

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ Й ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА
ЖУРНАЛІСТИКИ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЖУРНАЛІСТИКИ**

**СТРУКТУРА КОНЦЕПТУ ВІЙНА В РОМАНІ Ю. ВИННИЧУКА
«ТАНГО СМЕРТІ»**

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка II курсу 201 М групи
Спеціальності 035.01 Філологія (Українська
мова та література)

Освітньо-професійної програми «Філологія
(Українська мова та література)» другого
(магістерського) рівня вищої освіти

Катречко Анастасія Маратівна

Керівник: кандидат філологічних наук,
доцент Гайдаєнко І. В.

Рецензент: Самарін А. М., доцент

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади вивчення концептів у сучасній лінгвістиці	7
1.1. Мовна картина світу та концептосфера.....	7
1.2. Концепт як основне поняття когнітивної лінгвістики.....	13
1.3. Сучасні методи дослідження лінгвокультурних концептів.....	18
1.4. Феномен концепту ВІЙНА в сучасній науці.....	22
РОЗДІЛ 2. Вербалізація концепту ВІЙНА у творі Юрія Винничука «Танго смерті»	26
2.1. Лексеми, що відтворюють концепт ВІЙНА, на позначення чуттєвих назв.....	26
2.2. Концепт ВІЙНА – фреймово-слотова модель.....	34
2.3. Лексеми на позначення досліджуваного концепту у функції образних засобів.....	42
ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	51
ДОДАТОК А	56

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сьогодні когнітивна лінгвістика і далі залишається пріоритетним напрямом науки про мову, через це термін «концепт» є ключовим у зображенні мовної картини світу.

Значення когнітивного напрямку під час вивчення мовних явищ визначається тим, що лінгвістика перейшла до антропоцентризму, а це значить, що мова вивчається у взаємовідношенні з самою людиною. Тому і виник інтерес у дослідників до вивчення у тексті картини світу.

Досліджуваний нами феномен «війна» займає вагоме значення у слов'янській культурі. Для цього явища було присвячено спеціальні дослідження у галузях історії, соціології, психології, політології, філософії, проте в самій лінгвістичній літературі не було розглянуто повністю це питання. Вивчали концепт у своїх працях О. Селіванова, З. Попова, С. Воркачов, І. Гайдаєнко, І. Іващенко, А. Зеленько, Й. Стернін, В. Маслова, З. Попова та інші.

Тема кваліфікаційної роботи є складником комплексної науково-дослідницької програми кафедри української філології та журналістики ХДУ «Закономірності розвитку української мови і практика мовної діяльності» (№ 0117U001731)

Мета дослідження: визначити мовні засоби реалізації концепту ВІЙНА в романі Юрія Винничука «Танго смерті» та розробити його фреймово-слотову модель.

Мета зумовлює розв'язання таких завдань:

– осмислити теоретичні підходи до розгляду мовної картини світу та концепту у зв'язку з процесом концептуалізації, розробити наукові засади роботи;

– з'ясувати особливості феномену концепту ВІЙНА в лінгвістичному

аспекті;

– охарактеризувати лексеми, що відтворюють досліджуваний концепт на позначення чуттєвих назв в аспекті семантики;

– розкрити структуру концепту «ВІЙНА» за допомогою використання прийомів аналізу фреймово-слотової моделі;

– описати функції мовних одиниць як образних засобів на позначення концепту ВІЙНА.

Об’єкт дослідження: концепт ВІЙНА в романі Юрія Винничука «Танго смерті».

Предметом дослідження є мовні одиниці на позначення концепту ВІЙНА та його фреймово-слотова модель у творі письменника.

Методи дослідження:

- методи спостереження та опису, для вибірки й опису досліджуваних мовних одиниць у межах роману;
- елементи концептуально-семантичного методу та прийоми фреймового аналізу вербалізаторів на позначення концепту ВІЙНА у романі митця;

Наукова новизна роботи:

Уперше досліджено розгалужену систему мовних одиниць як засобів відображення структури концепту «ВІЙНА»; проаналізовано продуктивну фреймово-слотову модель цього концепту у творі художника; проведено дослідження найуживаніших образних засобів мови, що формують концепт «ВІЙНА».

Практична значущість роботи полягає у можливості використання матеріалів дослідження у ЗВО на практичних заняттях з дисциплін «Загальне мовознавство», «Сучасна українська літературна мова», «Стилістика української мови», «Лінгвістичний аналіз тексту» та під час підготовки до написання рефератів у закладах середньої освіти.

Джерела роботи: роман Юрія Винничука «Танго смерті».

Апробація:

– VIII Всеукраїнська студентська науково-практична інтернет-конференція «Література української діаспори у світовому історико-культурному контексті», 11 березня, 2019 р., м. Херсон.

– Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Українська мова в контексті слов'янознавства та компаративістики», 14 травня 2019 р., м. Херсон.

– Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Пріоритетні напрями філологічних досліджень», 24-25 жовтня 2019 р., м. Херсон.

– Участь у Всеукраїнському конкурсі студентських наукових робіт з української мови, літератури (з методикою їх викладання), 9 квітня 2019 р., м. Умань.

Публікація:

Катречко А. Концепт війна в романі Юрія Винничука «Танго смерті». Студентські наукові студії. Збірник наукових праць. Частина 2. Херсон. ХДУ, 2018. 333 с. С. 181-184.

Катречко А. Концепт війна в романі Юрія Винничука «Танго смерті». Матеріали Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Українська мова в контексті слов'янознавства та компаративістики» (14 травня 2019 р.) [Електронний ресурс] / за заг. ред. Т.Г. Окуневич. Херсон, 2019.

Катречко А. Концепт ВІЙНА в романі Юрія Винничука «Танго смерті» Матеріали Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Пріоритетні напрями філологічних досліджень» (24-25 жовтня 2019 р.) [Електронний ресурс] / за заг. ред. С.М. Климович. Херсон, 2019. 216 с. С. 73-76

Катречко А. Концепт ВІЙНА в романі Юрія Винничука «Танго

смерті». Актуальні проблеми лінгвістики і лінгводидактики: зб. наук. праць студентів-філологів. Вип 19 / МОН України, Уманський держ. пед. ун-т. імені Павла Тичини. Умань: ВПЦ «Візаві», 2020. 122с. С. 21-23.

Катречко А. Вербалізатори концепту ВІЙНА в романі «Танго смерті» Ю. Винничука. Магістерські студії. Альманах. Вип. 20. 2020. Херсон. ХДУ, 2020. 859 с. С. 82-84.

Структура роботи. Магістерська складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

Теоретичні засади вивчення концептів у сучасній лінгвістиці

1.1. Мовна картина світу та концептосфера

У сучасному світі когнітивний підхід стає усе більш популярним щодо дослідження мови, оскільки саме мова містить основне бачення про навколишній світ і людину. Тому мовознавці зацікавлені у вивченні взаємозв'язку між мовою і мовленням, свідомістю і мисленням, що реалізуються через мовну картину світу.

Цей феномен досліджується у двох напрямках: на підставі цілісного семантичного розбору лексики певної мови і на підставі вивчення певних концептів.

Мовна картина світу – «Це сукупність уявлень народу про дійсність, зафіксованих в одиницях мови на певному етапі розвитку, комплекс мовних засобів, у яких відображені особливості етнічного сприйняття світу» [43, с. 5]. Вона виконує помітну функцію у ході мислення людини і таким чином впливає на думки мовця.

Розуміння картини світу розпочинається завдяки працям німецького філолога Вільгельма фон Гумбольдта про внутрішню форму мови. Учений і його послідовники мали спільну думку, що мова – це «дух народу», який приховує незвичайний спосіб мислення і особливий світогляд. «Особливість духу і будова мови будь-якого народу настільки внутрішньо пов'язані між собою, що одне передбачає інше. Мова є зовнішнім виявом духу народів. Мова – це їхній дух, а їхній дух – це їхня мова. Ніколи не вдасться повністю виявити їхню ідентичність» [9, с. 147]. Цебто дослідник уважав, що у мові є сила, яка породжує мислення народу.

На основі ідей В. Гумбольдта мовознавець Лео Вайсгербер виробив свою концепцію мовної картини світу. Автор писав: «Вона (мова) дозволяє людині об'єднати весь досвід у єдину картину світу і змушує її забути про те, як раніше, до того, як вона вивчила мову, вона сприймала навколишній світ» [8, с. 51].

О. Потебня був одним із перших, хто підхопив розробку В.Гумбольдта. Лінгвіст підмітив у мові дію, завдяки якій породжується думка: «Слово, узятє загалом, як сукупність внутрішньої форми і звука, є передусім засобом розуміння мовця, аперцепції змісту його думки. Членороздільний звук, що його породжує мовець, сприймається слухачем, асоціюється з відомими йому звуками і за допомогою внутрішньої форми викликає у свідомості думку про сам предмет» [46, с. 123]. Інакше кажучи, теорія О. Потебні була сконцентрована довкола слова, як способу аперцепції думки.

Власну концепцію щодо висвітлення «мовної картини світу» розробив В. Жайворонок: «Усе те, що йде передусім від людини або етносу, результат людського сприйняття, фантазій, мисленневих процесів і перетворювальної діяльності» [19, с. 9].

Український лінгвіст В.Ужченко розумів під мовною картиною світу «вербалізовані інтерпретації мовними соціумами навколишнього світу й самих себе в цьому світі» [52, с. 67]. Дослідник звертає увагу на те, що картина світу – це світосприймання не тільки самої людини, але й етносу загалом.

Такі самі міркування були і в І. Голубовської, дослідниця інтерперетувала мовну картину світу як «виражене засобами певної мови світовідчуття та світорозуміння етносу, вербалізовану інтерпретацію мовним соціумом навколишнього світу і себе в цьому світі» [16, с. 6].

Таким чином, картина світу розтікається крізь призму національного світобачення, тому вона і є національно забарвленою.

У різних мовах можуть бути спільні риси і, навіть, спільні національні прикмети, що пов'язані з історією, культурою і менталітетом самого народу. «У мові відображений характер народу» [7, с. 481]. Мовна картина світу є очевидною для мовця, проте її національні особливості не завжди легко сприймаються представниками інших націй. «Властивий мові спосіб концептуалізації дійсності частково універсальній, частково національно-специфічний, тому носії різних мов можуть бачити світ дещо по-різному, крізь призму своїх мов» [3, с. 43].

Мовна картина світу скоріш антропоцентрична, побутова, а не концептуальна. Ж. Соколовська позначає, що «Вона (мовна картина світу) містить не тільки наукове знання, а й повсякденне, побутове, міфологічне, казкові компоненти знання, вигадки, фантазії, марновірство» [49, с. 3 – 6].

Мовні одиниці – це складові мовної картини світу. Закріплюється картина світу в граматичних, лексичних, словотвірних значеннях, у синтаксичних конструкціях, фразеологізмах, і й у побудові семантичних полів тощо. В. Жайворонок пише так: «Мовна картина світу – це мозаїкоподібна польова структура взаємопов'язаних мовних одиниць, що через складну систему фонетичних, лексико-семантичних і граматичних значень, а також стилістичних характеристик відбиває відносно об'єктивний стан речей довкілля і внутрішнього світу людини, тобто загалом картину (модель) світу як таку» [19, с.15].

Концептуальна база мовної картини світу є неоднорідною. Доктор філологічних наук С. Воркачов указує, що «Мовні концепти можуть бути як універсальними, науковими, властивими для багатьох мов, так і лінгвоспецифічними, тобто властивими тільки цій мові наївними уявленнями» [11].

Вивчаючи мовну картину світу письменника, дослідник має можливість розгледіти індивідуальність митця, визначити світоглядні принципи, з'ясувати його внесок у систему художніх засобів. Тому вибір мовних засобів зумовлюється певними чинниками – задумом, концептом і змістом твору.

Мовна картина світу може розглядатися на різних рівнях. Дослідження текстів однієї тематики може бути доречним, але для повного розуміння світобачення митця необхідно загалом проаналізувати його літературну спадщину.

Слушними є слова І. Гайдаєнко: «Залежно від особливостей мовної картини світу автора, від того, яку манеру письма він обирає, формується, шліфується й арсенал мовно-виражальних засобів, через які розкривається ідейно-естетичний зміст написаного. Добираючи відповідні лексичні засоби, письменник передає запахіві, смакові, звукові, слухові, дотикові концепти. Завдяки використанню лексем на їх позначення створюється конкретна чуттєва образність мови персонажів, оскільки саме за допомогою відчуттів ми глибоко пізнаємо й виражаємо власне «я», навколишній світ» [13].

Поняття концептосфери досить тісно пов'язане з поняттям «мовної картини світу». Першим увів цей термін ще у 1990-х роках Д. Лихачов. Дослідник позначив цим сукупність концептів [35, с. 8 – 9]. Розмірковування про концептосферу розпочалося завдяки впливу філософа С. Аскольдова-Алексєєва. Але все-таки термінологічне формулювання було придумано за аналогією термінів «ноосфера та біосфера» В. Вернадського [35].

Концепти являють собою різні сфери, завдяки яким формуються концептосфери національної мови. Філолог Д. Лихачов звертав увагу на те, що необхідно вивчати сферу концептів національної мови в тісному зв'язку з культурою народу, і тому зазначав: «Концептосфера національної мови

тим багатша, чим багатша вся культура нації – її література, фольклор, наука, образотворче мистецтво, вона співвідносна з усім історичним досвідом нації» [34, с. 284].

Таку саму думку мала і С. Кошарна: «Концептосфера – це різні типи об'єднання концептів (від бінарних опозицій до концептуальних рядів і множин), що формують концептуальні поля. Об'єднання полів і становить концептосферу» [30, с. 54].

Відомі дослідники З. Попова та Й. Стернін зазначають: «Концептосфера – галузь розумових образів, що представляють собою структуроване знання людей. Окрім того, концептосфера має досить упорядкований характер. Концепти, що утворюють концептосферу, за окремими ознаками вступають у системні відношення подібності, відмінності та ієрархії з іншими концептами» [42, с. 18].

Необхідно вловлювати відмінність між семантичним простором і концептосферою. Тому що концептосфера – це інтелектуальна сфера, яка складається перш за все з концептів, а семантичний простір – це як частина концептосфери, що віддзеркалюється через мовні знаки. Довідатися про елементи концептосфери можна під час опрацювання семантичного простору мови, бо це і є предметом дослідження когнітивної лінгвістики.

Концептосферу будь-якого художнього твору розглядають як сукупність концептів, які у свою чергу представляються форматами когнітивних структур: сценарії, фрейми тощо, утворюючи номінативне поле.

У сучасному мовознавстві опановування такого поняття як «концептосфера» відбувається у різних напрямках. Саме тому способи до його трактування досить відрізняються.

О. Леонтович зазначає, що з позиції міжкультурної комунікації «концептосферу можна розглядати у двох напрямках: як погляд «іззовні»,

тобто аналіз концептосфери в цілому як вираження національно-культурної специфіки певного народу, і як погляд «зсередини», спробу проникнути у внутрішній світ представників різних соціальних груп за допомогою концептів як багатовимірних утворень» [33, с. 107].

В. Маслова вважає, що «Концептосфера – сукупність концептів, із яких, як з музичного полотна складається світорозуміння носія мови» [38, с. 17]. Інакше кажучи, концептосфера – це фактична система «Думок і знань людини про світ, що відображають його пізнавальний досвід на мовному і не мовному рівнях» [38, с. 69].

У свою чергу, Н. Алефіренко вказує, що концептосфера являє собою якусь суцільну, у вигляді безперервної безлічі когнітивну середу, властивості якої змінюються у безперервному просторі свідомості [1, с. 19].

Характерною рисою трактування концептосфери є те, що вона (концептосфера) опрацьовується із урахуванням її троїстої онтології,

Однією з характерних рис сучасних трактувань концептосфери є те, що вона (концептосфера) розробляється з урахуванням її троїстої онтології, а це значить, що враховуються і відмінності, і зв'язаність її трьох різновидів, таких як: концептосфера мови, концептосфера культури і концептосфера особистості (іншими словами ідеосфера).

Г. Молчанова звертає увагу на те, що «сукупність особистісних сенсів та асоціативних контекстів мовної особистості утворює її ідеосферу. Сфера перетину ідеосфери всіх членів мовного колективу формує концептосферу» [39, с. 104].

Доходимо до висновку, що мова – це засіб збереження знань людини про навколишнє середовище, що закріплюється у слові, а сама сукупність цих знань має назву «мовна картина світу». Це поняття уперше представив у своїх ідеях Вільгельм фон Гумбольдт, а вже його думки продовжив відомий мовознавець О. Потебня. Треба звернути увагу на те, що «мовна

картина світу»

Отже, мова є засобом зберігання знань людини про навколишній світ, що фіксується у слові, а сукупність саме цих знань називається «мовною картиною світу». Уперше поняття з'явилося в ідеях Вільгельма фон Гумбольдта та було розвинуте у працях О. Потебні. Треба зауважити, що термін «мовна картина світу» має зв'язок з терміном «концептосфера», бо процес концептуалізації є спільним для цих понять, і є водночас об'єктивним і суб'єктивним процесом. А сама концептосфера, як зазначалось вище, є фактичною системою «Думок і знань людини про світ, що відображають його пізнавальний досвід на мовному і не мовному рівнях» [1, с. 69].

1.2. Концепт як основне поняття когнітивної лінгвістики

На сьогоднішній день термін «концепт» у лінгвістиці є досить популярним, але не дивлячись на це, він позбавлений точної визначеності й лишається доволі «розмитим», а це створює деякі утруднення під час вивчення.

Складність трактування зумовлюється низькою причин: різнокультурне значення терміна «концепт», його зв'язок з термінами «поняття», «уявлення», «сенс». Також, окрім мовознавства, концепт вивчається у різних наукових дисциплінах, а саме: психологія, філософія, культурологія, соціологія тощо.

Р. Фрумкіна пише: «Термін концепт для вітчизняної лінгвістики, на відміну від лінгвістики зарубіжної, відносно новий. Ще в 1974 р. він сприймався як суто чужорідний, той що потребує поглиблених коментарів» [53, с. 29–30]. Поняття концепт має міжнародний статус, його неоднаково тлумачать у різних наукових співтовариствах, тобто він має досить різнокультурне трактування.

В. Дем'янков, дослідивши вживання терміна «концепт» у романському ареалі (латинський, французький, італійський, іспанський узус), у німецькому ареалі (німецький та англійський узус) та в слов'янському ареалі, зазначає про істотне варіювання його трактувань, зумовлене, перш за все, часом укорінення терміна в тій чи іншій культурі й особливостями його використання у гуманітарних науках, художній літературі та повсякденній мові. Наприклад, у науковій латині слово *conceptus* уживають рідко, і часто в значенні «зачинати», в англійській мові *concept* може використовуватися як філософський термін зі значенням «поняття а ргіогі». А у слов'янських мовах, згідно В. Дем'янка, термін «концепт» починає часто вживатися з 1920-х років, до того аж до середини 1970-х років частіше за все як повний синонім терміну «поняття». І лише пізніше його починають використовувати в іншому значенні [17].

У лінгвістиці поняття «концепт» з'явилося завдяки філософії. А. Аскольдов-Алексєєв послуговувався цим терміном на позначення «мисленневого утворення, яке в процесі думки замінює невизначену кількість предметів одного і того ж роду» [23, с. 21].

О. Кубрякова зазначає: «Концепт – це термін, що слугує поясненню одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, що відображає знання і досвід людини; оперативна складова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної в людській психіці» [31, с. 90].

Представники сучасної когнітивної лінгвістики під концептом розуміють одиницю ментального лексикону, що відображається в психіці людини.

А. Бабушкін трактує концепт як: «Одиницю ментальних або

психічних ресурсів нашої свідомості та тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини; оперативна змістовна одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи мови і всієї картини світу, відображеної в людській психіці» [4, с. 53]. Учений запропонував методикку знаходження концептів завдяки аналізу словникової дефініції. Він зазначає, що «ідеальна суть концепту вловлюється словом і дублюється у його визначенні, оскільки в самому слові і його вербальній дефініції фіксуються результати когнітивних зусиль людського розуму [4, с. 54].

Психолінгвістичні праці, перш за все, розглядають індивідуальне у концепті. Вчені вважають, що треба звертати увагу на емоції людини, досвід, асоціації. У працях О. Залевської концепт трактується передусім як «Надбання особистості, продукт психічних процесів пізнання і спілкування, базовий когнітивно-перцептивно-афективне утворення динамічного характеру, яке підпорядковується закономірностям психічного життя людини» [20, с. 38–39].

Українська дослідниця О. Селіванова дає таку дефініцію поняттю концепт: «Інформаційна структура свідомості, різносубстратна, певним чином організована одиниця пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості й позасвідомого» [47, с. 256].

Представники лінгвокультурології зовсім інакше розглядають концепт, адже об'єктом вивчення є своєрідні особливості національних менталітетів. Ю. Степанов пише, що «Концепт – це згусток культури у свідомості людини й те, за допомогою чого людина сама входить в культуру, а в деяких випадках і «впливає на неї»» [50, с. 51].

Типологія концептів залишається спірним питанням у лінгвоконцептології. Це питання висвітлюється у працях В. Карасика, С. Воркачова, Г. Вежбицької, Ю. Степанова та інших.

С. Воркачов розрізняє «Концепти-автохтони, які є абстрагованими значеннями своїх конкретних мовних реалізацій і характеризуються етнокультурними семами; протоконцепти – «універсальні концепти» – абстраговані від мовних реалізацій ментальні одиниці; метафізичні (з великим ступенем абстракції та потенційні концепти – ментальні структури без відповідного лексичного вираження, що не є ціннісно-значущими для мовної спільноти» [12, с. 38].

А. Бабушкін вважає, що концепти не однорідні за своєю суттю, тому пропонує виділяти такі концепти як:

- 1) мисленнєві картинки (сукупність образів у свідомості людей);
- 2) фрейми (схема сцен, збережених у пам'яті);
- 3) сценарії (схема подій, надання інформації про стереотипні епізоди, їх динаміка);
- 4) інсайти («упакована» в слові інформація про конструкції);
- 5) «калейдоскопічні концепти» (результат метафоризації);
- 6) схеми (формують перцептивну і когнітивну картину світу);
- 7) гіпероніми (визначення, позбавлені коннотата) [5, с. 43–67].

М. Піменова виділяє символи, ідеї, образи та концепти культури, що діляться на декілька груп:

- 1) універсальні категорії культури (час, простір, кількість, якість);
- 2) соціально-культурні категорії (свобода, праця, власність);
- 3) категорії національної культури (воля, частка, душа);
- 4) етичні категорії (правда, істина, борг);
- 5) міфологічні категорії (домовик) [40].

В. Маслова класифікує концепти таким чином:

- 1) «космічні», універсальні категорії культури («час», «рух»);
- 2) соціальні та культурні («свобода», «право»);
- 3) національні («воля», «доля»), які є різними для різних націй [37].

Український лінгвіст В. Іващенко ділить концепти на: «Наукові, ненаукові, логічні, науково-логічні, філософські, історіософічні, моральні, художні, оноματοпоетичні, естетичні, міфологічні, наївно-побутові, політичні, суспільно-політичні, лінгвістичні тощо» [25, с. 392–393]. За словами дослідниці типологізація здійснюється за такими параметрами як «Походження, статусний вияв ментальності щодо форми й змісту відображення, параметри ментального простору, компонентний склад, характер об'єкта суб'єкта відображення, способи відображення дійсності та критерії цінності в культурі» [25, с. 61].

Дослідники З.Попова та Й.Стернін концепти поділяють за характером концептуалізованої інформації:

1) уявлення – узагальнені чуттєво-наочні образи предметів чи явищ. Ці концепти об'єднуються в мові лексичними одиницями конкретної семантики. Уявлення статичні і є віддзеркаленням сукупності найсуттєвіших ознак окремого предмета чи явища;

2) схеми – концепт, представлений узагальненою контурною схемою. Це гіперонім з послабленим образом;

3) поняття – концепт, який складається із загальних, суттєвих ознак предмета чи явища, що є результатом їх раціонального відображення та осмислення. Наприклад: квадрат – прямокутник з рівними сторонами.

Поняття вербалізується термінологічною лексикою, а також лексемами раціональної семантики типу клієнт, відповідач, суддя. Воно формується у мисленні як відображення наукової та виробничої сфер дійсності (термінологія);

4) фрейми – багатокomпонентний концепт, об’ємне уявлення, певна сукупність стандартних знань про предмет чи явище. Прикладами фреjmів є: *ресторан, кіно, лікарня*;

5) сценарій (скрипт) – стереотипні епізоди з ознаками руху, розвитку. Фактично це фрейми, які розвиваються у просторі у вигляді окремих епізодів, етапів, елементів. Наприклад: *стадіон* – це фрейм, а *відвідування стадіону, реконструкція* тощо – сценарій;

6) гештальт – комплексна функціональна мисленнева структура, яка упорядковує різні окремі явища у пізнанні. Гештальт – образ, який об’єднує динамічні і статистичні аспекти відображеного об’єкта чи явища [44, с. 78 – 86].

Отже, поняття «концепт» у наш час відкриває все нові грані складної природи, релевантні властивості, риси, особливості сутності, а зусилля дослідників спрямовані на розробку різних методів аналізу культурних і лінгвокультурних концептів, різних методик їх реконструкції і способів експлікації їх змісту.

1.3. Сучасні методи дослідження лінгвокультурних концептів

Багатогранна природа культурних концептів зумовлює необхідність у використанні різних методів їх дослідження. У наш час існує методологічний досвід вивчення цих концептів. Однак, зважаючи на великий арсенал різних прийомів, методик, дослідницьких програм аналізу вербально втілених культурних концептів, їх опис і зміст становлять деяку проблему. Щодо цього влучно висловлюється Ю. Степанов: «Ми можемо довести свій опис лише до певної межі, за якою лежить духовна реальність, яка не описується, а лише переживається» [50]. Тому питання про дослідження лінгвокультурних концептів є актуальним.

Здійснюючи аналітичні висновки і приходячи до критичної оцінки сучасної методології дослідження концептів, В. Постовалова пише: «У практиці сучасного концептуального аналізу в лінгвістиці шлях сходження до концепту починається зазвичай «знизу» – з рівня опису форм його втілення у складі чисто лексикографічного опису, а точніше з встановлення народження слова, або його дистрибуції. Далі аналіз охоплює сферу когнітивних описів, уключаючи аналіз структур знання, що стоять за відповідною мовною формою. І досягає своєї вершини, завершуючи «опис семантики мовної форми на самих абстрактних рівнях її буття» [32, с. 16]. До вищих рівнів семантичного буття в лінгвокультурології та семіотики відносять опис культурних значень слова, різних конотацій, що супроводжують його лексичне значення у контексті різних культур, епох і умонастроїв, а також розкриття символіки слова і логіки образу, що стоїть за словом у свідомості носіїв мови певної культури» [45].

Сьогодні існують різні методи аналізу лінгвокультурних концептів, до яких уходять описові методи, які виявляють і характеризують зміст концептів і пояснювальні методи, що роз'яснюють специфіку формування, існування і функціонування концептів. Зазначимо, що через складність досліджуваного об'єкта, методи можуть застосовуватися у комплексі, тобто на взаємодії декількох методів.

З.Попова, Й.Стернін пропонують таку процедуру аналізу концептів:

- 1) повне виявлення складу мовних засобів, що виражають досліджуваний концепт;
- 2) опис семантики цих одиниць із застосуванням методики когнітивної інтерпретації результатів лінгвістичного дослідження;
- 3) на підставі цього моделювання змісту дослідити концепт як «глобальну ментальну одиницю» у її своєрідності;
- 4) визначення місця концепту в національній концептосфері [41].

В. Карасик розглядає таке вивчення лінгвокультурних концептів під час чого відбувається їх реконструкція:

- 1) семантичний аналіз слів, які називають імена концептів;
- 2) етимологічний аналіз цих імен;
- 3) семантичний аналіз переносних, асоціативних значень слів, що втілюють концепти;
- 4) інтерпретативний семантичний аналіз контекстів, у яких уживаються слова і словосполучення, що позначають і виражають концепти;
- 5) інтерпретативний культурологічний аналіз асоціацій, пов'язаних з певним концептом;
- 6) інтерпретативний аналіз прислів'їв, афоризмів, цитат, що виражають певні концепти;
- 7) аналіз коротких творів, написаних інформантами на тему, що відповідає змісту досліджуваного концепту;
- 8) аналіз асоціативних реакцій інформантів на вербальні позначення концепту [24, с. 33-34].

Методика виділення когнітивної моделі слова О. Беляєвської включає такі етапи:

- 1) аналіз етимона слова і формулювання припущення про його когнітивну модель;
- 2) порівняння етимона з первинним лексичним значенням слова;
- 3) розгляд усієї семантичної структури аналізованого слова, представленого в лексикографічних джерелах, і вивчення даних глоси;
- 4) визначення концептуальної моделі досліджуваного слова;
- 5) аналіз слів, близьких до аналізованого слова по семантиці;
- 6) зіставлення когнітивної моделі розглянутого слова і когнітивних моделей близьких за семантикою слів;
- 7) вивчення словотвірного потенціалу аналізованого слова;

8) дослідження його сполучуваності з іншими словами;

9) уточнення або коригування когнітивної моделі досліджуваного слова [6]. Представлена методика відноситься до пояснювальної, адже завдяки ній розкриваються концептуальні механізми формування полісемантів.

Велике значення має методика дослідження Ю.Степанова, який зазначає, що «концепт має «шарувату» будову, а різні верстви є результатом, «осадам» культурного життя різних епох, то з самого початку слід допустити, що і метод вивчення виявляється не одним, а сукупністю різних методів» [51, с. 49]. Учений виділяє у лінгвокультурному концепті три шари і пропонує свою методику вивчення. Під час вивчення «третього шару», який несе зміст, дослідник пропонує звернутися до етимологічного аналізу. «Другий шар» являє собою історичні ознаки, тому доречне звернення до історичного методу й етнологічного. А вивчення «першого шару» необхідно здійснювати за допомогою соціологічного методу, який дозволить з'ясувати різні аспекти колективної свідомості.

Цікавим під час вивчення лінгвокультурних концептів є метод семіотичних опозицій, розроблений В. Топоровою. Цей метод вивчався для реконструкції системи уявлень про світ, що лежить в основі праслов'янських або давньослов'янських текстів і базується на аналізі нижчих (морфологія, фонологія тощо) та вищих (надмовних) рівнів.

Як уважає В. Постовалова, при вивченні лінгвокультурних концептів особливі можливості відкриваються, якщо звернутися до герменевтики, яка тлумачить тексти. Дослідниця вказує, що цей підхід уключає декілька рівнів проникнення у зміст тексту, що інтерпретується. Починається з першого, а саме лінгвістичного рівня тлумачення тексту. Далі проходить культурно-історичний рівень і виходить на третій «духовний» рівень інтерпретації, що полягає у встановленні світоглядного знання і духовного змісту.

«Традиційний концептуальний аналіз, ґрунтується на лексикографічному і більш повному лінгвокогнітивному та лінгвокультурному підходах, охоплює собою лише перші два рівня герменевтичного аналізу. Але як свідчать сучасні дослідження тлумачення різних типів концептів – філософських, художніх, наукових (особливо в авторських текстах) – такий чисто лінгво-семіотичний та лінгво-культурологічний погляд не є достатнім для адекватної реконструкції змісту даних концептів у їх смисловій глибині» [45].

У наш час важливим є і психолінгвістичний метод дослідження лінгвокультурних концептів, що спирається на асоціативних експериментах, який дає можливість вивчати саме мовне мислення.

Отже, сьогодні кількість методів, прийомів дослідження лінгвокультурних концептів досить значна. Але на думку І. Зикової, при всій різноманітності використання методів у певній галузі лінгвістики, або стосовно певного мовного матеріалу, їх розробка не була орієнтована на вивчення інтеракції концептосфери культури і мови та на облік особливої природи фразеологізмів, тому дослідниця вважає, що необхідно з'ясувати те, як саме розуміється культурний концепт у межах лінгвокультурного напрямку у фразеології [22].

1.4. Феномен концепту ВІЙНА в сучасній науці

Концепт ВІЙНА має відношення до гіперконцептів, концептосферою якого є такі концепти: «зброя», «бій», «перемога», «армія» тощо.

О. Колесник так висловлюється про війну: «У ході динамічних соціально-економічних, політичних, міжкультурних та ідеологічних взаємодій різних етносів та держав виникає значна кількість конфліктних ситуацій, що, з огляду на домінування стереотипів поведінки й

концептуалізації дійсності, а також маніпулятивну діяльність певних соціальних груп, що захищають власні економічні інтереси, традиційно проявляються у війнах» [28].

Філософське інтерпретування концепту ВІЙНА звучить так: «чисте буття, де немає ні часу, ні простору» [29], проникає у предметний світ і упорядковується у ньому скрізь понятійну компонента. Фрейм є інструментом осмислення концепту ВІЙНА, що пояснюється як «узагальнена структура даних уявлення стереотипних ситуацій, модель для вимірювання та опису знань, що зберігаються у пам'яті людей» [26].

У наш час у словнику досі не було зафіксовано фрейму ВІЙНА через тривалі суперечки стосовно визначення поняття «війна». Саме так трактує війну В. Рябчук: 1) «ремесло для невігласів», 2) «мистецтво для посередніх», 3) «науку для людей видатних» і стратифікує фрейм війни в побутовому/повсякденному, професійному та науково-професійному аспектах [2, с. 201].

Зазначимо, що фрейми, у свою чергу, складаються зі слотів із сюжетним характером, а лексема, за цих обставин, виступає «назвою серії стереотипних дій» [54]. Репрезентація концепту ВІЙНА визначається природою фрейму при використанні саме фреймово-слотової моделі [27].

Дослідниця В. Денісова вказує на такі риси фреймово-слотової моделі:

1) обов'язкова наявність семантичної сфери (у термінах теорії регулярної багатозначності), до якої відносяться лексеми в первинному значенні;

2) образна сфера, до якої відносяться лексеми в переносному значенні;

3) образ, який пов'язує первинні та вторинні значення мовних одиниць;

4) типові для конкретної моделі динамічні сценарії і схеми, що відображають найбільш характерні для даної понятійної сфери послідовності розвитку подій;

5) слоти, кожен з яких розуміється як фрагмент соціальної/професійної мовної картини світу індивіда та які структурують відповідну концептуальну сферу і включають певну частину фрейму, якийсь аспект його конкретизації [18].

Сама концептосфера «війна» виражає себе як у професійній (вказуються способи і засоби проведення бою) , так і буденній мовній свідомості (ознаками війни найчастіше є кошти, учасники, результат).

Концепт ВІЙНА є складним ментальним утворенням, для якого характерні певні ознаки. Сам концепт відображається у мовних одиницях різноманітного типу, відзначається національною особливістю, загалом є культурним концептом, а це значить, що має певні ціннісні, понятійні та образні характеристики.

Поняттєвий компонент концептосфери «війна» включає наступні базові ознаки: спланована масштабна дія за участю безлічі спеціально підготовлених людей із застосуванням зброї для досягнення певних цілей. Образний компонент ВІЙНА у перцептивному плані зводиться до опису бою і представлений наступними важливими ознаками: зіткнення збройних людей, лютя, кров, смерть. Ціннісний компонент концептосфери виявляється в етичній і релігійній оцінці, та зводиться до норм поведінки солдатів на війні та стосовно війни з боку цивільного населення. Ціннісне осмислення війни для слов'янських лінгвокультур – ідея справедливої війни як захисту від нападу [2, с. 217].

Досліджуваний концепт відображається у слов'янській мові, репрезентуючись у семантиці лексичних і фразеологічних одиниць у вигляді універсальної ознаки війни. Специфіка полягає у

тому, що відбувається своєрідність моделей комбінаторики, в яких концепт знаходить своє компонентне вираження, поєднуючись з іншими, близькими за значенням ознаками. У представленій лінгвокультурі позитивно оцінюються такі якості людей, як хоробрість, самопожертва, витримка, мужність, невтручання у справи інших держав [27].

Концепт ВІЙНА, що має відношення до абстрактних назв, формується метафоричним способом у мовній картині світу та образно виражається у слов'янських мовах. Виокремлюються образи, які стосуються простору, фізичних відчуттів тіла людини, полювання, тварин тощо.

Таким чином, концепт ВІЙНА виражається у будь-якій національно-мовній та особистісній картинах світу, базується на понятійній основі та включає у свою структуру образ та оцінку, що є основою для утворення концепту.

РОЗДІЛ 2

Вербалізація концепту ВІЙНА у творі Юрія Винничука «Танго смерті»

2.1. Лексеми, що відтворюють концепт ВІЙНА, на позначення чуттєвих назв

«Лексеми на позначення відчуттів, маючи необмежені естетичні й володіючи необмеженими семантико-стилістичними можливостями набувати вторинних, переносних (метафоричних) значень у контексті художнього твору, завжди збагачують наші знання про людську діяльність та її мову. Тому поширеним явищем у прозовій мові творів є метафоризовані образи, основним компонентом яких виступає концепт «відчуття»» [15].

Треба звернути увагу, що в романі Юрія Винничука вагому функцію несуть саме звукові та зорові лексеми, вони вказують на аудіо- чи відеовідчуття і, таким чином, текст стає більш емоційно насичений, і реципієнт може точно відчутти негативне ставлення письменника до подій, що відбуваються: *«Їхнє наближення відчувається в усьому – ось десь із далини чути загрозливий гавкіт собак, не схожий на гавкіт сільських псів, гавкіт наростає, наростає, натомість ворони з голосним карканням зриваються у повітря і розлітаються»* [10, с. 4].

Словосполука **собачий гавкіт**, яка поєднується «із лексемами **лунає вже над головою, чути команду і вимогу здатися»** [27], передають звуковий момент, і читач має можливість відчутти «на собі» переживання героя у напружену хвилину: *«Собачий гавкіт лунає вже над головою, вогонь у криївці догорає, іскорки перебігають по спалених документах і щезають. А нагорі уже чути команду і вимогу здатися»* [10, с. 4].

За своєю будовою звукові тропи досить складні. Для прикладу використаємо такий уривок із тексту: *«Голоси ці видушують з їхніх очей сльози, але вони не будуть здаватися, вони добре знають, що їх чекає. Рука*

зі смичком торкається скрипки, і лунає мелодія танга» [10, с. 4]. У наступному фрагменті, завдяки музично-звуковій подачі, зображується емоційно-чуттєвий стан героїв, відчувається напруженість чоловіків у цю мить: *«Тепер гавкіт собак і людські голоси змушені прориватися крізь цю мелодію, та не тільки крізь мелодію, але й крізь спів – четверо чоловіків співають щось тихо-тихо»* [10, с. 4].

У запропонованому прикладі слова: **голоси, мелодія лунає, гавкіт, прориватися** є ключовими щодо текстотворення і, поєднуючись **видушують, собак**, написаних у негативному значенні, зображують жахливу атмосферу страху. Цікавим є використання автором антитези, що загострює увагу на напруженості моменту: **голоси ці видушують – лунає мелодія, гавкіт собак – людські голоси.**

Задля ще більшого увиразнення картини, майстер слова використовує прийом персоніфікації: *«І тамті виводили когось на страту, і сходи співчутливо стогнали, і схлипували, і кашляли, а шиби ще довго тримали в собі каламутні відображення зниклих людей»* [10, с. 98]. І досить уміло послуговується контекстуальними синонімами: **стогнали, схлипували, кашляли**, що мають негативну оцінку і є презентантами досліджуваного концепту ВІЙНА, відображуючи моторошну картину тодішніх подій.

Звукові моменти у творі створюють поняття «невідворотності подій» і нараз дають якусь надію на те, що все ж таки буде позитивний фінал. Наприклад, це ми можемо простежити у реченні: *«Меблі теж долучалися до тихого опору дзеркал і не давали спокою, вони скрипіли, гучно тріскали посеред ночі, вганяючи господарів у ступор, змушуючи зриватися і прислухатися, одвірки нахабно підстерігали й підступно наставляли свої канти, об які так боляче лускатися плечем або лобом, пороги спиналися догори, щоб перечепити ногу, водотяги і каналізація забивалися, кахлі в лазничці вкривалися слизом, на якому ковзали босі ноги, а в слухавках інколи*

чувся шепіт, загрозливий і нерозбірливий, шепіт, який потім ще довго сидів у вухах і не вивірювався...» [10, с. 319].

«Підсилення сприйняття звукових концептів відбувається за допомогою уведення ядрової лексеми з семою **почув** та периферійними лексемами у концептосистемі звук (**вибухи, гуркіт, гуділи**)» [27], наприклад: *«День 1 вересня був сонячний, чимало львів'ян перебувало ще на вакаціях у Карпатах, Львів не був таким людним, як зазвичай, і коли я **почув вибухи**, то не відразу второпав, що то, думав, може, артилерія навчається, але **вибухи не вщухали**, а насувалися з заходу і скидалися на громи, а потім ті громи перейшли в **гуркіт**, і в небі з'явилися німецькі літаки, **вибухи бомб** тряса́ли місто, спалахували пожежі, **гуділи сирени**»* [10, с. 224]. Наведений приклад наштовхує на думки, що митець, уживаючи лексеми на позначення звуку, прагне створити атмосферу початку війни і донести це до читача. Для цього вводиться градаційний ряд контекстуальних синонімічних груп [27] **«вибухи не вщухали»**, **«громи перейшли в гуркіт»**, **«гуділи сирений»**, який яскравіше описує події, що зображені в романі.

Для вербалізації звукових виявів Юрій Винничук також вдало уводить до канви тексту й синоніми: *«Лунали розначливі зойки, благання, прохання помилувати, слухати ці крики було понад сили»* [10, с. 323].

Майстер слова репрезентує концепт ВІЙНА і за допомогою запахів, що представлено через лексему **сопух**: *«Усюди панує важкий сопух, кожен, хто заходить сюди, притуляє до обличчя хустинку, неможливо витримати тут довше, як кілька хвилин»* [10, с. 335]. Тлумачний словник трактує слово **сопух** як «сморід» [48: т. 9, с. 462]. Письменник уводить цю лексему для того, аби читач відчув негативне ставлення до самої війни і до запахів.

Стосовно цього доречним буде висловлювання І. Гайдаєнко про те, що *«Запахові відчуття допомагають глибше, яскравіше розпізнати складну*

психологію поезії, людських почуттів, характерів, зрозуміти соціальні події, відчутти їх значення та вагу» [14].

Для підсилення сприймання тексту, автор уводить основну лексему **запах** із допоміжною семою **кров**: *«Аж ось ми почули стогін і різкий запах крові, свіжої крові, запах, який завис у повітрі зовсім недавно і ще не встиг розкластися і перетворитися на сморід, зараз він був разючим і непереборним»* [10, с. 260].

Таким чином, завдяки запаховим образам виражено значення лексем: **різкий запах, свіжої крові, сморід**. Ці слова передають повноцінну картину смерті та самої війни.

Виокремлюється також і лексема на позначення джерела запаху: *«І от ми з мамою і вуйною біжимо на Лонцького, відразу за головною поштою тлуми люду, перед брамою пошти стоїть українська міліція з опасками і карабінами, а ближче до тюрми чути трупний запах, люди розповідають страхіття»* [10, с. 335]. Можна помітити, що словосполучення **трупний запах**, яке автор уживає у кінці висловлювання, досить точно передає емоційно-психологічний стан жінок, які переживають страх під час воєнних дій. Саме тому ми можемо стверджувати, що це словосполучення є фреймом, що входить до структури концепту.

Номен «сморід» у романі Ю. Винничука виражає поняття негативного запаху і тому точно вказує читачу на сему ВІЙНА: *«А коли німці покинули Львів і всі вони нарешті вийшли із тих темних смердючих підземель, то діти підняли страшний крик: так їх вразив галас вулиці і сліпуче сонячне світло, тепер вони хотіли тільки одного – вернутися назад в канали»* [10, с. 359]; *«Були трупи молодих дівчат, звалтованих і знівечених, і були там трупи молодих семінаристів у страшних синцях, і жиди плакали, несучи їх, і не кривили носа, як усі ті люди, що обабіч стояли і тулили до носів хустинки, аби не вдихати смороду»* [10, с. 85]. Таке часте використання у

романі слів на позначення запаху із негативною семою свідчить про те, що ці лексеми входять до структури концепту ВІЙНА.

Вартим уваги є вживання автором фразеологізму, що відтворює поняття «війна»: *«Ми побачили пана вчителя серед тих жидів, що виносили трупи з тюрми на Лонцького, трупи, які вже засмерділися і **важкий сопух бив у ніздрі**, трупи людей, яких совети розстріляли у всіх тюрмах України, відступаючи перед німцями»* [10, с. 85].

Зорові відчуття також займають вагоме місце у творі, вони розкривають складну психологію героїв роману, які живуть у воєнний час.

Частотною у творі є лексема **бачити** на позначення концепту ВІЙНА, вона характеризує героя твору, який споглядає те, що відбувається навкруги, наприклад: *«Ми метнулися туди й **побачили** гору трупів, недбало недбало прикидану галуззям»* [10, с. 261]; *«Ми роззирнулися, але нічого не **побачили**, довкола був ліс, правда, на деревах виднілися свіжі сліди від куль, трава була встелена білими трісками»* [10, с. 261]; *«Зокрема він з подивом натрапив на дбайливо спаковану в полотняний мішок повну уніформу польського поліцейського, та коли розгорнув мундир, то побачив діру від кулі й сліди засохлої крові»* [10, с. 11].

Активно послуговується митець і синонімічним діалектним словом **уздріли**, яке вживається в одному ряді з лексемами **дивилися, побачили, визирають, очі**: *«Однієї ночі, коли ми з друзями вертали пішки з горішнього Личакова, де добряче набамбурилися у кнайпі Під вивіркою, то раптом **уздріли** дивну процесію – кілька десятків присадкуватих типів у довгих плащах і зелених шоломах тюпали нам назустріч, **дивилися** вони не просто перед себе, а чомусь на бруківку, коли вони порівнялися з нами, ми **побачили**, що плащі їхні мокрі, а з-під плащів **визирають** не мешти чи чоботи, а плавники, смерділо від них гнилими водоростями і йодом, вони сунули своєю вайлуватою незграбною ходою, жодної уваги не звертаючи на нас, лише **очі***

їхні зблискували зеленим світлом, очі, в яких не було нічого живого, бо й світло те було мертвим» [10, с. 224].

У наведеному фрагменті спостерігаємо синкретизм назв запаху та зору: ми **побачили** – **смерділо** від них. Лексема **очі** у цьому прикладі – це наскрізний образ-символ, який сприймається у значенні – дзеркало душі загарбників.

Доцільним є вживання майстром слова метафори-фразеологізму **дивляться, як вовки**, що означає «виявляти неприязне, вороже ставлення до кого-небудь» [48: т.1 , с. 711] – вона використовується для зображення негативного відношення до суперника, наприклад: *«Минаємо безліч панцерників і страшенну саму руских вояків. Дивляться на нас, як вовки»* [10, с. 247].

Завдяки лексемі **упізнати**, майстер слова передає моторошність від побаченого, наприклад: *«Деякі прибули своїми возами і, упізнавши когось із рідних, виносять і кладуть на воза»* [10, с. 335]; *«Ось якась жінка упізнала свого сина тільки по черевиках, який пошив йому батько, обличчя спухле, без носа й без очей»* [10, с. 336]; *«Отак і ми упізнали мого вуйка, а маминого брата лише завдяки светрові, який колись належав моєму татові»* [10, с. 337].

Влучними для передачі зорових картин є метафоричні сполуки, де ключовим виступає лексема **око**: *«Люди хапають у руки, хто що може, будь-яке знаряддя, яким можна розпорпати землю, і ось їхнім очам відкривається ще одне страхіття – це вже не трупи, це саме людське м'ясо в лахмітті й голе, руки у всіх скручені колючим дротом за спиною, у всіх – і у дівчат також»* [10, с. 337]. *«Після тих поспішних похоронів я повертався додому, як причмелений, а перед очима стояли тіла помордованих, і та дівчина з чорними вустами...»* [10, с. 338]; *«І коли нам Йосько це переповів, то ми ніяк не могли второпати, що мав на увазі пан учитель, аж на початку*

липня 1941-го відкрилися нам **очі**, бо ми побачили пана вчителя серед тих жидів, що виносили трупи з тюрми на Лонцького [10, с. 85]. При сполученні відеолексем із такими прикметниками як **помордований** та **чорний**, реципієнт має можливість відтворити у своїй уяві концепт ВІЙНА.

Прихильність до влади та жага допомогти їй у будь чому із негативним значенням передається завдяки метафоричному епітету **доброта лилася з очей**. Наприклад: «Обидві цьоці-дриці знову з'явилися перед нами, а їхні добрі усміхнені обличчя аж світилися невимовною радістю, **доброта просто таки лилася їм з очей**, якими вони ледь не ковтали пана комісара, готові задля святого діла на все» [10, с. 215].

Різноманітні процеси споглядання Юрій Винничук передає за допомогою використання дієслів, які позначають зорові відчуття: **спостерігати** – «помічати кого-, що-небудь, звертати увагу на когось, щось» [48: т. 9, с. 580], **перезиратися** – «обмінюватися швидким поглядом» [48: т. 6, с. 184], прикладом є уривок: «Ми провели їх поглядами, **спостерігаючи**, як вони зникають у мряці, що раптово опустилася згори, потім ми **перезирнулися** і рушили своєю дорогою, все ще ошелешені і розгублені, а була то остання нім серпня 1939 року» [10, с. 224]. Запропоновані синонімічні ряди вказують на те, що в письменника багата мовна картина світу, вони забарвлюють текст і дають можливість реципієнту створити певну мовно-зорову картину, що сприяє більш глибокому розумінню сюжету роману.

Також у тексті спостерігаємо опис картини і без прямого вказування на органи нюху та зору: «**Чорні дими розповзалися над містом, а вітер розносив неприємний сморід паленого**» [10, с. 238]. У запропонованому фрагменті реципієнт не спостерігає прями аудіо- та відеоназви, проте сам контекст утілює їх завдяки назві відтінку **чорні** та метафорам **дими**

розповзалися, вітер розносив і вводячи назву запаху **сморід**, виводиться коренева смислова сема досліджуваного концепту.

Для зображення надії на успіх, автор доречно ввів сполуку **запалом в очах** – «пристрасно, натхненно», прикладом є: *«А тим часом львів'яни кинулися з якоюсь приреченою відчайдушністю і дивовижним **запалом в очах** барикадувати геть усі вулиці, без жодного плану, керуючись лише самим бажанням будь-що захистити місто»* [10, с. 241].

Доречно використаними у романі є епітети, які зображують злість супротивників: *«**Очі злі, недобрі**, пуски якісь вугласті, гейби витесані з брили»* [10, с. 247].

Письменник використовує словосполучення **зиркнули скоса**, що означає «ставитися недобррозичливо або з підозрою до кого-небудь» [48: т. 6, с. 813], для передачі скептичного погляду: *«Вартові лише **зиркнули на нас скоса** і пропустили, а ми відразу почали питати за Яська»* [10, с. 262]. А така сполука як **зарябіло в очах** означає миготіння у зіницях через хвилювання від побаченого [27], наприклад: *«У кімнаті для допитів стояв дзиглик, на якого мене посадили, а попід стінами лежали мотузки, палиці, кліщі та інше причандалля, від самого вигляду якого в мене **зарябіло в очах**»* [10, с. 211].

Поєднання іменника **очі** з дієсловом **кидатися** вживається у значенні «привертати чию-небудь увагу» [48: т. 1, с.748] і тому є елементом стійкого сполучення лексем: *«Біля вогню лежав порожній мішок, у якому напевно приносили бульбу, я підняв його і накинув Яськові на поранену руку, щоб не **кидалося в очі**, що він її тримає зігнутою»* [10, с. 263].

Отже, концепт ВІЙНА у романі Ю. Винничука активно передається лексемами на позначення чуттєвих назв, а саме: зору, слуху, запаху. Використовуванні слова, що відображають концептосферу, вносять певну емоційну наснаженість тексту, дають можливість реципієнту відчутти

психологізм твору, зрозуміти відчуття героїв і збагнути семантичний бік концепту ВІЙНА.

2.2. Концепт ВІЙНА – фреймово-слотова модель

Концепт ВІЙНА у досліджуваному творі має досить об'ємну слотову організацію. Саме тому нами була розроблена така фреймово-слотова модель:

1. Фрейм «початок війни та її ведення» уключає в себе слот «мобілізація», [27] що трактується як «призов військовозобов'язаних на службу в діючу армію у зв'язку із запровадженням воєнного стану» [48: т. 4, с. 767]: *«2 вересня. Я, Йосько і Вольф зголосилися до війська, Яська, який мав звання підофіцера і встиг раніше пройти військовий вишкіл, забрали на фронт напередодні, до Вольфа поставилися з недовірою, однак записали і приділили усіх нас до загону ополченців»* [10, с. 237]. У наведеному прикладі сполука **зголосилися до війська** сприймається як прагнення обороняти рідне місто від супротивників.

Представлений фрейм виражається і слотом «емоції», які переживає герой під час війни і передаються словом **страх**. Майстер слова пропонує читачу значну кількість синтаксичних моделей, що репрезентують досліджуваний концепт. Саме тому можемо точно констатувати, що виділення цього слоту не підлягає сумніву: *«Радіо раз по раз переривало музику, і чути було знайомий голос варшавського диктора: N. O. 28. Ryba. Nadchodzi, і знову: N. O. 28. Ryba. Nadchodzi, голос цей був не такий, як завжди, у ньому вчувалася тривога, а незрозумілий текст викликав у слухачів ще сильнішу тривогу і страх, навіть тому, як після тих слів починала звучати музика, слова продовжували відлунювати у вухах, в'їдалися у мозок, і мимоволі самому хотілося їх повторювати, мов якесь заклинання, яке може порятувати нас усіх від напасті. Але не порятувало»*

[10, с. 225]; *«Ні, – заперечив хлопець, але в його очах зблиснув страх»* [10, с. 261]; *«Я почав пригадувати різкі слова, які кидав в обличчя рідним, а вони їх швидко забували і ніколи мені не спімнули, мені хотілося впасти тепер перед ними на коліна і просити вибачення, а ще мене **проймав страх** за Лію, худеньку, хворобливу дівчину з тонкими рисами і тендітними руками, можливо, її допитують так само, як і мене, знуцаються і твалтують»* [10, с. 324].

Наступним слотом є «різновиди зброї», які використовуються у тексті для нападу, або захисту. Автор використовує такі назви знарядь як **гармати, карабіни, зенітки, бомби**, що представляються у наведених фрагментах: *«Панек своїми двома **гарматами** посилає стрільно за стрільном, але ось падає один канонір, другий, за годину більшість гарматної обслуги вибита до ноги, гармати вмовкають, та лише на хвилю, бо на місце загиблих стають інші, ми з Йоськом кидаємося підносити стрільна, Вольф і Ясь стріляють із **карабінів**, припавши до вузької щілини в барикаді, звідки їм добре видно нападників, але самі вони невразливі»* [10, с. 241]; *«А далі почалася якась дивна забава, обидві армії намагаються пробитися в місто, стріляють і ті, й ті, німецькі **бомби** падають у центрі міста, а **советські зенітки** стріляють по німецьких літаках»* [10, с. 248].

2. Фрейм «воєнні дії та оборона» виражається слотом «воєнне дійство» і означає стратегію бойових операцій і репрезентований такими лексемами як [27]:

– **Атака:** *«Німці з завзяттям **атакують** район шпиталів, вишукують двірці, промислові об'єкти, каварні, але бомби не завше потрапляють у ціль»* [10, с. 237]; *«Але наші на те уваги не звертали, а двома батальйонами **атакували** Цетнерівки і Погулянки й відкинули німців до Сихова, а також вибили їх зі Збоїськ»* [10, с. 246].

– **Удар:** *«А тим часом і німці підходять з півдня у напрямку Винників,*

а за якийсь час обидві армії зупиняються, мовби набираючи сил перед несамовитим **зударом**, в повітрі росте тривога і непевність» [10, с. 247].

– **Вибух:** «Неділю 22 червня 1941 року я вже не забуду до смерті. Щойно на світ благословилося, як **пролунали вибухи**, стали розриватися бомби, аж мури задрожали» [10, с. 323]; «Удосвіта 22 червня 1941 року Львів почав знову, як і у вересні 1939-го, **стрясатися від вибухів**, у небі загуркотіли німецькі літаки, і бомби впали на вокзал та Скнилівський аеродром, поліг у руїні пасаж Міколяша з двома десятками глядачів, що перебували в кінотеатрі, хоча летуни цілилися на Головну пошту, але схибили, і на додачу знищили ще й церкву Святого Духа біля пошти, а разом із нею ще три сотні будинків» [10, с. 331].

Представлений фрейм репрезентується і таким слотом як «учасники війни», виражається словами:

– **Бійці, вояки:** «Ми мали кілька сутичок з німцями, а напередодні вступу большевиків до Львова **бійці АК** підняли повстання проти німців і вибили їх з багатьох діляниць, аби перехопити владу в місті перед большевиками, але змушені були відступити в ліс» [10, с. 359]; «Вже цілий тиждень тягнулися безперервні валки большевицького війська, повзли гармати і танки, **обличчя вояків** утомлені і похмурі, в очах читався страх і нерішучість, уже ніхто не кидав на натовпи львів'ян переможні погляди, не намагався забалакати, військо сунуло мовчки, і мовчки стежили за їхнім відступом люди, одного лише разу почувся вигук когось із натовпу, і стосувався він полонених **польських вояків**, які брели з лопатами і кирками на плечах, на головах ще мали «рогатівки», які вирізняли їх з-поміж інших, бо одяг був запліснений і вицвілий, а ноги збиті, без чобіт і черевиків, пообмотувані різнобарвним ганчір'ям» [10, с.332]; «Кругами і Мотовилівкою, врешті-решт таки склав свою буйну голову під Базаром у числі 360 **непокірних вояків**, яких розстріляли **бійці**

Котовського, перед тим по-дикунському зарубавши шаблями усіх поранених, що лежали на возах»[10, с.15].

– **Солдати, офіцери, генерал:** *«Ошелешені вояки складають зброю, розпач стискає горло, дехто не витримує і втирає сльози, а є й такі, в кого сльози ллються струмками, ми теж не виняток, плачемо, обнімаючи Яся, а наші мами, прощаючись із ним, голосно ридають і хрестять, а потім він разом із великою колоною офіцерів повільно бреде Личаківською, обабіч тлуми чужоземних солдат – штурхають, відбирають зброю, лаються, а десь далеко ще цокочуть постріли, вибухи поодиноких гарматних сальв, бо не всі ще погодилися на капітуляцію, окремі групи завзятих вояків усе ще бороняться, воліють вмерти тут, аніж невідомо де»* [10, с. 258]; *«Після того солдати з утіхою і захватом курили увіткнуті в «мундштуки» газетні скруці зі смердючою махоркою, безперестанку крутячи тими краниками»* [10, с. 291]; *«Солдати! Бийте офіцерів і генералів! Не слухайте наказів ваших офіцерів. Женіть їх з вашої землі. Ідіть сміливо до нас, ваших братів, до Червоної армії»* [10, с. 246]; *«Генерал вимкнув диктофон, відкинувся на спинку крісла, запалив цигарку, подивився крізь легкі клуби диму на підполковника Книша і зітхнув»* [10, с. 312].

– **Піхота** у значенні – *«рід військ, що діє у пішому строю»* [48: т. 6, с. 551]: *«Але це був лише початок, панцерники під'їжджають один за другим, піхота вистрибує, розсипається і ховається поміж мурами, щоб потім просуватися знову вперед від будинку до будинку, оббігаючи небезпечні місця, зникаючи в садах і брамах та б'ючи з важкої зброї по наших гарматах»* [10, с. 240].

Фрейм «воєнні дії та оборона» має відношення до слоту «захист» і представляється словами:

– **Опір** – *«здатність протистояти, протидіяти кому-, чому-небудь, боротися, змагатися з кимось, чимось»* [48: т. 5, с. 713]: *«Пізніше про нас*

будуть казати, що ми на Городоцькій рогатці стояли на смерть, і хоч підкріплень не було, та німці не змогли проламати цю тоненьку оборонну лінію, адже вони й не сподівалися на підступах до міста застати такий **шалений опір**, це змусило їх розпочати облогу» [10, с. 241].

У цьому уривку письменник використовує лексему **опір** у поєднанні з епітетом **шалений** для того, щоб продемонструвати реципієнту афективний стан героїв твору, які захищають місто.

– **Оборона:** «А за якийсь час уже було чути гуркіт моторів, і бомбардувальники скидали свій ладунок. **Протилетунська оборона** робила все, що могла, кілька літаків було збито» [10, с. 237]; «Не чути було усіх тих голосів, якими жило місто дотепер, бо навіть за ці **десять днів оборони** місто не здавалося, з усіх сил намагаючись переконати своїх мешканців, що воно насправді не змінилося, живе і пульсує, тішиться життям, як і колись, але тепер то вже було місто переможене, впокорене і полонене, місто-невільник, смуток і зневіра з'явилися на обличчі львів'ян» [10, с. 268]; «Жида завзято **оборонялися**, забарикадувавшись у майстернях і бараках, кидалися на німців з ножами і бритвами, із загостреними палицями і металевими прутами, різали їм горло і розбивали голови» [10, с. 357].

– **Захист:** «На жаль, про той план стало відомо командуванню табору, і німці 18 листопада спробували ткачів захопити, але ті **почали захищатися** й убили двох німців, тоді німці вирішили ліквідувати весь табір» [10, с. 357].

3.Фрейм «військова могутність» виражений слотом «демонстрація сили», що репрезентується такими лексемами [27]:

– **Полонені** – цей слот передається синонімічною лексемою **в'язні:** «Пополудні затраскали двері камер, енкаведисти стали виводити по **кілька в'язнів** на подвір'я і там серед гуркоту моторів вантажівок

розстрілювати» [10, с. 323]; «Зчинився рух, по усіх камерах в'язні намагалися розбивати двері, ми виламали з печі залізний вершок і били ним щосили, але даремно» [10, с. 325].

Виокремлено в романі й жінок серед військовополонених, прикладом є уривок: *«Одного разу ми почули з подвір'я тихі жіночі голоси, я попросив, аби мене підняли до вікна, і побачив, що там прогулюються ув'язнені дівчата, серед них я не відразу упізнав Лію» [10, с. 323].*

– **Грабіж.** Майстер слова привертає увагу реципієнтів і на *«розбійницьке загарбання володінь» [48: т. 2, с. 150]* під час військових дій: *«Грабунок сягнув апогею, коли вояки розбили двері вагона, в якому були ящики з алкоголем, почалася шалена пиятика, з часу до часу хтось в екстазі стріляв у небо, щойно тоді прибїгла міліція і спинила те буйство» [10, с. 282]; «Фронт ще й не наблизився до міста, а висока еліта визволителів кинулася тікати, пакуючи на вантажівки **награбоване добро** – килими, покривала, люстри, постіль, сервізи, картини, посуд, одяг...» [10, с. 331]; «Що ближче до вечора, **грабунки наростали**, а ті, що не брали в них участі, не могли надивуватися, звідки отой весь товар береться, якщо його ніде не було, а якщо й було, то викидали його на кілька годин, і він знову зникав [10, с. 333].*

4. Досить яскраво представлено у творі фрейм «бій», що виражається таким слотом як «сутичка ворожих військ» завдяки словам:

– **Сутичка:** *«Ми мали кілька сутичок з німцями, а напередодні вступу большевиків до Львова бійці АК підняли повстання проти німців і вибили їх з багатьох дільниць, аби перехопити владу в місті перед большевиками, але змушені були відступити в ліс [10, с. 359].*

– **Боротьба:** *«Боротьба тривала три дні, убито було сорок німців, загинули майже всі жиди, трупи вивозили автобусом вдень і вночі на піщаний кар'єр в Лисинецькому лісі, там уже віддавна відбувалися*

страсти, і там же спалювали трупи» [10, с. 358].

– **Бій:** *«Уночі бій пригас, хоча машингвери ще туркотіли, нам вдалося кілька годин подрімати» [10, с. 241]; «Й увесь той час, поки тривав бій, ми не переставали грати, бо так наказав унтерштурмфюрер Рокіта, дехто уже не витримував і сідав на землю, але продовжував грати, Рокіта спочатку підходив і копав або бив по голові прутом, але врешті облишив і тільки звіддала спостерігав, не знаю, яка сила тримала мене, я не падав і не сідав, а музика підносила мене над землею, мені здавалося, що я став невагомим» [10, с. 357].*

– **Стрільба:** *«Я не встиг відповісти, бо побачив, як Люція ставить склянку і недопитою водою на прилавок, потім спокійно виймає револьвера з торбинки і трьома пострілами кладе поліця на землю, він ще пробує добути свою зброю, але вже не має сил і завмирає» [10, с. 206]; «Бідний поручник Панек своїми двома гарматами посилає стрільно за стрільном, але ось падає один канонір, другий, за годину більшість гарматної обслуги вибита до ноги, гармати вмовкають, та лише на хвилю, бо на місце загиблих стають інші, ми з Йоськом кидаємося підносити стрільна, Вольф і Ясь стріляють із карабінів, припавши до вузької щілини в барикаді, звідки їм добре видно нападників, але самі вони невразливі» [10, с. 240]; «На Сихові рускі оточили львівських поліцейських, які намагалися дістатися Румунії, і всіх до одного перестріляли» [10, с. 259].*

– **Бомбардування:** *«А при тому всьому місто було постійно бомбардоване як з повітря, так і артилерією, пошкоджено водотяги й електривню, вибухали пожежі, гинули не тільки військові, але й цивільні» [10, с. 242]; ««Французькі війська займають найважливіші стратегічні позиції по німецькому боці, ба навіть бомбардують Берлін», – цитував він, не перестаючи шлякати» [10, с. 242].*

5. Фрейм «результати військових дій» репрезентується такими

назвами[27] :

– **Поранення**, що є результатом війни: *«Тоді, власне, ми й зустрілися з Яськом. Його загін розбили большевики, він мав поранену ногу і не міг іти»* [10, с. 359]; *«Він тільки сьогодні прибув до Львова, пролежавши два місяці у шпиталі після поранення на фронті»* [10, с. 358].

– **Труп** у значенні «мертве тіло людини» [48: т. 10, с. 299]. Запропонований слот має безліч прикладів, митець підкреслює жорстокість людей і велику кількість жертв: *«Ми метнулися туди й побачили гору трупів, недбало прикидану галуззям»* [10, с. 261]; *«Люди переходили від трупа до трупа, намагаючись когось упізнати, хоча це було важко, трупи були жахливо спотворені»* [10, с. 336];

Автор також уживає лексичну сполуку **людське м'ясо в лахмітті** замість слова **труп**: *«Люди хапають у руки, хто що може, будь-яке знаряддя, яким можна розпорпати землю, і ось їхнім очам відкривається ще одне страхіття – це вже не трупи, це саме людське м'ясо в лахмітті й голе, руки у всіх скручені колючим дротом за спиною, у всіх – і у дівчат також»* [10, с. 337].

– **Поразка**, що репрезентується лексемою **відступ** і трактується у контексті твору як «відхід з певних позицій під натиском супротивника» [48: т. 1, с. 644]: *«Не знаю, чи втрималися б ми ще бодай годину, якби надвечір не прибули відділи резерву Державної поліції і загони польської піхоти. Німці були змушені відступити»* [10, с. 241]; *«А коли з голови колони надходить звістка, що їх ведуть на Винники, поодинокі вояки намагаються вирватися і замішатися в тлумі людей, які стоять на хідниках, зі смутком проводжаючи їхній відступ»* [10, с. 258].

Зміст поразки читач відчуває і в наступному фрагменті: *«Роззброєна польська армія покидала місто лівим хідником, з провулків і брам випірнали поодинокі й групами вояки, вимахуючи жовтавими хусточками,*

та долучалися до цього похмурого походу» [10, с. 259].

Отже, ми проаналізували ті слоти досліджуваного фрейму ВІЙНА, що є часто уживаними в романі Юрія Винничука «Танго смерті». Представлена нами фреймово-слотова модель концепту ВІЙНА є більш доречною у момент аналізу вербальної репрезентації образу й об'єктивації суб'єктно-модальної оцінки будь-якого фрагмента дійсності [27]. Розроблена модель указує про її багатокomпонентність і категоріальний характер, що сприяє реалізації динаміки образу в конкретному дискурсивному оточенні [27].

2.3. Лексеми на позначення досліджуваного концепту у функції образних засобів

Досліджуваний концепт репрезентується у творі Юрія Винничука і за допомогою образних засобів, вони передають різноманітні емоції героїв, описують образну дійсність і певним чином упливають на почуття реципієнта під час прочитання тексту.

Митець часто використовує епітети, що виконують роль емоційного-оцінного забарвлення концепту ВІЙНА. Лінгвісти так тлумачать епітет – «Це художнє означення або обставина дії, що завдяки особливій функції в тексті допомагає слову набути нового значення або смислового відтінку, підкреслює характерну рису, визначальну якість певного предмета або явища, збагачує мову новим емоційним сенсом, додає до тексту певної мальовничості, насиченості» [36, с. 238], прикладом є: «Ще не було й сьомої ранку, як мене розбудив **немилосердний гуркіт** у двері, потім пролунав **переляканий крик** моєї матері, й до покою увірвалося троє поліціантів, які наказали негайно збиратися і їхати з ними» [10, с. 211]; «Лія, скулившись на канані, підібгавши під себе ноги, дивилася на мене **наляканими очима**» [10, с. 225]; Найчастіше автор використовує епітети для передачі стану героїв: «**Натомлені й невиспані** сидимо в шанці, добре, що про нас не забули

наші мами і принесли їжу» [10, с. 239].

Юрій Винничук також послуговується гіперболізацією для підсилення впливу на читача: *«На цьому мої роздуми завершилися, бо комісар наблизився і пальнув мене в писок, аж я ногами задер, злетівши з дзиглика»* [10, с. 211]. Гіперболізовані моменти передаються і через метафори, наприклад: *«Настрій гнітючий, того дня вмовкло львівське радіо, диктаторка Целіна Нахлік, прочитавши повідомлення про закінчення передач, вибухла спазматичним плачем, тепер той плач стояв нам у вухах»* [10, с. 238]. У наведеному фрагменті передається емоційна напруга, завдяки якій читач може відчутти сенс описаного моменту.

Майстер слова доречно вживає й порівняння для того, аби точніше розкрити якусь сцену роману, більш яскраво змалювати її: *«Кайдан засопів так, мовби збирався злетіти під стелю, пальці його судомно скрутилися в кулаки, і я вже запереживав за пані Конопельку, але вона трималася мужньо й сміливо дивилася в очі комісара»* [10, с. 214]; *«Комісар цього разу засопів, як ковальській міх»* [10, с. 215]; *«Як і треба було сподіватися, усі тоті глушмані гугупнили на підлогу, і лише я, як той бузьок, зостався стояти, бо мій вестибулярний апарат не піддався на провокацію, і я стояв би я ще й дали, якби доктори не почали вже верещати, як навіжені, й руками махати»* [10, с. 224].

Використання метафор говорить про виняткові «енергетичні моменти» у самому тексті: *«Тепер уже розпач закрадається в душу, розпач і несвідомість»* [10, с. 245]; *«Сонце зайшло і не сказало, чи повернеться»* [10, с. 268]; *«А тим часом і німці підходять з півдня у напрямку Винників, а за якийсь час обидві армії зупиняються, мовби набираючи сил перед несамовитим зударом, в повітрі росте тривога і невпевненість»* [10, с. 247]; *«Я намагався викурити з голови ці жорстокі думки, бо вони мене мучили і карали невідь за що»* [10, с. 324]. В уривку: *«Місто*

пожадливо ковтає будь-яку обнадійливу інформацію, львівські газети нагадують той легендарний оркестр, який не переставав грати бадьорі мелодії до останніх хвилин Титаніка» [10, с. 246], відчувається марне сподівання на позитивні наслідки, адже влада докладает усі зусилля, аби дати «заспокійливу пігулку», щоб народ не почав панікувати.

Використовуючи метафору **земля ворушилася**, Юрій Винничук вводить ще і антитезу **і мертвих, і ще живих**, вона виступає засобом передачі емоційності та зображує реципієнту страхіття всього, що відбувалося у воєнний період: *«Співали і наші батьки, мужньо підставивши груди під рій кулеметних куль, а потім їх – і мертвих, і ще живих – закидали землею, а селяни ще довго опісля згадували про те, як земля ворушилася» [10, с. 16].*

Риторичні фігури у тексті посилюють увагу на певні фрагменти твору, наприклад: *«Зельман, вилетівши з вітальні з божевільними очима, уздрів іно божевільні очі Ривки і пролопотів: **«Нам гаплик!»**, і Ривка з приреченим виглядом згідливо кивнула» [10, с. 271].* Завдяки риторичному оклику, автор передає сильні переживання героя і привертає увагу на неминучість жахливих подій. Наступний приклад також наповнений риторичними окликами з уживанням метафори **радіо звертається із закликом**: *«Щодня німецьке радіо звертається із закликом піддатися, німецький літак розкидає листівки: **«Солдати! Припиніть безцільну боротьбу! Шкода вашої крові і ваших жертв для англійських капіталістів! Ви оточені з усіх сторін! Піддайтеся! Це ваш єдиний рятунок! Складіть зброю!»** [10, с. 243].*

Завдяки риторичному питанню в уривку: *«Дивно... тут, де все це відбувалося, люди садили картоплю, помідори, огірки, потім збирали... і їли... **А мертві... мертві були їм за добро?»** [10, с. 127]* митець передає читачу внутрішній стан героя твору, певну реакцію на все те, що

відбувається, і таким чином дає можливість осмислити страхіття становища.

Для передачі концепту ВІЙНА Юрій Винничук уживає іронію, наприклад: *«Вістка про це швидко розлетілася, і на дверець почали збігатися власники того майна й намагалися показувати квитанції на вантаж, їх **тихенько відводили набік і розстрілювали**»* [10, с. 282]; У цьому фрагменті письменник використовує лексеми із суфіксами суб'єктивної оцінки (**-еньк**), що в контексті створює іронічний ефект [27]. В іншому прикладі іронія приховується у самому контексті та виражається повтором лексем з однаковими коренями **визволителі – визволяли**, що увиразнює смислове навантаження висловлювання [27]: *«Незабаром **визволителі почали визволять львів'ян з їхніх помешкань і майна**, вони приїжджають з цілими родинами, маючи лише одного чи два картонних чумайдани, і здобувають собі помешкання зазвичай брутальною силою за допомогою міліції»* [10, с. 318].

Також митець доречно вживає сарказм, який передає читачу неповагу та огиду до службової особи: *«Усі її галасування не справили жодного враження на поліцію, і за якийсь квадранс я вже опинився в Бригідках на Казимирівській **перед ясними очима страховиська**, відомого всім львів'янам, – комісара Кайдана»* [10, с. 211]; *«От же ж Господь наділив чоловіка прізвищем! – подумалося мені, а потім я подивився на його пику і подумав: – **От же ж Господь пикою наділив!**»* [10, с. 211].

У тексті твору спостерігається тавтологія, що акцентує увагу написаного: *«**І знову** тлуми людей набиваються на подвір'я, **і знову приглядаються** до кожного, заливаючись слізьми і прикладаючи до носа хустинки, кашкети, чи й просто долоні, бо сопух б'є в ніздрі, хтось не витримує і вертає, а що упізнати з обличчя вже неможливо, то **оглядають** одяг, вивертають кишені, будь-яка річ – гребінець, папірчик, хустинка, огризок олівця – може стати в пригоді»* [10, с. 337]. При повторі слів **і**

знову і знову, приглядаються – оглядають увиразнюється сенс уривку та посилюється його емоційність.

Категорія оцінки є додатковим семантичним параметром, що забезпечує наявність концепту в образі та засобом категоризації системи цінностей. Зафіксована така ієрархія видів оцінки: 1) емоційна: *«А їх чого ви тягнете за собою? Відпустіть! – гукнув хтось, але на його погук вартові, що пленталися обабіч полонених не звернули жодної уваги»* [10, с. 332]; 2) естетична: *«Таке враження, що ти потрапив в одну з картин Брейгеля чи Босха»* [10, с. 335]; 3) інтелектуальна: *«Поводяться, як дикуни, лаються і грубіянять»* [10, с. 307] [27].

Щоб передати сильне емоційне напруження, майстер слова вживає фразеологічну сполуку **сльози заливають очі** у значенні «хтось дуже сильно плаче» [27]. Наприклад: *«Сльози заливають нам очі, я не втримуюсь і спазматично хлипаю, а Лія гладить мене по голові, і я відчуваю, як наші сльози єднаються»* [10, с. 326].

Має місце переважання пейоративних оцінок концепту [27]: *«Смуток і зневіра з'явилися на обличчі львів'ян»* [10, с. 268]. У цьому фрагменті представлені слова **смуток** і **зневіра** передають психологічний стан героїв тексту, які живуть у воєнний період.

Велика кількість асоціацій у досліджуваному романі пов'язана з таким семантичним полем як «перемога-поразка», що спостерігаємо, наприклад, у реченні: *«Не чутно було усіх тих голосів, якими жило місто дотепер, бо навіть за ці десять днів оборони місто не здавалося, з усіх сил намагаючись переконати своїх мешканців, що воно насправді не змінилося, живе і пульсує, тішитися життям, як і колись, але тепер то вже було місто і колись, але тепер то вже було місто переможене, вкорене і полонене, місто-невільник»* [10, с.268].

Доходимо до висновку, що у творі Юрія Винничука «Танго смерті»

спостерігається використання різноманітних образних засобів, роман досить наповнений епітетами, порівняннями, іронією, сарказмом, метафорою гіперболізацією; у ньому представлено тропи, що увиразнюють мову тексту й сприяють утворенню в уяві реципієнта емоційно-експресивних образів досліджуваного концепту ВІЙНА.

ВИСНОВКИ

У процесі вивчення питання реалізації концепту ВІЙНА у романі Ю.Винничука «Танго смерті» ми дійшли таких висновків:

– Мова – це форма зображення середовища людини, вона відображається у слові і є способом отримання знань про це середовище, що має назву «мовна картина світу», яка є структуризацією й вербалізацією картини світу письменника як індивіда. Концепт виступає ключовим поняттям у мовній картині світу і сприймається як сукупність уявлень людей про навколишній світ. Концепт – це досить новий термін для багатьох гуманітарних наук, через це не існує єдиної дефініції цього поняття, проте велика кількість дослідників визнає концепт як одиницю ментального простору.

– Концепт ВІЙНА у романі «Танго смерті» є домінантним і має негативну оцінку, моделюючись у вигляді фрейму. Ядром фрейму є «збройна боротьба між державами». Другорядними мовними позначеннями вивченого фрейму виступають поняття, що мають прикмети війни як у прямому, так і в асоціативному значенні. У лексичній системі мови роману концепт ВІЙНА конкретизується за такими напрямками: засуджується боягузтво, дезертирство, зрада, агресія ворожість. Позитивно оцінюються якості людей як витримка, хоробрість, мужність, самопожертва.

– Важливими у змалюванні концепту ВІЙНА є лексеми на позначення чуттєвих назв. За допомогою цих лексем майстер слова досить глибоко демонструє складну психологію нашого твору, дає можливість зрозуміти почуття людей і характер самих героїв. Реципієнт може відчувати все єство обставин, які описав Ю. Винничук. Звукові лексеми на позначення відчуттів додають певну емоційну насиченість тексту та передають негативне відношення до зображуваних подій. Зорові лексеми використовуються для

того, аби передати все те, що бачать герої під час війни, а запахові відчуття сприяють тому, аби читач зрозумів соціальні події, зміг відчути їх значення та вагу.

– Розкривається досліджуваний концепт ВІЙНА і завдяки фреймово-слотовій моделі, оскільки фрейм – об'єднана структура елементів, що ієрархічно організована і складає знання про певну ситуацію, а слоти сприймаються як частина професійної/соціальної мовної картини світу особистості. Досліджуючи вербалізатори концепту ВІЙНА у романі «Танго смерті», нами було розроблено таку фреймово-слотову модель:

I. «Початок війни та її ведення»

1.Слоти:

- мобілізація;
- емоції;
- різновиди зброї.

II. «Воєнні дії та оборона»

2.Слоти:

- воєнне дійство;
- учасники війни;
- захист.

III. «Військова могутність»

3.Слоти:

- демонстрація сили»

IV. «Бій»

4.Слоти:

- сутичка ворожих військ

V. «Результати військових дій»

5.Слоти:

- наслідки;

– поразка. [27]

– Текст багатий і на художні засоби, що репрезентують концепт ВІЙНА. Епітети у творі виступають виразником емоційно-оцінного забарвлення концепту і вносять певну художню насиченість тексту, завдяки їм лексеми набувають більш нового значення. Вагомим є метафоричний план опису, у якому виокремлюються образи, які стосуються фізичних відчуттів тіла людини, простору простору тощо. Для того, аби глибше розкрити певну сцену твору, письменник вживає порівняння і послуговується сарказмом та іронією, а категорія оцінки виступає як додатковий семантичний параметр, що забезпечує присутність концепту ВІЙНА в образі, а для того, аби звернути увагу до певного висловлення, митець використовує риторичні фігури.

Таким чином, дослідивши твір, ми дійшли висновку, що Юрій Винничук вдало зосередив увагу реципієнта промовистими деталями, змушуючи цим досягнути сутність концепту ВІЙНА.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка: учебное пособие. М.: Флинта, 2010. 224 с.
2. Антология концептов : у 5 т. / за ред.: В.И. Карасик, И. А. Стернин. Волгоград: Парадигма, 2007. 349 с.
3. Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания. М.: Вопросы языкознания, 1995. С. 37-65.
4. Бабушкин А. П. Концепты разных типов в лексике и фразеологии и методика их выявления. Методологические проблемы когнитивной лингвистики / Под ред: И.А. Стернина. Воронеж : ВГУ, 2001. С. 52-57.
5. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической сематике языка . Воронеж, 1996. 104 с.
6. Беляевская, Е.Г. Воспроизводимы ли результаты концептуализации? (к вопросу о методике когнитивного анализа). Вопросы когнитивной лингвистики. 2005. № 1. С. 5-15.
7. Булыгина Т. В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 605 с.
8. Вайсгербер Й. Л. Родной язык и формирование духа. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Едиториал УРСС, 2004. 232 с.
9. Вильгельм фон Гумбольдт Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 400 с.
10. Винничук Ю. П. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2015. 379 с.
11. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт. М.: Гнозис, 2004. 236 с .
12. Воркачев С. Г. Концепт счастья в русском языковом сознании: опыт лингвокультурологического анализа. Краснодар, 2002. 142 с.

13. Гайдаєнко І. В. Духовна Синергетика української мови в комедії Миколи Куліша «Мина Мазайло» (на матеріалі чуттєвих концептів). 2017. URL: http://linguistics.kspu.edu/Issue_30/p-37-41.
14. Гайдаєнко І. В. Семантико-стилістичні вияви лексем на позначення відчуттів (смак та запах) у творах Яра Славутича. 2007. URL : http://linguistics.kspu.edu/webfm_send/1983.
15. Гайдаєнко І. В. Засоби вербалізації чуттєвих концептів у художній мовній картині українських письменників. Науковий вісник Херсонського державного університету. Збірник наукових праць. Випуск ХІХ. Херсон: ХДУ, 2013. 325 с.
16. Голубовская И. А. Этнические особенности языковых картин мира . К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2002. 293 с.
17. Демьянков В.З. Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке. Вопросы филологии. М., 2001. № 1. С. 35-47.
18. Денисова В. В. Фреймово-слотовая модель как отражение динамики образа. URL : <http://tl-ic.kursksu.ru/pdf/012-002.pdf>.
19. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика. К.: Довіра, 2007. 262 с.
20. Залевская А.А. Психолінгвістический подход к проблеме концепта. Методологические проблемы когнитивной лингвистики : научное издание / Под ред: И. А. Стернина. Воронежский государственный университет, 2001. С. 36-44.
21. Зеленько А.С. Загальне мовознавство. Історія лінгвістичних учень. Аспекти, методи, прийоми та процедури вивчення мови: Посібник. Вид. 2-ге, перероблене. Луганськ : Альма-матер, 2002. 283с.
22. Зыкова И. В. Роль концептосферы культуры в формировании фразеологизмов как культурно-языковых знаков. 2014. URL : http://www.iling-ran.ru/avtoreferats/doct_zykova_full.pdf.
23. Игнаткина А. Л. Специфика репрезентации концепта PUBLIC

RELATIONS фразеологическими средствами американского и британского вариантов английского языка. 2005. URL:

<http://cheloveknauka.com/spetsifika-reprezentatsii-kontsepta-public-relations-frazeologicheskimi-sredstvami-amerikanskogo-i-britanskogo-variantov->

24. Иная ментальность / В. И. Карасик, О. Г. Прохвачева, Я. В. Зубкова, Э. В. Грабарова. М.: Гнозис, 2005. 352 с.

25. Иващенко В. Л. Функціональна типологія концептів як одиниць культури. Вісник Львів. ун-ту. Сер. філол. 2004. Вип. 34. Ч. 1. С. 390-397.

26. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс, монография. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.

27. Катречко А. М. Концепт ВІЙНА у романі Юрія Винничука «Танго смерті». 2020. URL: <https://ff.udpu.edu.ua/wp-content/uploads/Expressio-1.pdf>.

28. Колесник О. С. Концепт війна в аспекті лінгвосеміотики та лінгвокультурології. URL :http://philology.knu.ua/files/library/movni_i_konceptualni/48/22.pdf

29. Колесов В.И. Язык и ментальность. Санкт-Петербург : Петербургское востоковедение, 2004. 248 с.

30. Кошарная С. А. Миф и язык: опыт лингвокультурологической реконструкции русской мифологической картины мира. Белгород, 2002. 287 с.

31. Кубрякова Е. С. Начальные этапы становления когнитивизма : лингвистика психология. Когнитивная наука, 1994 . № 4. С.34-46.

32. Кубрякова Е. С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М: Языки славянской культуры, 2004. 560 с. (Язык. Семиотика. Культура).

33. Леонтович О. А. Введение в межкультурную коммуникацию. М.: Гнозис, 2007, 368 с.

34. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. / Д. С. Лихачев // Русская

- словесность: Антология. М.: Academia, 1997. С. 28-37.
35. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Известия РАН. Сер. лит. и яз. М., 1993. Т. 52, № 1. С. 3-9.
36. Літературознавчий словник-довідник / За ред: Р.Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: Академія, 2007. 752 с.
37. Маслова В.А. Лингвокультурология: учебное пособие для студентов ВУЗ. М.: Академия, 2001. 183 с.
38. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика. Минск: ТетраСистемс, 2004. 266 с.
39. Молчанова Г. Г. Английский как неродной: текст, стиль, культура, коммуникация. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007. 384 с.
40. Пименова М. В. Душа и дух: особенности концептуализации. Кемерово: ИНК «Графика», 2004. 385 с.
41. Попова З. Д. Основные черты семантико-когнитивного подхода к языку / З. Д. Попова, И. А. Стернин. М.: Гнозис, 2007. С. 7-9 .
42. Попова З.Д. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях / З. Д. Попова, И. А. Стернин. Воронеж, 1999. 30с.
43. Попова З. Д. Язык и национальная картина мира / З. Д. Попова, И. А. Стернин. Воронеж: Истоки, 2002. 151 с.
44. Попова З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж: Истоки, 2002. 192 с.
45. Постовалова В. И. Религиозные концепты в православном мирозерцании: Образовательный курс для аспирантов Института языкознания РАН. М.: Институт языкознания РАН, 2013. 123 с.
46. Потебня А. А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 624 с.
47. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: Термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля. К, 2006. 716 с.
48. Словник української мови : у 11 т. / ред. кол. : І.К. Білодід (гол.) та ін.

АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні. Т2; Т.4; Т5; Т 10.

49. Соколовская Ж.П. Картина мира в значениях слов. Семантические фантазии или «катехизис семантики?». Симферополь: Таврия, 1993. 231 с.
50. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М: Языки русской культуры, 1997. 838 с.
51. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. 3-е изд., испр. и доп. М.: Академический Проект, 2004. 991 с.
52. Ужченко В.Д. Актуальні питання розвитку української мови: посібник для магістрантів. Луганськ: Альма-матер, 2005. 146 с.
53. Фрумкина Р. М. Концепт, категория, прототип. Лингвистическая и экстралингвистическая семантика. М.: РАН, 1992. С. 28-43.
54. Храбан Т. Є. Дослідження концепту за допомогою використання фреймово-слотової моделі. Військовий лицей імені І. Богуна. 2015. № 27. С. 449-456.

ДОДАТОК А

**КОДЕКС АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ
ЗДОБУВАЧА ВИЩОЇ ОСВІТИ ХЕРСОНЬСЬКОГО
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

Я, _____,
учасник(ця) освітнього процесу Херсонського державного університету, **УСВІДОМЛЮЮ**, що академічна доброчесність – це фундаментальна етична цінність усієї академічної спільноти світу.

ЗАЯВЛЯЮ, що у своїй освітній і науковій діяльності **ЗОБОВ'ЯЗУЮСЯ**:

– дотримуватися:

- вимог законодавства України та внутрішніх нормативних документів університету, зокрема Статуту Університету;
- принципів та правил академічної доброчесності;
- нульової толерантності до академічного плагіату;
- моральних норм та правил етичної поведінки;
- толерантного ставлення до інших;
- дотримуватися високого рівня культури спілкування;

– надавати згоду на:

- безпосередню перевірку курсових, кваліфікаційних робіт тощо на ознаки наявності академічного плагіату за допомогою спеціалізованих програмних продуктів;
- оброблення, збереження й розміщення кваліфікаційних робіт у відкритому доступі в інституційному репозитарії;
- використання робіт для перевірки на ознаки наявності академічного плагіату в інших роботах виключно з метою виявлення можливих ознак академічного плагіату;

– самостійно виконувати навчальні завдання, завдання поточного й підсумкового контролю результатів навчання;

– надавати достовірну інформацію щодо результатів власної навчальної (наукової, творчої) діяльності, використаних методик досліджень та джерел інформації;

– не використовувати результати досліджень інших авторів без використання покликань на їхню роботу;

– своєю діяльністю сприяти збереженню та примноженню традицій університету, формуванню його позитивного іміджу;

– не чинити правопорушень і не сприяти їхньому скоєнню іншими особами;

– підтримувати атмосферу довіри, взаємної відповідальності та співпраці в освітньому середовищі;

– поважати честь, гідність та особисту недоторканність особи, незважаючи на її стать, вік, матеріальний стан, соціальне становище, расову належність, релігійні й політичні переконання;

– не дискримінувати людей на підставі академічного статусу, а також за національною, расовою, статевою чи іншою належністю;

– відповідально ставитися до своїх обов'язків, вчасно та сумлінно виконувати необхідні навчальні та науково-дослідницькі завдання;

– запобігати виникненню у своїй діяльності конфлікту інтересів, зокрема не використовувати службових і родинних зв'язків з метою отримання нечесної переваги в навчальній, науковій і трудовій діяльності;

– не брати участі в будь-якій діяльності, пов'язаній із обманом, нечесністю, списуванням, фабрикацією;

– не підроблювати документи;

– не поширювати неправдиву та компрометуючу інформацію про інших здобувачів вищої освіти, викладачів і співробітників;

– не отримувати і не пропонувати винагород за несправедливе отримання будь-яких переваг або

здійснення впливу на зміну отриманої академічної оцінки;

- не залякувати й не проявляти агресії та насильства проти інших, сексуальні домагання;
- не завдавати шкоди матеріальним цінностям, матеріально-технічній базі університету та особистій власності інших студентів та/або працівників;
- не використовувати без дозволу ректорату (деканату) символіки університету в заходах, не пов'язаних з діяльністю університету;
- не здійснювати і не заохочувати будь-яких спроб, спрямованих на те, щоб за допомогою нечесних і негідних методів досягати власних корисних цілей;
- не завдавати загрози власному здоров'ю або безпеці іншим студентам та/або працівникам.

УСВІДОМЛЮЮ, що відповідно до чинного законодавства у разі недотримання Кодексу академічної доброчесності буду нести академічну та/або інші види відповідальності й до мене можуть бути застосовані заходи дисциплінарного характеру за порушення принципів академічної доброчесності.

(дата)

(підпис)

(ім'я, прізвище)