

Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Факультет іноземних мов
Кафедра англійської мови

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ОПОЗИЦІЙНИХ КОНЦЕПТІВ
ЖИТТЯ ТА СМЕРТЬ (НА ОСНОВІ ТВОРУ АМЕРИКАНСЬКОГО
ПИСЬМЕННИКА РЕЯ БРЕДБЕРІ «СМЕРТЬ – ДІЛО САМОТНЕ»)**

Дипломна робота
Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконала
студентка 6 курсу, 601 групи
спеціальності 035.041 Філологія
Германські мови та літератури
(переклад включно)
ОП Англійська мова і література та
друга іноземна мова
Сопрович Лія Віорелівна
Керівник: канд. філол. наук, доцент
Бешлей О.В.
Рецензент: _____

До захисту допущено:
Протокол засідання кафедри №____
від «__» _____ 2022 р.
зав. кафедри _____ проф. Єсипенко Н.Г.

Чернівці – 2022

ABSTRACT

The thesis is devoted to the study of the peculiarities of the use of oppositional concepts of "life" and "death".

The object of the study is the individual author's concepts of Ray Bradbury "death" and "life".

The subject of the study is the linguistic means of realization of Ray Bradbury's individual authorial concepts "death" and "life" in the novel "Death is a Lonely Business".

The aim of the work is to identify the specifics of the linguistic representation of the author's concepts of Ray Bradbury "death" and "life".

To achieve this goal, the following tasks should be solved:

- 1) To identify the specifics of artistic concepts as a means of realizing the writer's linguistic personality;
- 2) To analyze the concept of "death";
- 3) To analyze the concept of "life";
- 4) Analyze the peculiarities of the author's choice of certain linguistic concepts for the disclosure of these concepts;
- 5) To formulate conclusions about the specifics of the analyzed concepts.

The scientific novelty of the study is that the linguistic and cognitive approach, in which the creative individuality is revealed in the forms of linguistic realization of artistic concepts, was first applied to the study of R. Bradbury's stories.

The practical significance of the study lies in the fact that its results can be used in courses in linguistics, stylistics and text interpretation, in special courses in linguocultural studies and communicative linguistics.

The following methods were used for the study: component, comparative, contextual, conceptual analysis and purposive sampling procedure.

The results of the study were approved at the international student conference "Science of the present: from research to strategic decisions", December 2, 2022 in Kyiv, Ukraine.

The results of the study are presented in the conclusions and appendices.

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 5 |
| РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТ В ЛІНГВІСТИЧНІЙ НАУЦІ..... | 7 |
| 1.1. Концептосфера та концепт як предмети дослідження в лінгвістичній науці..... | 7 |
| 1.2. Поняття «художнього тексту». Особливості художнього концепту, його структура та методика опису..... | 14 |
| 1.3. Особливості дослідження компонентів художнього концепту.... | 21 |
| 1.4. Творчість Рея Бредбері як теоретична проблема..... | 25 |
| 1.5. Етапи аналізу..... | 29 |
| ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ | 34 |
| РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТ «ЖИТТЯ»..... | 35 |
| 2.1. Понятійна складова концепту «Життя»..... | 35 |
| 2.2. Образна складова концепту «Життя»..... | 39 |
| ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ | 42 |
| РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПТ «СМЕРТЬ»..... | 43 |
| 3.1. Понятійна складова концепту «Смерть»..... | 43 |
| 3.2. Образна складова «Смерть»..... | 47 |
| ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ | 52 |
| ВИСНОВКИ..... | 54 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 58 |
| ДОДАТКИ..... | 62 |

ВСТУП

Останнім часом спостерігається яскраво виражений інтерес до вивчення художніх концептів на різному літературному матеріалі.

Актуальність дослідження визначається, з одного боку, необхідністю вивчення художніх концептів, а з іншого - недостатньою розробленістю методів виявлення концептуальних смислів у художньому тексті, а також неоднозначністю підходів до способів мовної та мовленнєвої репрезентації художніх концептів. Художній світ письменника формують індивідуально-авторські художні концепти. Однак для їхнього дослідження необхідно знати, що являє собою концепт, який став предметом опису в працях таких зарубіжних і вітчизняних учених, як С.О. Аскольдов, Н.Д. Арутюнова, А.П. Бабушкін, Л.Ю. Буянова, А. Вежбицька, В.В. Виноградов, С.Г. Виноградов, С.Г. Виноградов, А.А. Вежбицька, С.Г. Буянова, С.Г. Виноградов, С.Г. Виноградов, С.В. Виноградов, С.Г. Воркачов, В. фон Гумбольдт, В.І. Карасик, В.В. Колесов, Т.Н. Колокольцева, М.А. Красавський, О.С. Кубрякова, Д.С. Лихачов, О.В. Рудакова, О.Н. Селіверстова, Е. Сепір, Г.Г. Слишкін, Ю.С. Степанов, І.А. Стернін та багато інших.

Метою роботи є виявлення специфіки мовної репрезентації авторських концептів Рея Бредбері "death" і "life".

Для досягнення цієї мети слід вирішити такі завдання:

- 1) Виявити специфіку художніх концептів як засобів реалізації мовної особистості письменника;
- 2) Провести аналіз концепту "death";
- 3) Провести аналіз концепту "life";

4) Проаналізувати особливості авторського вибору тих чи інших лінгвоконцептуальних засобів для розкриття даних концептів;

5) Сформулювати висновки щодо специфіки аналізованих концептів.

Об'єктом дослідження є індивідуально-авторські концепти Рея Бредбері "death" і "life".

Предмет дослідження - мовні засоби реалізації індивідуально-авторських концептів Рея Бредбері "death" і "life".

Матеріалом для дослідження послужив текст оповідання Рея Бредбері "Death is a lonely business".

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що лінгвокогнітивний підхід, за якого творча індивідуальність розкривається у формах мовної реалізації художніх концептів, уперше застосовано до дослідження оповідань Р. Бредбері.

Практична значущість дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані в курсах з мовознавства, стилістики та інтерпретації тексту, у спецкурсах з лінгвокультурології та комунікативної лінгвістики.

Для проведення дослідження застосовувалися такі методи: компонентний, порівняльний, контекстуальний, концептуальний аналіз і процедура цілеспрямованої вибірки.

Результати дослідження було апробовано на міжнародній студентській конференції «Наука сьогодні: від досліджень до стратегічних рішень», 2 грудня 2022 року у м. Київ, Україна.

РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТ В ЛІНГВІСТИЧНІЙ НАУЦІ

1.1. Концептосфера та концепт як предмети дослідження в лінгвістичній науці

В останні десятиліття поняття концепту та концептосфери активно увійшли до наукового ужитку. Поняття «концепт» займає центральне місце в когнітивній лінгвістиці, лінгвокультурології та інших наук. На етапі розвитку наук цей термін активно розробляється у зв'язку з підвищенням інтересу до природи розумової діяльності. Незважаючи на те, що проблема концепту, піднята ще в 70-х роках ХХ століття, не втратила своєї привабливості, вона недостатньо розроблена. Дане поняття неоднозначно сприймається дослідниками через необмеженість рамок, у яких міг би полягати його межа, тому концепт сприймається як невловиме миготіння, що важко піддається визначенню.

Розмаїття визначень дозволяє глянути це поняття з різних точок зору.

Користуючись визначенням Д.С. Лихачова, концепт є «мислене освіту, яке заміщає нам процесі думки невизначене безліч предметів однієї й тієї ж роду» [Лихачов, 1993], зробимо висновок, що концепт виражається деякими образами, що у процесі тієї чи іншої явища.

На думку ж лінгвіста П.В. Чеснокова, концепт – це «одиниця мислення, що має окремим цілісним змістом і реально не розкладається більш дрібні думки ...» [Чесноков, 2002].

М.А. Холодна дає визначення концепту як «пізнавальної психічної структури, особливості організації якої забезпечують можливість відображення дійсності в єдності різноякісних аспектів». [Холодна, 1983]

Виходячи з визначення лінгвіста О. Рудакової, концепт є «сенси, що становлять когнітивно-базисні підсистеми думки та знання» [Рудакова, 2002].

Для А. Вежицької концептом є «об'єкт зі світу «ідеальне», що має ім'я та відображає культурно-обумовлене уявлення про світ «дійсності» [Вежицька, 1999].

Цікава також думка А.П. Бабушкіна. Він стверджує, що концепт - це ніщо інше як "ментальна репрезентація, яка визначає, як речі пов'язані між собою" [Бабушкін, 1996].

Щодо лінгвіста О.С. Кубрякової, вона вважає, що концепт – це «одиниця ментальних чи психічних ресурсів нашої свідомості та тієї інформаційної структури, яка відбиває знання і досвід людини; оперативна змістовна одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи та мови мозку, всієї картини світу, відображеної в людській психіці» [Кубрякова, 2002].

Зміст поняття «концепт» досить помітно варіює в різних напрямках когнітивної лінгвістики (наприклад, існують ще лінгво-логіко-філософський, психолінгвістичний, лінгвопсихологічний напрями, межі між якими, звичайно, умовні) та в дослідженнях деяких учених, можна виділити спільні погляди на природу цього утворення; концепт є основною одиницею свідомості; його зміст репрезентується в семантиці мовних знаків, хоча вербальна репрезентація апіорі є обмеженою: як глобальна одиниця мисленнєвої діяльності концепт має і невербалізовану частину змісту; упорядкована сукупність ментальних одиниць, що відтворюють пізнану суб'єктом дійсність, тобто синтез концептів, формує концептосферу; зафіксована в системних значеннях слів інформація про позамовний світ є одним із шляхів проникнення в концептосферу народу, а беручи до уваги й стереотипи його свідомості, – у когнітивну картину світу; будучи вмістищем культурного знання, концепт слугує одиницею культури

Аналізуючи розглянуті вище визначення, можна дійти невтішного висновку, що немає єдиного фіксованого визначення «концепту», і найімовірніше це зумовлено «розмитістю, довільністю його вживання, змішанням із близькими за значенням чи мовної формі термінами» [Рудакова, 2002, 24], а також тим, що процес сприйняття концепту загалом чи будь-якого явища залежить від особливості та структури людської свідомості.

В.А. Маслова, пропонуючи прийняти за робоче, дає таке визначення концепту: «концепт - це семантичне освіту, відзначене лінгвокультурною специфікою та тим чи іншим чином характеризує носіїв певної етнокультури. Але в той же час - це квант знання, що відображає зміст всієї людської діяльності» [Маслова, 2001].

Таким чином, концепт, безпосередньо виникаючи зі значення слова, є результатом зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини.

Не можна погодитися з думкою І.А. Стерніна, що свідомість пов'язане зі статичним аспектом, а мислення – з динамічним, тому що мислення – це діяльність мозку, результат, яким і є виникнення образів та концептів [Стернін, 2001].

Не може бути залишено поза увагою та сутність формування концепту. Концепт окремої особистості формується поступово і в процесі життя зазнає деяких змін, обростає концептуальними знаками. Н.М. Болдирев у роботі «Когнітивна семантика» запропонував перелік способів формування концепту у свідомості людини [Болдирев, 2001].

Вчений визначає різні способи формування концептів у свідомості людини:

- 1) на основі чуттєвого досвіду, тобто в результаті сприйняття оточуючого світу безпосередньо органами чуттів;

2) на основі предметно-практичної діяльності людини, тобто в результаті її дій та операцій з різними предметами;

3) на основі експериментально-пізнавальної і теоретико-пізнавальної (наукової) діяльності: фізичні, психологічні, лінгвістичні та інші експерименти;

4) на основі розумової діяльності, тобто в результаті роздумів, висновків, на основі розумових операцій з уже відомими концептами;

5) на основі вербального / невербального спілкування, коли одна людина передає, пояснює іншій будь-який концепт за допомогою мовних засобів.

На його думку, найістотнішим є «сенсорний досвід», тобто сприйняття дійсності у вигляді органів чуття. Наступний спосіб пов'язаний із певною діяльністю людини. Важливу роль цьому переліку грає мовне спілкування особистості, тобто концепт то, можливо повідомлено людині в мовної формі. І завершальним способом у цьому переліку є спосіб самостійного пізнання значень концептів людиною.

Отже, на думку Д.С. Лихачова, «концепт тим багатший, чим багатший національний, становий, класовий, професійний, сімейний та особистий досвід людини, яка користується концептом. У сукупності потенції, що відкриваються у словниковому запасі окремої людини, як будь-якої мови загалом ми можемо називати концептосферами» [Лихачов, 1993].

Методологічно важливими вважаємо міркування структури концепту Ю.С. Степанова. Концепт, на його думку, включає такі компоненти, як:

«1) основна, актуальний ознака;

2) додаткова або кілька додаткових, пасивних ознак, які вже не є актуальними, а історичними;

3) внутрішню форму, зазвичай зовсім не усвідомлювану, відбиту у зовнішній словесної формі». [Степанов, 1997]

Перший компонент - основна, актуальна ознака концепту - значущий, «відомий» усім носіям тієї чи іншої мови, тієї чи іншої культури. Виражений вербально, він засіб комунікації представників певної етнічної спільності, нації, народу, народності. На відміну від нього другий компонент – додаткова, пасивна ознака концепту – виявляє свою актуальність далеко не для всього етносу; він доступний для представників певної соціальної групи, для конкретного мікро-соціуму. І, нарешті, третій компонент – етимологічна ознака чи внутрішня форма – є найменш актуальним для мово- та концепто-носіїв будь-якої культури, оскільки історією життя слова займаються переважно фахівці конкретних наук.

Саме поняття «концептосфера» є одним із центральних понять когнітивної лінгвістики.

Необхідно також зазначити, що концептосфера носить, мабуть, досить упорядкований характер. Концепти, що утворюють концептосферу, по окремим ознакам вступають у системні відносини подібності, відмінності та ієрархії з іншими концептами.

Конкретний характер системних відносин концептів вимагає дослідження, але загальний принцип системності, поза сумнівом, на національну концептосферу поширюється, оскільки саме мислення передбачає категоризацію предметів думки, а категоризація передбачає впорядкування її об'єктів.

Концептосфера утворена усіма потенціями концептів носіїв мови. Чим багатша культура нації, її фольклор, література, наука, образотворче мистецтво, історичний досвід, релігія, тим багатша концептосфера мови [Лихачов, 1993].

Національна концептосфера складається із сукупності індивідуальних, групових, класових, національних та універсальних концептів, тобто концептів, що мають загальнолюдську цінність.

Вся сукупність значень, що передаються мовними знаками цієї мови, утворює семантичний простір цієї мови.

Семантичний простір мови та концептосфери однорідні за своєю природою, це розумові сутності. Різниця між мовним значенням та концептом полягає лише в тому, що мовне значення – квант концептосфери – прикріплене до мовного знаку. Концепт як елемент концептосфери із конкретним мовним знаком не пов'язаний.

На думку вчених, це може виражатися багатьма мовними знаками, їх сукупністю, а може й не мати представленості в системі мови, а існувати на основі альтернативних знакових систем, таких як жести та міміка, музика та живопис, скульптура та танець та інше [Попова, Стернін, 2001].

Зіставлення семантичних просторів різних мов дозволяє побачити загальнолюдські універсали у відбиває людей світу, і в той же час виявляє специфічний, національний, а потім і груповий, і індивідуальний у наборі концептів та їх структуризації.

Концептосфери різних народів мають багато спільного, що забезпечує можливість перекладу з однієї мови на іншу. Проте практика перекладацької діяльності показала, що у мисленні різних народів існують відмінності у складі концептів, а й у способах об'єднання їх ознак друг з одним. Подібні відмінності виявляються не тільки між концептосферами народів, але іноді між концептосферами соціальних і територіальних угруповань людей, які говорять однією мовою.

Можна укласти, в такий спосіб, що концептосфера – галузь розумових образів, складових знання людей.

Семантичний простір мови – частина концептосфери, що отримала засоби вираження у системі мовних знаків – слів, фразеосполучень, синтаксичних структур.

Лінгвіст С.А. Аскольдов, будучи одним із основоположників визначення «концепту», підрозділяє його на два типи: пізнавальний (в галузі науки) та художній (в галузі мистецтва). Водночас подібний поділ не є абсолютним. На думку філософа, концепти різних типів зближує між собою медіум, за допомогою якого вони виражаються - абстрактне, узагальнене і конкретно-чуттєве, індивідуальне слово. Автор підкреслює, що “концепти пізнавального характеру лише з погляду чужі поезії” [Аскольдов, 2002,].

3. Аскольдов, розглядаючи пізнавальні поняття, підкреслює їх схематичність та концептуальні властивості. Характеризуючи концепт як поняття, він виділяє проблемні точки зору. Когнітивні концепти замінюють зміщені поля явищ та обробляють їх у єдиному, навіть загальному, ракурсі. Ця концепція резонує з єдиної точки зору єдностіпологових початків. Єдність родових початків пов'язана з єдністю свідомості.

Хоча й позбавлені логічної стійкості, “художні концепти” також містять у собі певну спільність [Аскольдов, 2002,].

Розгляд концептів на матеріалі художньої літератури визнавалося, на думку С.А. Аскольдова, однією з перспективних напрямів вивчення концептів ще зародженні концептуального методу [Аскольдов, 2002].

Зазначимо тут, що кожен літературний твір втілює в собі те, як окремий автор сприймає та організує світ: окремий варіант осмислення світу, сенсосфера окремого автора. Авторське знання світу, виражене в літературно-художній формі, є системою уявлень, спрямованих на реципієнта. У цій понятійній сфері поруч із універсальним знанням лежать унікальні, оригінальні, котрий іноді парадоксальні ідеї автора.

І.А. Тарасова реконструює концептосферу письменника у вигляді виявлення ієрархії концептів та встановлення взаємозв'язку з-поміж них. За такого системно-структурного підходу до опису індивідуально-авторської

концептосфери стає актуальним моделювання структури художнього концепту [Тарасова, 2003].

Ми повністю погоджуємось із думкою Д.С. Лихачова у цьому, що й обмежуватися зверненням лише до словникового сенсу слова, то сенс зашифрованого у художній формі послання автора залишиться читача абсолютно неясним. Це говорить про те, що саме маніпулювання поняттями та концептуальним простором окремих авторів дозволяє читачам та дослідникам проникнути в суть текстів, що існують лише як можливості та піддаються перекладу у справжній зміст.

1.2 Поняття «художнього тексту». Особливості художнього концепту, його структурата методика опису

Вивчення художніх понять неможливе без аналізу тексту як цілісної системи. Одним із найважливіших аспектів є закономірність в організації мовних засобів у конкретному художньому тексті та виявлення їх ролі у вираженні індивідуальних авторських концепцій світогляду письменника. Авторське світосприйняття притаманне, насамперед, мовним засобам виразності, що створює особливе тло для індивідуальної чуттєвості тексту [Кубрякова, 1996].

Художні тексти в сучасній лінгвістиці є конкретними моделями світу, конкретними повідомленнями художньої мови і мають властивість перетворюватися на моделюючі системи [Кубрякова, 1999]. Після цим твердженням звернемося до думки Л.Я. Гінзбург стверджує, що художній текст - це метод автора, його погляд на об'єкт відображення [Гінзбург, 198]. Навколишня реальність По Н.С. Валгін, художні тексти мають глибокий зміст, або підтекст, який створює особливий зміст, індивідуальну художню цінність

твору. Дослідники сказали: Функціональне планування, Вторинна реальність [Валгіна, 2003].

Своєю чергою А.Р. Лурія стверджує: "Для художнього тексту особливо характерним є конфлікт між відкритим текстом і внутрішнім сенсом, оскільки часом за зовнішніми подіями, означеними в тексті, ховається внутрішній сенс, що його створюють не стільки самі події, факти, скільки ті мотиви, що стоять за цими подіями, мотиви, які спонукали автора звернутися до цих подій. А оскільки мотиви радше вгадуються, аніж "прочитуються" в тексті, то вони можуть виявитися різними для різних читачів. Адже і читач має свій погляд на речі. І він не обов'язково збігається з авторським трактуванням. І тому ймовірність появи одного певного смислу (для автора і читача) вкрай низька. Щоб розібратися в такому тексті, потрібен активний аналіз, звірення елементів тексту один з одним. Отже, мало зрозуміти безпосереднє значення повідомлення в тексті, необхідний процес переходу від тексту до виокремлення того, у чому полягає внутрішній зміст повідомлення" [Лурія, 1998].

У рамках художніх текстів художні концепти вибираються як «універсальні смислові елементи» [Колесникова, 2008], які специфічні лише для авторського сприйняття дійсності та в сукупності утворюють авторський смисловий простір і мають характеристики мовної особистості свого творця. . Тому вивчення мовної репрезентації художніх концептів є важливим і необхідним для розуміння ідейного змісту художніх текстів та розуміння духовності цієї літературної особистості, його творчих методів, інакше кажучи, художня концепція розуміється як смислова та естетична категорія, що включає універсальний досвід літературної особистості, її світоглядну і ціннісну систему і сприяє формуванню нових художніх смислів. (Л.Г. Бабенко, Н.С. Болотнова, С.Р. Габдулліна, Н.А. Кузьміна та інші).

Художній концепт розглядається насамперед як одиниця індивідуальної свідомості, авторської концептосфери, вербалізована в єдиному тексті

творчості письменника (що не виключає можливості еволюції концептуального змісту від одного періоду до іншого) [Тарасова, 2004].

Крім того, за зауваженням І.П. Черкасової, художній концепт, будучи варіантом індивідуального, має низку особливостей, зумовлених художнім дискурсом, у рамках якого існує [Черкасова, 2005]. У художньому творі буквальне значення слова обростає новими, зовсім іншими смислами. Це, своєю чергою, є передумовою появи художнього концепту. Художній концепт у тексті виконує замісну функцію і має такі властивості: 1) непідпорядкованість законам логіки; 2) відсутність жорсткого зв'язку з реальною дійсністю; 3) динамічна спрямованість до потенційного образу; 4) образність; 5) естетизм; 6) індивідуальність (С.А. Аскольдов, І.А. Тарасова).

Додамо, що дослідження художніх (авторських) концепцій є частковим переосмисленням або варіацією популярних культурних концепцій. По-друге, авторська концепція відрізняється від універсальної. Тому ми вважаємо, що найбільш повне дослідження задуму митця представляється через художній текст та його інтерпретацію, що дає змогу досягнути смисли, що складають структуру художнього задуму, авторський сенс, закладений у ньому, є центральним для вивчення художніх понять.

Нижче, за словами І. П. Черкасової, ми вважаємо, що в художніх текстах релігійно-філософські концепти зазнають індивідуального переломлення в залежності від рефлексивної реальності автора, реципієнти з чим сприяли народженню нових смислів у просторі авторських (художніх) концептів [Черкасова, 2005], складне явище, яке неможливо дослідити лише в межах лінгвістики. Глибоке розуміння цього вимагає залучення знань з інших галузей. Найбільш індивідуалізовано концепт у трактуванні психолінгвістів. Так, О.О. Залевська визначає його як "перцептивно-когнітивно-афективне утворення динамічного характеру, яке спонтанно функціонує в пізнавальній і комунікативній діяльності індивіда і підпорядковане закономірностям

психічного життя людини, динамічного характеру, що перцептивно-когнітивно-афективний характер підпорядковується закономірностям психічного життя людини" [Залевская, 1999].

Це визначення О.О. Залевської повністю доводить те, що дається в багатьох визначеннях лінгвістів. Так, наприклад, у дисертації О.В. Беспалової художній концепт трактується як "одиниця свідомості поета або письменника, що дістає свою репрезентацію в художньому творі або сукупності творів і виражає індивідуально-авторське осмислення сутності предметів або явищ".

Художній концепт С.О. Аскольдов визначає так: "Слово, не викликаючи жодних "художніх образів", створює художнє враження, що має своїм результатом якісь духовні збагачення" - тобто, слово створює концепт [Аскольдов, 2002]. Концепт - акт, що окреслює подальше опрацювання (аналіз і синтез) конкретностей певного роду; зародок уявної операції, тоді як у Делеза і Гваттарі - концепт є розумовим актом.

Художні концепти діалогічні, оскільки пов'язані з безліччю одночасно значущих точок зору. Свідомість, що породжує, і свідомість, що сприймає, в цьому сенсі рівноцінні. Письменник не може існувати без читачів.

Однак сприйняття концептів являє собою варіант їхнього нового породження. Ґрунтуючись на ідеях С. Аскольдова, можна сказати, що створення і сприйняття концептів - двосторонній комунікативний процес. Під час комунікації творці та споживачі концептів постійно міняються місцями.

Згідно з лінгвістом С.А. Аскольдовим, художні концепти містять у собі "невизначеність можливостей". Їхні замісні здібності пов'язані не з потенційною відповідністю реальній дійсності або законам логіки. Концепти цього типу підпорядковуються особливій прагматиці "художньої асоціативності". Художні концепти образні, символічні, оскільки те, "що вони означають, більше від даного в них змісту і перебуває за їхніми межами" [Аскольдов, 2002, 91]. Цю символічність С.О. Аскольдов називає "асоціативною позамежністю". Ймовірно, під "асоціативною позамежністю"

автор має на увазі "чужу" свідомість, свідомість іншого.

У статті С.А. Аскольдова на різних рівнях варіюється одна й та сама думка: концепт символічний, динамічний, потенційний. Породжені творцем, концепти ростуть, розвиваються, відторгаються, спотворюються у сприйнятті. Ланцюжки "своїх" і "чужих" концептів, що виникають, мають контекстуальний сенс. Аскольдов підкреслює, що "іноді ланцюг цих образів спрямований зовсім не туди, куди тягнув би їх звичайний смисл слів і їхній синтаксичний зв'язок" [Аскольдов, 2002].

Спираючись на фундаментальні ідеї німецького логіка і філософа Г. Фреге, можна сказати, що мистецькі концепти виявляють розбіжність значення і смислу [Фреге, 2000]. Сукупність концептів породжує смисл, що перевершує смисл кожного елемента, взятого окремо. Хоча С.О. Аскольдов безпосередньо не вводить поняття системи, по суті, він розмірковує саме про неї. Ланцюжки художніх концептів породжують образні комунікативні системи, що характеризуються відкритістю, потенційністю, динамічністю. Існуючи в просторі мови, така система визначає характер національної картини світу [Юдин, 1977].

Найважливішою функцією концепту є функція "заміщення". За аналогією слід згадати ідею М.М. Бахтіна про можливість розкриття одного смислу тільки в процесі діалогу з іншим, ізоморфним йому. Кожен концепт визначається його складовими, які можуть бути як гомогенними, так і гетерогенними. Досить однорідним за своїм складом є гносеологічний концепт, а концепт художній будується за асоціацією і цим визначається неоднорідність його компонентів [Аскольдов, 2002].

Концепт існує в певній "ідеосфері", зумовленій колом асоціацій кожної окремої людини, і виникає як натяк на можливі значення, як відгук на попередній мовний досвід людини загалом - поетичний, прозовий, науковий, соціальний, історичний.

Смислові складові художнього концепту експлікуються в тексті за

допомогою мови. Процес осягнення смислу, безумовно, є процес мовний. Без мови неможливе ані дешифрування смислів, ані їхня стабілізація, ані їхня трансляція.

Згідно з С.О. Аскольдовим "до концептів пізнання не домішуються почуття, бажання, взагалі ірраціональне. Художній концепт найчастіше є комплексом того й іншого, тобто поєднанням понять, уявлень, почуттів, емоцій, іноді навіть вольових проявів [Аскольдов, 2002]. Метафоричний концепт належить індивідуальній свідомості, на відміну від концептів пізнання, які за своєю природою є "спільнотами" [Аскольдов, 2002]. Художні концепти С.О. Аскольдов наділяє "невизначеністю можливостей".

У різних типах художніх концептів виявляються предметний, поняттєвий, асоціативний, образний, символічний і ціннісно-оцінний компоненти. Форми представлення цих шарів концепту можуть бути різними. Предметний і поняттєвий шари розуміють як носії типової, логічно впорядкованої інформації; образний шар адекватно описується за посередництва метафоричних інваріантів; асоціативний і символічний шари концепту потребують для свого розкриття польової моделі [Тарасова, 2002].

Асоціативна складова концепту репрезентується найчастішими асоціативними відношеннями імен, що мають позаконтекстний зв'язок із концептом. Морально-етичні концепти існують у національній та індивідуальній свідомості у вигляді бінарних опозицій.

Таким чином, актуалізація однієї з домінантних концептуальних опозицій неминуче викликає актуалізацію інших через існування асоціативних зв'язків між ними.

Поняттєва складова концепту має зони перетину з асоціативною, оскільки може включати смисли, що виводяться з домінантних асоціативних зв'язків концепту, проте базовими в її змісті є дистинктивні, родові ознаки.

Образна складова морально-етичних концептів може включати наочно-чуттєве уявлення про прототипову ситуацію (ситуації), в якій реалізується той

чи той морально-етичний концепт ("розумову картинку"), а також комбінацію когнітивних метафор, які виводяться носієм мови із сполучуваності абстрактного імені, що об'єктивує концепт у мові.

Метафоричне ядро концепту ментальної сутності піддається тлумаченню засобами мови і багато в чому мотивує ціннісну складову концепту.

Ціннісна складова лінгвокультурного концепту розкладається на два вимірювані аспекти: актуальність і оцінність. Аспект оцінності знаходить вираження в наявності оцінної складової у значенні мовної одиниці, що є ім'ям концепту, а також у поєднанні цієї одиниці з оцінними епітетами. Наявність оцінного аспекту перевіряється методами компонентного і контекстуального аналізу. Аспект актуальності реалізується в чисельності мовних одиниць, що є засобами апеляції до даного концепту. Наявність аспекту актуальності перевіряється методом кількісного підрахунку [Слышкин, 2000].

Символічні елементи - це ті, які присутні в конкретних знаках і свідомості і пов'язані з об'єктивністю, що позначається знаком, так що значення і мета знака представлені тільки самим знаком і розкриваються тільки через його інтерпретацію.

Розглянуті аспекти стосовно складових концепту (предметному, понятійному, асоціативному, образному, символічному, оціночному) мають, з погляду, безпосереднє ставлення до розгляду деталей художнього задуму.

А оскільки концептуальна сфера в нашій роботі мистецька, ми вважаємо за важливе дотримуватися художніх концептуальних структур і спиратися на точку зору І.А. Тарасової [Тарасова, 2002], досліджуючи його структуру та виділяючи у ньому понятійний, асоціативний, образний, ціннісний та символічний пласти.

1.3. Особливості дослідження компонентів концепту

Концепт має певну структуру. Дослідники звертають увагу на складність структури та неоднорідність концепту як розумового конструкту. Структура дозволяє перетворити інформацію про концепт, та був актуалізувати те чи інше слово. Так як типи концептів різноманітні як за структурою, так і за змістом однієї з важливих проблем для лінгвістів всіх напрямків є вибір підстав для класифікації концептів.

Структурну класифікацію концептів пропонує І.О. Стернін. Він виділяє три типи концептів: однорівневі – містять лише базовий шар; багаторівневі – включають кілька когнітивних шарів різного ступеня абстрактності; сегментні – складаються з базового шару, оточеного рівноправними за рівнем абстрактності сегментами [Стернін 2001].

І. А. Стернін виділяє основні пласти концептуальної структури. Сюди входять певні сенсорні образи. Це одиниця універсального тематичного коду, що кодує це поняття для маніпулювання свідомістю, а також включає деякі додаткові концептуальні ознаки. Когнітивні верстви, що відбивають розвиток понять, відносини з іншими поняттями, формуються понятійними ознаками і доповнюють основні когнітивні верстви. Базовий шар та набір додаткових когнітивних функцій та шарів складають об'єм концепту та визначають його структуру. Таким чином, базовий когнітивний шар із сенсорним ядром є суттєвим компонентом будь-якого поняття, і в структурі поняття може бути не так багато когнітивних шарів.

Структура понять містить ціннісні елементи, понятійні та образні. У поняттєвих елементах концепту Степанов Ю.С. Визначте такі шари або компоненти, які є в кожній концепції: Перший шар - це основна функція. Другий шар містить одну або кілька додаткових функцій, пасивних функцій. Третій шар - внутрішня форма понять [Степанов 1997].

В основі типології концептів, запропонованої Г.Г. Чутним, лежить характер ціннісної складової, яка є однією з основних рис концепту. Вчений говорить про протиставленість індивідуальних (персональні, авторські), мікрогрупових (наприклад, у сім'ї, між близькими друзями), макрогрупових (соціальні, рольові, статусні та ін), етнічних та загальнолюдських цінностей. За цим критерієм розрізняються такі концепти як: індивідуальні, мікрогрупові, макрогрупові, національні, цивілізаційні, загальнолюдські [Слишкін 2000].

Структурно-смілова багатшаровість концепту відбивається на етапах його реалізації. Перший етап включає розуміння/розуміння цього. Співвідношення змістового поняття та етимології відповідного слова. Другий етап формує внутрішню форму слова, смисловий центр понятійного образу. Воно стає однією з вказівок на етимологічний зміст концепту. На етапі відбувається метонімічна концентрація образів, стимулююча формування символічного значення слів. На четвертому етапі відбувається ставлення до міфології, поведінка символів у культурній парадигмі. Тут формується глибша семантика, ніж пряме значення слова.

Таким чином, існуючі таксономії понять свідчать про складність та багатогранність їх змісту та структурної організації.

На даний момент дослідники розробили декілька методів концептуального дослідження. Прийоми та методи аналізу понять найактуальніші для даного дослідження.

Метою концептуального аналізу є «виявлення парадигми культурно значимих концептів та опис їхньої концептосфери» [Карасік 1999]. Об'єктом дослідження є сенси, передані окремими словами, граматичними категоріями чи текстами, у своїй залучення великого корпусу контекстів вживання слова у художній літературі дозволяє як описати аналізований концепт, а й структурувати його, вичленюючи набір найбільш характерних ознак.

В.А. Маслова описала методику проведення концептуального аналізу, виходячи з структурних особливостей концепту. Ядро - це словникові значення тієї чи іншої лексеми, які, на думку вченого, укладають великі можливості розкриття змісту концепту, у виявленні специфіки його мовного висловлювання. Периферія – суб'єктивний досвід, різні прагматичні складові лексеми, конотації та асоціації [Маслова 2005].

Опис концепту, за В.І. Карасику, - це спеціальні дослідницькі процедури тлумачення значення його імені та найближчих позначень:

- 1) дефінування – виділення смислових ознак;
- 2) контекстуальний аналіз – виділення асоціативно пов'язаних смислових ознак;
- 3) етимологічний аналіз;
- 4) пареміологічний аналіз;
- 5) інтерв'ювання, анкетування, коментування [Карасік 2004].

Існують різні підходи до аналізу концептів, різні способи їх опису, які ґрунтуються на застосуванні різного дослідницького матеріалу. Найбільш активно використовуються такі методики:

1. Виявлення компонентного складу ключового слова.

Аналізуються основні лексичні тлумачення понять у різних тлумачних словниках. Часто дослідники використовують також діахронічний аналіз. Містить етимологічні дані, інформацію про розвиток та формування значення важливих лексем.

2. Аналіз лексичних парадигм різного обсягу та типу, що вербалізують той чи інший концепт:

а) синонімічного ряду ключового слова. Такий аналіз дозволяє наголошувати на диференціальні ознаки концепту, що виявляються у зіставленні ключової лексичної репрезентації з близькими за значенням словами;

б) лексико-семантичного, лексико-фразеологічного, асоціативно-семантичного поля ключового слова. Цей метод передбачає підбір як синонімів, а й антонімів, гіперонима і согіпонимов ключового слова, виявлення ядра і периферії поля;

в) дериваційного поля ключового слова. Аналіз дериваційних можливостей ключової лексеми, що реалізує концепт, та семантики виявлених дериватів, що дозволяє виявити ряд додаткових когнітивних ознак досліджуваного концепту.

3. Аналіз матеріалу паремій та афоризмів.

Автори, що спираються на цю методику при дослідженні концептосфери мови, говорять про національно-культурну своєрідність відповідних концептів, про специфіку їхнього змісту в концептосфері носія тієї чи іншої культури.

4. Аналіз лексичної сполучуваності слів-репрезентантів концепту. Зазвичай проводиться на матеріалі художніх та публіцистичних текстів і дозволяє виявити такі ознаки у складі концепту, які набули символічного сенсу [Попова, Стернін 2001].

Додаткові можливості для ілюстрації змісту понять надають експериментальні методи. Різні типи словників відображають багато аспектів концептуального змісту, але часто мають вирішальне значення для розуміння концептуального змісту, а емоційна та оцінна інформація планування часто перебуває у словниках, залишаючись за межами статті.

1. Метод вільного асоціативного експерименту.

Даний метод полягає в тому, що випробуваням пропонуються слова-стимули, на які вони повинні відповідати будь-якої словесної форми, яка приходить їм на думку. Цей метод дозволяє виявити найбільшу кількість різних ознак концепту; частотність реакцій свідчить про їхню актуальність/неактуальність у свідомості піддослідних.

2.Метод рецептивного експерименту.

Мета експерименту – дослідження знання, розуміння значення мовної одиниці носіями мови. При цьому можуть використовуватися різні методики (наприклад, випробуваням пропонують дати своє визначення значення слова; назвати слова, близькі за значенням, та слова, протилежні за значенням; описати зоровий образ, який викликає слово; підібрати слово, найбільш підходяще до запропонованої дефініції, та ін .) [Маслова 2001].

Вибір матеріалу та методики для опису змісту концепту не може бути довільним. Конкретний мовний матеріал відображає конкретні аспекти змісту концепту (його синхронний або діахронний пласт або сторони концепту, актуальні для тієї чи іншої соціальної групи носіїв мови).

У багатьох роботах, присвячених аналізу понять, використовуються одночасно кілька з перерахованих вище методів. Це пов'язано з уявленням про природу поняття як «кількості знання», різні прояви якого можуть бути виражені в мові та мовленні. Застосування комплексних методик дослідження концепту доцільно, оскільки мовна репрезентація концепту та його багатогранний опис його текстових функцій дозволяють найбільш повно уявити (відобразити) зміст та структуру концепту, що вивчається.

1.4. Творчість Рея Бредбері як теоретична проблема

Рей Дуглас Бредбері (1920–2012) — американський письменник 20 століття, чиє ім'я пов'язане з одним із найбільш захоплюючих явищ у світовій літературі — науковою фантастикою. Починаючи з 40-х років (коли був опублікований перший твір Бредбері), письменник продовжив і розвинув традицію американської прози майже на всіх етапах багатовікової літературної історії до наших днів. Він розробив багато жанрів наукової фантастики і навіть створював твори у більш реалістичній манері. В. Л. Джонсон, один із найвизначніших американських дослідників творчості Р. Бредбері, так визначає його творчі інтереси: Його мрії - це магія та реінкарнація, добро і зло, маленьке містечко Америка та канали Марса. Популярний та довговічний. Є багато тем, які цікавлять Бредбері. Магія, жахіття, монстри. Ракети, роботи, подорожі у просторі-часі. Виросла у містечку на Середньому Заході у 1920-х роках і постаріла у занедбаній земній колонії на іншій планеті.

Тепер можна сміливо сказати, що Бредбері багато пророкував у своїй фантастиці і вказував на її недалеке майбутнє. Разом Бредбері наблизив фантастику до «великої» літератури, збагатив її соціальними та моральними проблемами, створив унікальний тип ліричної фантастики. . найрізноманітніших жанрів, що з'явився в контексті літературної антиутопії, що панувала у світовій літературі ХХ століття. В інтерв'ю Бредбері відповів: «Ні, я народився у потрібний час. Коли я народився в 1920 році, радіо та телебачення ще не були винайдені. Людство навіть не мріяло полетіти до космосу. Тож я народився хоча б для того, щоб вигадувати та пояснювати всі ці чудові речі» [Інтерв'ю з Невським]. Тоді в нас уже було радіо і люди, мабуть, уже мріяли про польоти в космос, але Рей Бредбері зміг втілити ці мрії в художні образи і вдихнути дихання і плоть. Крім того, Бредбері показав себе талановитим драматургом, автором оперних лібрето, відомий своїми роботами на

телебаченні, заснував власний театр, консультував Національне управління з аеронавтики та дослідження космічного простору.

Специфіка художнього світу Рея Бредбері безпосередньо пов'язана з особливостями жанру, в якому творить письменник. Однак очевидним є те, що в даний час не існує єдиної назви жанру, в якому творить письменник, жанру, здатного з усією повнотою охарактеризувати специфіку і самобутність індивідуального стилю Рея Бредбері. Ось що пише про письменника критик Скороденко «Книги Бредбері не піддаються одномірному і вичерпному прочитанню. Кожне покоління і кожен читач сприймають їх по-своєму, враховуючи в ці дивні та турбуючі уяву книги щось особисте. Сказати про нього, що він тільки науковий фантаст - приблизно те саме, що сказати про Едгара По, що це той автор страшних оповідань, або про "Війну і мир" - що це "військовий роман"». Нам здається, що жанр наукової фантастики для Рея Бредбері є, швидше, засобом вираження глибших ідей, про одну з яких каже він сам - "Наукова фантастика завжди була і буде казкою, яка вчить моралі".

Роботи Рея Бредбері завжди внутрішньо оптимістичні. У центрі уваги письменника перебуває людина з його поривами і прагненнями, часом дуже негативними. Але сценаристи завжди залишають героям можливість вибору, промінчик надії.

В.Г.Новікова в дисертації «Фантастична новела Рея Бредбері» [Новікова 1993] глибоко досліджувала поетику фантастичної новели Бредбері, віднісши її до жанру фентезі та бачачи її своєрідність у «використанні категорії фантастичного як структуротворчого поняття, і побутової, реальної деталі виступає у ролі тропа, що викликає комплекс асоціацій і несе ідею про двоєдності світу, де минуле таїть у собі майбутнє, а смерть - відродження».

Дисертація Ю.С.Серенкова «Особливості жанрового мислення Рея Бредбері» [Серенков, 1995] являє собою великий інтерес насамперед щодо широти охоплення існуючої літератури теоретико-філософського та практично-

дослідного планів англійською мовою, що дає можливість автору роботи точніше досліджувати свою тему та сформулювати свої висновки.

Можна стверджувати, що письменник не був пов'язаний із якимось певним жанром. Його роботи фантастичні, сюрреалістичні, образні, нехитрі та заспокійливі. Однією з особливостей його стилю є те, що він опускає непотрібні речі, які ускладнюють історію, і публікує лише необхідні частини історії.

Ще одна особливість полягає в тому, що автор зовсім непомітний у творчості. Він не завжди залучається до того, що відбувається, і тому не пропонує свого погляду на те, що відбувається. Цей пункт можна опустити, оскільки ми вже знаємо, що Бредбері був письменником якогось певного жанру, а, навпаки, експериментував з багатьма жанрами (хоча це, звісно, специфічний індивідуальний стиль). Бредбері, з іншого боку, ніколи не змінював «мову», те, як він створює образи, розповідає історії та висловлює думки, необхідні для розуміння ідей, незважаючи на часті зміни жанру.

Характерною особливістю його мови можна назвати мінімум деталей, описів, подробиць, дій. Не має значення, з ким відбувалася та чи інша подія, важливо те, що відчував герой. Не зустріти у його творах також докладних описів технологій майбутнього, будь-яких дат, докладний опис зовнішності.

Так писав сам автор про свій стиль у вступі до збірки «К - значить космос»:

Жуль Верн був моїм батьком.

Уеллс - мудрим дядечком.

Едгар Аллан По— доводився мені двоюрідним братом; він як летюча миша - вічно жив у нас на темному горищі.

Герої американських коміксів Флеш Гордон і Бак Роджерс

моїми братами та товаришами. Ось вам і вся моя рідня.

Ще додаю, що моєю матір'ю, ймовірно, була Мері Уоллстонкрафт Шеллі, творець «Франкенштейна»

[<http://raybradbury.ru/person/bio/>].

Провівши дослідження біографії, інтерв'ю та творів письменника, можемо виділити кілька особливостей його стилю письма:

- 1) Перерахування.
- 2) Образність.
- 3) Ліричність.
- 4) Алюзії.
- 5) Мінімум деталей.
- 6) Відсутність наукового опису.
- 7) Перекликання фантастичного світу із реальним світом.
- 8) Філософські міркування.
 - 8.1) Психологічна глибина.
 - 8.2) Позначення моральних проблем.
- 9) Відсутність автора.

1.5. Етапи дослідження

Дослідження концептосфери відбувається поступово і послідовно. Результати нашого дослідження можна зобразити наступним чином:

- a) Формування теоретичної бази
- b) Формування вибірки із матеріалу дослідження

- c) Аналіз лексичних одиниць концептів «Життя» та «Смерть»
- d) Аналіз отриманих даних
- e) Підбиття підсумків дослідження

Перший етап включає формування теоретичних основ наукових досліджень, а також каталогізацію та ідентифікацію англо-українських термінологічних одиниць. Теоретичною основою дослідження є застосування загальнонаукових методів, тобто описових, загальних, індуктивних та дедуктивних методів, при цьому для детального аналізу та пояснення відбираються найбільш важливі теоретичні міркування щодо проблеми. певних припущень, законів, правил та визначень;

На **другому** етапі з зразків було сформувано з вибірки матеріалу. На цьому етапі слід використовувати метод безперервного відбору. Була обрана робота Рея Бредбері "Смерть –діло самотнє", що містить одиниці поняття "життя" і "смерть".

Використовуючи цей метод збору матеріалів, ми витягли та зібрали 80 прикладів понятійних одиниць «життя» та «смерть», що використовуються в цій книзі (фразові переходи, евфемізми, розмовна лексика, мовні ігри тощо).

На **третьому** етапі з вибірки було зібрано приклади виявлення нових особливостей дискурсу. Використовуючи словники, ми встановили відповідність між перекладацькою варіативністю окремих складових лексичних одиниць та оригінальними текстами, що репрезентують закладений у них зміст.

Ми пропонуємо план, який коротко пояснює метод аналізу відповідно до змісту цільового етапу.

1. Назвати концепт (знайти слово, яке може позначати описане значення). Якщо поняття представлено декількома синонімами, вибирають слова, які задовольняють наступним умовам:

- a) загальновідомі;

- б) наявність численних значень (полісемія);
- в) наявність абстрактних значень;
- г) частотність у мові (за частотними та тлумачними словниками).

2. Визначити смислове ядро концепту. Для цього необхідно виписати з тлумачних словників та енциклопедій визначення назв слів поняття. Потім за допомогою компонентного аналізу створюється узагальнена семантична структура лексичних значень слів-назв концепту.

3. Виявити семантичну периферію поняття.

3.1 З поданого матеріалу виписати (методом суцільної вибірки) всі речення, які містять мовні засоби вираження значення досліджуваного об'єкта, а саме: слова в прямому значенні, слова в переносному значенні, синоніми, в тому числі евфемізми, однокореневі слова, стійкі словосполучення, пунктуація, синтаксичні конструкції, афоризми, суб'єктивні означення, публіцистичні та художні тексти тощо.

3.2. сформулювати (використовуючи контекстуальний аналіз) значення, наявні в мовних засобах.

3.3 Порівняти отримані значення з основними значеннями.

3.4 Визначити інтегральні (подібні до основного) та диференціальні (відмінні від основного) значення.

3.5 Порівняти диференційні значення з культурними категоріями (сприйняттям носіїв мови, віруваннями, стереотипами, міфами, ідеологіями та асоціаціями) та людськими цінностями.

4. описати зміст концепту (за допомогою описового методу) на основі ядра та периферійних значень, виявлених під час аналізу.

Як видно з представленого плану, дослідження змісту концепції включає наступні етапи - методи.

- Метод компонентно-семантичного аналізу, який використовується для виділення культурно-специфічних концептів у мові;
- Метод суцільного відбору;
- Метод контекстного аналізу;
- описові методи (методи спостереження, порівняння, узагальнення та типізації аналізованих об'єктів).

Аналіз вербалізації концептуальних одиниць концептосфер «Життя» та «Смерть» за наведеною схемою можна простежити значення кожної групи понять щодо їх смислового навантаження і виявити основні відмінності та подібності.

Четвертим етапом було проведення кількісного дослідження результатів та аналіз отриманих даних. Цей етап вимагав застосування індуктивних методів: були зібрані різні приклади концептів з урахуванням основних та супутніх особливостей. Після збору кількісних даних від кожної групи результати були представлені за допомогою діаграм та визначені пропорції отриманих результатів. За допомогою цього кількісного методу аналізу вдалося показати, які одиниці є найбільш і найменш поширеними у творі.

П'ятий, заключний етап передбачає узагальнення отриманих результатів та надання пояснювального матеріалу, де всі результати подаються у відсотках. На цьому етапі необхідно було використовувати описові методи. Були підведені підсумки дослідження.

Результати показують узагальнені теоретичні та практичні дані дослідження.

Наведено способи вербалізації аналізованих у вихідному тексті понять, виділяє зібраний матеріал, дає узагальнені дані, репрезентує цифри, що відображають кількісні показники, отримані в результаті дослідження. Ми стверджуємо, що ця робота робить значний внесок у вивчення художніх текстів загалом.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Дослідження художнього концепту неможливе без аналізу тексту як цілісної системи. Одним із найважливіших аспектів є виявлення закономірностей організації мовних засобів у конкретному художньому тексті та їхньої ролі у вираженні індивідуально-авторських концептів світогляду письменника. Авторське сприйняття світу є специфічним насамперед тими мовними засобами вираження, що створюють особливе тло індивідуальної відчутності тексту.

Концепт є базовим поняттям, ключовим терміном, який часто й успішно використовується в лінгвокультурології та в когнітивній лінгвістиці. Концепт містить у собі поняття, але не вичерпується тільки ним, а охоплює весь зміст слова: і денотативний, і коннотативний, що відображає уявлення даної культури про явище, яке стоїть за словом, у всьому різноманітті його асоціативних зв'язків. Він вбирає в себе значення багатьох лексичних одиниць. У концептах зберігається культурний рівень кожної мовної особистості, а сам концепт реалізується не тільки в слові, а й у словосполученні, висловлюванні, дискурсі, тексті.

Концепти "Життя" і "Смерть" в оповіданні Рея Бредбері є концептами індивідуально-авторської концептосфери письменника, тому важливо розглядати їхню структуру та виокремлювати в ній понятійні, асоціативні, образні, ціннісні та символічні шари.

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТ «ЖИТТЯ»

2.1. Понятійна складова концепту «Життя»

Екзистенційний досвід людини охоплює фізичний, діяльнісний, емоційний, ментальний аспекти і структурує їх у відносно окремі системи існування.

Розуміння сенсу життя як базового поняття екзистенціалізму передбачає дослідження природи людського екзистенціального, діяльнісного та емоційного досвіду.

OxfordDictionary дає таке визначення поняттю *life* [laɪf]:

- 1.the ability to breathe, grow, produce young, etc. that people, animals and plants have before they die and that objects do not have;
2. the state of being alive as a human; an individual person's existence;
3. the period between somebody's birth and their death; a part of this period.

Longman Dictionary :

1. the period of time when someone is alive
2. the state of being alive
3. the way you live your life, and what you do and experience during it
4. human existence, considered as a variety of experiences and activities
5. the period of time during which something happens or exists

Macmillan:

1. the period of time from someone's birth until their death
2. particular way of living and the experiences that you have

3. the events and experiences that are typical of a particular place or group of people.

Ядро концепту ЖИТТЯ формується на основі семи складників:

- 1) існування всього живого;
- 2) стан живого організму в стадії розвитку;
- 3) період існування кого-небудь, вік;
- 4) спосіб існування кого-небудь;
- 5) жива істота;
- 6) вияв фізичних і духовних сил живих істот;
- 7) те, що реально існує, дійсність [Кравченко 2004].

Базуючись на аналізі словникових дефініцій визначаємо семантичні компоненти концепту «Життя/Life»:

Life = breathe, grow, young, thestateofbeingalive, existence, birth.

Компонентний аналіз показує, що семантична структура назви концепту містить семантичний компонент, що визначає його як універсальне та фундаментальне мислення. Семантична структура імені концепту через свої складові кодує різні уявлення про людський досвід, у тому числі і про сам предмет досвіду, розкриваючи темпоральні та якісні властивості сутності.

Концепт Життя визначається лише через прояв супроводжуючих її ознак та процесів. Це концептуалізується як рух, послідовність і періодичність і фіксує тимчасові зміни, виражені у плані. Життя сповнене об'єктів та суб'єктів, структурно подібних до космічних явищ. Поняття ЖИТТЯ є багатовимірним буттям, тобто за рівнем подібності, встановленого аналоговим та асоціативним мисленням.

Життя і смерть — нероздільні об'єкти розгляду в мистецтві, філософському вченні, науці, релігії, отже, і культурні феномени мови, які можуть бути взаємопов'язані всередині предметного поля. Тобто життя і смерть є не лише культурними та духовними поняттями, а й виступають як мова. Їх існування та функція представлені двояко: культурно просте мислення та мовна реалізація цього мислення. Стереотипи з незмінними семами «життя і смерть» відносяться до базової системи світоглядних явищ мовної картини світу кожного етносу. Вони є результатом багатоступінчастої релігійно-міфологічної еволюції традиційних культур, безпосередньо впливаючи на закономірності параміологічних процесів у мові, у тому числі на формування парадигм у параміологічному полі «життя/смерть».

Екзистенційно-міфологічна неподільність життя і смерті, заснована на діалектичній подвійності понять «життя» і «смерть» і міфологічних, культурних, соціальних і релігійних інтерпретаціях цих явищ природи, послужила фактором виникнення. Взаємодія таких основних структурних понять значно розширює систему світу. Отже, як з основних понять народного світогляду життя має розвинену смислову і образну структуру. Різні міфологи та стереотипи, критерії та символи, що використовуються для позначення самого поняття життя, насамперед пов'язані з його міфологізацією. Смерть, матеріальний і культурний феномен, є кінцевим етапом життя землі, і саме межі між живим і мертвим (неживим) станами виникають кореляції. Ці поняття зустрічаються на всіх рівнях людської діяльності та мислення.

Вибір концептосфер «Життя» і «Смерть» зумовлений тим, що це одні з базових понять для мовної картини світу, так як укладені в них поняття є ключовими для пізнання кожної людини в окремоті, незалежно від її етнічної належності, релігійних поглядів, життєвої позиції, соціального статусу, віку, пола, роду зайнятості та ін. Крім того, незважаючи на свою протипоставленість,

поняття «життя» і «смерть» тісно взаємозв'язані, так як поняття, що містяться в них, часто витікають одне з іншого.

Авторське світогляд Рея Бредбері характеризується неоднозначністю інтерпретації художніх концептів, в основі яких лежить одна з головних дихотомій письменника — життя і смерть. Все концепти Р. Бредбері взаємозв'язані. Тема одного концепту звучить в другому, як правило, отримує подальший розвиток.

В рамках даного параграфа зроблено спробу розглянути мовні та стилістичні засоби репрезентації концепту «Життя» в умовах «двоплановості алегоричного наративу» [Тодорів1998]. Щоб процедура аналізу тексту оповідання була предметною, слід зазначити, що роман зводиться до того, як молодий, не дуже вправний автор коротких розповідей по дорозі додому натрапляє на труп в канаві. Він впевнений, що це не випадковість, хоча і йому ніхто не вірить. Тільки коли справи починають ставати гірше і трупи з'являються один за одним, детектив з головним героєм беруться за розслідування.

Поняття ЖИТТЯ вважається одним із найважливіших понять людської культури. Більше того, на думку багатьох вчених, ЖИТТЯ є одним із ключових понять менталітету. Воно, як та інші найважливіші культурологічні концепти, допомагає нам зрозуміти сутність нації як мовної спільноти.

З тексту автора можна помітити, що одиниці концепту життя часто використовуються у досить трагічному смислі, наприклад:

"I'll call you tomorrow, Fannie," I said.

"Of course you will, and Fannie will be *alive*!" [R.Bradburry, 168]

Уданому відривку, автор дає натяк, що героїня Фанні у знаходиться у депресивному стані. Вона каже, що буде жива, але вона не рада цьому.

"...Jesus, you look lousy. Bad dreams?"

I let the phone ring. I stood out of my booth, waiting for someone off there in the night to run from the alleys or out of the damp canvas or from behind the old Knock the Milk Bottles game. Someone, like me, would have to answer. Someone who, like myself, *jumped up at two in the morning to run in the rain and talk to the sunlight* in Mexico City where *life still walked and lived and seemed never to die*. Someone..." [R. Bradbury, 250].

В цьому прикладі автор показує концепт ЖИТТЯ через опис життєрадісної людини, яка прокидається рано вранці, щоб зустріти цей день, щоб відчувати ранішнє проміння сонця або ж ранішній дощ під час ранішньої пробіжки. Тут же використовується вираз «життя все ходило і жило, і здавалося, що ніколи не зупиниться», тобто не важливо що станеться, життя буде продовжуватися. Початок нового дня пов'язаний із відродженням.

Загалом проаналізовано 7 прикладів концепту ЖИТТЯ, які зображують життя як стан, тобто у прямому значенні.

2.2. Образна складова концепту ЖИТТЯ

Актуалізаторами концептосфери «життя» у творі є також слова позначення, які стосуються героїні – «Oldlady», «Canarylady», які символізують життя, тому що «Oldlady/ літня дама» - людина, жива істота. Однак ми вважаємо, що вважати її уособленням «Життя» можна лише формально з урахуванням того, що воно людина і більше, як пише Р. Бредбері, чіпляється за «Життя».

"... Nothing," he said. "*The old canary lady is going to live forever. You can bet on it.*" [R. Bradbury, 88]

У даному алегоричному дискурсі продовжують з'являтися концепти «життя», а саме, в епізоді, який представляє болісний процес, наприклад:

"Pain is a living" [R. Bradbury, 197].

"It'll *hurt* you, every time you look at it," said Crumley.
"Oh, hell. Keep it." [R. Bradbury, 110].

Біль – це емоція, рефлекс, який тренує тіло швидко реагувати на загрозу. Це важлива функція організму. Саме здатність відчувати біль допомагає людині вижити. Сама рана не болить. Те, що ми відчуваємо є реакцією мозку на сигнали, що надходять від ураженої частини тіла.

В даному відрізку герой разом з детективом ошукує місце вбивства і знаходить старі газети, частину яких, на їх думку вбивця забрав. Герой вирішує забрати одну з них собі і питає дозволу. Детектив дивиться на це скептично, адже вважає, що пам'ять про ці події буде завдавати йому болю. Він це каже опираючись на свій власний досвід життя і роботи в цій сфері.

"You can't afford this, Stan," I sighed, at last. "And it's *beginning to hurt where aspirins can't reach*. Stan, dear Stanley, so long." [R. Bradbury, 181].

Пег, коханка головного героя, шукає допомоги. Вона хоче, щоб він забрав її з того місця, де вона знаходиться. Вона увесь час питає, чому він не робить щось, щоб допомогти їй. Але він не знає як відповісти на це, тому, що він не знає що робити зі своїм життям. Мовчання, яке триває між ними є доказом цього.

Він збирається її покидати. Тому каже, що вони не взмозі це витримати. Автор використовує метафору «*it's beginning to hurt where aspirins can't reach*» (починає боліти в тих місцях, де аспірин не зможе допомогти), нею він показує душевну біль, скорботу. Через слова героя, він натякає, що цим стосункам немає продовження.

Ми проаналізувати 6 прикладів концепту ЖИТТЯ, що входить в групу «Життя як біль». Ця група є найбільшою, так як в інших проаналізованих групах, а саме «Літня дама», «Життя як новий початок» та «Життя як радість» виявлено по одному прикладу.

Таким чином, можемо зробити висновок, що автор тримає розповідь у похмурому, депресивному тоні. Крізь увесь роман можемо помітити, що життя здебільшого описується як болісний процес, виникає відчуття критичного стану. Також, репрезентація авторського концепту ЖИТТЯ відбувається за рахунок порівнянь та символів, які акцентують увагу на ідею.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Характер оповідання Бредбері "Death is a lonely business", втілений у ключовому концепті "Життя". Концепти "життя" репрезентуються в тексті різними стилістичними та мовними засобами: епітети, метафори, уособлення, порівняння. І, що найголовніше, більшість цих стилістичних засобів авторські.

За результатами проведеного аналізу, важливо зазначити, що реалізуючи концепт "Життя" через цілісну систему засобів алегоричного дискурсу, Р. Бредбері пропонує в оповіданні амбівалентне і не позбавлене сенсу трактування. Упродовж усього оповідання ми бачимо індивідуально-авторське уявлення про Життя і Смерть. Таким чином, в оповіданні представлено концепцію життя як безглузлого існування, яку ми умовно називаємо "Смерть у Житті", і водночас життя, сповнене яскравих миттєвостей, почуттів, радості, але свідомо приречене на смерть.

Характерною особливістю індивідуальної концептосфери автора є постійний зсув кутів зору, неоднозначність трактування того чи іншого концепту, в основі яких лежить одна з головних дихотомій письменника, у цьому випадку - Життя і Смерть.

Можна також дійти висновку, що найпродуктивніше репрезентація концепту "життя" здійснюється за допомогою образних порівнянь, розгорнутих метафор, символів, ретельно підібраних іменників, прикметників і дієслів, які акцентують ідею юності, руху, краси, притаманних життю.

РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПТ «СМЕРТЬ»

3.1. Понятійна складова концепту СМЕРТЬ

Смерть завжди розглядалася як одна з головних проблем людства. Незважаючи на різноманітність поглядів на концепцію смерті, які значною мірою залежать від культури та традицій суспільств, існують також і спільні риси, що стосуються її розуміння.

Смерть - це таємниця,[DeSanto, 2014] нерозгадана таємниця[Paraguay 2012], яка від початку людської цивілізації і до сьогоднішнього дня науки викликає в людині різні емоції, такі як страх і цікавість. [Moradi Kouchi, 2008] У психології смерть, як найбільша життєва подія, є складним поняттям [Imanifar 2011], і хоча для неї згадується ряд значень, більш відповідним визначенням смерті є відхід життя від будь-якої живої істоти. [Sadeqi, 2013]

Розглянемо дефініції, які подають декілька словників:

Oxford dictionary:

1. the fact of somebody dying or being killed
2. the stopping of biochemical processes of life in a cell or tissue, in a way that cannot be reversed
3. death of something the permanent end or destruction of something
4. the power that destroys life, imagined as human in form

Longman dictionary:

1. the end of the life of a person or animal
2. a particular case when someone dies (opposite to *birth*)

Macmillan:

1. the time when something ends or the fact that it ends

Базуючись на аналізі словникових дефініцій вищначасемо семантичні

компоненти концепту «Смерть/Death»:

Death = die, kill, end, destroy, stop.

Хоча смерть є біологічним і психологічним фактом, думка про смерть може лякати, і більшість людей вважають за краще не думати про неї. Мабуть, можна сказати, що серед усіх страхів, які оточують життя людей, найбільшим страхом є страх смерті. Люди можуть по-різному реагувати на смерть, виходячи з їх різного сприйняття концепції смерті; реакції від горя, гніву, протесту, жаху і відрази до ентузіазму; ці відмінності у реакціях зумовлені культурними, соціальними та філософськими факторами і релігійними переконаннями людей, а також когнітивними та особистісними рамками. Таким чином, смерть є розпливчастим феноменом і залежить від декількох факторів, які значною мірою впливають на її концептуалізацію [Jafari, 2020]

Детективний роман Бредбері, при всій її незвичності, в плані реалізації концептосфери «Смерть» представляє собою стандартний набір понять. Основні з них вже зустрічаються в назвах. Самі детективи орієнтовані на концептосферу «Смерть», яка здебільшого створює фон, атмосферу в якій автор розповідає свої історії.

Концепт СМЕРТЬ репрезентований в тексті наступними лексичними засобами: die, dead, heartattack, breakaneck, drown, choke, smash, fallofthecliff, morgue, tombstone, grave, mummy, funeral, murder, kill, massacre.

Розглянемо часто використовувані номінації:

Die (*verb*, пер. з англ. *помирати*) – найчастіше використовується для констатування факту закінчення життя. Наприклад:

“My mother and father *died*...” [R. Bradbury,]

I shut the door and sank into a chair.

"Who *died*?" said Fannie.

"What do you mean, who *died*?" I stammered.[R.Bradburry, 126]

"Ten friends *died* in their sleep, said what the hell and quit. Drinking? Fourteen friends with cirrhosis...." [R.Bradburry, 142]

В тексті використовуються місця пов'язані з смертю, як природнім процесом, такі як: *grave*, *graveyard*, *morgue*, *semetery*. Розглянемо декілька прикладів:

"Crumley stood on one side of the Lower Nile, the dry riverbed. I stood on the other. One police car and the *morgue van* were waiting downstairs."[R.Bradburry, 109]

"Beyond that, I heard the old man stumbling out of the *morgue* in the back of my mind, wailing, "My God, who gave him that awful haircut?"[R.Bradburry, 61]

"Anyways," he went on at last, "he's dead and gone, and the awful thing is he'll be *lying in the grave* the next one thousand years remembering who in hell gave him his last awful haircut, and the answer is me"[R.Bradburry, 77]

"As we prepared to turn at Westwood we passed a *cemetery* which was so placed that if you weren't careful, you drove into a parking lot. Or was it that some days, looking for a parking lot, you mistakenly motored between *tombstones*? A confusion."[R.Bradburry, 130]

Використовуючи дані лексеми автор задає похмурий тон розповіді. Навіть коли вже мова починає йти про щось інше.

Автор часто використовує лексеми *murder*, *shoot*, *kill*, *massacre* для зображення вбивства:

“Well, go on. Be the fool all men are. God, what lives we women lead, watching the fools *kill* each other and the killers *kill* the killers, and us over on the sidelines yelling stop and nobody listening.”[R.Bradburry, 40]

Бредбері показує процес вбивства як круговорот подій описуючи як вбивства ніколи не закінчуються, пишучи що люди вбивають один одного, а потім вбивці вбивають вбивць.

"I saw a film once where they *shot* an elephant right on screen.”[R.Bradburry, 71].

Крім того, в тексті бачимо згадування вбивства не тільки людей, про що і є твір, а ще й тварин.

"Christ, you could *massacre* half a Hindu village and still look like Peter Rabbit. What are you stuffed with?"[R.Bradburry, 33]

But now if you try to prevent my going to the police, you'll have to commit *real murder*, you sick bastard.[R.Bradburry,266]

Для опису мертвої людини використовуються *dead man*, *dead body*, *murderee*:

“I found a *dead man*, Fannie. And no one will listen to me about it!”[R.Bradburry, 39]

Головний герой, молодий письменник, вирішив, що розслідування вбивства допоможе йому позбутися письменницького блоку, але згодом розуміє, що не може витримати напруги, яку він почав відчувати в ході нього.

“Lady I know, three blocks from where you found *the body*, said because of your yell that night, her cats still haven't come home. ”[R.Bradburry, 48]

“There are murderers and *murderees* in this world. The old man in the trolley waiting room was a *murderee*, so is the canary lady.”[R.Bradburry, 98]

Загалом було проаналізовано одиниць понятійної складової концепту СМЕРТЬ, та було виявлено 7 понятійних груп:

- А) Смерть як природний процес
- Б) Місця, які пов'язані зі смертю
- В) Смерть як старе, забуте
- Г) Смерть як кінець
- Д) Смерть в образі вбивці
- Е) Вбивство як процес
- Є) Мертва людина

Переважає група «Вбивство як процес» в якій налічено 16 прикладів. Найменш чисельною є група «Смерть як кінець», в якій було проаналізовано 1 приклад.

Діаграму з графічним співставленням вищеназваних груп подано у ДОДАТКУ Е

3.2. Образна складова концепту СМЕРТЬ

Концепт смерті у творчості автора втілює у собі всі пов'язані з нею різноманітні екзистенційні стани: тривогу, страх, почуття приреченості, самотності та відчуженості.

Уявлення носія мови про будь-які явища дійсності складається під впливом творів мистецтва, зокрема художньої літератури. При цьому в авторському тексті поряд з універсальними, загальнолюдськими знаннями присутні унікальні, індивідуально-авторські уявлення. Кожен літературний твір

"втілює індивідуально-авторський спосіб сприйняття й організації світу, тобто приватний варіант концептуалізації світу" [Бабенко, 2004].

Аналіз репрезентацій того чи іншого концепту в тексті художніх творів дає змогу більш повно описати їхню ментальну сутність і виявити індивідуально-авторський погляд на світ.

Назва цього роману містить метафору самотності, що є ключовим засобом репрезентації концепту. Усі персонажі роману - це самотні люди, які не мають сім'ї, друзів, безпорадні та вразливі: старий, що проводить цілі дні на трамвайній зупинці; старенька, ніби стародавній птах археоптерикс, що лежить на ліжку в незачиненому будинку; акторка німого кіно, що відмовилася від публічності; оперна діва, що проживає своє життя біля холодильника; психіатр, що намагається допомогти "заблукалим"; власник парку атракціонів, що от-от має бути знесено; та сам оповідач, 27-річний письменник, чиї оповідання майже не друкують, а його дівчина поїхала до Мексики.

У назві роману "Смерть - діло самотнє" поєднано на основі образної асоціації два концепти: смерть і самотність. У творчості Рея Бредбері їхні ментальні простори поєднуються, уподібнення їх досягається вживанням у семантичній структурі речення тотожності. Концепт "самотність" репрезентується в тексті насамперед синонімами із семантикою емоційного стану.

Ми вважаємо, що концепт САМОТНІСТЬ, можна є співставним з концептом СМЕРТЬ, так як самотність є наскрізною темою твору.

На нашу думку, найбільш точно можна співставити СМЕРТЬ і САМОТНІСТЬ у даному прикладі:

"*Lonelies*. You said the word. You described them last month.
Lonelies." [R. Bradbury, 246]

У перекладі Володимира Митрофанова бачимо Самотні душі. Це самотні люди, зневірені і що втратили будь-яку надію в надію в життя та вирішили відійти у вічність, але, як згодом виявляється з допомогою А.Л. Шренка, прізвисько якого «Гниляк». [Бредбері Р., 2018]

Бачимо, що подруга автора знаходиться у депресивному стані, їй самотньо та вона час від часу дзвонить йому. Він просить її переїхати до нього, але вона не погоджується. Таким чином, автор дає натяк, що з персонажем далі має щось статися.

"More secrets," cried Fannie, eyes wide. "Since when have you known her? And, anyway, it's no use. This is my home. If I left here, *I'd waste away, just die. I have my recordings.*" [R. Bradbury, 165]

Надалі, після загибелі Фанні, автор описує її смерть образно, використовуючи: *go away forever, Fannie is with God, to stop breathing, leaving:*

"When was this, Henry?" I whispered.

"The other night. Night Fannie *went away forever.*" [R. Bradbury, 196]

"She had been at the graveside somewhere, hidden away to one side, and now she was roaring home angry at Fannie for *leaving* us all, and maybe angry with me for somehow bringing Death to present a bill." [R. Bradbury, 198]

"And after Fannie *stops breathing*, the same guy steals her record of Tosca as a keepsake." [R. Bradbury, 225]

Mrs. Gutierrez turned the paper over like it was a Chinese puzzle. "Maybe si, maybe no. This one, some other. I dunno. *Fannie is with God.*" [R. Bradbury, 237]

В епізоді, де герой нарешті герой зустрів вбивцю, автор крізь вуста А.Л. Шренка каже, що смерть це дар, дарований ним Самотнім душам. Смерть сприймається як благословення і позбавлення від самотності, страждань, похмурих думок, порятунком від жахливого життя:

"Yes. I helped them all."

"My God," I gasped. "Helped? Helped?" I had to sit down. He helped me to do that and stood over me, astonished at my weakness, in charge of me and the night's future, the man who could *bless people with murder*, keep them from suffering, *put off their loneliness, sleep them from their private dooms, save them from life. Benefit them with sunsets.*" [R. Bradbury, 263]

So I gave them no future." [R. Bradbury, 263]

Але головний герой обирає інший шлях. Він обирає сім'ю роботу, любов і щастя:

"I'm not a Lonely. I'm not a failure. I'm not lost. I'm going to make it. I'm going to be happy. I'm going to marry and have a good wife and children. I'm going to write damned fine books and be loved. That doesn't fit your pattern. You can't kill me, you damn stupid jerk, because I'm okay." [R. Bradbury, 265]

Саме Пег стає його захистом від самотності, а значить і від смерті.

"Marry me. Come tonight, come home. We'll starve together but by God we'll live. Marry me at last, Peg, and protect me from the Lonelies. Peg." [R. Bradbury, 271]

Отже, образні репрезентації концепту СМЕРТЬ у романі Рея Бредбері

"Death is a lonely business" відіграють важливу роль у формуванні художнього концепту, розкриваючи нові аспекти в ментальній сутності самого концепту та конкретизуючи концептуальні ознаки, що сприяє формуванню індивідуально-авторської картини світу.

Було сформовано вибірку з прикладами образного використання концепту СМЕРТЬ (див. ДОДАТОК В). Проаналізувавши номінації, було виявлено 8 груп:

- А) Смерть Фанні, як проявлення почуттів героя
- Б) Порівняння лихого зі смертю
- В) Самотність
- Г) Вбивця
- Д) Смерть як дар
- Е) Смерть як втрата надії
- Ж) Смерть як страх
- З) Смерть як закінчення процесу задля початку іншого

Найчисельнішими групами є «Смерть Фанні, як проявлення почуттів героя» та «Смерть як страх», які нараховують по 4 приклади. За ними виступає група «Самотність» з 3 прикладами. По 2 приклади було виявлено у групах «Порівняння лихого зі смертю», «Вбивця», «Страх як смерть» та «Смерть як закінчення процесу задля початку іншого». Найменшими є групи «Смерть як втрата надії», в якій було проаналізовано 1 приклад.

У додатках представлено діаграму з графічним співвідношенням. (див. ДОДАТОК Ж)

ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

У Р. Бредбері концепт СМЕРТЬ розкривається через різноманіття уособлень та епітетів, пов'язаних безпосередньо з Життям, що доводить індивідуально-авторське уявлення про світ. До того ж, концепт "смерть" у творі Рея Бредбері повністю не відповідає загальноприйнятій його дефініції.

Індивідуально-авторські концепти в даному оповіданні характеризуються високим ступенем асоціативності, неоднозначністю інтерпретації та діалогічністю.

В проаналізованому романі концепт СМЕРТЬ представлений як образними, як і прямими репрезентаціями.

Смерть визначається як закінчення життя і співвідноситься до самотності. Самотність у свою чергу визначається як стан, коли людина знаходиться одна, без товариства інших людей, коли в неї немає сім'ї, близьких друзів. Коли герой перебуває на самоті, відчуває переважно негативні емоції, навіть якщо самотність не вимушена, а бажана.

Самотня людина страждає і не може самотійно вийти зі стану самотності, вона не оцінює свій стан, тому що самотність, для неї пов'язана зі станом страху і відчаю, з почуттям туги та непортібності. Вона вразлива і навколишній світ для неї сприймається вороже.

Навколишні сприймають же стан самотності як щось прирощене і незворотне, як смерть.

Захистом від самотності є сім'я, стан щастя та бажання любити і бути любимим.

Концепт СМЕРТЬ розкривається такими номінаціями як: die, dead, heartattack, morgue, tombstone, grave, mummy, funeral, murder, kill. З одного боку

ці слова відображають буквальне значення смерті, а з іншого бачимо образність висловлення у номінаціях: : go away forever, Fannie is with God, to stop breathing, leaving; що розкриває емоційний стан та ствлення головного героя до суб'єкта.

ВИСНОВКИ

Усі концепти Р. Бредбері взаємопов'язані. Тема одного концепту звучить в іншому, як правило, отримуючи подальший розвиток. Подібне переплетення концептів допомагає краще зрозуміти авторське сприйняття життя і світу, засноване на тому, що життя являє собою єдине ціле, всі елементи якого тісно взаємопов'язані, причому як сполучна ланка виступає саме людина зі своїми здібностями відчувати, переживати, змінюватися і творити.

Характерною особливістю індивідуальної концептосфери автора є постійне зміщення кутів зору, неоднозначність трактування того чи іншого концепту, в основі яких лежить одна з головних дихотомій письменника, у даному випадку - Життя і Смерть.

Отже, можемо відзначити, що в художньому світі Рея Бредбері одиниці концептосфер «Життя» і «Смерть» є не тільки протиставними, але і часто доповнюють один одного, що залежить від зображеної ситуації та смислової заданості. Обидві концептосфери виражають розмаїття образів і в залежності від замислу автора концепти можуть співвідноситися з різними поняттями, що дозволяє простежити за поглядами самого автора.

Аналіз засобів мовної експлікації художніх концептів, основних елементів авторської свідомості, у текстах творів письменника дає змогу виявити специфіку його ідіостилу, що відображає індивідуально-авторське світосприйняття.

Трансформація загальнокультурного концепту під впливом мовної особистості письменника зумовлює винятковість і неповторність художнього концепту. Вербалізація художніх концептів у тексті творів, віддзеркалюючи творче бачення автора, тісно пов'язана з усією його мовленнєво-стильовою системою, з образно-асоціативним мисленням митця слова. Ця асоціативна

природа концепту виявляється в суб'єктивній структурі мовної особистості, репрезентованої в тексті, і особливо в художньому тексті, де ментальні проєкції об'єднані єдиною системою смислу і підпорядковані завданням створення художньої образності.

Виходячи з аналізу базових концептів авторського світогляду в досліджуваних романах, слід зазначити, що концепти не тільки не ізольовані один від одного, а й є взаємопроникними, коли тема одного концепту звучить в іншому. Таке переплетення допомагає краще зрозуміти авторське сприйняття життя і світу, ґрунтоване на тому, що життя являє собою єдине ціле, всі елементи якого тісно взаємопов'язані, причому як сполучна ланка виступає саме людина зі своїми здібностями відчувати, переживати, змінюватися і творити.

Лінгвістичний інтерес для нашого дослідження становив аналіз способів вербалізації цих концептів.

Слід зазначити, що однією з головних дихотомій у творчості Рея Бредбері є життя і смерть. Оскільки однією з провідних тем письменника є тема природи, опозиція життя і смерті часто характеризується автором паралелями з природного світу. Приміром, страх людини або смерть письменник порівнює з холодом зимових місяців, снігом, кригою, зимою, в той час як в описі зовнішності молодих людей зазвичай фігурують порівняння з літом і весною, а також різними елементами природи.

Дане дослідження було проведено з метою визначення значень концептів «життя» та «смерть» та умов їх реалізації у творчості Рея Бредбері. У ході дослідження було визначено, що ці концепти у творчості Бредбері можуть вступати як в опозицію, так і взаємно доповнювати один одного. У цьому виявляється неоднозначність авторського сприйняття життя та смерті. Ця неоднозначність знаходить відображення у смисловій реалізації даних концептів. Концепт «смерть» більшою мірою пов'язується з такими поняттями,

як «страх», «самотність», «старість», «сон», із супутніми образами: «темрява», «Охолод», «цвинтар», «скелет» » та ін. Концепт «життя» співвідноситься з різними почуттями, «мистецтвом». "сміхом", "надією" і т.п. багато уявлень учнів про життя і смерть (холод, цвинтар, темрява-темрява. радість) знайшли відображення в художньому просторі Рея Бредбері, що свідчить про збіг у поглядах. якоїсь архетиповості певних образів, співвідносних з поняттями «життя» та «смерть». Однак реалізація концептів «життя» і «смерть» у творчості Бредбері виявилось набагато, що пов'язано не тільки з рівнем володіння словом, а й рівнем осмислення даної проблеми.

Індивідуально-авторський концепт характеризується високим ступенем асоціативності, неоднозначністю інтерпретації та діалогічністю. Саме діалогічність визначає можливість інтерпретації художнього тексту, який своєю чергою виступає як місце реалізації мовної особистості письменника. Мовна особистість загалом і мовна особистість письменника зокрема містить у собі як національні, так і індивідуальні характеристики.

У своєму творі письменник створив унікальний і самодостатній світ, іменованій художнім.

У нашій роботі нами був розглянутий художній світ як особливий спосіб і форма освоєння буття, явище художньої подієвості, в якій художні образи, або концепти, формують концептуальну картину світу письменника, що характеризується актуалізацією й усвідомленням мотивів, цільових настанов та інтерпретацій подій за його світоглядними нормами.

Таким чином, відповідно до мети роботи, дослідження індивідуальних концептів авторського світу допомогло розкрити самотність художнього світу Рея Бредбері, де неоднозначність трактування буття є основою індивідуально-авторського стилю письменника.

Загалом, можна додати, що індивідуально-авторські концепти є цікавим об'єктом дослідження, бо повністю залежать від індивідуальних особливостей сприйняття світу автором, відображають його сприйняття світу загалом, дають змогу проникнути в художній світ окремого автора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. [<http://raybradbury.ru/person/bio/>].
2. “Macmillan Dictionary: Free English Dictionary and Thesaurus.” British Version, <https://www.macmillandictionary.com/us>.
3. De Santo NG. What death is. A literary approach between fears and hope. *Ann Ist Super Sanita* 2014;50:249-65.
4. Imanifar Hr, Bostan G, Dodman F, Raeasi R. Confronting Death From Quranic and Psychological Viewpoints. *Interdisciplinary Quranic Studies* 2011;2:17-27.5.
5. Jafari, Haleh & Cheraghi, MohammadAli & Pashaeypoor, sh & Hoseini, Akram. (2020). Human death: A concept analysis study. *Journal of Nursing and Midwifery Sciences*. 7. 170. 10.4103/JNMS.JNMS_43_19.
6. Johnson W.L. Ray Bradbury. NY: Ungar, cop. 1980.
7. Moradi Kouchi S, Forouzani F. The Bright Shadow of Death in Poetry- Psychological Study of the Concept of Death in the Poems of Mehdi Akhavan Sales and Sohrab Sepehri, in *Psychology and its Application in Society Conference*. Islamic Azad University of Marvdasht; 2008.4.
8. Oxford English Dictionary, Oxford University Press, 2019, <http://oed.com/view/Entry/70179?redirectedFrom=fillibuster#eid>.
9. Paraguya J Jr. Everyday dying: Karl Rahner’s theology of death. *Pacica* 2012;26:72-87.3.
10. Richards, Jack C., 1943-. *Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics*. London ; New York :Longman, 2002.
11. Sadeqi H, Nosratian M. Thematic of death. *Iran J Med Ethics History Med* 2013;6:23-36
12. Аскольдов С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // *Русская словесность: Антология* / под ред. проф. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 2002. – 346 с.

13. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа [Текст] : учебник для студентов филологических специальностей вузов / Л. Г. Бабенко. - Москва ; Академ. Проект ; Екатеринбург : Деловая кн., 2004. – 462
14. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. – Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета, 1996. –104 с.
15. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика. – Тамбов: изд-во Тамбов, гос. ун-та, 2001. - 123 с.
16. Бредбері Р. Смерть – діло самотнє: роман / Р. Бредбері ; пер. з англ. В. Митрофанова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2018. – 320 с.
17. Брэдбери Рэя уже клонировали. Интервью. А. Невский // Аргументы и факты. 2000. - 13 декабря.
18. Валгина Н.С. Теория текста. – М.: 2003. – 451 с.
19. Вежбицкая А.И. Язык. Культура. Познание. Текст. – М.: Рус. слов, 1999. – 411 с.
20. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. – Л.: 1987. – 417 с.
21. Горенко Е.П. Эволюция идейно-художественных особенностей прозы Рэя Брэдбери [Текст] : дис... канд. филол. наук : 10.01.04 ; АН Украины, Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. - К., 1993. - 199 с.
22. Залевская А.А. Введение в психолингвистику. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. – 382 с.
23. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / Волгоград. Гос. Пед. Ун-т; Н. -И. Лаб. "аксиол. Лингвистика". - Волгоград: Перемена, 2002. - 476 с.
24. Колесникова В. В. Художественный концепт «Душа» и его языковая репрезентация (на материале произведений Б. Пастернака) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. В. Колесникова. – Краснодар, 2008. – 21 с.

25. Кравченко Н. К. Методы и приемы концептуального анализа международно-правового дискурса / Н. К. Кравченко // Вісник Черкаського університету. Сер. Філологічні науки - Черкаси, 2004. - Вип. 80.
26. Кубрякова Е.С. Языковое сознание и картина мира. – Тамбов: 1999. – 413 с.
27. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка. – М.: 1993. – 342 с
28. Лурия А.Р. Язык и сознание. – М.: 1998. – 397 с
29. Мартынюк Л. П. Опыт модусного моделирования концепта (на примере концепта CELEBRITY/ ЗНАМЕНИТОСТЬ, актуализированного в англоязычном газетном дискурсе) // Когниция. Коммуникация. Дискурс: междунар. сб. науч. тр. / ред. И. С. Шевченко, В. И. Карасик. Направление «Филология». 2010. № 1. 2010
30. Маслова В.А. Лингвокультурология. – М.: Академия, 2001. – 335 с.
31. Маслова, В.А. Когнитивная лингвистика : учеб. пособие [Текст] / В.А. Маслова. – 2-е изд. – Мн.: ТетраСистемс, 2005. – 256 с.
32. Новикова В. Г. Фантастическая новелла Рэя Брэдбери: автореф. дис. ...канд. филолог. наук: спец. 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» / В. Г. Новикова. – Нижний Новгород, 1992. – 19 с.
33. Попова З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2001. – 191с
34. Рудакова А.В. Когнитология и когнитивная лингвистика. – Воронеж: 2002. – 369 с.
35. Рудакова А.В. Когнитология и когнитивная лингвистика. – Воронеж: 2002. – 369 с.
36. Серенков Ю. Особенности жанрового мышления Рэя Брэдбери: автореф. дис. ...канд. филолог. наук: спец. 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» / Ю. Серенков. – М., 1995. – 22 с.
37. Скороденко В.А. Американская фантастическая проза : [Сборник] / 451 по Фаренгейту ; Рассказы / Р. Брэдбери ; Рассказы / А. Азимов .– М.: Радуга , 1989

38. Скороденко, В. Притча и мораль: Два американских фантаста Текст. / В. Скороденко // Американская фантастическая проза. М. : Радуга, 1989.-С.
39. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. — М.: Academia, 2000. — 125 с.
40. Степанов В. В., Швачко С. О. Фреймове моделювання концептів на матеріалі паралельного корпусу паремій // Філологічні трактати. 2016. Т. 8. № 1
41. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997. — 824 с.
42. Стернин И.А. Методика исследования структуры концепта / И.А. Стернин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. — Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2001.
43. Тарасова И.А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля/ И.А. Тарасова // Вестник СамГУ, 2004. — № 1 (31). 163-169 с.
44. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. — М.: 1998. — 361 с.
45. Тодоров Ц. Теория символа. — М.: дом интеллектуальной книги, 1998. — 421 с.
46. Фреге Г. Логика и логическая семантика: Сборник трудов / Г. Фреге. — М.: Аспект Пресс, 2000. — 512 с.
47. Холодная М.А. Интегральные структуры понятийного мышления. — Томск: Изд-во ТомГУ, 1983. — 181 с.
48. Черкасова И.П. Концепт «ангел» и его реализация в тексте: дис. докт.филол. наук [Текст] / И.П. Черкасова. — Армавир, 2005. —296 с.
49. Чесноков П.В. Прагматический аспект семантических и логических форм мышления как значения грамматических структур // Личность, речь и юридическая практика. Вып. 5. Ростов н/Д., 2002.
50. Юдин Э.Г. Методология науки. Системность. Деятельность. — М.: 1977.- 349 с.

ДОДАТОК А

Таблиця А.1

Концепт ЖИТТЯ. Понятійна складова

| Приклади | |
|--|---------------|
| <p>“She lay flat and strewn out so delicately I could not believe it was a <i>living creature</i>,...”[22]</p> <p>“Well, there you have it. You're still in shock. You don't know what <i>life</i> is. I was <i>born</i> and raised in the morgue.”[34]</p> <p>“She's still <i>alive</i>,” said a voice.”[59]</p> <p>“The lady, <i>living</i> in a tenement on the corner of Temple and Figueroa, nervous at the phone she held in her hand, at last cleared her throat and said:“Que?” ”[34]</p> <p>"I'll call you tomorrow, Fannie," I said.</p> <p>"Of course you will, and Fannie will be alive!" [168]</p> <p>“I let the phone ring. I stood out of my booth, waiting for someone off there in the night to run from the alleys or out of the damp canvas or from behind the old Knock the Milk Bottles game. Someone, like me, would have to answer. Someone who, like myself, jumped up at two in the morning to run in the rain and talk to the sunlight in Mexico City where life still walked and lived and seemed never to die. Someone ..” [250].</p> <p>"<i>Alive</i>," I said, and truly meant it. "Oh, God, <i>alive</i>.”[271]</p> | Життя як стан |

ДОДАТОК Б

Таблиця Б.1

Концепт ЖИТТЯ. Образна складова

| Приклад | |
|---|---------------|
| <p>“I fell against the side of the booth, <i>fighting for breath</i>, relieved but angry.”[60]</p> <p>“It had been part of my life as long as I could remember. From here most nights you could hear people laughing and screaming as they soared up to the heights of <i>so-called existence</i> and plunged down toward an imaginary doom.”[69]</p> <p>Cal looked like a cowpuncher who now rode barber chairs. Think of Texas cowhands, lean, weatherbeaten permanently dyed by sun, sleeping in their Stetsons, <i>glued on for life</i>, taking showers in the damn hats.[73]</p> <p>“There are some people who live to be thirty-five or forty, but because no one ever notices, <i>their lives are candle-brief, invisible-small</i>.[120]</p> <p>In and around the tenement were various such invisible or half-visible <i>people who lived but did not exactly live in the tenement</i>.”[120]</p> <p>They were containers from which djinns screamed forth or into which princesses fled to hide for eternity from the <i>reality that killed</i>. [132]</p> <p>"<i>Hell, I lived it</i>. Half of the film's me, the rest bilge. That dim wit Norma wants a new career. All I</p> | Життя як біль |

Продовж. табл. Б.1

| | |
|--|-----------------------------------|
| <p>want most days is to hole up and not come out." [134]</p> <p>I fear dark more than <i>he fears life</i>. [269]</p> | |
| <p>“She grabbed the coffee and should have burned her mouth drinking it. Between gasps she said, “This <i>starts my day</i>.” [134]</p> | <p>Життя як новий початок</p> |
| <p>There was that <i>joyous kid</i>, forever on the wall, captured on film hunched over to seize the piano keys, <i>ready to leap on life</i>, the world, the universe, eat it all. [73]</p> | <p>Життя як радість</p> |

ДОДАТОК В

Таблиця В.1

Концепт СМЕРТЬ. Понятійна складова

| Приклади | |
|--|-----------------------------------|
| <p>“Flies <i>lay dead</i> in the windows. A few moths that <i>had died the summer of 1929</i> dusted their wings on the front screens.”[21]</p> <p>“When you know someone is <i>dead</i>, his abandoned air holds back every motion you make, even your breathing.”[28]</p> <p>“I've heard it all before." Crumley brushed by me and headed for his car parked at the curb. "Every time anyone <i>drops dead of a heart attack</i> or trips over his shoelaces in Venice,...”[32]</p> <p>“My mother and father died...”[33]</p> <p>I shut the door and sank into a chair.</p> <p>"Who <i>died</i>?" said Fannie.</p> <p>"What do you mean, who <i>died</i>?" I stammered.[65]</p> <p>“...”At sixty," Constance Rattigan laughed ironically, "there are whole years like that. I'm afraid to go down any flight of stairs; friend <i>broke his neck</i> that way. Afraid of eating; two friends <i>choked</i>. The ocean? Three friends <i>drowned</i>. Airplanes? Six friends <i>smashed</i>. Cars, twenty. Sleeping? Hell, yes. Ten friends <i>died</i> in their sleep, said what the hell and quit. Drinking? Fourteen friends with cirrhosis....” [142]</p> | <p>Смерть як природний процес</p> |

Продовж. табл. В.1

| | |
|---|---------------------------------------|
| <p>“She let go of me. I didn't <i>fall off the cliff</i>. So she said, "It's just, I'm protective as hell about Fannie. I don't think you know how often I've been down to that ratty tenement to visit.”[137]</p> | |
| <p>“Well, there you have it. You're still in shock. You don't know what life is. I was born and raised in the <i>morgue</i>.”[34]</p> <p>“We walked into the <i>morgue</i> with a man eighty-two years old, but when we came out he was one hundred and ten, and could no longer use his cane.”[53]</p> <p>“Beyond that, I heard the old man stumbling out of the <i>morgue</i> in the back of my mind, wailing, "My God, who gave him that awful haircut?”[53]</p> <p>"Anyways," he went on at last, "he's dead and gone, and the awful thing is he'll be <i>lying in the grave</i> the next one thousand years remembering who in hell gave him his last awful haircut, and the answer is me”[77]</p> <p>Crumley stood on one side of the Lower Nile, the dry riverbed. I stood on the other. One police car and the morgue van were waiting downstairs.[109]</p> <p>As we prepared to turn at Westwood we passed a <i>cemetery</i> which was so placed that if you weren't careful, you drove into a parking lot. Or was it that some days, looking for a parking lot, you mistakenly motored between tombstones? A confusion.[130]</p> <p>I did not intend to pitch me over the <i>graveyard wall</i>.[147]</p> | <p>Місця, які пов’язані зі смертю</p> |

Продовж. табл. В.1

| | |
|---|------------------------------------|
| <p>“Because <i>the dead sea-bottom mummy</i>, that old autumn woman lying in funeral bandages up there, was praying for a cold wind to drift up the stairs.”[30]</p> <p>“As the music rose, she came back into her chair like a <i>ghost ship</i>, regal and pale, quiet and concerned.”[39]</p> <p>“I thought I heard the <i>ghosts</i> of old birds rustling and peering. I thought I heard a <i>mummy</i> whisper, rising from river dusts.”[55]</p> <p>I hope she's not like the canary lady. I hope she's not a <i>mummy</i> with dust in her eyes.[132]</p> | <p>Смерть як старе, забуте</p> |
| <p>The dusk was long since gone and it was full night as I picked my way along the alley, looking up at a half-lit neon sign on the backstairs of a building, with the great god Janus painted facing two ways above it. Half of one face had flaked off in the rains. The rest would be <i>soon gone</i>.[241]</p> | <p>Смерть як кінець</p> |
| <p>“He wanted me to turn and see him! Don't all <i>killers</i> want to be found out?”[49]</p> <p>“There are room was a murderess, so is the canary lady.”[98]</p> <p>“And while you're at it,” Crumley sipped another beer, “Write down the name of the murderer.”[114]</p> <p>“Fixit? Fixit! Ridiculous! Why would you think?”[257]</p> | <p>Вбивця</p> |
| <p>“Aren't citizens supposed to show up if they can solve a <i>murder</i>?”[32]</p> | <p>Вбивство як процес</p> |

“If we listened to every maundering preacher who fell through the jail doors half the world would be under suspicion, one third under arrest, and the rest *fried* or *hanged*.”[33]

"Where do you see *murders*?" Crumley eyed the landscape, and sure enough there were none. "Next subject?"[32]

"Yes. But I had an uncle shot in a holdup once..."[33]

“Someone *killed* him, Fannie. Someone stuffed him in that cage. There was no other way for him to have gotten in.”[40]

“Well, go on. Be the fool all men are. God, what lives we women lead, watching the fools *kill* each other and the killers *kill* the killers, and us over on the sidelines yelling stop and nobody listening.”[40]

"I saw a film once where they shot an elephant right on screen.”[71]

"Christ, you could *massacre* half a Hindu village and still look like Peter Rabbit. What are you stuffed with?"[80]

"That means he didn't drown. That means he was *killed* up on the canal bank and shoved down into the cage after he was dead. That proves..."[86]

"Just be careful," he said, at last. "The old man may have *slipped and knocked his head* and was dead when he hit the water, which is why there was no water

Продовж. табл. В.1

| | |
|--|---------------|
| <p>in his lungs." [87]</p> <p>"The day I was supposed to run full speed to hear Martin Johnson speak, he had been killed in a plane crash just outside L.A." [88]</p> <p>"More often than you think. A friend of mine drove a Rolls-Royce across country last year. On the way, he was almost run off the road six times, through Oklahoma and Kansas and Missouri and Illinois, by men who resented that expensive car. If they had succeeded, it would have been murder and no one the wiser." [98]</p> <p>My arm thrust up, Henry's cane in it. <i>Murder</i>, I thought. <i>Kill</i>. [262]</p> <p>He rocked on his heels, thinking about it. "Now," he said, "I'll just have to <i>kill</i> you." [264]</p> <p>But now if you try to prevent my going to the police, you'll have to commit <i>real murder</i>, you sick bastard. [266]</p> <p>"Why don't you understand me, help me!" he wailed. "I wanted to kill you, I did! But it would have been like killing Hope, and there has to be some of that in the world, doesn't there, even for people like me?" [266]</p> <p>He's quit, I thought. He knows he must be the last one. He knows <i>he can't kill me</i>, it doesn't fit. [270]</p> | |
| <p>"I found a <i>dead man</i>, Fannie. And no one will listen to me about it!" [39]</p> <p>"Lady I know, three blocks from where you found <i>the body</i>, said because of your yell that night, her cats</p> | Мертва людина |

Продовж. табл. В.1

| | |
|--|--|
| <p>still haven't come home. ”[48]</p> <p>“There are murderers and <i>murderees</i> in this world. The old man in the trolley waiting room was a <i>murderee</i>, so is the canary lady.”[98]</p> <p>Going east? Isn't Cal a dead man, driving a car? [107]</p> | |
|--|--|

ДОДАТОК Г

Таблиця Г.1

Концепт СМЕТРЬ. Образна складова

| Приклади | |
|--|---|
| <p>"When was this, Henry?" I whispered.</p> <p>"The other night. Night Fannie <i>went away forever</i>." [196]</p> <p>"She had been at the graveside somewhere, hidden away to one side, and now she was roaring home angry at <i>Fannie for leaving us all</i>, and maybe angry with me for somehow bringing Death to present a bill." [198]</p> <p>"And after <i>Fannie stops breathing</i>, the same guy steals her record of Tosca as a keepsake." [225]</p> <p>Mrs. Gutierrez turned the paper over like it was a Chinese puzzle. "Maybe si, maybe no. This one, some other. I dunno. <i>Fannie is with God</i>." [237]</p> | <p>Смерть Фанні, як проявлення почуттів героя</p> |
| <p>"It sounded like a great sea beast <i>long dead</i> and heading for its own <i>grave</i> away from shore, mourning along the way, with no one to care or follow." [15]</p> <p>"The vibrations knocked the planks and came up through my body and Shrank's body, with jolts of <i>mortality and doom</i>." [67]</p> | <p>Порівняння лихого зі смертю</p> |
| <p>"<i>Lonelies</i>. You said the word. You described them last month. <i>Lonelies</i>."</p> <p>"More secrets," cried Fannie, eyes wide. "Since when have you known her? And, anyway, it's no use. This is my home. If I left here, <i>I'd waste away, just die</i>. I have my recordings." [165]</p> | <p>Самотність</p> |

Продовж. табл. Г.1

| | |
|--|---------------------------|
| <p>And it was true. A <i>funeral march of souls</i> went by in a breath, on soundless feet, in drifts of fog. Fannie and Sam and Jimmy and Cal and all the rest. I had never put a proper label on them. I had never seen the carry-over that tied them all and made them one. [258]</p> <p>“Marry me. Come tonight, come home. We'll starvetogether but by God we'll live. Marry me at last, Peg, andprotect me from the Lonelies. Peg.” [271]</p> | |
| <p>“... Fannie was right. Constance was right! I was <i>the death goat</i> after all. Christ, <i>I was Typhoid Mary. I carried the disease</i>, you, everywhere...” [257]</p> <p>But he was walking ahead again now, <i>all inflated with insults, all magnificent with the medals of ruin and despair</i> I had pinned to his greasy tie. [258]</p> | Вбивця |
| <p>"Yes. I helped them all."</p> <p>"My God," I gasped. "Helped? Helped?" I had to sit down. He helped me to do that and stood over me, astonished at my weakness, in charge of me and the night's future, the man who could <i>bless people with murder</i>, keep them from suffering, <i>put off their loneliness, sleep them from their private dooms, save them from life. Benefit them with sunsets.</i>"[263]</p> <p><i>So I gave them no future.</i>" [263]</p> | Смерть як дар |
| <p>"Why don't you understand me, help me!" he wailed. "Iwanted to kill you, I did! But it would have been like <i>killing Hope</i>, and there has to be some of that</p> | Смерть як втрата надії |

Продовж. табл. Г.1

| | |
|--|---|
| <p>in the world, doesn'tthere, even for people like me?"[266]</p> | |
| <p>He hesitated behind me, <i>like the axeman sad to have to chop some young king's head.</i>[75]</p> <p>"Someone's taken the old newspaper headlines out of the cages. Whoever came up here not only <i>scared her to death</i>, but took the papers. My God, he's a souvenir collector. I bet he's got a pocketful of train ticket punchout confetti and Scott Joplin's peeled-off head, too."[110]</p> <p>That knocked the air out of me. <i>The ghosts of old ice creams rose in my blood.</i> When had I ever done that? I wondered. Who did she think I might bring along, uninvited? [117]</p> <p>My heart pounded so loudly that I feared the waters would stir below and the <i>dead rise.</i>[268]</p> | <p>Смерть як страх</p> |
| <p>"Each week, when the talk stopped, the sun <i>died</i> and the fog arose."[58]</p> <p>"His voice <i>died</i>. He had glanced up at the wall above the piano. He glanced away when he saw me looking, but it was too late."[76]</p> | <p>Смерть як закінчення процесу здля початку іншого</p> |

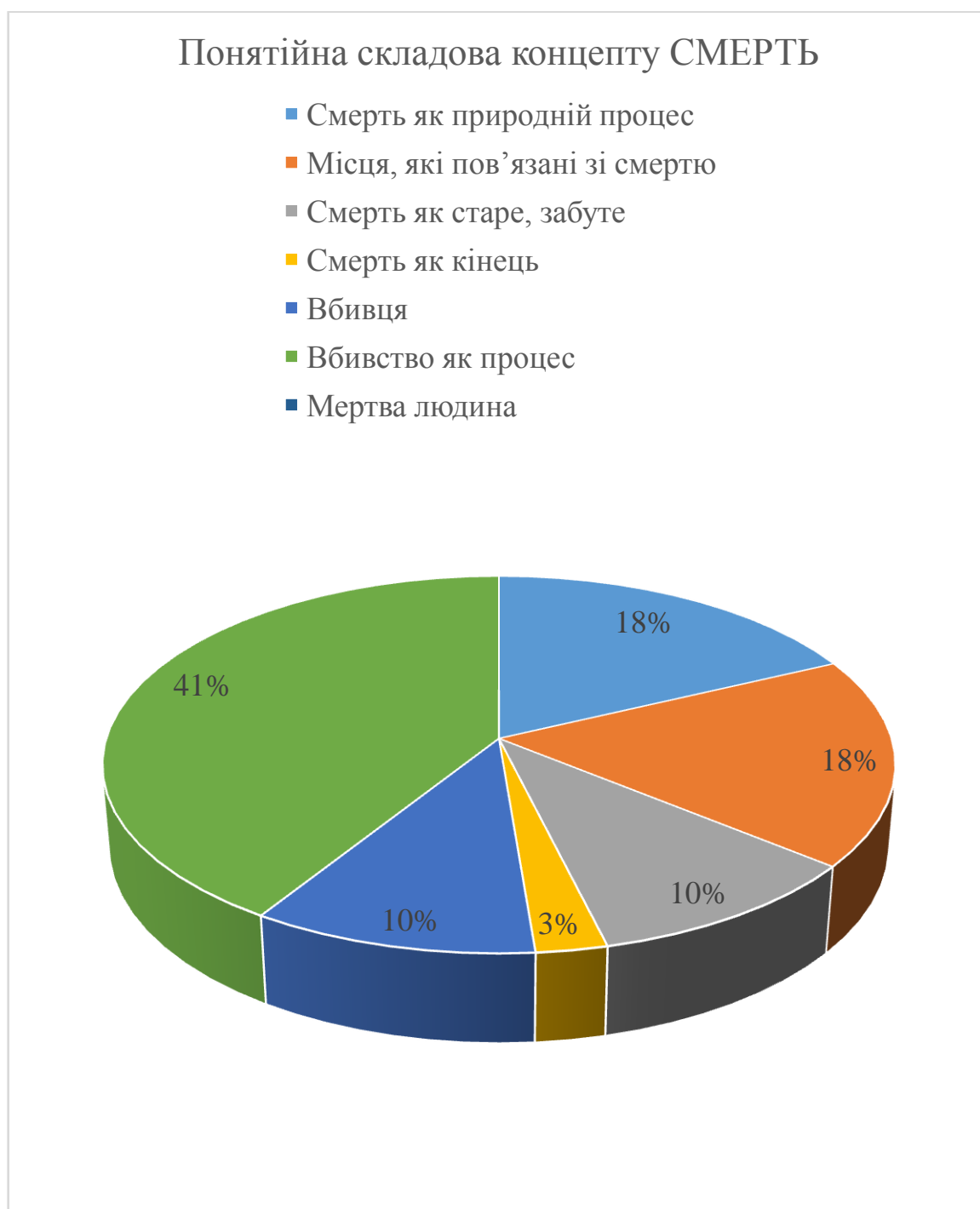
ДОДАТОК Д

Рис. Д. 2.2



ДОДАТОК Е

Рис Е. 3.2



ДОДАТОК Ж

Рис Е. 3.3

