

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

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПТУ ХВОРОБА
В АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТА
КІНОДИСКУРСАХ**

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 09- 251М групи спеціальності 014.02 Середня освіта (Мова і література англійська) освітньо-професійної програми «Середня освіта (Мова і література англійська)»

Гаас Марія Костянтинівна
Керівниця – доктор філологічних наук,
професорка Белехова Лариса
Іванівна
Рецензентка – кандидатка
філологічних наук,
доцентка Акішина Мар'яна
Олександрівна

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Поняття «концепт» та «концептуальна метафора» в руслі сучасних лінгвістичних досліджень	6
1.1. Поняття концепт, його структура та типологія.....	6
1.2. Концептуальна метафора як механізм осмислення концепту.....	21
1.3. Кореляція понять «кінодискурс» і «кінотекст».....	27
РОЗДІЛ 2. Об’єктивація концепту ХВОРОБА в художньому дискурсі	32
2.1. Засоби актуалізації концепту ХВОРОБА в романі Лорен Олівер “Деліріум”.....	32
2.2. Метафоричне осмислення концепту ХВОРОБА в романі Дж.Гріна “Винні зірки”.....	38
2.3. Об’єктивація концепту ХВОРОБА в романі М. Геддона “Дивний випадок із собакою вночі”.....	47
2.4. Особливості імплікації концепту ХВОРОБА у романі Сесилії Ахерн “P.S. Я кохаю тебе”.....	53
РОЗДІЛ 3. Імплікація концепту ХВОРОБА в кінодискурсі	65
3.1. Особливості вербалізації концепту ХВОРОБА у кінофільмі “За крок один від одного”.....	65
3.2. Актуалізація концепту ХВОРОБА у фільмі “Осінь в Нью-Йорку”.....	74
3.3. Концепт ХВОРОБА у кінострічці “Солодкий листопад”.....	79
3.4. Вербалізація концепту ХВОРОБА в кінострічці “До зустрічі з тобою”.....	84
ВИСНОВКИ	92
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	96
СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	103

ВСТУП

Категоризація людського досвіду, одержана в ході пізнавальної діяльності, знаходить своє вираження в мовних формах і тісно співвідноситься з когнітивними процесами, що відбуваються у людській свідомості. Саме тому у лінгвокогнітивних дослідженнях на сучасному етапі центральне місце відводиться питанню особливостей представлення знань у мові та свідомості людини, де ключовим поняттям виступає концепт.

Поняття концепту привернуло увагу лінгвістів, серед яких: Н. Д. Арутюнова, С. А. Аскольдов, Т. В. Булигіна, Н. В. Гришкова, О. М. Кагановська, В. І. Карасик, О. С. Кубрякова, Д. С. Лихачов, В. А. Маслова, В. Г. Ніконова, З. Д. Попова, Ю. С. Степанов, І. А. Стернін. Але на даному етапі розвитку когнітивної лінгвістики поняття "концепт" відноситься до числа нечітко визначених категорій, оскільки залишається багато невирішених дискусійних питань стосовно його структури, ознак та дефініції. У стані розробки залишаються також питання, пов'язані з класифікацією концептів та підходів до їх дослідження.

Актуальність роботи зумовлена загальним спрямуванням сучасних лінгвокогнітивних розвідок на дослідження концепту як ментального утворення, що відбиває специфіку авторського світобачення у художньому тексті та недостатнім вивченням різних типів концептів у кінотексті.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, темами: роботу виконано відповідно до комплексної наукової теми кафедри англійської мови та методики її викладання факультету іноземної філології Херсонського державного університету «Лінгвокогнітивні та комунікативно-прагматичні аспекти дослідження тексту» (державний реєстраційний номер 0117U006792).

Мета – виявити засоби вербальної репрезентації концепту ХВОРОБА в англійськомовних художніх творах та кінострічках.

Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких завдань:

- схарактеризувати поняття «концепт», його структуру та типологію;
- розкрити сутність поняття «концептуальна метафора»;
- визначити особливості актуалізації концепту ХВОРОБА в англомовних художніх текстах;
- виявити імплікати концепту ХВОРОБА в англомовних кінотекстах.

Об'єктом дослідження постає поняття «концепт» як ментальне утворення.

Предмет – засоби вербальної репрезентації концепту ХВОРОБА в англомовних художніх та кінотекстах.

Матеріалом дослідження слугували англомовні художні тексти Лорен Олівер “Деліріум”, Дж.Гріна “Винні зірки”, М. Геддона “Дивний випадок із собакою вночі”, Сесилії Ахерн “P.S. Я кохаю тебе” та кінотексти “За крок один від одного”, “Осінь в Нью-Йоркі”, “Солодкий листопад”, “До зустрічі з тобою”.

Новизна дослідження - вперше досліджено концепт ХВОРОБА на матеріалі художніх та кіно текстів “За крок один від одного”, “Осінь в Нью-Йоркі”, “Солодкий листопад”, “До зустрічі з тобою”.

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

Практичне значення роботи полягає у використанні результатів дослідження, у курсі зі «Стилістики англійської мови» та «Інтерпретації художнього тексту», при написанні курсових та кваліфікаційних робіт.

Апробація роботи

РОЗДІЛ 1

ПОНЯТТЯ «КОНЦЕПТ» ТА «КОНЦЕПТУАЛЬНА МЕТАФОРА» У РУСЛІ СУЧАСНИХ ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

1.1. Поняття концепт, його структура та типологія

На сучасному етапі розвитку лінгвістики все більше зростає інтерес дослідників до проблеми взаємозв'язку мови і культури. Своєрідним посередником між цими двома явищами є поняття концепту, одне із центральних термінів в апараті когнітивної лінгвістики й базове поняття лінгвокультурології.

Поняття концепту не припиняє приваблювати лінгвістів. Попри плідне вивчення концепту, термін дотепер не отримав уніфікованого визначення. Витлумачення цього поняття є досить неоднозначним і суперечливим. Про відсутність єдності точок зору щодо природи і функцій концепту, а також про багатство його ознак і властивостей свідчить термінологічна розбіжність у позначенні ментальних утворень. Нерідко його вживають синонімічно поряд із “стереотипом”, “архетипом”, “прототипом”, “ментефактом”, “символом”, “гештальтом”, “культуремою”, “лінгвокультуремою”, “логоепістемою” тощо [44, с. 47]. Проте найбільш життєздатним і найчастіше вживаним виявився саме концепт.

Проблемою визначення концепту займалися такі вчені як: Н. Арутюнова, С. Аскольдов-Алексєєв, А. Бабушкін, А. Вежбицька, В. Карасик, В. Колесов, О. Кубрякова, Д. Ліхачов, В. Маслова, І. Мельчук, З. Попова, Ю. Степанов, Й. Стернін, Г. Слишкін, Р. Фрумкіна та ін.

Однією з перших лінгвістичний зміст концепту визначила А. Вежбицька як об'єкт зі світу “Ідеальне”, що має ім'я й відображає певні культурно обумовлені уявлення людини про світ “Дійсність” [30]. Такої ж думки дотримується Р. Фрумкіна. О. Кубрякова тлумачить концепт як

термін, що служить для пояснення одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості та тієї інформаційної структури, що відбиває знання і досвід людини; оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи та мови мозку, всієї картини світу, відбитої в людській психіці [29, с. 90-93].

Ю. Степанов називає концепт згустком культури в свідомості людини: тим, у вигляді чого культура входить до ментального світу людини, і тим, за посередництвом чого людина – звичайна, пересічна людина – сама входить до культури, а в деяких випадках і впливає на неї [52].

Розширивши визначення концепту Ю. Степанова, В. Карасик пропонує вважати концепти первинними культурними утвореннями, виразом об'єктивного змісту слів, які мають сенс, і тому трансльовані в різні сфери буття людини, зокрема, у сфери понятійного (наука), образного (мистецтво) та діяльнісного (повсякденне життя) освоєння світу [23, с. 102].

На думку С. Аскольдова-Алексєєва, концепт – це “розумове утворення, що заміщає нам у процесі мислення невизначену кількість предметів одного й того ж самого роду” [30].

Д. Ліхачов використовує поняття “концепт” для позначення узагальненої розумової одиниці, що відображає й інтерпретує явища дійсності в залежності від формування особистого, професійного і соціального досвіду носія мови. Концепт є результатом зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини. Зміст концепту ширший, аніж можливість людини осягнути його свідомістю [32].

Як глобальну розумову одиницю, що являє собою квант структурованого знання, розглядають концепт З. Попова й Й. Стернін. Вони визначають концепти як ідеальні сутності, що формуються у свідомості людини, мають відносно впорядковану внутрішню структуру, являють собою результат пізнавальної діяльності особистості й суспільства

та несуть комплексну, енциклопедичну інформацію про відображений предмет або явище, про інтерпретацію цієї інформації суспільною свідомістю і ставлення суспільної свідомості до цього явища або предмета [43].

С. Воркачов визначає концепт як операційну одиницю думки, як одиницю колективного знання, що має мовне вираження й є відміченим етнокультурною специфікою [43].

За концепцією В. Красних концепт може бути лише одиницею високого ступеню абстракції, що має національно-культурну специфіку та називається словом і включає словесні асоціації на ім'я концепту [28].

Таким чином, більшість лінгвістів характеризують концепт як “розумову одиницю” (ментальну), як “структуру подання знання”, що вербалізується у слові, словосполученні, фразеологізмі та інших знакових формах [30]. Проте мовні засоби своїми значеннями передають нам значення концепту частково, тому й існує безліч синонімів, різних дефініцій, визначень і текстових описів одного й того ж концепту [40, с. 167].

У сучасних когнітивних дослідженнях художньої семантики для концептів уже існує термін – текстовий концепт, що, слідом за О. Кагановською, визначається як “мовленнєво-розумове утворення змістового плану, яке характеризується багатою смисловою напруженістю та надкатегоріальністю і на текстовому рівні імплікує сукупність певних ознак метаобразів художнього твору з метою їх подальшої імплікації” [40, с.170]. Дослідниця структурно розгалужує текстові концепти на мегаконцепт (“вершинний”) і ті, що йому підпорядковані – мезоконцепти, макроконцепти та катаконцепти [40, с.171].

Вивчення природи концепту є надзвичайно складною й дискусійною проблемою, яка призводить до усвідомлення факту існування цілого ряду суміжних понять і термінів: *концепт*, *поняття* та *значення*.

Слідом за Ю. Степановим, поняття (концепт) – явище того ж роду, що і значення слова, але яке розглядається в іншій системі зв'язків; значення – у системі мови, поняття – у системі логічних відношень і форм, що досліджуються як у мовознавстві, так і в логіці [37, с. 26]. Тобто, концепт ототожнюється із поняттям як основою лексичного значення. Проте вчений вважає їх термінами різних наук: поняття використовується головним чином у логіці й філософії, тоді як концепт – у математичній логіці, а останнім часом ще і в науці про культуру й у культурології [37, с. 26].

М. Нікітін пов'язує концепт безпосередньо із значенням та зазначає, що: “Кажучи про поняття і значення, ми маємо справу з одним і тим самим предметом – концептуальним рівнем абстрагуючих, узагальнюючих одиниць свідомості <...> оскільки значення – ті ж поняття, вони зберігають за собою все те, що належить до понять” [51, с. 464].

А. Бабушкін вважає терміни концепт і поняття тотожними й заявляє про витіснення з наукового вжитку одного з них – “поняття” [4, с. 14].

Натомість, у сучасній науковій літературі ряд дослідників розглядає ці феномени як синонімічні, інші – підкреслюють, що дані феномени зіставні, але не тотожні [12].

Зокрема, С. Воркачов стверджує, що концепт – це синтезуюче лінгвоментальне утворення, що методологічно прийшло на зміну уявленню (образу), поняттю й значенню і включило їх у себе в редукованому вигляді. Концепт перейняв від поняття дискурсивність уявлення смислу, від образу – метафоричність і емотивність цього уявлення, а від значення – включення його імені в лексичну систему мови [11].

У своїх працях В. Телія вважає зміну терміну “поняття” на термін “концепт” не просто термінологічною заміною, адже концепт – це завжди знання, структуроване у фрейм, а це означає, що він відображає не просто істотні ознаки об'єкта, а всі ті, які в цьому мовному колективі

заповнюються знанням про сутність. Концепти є знаками національної та загальнолюдської культури [57].

О. Залевська визначає концепт як об'єктивно існуюче в свідомості людини перцептивно-когнітивно-афективне утворення динамічного характеру на відміну від понять і значень як продуктів наукового опису [18].

У руслі когнітивної лінгвістики В. Карасик наголошує, що концепт трактується як індивідуальний смисл на протигагу колективному, закріпленому в словниках значенню. Концепт значно ширший за лексичне значення [22]. Тоді як, слідом за Д. Ліхачовим, концепт співвідноситься зі словом у одному з його значень.

В. Маслова відмічає, що саме концепти є відносно незалежними від мови. Лише їхня частина знаходить свою мовну об'єктивацію, тому відносини між концептами й значеннями досить складні. Оскільки терміни “поняття” і “концепт” не є рівнозначними, їх стали досить чітко диференціювати. Якщо поняття – це сукупність пізнаних суттєвих ознак об'єкта, то концепт – це ментальне національно-специфічне утворення, планом змісту якого є вся сукупність знань про цей об'єкт, а планом вираження – сукупність мовних засобів (лексичних, фразеологічних, пареміологічних та ін.). Концептами можуть бути лише найскладніші й найважливіші поняття, без яких складно уявити собі певну культуру [37, с. 27].

Між концептами й поняттями немає непрохідної грані. За певних умов поняття можуть переходити в концепти. Інколи терміном “концепт” називають лише зміст поняття. У цьому випадку термін “концепт” стає синонімічним терміну “смысл”. У той час як термін “значення” стає синонімічним терміну “поняття”. Значення слова – це той предмет або предмети, до яких це слово правильно, відповідно до норм даної мови, застосовано, а концепт – це смисл слова [37].

Місцем “проживання” концепту та значення слова є свідомість. Проте вони не є тотожними. Природа значення ситуативна і суб’єктивна, ми обираємо одне з багатьох значень слова залежно від наших уподобань або знань, від певної ситуації. Значення не стільки змінюється, скільки переключається з одного на інше для адекватного вживання того чи іншого слова. Із часом воно застаріває, зникає, знаходить іншу звукову форму і т.п. Концепт може змінюватися як і значення, але його трансформація обумовлена не ситуативними факторами, а зміною ціннісних уявлень людини, якості умов навколишнього середовища, отриманням нових знань про явища, процеси, предмети і т.п. Тому зміна концепту має більш постійний і стійкий характер. Концепт накопичує свій зміст протягом усього часу існування людства, він не зникає повністю і не позбувається набутих компонентів [12].

Слід зазначити, що і значення, і поняття можуть бути репрезентовані тільки через мовну форму, на відміну від концепту. Поняття має універсальний, багато в чому науковий характер, значення – ситуативний і персональний, а концепт – національний характер через призму персонального. Значення найчастіше закріплені в тлумачних словниках, поняття – у термінології, концепти – у свідомості народу [12].

Для кращого розуміння природи концепту слід зосередити нашу увагу на характерних ознаках і властивостях, притаманних цьому поняттю. У ході прискіпливих дослідницьких пошуків фахівцями були віднайдені основні ознаки концепту: *знання* (понятійна складова), *культура*, *психологія* (перцептивно-образна складова) й *оцінка* (ціннісна або валоративна складова), які лягли в основу тієї чи іншої дефініції поняття. Як *епістемічне утворення* концепт визначають В. Телія, Р. Павиленіс, М. Полюжин, базуючись на усвідомленні інформаційних витоків знань і досвіду людини. Д. Ліхачов, А. Бабушкін, Т. Хайчевська та інші розуміють концепт як *(психо)ментальне утворення*, що виходить із усвідомлення ментальних і/або психічних ресурсів свідомості, пам’яті, мозку,

ментального лексикону, картини світу, відбитої в людській психіці. На усвідомленні тієї ролі, яку відіграє національна культура в житті соціуму, та уявленні про те, що концепт є точкою перетину між світом культури і світом індивідуальних смислів, базується розуміння концепту як *(етно)культурного утворення*. Цієї точки зору дотримуються Н. Слухай, І. Голубовська, Ю. Степанов, С. Ляпін, В. Маслова, В. Красних, В. Карасик. Окрім того, деякі з цих учених (В. Карасик, Ю. Степанов, Н. Красавський) визначають концепт як *аксіологічне утворення*, що базується на феномені “духовна цінність” [44, с. 48-49].

Екстраполюючи погляди різних вчених, О. Алімурадов, В. Карасик, Г. Слишкін, Ю. Степанов обґрунтували додаткові властивості концепту, які включають [44, с. 51-53]:

- *цінність* – центральна ланка концепту, що базується на оцінності, яка зумовлюється наявністю оцінної складової в денотаті мовної одиниці, що є ім'ям концепту, у властивих цій одиниці оцінних конотаціях, у її сполучуваності з оцінними епітетами;
- *комплексність побутування* – це його одночасна приналежність до мови, свідомості та культури;
- *обмеженість свідомістю носія*: будь-які елементи, відсутні в свідомості певного індивіда/групи, у структуру концепту цього індивіда/групи включатися не можуть;
- *умовність і нечіткість*: середовищем побутування концепту є синкретична свідомість, тобто всі її елементи схильні до взаємопроникнення і взаємопересічення; система людського мислення керується правилами нечіткої логіки (наприклад, бінарна опозиція типу “біле/чорне” містить безліч відтінків сірого); чітких меж концепт не має, у міру віддалення від ядра відбувається поступове загасання асоціацій;

- *мінливість структури*: концепт не може бути статичним через те, що його зміст постійно насичується, а обсяг збільшується за рахунок нових ознак, і водночас відбувається втрата старих; структурні зміни концепту пов'язані з коливанням ступеня його актуальності або з трансформацією його оцінного компоненту;
- *складноструктурованість*: концепт не монолітне утворення, він характеризується наявністю щонайменше трьох сфер/шарів (за Ю. Степановим);
- *трирівневе лінгвальне втілення* – здатність концепту існувати у вигляді системного потенціалу, суб'єктного потенціалу та текстових реалізацій [44, с. 51-53].
- *ментальна природа*: саме в свідомості знаходиться концепт, який бере участь у процесах людського сприймання, категоризації, архівізації й комунікативної репрезентації [50].

Отже, під концептом ми розуміємо ментальне утворення, відмічене лінгвокультурною специфікою й яке, тим чи іншим чином, характеризує носія певної етнокультури. У той же час – це квант знання, який відображає зміст усієї людської діяльності та є результатом зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини та вербалізується у слові, словосполученні, фразеологізмі й інших знакових формах.

Визначення структури концепту є однією з центральних проблем когнітивної лінгвістики. До сьогодні не існує єдиної теорії, яка б чітко визначала структуру концепту.

Деякі вчені вважають, що концепт не має жорсткої структури. Застосовуючи до концепту метафоричний образ хмари (З. Попова та Й. Стернін, Г. Токарев), вони пояснюють, чому дослідження структури концепту для лінгвіста складне. На їхню думку, можна встановити ядро концепту, яке поступово огортається шарами концептуальних ознак, але

всі шари концепту, що переміщуються, можна лише виявляти, вказувати на них [40, с. 181].

Так, Г. Слишкін акцентує увагу на нечіткості, властивій концепту, який групується навколо певної “сильної” точки свідомості, від якої розходяться асоціативні вектори. Найбільш актуальні для носіїв мови асоціації складають ядро концепту, менш значущі – периферію. Поступове загасання асоціацій відбувається по мірі віддалення від ядра [50, с. 31]. Структура концепту безперервно змінюється. Концепт збагачується новими асоціаціями й одночасно втрачає старі. Це обумовлюється як лімітованістю людської пам’яті, так і змінами дійсності, що концептуалізується [50, с. 44-45].

Структура концепту багатовимірною і багатоконпонентною. Й. Стернін при вивченні концепту пропонує протиставляти базовий шар і вторинні шари концепту, які відрізняються або не відрізняються за рівнем абстрактності (однорівневі, багаторівневі та сегментні концепти) [22, с. 113]. Однорівневий концепт включає лише чуттєве ядро й має один базовий шар. Багаторівневий концепт складається з декількох шарів: базового й когнітивних, що розташовуються по мірі збільшення абстрактності. Сегментним концептом є базовий чуттєвий шар, оточений декількома сегментами, рівноправними за рівнем абстрактності [55]. Базовий шар – це завжди певний чуттєвий образ, що є одиницею універсального предметного коду, який кодує цей концепт для розумових операцій. Він може вичерпувати зміст концепту. У більш складних концептах додаткові когнітивні ознаки нашаровуються на базовий образ і формують вторинні шари, що відображають розвиток концепту, його зв’язки з іншими концептами. Сукупність базового шару й додаткових когнітивних ознак і когнітивних шарів складають обсяг концепту й визначають його структуру [45, с. 49].

Натомість, Ю. Степанов виділяє три компоненти (“шари”) концепту: основний (актуальна ознака), додатковий шар (декілька “пасивних”,

“історичних” ознак) і внутрішня форма (етимологія). В основному шарі концепт актуально існує для всіх, хто користується певною мовою як засобом взаєморозуміння й спілкування; у “пасивних” – для деяких соціальних груп, а в етимології – тільки для дослідників [52].

Проте, беручи за основу будову концепту за Ю. Степановим, В. Карасик пропонує розглядати шари концепту як окремі концепти різного обсягу. Основний шар входить до загальнонаціонального концепту, або етнокультурного (актуальний для етнокультури вцілому, відомий кожному носієві культури й значущий для нього). Додаткові шари втілюються у соціокультурних концептах (актуальні для тієї чи іншої групи в рамках певної лінгвокультури й які належать концептосферам окремих субкультур). Внутрішня форма для більшості носіїв культури не є частиною концепту, а є одним із детермінуючих його культурних елементів. До соціокультурних концептів включаються індивідуально-культурні, тобто такі, які є актуальними для індивідуума (індивідуально-авторські концепти; концепти, що визначають певний психотип особистості тощо) [22, с. 98].

Когнітивно-узагальнююча направленість концепту втілюється в запропонованій науковцем В. Карасиком моделі концепту, що включає фактуальний (понятійний), образний і ціннісний елементи. Опіраючись на модель попередника, Г. Слишкін членує ці елементи концепту. Усередині ціннісного виділяються аспекти оціночності й актуальності. Фактуальна складова включає інформаційні сукупності трьох видів: буденне знання, втілене в мовних дефініціях; елементи наукового знання та загальної ерудиції; стереотипні й прототипні структури. Образна складова має дві групи елементів: внутрішні форми мовних одиниць і образи, або асоціації, закріплені в авторських або фольклорних прецедентних текстах [50, с. 34-35].

Спираючись на цю ж модель, А. Приходько у структурі концепту характеризує такі його складові: основа концепту – понятійний субстрат

концепту, надбудова-1 – перцептивно-образний адстрат і надбудова-2 – ціннісний (валоративний) епістрат [44, с. 57]. Ціннісний епістрат учений називає найголовнішою іпостассю концепту й зазначає, що він реалізується в єдності етнопсихологічного, соціодискурсивного і лінгвокультурного начал концепту. Етнопсихологічна цінність концепту – це конгломерат знань, образів і асоціацій, які викликаються у свідомості людини завдяки її належності до певної етнічної спільноти. Соціодискурсивна – це його функціональний прошарок, зумовлений тими знаннями, образами й асоціаціями, що складають життєвий світ людини в контексті комунікативної культури суспільства. Лінгвокультурна – знання, образи й асоціації, що нашаровуються на поняття через знаковий код мови, вони є глибоко інтериоризованими в кожній мовленнєвій особистості [44, с. 56-66].

Слідом за В. Масловою, у складі концепту виділяють ціннісний, фактуальний і образний елементи. До складу кожного концепту як складного ментального комплексу входять певний значеннєвий зміст, оцінка, ставлення людини до того чи іншого відображуваного об'єкта й інші компоненти, такі як: загальнолюдський, або універсальний; національно-культурний, обумовлений життям людини в певному культурному середовищі; соціальний, що визначається належністю людини до певного соціального прошарку; груповий, обумовлений приналежністю мовної особистості певній віковій і статевій групі; індивідуально-особистісний, що формується під впливом індивідуальних особливостей – освіти, виховання, індивідуального досвіду, психофізіологічних особливостей [39, с. 42].

Уявлення про концепт як про складне ментальне утворення, що включає два шари (понятійний і концептний), властиве дослідниці О. Макаровській. У першому шарі відбиваються знання, отримані в результаті категоризації пізнаваних об'єктів, а в другому – свідчення та погляди, що акумулюють результати ментально-когнітивних і емотивних

процесів, спрямованих на пізнання світу, й особливості національного світовідчуття [47, с. 4].

Як багатокomпонентну модель представляє концепт О. Селіванова. У структурі концепту виділяються такі компоненти, як: вербалізований компонент мислення, який містить знання в мові й знання про мову; невербальний компонент мислення (досвідні, образні, математичні знання, знання культури, мистецтва); образи (гештальти), що можуть мати невербальний і вербальний статус; психічні функції (відчуття, відчуття, інтуїція); архетипи колективного несвідомого; термінально-асоціативний компонент фреймової когнітивної моделі, її модус [40, с. 178].

Дослідження концептів, проведене Л. Белеховою, ґрунтується на категорії “образ-схема” – ідеальна когнітивна модель, що існує в свідомості й активується архетипами. Структура “образ-схем” базового концепту й архетипу включає в себе фізичний (тілесний) та емоційний досвід людини, а також структурні елементи й базову логіку [5].

Дослідники концептів з позицій лінгвокультурології вважають, що структура концепту подібна до будови семантичного поля з ядром і периферією. На периферії міститься все те, що привнесено культурою, традиціями, народним й особистим досвідом; це суб’єктивний досвід, різні прагматичні, конотативні (образні, оцінні, експресивні), асоціативні характеристики. Ядро концепту – це основна, актуальна ознака, універсальна для різних етнічних співтовариств. Ядро концепту тлумачать по-різному: як словникове значення тієї чи іншої лексеми, визначення слова в тлумачних словниках, ієрархія основних значень слова; як поняття, що виражається словом, яке вербалізує концепт; як певні емпіричні образи предмета чи явища; як цінність, показник якої – застосовність оцінних предикатів. Ядерні ознаки концепту універсальні для різних етномовних спільнот, а його периферія фіксує специфічні риси конкретного соціокультурного життя [40, с. 180-181].

У роботі А. Рудакової польова модель концепту постає наступним чином: ядро (загальнонародна, групова або індивідуальна прототипна одиниця); базові шари, що огортають ядро (від менш до більш абстрактних); інтерпретаційне поле концепту, що містить оцінки й трактування змісту ядра концепту національною, груповою й індивідуальною свідомістю [45, с. 51].

Поняття ядра й периферії концепту співвідносяться з поняттями інтенціонального ядра (логічне поняття, денотат) й імплікаціонала (інформаційна аура, поле тяжіння концепту, що його оточує). С. Нікітіна виокремлює особливі “підструктури” концепту – модуси. Першу групу утворюють операційні модуси, тобто модуси концептуальної систематизації світу. Другу – речовий (модифікує зміст концепту ідеєю предметності) і ознаковий (ускладнює концепт функціональним уявленням про ознаковість) модуси концепту. Третю – модуси екстензії предмета думки, що ускладнюють концепт референційним компонентом [47].

У когнітивній лінгвістиці концепт пов’язаний із поняттям “*домен*”. Пояснюючи сутність поняття домен, Т. Клаузнер і У. Крофт відмічають, що концепти, які зберігаються в мисленні, не є ізольованими одиницями. Їх можна зрозуміти лише у контексті структур фонових знань. Найзагальнішим терміном для таких структур і є домен [66, с. 2].

Домен є широким концептом, на фоні якого визначається інший концепт, вужчий за інформацією, котру він несе [14]. Згідно з Р. Ленекером, який визначає домени як суто когнітивні сутності, як ментальний досвід, репрезентаційні простори або концептуальні комплекси [71, с. 147], розрізняють базові та небазові домени. Тоді як концепт (або концептуальний комплекс) зазвичай є доменом, що містить інший концепт, існує точка, далі якої редукція неможлива, що і є базовим доменом (домен простору, домен часу та різні сенсорні відчуття, емоції тощо) [70, с. 44]. *Базовий домен* є мінімальним, неподільним і таким, який не можна пояснити іншими термінами. Він організовує примітивне

репрезентаційне поле, необхідне для появи будь-якого специфічного концепту [71, с. 149]. Більшість доменів – *небазові*. Ними можуть бути фонові концепти або концептуальні комплекси різних рівнів складності. Складність небазового домену зростає у напрямку від мінімальних концептів до більш опрацьованих сутностей і до цілісних систем знань [71, с. 150; 70, с. 45]. У будь-якого небазового домену є свій “фон”, своя “основа” як контекст для визначення його понятійної специфіки, крім того, він може містити неструктуровану інформацію (бути концептом-образом) і структуровану (бути концептом-гештальтом, схемою дій або поняттям) [14].

Основна ідея, закладена Р. Ленекером у визначення базових і небазових доменів, представлена в понятті *рівнів концептуальної організації*. Тобто, концепт створює потенціал для існування ряду більш специфічних концептів, які, у свою чергу, створюють домени, в межах яких з’являються інші концепти, і так без кінця. Тим самим у ході тривалого розвитку нашого ментального досвіду виникають різні за об’ємом і рівнем складності концептуальні ієрархії [70, с. 45].

При аналізі ієрархічно організованих концептуальних просторів виникає необхідність розмежування доменів, що належать до різних рівнів. Так, існують позначення “концептосфера” (увесь понятійний простір, що аналізується), “домен” (інформаційний вузол у межах концептосфери), “парцела” (вузол у межах домену), “концепт” (конситуента парцели, що позначена окремим словом або іншою мовною одиницею). У разі більшої кількості рівнів ієрархії можливе виокремлення “субдоменів”, “субсфер” і “субпарцел”. У концептосфері понятійні простори, що існують на різних рівнях, розгортаються “углиб”, забезпечуючи поступову “грануляцію” інформації. У цій моделі на кожному з рівнів є своя концептуальна структура, яка може бути представлена в вигляді матриці й у вигляді мережі [14].

Комплекс доменів, які структурують певний концепт, є *концептуальною матрицею*, в якій домени не існують нарізно, а ніби накладаються один на одного, іноді до повного включення один в одного [70, с. 47]. Тоді як у *концептуальній мережі* інформація сконцентрована у вузлах (слотах), і реляційних дугах, що поєднують ці вузли [49, с. 229]. Можливе існування концептуальної моделі “мережа-в-мережі”, коли концептосфера є мережею доменів, кожен з яких є мережею парцел, кожна парцела є мережею концептів, і кожен концепт є мережею ознак, що його характеризують [15]. Для структурування, організації інформації, що представлена в концепті або домені, можна застосовувати як матричну, так і мережеву моделі.

У свою чергу, концепти, як і домени, також постають перед нами як ієрархічні структури.

Так суперконцепт відображає найвищий рівень інтеграції семантичних структур. Суперконцепт (глобальна семантична категорія найбільшого рівня абстракції, що узагальнює значення всіх слів певного змістового простору) розпадається на окремі концепти, які є ієрархічними ментальними утвореннями різного рівня складності. Тому в загальній типології концептів розрізняють суперконцепти, макроконцепти, базові концепти й мікроконцепти [47].

О. Кагановська структурно розгалужує текстові концепти на:

- мегаконцепт (від грец. *μέγας* “великий”) – “вершинний”;
- концепти, що йому підпорядковані (відповідно до зниження ступеня узагальненості):
 - мезоконцепти (від грец. *mésos* “середній, проміжний”) – базові концепти, що окреслюють концептуальні лінії твору й стають своєрідним фундаментом для розгортання як мегаконцепту твору, так і текстових макроконцептів;

- макроконцепти (від грец. *makros* “великий, довгий”) розгортаються в межах мезоконцепту й підпорядковуються йому;
- катаконцепти (від грец. *katá* “спуск, рух зверху вниз, або знаходження внизу) розгортаються в межах макроконцепту й підпорядковуються йому.

Мережа текстових мезоконцептів, макроконцептів та катаконцептів має відповідні складники текстових концептів кожного рівня. Структурна розгалуженість текстових концептів зумовлює їх розгортання як ієрархічних структур. Формується своєрідна піраміда, “верхівку” якої займає текстовий мегаконцепт художнього твору. Структура всіх текстових концептів визначається накладанням складників текстових концептів, поєднання яких розгортає відповідні концепти [19].

Отже, концепт має складну багатовимірну й багатокомпонентну структуру. У широкому розумінні, структура концепту – це коло з основним поняттям у центрі (ядром) і всім тим, що привнесено культурою, традиціями, народним і особистим досвідом (периферія). Проте концепт не має жорсткої структури. Кожен дослідник виділяє різні елементи концепту: базовий і вторинні шари; основний шар, додатковий шар і внутрішня форма; фактуальний, або понятійний, образний і ціннісний елементи; понятійний субстрат концепту, перцептивно-образний адстрат і ціннісний (валоративний) епістрат; понятійний і концептний шар тощо. Концепти можна зрозуміти лише у контексті структур фонових знань, тобто доменів. Домен є широким концептом, на фоні якого визначаються інші ментальні утворення, вужчі за інформацією, котру він несе. Тому виникають різні за об’ємом і рівнем складності концептуальні ієрархії: концептосфера, домен, парцела, концепт.

1.2. Концептуальна метафора як механізм осмислення концепту

Метафора як лінгвістичний та ментальний феномен приваблює вчених протягом багатьох років. Сам термін походить від грецького слова, що означає «перенесення». Поняття виникає на основі перенесення властивостей, тому метафору можна назвати скороченим порівнянням: відбувається заміщення того, що мовець має на увазі, іншим висловом. Давньогрецький філософ і вчений Арістотель уперше представив основи теорії метафори у своїй «Поетиці», описавши її як спосіб переосмислення значення слова на основі подібності [1]. Слід зазначити, що поняття подібності близьке до поняття асоціації, яке в свою чергу стосується мисленневих процесів мовця, тому воно є причиною або поштовхом до виникнення метафори.

У лінгвістику метафора прийшла з риторики, де вона розглядалась як засіб образного мовлення і естетики.

Оскільки метафора виникає завдяки образному мисленню, питання метафоричного мислення розглядалось багатьма філософами. Мислителі раціоналістичних та позитивістських поглядів вважали, що метафора як спосіб вираження змісту непотрібна та навіть зайва, оскільки дає неточне, розмите уявлення про предмет, тому потрібно вживати слова лише в їхньому прямому значенні. Філософи романтичних поглядів називали метафору єдиним способом вираження думки, визначення об'єктів високого ступеня абстракції та навіть мислення, взагалі. Вони стверджували, що пізнання є метафоричним, а метафора – невід'ємна складова мислення, мовлення та мови [11].

Розширення об'єктивних кордонів дослідження метафори в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. пов'язано з укоріненням когнітивно-дискурсивної парадигми у дослідженнях сучасних лінгвістів, які розглядають метафору, як складне поліфункціональне явище у логіко-філософському, семіотичному, семантичному, стилістичному аспектах. Серед цих учених:

Н. Арутюнова, М. Блек, Е. Кассіер, Дж. Міллер, А. Річардс, В. Телія, Р.Якобсон [60].

Пізнання метафори відбувалося на різних етап та у різних галузях науки. Лінгвісти розробили декілька теорій щодо визначення метафори та її ролі у мовленні. Цей об'єкт дослідження сприяє більш точному розумінню складного механізму пізнання, а більш глибоке вивчення метафори веде до встановлення закономірностей, які пов'язані із категоризацією дійсності внаслідок мови (саме ця обставина і пояснює високу теоретичну цінність комплексної теорії метафори, яка представлення у роботах відомих лінгвістів) [37].

Теорія важливості/ значимої маркованості/ конвенціоанальності тих чи інших метафоричних конфігурацій полягає у тому, що деякі значення слів та виражень наділені певною значимою маркованістю. Саме тому, їх активація у свідомості людини відбувається миттєво у тих чи інших контекстуальних умовах. Згідно до цієї теорії, у процесі сприйняття метафоричних конструкцій задіяні два механізми: лінгвістичний та контекстуальний. Перший допомагає розрізнити марковане значення метафори. В той час як специфіка механізму контекстуальної обробки інформації полягає у тому, щоб, по-перше, оцінити ступінь можливості реалізації подібної актуалізації значення у свідомості того, хто сприймає, а по-друге, витіснити зі свідомості хибну актуалізацію, якщо інформація була сприйнята неправильно [68].

Згідно до теорії інтеграції концептуальних доменів (С. Левін, С. Крофт), метафора припускає певну інтеграцію, яка здійснюється між цариною-джерелом, тобто буквальним значенням метафоричного вираження, та цариною-мети, тією сферою досвіду, яка підлягає метафоричному опису. Таким чином, метафори починають сприйматися як категорії, які люди використовують для упорядкування даних досвіду [51; 56].

Формування теорії концептуальної (когнітивної) метафори пройшло декілька етапів, які характеризуються концепціями різних типів; від трактування метафоризації як семантичного зсуву прямого значення в сторону переносного, до трактування метафори як складного багаторівневого явища у когнітивному, комунікативному, психологічному та інших аспектах [18, с. 10].

У 1980 році була видана книга Дж. Лакоффа і М. Джонсона «Метафори, якими ми живемо». Вчені визначають метафору як поетичний і риторичний виразний засіб, що належить швидше до «незвичайної» мови, ніж до сфери повсякденного буденного спілкування. Більш того, метафора, як правило, розглядається виключно як явище природної мови, тобто то, що відноситься до сфери мислення або діяльності людини [69, с. 31].

Як і їх попередники, а саме дослідники метафори в контексті традиційної риторики, згодом лінгвістики (семантичної теорії мови), Дж. Лакофф і М. Джонсон стверджували, що метафора не обмежується тільки сферою мови, а самі процеси мислення людини є метафоричними. Вони зазначають, що наша буденна понятійна система, в рамках якої ми думаємо і діємо, за своєю суттю метафорична [69, с. 25]. Автори наголошують на тому, що метафора є частиною людського функціонування, завдяки їй будується розуміння нашого досвіду [69, с. 105].

У такий спосіб, вони вводять і обґрунтовують термін «поняттева метафора» або «концептуальна метафора» [69, с. 189]. Це поняття, у трактуванні дослідників, дозволяє розмежувати мовні засоби вираження і когнітивні процеси, що лежать в основі цього виду метафор, тобто розуміння одного явища (або сфери діяльності) у термінах іншого.

Дж. Лакофф, як один із засновників когнітивного підходу до аналізу концептуальних метафор, переконаний, що найбільш суттєві метафори засновані на фізичному досвіді, і на підтвердження цієї точки зору він

пише, що, у різних мовах існують одні і ті ж концептуальні метафори [69, с. 111].

Р. Гібс, у свою чергу, стверджує, що люди сприймають власне тіло як вмістилище і тому, відповідно, метафора базується на емпіричній мотивації [67, с. 310]. Мається на увазі, що деякі концептуальні метафори і їх відповідні лінгвістичні тлумачення можна віднайти у багатьох культурах та мовах завдяки біологічній та фізіологічній подібності емпіричного досвіду, який організм людини здатен засвоїти.

Цікаво, що більшість лінгвістів і психологів погоджуються із тим, що метафори та засоби метафоризації не належать лише до галузі лінгвістики, однак усі спроби пояснити власне процес розуміння метафор неодмінно супроводжується аналізом шляхів їх вербального представлення.

Як відмічає А. Гаврилюк, концептуальна метафора стоїть на перетині знань між однією концептуальною областю та іншою. Вона переосмислює явища одного роду в термінах явищ іншого роду. Саме тому концептуальна метафора утворюється в результаті метафоричного мислення [11].

Коли виникає нова реалія, мовець починає проводити аналогії зі схожими, вже існуючими поняттями, з'являються асоціації з поняттями попереднього досвіду, а отже утворюється метафора. Такий підхід до вивчення метафори належить когнітивній лінгвістиці.

Згідно теорії концептуальної метафори в основі метафоризації лежить процес взаємодії між структурами знання двох концептуальних доменів – царини-джерела і царини-мети. У результаті цілеспрямованої метафоричної проекції добре відомі людині елементи царини-джерела структурують менш зрозумілу для неї концептуальну царину-мети, яка є когнітивним потенціалом метафори. Основою знань, які складають концептуальні домени, виступає досвід безпосередньої взаємодії людини з оточуючим її світом, в першу чергу фізичний досвід, який організовує

категоризацію дійсності, у вигляді простих когнітивних структур – «схем-образів» [46].

Головна ідея Дж. Лакоффа проявляється тут, таким чином, у тому, що людині притаманно осмислювати більш складні та незрозумілі області свого досвіду через більш прості, конкретні та непосредньо доступні. Останні (царина-джерело) відображаються на перших (царина-мети), при цьому метафоричні відповідності між ними обумовленні певною культурою та мовою [69].

Сутність, яка осмислюється за допомогою метафори, є *концептуальним референтом* (цільовим концептом / доменом – *target concept / domain*), а сутність, яка залучається до порівняння і яка має відповідну назву, є *концептуальним корелятом* (вихідним концептом / доменом, або концептом-/доменом-донором – *source concept / domain*) [69, с. 123]. Спільні ознаки, що об'єднують референта і корелята утворюють *зону перехресного манування (cross-mapping)*. Концептуальні кореляти, за допомогою яких осмислюється конкретний референт утворюють діапазон метафори (*range of metaphor*). Один корелят може бути полем для осмислення декількох референтів. Група концептуальних референтів, які співвідносяться з одним і тим самим концептуальним корелятом, формує спектр метафори (*scope of metaphor*) [69].

У численних дослідженнях концептуальної метафори описані різні її види. Дж. Лакофф і М. Джонсон пропонують таку типологію концептуальних метафор, яка розділяє усі існуючі метафори на три основних типи:

1. Структурні метафори – одне поняття структурно впорядковується у термінах іншого. Вони дозволяють не тільки порівнювати концепти, рахувати їх, а й створювати нові.
2. Орієнтаційні метафори – створюють концепти через просторові поняття та відношення. Вони задають людині знайомі просторові орієнтири, зіставляючи «верх – низ», «всередні – зовні», «центральний –

периферійний». Ці метафори залежать від певного життєвого досвіду та культури, в контексті якої вони розглядаються, тому розуміння звичних абстрактних понять можуть різнитися.

3. Онтологічні метафори – розкривають події, дії, емоції, ідеї тощо, як якусь істоту чи субстанцію. Цей тип демонструє розуміння нашого досвіду в термінах об'єктів і субстанцій навколишнього світу, визначаючи зовнішні обриси та фізичну природу абстрактних понять [69].

Будучи явищем природної мови, концептуальна метафора виконує такі когнітивні та комунікативні функції:

- сприяє становленню формуванню та поясненню концепту в людській свідомості (когнітивна функція);
- забезпечує актуалізацію вже наявного концепту у мовленнєво-мислиннєвому процесі (комунікативна функція) [11].

Компонентами процесу метафоризації виступають: 1) сутність, що підлягає позначенню, тобто цільовий концепт чи концептуальний комплекс, ідентифікований за допомогою метафори; 2) сутність, що використовується для порівняння, тобто концепт чи концептуальний комплекс-посередник, що залучається до порівняння; 3) ознака, на основі якої встановлюється подібність, тобто параметр для порівняння, спільний для корелянта та референта [37].

Отже, твердження про те, що концептуальні метафори охоплюють всю сферу людського досвіду і володіють значним когнітивним потенціалом, на сьогоднішній момент підкріплюється багаточисленними дослідженнями концептуальної метафори, яка охоплює більшість сфер людської діяльності.

Сучасна теорія концептуальної метафори надає перевагу опису основних когнітивних процесів, що відбуваються у мозку людини, а також намагається встановити ключові механізми структурування людської думки.

Таким чином, концептуальна метафора – це спосіб оформлення реальності, що формує своєрідну систему у вигляді концептуального простору.

1.3. Кореляція понять “кінодискурс” і “кінотекст”

Кінематограф, безсумнівно, зайняв домінуючі позиції за ступенем впливу на аудиторію, відтіснивши літературу. Сучасній людині, яка пристосувалася до швидкого темпу урбаністичного життя, простіше сприйняти півтора-двогодинний аудіовізуальний ряд, ніж витратити зусилля і час на читання книги. Таким чином, передача художньої інформації, яка раніше здійснювалася через друкований текст, все частіше і частіше знаходить кінематографічну форму. Відповідно, твори кіномистецтва стають об'єктом вивчення цілого ряду наук, у тому числі і лінгвістики [34, с. 71].

Кінодискурс інтенсивно досліджується психологією, філософією, соціологією, семіотикою, педагогікою. У лінгвістиці складна мова кінофільму розглядається в якості особливого різновиду тексту. В науковій літературі використовуються співвідносні терміни «кінодискурс», «кінотекст», «кінорозповідь», «кінодіалог», а також окремо «кінокадр» [34, с. 78]. Дослідження кінодискурсу видається актуальним беручи до уваги той факт, що цей вид дискурсу, як жоден інший, здатний змінювати, сприймаючи його аудиторію, нав'язуючи певні ритуали, моделі поведінки, програмуючи світоглядні, споживчі та інші установки, тобто він володіє сугестивною силою [18, с. 5]. Провідні дослідники англійського кінодіалогу вказують, що екстенсивна, багаторазова дія ЗМІ протягом тривалого часу поступово змінює наше уявлення про світ і соціальні реальності та підкреслює, що саме голлівудське кіно сприяло поширенню та популярності англійської мови в усьому світі [42, с. 287].

Серед робіт, присвячених кінодискурсу з лінгвістичної точки зору найбільший інтерес становлять дослідження М. Єфремової,

Г. Зарецької, Е. Іванової, І. Лавриненко, С. Назмутдинової, Г.Слишкіна. Лінгвісти ставлять питання, що стосуються розмежування понять «кінотекст» і «кінодискурс», ролі та особливостей підтексту в кінодискурсі (Г.Зарецька), класифікації кінодискурсів (Г. Слишкін, М.Єфремова, Г. Зарецька. І. Лавриненко), жанрової типології кінодискурсу (Т. ван Дейк), практичних проблем перекладу кінодискурсу (С.Назмутдинова), значущості кінотексту як об'єкту лінгвокультурології (Г. Слишкін, М. Єфремова), та інші [21, с. 103].

С. Назмутдинова визначає кінодискурс як «семіотично ускладнений динамічний процес взаємодії автора і кінореципієнта, що протікає у міжмовному і міжкультурному просторі за допомогою засобів кіномови, що володіє властивостями синтаксичності, вербально-візуальної з'єднаності елементів, інтертекстуальності, множинності адресанта, контекстуальності значення, іконічної точності, синтетичності» [41, с. 7]. Крім того, дослідниця трактує як об'єкт лінгвістики суміжне поняття кінооповідь: на її думку – це «форма вербально-іконічної поведінки, співвідносна з певною ситуацією, культурою, часом, простором і володіє основними функціями, властивими мові, в якому здійснюється вплив на кінореципієнта» [41, с. 8]. Автор також зазначає, що «кінодискурс як комунікативна ситуація створюється поліфонічним автором, тобто кіносценаристом, режисером, акторами, редакторами, операторами» [41, с. 8]. Г. Зарецька під кінодискурсом розуміє «зв'язний текст, який є вербальним компонентом фільму, у сукупності з невербальними компонентами-аудіовізуальним поруч цього фільму та іншими значущими для смислової завершеності фільму екстралінгвістичними факторами, тобто креолізовану освіту, володіє властивостями цілісності, зв'язності, інформативності, комунікативно-прагматичної спрямованості, медійності і створене колективно диференційованим автором для перегляду реципієнтом повідомлення (кіноглядачем)» [18, с. 15]. При цьому Г.Зарецька розмежовує поняття «кіносценарій» і «кінодискурс» [18, с. 16].

Дослідниця приділяє велику увагу підтексту твору кіномистецтва, вивчає способи його реалізації і ступінь впливу на глядача [18, с. 18].

І. Лавриненко під кінодискурсом розуміє «полікодову когнітивно-комунікаційну освіту, поєднання різних семіотичних одиниць в їх нерозривній єдності, що характеризується зв'язністю, цілісністю, завершеністю, адресністю. Кінодискурс виражається за допомогою вербальних, невербальних (у тому числі кінематографічних) знаків у відповідності з задумом колективного автора; він зафіксований на матеріальному носії і призначений для відтворення на екрані і аудіовізуального сприйняття кіноглядачами» [33, с. 5]. Кінофільм розглядається як родове поняття по відношенню до кінотексту, при цьому «кінотекст зосереджується на мові і розглядає елементи мови: інтонацію, паузи та інші» [42, с. 136].

Багато дослідників (М. Ворошилова, М. Єфремова, С.Назмутдинова, Г. Слишкін) розглядають кінотекст як креолізований текст, тобто текст, що володіє як вербальними, так і невербальними складовими (при цьому не можна говорити про вирішення проблеми, який з цих двох компонентів є пріоритетним у кінодискурсі). Ті ж автори стверджують, що кінотекст – це насамперед медіатекст [18, с. 14]. Також кінодискурс можна охарактеризувати з точки зору функцій, які він виконує, будучи семіотичною системою. Ці функції включають передачу актуальної інформації, передачу минулого досвіду, участь у продукуванні нового знання, регулятивну функцію, емотивну функцію, естетичну функцію, і меншою мірою – метамовну і фатичну функції [18]. Отже, можна виокремити такі особливості кінодискурсу як знакової системи:

- належність одночасно до оптичних (сприйнятих зором) і слухових (сприйнятих слухом) знакових систем;
- небіологічна (культурна) природна семіотика, неплановане або неорганізоване виникнення;

- належність до складних багаторівневих відкритих семіотик, яка має здатність взаємодіяти з навколишнім середовищем;
- використання підсистем знаків, які утворюють певну ієрархію та в такій семіотиці комбінуються за певними правилами, де зміна порядку розташування одного знаку тягне за собою зміну значення всієї комбінації знаків;
- належність до семіотичних функцій кінодискурсу таких, як передача актуальної інформації, передача минулого досвіду, участь у продукуванні нового знання, регулятивна функція, емотивна функція, естетична функція, метамовна і фатична функції [18, с. 84].

Поняття кінодіалогу виокремила В. Горшкова, визначаючи його як вербальний компонент дискурсу певного фільму, завершеності якому надає аудіовізуальний (звукоглядацький) ряд [13, с. 77].

С. Козлофф закликає до більшого концентрування уваги саме на кінодіалогах, адже фокус на візуальному призводить до суперечностей у трактуванні кіно дискурсу загалом [65, р. 14]. Як і «кінодискурс», «кінотекст» та «кінодіалог» «кінокадр» займає провідну роль у кінематографі. Кадри розташовані поряд, вимагають віднайдення зв'язку між ними, творчої уяви. Кінодискурс збагатив людську ментальність новим типом семіотичної одиниці, яка будувалася за законами невідповідності (монтажу) [42, с. 73].

Отже, на сьогодні кінотекст є не менш значущим і для мовознавства, а його вивчення засобами лінгвістики можливо, так як він являє собою особливий тип тексту.

РОЗДІЛ 2

ОБ'ЄКТИВАЦІЯ КОНЦЕПТУ ХВОРОБА В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

2.1. Засоби актуалізації концепту ХВОРОБА в романі Лорен Олівер «Деліріум»

“*Delirium*” – перший роман трилогії про «апокаліпсис нашого часу» американської письменниці Лорен Олівер. У романі зображено сучасне суспільство, яке виявило причину всіх своїх бід на Землі – любов. Тому кохання, або *amor deliria nervosa*, визнане найнебезпечнішою хворобою, і кожен «хворий» може жорстоко поплатитися за свої почуття.

У такий спосіб концепт є домінантним у романі. За класифікацією А. Приходька концепт ХВОРОБА є специфічним [44, с. 53]. У романі Лорен Олівер «Деліріум» кохання зображується як хвороба, якої люди усіми можливими силами прагнуть запобігти. Виявлення засобів актуалізації концепту ХВОРОБА постає релевантним у ході нашого дослідження.

Номінативна одиниця *disease* згадується у романі 50 разів та є прямою номінацією концепту ХВОРОБА: “*The devil stole into the Garden of Eden. He carried with him the disease – amor deliria nervosa – in the form of a seed...*” [77]. У наведеному прикладі концепт ХВОРОБА імпліковано номінативною одиницею *amor deliria nervosa* або *deliria*, – науковим терміном, що позначає латинською мовою небезпечну хворобу.

Досліджуваний концепт об'єктивується у семантиці номінативних одиниць *procedure* (91) ‘процедура’: “*My sister contracted the deliria several months before her scheduled procedure.*” [77]; *cured* (61) ‘вилікуваний’: “*She didn't want to be cured; she didn't want to stop loving my dad.*” [77]; *invalid* (48) ‘хворий’: “*I think fleetingly that maybe the stories I heard when I was little were true – maybe Invalids really are monsters, freaks.*” [77]; *sick* (42) ‘хворий’: “*I didn't know there was something wrong with her. I didn't know she*

was sick.” [77]; *uncured* (18) ‘невилікуваний’: “*It’s hard not to be afraid while I’m still uncured, though so far the deliria hasn’t touched me yet.*” [77]; *infect* (18) ‘заражати’: “*I’m positive now. He knows I’ve been infected.*” [77]; *symptom* (8) ‘симптом’: “*I check constantly for symptoms of the disease.*” [77]; *prevent* (5) ‘запобігати’: “*Everyone wants to prevent an epidemic.*” [77]; *healthy* (5) ‘здоровий’: “*They keep the very worst disease away, so we can all stay healthy!*” [77].

Вищенаведені лексеми були об’єднані за схожою семантикою у відповідні лексико-семантичні поля. У сучасній лінгвістиці лексико-семантичне поле визначається як ієрархічна структура, яка складається з великої кількості лексичних одиниць, що об’єднані спільним інваріантним значенням [9, с. 5]. Основою для об’єднання слів у лексико-семантичні поля служать словесні асоціації, які відображають зв’язки між предметами в навколишньому світі. Об’єднані у такий спосіб слова мають щонайменш одну спільну семантичну ознаку, спільну сему, яку прийнято називати інтегральною ознакою [26, с. 75]. На думку З. Попової, структура лексико-семантичного поля складається з ядра, ближньої та дальньої периферії. До ядра лексико-семантичного поля зазвичай належать високочастотні, стилістичні та функційно-нейтральні одиниці, а до ближньої периферії – менш частотні, однозначні, конкретні за значенням лексеми, які, як правило, майже не залежать від контексту. Дальню периферію утворюють низькочастотні, багатозначні лексеми, що мають яскраву семантику, можуть належати до інших лексико-семантичних полів, мають зазвичай одну функційну сему, яка семантично залежить від контексту [43, с. 162]. У контексті нашого дослідження виокремлюємо такі лексико-семантичні мікрополя у структурі концепту ХВОРОБА: «Симптоми», «Частини тіла», «Різновиди хвороб» .

До складу лексико-семантичного поля «Симптоми» входять номінативні одиниці, які описують симптоми хвороби: *anxiety* ‘тривога’; *pain* ‘біль’; *chemical and hormonal imbalances* ‘хімічний та гормональний

дисбаланс»; *fear* ‘страх’; *preoccupation* ‘заклопотаність’; *difficulty focusing* ‘ускладнена здатність зосереджуватися’; *dry mouth* ‘сухість у роті’; *perspiration* ‘потовиділення’; *sweaty palms* ‘спітнілі долоні’; *dizziness* ‘запаморочення’; *disorientation* ‘дезорієнтація’; *reduced mental awareness* ‘зниження розумової усвідомленості’; *racing thoughts* ‘швидка зміна думок’; *impaired reasoning skills* ‘ослаблена здатність до міркування’; *euphoria* ‘ейфорія’; *hysterical laughter* ‘істеричний сміх’; *heightened energy* ‘підвищена енергійність’; *periods of despair* ‘присупи відчаю’; *changes in appetite* ‘зміни апетиту’; *rapid weight loss or weight gain* ‘швидке зниження або зростання ваги’; *loss of other interests* ‘втрата інших інтересів’; *distortion of reality* ‘спотворення реальності’; *disruption of sleep patterns* ‘порушення режиму сну’; *constant fatigue* ‘постійна втома’; *obsessive thoughts and actions* ‘нав’язливі думки й дії’; *insecurity* ‘відчуття незахищеності’; *difficulty breathing* ‘ускладнене дихання’; *pain in the chest, throat, or stomach* ‘біль у грудях, горлі або шлунку’; *difficulty swallowing* ‘ускладнене ковтання’; *refusal to eat* ‘небажання вживати їжу’; *complete breakdown of rational faculties* ‘повне порушення раціональних здібностей’; *erratic behavior* ‘безглузда поведінка’; *violent thoughts and fantasies* ‘жорстокі думки і фантазії’; *hallucinations and delusions* ‘галюцинації та марення’; *fantasies* ‘фантазії’; *pale skin* ‘бліда шкіра’; *rasping or hitches in lungs* ‘скрипіння або переривчасті звуки в легенях’; *heavy limbs* ‘біль у кінцівках’; *ache in throat* ‘біль у горлі’; *dulled senses* ‘притуплені почуття’; *drug use* ‘вживання наркотиків’; *distraction* ‘помутніння’; *altered perception* ‘змінене сприйняття’; *feverish brain* ‘збудження мозку’; *desire* ‘бажання’; *anger* ‘гнів’ [77].

Лексико-семантичне поле «Частини тіла» представлене номінативними одиницями *veins* ‘вени’; *blood* ‘кров’; *heart* ‘серце’; *mouth* ‘рот’; *palms* ‘долоні’; *chest* ‘груди’; *throat* ‘горло’; *stomach* ‘шлунок’; *brain* ‘мозок’; *ribs* ‘ребра’; *skin* ‘шкіра’; *elbow* ‘лікоть’; *hand* ‘рука’; *cheek* ‘щока’;

fingers ‘пальці’; *neck* ‘шия’; *lungs* ‘легені’; *head* ‘голова’; *organs* ‘органи’; *skull* ‘череп’.

Номінативні одиниці *stress* ‘стрес’; *heart disease* ‘захворювання серця’; *depression* ‘депресія’; *hypertension* ‘гіпертонія’; *insomnia* ‘безсоння’; *bipolar disorder* ‘біполярний розлад’; *madness* ‘божевілля’; *lethargy* ‘летаргія’; *paranoia* ‘параноя’; *emotional or physical paralysis (partial or total)* ‘емоційний або фізичний параліч (частковий або повний)’; *shifts in the prefrontal cortex of the brain* ‘зрушення в префронтальній корі головного мозку’; *pneumonia* ‘запалення легень’ репрезентують лексико-семантичне поле «Різновиди хвороб», що входить до складу концепту ХВОРОБА [77, с. 37].

Аналіз мовного матеріалу показав, що домінантною є концептуальна метафора ХВОРОБА ЦЕ КОХАННЯ. Герої роману заражаються коханням, як звичайною хворобою: вірус заражає людей, тече по їх венах: “*I don’t like to think that I’m still walking around with the disease **running through my blood**. Sometimes I swear I can feel it writhing in my veins like something spoiled, like sour milk.*” [77].

Так само як хвороби людей мають стадії, так і захворювання коханням має чотири фази, наче стадії раку. Кожна стадія має певні симптоми, що описані в підручниках та посібниках Портленда: *The Safety, Health, and Happiness Handbook*. Три фази піддаються лікуванню, після проходження процедури людина навіть не згадає своїх почуттів, але четверта – не дає надії залишитися здоровим.

Лена розуміє, що зміни у її власній поведінці та фізичному стані обумовлені хворобою: “*This is how it starts. **Phase One: preoccupation; difficulty focusing; dry mouth; perspiration, sweaty palms; dizziness and disorientation.***” [77].

Вона не в змозі перемогти її: “*The disease, I tell myself. The disease is progressing.*” [77]. Хвороба ніби то з’їдає людей: “*It still moves around us*

with invisible, sweeping tentacles, choking us." [77]. Врятувати хворих може операція, після якої вони перестануть відчувати та любити.

Кожен боїться захворіти. Страх виникає на ранніх стадіях хвороби. Спроби знищити усі випадки зараження сприймаються Леною як дурниця: *"They say the cure is about happiness, but I understand now that it isn't, and it never was. It's about fear: fear of pain, fear of hurt, fear, fear, fear – a blind animal existence, bumping between walls, shuffling between ever-narrowing hallways, terrified and dull and stupid."* [77]. Лексеми *fear of pain* експлікують концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ СТРАХ.

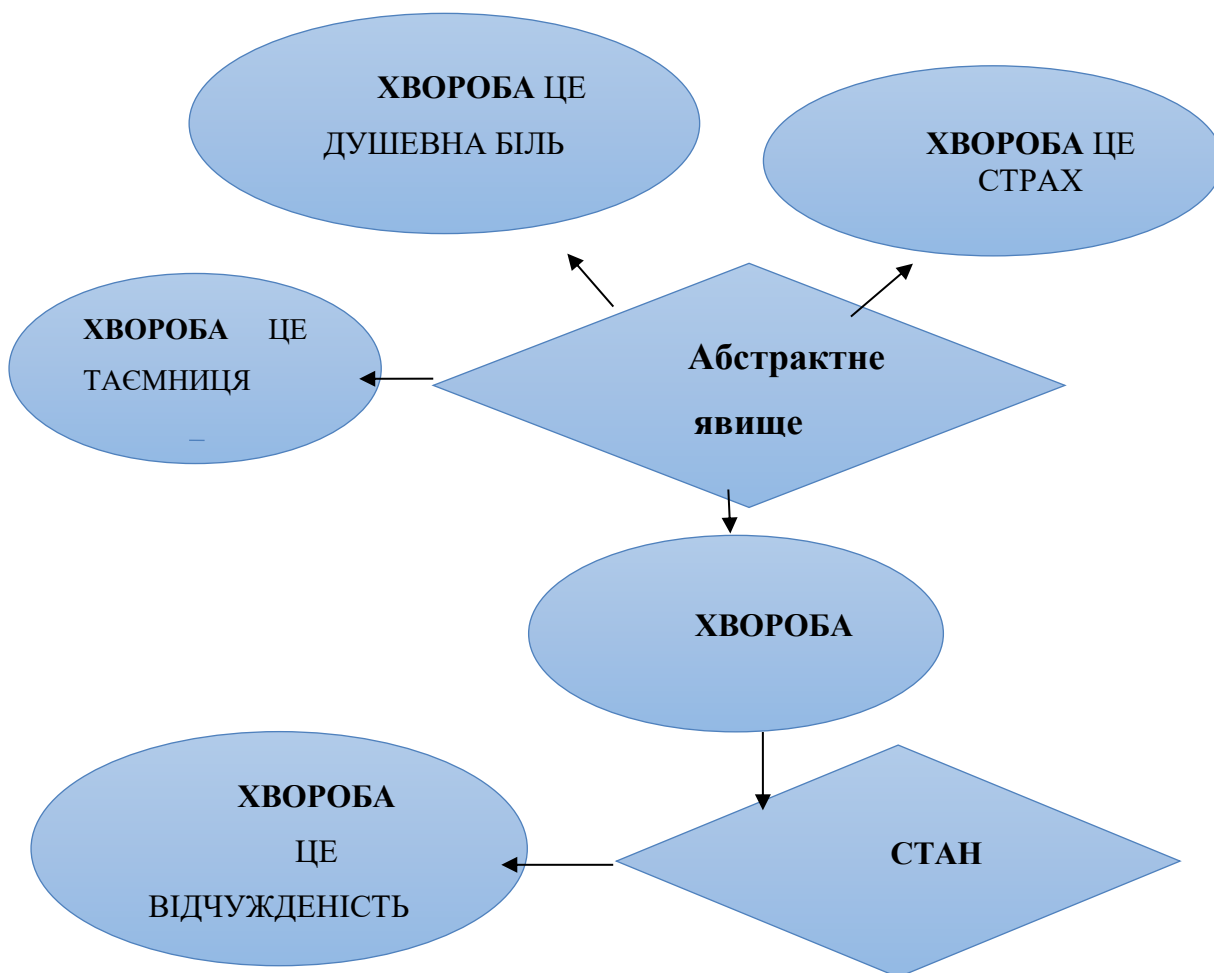
У випадку справжньої хвороби люди відчують не тільки страх, але й біль, який спричинює бажання знайти спосіб вилікуватися, якщо це ще можливо. Закохана ж людина відчуває душевний біль. Герої роману бояться болю, тому згодні на операцію, щоб ніколи не відчувати біль: *"That's one of the promises of the cure, right? No pain."* [77]. Лексема *pain* актуалізує концепт БІЛЬ, у термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА: ХВОРОБА ЦЕ ДУШЕВНИЙ БІЛЬ

У романі захворювання коханням стає приреченим: навіть члени родини хворого не бажають заразитися цією хворобою: *"This explains why she's staying by the door and doesn't want to get too close to me. I'm diseased, infected, dirty. She's worried she's going to catch it."* [77]. Тож хвороба породжує відокремленість людини від інших людей [77, с. 39]. Номінативні одиниці *staying by the door, n't to want to get too close to me* імплікують концепт ВІТЧУЖДЕНІСТЬ, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА: ХВОРОБА ЦЕ ВІТЧУЖДЕНІСТЬ.

Дуже часто лікування від хвороби займає багато часу, але ніхто може навіть тривалий час не здогадатися про діагноз. Щоб не засмучувати близьких, хворі сподіваються, що зможуть впоратися без їх допомоги. Лена довго приховувала свою хворобу від усіх, крім Алекса: *"She was probably trying her hardest to conceal the signs," the regulator cuts in. "The infected often do."* [77]. Словосполучення *to conceal the signs*

експлікує концепт ТАЄМНИЦЯ, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА.

У романі ознаки концепту ХВОРОБА проєктуються на концепт КОХАННЯ за допомогою процедури аналогового мапування, що дає можливість автору прирівняти це почуття до небезпечної хвороби. У романі концептуальна метафора КОХАННЯ ЦЕ ХВОРОБА є домінантною. Концепт ХВОРОБА також осмислюється в термінах концептів СТРАХ, ДУШЕВНА БІЛЬ, ВІТЧУЖДЕНІСТЬ, ТАЄМНИЦЯ (див рис. 2.1).



*Рис. 2.1. Образно-асоціативний шар концепту ХВОРОБА в романі
Лорен Олівер “Деліріум”*

2.2. Метафоричне осмислення концепту ХВОРОБА у романі Дж.Гріна “Винні зірки”

Метафора відіграє у творі Дж. Гріна особливу роль, оскільки яскраві приклади її використання відносяться до опису почуттів головних героїв у найбільш важливих для них життєвих ситуаціях і тим самим звертають на особливу увагу читача.

Номінативне поле концепту ХВОРОБА у романі Дж. Гріна “Винні зірки” представлено лексемами, які прямо або опосередковано вербалізують даний концепт: *to cry, depression, grief, pain, to be disappointed, disappointing, disappointment, silence, frustration, fears, deadpan, to scream, shit, bullshit, trouble, to dump, to miss, to be sorry, to be suffering, to be unpleasant, to be hurt, to be sick, to be going to die, to make sad, to make cry, to feel shy, to feel sick.*

Досліджуваний концепт об’єктивується у семантиці номінативних одиниць: *to cry*: “*Are you crying, Hazel Grace?*”, “*I was crying, because I did not cry often, and I knew she’d want to talk and discuss whether I shouldn’t consider adjusting my medication, and the thought of that whole conversation made me want to throw up*” [75, p.124], “*Of course, he started crying, and he kissed my cheek with his wet stubbly face*”, “*I could hear someone crying inside*”, “*For the first time since the swing set, I started crying*” [75, p.195], “*Much of my life had been devoted to trying not to cry in front of people who loved me*”, “*I was kind of crying by then*”, “*I started crying. “Okay, how not to cry*” [75, p.261], “*She was just crying on the other end of the line, and she told me she was sorry, and I said I was sorry*” [75, p.262].

- **depression**: “*One of the symptoms of depression is disinterest in activities*” [75, p.11].
- **grief**: “*Grief does not change you, Hazel. It reveals you*” [75, p.285].
- **pain**: “*Without Pain, How Could We Know Joy?*”, “*So I excused myself on the grounds of pain and fatigue*” [75, p.36], “*Pain demands to be felt*”, “*That’s the thing about pain*” [75, p.66], “*I could see the pain*” [75,

p.80], *“pain is a blunt and nonspecific diagnostic instrument”* [75, p.104], *“the body shuts down when the pain gets too bad, that consciousness is temporary, that this will pass”* [75, p.112], *“The pain was always there, pulling me inside of myself, demanding to be felt”*, *“He breathed out a yeah in obvious pain”* [75, p.172], *“he winced in pain and lost his grip on the door for a second”*, *“When you go into the ER, one of the first things they ask you to do is to rate your pain on a scale of one to ten. A nurse asked me about the pain, and I couldn’t even speak, so I held up nine fingers”* [75, p.262], *“The pain was excruciating”* [75, p.262], *“Pain is like fabric: The stronger it is, the more it’s worth”* [75, p.284].

- **to be disappointed, disappointing, disappointment** *“Totally disappointing. Totally”* [75, p.23], *“felt this weird mix of disappointment and anger welling up inside of me”* [75, p.23], *“Isaac dropped his controller in disappointment”* [75, p.62], *“I am disappointed, but I’m also relieved”* [75, p.74], *“You’re always such a disappointment, Augustus”* [75, p.92].

- **silence:** *“After I finished, there was quite a long period of silence as I watched a smile spread all the way across Augustus’s face”* [75, p.17], *“A brief awkward silence ensued”* [75, p.20], *“We’d gone perhaps a mile in jagged silence”* [75, p.24], *“we ate our sandwiches in silence, watching the kids play on the sculpture”* [75, p.92], *“the silence didn’t feel awkward really”* [75, p.166], *“We walked in silence, Augustus a half step in front of me”* [75, p.213], *“We sat out there in silence for a minute and then Gus said, “I wish we had that swing set sometimes”* [75, p.236], *“the silence in the room really bothered me”* [75, p.288].

- **worrisome:** *“Pardon the double entendre, my friend, but there’s something a little worrisome in your eyes”* [75, p.65].

- **frustration:** *“She’s struggling a lot with anger and frustration over not being able to speak”* [75, p.107].

- **fears:** *“She’s struggling a lot with anger and frustration over not being able to speak (we are frustrated about these things, too, of course, but we have more socially acceptable ways of dealing with our anger)”* [75, p.107],

“the fear of dying with your Wish still in your proverbial pocket” [75, p.93], “I tried to keep it shut for fear of poisoning the airplane” [75, p.158].

- **deadpan:** *“We’re not sentimental people, Mom added, deadpan” [75, p.109].*

- **to scream:** *“But this was the truth, a pitiful boy who desperately wanted not to be pitiful, screaming and crying, poisoned by an infected G-tube that kept him alive” [75, p.246].*

- **shit, bullshit:** *“Get it. Kick the shit out of that chair!” Isaac kicked the chair again, until it bounced against Gus’s bed” [75, p.65], “I wouldn’t bullshit you about this. If you were more trouble than you’re worth, we’d just toss you out on the streets” [75, p.109], “I liked Dr. Maria, and she didn’t bullshit you, so that felt good to hear”, “Shit, what?”, “Keep your shit together,” I whispered to my lungs” [75, p.130], “BULLSHIT! That’s bullshit. Just tell me! Make something up!” [75, p.193], “I will. Better than any shit that drunk could write” [75, p.195], “It’s just bullshit, the whole thing,” I said” [75, p.217], “one of the less bullshitty conventions of the cancer kid genre is the Last Good Day convention” [75, p.255], “I’m a good person but a shitty writer. You’re a shitty person but a good writer. We’d make a good team” [75, p.309].*

- **trouble:** *“Pixie-haired gorgeous girl dislikes authority and can’t help but fall for a boy she knows is trouble” [75, p.20], “If you were more trouble than you’re worth, we’d just toss you out on the streets” [75, p.109].*

- **to dump:** *“She didn’t want to dump a blind guy” [75, p.63], “he really does care more about getting dumped by Monica” [75, p.85], “He called it preemptive dumping”, “I mean, you can’t dump a girl with a brain tumor” [75, p.102].*

- **to miss:** *“I’d be missing” [75, p.12], “He would miss us. It wouldn’t be fair to him, and he can’t get time off work” [75, p.99], “We all miss you so much. It just never ends.” [75, p.103], “You miss too much” [75, p.114], “I missed you, too. I just don’t want you to see . . . all this. I just want, like . . . It doesn’t matter”, “I miss you already, bro” [75, p.264].*

• **to be sorry:** “I’m sorry, as if it were a crime to mention death to the dying” [75, p.47], “she told me she was sorry, and I said I was sorry, too” [75, p.262].

• **to be suffering:** “Caroline is no longer suffering from personhood” [75, p.76], “the problem is not suffering itself or oblivion itself but the depraved meaninglessness of these things” [75, p.281].

• **to be unpleasant:** “she had plenty of reason to be unpleasant, you know?” [75, p.174], “she had no filter between her thoughts and her speech, which was sad and unpleasant and frequently hurtful” [75, p.174].

• **to be hurt:** “To be with him was to hurt him—inevitably” [75, p.107], “You tell yourself that if they see you cry, it will hurt them” [75, p.215], “I didn’t want to hurt you, Hazel” [75, p.298].

• **to be sick:** “Hazel is still sick, Augustus, and will be for the rest of her life” [75, p.88], “You had to be pretty sick for the Genies to hook you up with a Wish” [75, p.94], “she is so sick” [75, p.117], “When I first found out I was sick—I mean, they told me I had like an eighty-five percent chance of cure” [75, p.167], “philosophy does not go away when you are sick” [75, p.214].

• **to be going to die:** “I really thought she was going to die before I could tell her that I was going to die, too” [75, p.311], “they thought he was going to die” [75, p.10], “it looked like I was going to die and Mom was telling me it was okay to let go, and I was trying to let go but my lungs kept searching for air” [75, p.121].

• **to make sad:** “Thinking about you dying makes us sad, Hazel, but you are not a grenade” [75, p.109].

• **to make cry:** “That made me cry harder” [75, p.195].

• **to feel shy:** “I felt shy looking at him” [75, p.36].

• **to feel sick:** “I felt kind of sick for some reason, like I was going to throw up” [75, p.120].

У романі перетинаються сюжетні лінії: ключові поняття твору - хвороба та кохання взаємодіють протягом усієї нарації.

Автор передає почуття кохання, вживаючи метафору “*broken heart*”:
“*Oh, I wouldn't mind, Hazel Grace. It would be a privilege to have my heart broken by you*” [75, p.175]. Серце як символ кохання уподібнюється чаші, яка розбивається при відсутності цього почуття.

У наступному прикладі: “*True Love Is Born from Hard Times*” [75, p.27] автор знову ж таки вдається до прийому метафори з метою передачі почуття любові, показуючи як саме народжується любов, що таке «любов», і чому саме вона відіграє таку важливу роль у житті людини у тяжкі моменти, які треба подолати.

Почуття кохання, захвату, ейфорії передають такі текстові метафори:

“*Come quickly: I am tasting the stars*” [75, p.164].

Головний герой твору Август Вотерс говорить такі слова, коли куштує шампанське перший раз у найвідомішому та найдорожчому ресторані Амстердаму. Він знаходиться зі своєю дівчиною Хейзел, і почуття ейфорії захоплює його дух. Вони почувають себе, як у казці.

“*I fell in love the way you fall asleep, slowly then all at once*” [75, p.127].

Автор твору вдається до прийому переосмислення ідіоми як метафори з метою передачі почуття закоханості, яке охоплює головну героїню під час проведення часу з Августом.

Лексема “*okay*” є родзинкою данного твору, яка передає не нейтральне значення, а детально характеризує почуття головних героїв. Багаторазове вживання цієї лексеми дає ключ до розуміння закоханості, яка виникає між головними героями, коли вони фліртують між собою у переписці:

“*Maybe okay will be our always*” [75, p.77].

Август і Хейзел хочуть бути центром всесвіту, залишити свій слід у серцях оточуючих людей:

“what we want is to be noticed by the universe, to have the universe give a shit what happens to us- not the collective idea of sentient life but each of us as individuals” [75, p.281].

Казати, що одні нескінченності більш ніж інші є нісенітницею, тому що таке суперечить загальноприйнятим поняттям алгебри. Даний метафоричний вираз став афоризмом твору. Головні герої провели дуже мало часу разом, але вважали кожен день, годину, хвилину вічністю, тому що були до нестями закоханими один в одного:

“Look, infinite Hazels. Some infinities are larger than other infinities,” I drawled, mimicking Van Houten” [75, p.203], *“I cannot tell you how thankful I am for our little infinity. I wouldn’t trade it for the world. You gave me a forever within the numbered days, and I’m grateful”* [75, p.261].

У наступному прикладі використовуються дві метафори, які зробили це речення виразним, точним у передачі почуттів героїв стосовно погоди, яка певним чином вплинула на їх настрій *“the world wasn't built for humans, we were built for the world”*[75, p.306]. Автор цими словами хоче сказати, що усе у цьому світі неспроста, і тільки той, хто зможе підкорити світ вийде лідером, а той хто ні – програє.

Світле почуття, що виникає між молодими людьми дає їм сили боротися з хворобою: *“this cancer-ruined thing I’d spent years dragging around suddenly seemed worth the struggle”* [75, p.201].

Лексема *struggle* експлікує концепт БОРОТЬБА, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА.

“My shoulder pain had been lack of-oxygen pain. Heart-working-too-hard pain”, “She wishes to share you pain, and you should let her [75, p.113]

Номінативна одиниця *pain* та словосполучення *Heart-working-too-hard pain* у наведеному прикладі експлікують концепт БІЛЬ та дають змогу вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ.

Метафорично у романі вербалізується стан розпачу: *“The Support Group, of course, was depressing as hell”* [75, p.9].

Читачу стає зрозуміло, що Хейзел знаходить важким відвідувати Групу Допомоги людям, хворим на рак. Історії життя людей, які тільки що говорили, що вилікуються та будуть жити повноцінним життям, а через день-тиждень помирають від невиліковного захворювання, пригнічують дівчину та позбавляють впевненості у порятунку від хвороби:

... *“they always list depression among the side effects of cancer. But, in fact, depression is not a side effect of cancer. Depression is a side effect of dying. (Cancer is also a side effect of dying. Almost everything is, really.) But my mom believed I required treatment, so she took me to see my Regular Doctor Jim, who agreed that I was veritabily swimming in a paralyzing and totally clinical depression, and that therefore my meds should be adjusted and also I should attend a weekly Support Group”* [75, p.9].

Лексема *depression* у наведеному прикладі експлікує концепт ДЕПРЕСІЯ та уможлиблює вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ ДЕПРЕСІЯ.

Почуття суму супроводжує головну героїню у різні моменти її життя і також вербалізується в романі засобом метафоризації. Наприклад, з висловлювання героїні романа *“face a taut mask of pain”* стає зрозумілим внутрішній пригнічений стан дівчини, яка наділа на себе маску, щоб сховатися від усього світу, замкнутися в собі. *“Tears streamed down his reddened cheeks in a continual flow, his face a taut mask of pain”* [75, p.60]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного уривку дає змогу вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ДУШЕВНА БІЛЬ.

Автор зумів також метафорично передати відношення дівчинки до свого життя, в якому також відчувається розчарування:

“I felt this weird mix of disappointment and anger welling up inside of me. I don’t even know what the feeling was, really, just that there was a lot of it” [75, p.23],

а саме через свою хворобу – спочатку захворювання щитовидної залози, а потім – рак легень: *“Thyroid with met in my lungs”* [75, p.15].

Номінативні одиниці *disappointment, anger* вербалізують концепт РОЗЧАРУВАННЯ, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА: ХВОРОБА ЦЕ РОЗЧАРУВАННЯ.

Вона постійно звертається до своїх легень, як до живої людини, тобто розмовляє з ними. Наприклад: *“Keep your shit together, I whispered to my lungs”* [75, p.130], *“finally I made it up, and then I was in an eerily empty room, leaning against the wall, my brain telling my lungs it’s okay it’s okay calm down it’s okay and my lungs telling my brain oh, God, we’re dying here”* [75, p.198], *“my ear pressed to his chest, listening to his lungs settle into the rhythm of sleep”* [75, p.206], *“kept telling my lungs to shut up”* [75, p.269], *“I was really out of breath by the time I settled into a chair next to Isaac, and I devoted the entirety of Patrick’s nutless testimonial to telling my lungs they were okay, that they could breathe, that there was enough oxygen”* [75, p.293.]

Головна героїня приходить до висновку, що *“lungs sucked at being lungs”*. Тому можна сказати, що автор уособлює легені як живу істоту, а саме здатність приймати та аналізувати інформацію, яка надходить від їхньої власниці. Інтерпретаційно-текстовий аналіз уможлиблює вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ ЖИВА ІСТОТА.

Незважаючи на те, що Хейзел мучили сумніви, погані думки та де-не-де був поганий настрій, автор концентрує увагу ще й на стані головного героя – Августа, який теж бурхливо переживає усе, що з ним коється, адже тільки як півтора року він живе щасливим життям без рецидивів, тому що переміг рак, і раптом дізнається, що знов він до нього повернувся. Вислів *“Tears streamed down his reddened cheeks in a continual flow”*[75, p.60] імплікує стан розпачі, пригнічення, втрати надії на повноцінне життя і уможлиблює реконструкцію концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА НАДІЙ.

Почуття найголовнішого страху Августа автор передає словами: *“I fear oblivion,” he said without a moment’s pause. “I fear it like the proverbial blind man who’s afraid of the dark”* [75, p.16]. Головний герой боїться бути

забутим, як сліпий боїться темряви, тобто знаходиться у постійному стані страху. Лексеми *oblivion, fear* вербалізують концепт СТРАХ, у термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА і дає змогу реконструювати концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ СТРАХ БУТИ ЗАБУТИМ.

Після смерті Августа, Хейзел почуває себе спустошеною, і говорить такі слова: *"It looks like all the hopes we were foolish to hope"* [75, p.226].

Дівчина впадає у розпач, і думає, що усі сподівання були марними. Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного уривку дає змогу реконструювати концептуальні метафори ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТИ, ХВОРОБА ЦЕ СПУСТОШЕННЯ.

Більш стримано зображується образа і біль від того, що вона боялася бути разом з Августом, ще коли він був здоровим:

"To be with him was to hurt him—inevitably. And that's what I'd felt as he reached for me: I'd felt as though I were committing an act of violence against him, because I was" [75, p.107]

та фатальний кінець її хвороби і те становище, в якому вона перебуває: *"She had this dark cancer water dripping out of her chest. Eyes closed"* [75, p.311]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного уривка дає змогу реконструювати концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ СМЕРТЬ.

Отже, інтерпретаційно-текстовий аналіз роману Дж.Гріна "Винні зірки" уможливив вилучення концептуальних метафор ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ, ХВОРОБА ЦЕ БОРОТЬБА, ХВОРОБА ЦЕ ДУШЕВНА БІЛЬ, ХВОРОБА ЦЕ ДЕПРЕСІЯ, ХВОРОБА ЦЕ РОЗЧАРУВАННЯ, ХВОРОБА ЦЕ ЖИВА ІСТОТА, ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА НАДІЙ, ХВОРОБА ЦЕ СТРАХ БУТИ ЗАБУТИМ, ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТИ, ХВОРОБА ЦЕ СПУСТОШЕННЯ, ХВОРОБА ЦЕ СМЕРТЬ, в термінах яких осмислюється концепт ХВОРОБА (див. рис. 2.2).

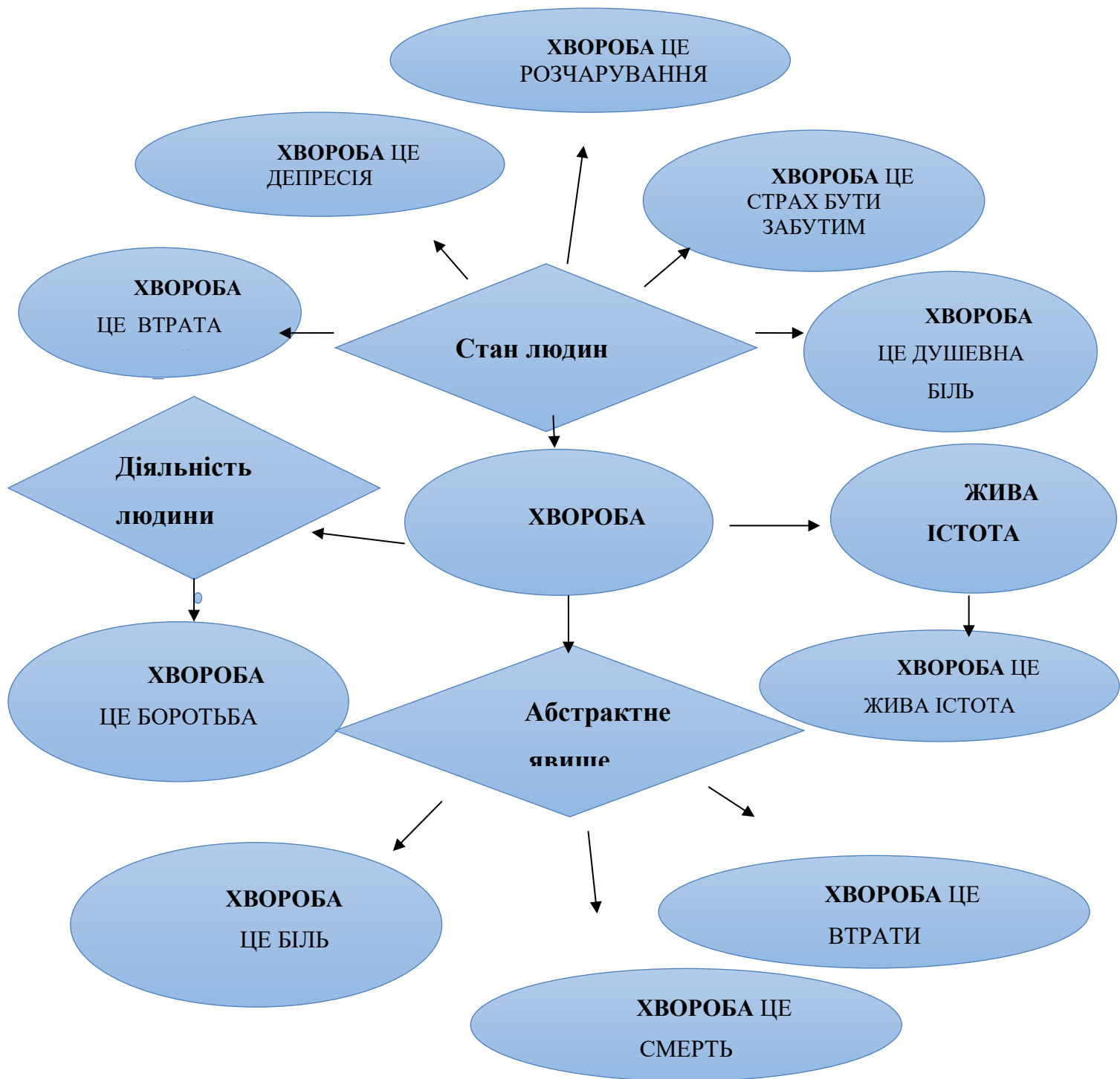


Рис. 2.2 . Образно-асоціативний шар концепту ХВОРОБА в романі
Дж.Гріна “Винні зірки”

2.3. Об'єктивація концепту ХВОРОБА у романі М. Геддона «Дивний випадок із собакою вночі»

Роман британського письменника Марка Геддона «Дивний випадок із собакою вночі» (*“Curious Incident of the Dog in the Night-Time”*) побачив світ у 2003 році. Наратором у романі є 15-річний хлопчик Крістофер Джон Френсіс Бун, життя якого дуже складне та насичене.

Головний герой – особлива дитина, яка має тяжкий психічний розлад – аутизм, а саме синдром Аспергера. Хоча сам автор твору заперечує приналежність головного героя до людей з такою хворобою, помітні серйозні проблеми, що виникають у хлопця у процесі соціалізації, обмежену систему поглядів. Крістофер не виглядає як розумово відстала людина, навпаки – він інтелектуально розвинена особистість: *“My name is Christopher John Francis Boone. I know all the countries of the world and their capital cities and every prime number up to 7,057”* [73, р. 2]. Однак соціальні здібності хлопця майже не розвинені: він складно сприймає людські емоції: малюнки з виразами обличчя допомагають йому зрозуміти почуття інших; Крістофер не любить коли його торкаються навіть родичі; він лякається незнайомих звуків, людського натовпу.

Сюжет роману починається з того, що опівночі в саду Крістофер знаходить собаку сусідки Місіс Шеарс. Обізнаний історіями про Шерлока Холмса та Доктора Ватсона, хлопчик починає власне розслідування смерті пуделя, записуючи всі подробиці у свою книгу. Зі змісту його записів стає відомим, що хлопчик живе у Великобританії зі своїм татом, в нього є дядька Террі, шкільна подруга – Шивон, а мама Крістофера пішла з життя внаслідок серцевого нападу 2 роки тому.

Проведене розслідування доводить існування інших фактів із його життя: його тато винен у смерті сусідської собаки, з листів від мами він дізнається, що вона пішла не з життя, а з родини, бо їй було важко виховувати хворого сина. Різні за емоційністю батьки постійно сварились і

жінка, не відчувавши підтримки від свого чоловіка, пішла до сусіда – Містера Шеарса. Зараз вона мешкає з ним у Лондоні. Крістофер сподівається, що знайде матір і тому вирушає до Лондону шукати її.

Подорож до Лондона змушує його спілкуватися з незнайомими людьми, відчувати нові звуки, переживати багато непередбачених ситуацій. Його головна мета – знайти мати здійсниться, він успішно складе екзамен з математики і буде мріяти про своє щасливе майбутнє.

Високий інтелект хворого хлопця доводить, що Крістофер не гас марно час, а вивчає різні сфери суспільного життя та періоди історії людства.

Він легко оперує 168 онімами, серед яких: географічні назви (континенти та країни, міста, географічні об'єкти, графства та міста Великобританії, вулиці та райони Лондона, станції Лондонського метро, відомі місця у Великобританії), твори мистецтва (назви книжок, назви кінофільмів, серіалів, телепередач, імена літературних героїв, імена героїв фільмів та серіалів, назви пісень, міфологія), імена реальних людей (письменники, інші відомі люди: *Sidney Paget* (ілюстратор), *Jim Yorke* (математик), *Marilyn vos Savant* (жінка з найвищим рівнем IQ), *Frances Griffiths* (автор серії фото «Феї з Коттінглі»), *Elsie Wright* (автор серії фото «Феї з Коттінглі»), *Harold Snelling* (експерт з фото ретушування), *Robert May* (вчений-еколог), *George Oster* (математик-біолог), *Jack the Ripper* (вбивця), назви організації та компанії (ТРЦ та заклади харчування, назви навчальних закладів, марки машин, назви ТМ харчової продукції, назви ігор, назви періодичних видань).

Окрім використання різноманітних власних назв, свій інтелект Крістофер проявляє у виразах на іноземній мові: “*But Terry is stupid, so quod erat demonstrandum, which is Latin for which is the thing that was going to be proved, which means thus it is proved*” [73, p. 12].

Хлопчик має гарні знання з біології та ботаніки, називає тварин і рослин їх науковими термінами: “... *and it is caused by a virus transmitted by*

the bite of a mosquito called Aedesaegypti, which used to be called Stegomyiafasciata” [73, p. 37]; “*Randyman, which is the name of the oldest Red-Faced Black Spider Monkey (Atelespaniscuspaniscus) ever kept in captivity*” [73, p. 38]. *Aedesaegypti* та *Stegomyiafasciata* – види комарів, що переносять віруси-збудники жовтої гарячки та інших тропічних інфекційних хвороб.

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведених вище уривків дає змогу вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ПІЗНАННЯ.

Молодіжний сленг, яким обізнаний хлопчик більше говорить про відношення до нього однолітків: “*They didn’t let spazzers drive rockets that cost billions of pounds*” [73, p. 12]; “*People used to call children like the children at school spaz and cripp and mong, which were nasty words*” [73, p. 20]. Номінативна одиниця *spaz* (*spazzer*) позначає незграбну людину; словом *cripp* зневажливо називають людей з обмеженими можливостями; *mong* – «дурень». Інтерпретаційно-текстовий аналіз уривку уможливорює реконструкцію концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ ЗНЕВАГА ЛЮДЕЙ.

Специфіка хвороби Крістофера проявляється в його мовленні при використанні порівнянь в будь-якій інформації. Наприклад, людський зір, мислення, мозок порівнюється ним з комп’ютерами: “*It’s like computers. When we look at things we think we’re just looking out of our eyes like we’re looking out of little windows and there’s a person inside our head, but we’re not. We’re looking at a screen inside our heads, like a computer screen*” [73, p. 53].

Пам’ять нагадує хлопцю кінофільм, який має саундтрек та містить спогади про певні запахи: “*My memory is like a film. That is why I am really good at remembering things, like the conversations I have written down in this book, and what people were wearing, and what they smelled like, because my memory has a smelltrack which is like a soundtrack*” [73, p. 34]. Втрата пам’яті порівнюється зі стертою плівкою: “*A gap in my memory is like a bit*

of the tape had been erased” [73, p. 51]. Життя Крістофер порівнює з математикою: “*Maths isn't like life because in life there are no straightforward answers at the end*” [84, p. 28]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведених вище уривків дає змогу вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ІНШЕ СПИЙНЯТТЯ ЖИТТЯ.

Прояв своєї хвороби в незнайомих хлопчику ситуаціях він порівнює з роботою комп'ютерів: “*I see everything, it is like when a computer is doing too many things at the same time and the central processor unit is blocked up and there isn't any space left to think about other things*” [73, p. 65]; “*It is like a computer crashing and I have to close my eyes and put my hands over my ears and groan, which is like pressing CTRL + ALT + DEL and shutting down programs and turning the computer off and rebooting so that I can remember what I am doing and where I am meant to be going*” [73, p. 65]. Крістофер порівнює себе з комп'ютером з усіма його деталями, а життя - як певну систему, яка має свої функції, збої. Лексеми *computer, computer screen, central processor* експлікують концепт СИСТЕМА і дають можливість конкретизувати концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ЗБОЙ СИСТЕМИ.

Незважаючи на свою хворобу, Крістофер може відчувати такі емоції як і здорові люди: дізнавшись, що тато вбив собаку і приховував листи від мами, він відчуває біль: “*A pain like someone had blown up a really big balloon inside my chest*” [73, p. 55], “*It was like someone had switched me off and then switched me on again*” [73, p. 37].

Знаходячись на станції метро у незнайомому місті, Крістофер відчуває страх: “*I went into the photo booth because it was like a cupboard and it felt safer*” [73, p. 80]. Подібний дискомфорт він вже мав: “*And I didn't like all the people being near me and all the noise because it was too much information in my head and it made it hard to think, like there was shouting in my head*” [73, p. 63]. Він згадує: “*And it was like standing on a cliff in a really strong wind because it made me feel giddy and sick because there were lots of people walking into and out of the tunnel and it was really echoey and*

there was only one way to go and that was down the tunnel, and it smelled of toilets and cigarettes” [73, p. 66]. Мовні одиниці *noise, shout, strong wind, giddy, sick* вербалізують концепт БІЛЬ, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА і уможлиблює вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ.

Для того, щоб звернути увагу на певну інформацію, хлопчик повторює слова: словосполучення *murder mystery novel*, щоб нагадати про свою роль як детектива як це робив Шерлок Холмс [73, с. 46]: “*This is a murder mystery novel. I do like murder mystery novels. So I am writing a murder mystery novel. In a murder mystery novel someone has to work out who the murder is and then catch them*” [73, p. 3].

Коли Крістофер думав, що його мама померла, спілкуючись зі своєю подругою Шивон, він повторював такі слова: “*Mother is **dead** and you can't say anything to people who are **dead** and **dead** people can't think*” [73, p. 35]. Повтор лексеми *dead* підкреслює скорботу героя за рідною мамою та імплікує концепт ВТРАТА і уможлиблює конкретизацію концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ ВТРАТИ.

Отже, концепт ХВОРОБА у романі осмислюється через концептуальні метафори ХВОРОБА ЦЕ ПІЗНАННЯ, ХВОРОБА ЦЕ ЗНЕВАГА ЛЮДЕЙ, ХВОРОБА ЦЕ ІНШЕ СПРИЙНЯТТЯ ЖИТТЯ, ХВОРОБА ЦЕ ЗБОЙ СИСТЕМИ, ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ, ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ ВТРАТИ.

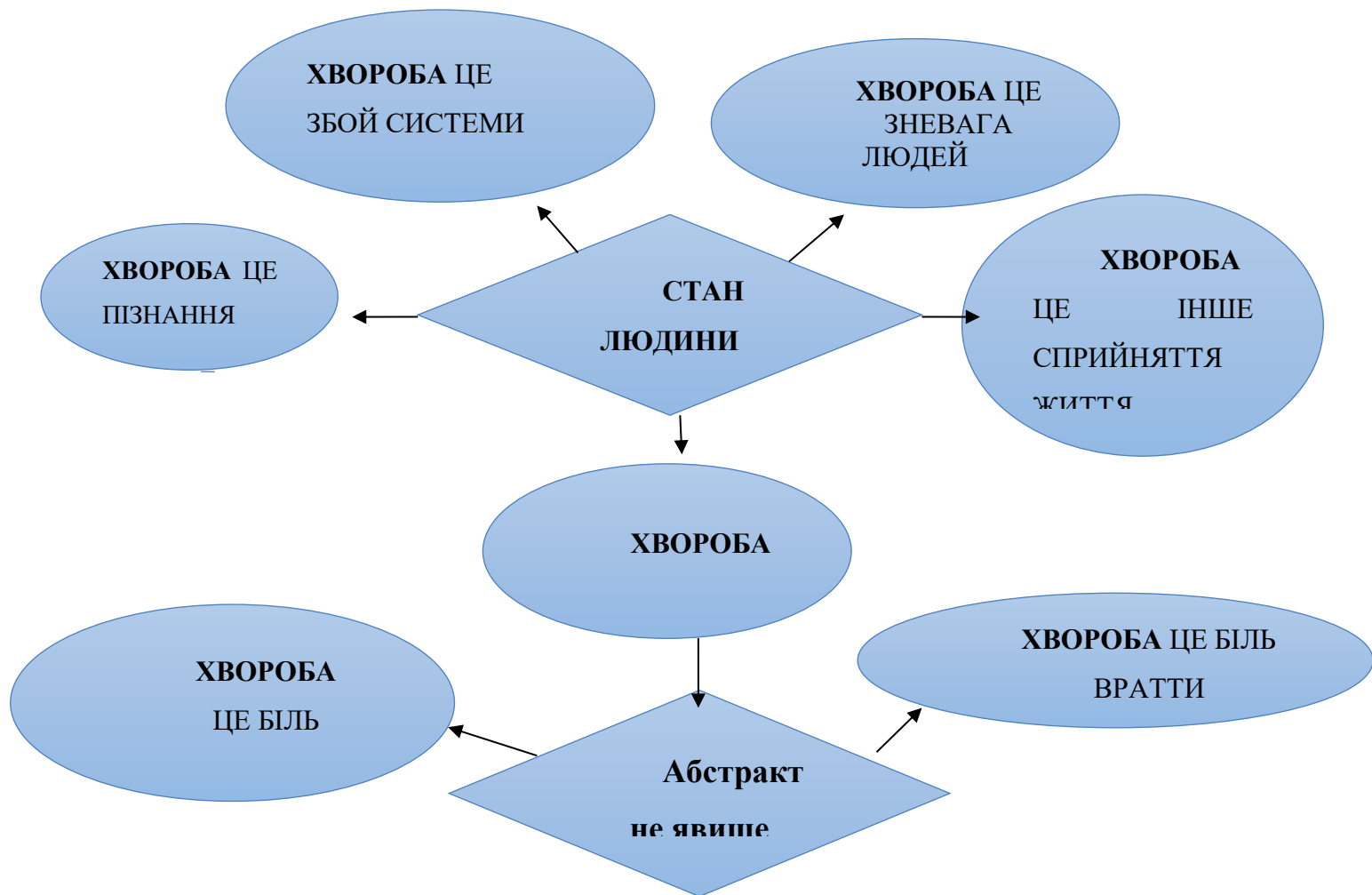


Рис. 2.3. Образно-асоціативний шар концепту ХВОРОБА в романі М. Геддона «Дивний випадок із собакою вночі»

2.4. Особливості імплікації концепту ХВОРОБА у романі Сесилії Ахерн “P.S. Я кохаю тебе”

У романі Сесилії Ахерн, хвороба забирає життя чоловіка головної героїні Голлі, після смерті якого вона впадає у розпач, депресію, почуття самотності.

Вона запитує Бога чому він відібрав у неї коханого:

- *What are you doing?*
- *Trying to figure out why **God killed my husband** [71].*

Інтерпретаційно-текстовий аналіз вислову “*God killed my husband*” робить можливим вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ ПОКАРАННЯ БОЖЬЄ.

Її чоловік помер від пухлини головного мозку. Після втрати коханого вона замкнулася у собі та дозволила горю перемогти: “*Holly held the blue cotton sweater to her face and the familiar smell immediately struck her, an overwhelming grief knotting her stomach and pulling at her heart*” [71]. У наведеному прикладі словосполучення *overwhelming grief* експлікує концепт ГОРЕ та дає змогу вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ГОРЕ.

Чоловік Голлі – Джеррі, ще живий усвідомлював наскільки важко дружині буде пережити його смерть. Тому, надихаючи її на нове життя, він написав їй листи з планом дій та правил, які Голлі повинна виконувати. Щоб не втратити себе та продовжувати своє існування, але вже без Джеррі, Голлі робить все як їй радить її чоловік. Але через постійну депресію та довготривале очікування листів вона весь час перебуває в меланхолічному настрої: “*I’m so angry I could kill somebody!*” [71].

Голлі стає відчуженою від усіх: “*I’m alone and... it doesn’t matter what job I have, or what I do or what I don’t do... or what friends I have. He’s not here. I’m... I’m not here*” [71]. У наведеному фрагменті героїня відчуває себе самотньою, їй не важлива її робота, хоббі, і, навіть, друзі з якими вона товаришує. Семантичний аналіз мовних одиниць *alone* (‘одна’), “*it doesn’t matter*” (‘це не важливо’), “*he’s not here*” (‘він не тут’), “*I’m not here*” (‘я не тут’) експлікує концепт САМОТНІСТЬ та реконструювати концептуальну метафору – ХВОРОБА ЦЕ САМОТНІСТЬ.

Головна героїня весь час думає та згадує свого чоловіка: “*I know what it is not to feel like you’re in the room until he looks at you... or touches your hand, or even makes a joke at your expense... just to let everyone know you’re with him. You’re his. God, that man could make me laugh*” [71]. Спогади розкриваються тільки в щасливих моментах, які вона переживала з

коханим. У такий спосіб, інтерпретаційно-текстовий аналіз поданого фрагменту дозволяє виділити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ТУЖЛИВІ СПОГАДИ.

Друзі та рідні Холлі намагаються допомогти їй, турбуватися про неї, але вона відштовхує всіх, залишається насамоті: “*Where were their phone calls when she **listlessly roamed** the house **like a zombie** searching the rooms for . . . for what? What was she expecting to find?*” [71]. Вираз *roam listlessly* ‘байдуже блукати’ та порівняння *like a zombie* ‘як зомбі’ імплікують концепт БЕЗГЛУЗДДЯ, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА: ХВОРОБА ЦЕ БЕЗГЛУЗДДЯ.

Будь-які негативні емоції призводять до втоми, а тяжкий депресивний стан головної героїні призвів до виснаження, її більше не турбує її зовнішній вигляд та повноцінне життя: “*Hello,*” she **groggily answered**. *Her voice was hoarse from all the tears, but she had long since stopped caring about maintaining a brave face for anyone. Her best friend was gone and nobody understood that no amount of makeup, fresh air or shopping was going to fill the hole in her heart*” [71]. Словосполучення *answer groggily* ‘відповідати тихенько’, *hoarse voice* ‘захриплий голос’, *stop caring about maintaining a brave face* ‘більше не турбуватися про необхідність здаватися хороброю’ актуалізують концепт ВИСНАЖЕННЯ, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА: ХВОРОБА ЦЕ ВИСНАЖЕННЯ.

У цьому ж фрагменті метафоричний вираз *hole in her heart* імплікує концепт ПУСТОТА, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА: ХВОРОБА ЦЕ ПУСТОТА.

Матір Холлі розуміла, що біль так швидко не минає. Доньці самій необхідно перебороти відчуття безсилля та відчаю: “*Always the same conversation. Every morning her mother called to see if she had survived the night alone. Always afraid of waking her yet always relieved to hear her breathing; safe with the knowledge her daughter had braved the ghosts of the night*” [71].

Матір відчуває біль доньки, проте намагається не показувати цього Холлі, яка помічає занепокоєння матері: “*Why did that soothing, sympathetic voice always send tears to Holly’s eyes? She could picture her mother’s concerned face, eyebrows furrowed, forehead wrinkled with worry. But it didn’t soothe Holly. It made her remember why they were worried and that they shouldn’t have to be*” [71]. Номінативні одиниці *concerned face* ‘занепокоєне обличчя’, *eyebrows furrowed* ‘брови, покриті зморшками’, *forehead wrinkled with worry* ‘лоб, зморщений через тривогу’ експлікують концепти БІЛЬ і ЗАНЕПОКОЄННЯ, в термінах яких осмислюється концепт ХВОРОБА: ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ і ЗАНЕПОКОЄННЯ.

Джеррі помер у Холлі на руках. Незважаючи на біль вона все ж відпустила чоловіка та відчула полегшення. Холлі залишилася сама і від цього відчуття вона задихалася: “*She felt squashed between the shoulders of her past and her lost future, and she felt suffocated. She realized she shouldn’t have had to be there*” [71]. Номінативні одиниці *feel squashed* ‘почуватися розчавленою’, *feel suffocated* ‘задихатися’ імплікують концепт САМОТНІСТЬ та реконструюють відповідну концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ САМОТНІСТЬ.

Річард - старший брат Холлі відчував, що повинен підтримати Холлі, хоч вони не були близькими. Він хотів підбадьорити Холлі, що їй не доведеться непокоїтися через дітей. Хоча Холлі звикла до різких слів брата, все ж цей раз вона образилася, бо розуміла, що без Джеррі вона не зможе мати дітей: “*Holly felt like she had been kicked in the stomach. Holly sat frozen on her chair in shock; she couldn’t believe he had the audacity to say that to her. She was insulted and hurt and she wanted him out of her house*” [71]. Номінативні одиниці *felt like she had been kicked in the stomach* ‘почуватися, наче після удару в живіт’, *in shock* ‘в шоці’, *insulted* ‘ображена’, *hurt* ‘скривджена’ імплікують концепт ВРАЗЛИВІСТЬ, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА.

Залишившись без чоловіка, Холлі страждала від почуття провини за свою неправильну поведінку по відношенню до нього. Ті образи тепер здавалися маячнею, а біль від втрати не втихав, бо вона катувала себе своїми ж думками: *“She tortured herself for the times she had acted selfishly, going out with her friends for the night when she was mad at him instead of staying home with him. She chastised herself for walking away from him when she should have hugged him, when she held grudges for days instead of forgiving him...”* [71]. Інтерпретаційно-текстовий внівліз даного уривку дає змогу виокремити концепт ВТРАТА за допомогою якого можна виокремити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА.

З плином часу Холлі все ж намагалася виходити за межі свого усамітненого життя. Ці спроби досить часто були невдалими, щоразу на перший план виходила її депресія. Боротьба із своїми думками зовсім виснажила її, будь-яка дрібниця могла довести її до сліз: *“ But the tiniest and simplest thing would trigger off her tears again. It was a tiring process, and most of the time she couldn't be bothered battling with her mind”* [71]. Номінативна одиниця *trigger* ‘спусковий гачок’ у складі фразового дієслова *trigger off* ‘спрацювати, спричинити’, а також метафоричний вираз *battling with her mind* ‘боротися з думками’ імплікують концепт БОРОТЬБА, у термінах концепту ХВОРОБА та реконструємо концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ БОРОТЬБА.

Холлі не відпустила Джеррі після його смерті. Вона пригадувала кожен мить їх життя, бачила його у снах. Його речі нагадували про нього. Та влітку вона замислилася над тим, що прийшов час прощатися. Спогади залишаться назавжди, речі покійного треба віддати: *“She held each item near to her before saying good-bye. Every time an item left her fingers it was like saying good-bye to a part of Gerry all over again. It was difficult; so difficult and at times too difficult”* [71].

Джеррі нагадував Холлі про її майбутнє. Тому позбувшись багатьох речей, Холлі зробила крок до самостійного життя, нехай і не такого

щасливого, як раніше. З кожним днем без чоловіка Холлі змінювалася. Вона знову почала спілкуватися, працювати над собою: *“Oh, stop stop stop! she silently screamed to herself. She needed to stop worrying, stop thinking, stop making her brain go on overdrive, and she certainly needed to stop talking to herself. She was driving herself crazy”* [71]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного фрагменту роману та повторення конструкції *“She needed to stop...”* уможливорює виокремлення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ РОБОТА НАД СОБОЮ.

Рідні та друзі Холлі теж помітили зміни в неї. Вони цінують її хоробрість та дивуються, наскільки сильна вона. Холлі намагається вислухати інших та допомогти хоча б порадою, незважаючи на пережите горе: *“It’s just that you’ve been so brave, Holly, I don’t know how you do it. And here I am crying over a stupid boyfriend I only went out with for a few months... You’ve been so strong through everything. If I were you, I’d be lying in a ditch somewhere.”* [71]. Номінативна одиниця *so strong* ‘така сильна’ об’єктивує концепт ДУШЕВНА СИЛА в термінах концепту ХВОРОБА та уможливорює реконструкцію концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ ПОРОДЖЕННЯ ДУШЕВНОЇ СИЛИ.

Щодня у Холлі панує суміш почуттів: *“I’m lots of things, Ciara,” Holly explained, continuing to roll her ring around on her finger. “I’m lonely, I’m tired, I’m sad, I’m happy, I’m lucky, I’m unlucky; I’m a million different things every day of the week. But I suppose OK is one of them ”* [71]. Номінативні одиниці *lots of things* ‘багато речей’, *lonely* ‘самотня’, *tired* ‘втомлена’, *sad* ‘сумна’, *happy* ‘щаслива’, *lucky* ‘вдалий’, *unlucky* ‘невдалий’, *a million different things* ‘мільйон різних речей’, наведені для характеристики героїні роману та опису її емоційного стану. Якщо вона сміялася, то вважала це неправильним, якщо сумувала, то їй здавалося, що це заважає іншим: *“I don’t know how to talk about him.” She thought for a while. “I don’t know whether to say ‘Gerry was’ or ‘Gerry is.’ I don’t know whether to be sad or happy when I talk about him to other people. It’s like if I’m*

happy when I talk about him, certain people judge and expect me to be crying my eyes out. When I'm upset when talking about him, it makes people feel uncomfortable." [71]. Антитеза 'Gerry was' та 'Gerry is', *sad* та *happy*, *I'm happy* та *people judge and expect me to be crying my eyes out* – позначає суміш емоцій, які були в душі героїні. Інтерпретаційно-текстовий аналіз уривку уможливорює реконструкцію концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ СУМІШ ЕМОЦІЙ.

Щоб полегшити свій емоційний стан та заспокоїти свою хворобу-самотність, Холлі ховалася від усіх і заспокоювалася мріями: "*But she didn't even care; she had become numb to all those irrelevant problems in life. She just dreamed the impossible dreams*" [71].

Життя плинуло часом, хоч Холлі інколи цього не помічала. Друзі робили кар'єру, знаходили кохання, одружувалися. І вона раділа за їх вдачі, радощі. Іноді їй здавалося, що всі забули про її горе і це дратувало її: "*Holly hung up feeling angry. Had it completely slipped Denise's mind that Holly was still a grieving widow and that life just wasn't fun for her anymore?*" [71]. Прикметник *angry* експлікує концепт РОЗДРАТУВАННЯ, в межах якого осмислюємо концепт ХВОРОБА: ХВОРОБА ЦЕ РОЗДРАТУВАННЯ.

Це роздратування не давало їй можливості бути щирою та привітати подругу з її весіллям. Усім людям притаманна заздрість. Холлі заздрила щастю, бо в її житті вже не було таких веселощів: "*Holly scorned herself for being so bitter; she wanted to be happy for her friends... But she couldn't bring herself even to smile for them. She was jealous of them and their good fortune. She was angry with them for moving on without her*" [71]. Холлі аналізує свою поведінку і розуміє, що не має права так поводитися: "*She was being a jealous, bitter and incredibly selfish friend, she knew that, but Holly needed to be selfish these days in order to survive*" [71]. Номінативні одиниці *bitter* 'пригнічена', *jealous* 'заздрісна', оксиморон *incredibly selfish friend* 'надзвичайно егоїстична подруга' та вислів *jealous of them and their good*

fortune ‘заздрила їм та їх щасливій долі’ об’єктивують концепт ЗАЗДРИСТЬ і уможливають вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ ЗАЗДРИСТЬ.

Час минав, а біль від втрати – не входила. Спогади не давали спокою і Холлі ненавиділа своє життя: “*She **hated** the butterflies she got in her tummy every time she remembered Gerry She **hated** feeling like she had no reason to wake up; she **hated** the feeling when she did wake up. She **hated** the feeling of having no excitement or anything to look forward to... She **hated** counting down the days till she could read another one of his messages... And she **hated** to think of what her life might be like when there would be no more Gerry*” [71]. Анафоричний повтор *She hated* експлікує концепт НЕНАВИСТЬ та уможливорює вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ НЕНАВИСТЬ.

Тяжкий емоційний стан поступово пригнічував Холлі, заганяв у пастку своїх емоцій та страждань. Ні заспокійливі слова родичів та друзів, ні листи Джеррі, ні час, не могли втихомирити біль у її душі: “*And although her mother offered many words of kind reassurance, Holly still felt as **trapped** as before*” [71]. Прикметник *trapped* ‘той, який потрапив у пастку’ експлікує концепт ПАСТКА, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА та дає змогу реконструювати концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ПАСТКА.

Щоразу повертаючись додому Холлі розуміла, що її ніхто не чекає, їй ні з ким поговорити, нікому розповісти про справи. Біль, який вона відчувала, наче походив від ран, які не заживали. А відчуття самотності лише поглибило ці відчуття: “*I’ll tell her that **nothing is healing at all** and that every morning I wake up in my empty bed it feels like salt is being rubbed into those **unhealing wounds***” [71]. Мовні одиниці *unhealing wounds* ‘рани, що не заживають’ експлікує концепт РАНА, в термінах якого осмислюється концепт: ХВОРОБА ЦЕ РАНА.

Робота хоча б на деякий час відволікала Холлі від її проблем. Поринути в роботу було для неї спасінням і тому вона відмовилась навіть від зустрічі з друзями на Різдвяному балу. Посварившись з подругою, вона наче збожеволіла: “*No wonder she felt like she was going **insane**, when one of her best friends couldn’t even understand her*” [71]. Одна з її кращих подруг зовсім не розуміла її почуттів, це зводило Холлі з розуму: “*She **burst into tears** and lay her head down on the desk as she sobbed. She **felt lost**. Her best friend couldn’t even understand her. Maybe she was going **mad**. Maybe she should be over Gerry already. Maybe that’s what normal people did when their loved ones died*” [71]. Номінативні одиниці *insane* ‘божевільна’, *burst into tears* ‘розридатися’, *felt lost* ‘відчувала себе розгубленою’, *mad* ‘божевільна’ вербалізують концепт БОЖЕВІЛЛЯ, в термінах якого осмислюємо концепт ХВОРОБА.

Друзі намагалися порозумітися з Холлі. Та тільки Кріс, її керівник на новій роботі, міг зрозуміти Холлі як ніхто, тому що втратив дружину і також намагався поринути в роботу, щоб полегшити страждання.

Кріс доводив Холлі, що робота не зможе змінити життя повністю, вилікувати рани. Цей тривалий процес залежить тільки від неї і лежить у любові до себе: “*But you need to **learn to love** more than your job...I mean **learn to love yourself**, **learn to love your new life**. Don’t just let your entire life revolve around your job. There’s more to it than that.*” [71]. Номінативні одиниці *learn to love* ‘навчитись любити’, *love yourself* ‘любити себе’, *love your new life* ‘любити своє нове життя’ експлікують концепт ЛЮБОВ, у термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА і уможливають реконструкцію концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ НЕЛЮБОВ ДО СЕБЕ.

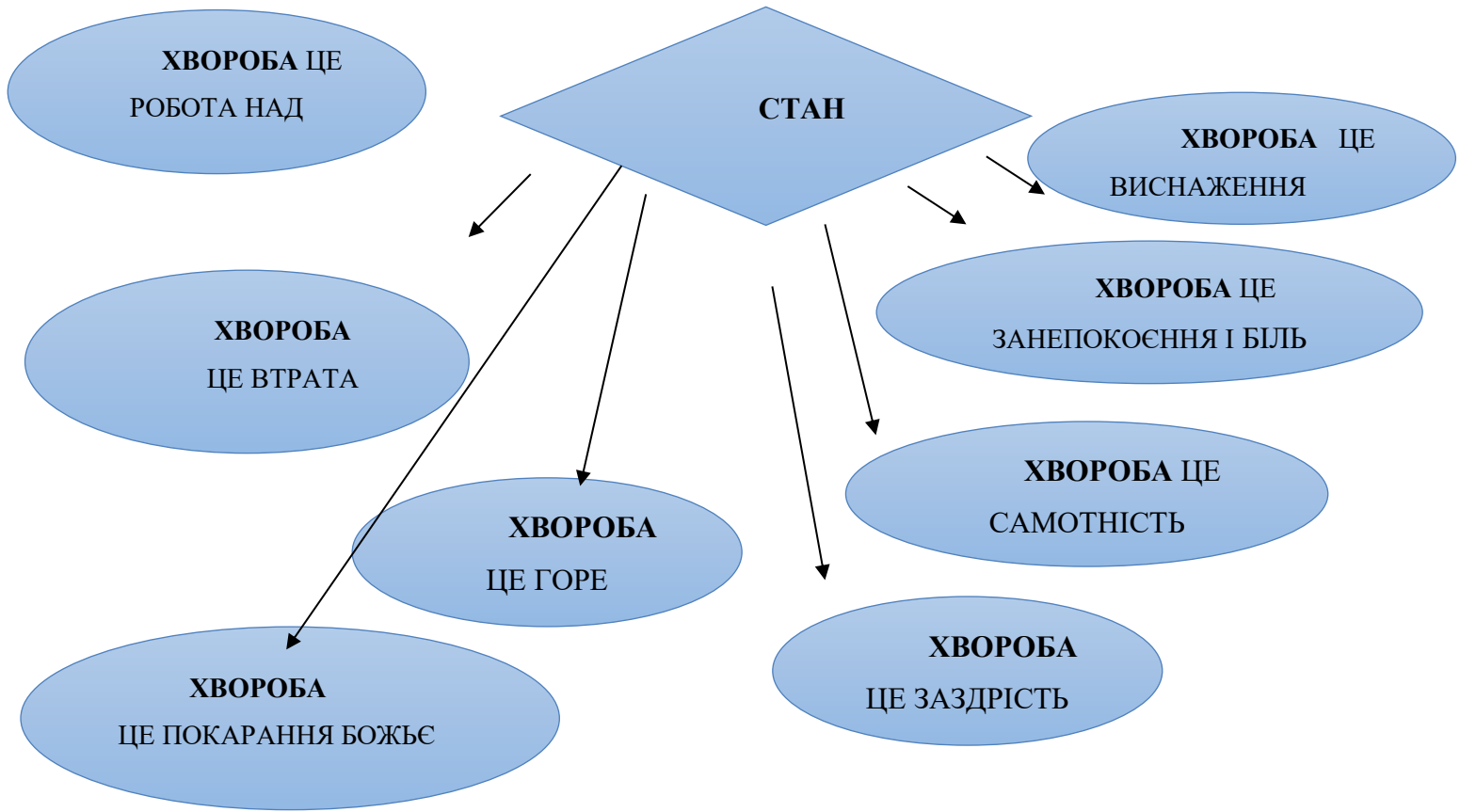
У житті Холлі, після смерті чоловіка з’явилося багато знайомих, друзів, небайдужих до її сстраждань. Одним з таких друзів – став Деніел, який розлучився зі своєю коханою і теж багато чого пережив. Через деякий час їм навіть здалося, що їх спілкування це більше ніж дружба. Проте, це

не було коханням, хоча у них було багато спільного. Їх об'єднала хвороба – самотність, яка була їх ворогом: “*She had felt that from the moment she'd met him. They could talk for hours discussing her feelings, her life, his feelings, his life, and she knew that they had a common enemy: loneliness*” [71]. Лексема *enemy* експлікує концепт ВОРОГ, і уможливлює вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ ВОРОГ.

Наближалось Різдво і Холлі все більше страждала від спогадів цього свята з чоловіком. Це завдавало їй майже фізичного болю, било по її беззахисності та вразливості: “*The beautiful smell of pine mixed with wine and Christmas dinner cooking in the kitchen filled her nostrils, and she was hit with a pang of loneliness. Christmas reminded her of Gerry. Gerry was Christmas*” [71]. Метафоричний вислів *she was hit with a pang of loneliness* ‘по ній вдарили муки самотності’ об'єктивує концепт УДАР, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА і уможливлює реконструкцію концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ УДАР САМОТНОСТІ.

Холлі починає розуміти, що їй варто жити заради себе. Вона працює над собою і готова змінити своє життя. І хоча вона все ще кохає свого чоловіка, і ніколи не забуде його, прийшов час рухатися вперед. Вона не знає, яким буде її життя, але точно усвідомлює, що впорається: “*She had enjoyed every second of her life with Gerry, but now it was time to move on. Move on to the next chapter of her life, bringing wonderful memories with her and experiences that would teach her and help mold her future. Sure it would be difficult; she had learned that nothing was ever easy.*” [71]. Номінативна одиниця *move on* ‘рухатися’ імплікує концепт ПОШТОВХ ДО ЗМІН, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА і дає змогу реконструювати концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ПОШТОВХ ДО ЗМІН.

Отже, інтерпретаційно-текстовий аналіз роману С. Ахерн “*P.S. I love you*” довів існування концептів, в термінах яких осмислюється концепт ХВОРОБА і уможливив вилучення відповідних концептуальних метафор



РОЗДІЛ 3

ІМПЛІКАЦІЯ КОНЦЕПТУ ХВОРОБА В КІНОДИСКУРСІ

3.1. Особливості вербалізації концепту ХВОРОБА у кінофільмі “За крок один від одного”

Американська мелодрама «За п'ять кроків один від одного» (*“Five Feet Apart”*) від режисера Джастіна Бальдоні дає нам зрозуміти всю важливість людських дотиків, коли ти не можеш доторкнутися до коханої людини через хворобу - кістозний фіброз - яка диктує жорстку умову: **“Human touch. Our first form of communication. Safety, security, comfort, all in the gentle caress of a finger. Or the brush of lips on a soft cheek. It connects us when we're happy, bolsters us in times of fear, excites us in times of passion and love. We need that touch from the one we love almost as much as we need air to breathe. But I never understood the importance of touch. His touch. Until I couldn't have it. So, if you're watching this and you're able, touch him. Touch her. Life's too short to waste a second”** [74].

Ми ніколи не цінуємо привілею дотику до близьких, друзів, коханого, так і головна героїня Стелла признає той факт, що вона ніколи не здогадувалась та не цінила можливість торкатися, можливість дотику. Іменник *touch* («дотик») у словосполученнях *human touch* («людський дотик»), *his touch* («його дотик») вербалізує концепт ДОТИК, а завдяки інтерпретаційно-текстовому аналізу реконструюється концептуальна метафора КОХАННЯ – ЦЕ ВІДЧУТТЯ ДОТИКА.

Муковісцидоз - хвороба якою страждають головні герої кінофільма. Щоб уникнути обміну патогенною флорою, яка здатна знищити пересажені їм донорські легені і життя, закохані повинні знаходитися не ближче метра один від одного, їм не можна навіть торкатися один одного [74]. Концепт ВІДСТАНЬ – це той метр, що відділяє їх один від одного, імплікуємо мовними одиницями *six feet* («шість футів»):

“You’re making me crazy. Hey. Stella, come on! Six feet!” [74].

І слугує основою осмислення концепту КОХАННЯ: КОХАННЯ – ЦЕ ВІДСТАНЬ.

Осмислення концепту КОХАННЯ відбувається в термінах концепту ПОТРЕБА, який вербалізується лексичним зворотом *I need you* «ти мені потрібен», який можна прослідкувати у фрагменті кінотексту:

“I need you to follow your regimen strictly and completely, please” [74].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз допомагає вилученню концептуальної метафори КОХАННЯ – ЦЕ ПОТРЕБА.

У Стелли проблеми з контролем, вона завжди прагне все контролювати, тому їй не подобається те, що Вілл, головний герой, не слідкує за курсом свого лікування. Вона хоче допомогти йому та заставити пройти всі медичні процедури:

“I have control issues. And I need to know that things are in order, and I know that you’re not doing your treatments and it’s really, really messing me up. Okay, I wanna help you. I do” [74].

Мовні одиниці: *I have control issues* («у мене проблеми з контролем»), *I need to know that things are in order* («мені потрібно знати, що все знаходиться на своєму місці»), *I wanna help you* («я хочу тобі допомогти»), вербалізують концепт ТУРБОТА в термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ: КОХАННЯ – ЦЕ ТУРБОТА.

Вілл все ж таки погоджується слідкувати за своїм лікуванням з допомогою Стелли, але тільки за умови, що він її намалює: *“Alright. I’ll help you. But if I do, what’s in it for me? No, not like... I... I wanna draw you”* [74]. Дієслово *draw* експлікує концепт МИСТЕЦТВО, в термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ у такий спосіб вилучаємо концептуальну метафору КОХАННЯ – ЦЕ МИСТЕЦТВО.

Коли люди закохані, вони прагнуть проводити весь час разом, навіть

якщо вони не можуть знаходитись поряд, як у ситуації з головними героями. Інтерпретаційно-текстовий аналіз фрагменту кінотексту:

*“Okay, I can’t trust you, so this is how it’s gonna work. We’re gonna do our treatments **together** so that way I know you’re actually doing them”* [74].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз фрагменту кіно тексту в якому прислівник *together* («разом»), імплікує концепт ЄДНІСТЬ та уможливорює реконструкцію концептуальної метафори КОХАННЯ – ЦЕ ЄДНІСТЬ.

Ця хвороба ніби тюрма для Стелли та Вілла, неможливість торкатися, неможливість обняти один одного розчулює їх: *“Oh, this disease is a prison. I wanna hug you. Just pretend that I’m doing it right now. I love you. I love you, too”* [74], тому їм доводиться представляти ніжні обійми один одного. І ця жага обіймів об’єктивує концепт ОБІЙМИ, в термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ: КОХАННЯ – ЦЕ ОБІЙМИ.

За допомогою лексичного звороту *I miss you* («я сумую за тобою») вербалізується концепт СУМ, завдяки інтерпретаційно-текстовому аналізу поданого фрагмента кінотексту: *‘Hi, it’s me. Call me ‘cause I miss you, okay? But don’t call me, ‘cause I just got out of surgery and I’m really tired. But call me though when you get this, because you’re cute and I wanna see you and your fluffy little hair and your little skinny legs”* [74]. Стелла тільки повертається з операції і перше про що вона думає – це Вілл, почути його чудовий голос, вона жадано бажає побачити його, адже вона сумує за ним. Концептуальний аналіз даного кінотексту уможливорює вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ – ЦЕ СУМ.

Бісепация – це різновид кістозного фіброзу, яким хворів Вілл. Її неможливо вилікувати та людина з цією формою муковісцидозу несе більше шкоди іншим, хворим на кістозний фіброз. Коли Вілл дізнається про свій діагноз, він впадає у розпач. Небажання зробити більше негоди Стеллі змушує його обірвати всі зв’язки з нею. Але Стелла – боєць, вона не згодна відмовлятися від свого коханого, тому вона пропонує до його уваги ряд правил, яких потрібно дотримуватися, щоб разом боротися з

хворобою: “*Hello. There is something a little bit different I want to talk about today. Burkholderia cepacia. The risks, the restrictions and the rules of engagement. B. Cepacia is a hardy bacteria. Okay? It is so adaptive that it literally feeds on penicillin. So, our first line of defense is Cal Stat, a **hospital-grade hand sterilizer**. Apply liberally and often. Next is good **old-fashioned latex!** Tried-and-true. Used for protection in all types of activities. B. cepacia thrives best in saliva or phlegm. Fun fact, a cough can travel six feet, a sneeze can travel up to 200 miles per hour. But the «**no saliva**» thing also means no kissing. Ever. So, our best defense is distance. Six feet at all times. Ta-da! Here’s a pool cue. It measures approximately five feet. Five feet” [74]. Мовні одиниці: *hospital-grade hand sterilizer* («стерилізатор для рук»), *latex* («латексні рукавиці») та *no saliva* («ніякої слини»), імплікують концепт БОРОТЬБА, і дають змогу виокремити концептуальну метафору КОХАННЯ – ЦЕ БОРОТЬБА.*

Іменникова мовна одиниця *that smile* («та посмішка») разом з прикметниковими одиницями *beautiful* («гарна») та *brave* («хоробра») вербалізують концепт КРАСА, у термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ:

“*Otherwise, I don’t dwell on it. There’s that smile. God, you’re beautiful. And brave*” [74].

У такий спосіб у поданому фрагменті кінотексту вилучаємо концептуальну метафору КОХАННЯ – ЦЕ КРАСА.

Концепт БАЖАННЯ, об’єктивовано в реченні: «*I wish I could touch you*» [74] за допомогою мовного звороту *I wish* («я бажаю»). Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного уривку кінотексту дає змогу вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ – ЦЕ БАЖАННЯ.

Будь-які особисті відносини згодом переростають у відкритість, коли ти вже не боїшся відкрити своїй другій половині всі свої недоліки, будь то вони моральні або фізичні. Так Стелла ділиться з Віллом своїми шрамами, які вона приховувала все життя: “*I’ve never wanted anyone to see me. The*

scars, uh, the tube, nothing about it's sexy. Everything about you is sexy. I think you're perfect" [74]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз імплікує концепт ВІДКРИТІСТЬ і уможлиблює виокремлення концептуальної метафори КОХАННЯ – ЦЕ ВІДКРИТІСТЬ.

Хвороба, яка забороняє двом серцям з'єднатись, що може бути гірше? Вони щиро кохають один одного, але не можуть бути разом: *"I love you, Stella. I love you, too. We can't. I know. Stella"* [74]. Мовний зворот *we can't* («ми не можемо»), що вербалізує концепт ЗАБОРОНА в термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ і сприяє вилученню концептуальної метафори КОХАННЯ – ЦЕ ЗАБОРОНА.

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

"Stella? You need to calm down. We have your new lungs. Yes, Stella. I don't want them. Stella, we've been waiting for these lungs for years. What are you talking about? If you don't use the lungs, they're wasted, sweetie. I love him. The new lungs won't mean anything without him" [74].

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

Любити – це навчитись відпускати кохану людину задля її безпеки. І саме це тяжке рішення довелось зробити Віллу, адже після операції Стелли він став для неї вкрай небезпечним через його невиліковну хворобу:

“I want you to know that this past month will last forever for me. I finally got you speechless. You know, people are always saying if you love something, you have to learn to let it go. I thought that was such bullshit. Till I watched you almost die. In that moment, Stella, nothing mattered to me. Except you. I’m sorry. I don't wanna go. All I want is to be with you. I can’t. I need you to be safe. From me. I don’t know what comes next, but I don’t regret any of this. Could you close your eyes? I just don’t know if I can walk away if you’re still looking at me. Please. I love you so much” [74].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз обраного фрагменту кінотексту та семантичний аналіз мовних одиниць *if you love something, you have to learn to let it go* («якщо ти любиш щось, ти повинен навчитись це відпустити»), *I need you to be safe, around me* («я хочу щоб ти була в безпеці, від мене») імплікують концепт ЗВІЛЬНЕННЯ та сприяють вилученню концептуальної метафори КОХАННЯ – ЦЕ ЗВІЛЬНЕННЯ.

Почуття, які відчують герої кінострічки заборонені. Вони відчують зміни у житті, до яких важко одразу пристосуватися. Вони раніше не знаходилися поруч один із одним і тому відчують збентеженість: *“I feel like fainting and running all at the same time. But I can’t move” [74].* Номінативні одиниці *to feel like fainting and running* актуалізують концепт ЗБЕНТЕЖЕННЯ і дають можливість реконструювати концептуальну метафору КОХАННЯ – ЦЕ ЗБЕНТЕЖЕННЯ.

Смисловий план почуття кохання реалізується у прагненні завжди бути поряд із коханою людиною, незважаючи на все, що може статися у майбутньому через порушення суворих правил: *“Let me guess. You’re the kind of guy that ignores the rules because it makes you feel in control. Am I right? You’re not wrong” [74].* Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку кінотексту дозволяє вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ – ЦЕ ВІДОКРЕМЛЕНІСТЬ.

У той час, коли кохання дарує щастя, воно може викликати й негативні емоції, оскільки людина вважає, що не зможе пережити розлуку з тим, кого кохає: *“Unimaginable, incomprehensible: a life lived without him”* [74]. У такий спосіб кохання осмислюється як страждання. Інтерпретаційно-текстовий аналіз уможлиблює вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ – ЦЕ СТРАЖДАННЯ.

Стелла постійно відчуває зв'язок із Віллом, який досягає тілесного існування в її уяві, бо у реальному житті вони не можуть торкнутися одне одного: *“Five feet apart. Deal? Are you in? I’m so in”* [74]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз дає змогу вилучити концептуальну метафору КОХАННЯ – ЦЕ ЕНЕРГІЯ.

Незважаючи на те, що Стелла та її хлопець не можуть бути разом на відстані менш ніж 5 кроків, вони відчувають бажану підтримку та турботу один від одного. Семантичний аналіз номінативних одиниць *hold, understand, protect* вербалізує концепт ПІКЛУВАННЯ, в термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ.

За логікою більшості людей, що фігурують в кінострічці, кохання – це не тільки смертельна хвороба, а ще й – злочин. Воно навіть прирівнюється до вбивства – вбивства самого себе: *“love kills you both when you have it and when you don’t. But that isn’t it exactly”* [74]. Номінативна одиниця *to kill*, актуалізує концепт ВБИВЦЯ. Проте хвороба також є вбивцею почуття кохання, яке виникає між молодими людьми та навіть вбивцю самих людей: *“What are you doing? Do you have a death wish or something?”* [74].

У наведеному фрагменті концепт КОХАННЯ осмислюється в термінах концепту ХВОРОБА. Інтерпретаційно-текстовий аналіз тексту уможлиблює реконструкцію концептуальної метафори КОХАННЯ – ЦЕ ВБИВЦЯ у концептуальну метафору ХВОРОБА – ЦЕ ВБИВЦЯ КОХАННЯ. Завдяки додатковому референту-лексемі *disease*. У житті завжди є шанс. Такий шанс дано і Віллу: вижити, завдяки лікуванню. Цей

шанс надано не лише життю хлопця, але й коханню, його та його дівчини: *“Do you know how lucky you are? To be a part of this drug trial? ... that wants to live”* [74]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз наданого фрагменту кінотексту уможлиблює вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ – ЦЕ ШАНС ЖИТИ.

Вілл настільки шалено кохає Стеллу, що думка про хлопців, що могли б бути на його місці зводить його з розуму, але згодом Вілл дізнається про те, що вона раніше ніколи не кохала іншого. Але допомагала одному хлопцю отримати медичний візок: *“I just helped him set up his med cart. That’s it. That’s all. I know you, Stella. Organizing a med cart is like foreplay”* [74]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього уривку кінострічки дає можливість виокремити концептуальну метафору КОХАННЯ – ЦЕ ПОРОЗУМІННЯ.

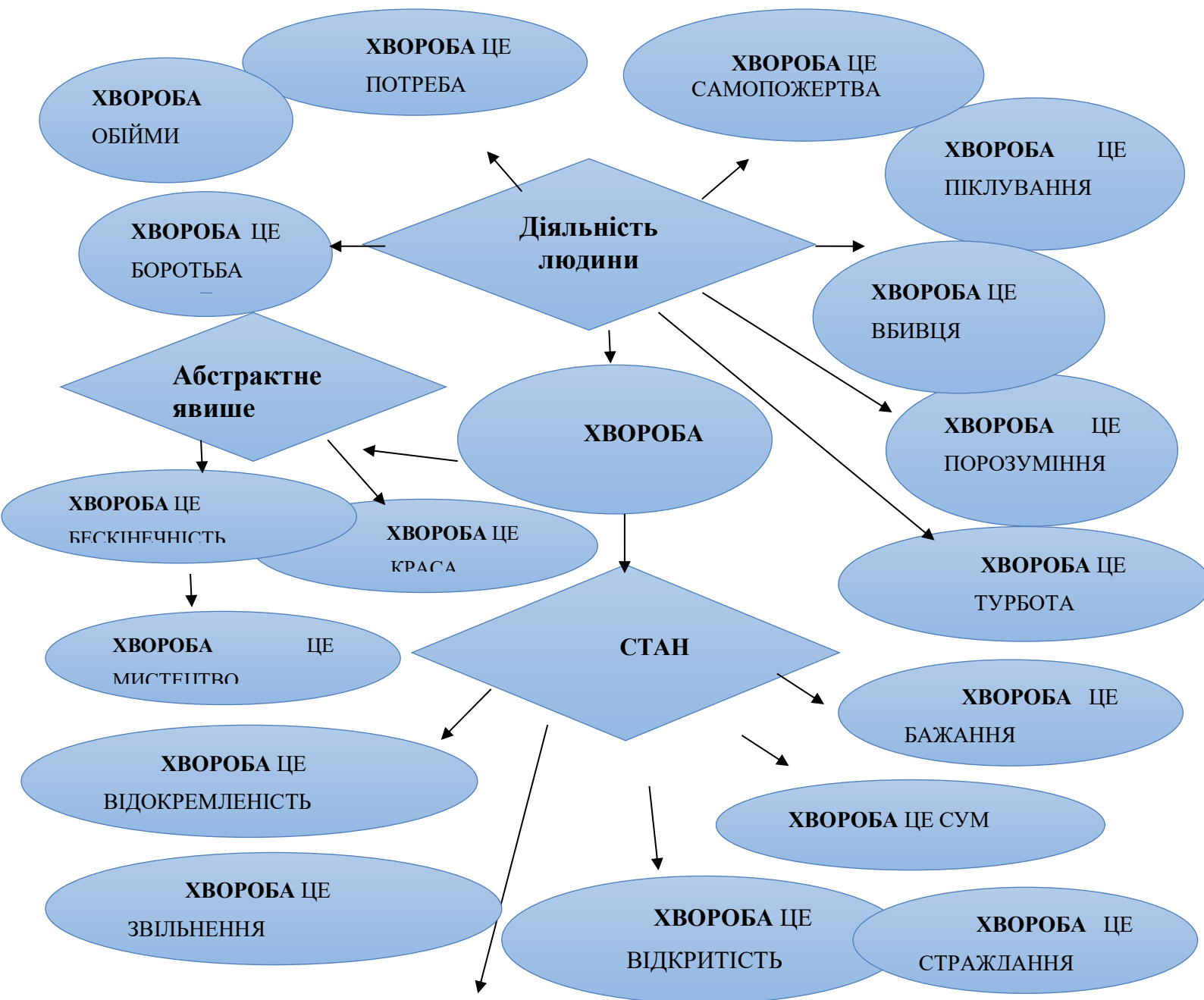
Зіставлення протилежних понять, боротьба за життя та можливість кохати проходять головною ідеєю через усю кінострічку. Мовні одиниці *mixture of pain and pleasure and fear and joy, fight* актуалізують концепт БОРОТЬБА, що допомагає реконструювати концептуальну метафору КОХАННЯ – ЦЕ БОРОТЬБА.

Стела залишається сильною заради свого коханого хлопця, щоб здобути шанс здобути шанс бути з ним, зберегти їх почуття. Це почуття залишиться з ними назавжди: *“My beautiful, bossy Stella. I guess it’s true, what that book of yours says. That the soul knows no time. My drug trial’s not working. I want you to know that this past month will last forever for me”* [54]. Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного фрагменту імплікує концепт БЕЗКІНЕЧНІСТЬ, у межах якого осмислюється концепт КОХАННЯ і уможлиблює вилучення концептуальної метафори КОХАННЯ – ЦЕ БЕЗКІНЕЧНІСТЬ.

Репліка одного з героїв: *“People who love in a world in a world without walls”* [74] уможлиблює за допомогою інтерпретаційно-текстового аналізу

вилучення концептуальну метафору КОХАННЯ – ЦЕ ВІДСУТНІСТЬ МЕЖ.

Отже проаналізовані фрагменти кінотексту та виявлені концептуальні метафори утворюють набір концептуальних тропів з цільовим доменом КОХАННЯ: ВІДЧУТТЯ ДОТИКА, ВІДСТАНЬ, ПОТРЕБА, ТУРБОТА, МИСТЕЦТВО, ЄДНІСТЬ, ОБІЙМИ, СУМ, КРАСА, БАЖАННЯ, ВІДКРИТІСТЬ, ЗАБОРОНА, САМОПОЖЕРТВА, ЗВІЛЬНЕННЯ, ЗБЕНТЕЖЕННЯ, ВІДОКРЕМЛЕНІСТЬ, СТРАЖДАННЯ, ЕНЕРГІЯ, ПІКЛУВАННЯ, ВБИВЦЯ, ШАНС ЖИТИ, ПОРОЗУМІННЯ, БОРОТЬБА, БЕЗКІНЕЧНІСТЬ, ВІДСУТНІСТЬ МЕЖ.



ХВОРОБА ЦЕ
ЗБЕНТЕЖЕННЯ

ХВОРОБА ЦЕ
ВІДЧУТТЯ ДОТИКА

ХВОРОБА ЦЕ
ШАНС ЖИТИ

3.2. Метафоричне осмислення концепту ХВОРОБА в кінострічці “Осінь у Нью-Йорку”

Романтична мелодрама “Осінь в Нью-Йорку” розповідє про кохання вже літнього чоловіка та молодої дівчини, хворої на дуже рідке захворювання серця. Мати дівчини раніше була його коханкою і тому сприйняла стосунки між донькою та колишнім коханцем як флірт. Та події у кінострічці розгорталися так швидко, що чоловік не встиг збагнути як закохався в дівчину.

Відчувши, що їх стосунки зайшли вже надто далеко, Шарлотта вирішує розповісти про свою хворобу:

- *“We have no future. I know. I'm sick.*
- *What do you mean?*
- *It's my heart. Nobody even thought I'd last this long. I could've put off telling you but...*
- *I genuinely like you.*
- *I wanted to be clear right from the start... so there was no chance for any confusion later.” [72].*

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного фрагменту кінотексту дозволяє вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА МАЙБУТНЬОГО.

Якщо для пересічної людини час допомагає вирішити усі проблеми, налагодити життя, то для героїв цієї кінострічки він вже не може змінити що-небудь. Навпаки він краде кожного разу день з життя хворої дівчини:

- *“What can I say, Will? Time is a thief. One day, you're rich as an Arab. Next day, you're lucky if you can afford pistachio nuts. It's funny. Most of us are young for what? About a minute and a half?”* [72].

Лексема *thief* у наведеному уривку з кінотексту експлікує концепт КРАДІЙ і допомагає вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ КРАДІЙ.

Напад хвороби, спричинений нервозним станом дівчини, змушує всіх замислитися над тим, чи є можливість врятувати дівчину:

- *“I can't believe this! Breathe, breathe, Breathe... are you all right?”*
- *That's not accurate. Neuroblastoma is a soft-tissue malignancy, but not a cancer. Most common in children. Very rare in young adults. In Charlotte's case...the tumor is in her chest cavity. It's growing rapidly, it's proved resistant to both the radiation.. and the chemotherapy.*
- *What about alternative therapies? Eastern medicine...? You don't hum this away.*
- *Charlotte is the expert in that area. Eventually, she'll be treated for pain.*
- *I suppose, as a final effort...surgery could become an option.*
- *But it's risky. So risky that Charlotte has signed a directive...forbidding it, or any other form... of heroic intervention.”* [72].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного фрагменту кінотексту та семантичний аналіз лексеми *risky* експлікує концепт РИЗИК і дозволяє вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ РИЗИК.

Незважаючи на складні обставини хвороби, головний герой Вілл все ж таки не втрачає надії на порятунок Шарлотти: *“Hope is a thing with feathers/ That perches in the soul.”* [72]. І тому для нього неаби якого значення мають слова, які виголошує Шарлотта, цитуючи Емілі Дікенс.

Лексема *hope* у поданому контексті вербалізує концепт НАДІЯ, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА.

Та нажаль обстеження доводить, що сподіватися немає на що. Хвороба прогресує і погіршує кожного дня фізичний стан дівчини:

- *“ Doctor!*
- *Mr. Keane...*
- *Tell me.*
- *The repeat MRI and CAT scan show interval progression.*
- *The tumor's grown.*
- *Yes. Considerably. It's begun to obstruct the outflow from her heart.*
- *I'm sorry, I wish there was...There's very little we can do.*
- We may be talking about weeks.*
- *Weeks?*
- *I'm sorry.*
- *You said she had a year!*
- *No, I said a year at best.That's not good enough!*
- *You said a year!*
- *I want to have a year!*
- *This is inappropriate. Alright, sorry, sorry.You said there would be a point when surgery... might be an option.*
- *If Charlotte agrees to it. Let's assume that she did. When would this operation take place? When it's clear we're losing her.*
- *Would you perform it?*
- *I am not a surgeon.The point is not fiinding someone who's qualified. It's fiinding someone who's qualified who is willing to do the operation.” [72].*

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного фрагменту кінотексту дає змогу вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА НАДІЙ.

Страшний вирок докторів змушує Вілла шукати альтернативні шляхи для спасіння дівчини, яку він на цей час вже покохав. Навіть думка про те, що він може її втратити – нестерпна для чоловіка:

- “ She doesn't have long.*
- *Weeks. Maybe less.*
- *And they can't do anything for her?*

- *No, her doctor says when it's hopeless at the end.....surgery could be an option. Heroic surgery, she calls it.*

- *That's why I'm out looking for someone to make sure that when the times...*

comes, it's a hero that performs it. I haven't found anybody yet though. I can't find anybody who's even willing to attempt it. I will! I'm going to find someone because I can't lose her. It won't happen. She's too young.” [72].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього фрагменту кінотексту уможлиблює вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ БОРОТЬБА.

І Вілл починає боротьбу за життя дівчини, яку кохає. Він робить все можливе і неможливе, щоб врятувати її. Це стало сенсом його життя – допомогти Шарлотті вилікуватися:

- *“What's more important, is what do you want for Christmas?*

- *No, you already gave me my present. I forgot. Did you like it? What was it again? Misery, heartbreak, pain... love...happiness,*

- *life. I remember now. What can I give you? More of this. His name is Tom Grandy Harvard undergrad. He's at the Cleveland Heart Institute.*

- *Ohio?!*

- *It's one of the best in the world. He did his residency at Brigham, cardiac surgery training at Cleveland. He takes the cases no one else will touch. They say he's a miracle worker. He spends a lot of time traveling, a lot of time lecturing. I got you an appointment today at 12:30. Do not be late. He only has 15 minutes. The surgeon that recommended him said “If you can get him to take the case.....you know Charlotte's got a chance”. He hates the fail.*” [72].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього фрагменту кінотексту уможлиблює вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ ВИБІР.

Вілл знаходить хірурга, який може зробити операцію Шарлотті і Вілл сподівається, що він врятує її життя. Йому потрібно відчувати, що він зробив усе можливе, щоб вона була жива:

- *"You want to live! You think I haven't been through this? So many times! I don't want to give people hope when there isn't any.*
- *Why not? Maybe, we need hope. Maybe, I need to know that I've done everything that I could do."* [72].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього фрагменту кінотексту уможливорює вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ НАДІЯ.

Та нажаль усі сподівання Вілла були марними. Хірург не зміг врятувати дівчину і Шарлотта помирає.

"Time cannot break...the bird's wing from the bird. ""The bird and wing together.../go down, one feather. "/ "No thing that ever flew... " /"... not the lark, not you... "/ "Can die as others do." [72].

Лексема *die* експлікує концепт СМЕРТЬ, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА і сприяє вилученню концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ СМЕРТЬ.

Отже, концепт ХВОРОБА осмислюється в термінах концептів ВТРАТА МАЙБУТНЬОГО, КРАДІЙ, РИЗИК, НАДІЯ, ВИБІР, ВТРАТА НАДІЙ, БОРОТЬБА та СМЕРТЬ, які уможливають вилучення відповідних концептуальних метафор: ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА МАЙБУТНЬОГО, ХВОРОБА ЦЕ КРАДІЙ, ХВОРОБА ЦЕ РИЗИК, ХВОРОБА ЦЕ НАДІЯ, ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА НАДІЙ, ХВОРОБА ЦЕ БОРОТЬБА, ХВОРОБА ЦЕ СМЕРТЬ і дають розуміння поняттю хвороба не тільки як стану здоров'я, але й емоційному стану людини, діяльності людини (див.рис. 3.3.)

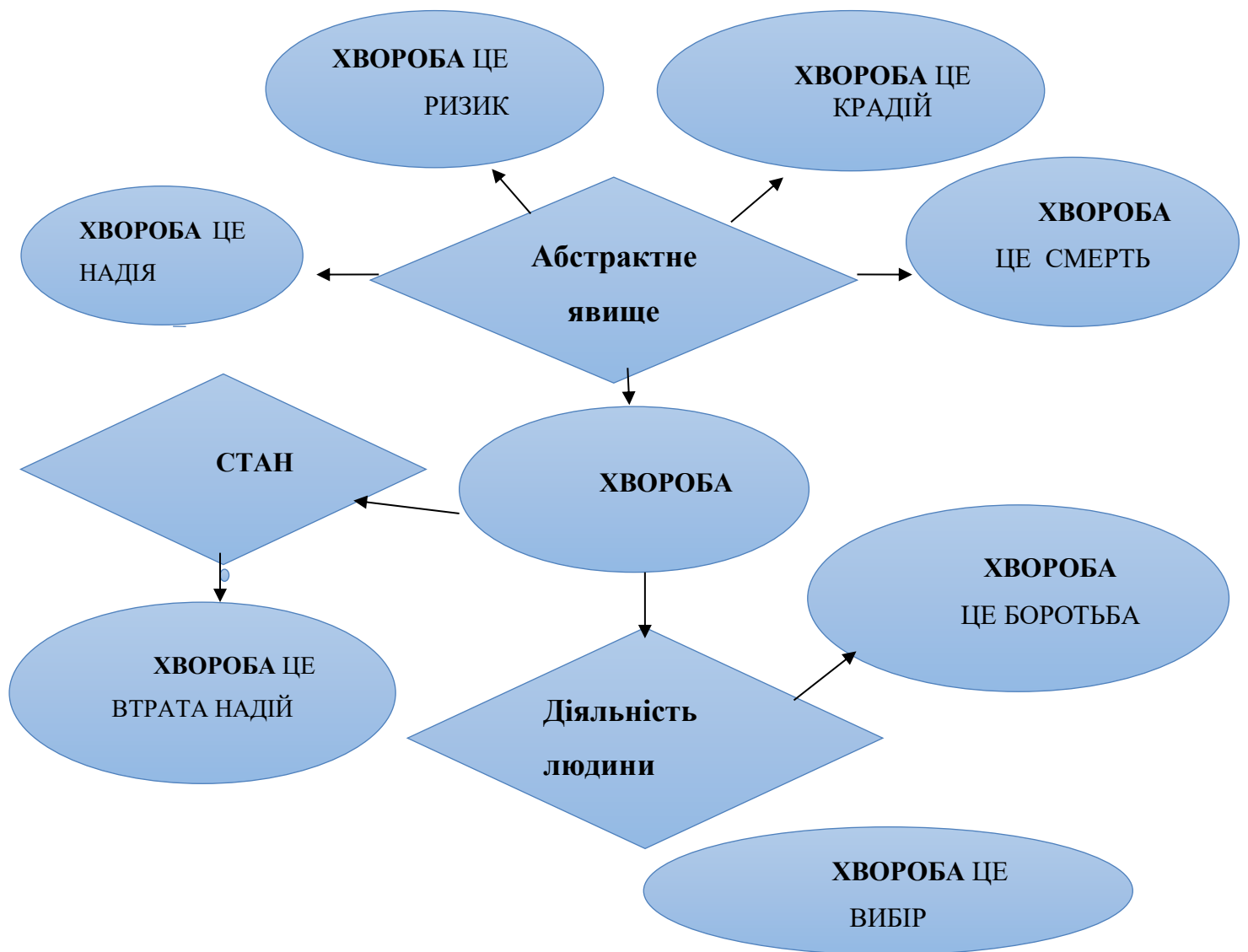


Рис. 3.3. Образно-асоціативний шар концепту ХВОРОБА в кінострічці “Осінь в Нью-Йорку”

3.2. Концепт ХВОРОБА у кінофільмі “Солодкий листопад”

Кінострічка “Солодкий листопад” розповідає про хвору дівчину, яка почувши вирок лікарів, вирішила насолоджуватися життям на той час, скільки їй залишилося прожити. Вона заводила знайомства з молодими

чоловіками, мала коханців, кожного місяця нова жертва її плану підпадала під чари її краси і так само легковажно вона залишала їх на самоті.

“.....She told me since she couldn't live a normal life; she was gonna live an abnormal one, best way she knew how.” [78].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного фрагменту кінотексту та семантичний аналіз словосполучення *abnormal life* уможлиблює вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ НЕПОВНОЦІННЕ ЖИТТЯ.

Протягом всієї стрічки Сара почуває себе ніби-то здорова людини. Дія відбувається у межах року і тільки в листопаді її хвороба проявляється з всією силою. Саме у цей час в неї закохується Нелсон. Він, нічого не знаючи про її хворобу, вирішує одружитися з Сарою, якщо вона буде згодна:

“I stood on the street, Sara, and I realized: This is it. Life will never be better or sweeter than this. I am happy. I'm in love. Everything clicked for me.” [78].

Сара не може прийняти пропозицію Нелсона із-за хвороби і наполягає на угоді, яку вони уклали місяць тому:

- *“We made a deal, remember? One month. That's it.*
- *Did you hear what I said? I said I'm in love with you. I've never said that to anyone, ever.*
- *We made an arrangement, Nelson. One month and not a day more. That was our deal.” [78].*

Лексеми *deal, arrangement* експлікують концепт УГОДА, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА і уможлиблюють вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ УГОДА.

Нічого не розуміючи, Нелсон намагається довести свої почуття:

“Screw the deal. I just asked you to spend the rest of your life with me. Doesn't that mean anything to you?” [78].

Бурхлива розмова спричиняє напад хвороби у Сари і швидка допомога відвозить її в лікарню. Побачивши велику кількість склянок з ліками у її шафі, Нелсон замислюється над тим, що не все гаразд з дівчиною. У лікарні знайомий Сари розповідає Нелсону про її хворобу:

“I’m sorry you had to find out this way, Nelson. She was diagnosed four years ago. It’s a non-Hodgkins lymphoma. For Christ’s sake, bone marrow transplants, chemo, experimental treatments... She stopped because they didn’t work. Nothing worked.” [78].

Нелсону здається все це нереальним, він не помічав нічого раніше:

“Look, I’m no doctor... but one year unchecked...” [78].

В його уяві є сподівання, що все не так погано і дівчину можна врятувати. Але Чак виголошує вирок: *It has spread everywhere.*

Вислови *Nothing worked, It has spread everywhere* імплікують концепт ВИРОК і дають змогу реконструювати концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ВИРОК.

Нелсон шокований тим, що дівчина нічого не сказала йому раніше:

“God damn it. Talk about trust -- talk about honesty -- how could she get involved with me and not tell me she was sick? I mean, what was she thinking?” [78].

Пояснення він почув у словах Чака:

“She was thinking you’d be like all the others. Just a month. You need to understand something, Nelson. Rules are how she copes. When life’s out of control, people go to great lengths to invent the illusion of control.” [78].

Семантичний аналіз лексеми *illusion* та інтерпретаційно-текстовий аналіз уривку експлікує концепт ІЛЛЮЗІЯ, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА: ХВОРОБА ЦЕ ІЛЛЮЗІЯ.

Незважаючи на те, що дівчина не бажає, щоб Нелсон бачив її в найгіршому стані, він відвозить її додому і продовжує боротися за її кохання.

На день Подяки, який їй організували всі її друзі, Нелсон прийшов з 12 подарунками, які зазвичай презентують на Різдво, бо РІЗДВО може не прийти в її життя і тому цей листопад ніколи не скінчиться для них:

“ Look around, Sara... every month is November... and I love you every day.

Who told me once that we see the world we choose to see? This is our month and it never has to end.” [78].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку з фільму імплікує концепт БОРОТЬБА, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА: ХВОРОБА ЦЕ БОРОТЬБА

Цей листопад дійсно був чарівний в житті Нелсона і Сари. Хвороба ніби-то відступила і коханні насолоджувалися життям. Кожну мить вони проводили разом, ніби намагалися зробити один одного більш щасливими.

“I surrender all attempts to control life, yours or mine. I live for one thing: to love you. To make you happy. To live firmly and joyously in the moment. November is all I know and all I ever want to know.” [78].

Мовна одиниці *life, live, to love* у даному уривку з кінострічки експлікують концепт КОХАННЯ і дають змогу вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ КОХАННЯ.

Та незважаючи на це, Сара все ж таки вирішила піти від Нелсона, щоб він запам'ятав її назавжди майже здоровою і щасливою. Таке рішення було зовсім незрозумілим для Нелсона:

“Because you're sick? I don't care if you're sick. The only thing I care about is you.” [78].

Лексема *care* актуалізує концепт ПІКЛУВАННЯ і допомагає реконструювати концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ПІКЛУВАННЯ.

Сара вважала, що її хвороба не має права катувати його життя:

“Just like I need to know you’ll go on and have the beautiful life you deserve. I want you to fall in love again someday, be a husband, have a family.”
[78].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку фільму імплікує концепт КАТУВАННЯ, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА: ХВОРОБА ЦЕ КАТУВАННЯ.

Таким чином, досліджуваний концепт ХВОРОБА є концептуальним референтом у концептуальних метафорах ХВОРОБА ЦЕ НЕПОВНОЦІННЕ ЖИТТЯ, ХВОРОБА ЦЕ УГОДА, ХВОРОБА ЦЕ ВИРОК, ХВОРОБА ЦЕ ІЛЛЮЗІЯ, ХВОРОБА ЦЕ КОХАННЯ, ХВОРОБА ЦЕ ПІКЛУВАННЯ, ХВОРОБА ЦЕ КАТУВАННЯ.

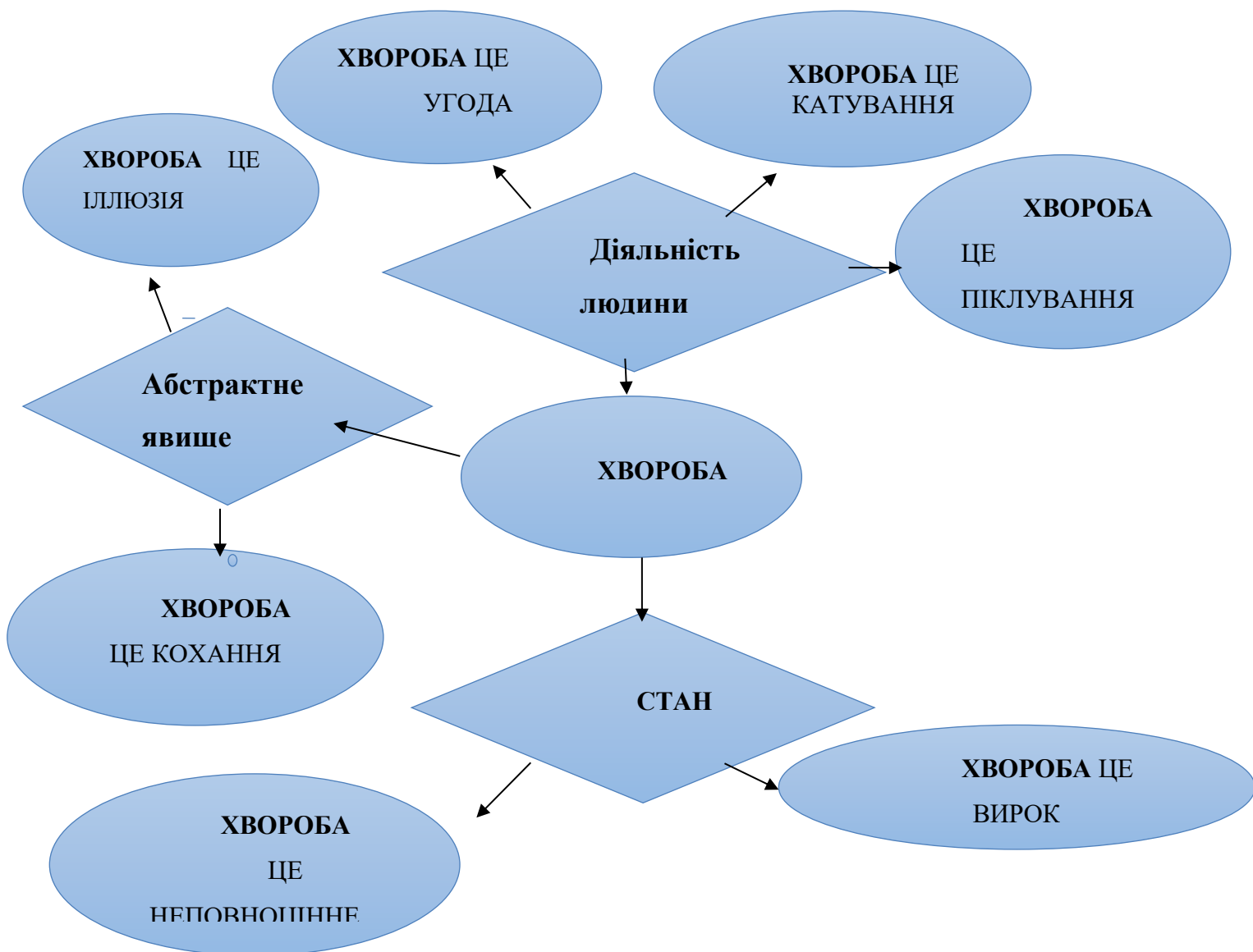


Рис. 3.3. Образно-асоціативний шар концепту ХВОРОБА в
кінострічці “Солодкий листопад”

3.4. Вербалізація концепту ХВОРОБА в кінострічці “До зустрічі з тобою”.

Кінострічка “До зустрічі з тобою” розповідає про трагічний випадок, який стався з головним героєм Віллом по дорозі на роботу. Під дощем на слизькій дорозі його збив мотоцикл і у цю мить закінчилося активне та повноцінне життя молодого чоловіка. Він став калікою: був не в змоззі ходити, відчував біль у кістках.

Його батьки тримали його в найкращій клініці, де лікарі намагалися врятувати йому можливість рухатися та зменшити біль:

- *“ Hello Mr. Traynor, how are you?*
- *Nathan, what are they doing in there?*
- *He has a check up every six months. To see if he is getting better? It’s a spinal cord injury. He’s not going to get better.*
- *But you do all those exercises with him.*
- *Yes, to stop his muscles atrophying. Will’s body no longer works below here.*
- *but you’re still trying, right?*
- *He’s threw everything into physio in the first year. And all we got was slight movement from his thumb and finger.” [76].*

Мовні одиниці *physio, to stop his muscles atrophying* та вислови *do all those exercises with him, slight movement from his thumb and finger* імплікують концепт БОРОТЬБА, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА і дозволяють вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ БОРОТЬБА.

Тяжкий період в житті молодої людини переживають разом з ним і його батьки, наречена:

- *“ It wasn't a cry for help, Camilla, he meant it and you know that. And this way we can be with him, supporting him, loving him. He's my son!*
- *Yes, he's my son, too!!” [76].*

Лексеми *cry for help, supporting him, can be with him* вербалізують концепт ПІКЛУВАННЯ і уможливають реконструкцію концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ ПІКЛУВАННЯ.

Незважаючи на професіональних лікарів та доречні методи лікування організм Вілла був занадто слабким, він ставав більш вразливим до інших хвороб, які здавалося тільки й чекали на нього:

- *“ Then the first bout of pneumonia hit and then autonomic dysreflexia.*
- *And whats that mean? His blood pressure goes up and down?*
- *yeah. He's constantly open to infection.*
- *But theresmedical advances taking place all the time, right?*
- *well, yeah. But no one's worked out how to fix the spinal cord yet” [76].*

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку з кінострічки дає змогу вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ВРАЗЛИВІСТЬ ОРГАНІЗМУ.

Та не кожний витримав це випробування. Його наречена Алісія вийшла за його друга, не бажаючи бачити страждання Вілла:

- *“ I hear rumors that the father of the bride is going to inflict another speech on us*
- *Oh, no no no!*
- *I'm supposed to be driving Will home.*
- *Ah yes, young Will. He was her chance, you know. Only one of that lot, that was worth a damn. Terrible shame. He is not dead. No I mean for her, not for him. Rupert's an asshole. You take care of him, He's a good one.” [76].*

Номінативні одиниці *chance, shame* експлікують концепт ВИБІР та дають змогу вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ВИБІР.

Розчарований своїм безсиллям перед хворобою, Вілл прийняв рішення зробити евтоназію через 6 місяців, якщо не відбудуться зміни в

його стані здоров'я. Це рішення далось йому нелегко, але він не міг бути тягарем для своїх батьків. Вони не поділяли його думку і сподівалися, що за цей час якесь чудо може змінити його рішення:

“It’s his choice. And this is what he wants. You know how much pain he’s in. God! He gave me six months. We can still persuade him and do you think the pretty waitress is going to do that?” [76].

Лексеми *choice, much pain, six months* імплікують концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ВІДМОВА ВІД ЖИТТЯ.

Мати знайшла, як їй здавалося вихід з цієї ситуації: молода офіціантка Луїза, яка залишилася без роботи, на думку матері, могла повернути Віллі до життя і відмовити від безглуздного рішення:

“- Will’s barely left the house in two years and we have tried.

- Yes, but we haven’t succeeded.

- If Louisa can come up with things that Will is able and prepared to do, then that’s all for the good, surely! Sports, concerts I’d love to see him do any of these things. Let do it for himself. Will needs to be allowed to feel like a man.” [76].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку з фільму дає змогу реконструювати концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ РОБОТА.

Луїза проводила багато часу поряд з Віллі, вона вносила свіжий потік енергії в його одноманітне життя і відволікала його від тяжких думок:

- “So maybe horse racing wasn’t my best idea. But this I think you’ll enjoy.

So Nathan’s never been to a classical music concert, now? We will go together.

- Life coaching, physical training, motivation, local young entrepreneur of the year, two years running!” [76].

Вона умовила Віллі поїхати на весілля своєї колишньої нареченої і у медичному візку разом з Луїзою він навіть “танцював”:

- “Move closer? You smell fantastic. You know, you never would have let those breasts so near to me, if I wasn’t in a wheelchair.

- *Yes, well you never would have been lookin' at these breasts, if you hadn't been in a wheelchair.*

- *Of course I would!*

- *No, you wouldn't. You wouldn't. You would have been too busy*" [76].

Вона вигадала для Віллі подорож і це також відновило його життя.

- *"What is this?*

- *It's the trip I told you about.*

- *I thought you meant Lords or something, hot tub under the stars? Massages? Swim with dolphins? What look! Five star luxury 24 hour room service.*" [76].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведених уривків дає змогу реконструювати концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ПІДТРИМКА.

Розуміючи яка велика соціальна відстань між ними, Луїза намагалася допомогти йому. Так поступово Віллі закохався в дівчину. За словами самої Луїзи, як би він не був хворий, він навіть не приділив уваги такій дівчині як вона.

Якщо душевний стан Віллі більш-менш мав позитивний характер, його фізичний стан не покращився. Він був дуже слабкий і подразники хвороб робили його тіло ще більш вразливим:

- *"He's stable.*

- *Pneumonia?*

- *He only had cough on Saturday morning. His lungs are weak. Any bacteria hits him hard.*" [76].

Навіть батьки, які бачили його страждання, біль, стали замислюватися над його рішенням зробити евтоназію:

- *"I've been with him two years. His life is hard. He hides his pain, when he's with you. But there have been times when I've stayed over. And I hear him screaming. In his dreams he's still running or skiing still doing things and. Then he wakes up. And there is nothing I can say to him. Now, I can't judge what he wants to do. That's his choice.*

- *But that was before me.*
- *Yes and I know that he did pretty much anything to make you happy. I want him to live, Lou. But only if he wants to live.*
- *I can't just let this happen. I can't."* [76].

Лексеми *pain, screaming* експлікують концепт БІЛЬ, у термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА і уможлиблює конкретизацію концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ НЕСТЕРПНА БІЛЬ.

Та Луїза, яка також кохає Віллі, не зможе змиритися з таким його рішенням. І знов вона намагається щось вигадати, щоб полегшити його стан і вивести із депресії:

- *"So if I could come up with another trick, that doctors would agree to, would you come with us?"*
- *But this job of yours is just for a few more weeks and things will soon be back to normal and I should be proud that youre doing something worthwhile.*
- *I don't want to argue with you less than 300 calories. This isn't work."* [76].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного уривку з кінострічки дає можливість реконструювати концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ДЕПРЕСІЯ.

Віллі розуміє, що не може нічого дати дівчині і віддячити за її почуття та піклування про нього. Та прийняти себе як каліку з постійним болевим синдромом він не хоче і не може:

- *"Get that, this could be a good life.*
- *But it's not, "My life". Its not even close. You never saw me, before. I loved my life. I've really loved it. I can't be the kind of man, who just accepts this.*
- *Yes, but you're not giving it a chance.*

- *You're not giving ME a chance. I have become a whole new person these last six months, because of you. You could have ever done for me. But I need it to end here. No more pain and exhaustion and waking up every morning already wishing it was over. It's not going to get better than this. The doctors know it and I know it. When we get back, I am going to go to Switzerland. So I'm asking you, if you really feel the things you say you feel. Come with me."*

- *"Yes I know, but I thought that you were changing your mind.*

- *Nothing was ever going to change my mind. I promised my parents six months. And that's what I've given them."* [76]

Номінативні одиниці *pain, exhaustion, wishing it was over, it's not going to get better* вербалізують концепт ВИСНАЖЕННЯ, в термінах яких осмислюється концепт ХВОРОБА і дає можливість вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ВИСНАЖЕННЯ.

Луїза не може прийняти такий кінець Віллі і намагається донести до нього свої почуття:

- *"And now, You want me to come and watch the worst thing you can possibly imagine. Do you have any idea of what you are asking? I wish I had never taken this stupid job. I wish I had never met you.*

- *Louisa? Louisa!!"* [76].

Інтерпретаційно-текстовий аналіз наведеного уривку з кінофільму уможливорює вилучення концептуальної метафори ХВОРОБА ЦЕ КОХАННЯ.

Батьки Віллі вдячні дівчинці за щасливі місяці його життя і намагаються заспокоїти її, бо все, що вона робила було даремно. Цю ж думку поділяють її батьки:

- *"Mrs. Traynor, does not know what else she can do. It's his choice. Some choices you don't get to make! He's not in his right mind! People who are vulnerable should not be given the chance to it's complicated, Mom"*.

"- It is not. It's simple.

- *Mom?*

- *No! You can't be a part of this. It's no better than murder.*

- *I tried, Dad. I tried so hard! But I failed.*

- *Who says you failed? I'm not sure anyone in the world could ever persuade that man once he'd set his mind to something you can't change who people are.*" [76].

"Then what can you do? You love them. No one could have done more than you. You have a heart as big as that castle and I love you for it." [76].

Метафоричний зворот *have a heart as big as that castle*, вислов *No one could have done more than you* імплікує концепт ПОРЯТУНОК та дозволяє вилучити концептуальну метафору ХВОРОБА ЦЕ ПОРЯТУНОК.

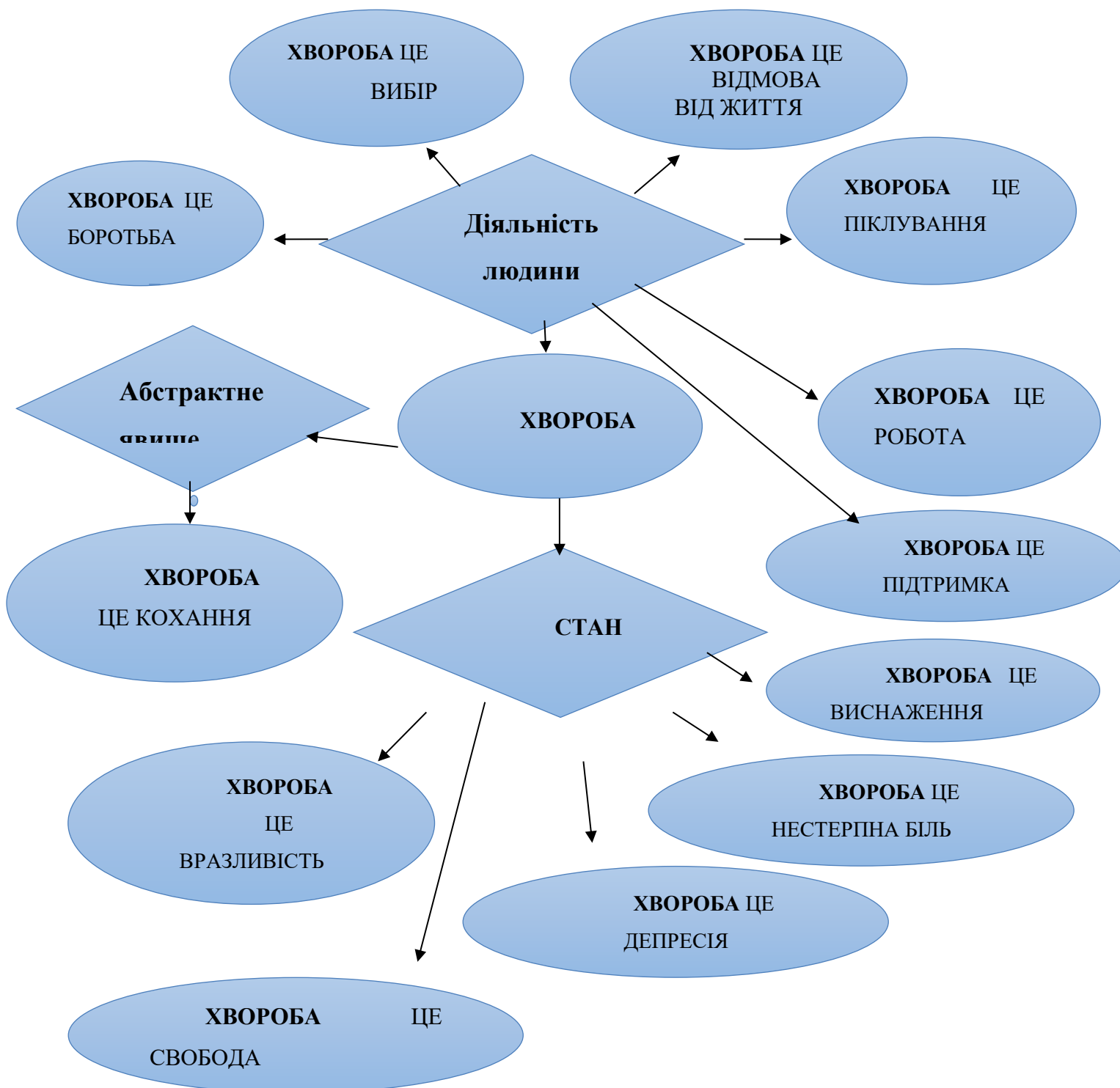
Віллі розуміє як важко його батькам і Луїзі буде без нього, але бути тягарем для них він також не хоче і невзможі терпіти біль. Та на останне він хоче віддячити дівчині, яка намагалася допомогти йому перенести хворобу у ці важкі місяці його життя. Банківський рахунок, на його думку, допоможе їй знайти роботу і триматися у цьому світі незалежною від інших:

"There are a few things I wanted to say and couldn't, because you would have got all emotional. And wouldn't have let me finish. So, here it is. When you get back home, Michael Lawler will give you access to a bank account, that contains enough to give you a new beginning. Don't start panicking its not enough for you to sit around for the rest of your life. But it should buy you your freedom. Wear those stripy legs with pride. Knowing you still have possibilities. Is a luxury, and knowing that I might have given them to you has eased something for me". [76]

Хвороба на жаль перемогла і Вілл передчасно пішов з життя, залишивши після себе гарні спогади та вчинки. Інтерпретаційно-текстовий аналіз уривку та семантичний аналіз лексем *bank account, freedom* вербалізують концепт СВОБОДА, в термінах якого осмислюється концепт ХВОРОБА і уможливляє реконструкцію концептуальної метафори

ХВОРОБА ЦЕ СВОБОДА. Хвороба, яка забрала життя Віллі дала Луїзі можливість продовжити її безпечне життя, завдяки цьому подарунку долі.

Таким чином, було виявлено низку концептуальних метафор з цільовим доменом ХВОРОБА, у яких це поняття уподібнюється: абстрактним явищам: КОХАННЯ, діяльності людини: ВИБІР, ВІДМОВА ВІД ЖИТТЯ, БОРОТЬБА, ПІКЛУВАННЯ, РОБОТА, ПІДТРИМКА; стан людини: ВИСНАЖЕННЯ, НЕСТЕРПНА БІЛЬ, ДЕПРЕСІЯ, ВРАЗЛИВІСТЬ ОРГАНІЗМУ, СВОБОДА.



ВИСНОВКИ

У ході дослідження ми дійшли таких висновків:

Концепт – це багатомірне ментальне утворення, базова одиниця колективного знання або свідомості, яка існує в конкретній етнічній культурі та має властиві тільки їй цінності. З точки зору лінгвокультурологічного підходу, будь-який концепт є семантичним утворенням та набуває вербалізованого змісту, який відзначений етнічною специфікою та відображає внутрішній світ людини.

Усі концепти можна розділити на універсальні та специфічні (А.М. Приходько). Універсальні концепти неоднорідні: в їхньому складі мають місце як категоріальні (філо- і теософські), так і онтологічні (емоційні, біосоціальні, фізіологічні) ментальні утворення. Специфічні концепти мають прив'язку до певної (суб)культури – соціальної, етнічної, професійної, конфесіональної тощо.

Концептуальна метафора є особливим засобом осмислення концепту. В її основі лежать не існуючі категорії, а сформовані в свідомості людини концепти, саме тому за допомогою використання концептуальної метафори абстрактні поняття осмислюються в більш конкретних термінах. У контексті нашого дослідження визначаємо концепт ХВОРОБА як специфічний. У проаналізованих текстах концепт ХВОРОБА есплікується таким номінативними одиницями: *desease, sick, procedure, symptoms, infect*.

У романі Лорен Олівера “Деліріум” ознаки концепту ХВОРОБА проектується на концепт КОХАННЯ за допомогою процедури аналогового мапування, що дає можливість автору прирівняти це почуття до небезпечної хвороби. У романі концептуальна метафора КОХАННЯ ЦЕ ХВОРОБА є домінантною. Концепт ХВОРОБА також осмислюється в термінах концептів СТРАХ, ДУШЕВНА БІЛЬ, ВІТЧУЖДЕНІСТЬ, ТАЄМНИЦЯ.

Інтерпретаційно-текстовий аналіз роману Дж.Гріна “Винні зірки” уможливив вилучення концептуальних метафор ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ, ХВОРОБА ЦЕ БОРОТЬБА, ХВОРОБА ЦЕ ДУШЕВНА БІЛЬ, ХВОРОБА ЦЕ ДЕПРЕСІЯ, ХВОРОБА ЦЕ РОЗЧАРУВАННЯ, ХВОРОБА ЦЕ ЖИВА ІСТОТА, ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА НАДІЙ, ХВОРОБА ЦЕ СТРАХ БУТИ ЗАБУТИМ, ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТИ, ХВОРОБА ЦЕ СПУСТОШЕННЯ, ХВОРОБА ЦЕ СМЕРТЬ, в термінах яких осмислюється концепт ХВОРОБА.

Концепт ХВОРОБА у романі Геддона “Дивний випадок з собою вночі” осмислюється через концептуальні метафори ХВОРОБА ЦЕ ПІЗНАННЯ, ХВОРОБА ЦЕ ЗНЕВАГА ЛЮДЕЙ, ХВОРОБА ЦЕ ІНШЕ СПРИЙНЯТТЯ ЖИТТЯ, ХВОРОБА ЦЕ ЗБОЙ СИСТЕМИ, ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ, ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ ВТРАТИ.

Інтерпретаційно-текстовий аналіз роману С. Ахерн “*P.S. I love you*” довів існування концептів, в термінах яких осмислюється концепт ХВОРОБА і уможливив вилучення відповідних концептуальних метафор ХВОРОБА ЦЕ ПОКАРАННЯ БОЖЬЄ, ХВОРОБА ЦЕ ГОРЕ, ХВОРОБА ЦЕ САМОТНІСТЬ, ХВОРОБА ЦЕ ТУЖЛИВІ СПОГАДИ, ХВОРОБА ЦЕ БЕЗГЛУЗДДЯ, ХВОРОБА ЦЕ ВИСНАЖЕННЯ, ХВОРОБА ЦЕ ПУСТОТА, ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ і ЗАНЕПОКОЄННЯ, ХВОРОБА ЦЕ ВРАЗЛИВІСТЬ, ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА, ХВОРОБА ЦЕ БОРОТЬБА, ХВОРОБА ЦЕ СУМІШ ЕМОЦІЙ, ХВОРОБА ЦЕ РОБОТА НАД СОБОЮ, ХВОРОБА ЦЕ ПОРОДЖЕННЯ ДУШЕВНОЇ СИЛИ, ХВОРОБА ЦЕ РОЗДРАТУВАННЯ, ХВОРОБА ЦЕ ЗАЗДРІСТЬ, ХВОРОБА ЦЕ НЕНАВІСТЬ, ХВОРОБА ЦЕ ПАСТКА, ХВОРОБА ЦЕ РАНА, ХВОРОБА ЦЕ БОЖЕВІЛЛЯ, ХВОРОБА ЦЕ НЕЛЮБОВ ДО СЕБЕ, ХВОРОБА ЦЕ ВОРОГ, ХВОРОБА ЦЕ УДАР САМОТНОСТІ, ХВОРОБА ЦЕ ПОШТОВХ ДО ЗМІН.

Концепт ХВОРОБА в кінотексті фільму “Осінь в Нью-Йорку” осмислюється в термінах концептів ВТРАТА МАЙБУТНЬОГО, КРАДІЙ,

РИЗИК, НАДІЯ, ВИБІР, ВТРАТА НАДІЙ, БОРотьБА та СМЕРТЬ, які уможливають вилучення відповідних концептуальних метафор: ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА МАЙБУТНЬОГО, ХВОРОБА ЦЕ КРАДІЙ, ХВОРОБА ЦЕ РИЗИК, ХВОРОБА ЦЕ НАДІЯ, ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА НАДІЙ, ХВОРОБА ЦЕ БОРотьБА, ХВОРОБА ЦЕ СМЕРТЬ і дають розуміння поняттю хвороба не тільки як стану здоров'я, але й емоційному стану людини, діяльності людини.

У кінофільмі “Солодкий листопад” досліджуваний концепт ХВОРОБА є концептуальним референтом у концептуальних метафорах ХВОРОБА ЦЕ НЕПОВНОЦІННЕ ЖИТТЯ, ХВОРОБА ЦЕ УГОДА, ХВОРОБА ЦЕ ВИРОК, ХВОРОБА ЦЕ ІЛЛЮЗІЯ, ХВОРОБА ЦЕ КОХАННЯ, ХВОРОБА ЦЕ ПІКЛУВАННЯ, ХВОРОБА ЦЕ КАТУВАННЯ.

У кінострічці “До зустрічі з тобою” було виявлено низку концептуальних метафор з цільовим доменом ХВОРОБА, у яких це поняття уподібнюється: абстрактим явищам: КОХАННЯ, діяльності людини: ВИБІР, ВІДМОВА ВІД ЖИТТЯ, БОРотьБА, ПІКЛУВАННЯ, РОБОТА, ПІДТРИМКА; стан людини: ВИСНАЖЕННЯ, НЕСТЕРПНА БІЛЬ, ДЕПРЕСІЯ, ВРАЗЛИВІСТЬ ОРГАНІЗМУ, СВОБОДА.

Образно-асоціативний шар концепту ХВОРОБА в англійськомовних художніх і кінотекстах постає у вигляді концептосистеми, яка складається з концептуальних метафор, що уможливають розуміння хвороби, як живої істоти, діяльності людини, стану людини, природного та абстрактного явища.

Спільними для художніх текстів є концептуальні метафори: ХВОРОБА ЦЕ СТРАХ, ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ, ХВОРОБА ЦЕ БОРотьБА, ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА, ХВОРОБА ЦЕ ДУШЕВНА БІЛЬ.

Концептуальні метафори ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ, ХВОРОБА ЦЕ БОРотьБА, ХВОРОБА ЦЕ ПІКЛУВАННЯ, ХВОРОБА ЦЕ ВТРАТА НАДІЙ, ХВОРОБА ЦЕ СМЕРТЬ зустрічаються в проаналізованих кінотекстах.

Однакове розуміння хвороби зустрічаємо в художніх і кінотекстах, що засвідчують виокремлені концептуальні метафори ХВОРОБА ЦЕ БОРОТЬБА, ХВОРОБА ЦЕ БІЛЬ, ХВОРОБА ЦЕ ПІКЛУВАННЯ.

Концепт ХВОРОБА в проаналізованих художніх та кінотекстах осмислюється як позитивно, так і негативно. Позитивним є те, що хворі люди закохуються і це на деякий час змушує їх забути про хворобу, дає надію на життя, щастя. Але хвороба перемає і один з коханих помірає.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель Поэтика/ Аристотель. – М., 1997. – 183 с.
2. Арутюнова Н.Д. Образ (опыт концептуального анализа) / Н.Д. Арутюнова // Референция и проблемы текстообразования: сб. науч. трудов. – М.: Наука, 1988. – С. 117–129.
3. Аскольдов С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 267–279.
4. Бабушкин А.П. Концептуальные типы значений / А.П. Бабушкин // Контрастивные исследования лексики и фразеологии русского языка. – Воронеж, 1996. – С. 14.
5. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика : дис. док. филолог. наук: 10.02.19 / Анатолий Павлович Бабушкин. – Воронеж, 1997. – 300 с.
6. Баранова Л.Л. Концепт Американская мечта: его структура и реализация в языковой деятельности людей / Л.Л. Баранова // Когнитивная лингвистика: новые проблемы познания. – Т. 5 из Языкознание. – Институт языкознания РАН; ГОУ ВПО РГУ имени С.А. Есенина, Москва, Рязань, 2007. — С. 78–84.
7. Белехова Л.І. Типологія словесних поетичних образів в американській поезії: лінгвокогнітивний підхід / Л.І. Белехова // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки, Філологічні науки, № 5, 2008. – Луцьк: “Вежа” – С. 272–278.
8. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии / Н.Н. Болдырев. – Изд. 2-е, стер. – Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2001. – 123 с.
9. Болдырев Н.Н. Концептуальная основа языка / Н.Н. Болдырев // Когнитивные исследования языка. – Вып. 5. Концептуализация мира в

- языке. – М.: Ин-т языкознания РАН; Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Н.Г. Державина, 2009. – С. 25–77.
10. Воркачев С.Г. Лингвоконцептология и межкультурная коммуникация: истоки и цели [Электронный ресурс] / С.Г. Воркачев // Филологические науки, 2005. – № 4. – С. 76–83. – Режим доступа: oleshkov.info-tag.ru/doc/160.doc.
 11. Гаврилюк А.П. Метафора, її природа та роль у мові та мовленні / А.П. Гаврилюк // Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Серія: Філологія. Педагогіка. – 2013. – Вип. 2. – С. 29-33.
 12. Гайдук Г.В. Концепт як базове поняття когнітивної лінгвістики [Електронний ресурс] / Г.В. Гайдук. – Режим доступу: http://www.rusnauka.com/27_SSN_2012/Philologia/3_117439.doc.htm.
 13. Горшкова В. Е. Концепция «культурной дистанции» и перевод кинодиалога / В. Е. Горшкова // Вестник Сибирского государственного аэрокосмического университета имени академика М. Ф. Решетнева. – Красноярск, 2006. – № 4. – С. 178-179.
 14. Ефремов В.А. Теория концепта и концептуальное пространство / В.А. Ефремов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена – 2009. – № 104 – С. 96–104.
 15. Жаботинская С.А. Концепт/домен: матричная и сетевая модели [Электронный ресурс] / Жаботинская С.А. // Культура народов Причерноморья. – 2009. – № 168. – Т. 1. – С. 254–259. – Режим доступа: uaclip.at.ua/2009-YAltakontseptdomen.doc.
 16. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов [Электронный ресурс] : Изд. 5-е, испр-е и дополн. / Т.В. Жеребило. – Режим доступа: http://lingvistics_dictionary.academic.ru.

17. Залевская А.А. Концепт как достояние индивида / А.А. Залевская // Психолингвистические исследования слова и текста: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – С. 5–18.
18. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе [Текст] : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 "Теория языка" / А(нна). Н(иколаевна). Зарецкая. – Челябинск, 2010. – 21 с.
19. Кагановська О.М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя) : Монографія / О.М. Кагановська. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2002. – 292 с.
20. Канова Л.П. Концепт “УСПИХ” в англійській та українській мовних картинах світу [Електронний ресурс] / Л.П. Канова // Компаративні дослідження слов’янських мов і літератур – 2012. – Вип. 17 – С. 60-65 – Режим доступу до журн. : http://philology.knu.ua/library/zagal/Comparatyvni_doslidzhenna_17_2012/060_065.pdf.
21. Капоте Т. Лугова арфа. Сніданок у Тіффані. З холодним серцем / Трумен Капоте. – К. : Вид. худ. літератури “Дніпро”, 1977. – 460 с.
22. Карасик В.И. Культурные доминанты в языке / В.И. Карасик // Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2002. – 331 с.
23. Карасик В.И. Ценностная картина мира: межкультурный аспект : тез. докл. [XIII Междунар. симп. по психолингвистике и теории коммуникации] // Языковое сознание: содержание и функционирование. / Под ред. Е.Ф. Тарасова. – М.: РАН ИЯ, 2000. – С. 106–107.
24. Карпова К.С. Вербалізація національно-специфічних концептів американського суспільства ХХ - початку ХХІ століття. : дис... канд. наук: 10.02.04 / Карпова Катерина Сергіївна – К., 2008.
25. Карпова К.С. Лексичні особливості американської моделі успіху як ключового сегменту концепту АМЕРИКАНСЬКА МРІЯ / Карпова

- Катерина Сергіївна // Сучасні дослідження з іноземної філології. Збірник наукових статей. – Ужгород, 2006. – Вип.4. – С. 392–399.
26. Колегаева И.М. Индивидуально-художественный стиль и его исследование [Электронный ресурс] / И.М. Колегаева. – Режим доступа: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/kolegaeva-indistyle.htm>.
27. Колесникова Н.Б. Роман Ф. Скотта Фицджеральда “Великий Гэтсби” [Электронный ресурс] / Н.Б. Колесникова. – Режим доступа: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/kolesnikova-gatsby.htm>.
28. Красных В.В. Свой среди чужих: миф или реальность? [Электронный ресурс] / В.В. Красных – М.: Гнозис, 2003. – 375 с. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/231832/>
29. Краткий словарь когнитивных терминов / [Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина]; под ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 245 с.
30. Крюкова Г.А. Концепт. Определение объема содержания понятия [Электронный ресурс] / Г.А. Крюкова. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-opredelenie-obema-soderzhaniya-ponyatiya>.
31. Кубрякова Е.С. О когнитивной лингвистике и семантике термина “когнитивный” / Кубрякова Е.С. // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2001. – С. 4–10.
32. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка [Электронный ресурс] / Д.С. Лихачев // Серия литературы и языка – 1993. – Том 52 (1). – С. 3–9. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/izvest/1993/01/931-003.html>.
33. Лавриненко И. Н. Стратегии и тактики мены коммуникативных ролей в современном англоязычном дискурсе [Текст] : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 45.05.01 «Перевод и переводоведение» / И. Н. Лавриненко. Харьков, 2011. – 20 с.

34. Лотман Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллин: Александра. – 1973. – 63 с.
35. Логинов А.Л. Становление концепта “the American dream” (по материалам американских источников) / А.Л. Логинов // Грехнёвские чтения: Словесный образ и литературное произведение. – Нижний Новгород, 2010. – С. 345–348.
36. Ляпин С.Х. Концептология: к становлению подхода / С.Х. Ляпин // Концепты : научн. труды Центроконцепта. – Архангельск, 1997. – Вып. 1. – С. 11–35.
37. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика : учеб. пособие / В.А. Маслова. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 256 с.
38. Никитин М.В. Развернутые тезисы о концептах / М.В. Никитин // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – № 1. – С. 53–64.
39. Никишина И.Ю. Понятие “концепт” в когнитивной лингвистике / И.Ю. Никишина // Язык, сознание, коммуникация: Сборник статей. Выпуск 21. – М. : МАКС Пресс, 2002. – С. 5–7.
40. Ніконова В.Г. Трагедійна картина світу в поезиці Шекспіра : Монографія. / В.Г. Ніконова – Д.: Вид-во ДУЕП, 2007 – 364 с.
41. 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.
42. Нелюбина Ю. Кинодискурс как объект лингвистического изучения [Текст] / Юлия Нелюбина // Челябинский гуманитарий. – 2013. - № 3 (24). – С. 71 – 74.
43. Попова З.Д. Понятие концепта [Электронный ресурс] / Попова З.Д., Стернин И.А. // Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2010. – 314 с. – Режим доступа: <http://zinki.ru/book/kognitivnaya-lingvistika/ponyatie-koncepta/>

44. Приходько А.М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А.М. Приходько. – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. – 332 с.
45. Рудакова А.В. Когнитология и когнитивная лингвистика / А.В. Рудакова. – Воронеж: “Истоки”, 2004. – 80 с.
46. Селиванова Е.А. Когнитивная ономазиология : монографія. Киев : Изд-во Укр. фитосоциологического центра, 2000. 248 с.
47. Сергеева Е.Н. Понятие концепта и аспекты его изучения в современной лингвистике [Электронный ресурс] / Е.Н. Сергеева. – Режим доступа: <http://www.work.vegu.ru/vegu/vestnik/DocLib/3-41%20%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B0.pdf>.
48. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / авт.-сост. В.Э. Багдасарян, И.Б. Орлов, В.Л. Телицын; под общ. ред. В.Л. Телицына. – 2-е изд. – Москва: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005. – 494 с.
49. Скрэгг Г. Семантические сети как модели памяти // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XII. Прикладная лингвистика / Г. Скрэгг ; пер. с англ. Т.С. Зевахиной. – М., 1983. – С. 228–271.
50. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: дис. док. филолог.наук: 10.02.19 / Геннадий Геннадьевич Слышкин. – Волгоград, 2004. – 327 с.
51. Слухай Н.В. Сучасні лінгвістичні теорії концепту як мовнокультурного феномену / Н.В. Слухай // Мовні і концептуальні картини світу. – К., 2002. – № 7. – С. 462–470.
52. Степанов Ю.С. Концепт [Электронный ресурс] / Ю.С. Степанов. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/c/Concept.html>.
53. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов – М. : Школа “Языки русской культуры”, 1997. – 824 с.

54. Стернин И.А. Методика исследования структуры концепта // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / И.А. Стернин. – Воронеж : Воронежский гос. ун-т, 2001. – С. 58–63.
55. Сторчак О.Г. Структура лінгвокогнітивного і лінгвокультурного концепту [Електронний ресурс] / О.Г. Сторчак // Наукові записки [Національного університету “Острозька академія”]. Сер. : Філологічна. – 2013. – Вип. 37. – С. 271–273. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nznuoaf_2013_37_86.pdf.
56. Сурина В.Н. Понятие концепта и концептосферы [Електронний ресурс] / Сурина В.Н. // Молодой ученый. – 2010. – №5. Т.2. – С. 43–46. – Режим доступу : <http://www.moluch.ru/archive/16/1517/>
57. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М., 1996. – С. 96, 215.
58. Трессидер Дж. Словарь символов [Електронний ресурс] / Дж. Трессидер. – Режим доступу : http://royallib.ru/book/tresidder_dgek/slovar_simvolov.html.
59. Фрумкина Р.М. Концепт, категория, прототип / Р.М. Фрумкина // Лингвистическая и экстралингвистическая семантика. – Москва, 1992. – С. 28–43.
60. Jakobson R. Closing Statement: Linguistics and Poetics / R. Jakobson // Style in Language : ed. by T.A. Sebeok. New York; London: The Technology Press of MIT: John Wiley and Sons, 1960. P. 350-377.
61. Clausner T.C. Domains and image schemas / T.C. Clausner, W. Croft // Cognitive Linguistics. – 1999. – No 10/1. – P. 1-31.
62. Croft W., Cruse D.A. Cognitive Linguistics / W. Croft, D.A. Cruse. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 356 p.
63. Gibbs Jr., Raymond W. Why many concepts are metaphorical / Jr. Gibbs, W. Raymond // Cognition. – 1996. – 61. – P. 309-319.

64. Gibbs R. W. Taking metaphor out of our heads and putting it into the cultural world. *Metaphor in Cognitive Linguistics* : Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference / ed. by R.W. Gibbs, G. J. Steen. Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1997. – P. 145–166.
65. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue Text [Text] / Sara Kozloff. – Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, 2000. – 332 p.
66. Rossi F. Discourse analysis of film dialogues: Italian comedy between linguistic realism and pragmatic non-realism : *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series* : [ed. by R. Piazza, M. Bednarek, F. Rossi]. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2011. P. 21-46.
67. Stam R. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*. London; New York: Routledge, 1992. 256 p.
68. Watson R. *Film and Television in Education: An Aesthetic Approach to the Moving Image*. London; New York; Philadelphia: The Falmer Press, 1990. XI, 180 p.
69. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. – Chicago; London: The University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
70. Levin S.R. *Language, Concepts and Worlds* / S.R. Levin // *Metaphor and Thought* / Ed. by A. Ortony. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – P. 112-123.

СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ:

71. Ahern C. P.S. I love you. URL: <https://www.wattpad.com/213205-ps-i-love-you> (Last accessed: 15.09.2019).
72. Autam

73. Haddon M. The Curious Incident of the Dog in the Night-Time. London: Jonathan Cape, 2003. 226 p.
74. Five Feet Apart. Movie script [Electronic resource]. Режим доступа: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=five-feet-apart
75. Faults in the stars
76. Me Before You. Movie script [Electronic resource]. Режим доступа: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=me-before-you
77. Oliver L. Delirium. URL: <http://fb2.booksgid.com/socialnaya-fantastika/94434-loren-oliver-delirium.html> (Last accessed: 15.09.2019).
78. Sweet November