, that we experience happiness as a by-product, a side effect.*
- *Oh, no.*
- *We should concern ourselves not so much with the pursuit of happiness, but with the happiness of pursuit.” [74].*

Семантичний аналіз словосполучень *untarnished joy, personal happiness*, та виразу *moment when everything in our world inside and out was all right* імплікують концепт ГАРМОНІЯ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і допомагають вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ГАРМОНІЯ.

Гектор лише тепер задається питанням як виміряти щастя:

- *“ But how do we measure happiness?*
- *Emotions are like colors, you know. Difficult to explain once but not now, not anymore. All those who read auras, step aside, this is science. A new frontier in its infancy, but not for long. Functional electrical impedance tomography by evoked response. Or as I call it, "Peeping Tom." My portal into the mysterious minutiae of human emotions. Emotions that for the very first time, we can separate, specify and quantify in actual units. Now, this male subject is Japanese. Look at the abundance of bright orange around the happiness area, verging on ecstasy. It's as if the brain was smiling. Cause, half a liter of warm sake.” [74].*

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку з кінотексту дають змогу реконструювати концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ЕМОЦІЇ.

Як науковець Гектор пояснює розуміння сутності поняття щастя у такий спосіб:

“I want you to imagine yourself in three situations. One that makes you very happy, one very sad, and one very scared. Recent memories can be useful. Do not tell me the order, I will guess it myself. They say I'm a mind reader. It's a bloody lie, I'm not. I'm just a good diagnostician with an awesome toy. By way of identifying the emotions, I've assigned a color to each corresponding part of the brain. It's pretty obvious, really. Sunny yellow, happy, ice blue, sad, battery-acid green, fear. It corrodes you, you know.

PROFESSOR COREMAN: Right. Sad, scared, happy, don't tell me the order and be specific. It's all about specificity” [74].

Щастя пов'язано з емоціями, які мають відповідні кольори у нашій підсвідомості. Професор Кореман обґрунтовує сутність поняття “щастя” через особливості, унікальність людини.

Здійснивши свою подорож у пошуках сенсу щастя, Гектор усвідомив особисто для себе сутність цього поняття:

“Clara, listen. I'm sorry I didn't give you any explanation for this insane journey, but the truth is, I didn't really have any reasons of my own. I didn't explain it to myself. I have learned a lot, you know. I've learned a lot about happiness. And I've learned about unhappiness. And the thing that makes me most unhappy is the thought that I might lose you. And the thing that makes me happiest is the thought that I could become the man that you would want to spend the rest of your life with, have the capacity to be happy.” [74].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого фрагменту кінофільму допомагає вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ЖИТТЯ З КОХАНОЮ.

Пояснення Гектора сенсу його особистісного щастя знайшли відзвук у серці його коханої:

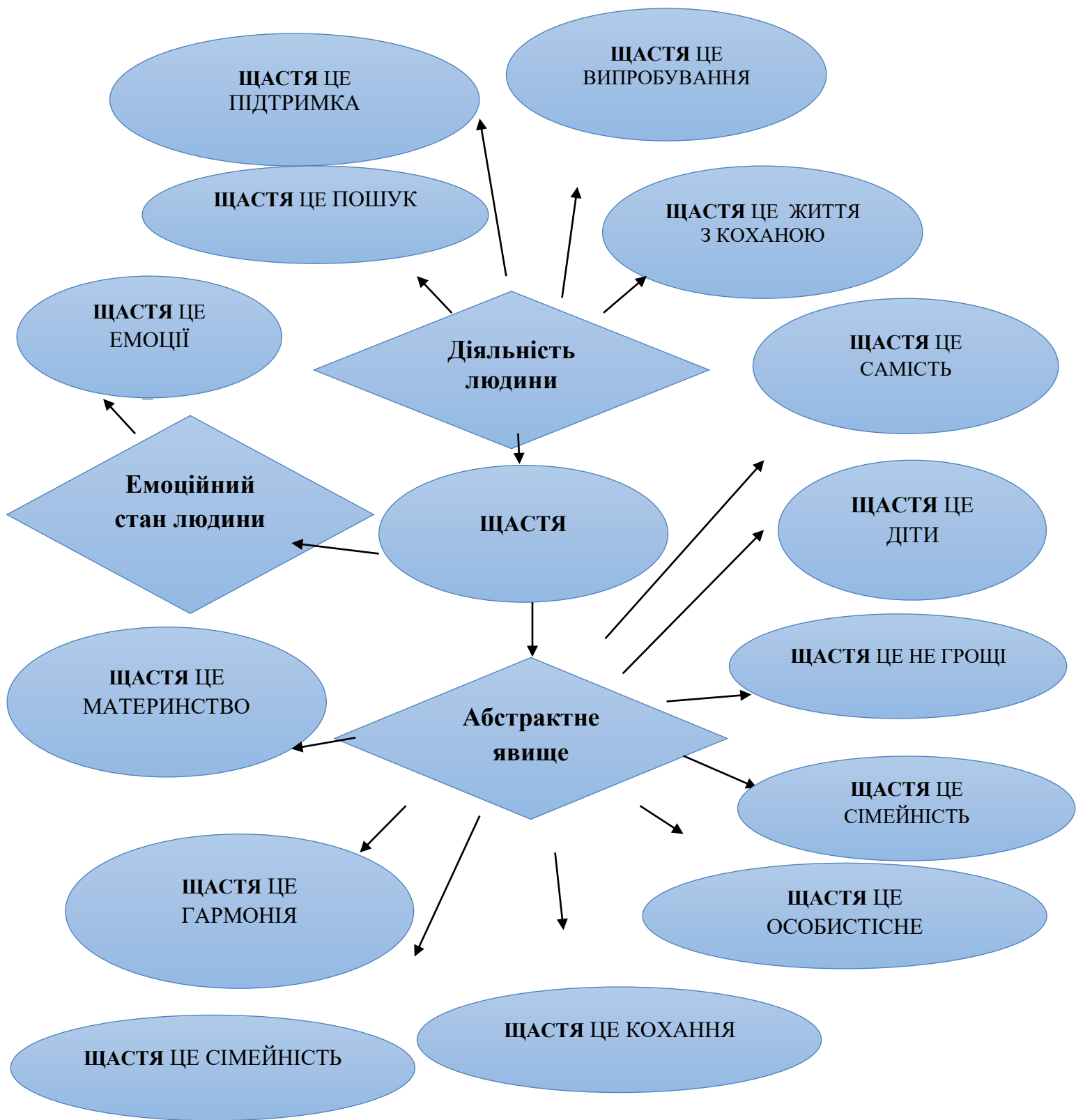
- *“Higher than that, Hector. That we all have a right to be happy?”*
- *Oh. I see.*
- *We all have an obligation to be happy.”* [74].

Засобом інтертекстуальності наратор кінотексту намагається розповісти нам про подальшу долю саме головного героя Гектора, який знайшов сенс щастя у коханні:

“Once upon a time, there was a young psychiatrist called Hector who was very satisfied with his life. And far be it from me, and forgive me for asking, and I don't mean to pry, but can this plane go any faster? Everything was up for change... including Hector. And he learned to love like he'd never loved before.”[74].

Лексема *to love* експлікує концепт КОХАННЯ і уможлиблює вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ КОХАННЯ.

Таким чином, вилучені концептуальні метафори розкривають сутність поняття щастя, уподібнюючи його абстрактним явищам: МАТЕРИНСТВО, НЕ ГРОЩІ, ОСОБИСТІСНЕ, САМІСТЬ, СІМЕЙНІСТЬ, ДІТИ, ЕМОЦІЇ, ГАРМОНІЯ, КОХАННЯ та діяльності людини: ПОШУК, ПІДТРИМКА, ВИПРОБУВАННЯ, ЖИТТЯ З КОХАНОЮ (див. рис. 3.5.).



*Рис. 3.5. Образно-асоціативний шар концепту ЩАСТЯ в в кінотексті
“Подорож Гектора за щастям”*

3.6. Об'єктивація концепту ЩАСТЯ в кінофільмі “У гонитві за щастям”

В основі фільму лежать реальні події із життя біржового брокера Кріса Гарднера (Вілл Сміт). Ідею фільму можна передати фразою, яку головний герой говорить своєму синові «Якщо у тебе є мрія, ти повинен захистити її. Люди, які самі не можуть нічого зробити, казатимуть, що тобі це не під силу. Хочеш чогось? Іди і досягни цього. Крапка».

Кріс Гарднер — батько-одинак. Дружина пішла від нього бо він не мав роботи і не міг забезпечити їй належне існування:

- *“Here is a dollar and I'll give you more money when I come back out. Okay? It's not valuable.*
- *You can't sell it anywhere.*
- *I can't even sell it, and it's my job. Linda, wait a minute. Hold it, hold --*
- *I'm going to leave. We are leaving. It was right then that I started thinking about Thomas Jefferson...the Declaration of Independence...and the part about our right to life, liberty and the pursuit of happiness. And I remember thinking: How did he know to put the "pursuit" part in there? That maybe happiness is something that we can only pursue. And maybe we can actually never have it...no matter what. How did he know that?” [77].*

Семантичний аналіз словосполучення *the pursuit of happiness* актуалізує концепт ГОНИТВА, у термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і сприяє вилученню концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ ГОНИТВА.

Кріс намагався зробити жінку щасливою, замінюючи відсутність грошей коханням. Та все було марним і Кріс відпускає її задля її кращого життя:

- *“No. I am not happy anymore. I'm just not happy!*
- *Then go get happy, Linda! Just go get happy. But Christopher's living with me.*
- *Stop!*

- *Did you hear what I said? Christopher's living with me!*" [77].

Повтор словосполучення *not happy* підсилює страждання Лінди у шлюбі з Крісом. Семантичний аналіз даного словосполучення імплікує концепт СТРАЖДАННЯ, у термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і дозволяє реконструювати концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ПОЗБАВЛЕННЯ СТРАЖДАНЬ.

Виховуючи п'ятирічного сина, Кріс щосили прагне зробити так, щоб дитина росла щасливою. Він сам ріс без батька і тому намагається зробити все, щоб дитина не відчувала себе самотньо:

"There's no Y in "happiness." It's an I. I'm Chris Gardner. I met my father for the first time when I was 28 years old. And I made up my mind as a young kid... that when I had children...my children were gonna know who their father was. This is part of my life story." [77].

Мовні одиниці *happiness, my children, know, their father* імплікує концепт СІМЕЙНІСТЬ, в термінах якого осмислюється концепт ЩАСТЯ і дозволяє вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ СІМЕЙНІСТЬ.

Залишивши без роботи, яка приносила йому гідне існування у суспільстві, Кріс намагається працювати і жити самотньо з дитиною. Згадуючи своє минуле він називає цей період життя "бути дурнем":

"Still remember that moment. They all looked so damn happy to me. Why couldn't I look like that? I'm gonna try to get home by 6. I'm gonna stop by a brokerage firm after work.

- *For what?*

- *I wanna see about a job there. This part of my life is called "Being Stupid."* [77].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку з кінофільму уможливиле вилучення концептуальної метафори ЩАСТЯ ЦЕ РОБОТА.

Працюючи продавцем денситометрів, він не може сплатити за квартиру, і її виселяють.

Опинившись на вулиці, не бажаючи здаватися, Кріс присягнувся собі, що щоб не сталося, він виростить сина. Ну і, напевно, щастя, це не лише коли ти досягнув чогось, а коли ти усвідомлюєш заради чого ти досягнув цього.

“- All right. Because I'm happy. And if you're happy and I'm happy, then that's a good thing, right?”

-Yeah.

-All right. You're sleeping with me. You're staying at home, where you belong, all right? Christopher.” [77].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку дає змогу вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ СВІЙ ДІМ.

“Культ героїв в Америці розвинений просто неймовірно”, - казав колись Оскар Вайльд. Пройшло більше століття з того часу, а в США так само популярні історії людей, що піднялися з дна до вершин світу — так званий принцип «Американської мрії».

Кріс Гарднер — саме з таких людей, що створили самі себе з нічого. Залишившись свого часу без грошей, але з півторарічним сином на руках, попри незліченну кількість перешкод, він досяг успіху в такій непевній сфері, як інвестування — почавши кар'єру з брокерських курсів:

- And, Mr. Ribbon, I also wanna thank you for giving me the opportunity... to discuss the asset management capabilities of Dean Witter.....which we believe to be far superior...to anything you got going over at Morgan Stanley.

Really, I think you're gonna be blown away. Point blank, Dean Witter needs to be managing your retirement portfolio. You know, I didn't have any notion that you were new there. I like you, but there's not a chance I'm gonna let you direct our fund. That's just not gonna happen anytime soon, buddy. Because tomorrow's going to be your first day.....if you'd like to work here as a broker. Would you like that, Chris?

- Yes, sir. Good. We couldn't be happier.

- So welcome. [77].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного уривку з кінострічки дає змогу вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ НАДІЯ.

Пройшовши всі сходинки від стажера до власника компанії з багатомільйонним капіталом, Кріс згадує про цей період у житті як щасливий момент:

“I almost forgot. Thank you. This part of my life...this little part...is called "Happiness." Christopher. Christopher. Come here. So, how many...planets are there?” [77].

Інтерпретаційно- текстовий аналіз поданого уривку з кінотексту дозволяє вилучити концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ПОДОЛАННЯ ПЕРЕШКОД.

Але цей шлях був дуже нелегкий — поки він закінчував курси, їм з сином майже рік довелося блукати містом, влаштовуючись на ночівлю в місцях, абсолютно для цього не пристосованих: в парках на лавках, в офісі і навіть у туалеті станції метро. В історії його життя тісно переплелися робота і особистісне життя — успішна людина та чоловік, самостійно виховуючий свого сина. Досягнув значних висот у бізнесі, він не раз розмірковував над словами Томаса Джефферсона про щастя:

“Thomas Jefferson mentions happiness a couple times...in the Declaration of Independence. May seem like a strange word to be in that document...but he was sort of...He was an artist. He called the English "the disturbers of our harmony." And I remember standing there that day... thinking about the disturbers of mine.

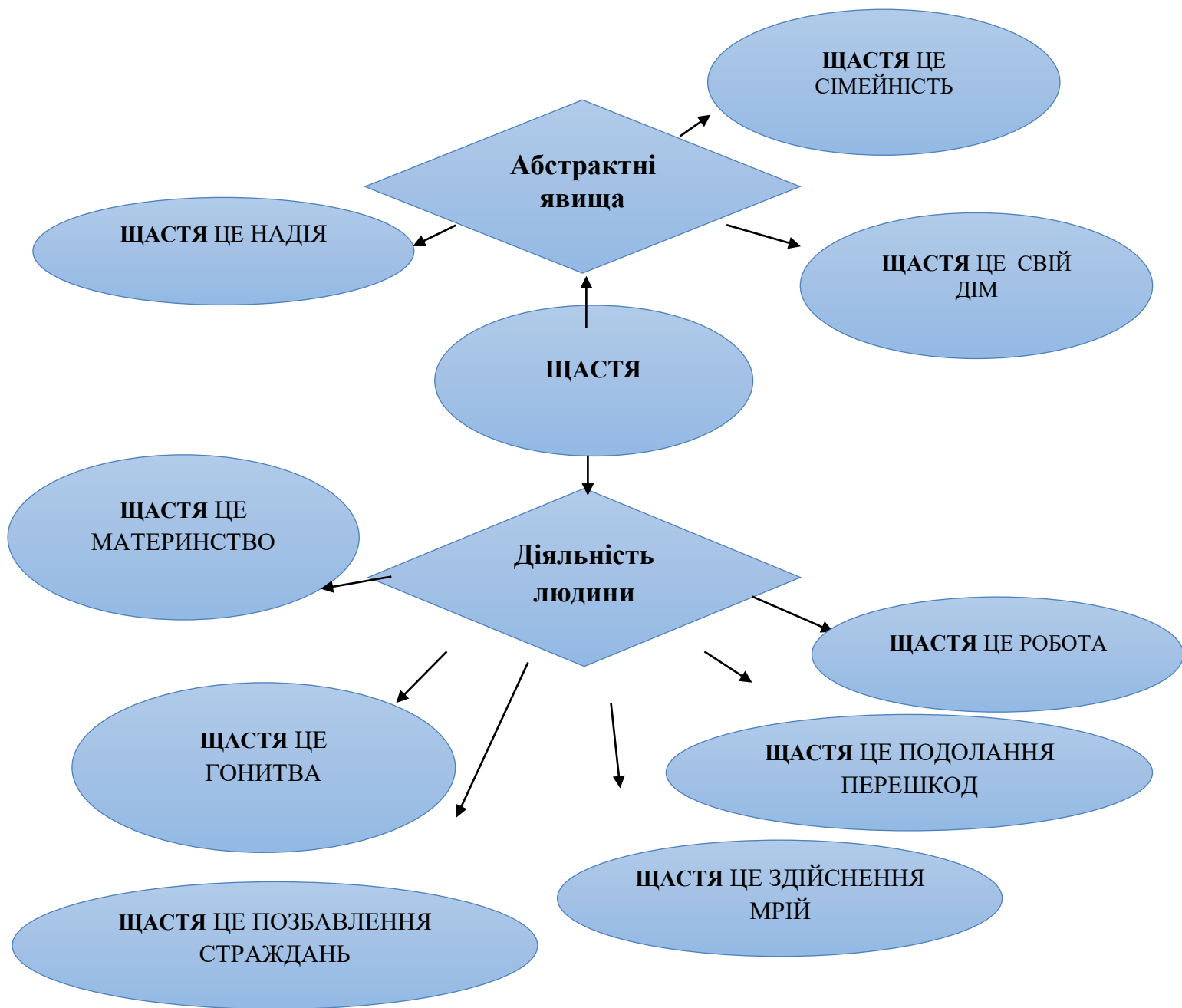
Questions I had: *Whether all this was good. Whether I'd made it.*

And Walter Ribbon and his Pacific Bell pension money... which was millions. Yeah!”[77].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого контексту з кінофільму дає змогу реконструювати концептуальну метафору ЩАСТЯ ЦЕ ЗДІЙСНЕННЯ МРІЙ.

Таким чином, вилучені концептуальні метафори з цільовим доменом ЩАСТЯ дають змогу осмислити його в термінах інших концептів,

уподібнюючи абстрактним явищам: СІМЕЙНІСТЬ, СВІЙ ДІМ, НАДІЯ та діяльності людини: ГОНИТВА, ПОЗБАВЛЕННЯ СТРАЖДАНЬ, ЗДІЙСНЕННЯ МРІЙ, РОБОТА, ПОДОЛАННЯ ПЕРЕШКОД (див. рис. 3.6).



*Рис. 3.6. Образно-асоціативний шар концепту ЩАСТЯ в в кінофільмі
“Гонитва за щастям”*

ВИСНОВКИ

У ході нашого дослідження ми дійшли таких висновків:

Як немає серед науковців єдиної думки стосовно визначення поняття «концепт», так і не існує універсальної типології концептів. У нашій роботі ми послуговуємося класифікацією Приходька А.М. і визначаємо концепт ЩАСТЯ як емоційно-телеономний, параметричний, універсальний, регулятивний концепт.

У сучасній лінгвістиці кінодискурс досліджується з різних наукових підходів як: «мультимодальне семіотичне явище», «креолізований текст», «мультимодальний дискурс», полікодовий текст, «медіатекст». У контексті нашого дослідження кінодискурс разом з І. Коваленко трактуємо як трирівневу синкретичну систему, або «креолізовану» єдність, що репрезентує власне текст, семіотичний простір, і результат інтерсеміотичного перекладу.

Аналіз поданих словникових дефініцій (*Oxford, Cambridge Dictionary*) показав, що серед виокремлених в англійських кінострічках номінативних одиниць зі спільною семою «щастя» лексема *happiness* виступає синонімічною домінантою. Ця лексема є ключовою репрезентантою концепту ЩАСТЯ, його когнітивним центром та поряд з іншими проаналізованими лексемами утворює ядро номінативного поля цього концепту. Поняттєва площина концепту ЩАСТЯ включає семантичне навантаження інших номінативних одиниць: *abandon, afterglow, beatitude, bed of roses, delirium, exultation, feast, felicity, fulfilment, fun, gaiety, goody*, котрі функціонують як синонімічні лише в певних кінофрагментах. Ці контекстуальні синоніми формують навколо ядренневу зону номінативного поля концепту ЩАСТЯ. Лексичне наповнення периферійної зони номінативного поля ЩАСТЯ різноманітне бо воно складається з ідіом та фразеологічних зворотів, у семантиці яких актуалізується відчуття щастя.

Екстраполюючи погляди В.Г. Ніконової на площину нашого дослідження в роботі розроблено образно-асоціативний шар концепту

ЩАСТЯ в англomовних афористичних висловах, де розуміння щастя як емоційного стану уподібнюється: абстрактним явищам: ПРИКРАСА, МЕТА ЖИТТЯ, ХВИЛЯ, ОМРІЯННЕ ЖИТТЯ, ПРОСТОТА, СПОСІБ ІСНУВАННЯ, НАСОЛОДА ЖИТТЯ, емоційному стану людини: КОХАННЯ, ПОРОЗУМІННЯ СЕБЕ, ВЗАЄМНІСТЬ, НЕЗАЛЕЖНІСТЬ, ПРИЙНЯТТЯ СЕБЕ, ЛЮБОВ ДО БЛИЖНЬОГО, РАДІСТЬ, діяльності людини: ЗАДОВОЛЕННЯ ПОТРЕБ, ВИБІР, ПОШУК.

Концепт ЩАСТЯ осмислюється в кінострічці “Найкраще в мені” через почуття кохання, уподібнюючи це відчуття абстрактним явищам: ПРИВАТНІСТЬ, ДОЛЯ, ЄДНІСТЬ, ДАР, ВІЧНІСТЬ, НАЙКРАЩЕ; емоційному стану людини: ХИТРІСТЬ, ЗАКОХАНІСТЬ, ДОЛЯ БУТИ РАЗОМ, САМОПОЖЕРТВА, ПРОБАЧЕННЯ КОХАНОГО; діяльності людини: ТУРБОТА, ПІКЛУВАННЯ, МАТЕРИНСТВО.

Образно-асоціативний шар концепту ЩАСТЯ в кінофільмі “Поспішай кохати” реконструюється низкою концептуальних метафор, в яких дане утворення уподібнюється абстрактним явищам: КОХАННЯ, ЖИТТЯ, ВІРА, ДИВО, МИТТЄВІСТЬ, ДОЛЯ; емоційному стану людини: ВІДДАНІСТЬ, ЄДНІСТЬ ДУШ, ВІДЧУТТЯ; діяльності людини: ОДРУЖЕННЯ, ЗДІЙСНЕННЯ БАЖАНЬ, ПІКЛУВАННЯ, ВИПРОБУВАННЯ

У кінофільмі “Вічне сяйво чистого розуму” концепт ЩАСТЯ осмислюється в термінах інших концептів, уподібнюючи дане відчуття абстрактним явищам: ЖИТТЯ, КОХАННЯ, МИТТЄВІСТЬ, ВІЧНЕ СЯЙВО, ВЗАЄМНІСТЬ, ВІДЧУТТЯ, СІМЕЙНІСТЬ, ЗАКОХАНІСТЬ; діяльності людини: СПОГАДИ, ПОРОЗУМІННЯ.

Вилучені з кінотексту фільму “Остання пісня” концептуальні метафори створюють образно-асоціативний шар концепту ЩАСТЯ, в якому це поняття асоціюється з абстрактними явищами: КОХАННЯ, НАДІЯ, СІМЕЙНІСТЬ; діяльністю людини: ПІКЛУВАННЯ, ПОРОЗУМІННЯ, УЛЮБЛЕНА СПРАВА.

Реконструйовані концептуальні метафори з кінотексту “Подорож Гектора за щастям” розкривають сутність поняття щастя: абстрактне явище: МАТЕРИНСТВО, НЕ ГРОЩІ, ОСОБИСТІСНЕ, САМІСТЬ, СІМЕЙНІСТЬ, ДІТИ, ЕМОЦІЇ, ГАРМОНІЯ, КОХАННЯ та діяльність людини: ПОШУК, ПІДТРИМКА, ВИПРОБУВАННЯ, ЖИТТЯ З КОХАНОЮ

Концептуальні метафори з цільовим доменом ЩАСТЯ у кінофільмі “Гонитва за щастям” дають змогу осмислити його в термінах інших концептів, уподібнюючи абстрактним явищам: СІМЕЙНІСТЬ, СВІЙ ДІМ, НАДІЯ та діяльності людини: ГОНИТВА, ПОЗБАВЛЕННЯ СТРАЖДАНЬ, ЗДІЙСНЕННЯ МРІЙ, РОБОТА, ПОДОЛАННЯ ПЕРЕШКОД.

Образно-асоціативний шар концепту ЩАСТЯ в англійських кінотекстах постає у вигляді концептосистеми, яка складається з концептуальних метафор, що уможливають розуміння щастя, як діяльності людини, емоційного стану людини, абстрактного явища.

Спільними для кінотекстів є концептуальні метафори: ЩАСТЯ ЦЕ КОХАННЯ, ЩАСТЯ ЦЕ СІМЕЙНІСТЬ, ЩАСТЯ ЦЕ ПІКЛУВАННЯ, ЩАСТЯ ЦЕ ВИПРОБУВАННЯ.

Однакове розуміння щастя зустрічаємо в англійських афоризмах і кінотекстах, що засвідчують виокремлені концептуальні метафори ЩАСТЯ ЦЕ КОХАННЯ, ЩАСТЯ ЦЕ ВИПРОБУВАННЯ.

Концепт ЩАСТЯ в проаналізованих афоризмах та кінотекстах осмислюється як позитивно, так і негативно. Позитивним є те, що люди відчують щастя коли закохуються, створюють родини, народжують дітей, піклуються про коханих, батьків і хворих, насолоджуються життям, взаємністю почуттів, єдністю душ, здійсненням мрій, приємними спогадами, подоланням перешкод, виховуванням дітей, позбавленням страждань, приймають себе такими, якими є і розуміють себе. Миттєвість, самопожертва, випробування, хитрість надають цьому відчуттю негативного відтінку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антрушина И.В. Лексикология английского языка/ И.В Антрушина.. – М.: Просвещение, 1992. – 324 с.
2. Арнольд И.В. Лингвистика и стилистический контекст/ И.В.Арнольд, И.А. Банникова // Сб.: Стиль и контекст. – Л: ЛГШ им. А.И. Герцена, 1992. – 366 с.
3. Арутюнова Н.Д. Образ (опыт концептуального анализа) /Н.Д. Арутюнова // Референция и проблемы текстообразования. – М: Наука. – Вип. 6 – 1988. – С. 18 – 24.
4. Аскольдов С. Время онтологическое, психологическое и физическое / С. Аскольдов // «Время и его преодоление» . – М.:Мысль, 1922. № 3. – С.80 - 83
5. Бабушкин А.П. Пространство и время художественного образа / А.П.Бабушкин. – Л.: АКД, 1996. – 195 с.
6. Бархударов Л.С. Текст как единица языка и единица перевода/ Л.СБархударов // Сб.: Лингвистика текста. Материалы научной конференции. – М.: МГУ, 1994. – 226 с.
7. Белова А.Д. Языковые картины мира в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы/А.Д.Белова // Культура народов Причерноморья. – Симферополь: Кримський науковий центр НАН України і МОН України, 2002.
8. Бенвенист Э. Уровни лингвистического анализа / Э. Бенвенист //Сб.: Новое в лингвистике. – Выпуск 5. – М.: МГУ, 1995. – 114 с.
9. Болдырев Н.Н. Значение и смысл с когнитивной точки зрения и проблема многозначности/ Н.Н. Болдырев // Когнитивная семантика: Материалы второй международной школы-семинара. – Ч.1. – Тамбов: Изд-во ТГУ. – 2000. – С. 11 - 17.

10. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии / Н. Н. Болдырев. – Тамбов :Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2001. – 123 с.
11. Вежбицкая А. Речевые акты: [пер. с разн. яз.] / Анна Вежбицкая // Новое в зарубежной лингвистике: [сборник]. – М.: Прогресс, 1985. – Вып. 16: Лингвистическая парадигма. – С. 251-275.
12. Войтович В. М. Первовічне коріння світового Дерева Життя/ В.В.Войтович // Берегиня. (Всеукраїнський народний часопис). № 1 (20). – 1999. – С. 57-67.
13. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании/ С.Г.Воркачев // Филологические науки. – 2001. - №1. – с. 64-72.
14. Гальперин И.Р. О понятии «текст»/ И.Р. Гальперин //Вопросы языкознания. – М.: МГУ, 1994. – № 6. – 79 с.
15. Гридасова О.І. Кінодискурс як об'єкт навчання кіноперекладу О.І.Гридасова // Вісник Житомирського державного університету. – 2014. – № 2 (74). – С. 102–107.
16. Григорян А.П. Художественный стиль и структура образа/ А.П.Григорян – Ереван: Ереванский университет, 1974. – 200 с.
17. Горшкова В.Е. Перевод в кино: [монография] / В.Е. Горшкова. – Иркутск: ИГЛУ, 2006. – 278 с.
18. Гуревич А.Я. Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства. – М.: Искусство, 1990. – 396 с.
19. Зарецкая А.Н. Особенности коммуникации адресата и адресанта кинодискурса / А.Н. Зарецкая // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 33 (248). – Вып. 60. – С. 152–154.
20. Изотова Н. П. Текстовий концепт ШЛЯХ ДО СЛАВИ в англomовних біографічних романах ХХ століття: семантико-когнітивний та нарaтивний аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04- германські мови /Н. П. Изотова. – К. : Наук. світ, 2009. – 20 с.

21. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монография / В.И.Карасик; ВГПУ. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
22. Киященко Л.П. В поисках исчезающей предметности (очерки о синергетике языка) / Л.П. Киященко. – М. : ИФРАН, 2000. – 199 с.
23. Коваленко И.В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы / И.В. Коваленко // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 2. – Т. 2. – С. 50–53.
24. Кудашова Н. Н. Текстовый антропоцентризм в аспекте художественной когниции / Н. Н. Кудашова //Филологические науки. – 2009. – №2. – С. 109–117.
25. Колодина Е.А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс / Е.А. Колодина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2013. – № 2–1. – С. 327–333.
26. Леонтьев А.А. Признаки связности и цельности текста/ А.А.Леонтьев /Смысловое восприятие речевого сообщения. – М.: Наука, 1976. – С. 46 – 47.
27. Лавріненко І.М. Стратегії і тактики зміни комунікативних ролей у сучасному англomовному кінодискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 / І.М. Лавріненко ; Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Харків, 2011. – 20 с.
28. Лавриненко И.Н. Критерии классификации кинодискурса / И.Н.Лавриненко // Вісник ХНУ. Серія «Дискурсологія. Семантика і прагматика». – 2012. – № 1003. – С. 41–44.
29. Лосев А. Философия. Мифология. Культура/ Лосев А. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
30. Лотман Ю.М. Структура художественного текста/ Ю.М Лотман.. – М.: Наука, 1993. – 322 с.

31. Маковский М.М. Язык – Миф – Культура. Символы жизни и жизнь символов/ М.М. Маковский – М.: Русские словари, 1996. – 330 с.
32. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие / В. А. Маслова. 3-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука. – 2007. – С. 46 – 47.
32. Мухаметзянова Г.Ф. Термин «Концепт» в современной лингвистике / Г. Ф. Мухаметзянова // Вестник ЧГУ. – 2009. – Вып. №1. – С. 251 – 253.
33. Мороховский А.Н. Стилистическая семасиология //Стилистика английского языка / А.Н. Мороховский, О.П. Воробьева, Н.И. Лихошерст, З.В. Тимошенко – К.: Вища школа, 1991. – С. 163 – 199.
34. Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: 10.02.20 – Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание / С. С. Назмутдинова. – Тюмень. – 2008. – 21 с.
35. Ніконова В.Г. Трагедійна картина світу в поезиці Шекспіра: Монографія / В. Г. Ніконова. – Дніпропетровськ: Вид-во ДУЕП. – 2007. – 364 с.
36. Пименова М.В. Душа и дух: Особенности концептуализации / М.В. Пименова – Кемерово: ИПК «Графика», 2004. – 386 с.
37. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики: (2-е изд., доп.)/ М.Я. Поляков– М.: Сов. писатель, 1986. – 479 с.
38. Попова З.Д. Когнитивная лингвистика/ З.Д.Попова, И.А.Стернин – М.: Изд-во АСТ, 2007. – 314 с.
39. Приходько А.М. Концепти і концептосфери в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / Анатолій Миколайович Приходько – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. – 332 с.
40. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля. – 2006. – 716 с.

41. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты / Г. Г. Слышкин. – Волгоград : Волгогр. гос. пед. ун-т. – 2004. – 339 с.
42. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г. Г. Слышкин. – М.: Academia. – 2000. – 128 с.
43. Степанов Ю.С. Семиотика/Лингвистический энциклопедический словарь/ Ю.С. Степанов. – М.: Сов. энциклопедия. – 1990. – С. 440 – 442.
44. Стернин И. А. Методика исследования структуры концепта / И. А. Стернин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж. – 2001. – С. 58 – 65.
45. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М.: Школа «ЯРК». – 1996. – 286 с.
46. Тлумачний *словник* основних *філософських термінів* / уклад. і голов. ред. В. Л. Петрушенко. – Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка». – 2009. – с. 264
47. Фрумкина Р. М. Психолінгвістика / Р. М. Фрумкина. – М.: Академия. – 2001. – 320 с.
48. Узел Р. Мера – субъект информации/ Р. Узел // Сб.: Новое в лингвистике. – Выпуск № 4. – М.: МГУ, 1995. – 144 с.
49. Хорошун О. О. Концептуальна метафора : актуальні засади дослідження [Електронний ресурс] / О. О. Хорошун // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – 2010. – № 9. – Режим доступу : <http://eprints.zu.edu.ua/6387/1/10hookma.pdf>
50. Fauconnier G., Turner M. Conceptual Integration Networks / G. Fauconnier, M. Turner // Cognitive Science. – 1998. – Vol. 22. № 2. – P. 133 – 187.
51. Jackendoff R. What is a Concept, That a Person May Grasp It? / R. Jackendoff // Concepts: core readings / ed. by E. Margolis, S. Laurence. – Cambridge, Mass.: The MIT Press. – 1999. – P. 305 – 333.

52. Cambridge Learner – Cambridge Learner’s Dictionary // Cambridge UP. – 2001. – p. 1865.
53. Collins – Collins English Dictionary and Thesaurus. // Aylesbury: HarperCollins Publishers. – 2000. – p. 1887.
54. Oxford Learner 2000 – Oxford Advanced Learner’s Dictionary// Oxford UP. – 2000. – p. 1888.
55. Lakoff G. Cognitive semantics // U. Eco, M. Santambrogio, P. Violi (eds.) Meaning and mental representations. – Bloomington, 1988. – P. 119-154.
56. Rosch E. Principles of categorization // Cognition and Categorization / Ed. By E. Rosch, B. Lloyd – Hillsdale, New Jersey: Laurence Erlbaum Associates, Publishers, 1978. – P. 27-48.
57. Adrian R. Through Dialogue to Documentary. An Exploration of Film Dialogue Analysis Methodology in the Classification of Genre in Creature Comforts / R. Adrian : Master Thesis (22 April 2014, Film-and Television Studies). – Utrecht : Utrecht University, 2014. – 34 p.
58. Alvarez-Pereyre M. Using Film as Linguistic Specimen: Theoretical and Practical Issues / M. Alvarez-Pereyre // Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series / Eds. by Roberta Piazza, Monika Bednarek, Fabio Rossi. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 2011. – P. 47–68.
59. Androutsopoulos J. Introduction: Language and Society in Cinematic Discourse / J. Androutsopoulos // Multilingua. – 2012. – № 31. – P. 139–154.
60. Chilton P. Politics as text and talk : analytic approaches to political discourse / Eds. by Paul Chilton, Christina Schäffner. – Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. – 2002. – 245 p.
61. Coupland N. Dialect Stylization in Radio Talk / N. Coupland // Language in Society. – 2001. – № 30. – P. 345–375.
62. Dynel M. Humorous Phenomena in Dramatic Discourse / M. Dynel // European Journal of Humour Research. – Lodz, 2013. – Vol. 1 (1). – P. 22–60. – [Electronic source]. – Access : <http://www.europeanjournalofhumour.org>.

63. Fuery P. *New Developments in Film Theory* / P. Fuery. – London: Palgrave MacMillan, 2000. – 224 p.
64. Hall S. *The work of representation* / S. Hall // *Representation: Cultural representations and signifying practices* / Ed. by Stuart Hall. – London : Sage, 1997. – P. 13–74.
65. Jaeckle J. *Film Dialogue* / Ed. by Jeff Jaeckle. – London ; New York : Wallflower Press, 2013. – 223 p.
66. Kozloff S. *Overhearing Film Dialogue* / S. Kozloff. – Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 2000. – 332 p.
67. Prince S. *The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies* / S. Prince // *Film Quarterly*. – 1993. – Vol. 47. – No. 1 (Autumn). – P. 16–28.
68. Rossi F. *Discourse Analysis of Film Dialogues. Italian Comedies between Linguistic Realm and Pragmatic Non-Realism* / F. Rossi // *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series* / Eds. by Roberta Piazza, Monika Bednarek, Fabio Rossi. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 2011. – P. 21–46.
69. Schmidt N.J. *Narration in Film* / J.N. Schmidt, M. Kuhn // *Handbook of narratology* / Eds. by Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid. – 2ed. – Berlin : De Gruyter, 2014.– P. 384–405.
70. Wollen P. *Signs and Meaning in the Cinema* / P. Wollen. – Bloomington : Indiana University Press, 1976. – P. 116–154.
71. Кубрякова Е. С. *Краткий словарь когнитивных терминов* / Е.С.Кубрякова, В.З.Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. – М. : МГУ, 1997. – 245 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

72. A Walk to Remember. [Electronic source]. – Access: <http://www.dailyscript.com/scripts/awalktoremember.html>
73. *Eternal sunshine_of_the_spotless_mind*. [Electronic source]. – Access: [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)

74. Hector and the search of HAPPINESS. [Electronic source]. – Access:
[https://www.scripts.com/script/hector and the search for happiness 9786](https://www.scripts.com/script/hector_and_the_search_for_happiness_9786)

75. The Best of me. [Electronic source]. – Access:
<https://www.goodreads.com/work/quotes/15677976-the-best-of-me>

76. The Last Song. [Electronic source]. – Access:
[https://www.scripts.com/script.php?id=the last song 12290&p=18](https://www.scripts.com/script.php?id=the_last_song_12290&p=18)

77. The Pursuit of Happiness [Electronic source]. – Access:
[https://www.scripts.com/script/the pursuit of happyness 929](https://www.scripts.com/script/the_pursuit_of_happyness_929)