

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
(НИУ «БелГУ»)

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И  
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ  
КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ  
КОММУНИКАЦИИ

**Репрезентация концепта «ВЫБОР» в произведении  
У. Стайрона «Выбор Софи»**

Выпускная квалификационная работа

обучающегося по направлению подготовки  
45.03.01 Зарубежная филология  
очной формы обучения,  
группы 04001403  
Долинской Оксаны Олеговны

Научный руководитель  
кандидат филологических наук  
Яценко Ю.Н.

БЕЛГОРОД 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основы исследования концептов в художественной картине мира.....	6
1.1 Языковая картина мира как объект лингвистических исследований.....	6
1.2 Художественная картина мира как особый способ отражения действительности .....	<b>1Ошибка! Закладка не определена.</b>
1.3 Понятие концепта в лингвистике .....	18
1.4 Концепт в художественной картине мира.....	23
1.5 Методы концептуального анализа произведения.....	25
Выводы по главе 1 .....	29
Глава 2. Концепт «выбор» в произведении Уильяма Стайрона «Выбор Софи».....	33
2.1 Вербальная объективация и функционирование концепта «выбор» в художественной картине мира .....	33
2.2 Понятийная составляющая концепта «выбор» .....	41
2.3 Ценностная составляющая концепта «выбор» .....	48
2.4 Образная составляющая концепта «выбор».....	<b>5Ошибка! Закладка не определена.</b>
Выводы по главе 2.....	56
Заключение .....	58
Литературный список .....	61

## ВВЕДЕНИЕ

Лингвистические исследования последних лет, посвященные глубинному пониманию языковых особенностей, ставят на первое место взаимоотношения человека и окружающего мира, связь человека, мышления и социокультурных факторов, что приводит к активному обсуждению феноменологических особенностей языковой картины мира, ее статуса, признаков, структуры, способов проявления, соотношения индивидуального и коллективного. Язык является способом репрезентации знаний о мире, что и заставляет антропоцентрическую лингвистику обратиться к вопросам взаимодействия языка и мышления, а также мировосприятия той или иной нации.

Языковая картина мира представляет собой определенным способом концептуализированную картину мира в определенной лингвокультуре, которая является совокупностью организованных концептов. Концепт, будучи единицей ментального лексикона, несет в себе сведения о мире, отраженные в сознании человека и вербализуемые всеми элементами той или иной национальной языковой системы (Воркачев, 2014).

Любой концепт в первую очередь реализуется посредством слова, которое его эксплицирует. В рамках художественного произведения такое слово часто является ключевым. Смысловая структура художественного целого может быть обнаружена в концептуальной информации, которую можно семантически вывести из всего текста, именно поэтому для определения смысловой структуры необходимо интерпретировать базовый концепт литературного произведения. Очевидным является и тот факт, что использование автором определенных языковых средств не случайно. Знания, которые имплицитно содержатся в языковых знаках, могут способствовать постижению высшего смысла, заложенного в самом произведении. Слово представляет собой знак, символ, семиотическую

формулу, которая может быть выведена на основании мировоззрения того или иного народа, т.к. в слове в закодированном виде содержится его родословная. Все это и обуславливает **актуальность** настоящей дипломной работы.

**Цель** работы заключается в изучении лингвистических особенностей репрезентации концепта «выбор» в романе Уильяма Стайрона «Выбор Софи».

Для достижения поставленной цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

- 1) рассмотреть языковую картину мира как объект лингвистических исследований;
- 2) выявить особенности художественной картины мира как особого способа отражения действительности;
- 3) рассмотреть понятие концепта в лингвистике;
- 4) выявить особенности функционирования концепта в художественной картине мира;
- 5) описать способы вербальной объективации и функционирования концепта «выбор» в художественной картине мира;
- 6) проанализировать понятийную составляющую концепта «выбор» в произведении Уильяма Стайрона «Выбор Софи»;
- 7) проанализировать ценностную составляющую концепта «выбор» в произведении Уильяма Стайрона «Выбор Софи»;
- 8) проанализировать образную составляющую концепта «выбор» в произведении Уильяма Стайрона «Выбор Софи».

**Объект** исследования – лексико-семантические средства, репрезентирующие концепт «выбор» в произведении Уильяма Стайрона «Выбор Софи».

**Предмет** исследования – концептосфера романа Уильяма Стайрона «Выбор Софи».

**Материалом** для исследования послужило произведение Уильяма Стайрона «Выбор Софи».

В качестве **методов** исследования мы выбрали следующие: описательный, метод концептуального анализа, метод анализа словарных дефиниций, аналитический метод.

**Для теоретической базы** в своем исследовании мы опирались на труды таких лингвистов, как Ю.Д. Апресян, С.А. Аскольдов, Н.Н. Болдырев, Г.А. Брутян, А. Вежбицкая, С.Г. Воркачев, В.И. Карасик, Ю.Н. Караулов, Н.Г. Комлев, О.А. Корнилов, Е.С. Кубрякова, Д.С. Лихачев, В.А. Маслова, Л.В. Миллер, З.Д. Попова, И.А. Стернин, Г. Хойер и др.

**Теоретическая значимость** работы заключается в том, что полученные данные могут применяться в процессе разработки таких основополагающих вопросов современной лингвистической и когнитивной науки, как национально-культурная специфика концептов, уточнение терминологического аппарата и методик исследования языковых единиц в рамках когнитивной лингвистики и лингвокультурологии, а также исследований художественной картины мира.

**Практическая значимость** сводится к тому, что основные положения настоящей дипломной работы могут быть использованы в процессе разработки и проведения спецкурсов по лингвистике, психолингвистике, в практике преподавания английского языка, при написании дипломных и курсовых работ. Материалы практической части дипломной работы могут быть использованы при составлении учебных пособий для студентов лингвистически специальностей.

**Структура работы:** работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы.

# ГЛАВА 1

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КОНЦЕПТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА

### 1.1 Языковая картина мира как объект лингвистических исследований

На современном этапе в лингвистических исследованиях наблюдается обширный интерес к вопросам, связанным с понятием «языковая картина мира». Как известно, культура народа проявляется в языке, а это, в свою очередь, связано с тем, что как раз язык аккумулирует ключевые концепты культуры, а затем транслирует их в знаковом воплощении, т.е. в словах. Современные ученые-лингвисты прикладывают много усилий для постижения культурного мировосприятия отдельно взятой нации посредством языковых средств. Большинство ученых сходятся во мнении, что язык, относясь к социальному явлению, может и должен исследоваться не только с чисто лингвистической точки зрения, но и как часть культуры и как «зеркало», которое отражает своеобразие и богатство культуры народа. Отметим, что наиболее ярко вопрос о взаимоотношении языка и культуры был рассмотрен в теории лингвистической относительности Сепира-Уорфа (Whorf, 2016).

Э. Сепир и Б.Л. Уорф говорили о том, что язык и образ мышления народа находятся в тесной взаимосвязи. Овладевая тем или иным языком, его носитель учится определенному восприятию мира и видит его под углом зрения, «навязанным» структурными элементами языка, воспринимает картину мира, которая отражается в родном языке. Так как языки по-разному отражают окружающую действительность, то и их носители отличаются по ее восприятию. Ученые отмечали, что «мы

расчленим природу в направлении, подсказанном родным языком. Мы выделяем в мире явлений те или иные категории и типы совсем не потому, что они самоочевидны; напротив, мир предстает перед нами как калейдоскопический поток впечатлений, который должен быть организован нашим сознанием, а это значит в основном – языковой системой, хранящейся в нашем сознании» (Whorf, 2016: 213). В результате признания гипотезы лингвистической относительности ученые пришли к пониманию того, что язык содержит в себе определенную систему ценностей, а передаваемые в нем значения обладают оценочностью и складываются в коллективную философию, свойственную всем носителям данного языка.

Отметим, что картина мира проявляется в языке, в жестах, в художественном творчестве и литературе народов, в музыкальных предпочтениях и тенденциях, в этикете, в моде, даже в способе ведения бизнес-переговоров, стереотипах, особенностях поведениях и т.д. В то же время языковая картина мира является ментально-лингвистическим образованием, а ее элементы – это концепты. Языковая картина мира проявляется именно в языке того или иного народа, т.е. можно говорить о том, что языковая картина мира обусловлена языком и в нем представлена, именно поэтому она не имеет глобального характера, однако определенные общечеловеческие элементы отражаются в ней.

Термин «языковая картина мира» был предложен Л. Вайсгербером, однако до этого данное понятие получило разъяснения в работах В. Гумбольдта, который считал, что язык можно сравнить с иероглифом. Так, в его понимании иероглиф олицетворял нечто, во что человек заключает мир и свое воображение. В. Гумбольдт полагал, что «языки представляют собой всемирную историю мыслей и чувств всего человечества» (Гумбольдт, 2015: 345). Ученый также отмечал, что язык невозможно анализировать просто как «отпечаток идей народа», т.к. язык является еще и громадной энергией народа, запечатленной в тех или иных

звуках и «посредством их взаимосвязи понятой всеми носителями» (Гумбольдт, 2015: 348 – 349). Также данному ученому принадлежит знаменитая фраза, что «язык очерчивает вокруг человека круг, из которого он может выйти, только войдя в другой круг» (Губмольдт, 2015: 56).

Несмотря на большое количество существующих исследований, посвященных языковой картине мира, на современном этапе все еще не существует единообразного понимания того, каким образом она формируется и какое влияние оказывает на миропонимание человека. Далее приведем некоторые основные взгляды на проблему языковой картины мира и предложим свое определение на основании уже существующих.

Изучение языковой картины мира зародилось в конце XVIII в. и, согласно Е.С. Кубряковой, является «частью концептуального мира человека, который, в свою очередь, связан с языком и в то же время преломляется посредством языковых форм. Не все воспринимаемое и познаваемое человеком, не все, что прошло и проходит через различные органы чувств и поступает извне по самым разным каналам восприятия в голову человека, имеет или приобретает вербальную форму» (Кубрякова, 2015: 142).

Е.С. Кубрякова полагает, что существует три зоны «влияния языка на формирующиеся в сознании народа концепты и понятия» (Кубрякова, 2015: 143), т.е. те зоны, в которых проявляется несоответствие концептуального языковому. Первая зона демонстрирует прямое влияние языка на образующиеся концепты и понятия, вторая – опосредованное обобщениями, которые сформировались на основании языковых знаков и их функционирования на основе значений, содержащихся в языковых формах и затем абстрагированных, третья зона не содержит вербального выражения (Кубрякова, 2015)

Языковая картина мира является выражением познавательной деятельности разных групп народа, говорящего на одном языке, т.е.



деятельности, обусловленной историческими, географическими, культурными и иными факторами в пределах единого объективного мира. В то же время языковая картина мира закрепляется при помощи живых, разговорных языков.

Каждый народ отличается своими особенностями в социальном и трудовом опытах, что, в свою очередь, выражается в отличиях в лексической и грамматической номинации явлений и процессов, в сочетаемости определенных значений, в их этимологии и т.д. Г.В. Колшанский точно подметил, что «не язык заставляет нас так или иначе воспринимать действительности, а, напротив, действительность по-разному членится в различных языках, что обусловлено нетождественными условиями материальной и общественной жизни людей» (Колшанский, 2012: 31).

О.А. Корнилов полагает, что языковая картина мира «фиксирует восприятие, осмысление и понимание мира конкретным этносом не на современном этапе его развития, а на этапе формирования языка, т.е. на этапе его первичного, наивного, донаучного познания мира» (Корнилов, 2013: 90). Е.С. Яковлева утверждает, что языковая картина мира является «зафиксированной в данном языке и специфичной для конкретного языкового коллектива схемой восприятия действительности» (Яковлева, 2014: 41). З.М. Волоцкая и А.В. Головачева говорят о том, что в языковой картине мира происходит «отражение представлений о мире какого-либо языкового коллектива» (Волоцкая, 2015: 218).

Е.В. Иванова считает языковую картину мира более бедной в сравнении с концептуальной, т.к. «в языковой системе выражается относительно небольшая часть представлений о мире конкретного языкового социума» (Иванова, 2014: 87). В то же время ученый обращает внимание, что в языковой картине мира отражены когнитивные, культурные

и социальные характеристики народа – носителя языка, а также географические условия его проживания.

Ю.Д. Апресян полагает, что языковую картину мира можно считать наивной, однако под наивной ученый не подразумевает примитивной картины мира. За «наивностью» языковой картины мира находится опыт сотен поколений, именно поэтому «наивность» связывается с отражением бытового, обыденного понимания вещей в противоположность научному их пониманию и объяснению (Апресян, 2014) Согласно Ю.Д. Апресяну, языковая картина мира «включает проявляющиеся в естественном языке способы восприятия и концептуализации мира» (Апресян, 2014: 24), т.е. такие инструменты, при помощи которых говорящие на том или ином языке описывают действительность. Примечательным является то, что данные элементы могут варьироваться в зависимости от языка.

А.К. Брутян утверждает, что языковая картина мира представляет собой «всю информацию о внешнем и внутреннем мире, закрепленную средствами живых, разговорных языков, основное в ней – это знание, которое имеется в словах и словосочетаниях определенных разговорных языков» (Брутян, 2013: 107). Ю.Н. Караулов приводит следующее определение языковой картины мира – это «взятое во всей совокупности все концептуальное содержание конкретного языка» (Караулов, 2012: 68).

На основании вышеизложенных определений мы можем говорить о том, что на современном этапе развития лингвистической науки существуют расхождения в понимании рассматриваемого нами явления. Систематизация приведенных определений позволяет нам заключить, что существуют субъективистский и объективистский подходы. Так, согласно первому подходу, сколько языков – столько и языковых картин мира. Данный подход базируется на антропоцентричности и этноцентричности языка, в целом и языковой картины мира отдельного взятого языка, в частности.

Согласно объективистскому подходу, реальный мир отражается в языке объективно и адекватно, т.к. «весь язык в общем является собственно человеческой формой именованя объективного мира, а суть референции сводится к тому, что основанием для данной соотнесенности является предпосылка конечной адекватности двух миров – мира вещей и мира понятий, т.е. объективного мира и его отражения в мышлении человека» (Колшанский, 2012: 54). Объективисты признают различное представление объективной реальности в языках мира и сходятся во мнении, что «все эти различия не представляют собой выражения какого-либо особенного национального духа, который якобы присущ каждому народу в отдельности» (Серебрянников, 2011: 139).

Итак, можно заключить, что языковая картина мира отличается двойственной природой. С одной стороны, условия жизни людей и окружающий их материальный мир являются определяющими факторами в формировании их сознания и поведения, что отражается в их языковой картине мира; с другой стороны, человек воспринимает мир в большинстве случаев посредством форм родного языка, его семантики и грамматики, что накладывает отпечаток на структуры мышления и поведения. Языковая картина мира является субъективным образом объективного мира, она включает в себе черты человеческого способа мировосприятия, т.е. антропоцентризма, пронизывающего весь язык. Языковая картина мира – это целостный, глобальный образ мира, представляющий собой результат всей духовной активности человека, которая появляется в процессе его контактов с миром.

Языковая картина мира выполняет следующие основные функции:

- 1) интерпретативную, направленную на обеспечение видения мира;
- 2) регулятивную, служащую ориентиром человека в мире.
- 3) функцию именованя (предметов, признаков, явлений, процессов, состояний, отношений, ситуаций, событий и т.д.);

4) функцию экспликации результатов категоризации явлений действительности;

5) функцию идентификации явлений мира;

6) функцию ориентации в окружающем мире, социализации, отнесения к определенной культуре и обществу (Серебрянников, 2011).

Каждый естественный этнический язык обладает особой картиной мира, т.е. отражает тот или иной способ восприятия и организации мира. Языковая личность формирует свои высказывания в соответствии с языковой картиной мира, в чем и заключается специфически человеческое восприятие мира, зафиксированное в языке. В то же время справедливым является и обратное замечание: наличие специфических языков обуславливает возникновение специфических языковых картин мира у их носителей.

Языковая картина мира проявляется на всех уровнях языковой системы: в словах, форматах, средствах связи между предложениями, синтаксических конструкциях и т.д. (Серебрянников, 2011). Однако самым наглядным примером представления языковой картины мира в языке является лексика, т.к. именно благодаря ей происходит «членение» реальности. Связь картины мира и лексического состава языка проявляется в обращенности лексической системы к жизни общества, социальной направленности, что, в свою очередь, определяет такие ее черты, как открытость, проницаемость, множественность составляющих элементов и т.д. В то же время лексика художественных произведений составляет художественную картину мира и отражает действительность так, как ее видит автор произведения.

## **1.2 Художественная картина мира как особый способ отражения действительности**

Изучение картины мира, запечатленной в произведениях литературы, является одним из наиболее актуальных направлений в современной лингвистике. Различные ученые сходятся во мнении, что первое обобщенное представление о мире возникло у человека в художественной форме, т.к. художественная картина мира входит в картину мира в качестве главного связующего элемента всех ее частей: без нее было бы невозможно составление панорамно-образного представления о мире, поскольку данное представление отличается характером наглядности, а наглядность и схожесть присутствуют только в художественном образе (Скурту, 2010).

Понятие «художественная картина мира» было введено в научный оборот Б.С. Мейлахом (Мейлах, 2013). На современном этапе в науке используются несколько терминов-синонимов: «художественная модель мира», «художественный образ мира», «художественная действительность» и т.д. Однако только термин «художественная картина мира» «призван не только подчеркнуть относительную самостоятельность и самоценность художественного мира, но, прежде всего, раскрыть познавательные возможности искусства, свойственный ему уровень и глубину постижения объективной реальности» (Чернышева, 2014: 55).

Сегодня достаточно полно исследована история развития искусства с применением комплексного подхода к изучению художественной картины мира и методик различных научных дисциплин (например, в работах Л.П. Груниной, Ю.М. Лотмана, Б.С. Мейлаха и др.). В результате этих общетеоретических исследований художественного опыта человечества в теории картины мира появилось такое понятие, как «глобальная художественная картина мира», которая представлена огромным фондом произведений литературы, живописи, музыки, кино, театра и т.п. и

формируется на основе их восприятия и под воздействием искусствоведческих исследований и критических работ.

В рамках когнитивного направления художественная картина мира исследовалась как концептосфера (С.А. Аскольдов, В.В. Колесов, Д.С. Лихачев, Ю.С. Степанов и др.). В этой связи важны понятия «художественный концепт» (термин С.А. Аскольдова) и «концептосфера» (термин Д.С. Лихачева). Одним из главных достижений когнитивного направления исследования художественной картины мира является создание типологии художественных концептов, разработкой которой занимались В.В. Колесов, Л.В. Миллер, Ю.С. Степанов и др. Так, Л.В. Миллер выделил четыре вида художественных концептов:

1) концепт непосредственно личного отношения, в котором доминирует «предрациональное», не поддающееся логике содержание, например, «духовные» концепты (концепт веры) и концепты «чувств» (концепт любви). Данные концепты являются значимыми в своей цельности;

2) концепты, понимаемые опосредованно, через общество. Эти концепты, которые, вслед за Ю.С. Степановым, можно назвать рамочными, представляют собой процесс социальной оценки и осуществляют подведение под норму (Степанов, 2014). Они имеют четкую структуру, их содержание определяется историческими особенностями развития культуры и может быть легко описано. Информация в этом типе концепта определяется системой регламентаций социума. Примерами таких концептов могут служить концепты «дом», «родина»;

3) концепт-аксеологема. Этот тип концепта выделяется на основании того, что концептуализироваться могут не только смыслы, но и эмоционально-оценочные образования. Аксеологема представляет собой «психоэмоциональную единицу восприятия, определяющую предсказуемость ассоциаций, коннотаций и оценки как таковой, а также

может рассматриваться как облигаторная составляющая «эмоциональной памяти», реализующаяся в художественном высказывании в обязательном порядке» (Миллер, 2013: 62). Аксеологема – своего рода оценочное клише, обладающее набором ассоциативных связей;

4) стандартизированные этнокультурно обусловленные интерпретации. К этому типу концепта относятся смысловые комплексы, номинации которых широко представлены в искусствоведческом и литературно-критическом дискурсе (например, Анна Каренина, Лишний человек и др.). Тип художественного концепта зависит от специфической «шкалы осознаваемости» (Миллер, 2013: 61).

Совокупность художественных концептов произведения образует его концептосферу. Существует авторская художественная концептосфера, представляющая собой совокупность художественных концептов, варьирующихся, видоизменяющихся в рамках одного или множества произведений одного автора. Универсальная художественная концептосфера представляет собой многослойное явление. В ней можно выделить следующие элементы:

1) временной срез (например, художественная концептосфера английской или русской литературы XVIII в.);

2) срез, учитывающий направление в искусстве (художественная концептосфера постмодерна, романтизма, реализма);

3) авторскую / авторские художественные концептосферы (Аюпова, 2009).

Изучение теоретического материала по теме позволяет нам выделить признаки художественной картины мира:

1) антропологичность и связанная с ней субъективность, так как художественная картина мира выражает отношение автора произведения к миру;

2) философская основа: художник, создающий художественную картину мира, придерживается философских идей, хотя иногда этого не осознает; они могут быть выражены в неявном виде;

3) существование художественной картины мира в произведениях конкретных авторов и ее постоянное воссоздание в процессе восприятия произведений адресатами;

4) особая образность: художественная картина мира основывается на системе художественных архетипов, то есть на фундаментальных образах как носителях художественного знания; для образов художественной картины мира характерна многозначность и способность вызвать массу ассоциаций;

5) ценностное, эстетическое и этическое освещение действительности;

6) единство универсального и единичного: художественная картина мира отражает универсальное через категории эстетики: прекрасное, возвышенное, безобразное, низменное, трагическое, комическое и т.д.; но сознанием всеобщее может быть схвачено лишь через частное, единичное (Аюпова, 2009);

7) обусловленность социальными, национальными и другими факторами;

8) историчность, преемственность и динамизм: художественная картина мира формируется в конкретных исторических условиях, претерпевает изменения, как правило, новая художественная картина мира не уничтожает, не отрицает и не обесценивает старую;

9) многослойность: наличие концептуальной (понятийной), чувственно-наглядной и других частей, различных типов мироощущений; возможность включения в себя элементов других картин мира.

10) идеальность, иллюзорность, поскольку художественная картина мира – это форма бытия идеального мира эстетической действительности.



11) амбивалентность: художественная картина мира не только обеспечивает целостный взгляд на мир, но и отличается фрагментарностью, так как она отражает действительность лишь в определенных аспектах и не в состоянии представить ее во всем бесконечном многообразии (Мейлах, 2013).

Основные признаки художественной картины мира и ее структурные особенности определяются следующими функциями:

1) функция катарсиса, которая заключается в том, что главная цель подлинного художественного произведения, заключенной в нем художественной картины мира состоит в нравственном очищении человека благодаря силе эмоционального потрясения, возникающего в результате восприятия шедевра. В рамках художественной картины мира осуществляется особый тип художественной коммуникации;

2) волюнтаривная функция проявляется в том, что художественная картина мира воздействует на воспринимающее сознание;

3) модальная функция находит свое выражение в том, что художественная картина мира передает отношение ее творца к реальной действительности;

4) эстетическая функция сводится к тому, что художественная картина мира воспринимает и воспроизводит прекрасное в искусстве и в жизни;

5) этическая функция художественной картины мира проявляется в отражении в художественном произведении определенного общего уровня морали, нравственности общества;

6) эмоционально-оценочная функция заключается в том, что в художественной картине мира концептуализируются оценки и эмоциональные реакции;

7) конативная функция, которая сводится к тому, что художественная картина мира усваивает эстетическую информацию, рассредоточенную в

художественных картинах мира разных видов искусств, направлений, авторов;

8) аккумулятивная функция художественной картины мира предполагает накопление и хранение эстетической информации;

9) трансмиссионную функцию художественная картина мира выполняет, передавая эстетическую, этическую, когнитивную, эмоциональнооценочную информацию художественного произведения (Чернышева, 2014).

Исходя из вышеизложенного отметим, что главное отличие художественной картины мира от других разновидностей картин мира заключается в ее образно-эмоциональном, в эстетическом и этическом способе освоения действительности, в силе нравственного воздействия на адресата художественной картины мира. Пересечением языковой и художественной картин мира заключается в том, что их ядерными элементами являются концепты, которые отображают восприятие нации определенного явления действительности.

### **1.3 Понятие концепта в лингвистике**

Понятие «концепт» широко используется в различных научных дисциплинах, что приводит к его множественному пониманию. На современном этапе все еще существует произвольность его употребления, размытость границ, смешение с близкими по значению или по языковой форме понятиями. Это связано с тем, что понятие «концепт» относится к предметным областям ряда научных направлений: прежде всего когнитивной психологии и когнитивной лингвистики, рассматривающих проблемы мышления и познания, хранения и переработки информации (Залевская, 2014), а также лингвокультурологии, в рамках которой определяются и уточняются границы исследуемого нами понятия. В то же

время ментальные объекты, к которым отправляет термин «концепт», не имеют общего специфического родового признака и находятся скорее в отношениях сходства (Болдырев, 2011).

Итак, для понимания термина «концепт» обратимся к его толкованию. Прежде всего отметим, что в кратком словаре когнитивных терминов имеется следующее определение концепта: «Концепт» – термин, который служит для объяснения единиц ментальных или психических ресурсов человеческого сознания и информационной структуры, отражающей знание и опыт человека» (Кубрякова, 2011: 90). В рамках когнитивной лингвистики под концептами понимаются «оперативные содержательные единицы памяти, ментального лексикона, отраженные в человеческой психике» (Воркачев, 2012: 87).

С.А. Аскольдов является российским ученым, который один из первых в мировой лингвистике начал исследовать концепты. Он полагал, что самая важная функция концептов как познавательных средств сводится к функции заместительства. С.А. Аскольдов называл концепт «мысленным образованием, замещающим нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» (Аскольдов, 2012: 28).

Анализ специальной литературы показывает, что в настоящее время в лингвистике сложилось несколько научных направлений, в рамках которых термин «концепт» рассматривается с разных позиций. Так, представители первого подхода рассматривают концепт как культурное понятие, представляющее многомерное ментальное образование, в котором выделяются несколько слоев. В работах С.Г. Воркачева, С.Х. Ляпина, Ю.С. Степанова, В.И. Карасика этот термин рассматривается как культурологическое понятие, а сама культура представляется, по их мысли, совокупностью концептов. Несмотря на выражение единого мнения о культурологической природе концепта, все же имеются отдельные расхождения между авторами, представителями данного направления. Они

касаются в основном количества и качества семантических концептов данного понятия.

Если, например, по мысли С.Х. Ляпина, «дискретная целостность концепта образуется взаимодействием «понятия», «образа» и «действия» (Ляпин, 2013: 18), то В.И. Карасик акцентирует внимание на таких компонентах концепта, как «ценностная, образная и понятийная стороны» (Карасик, 2014: 129). Ученый подчеркивает, что «концепт значительно шире, чем лексическое значение» (Карасик, 2014: 130). С.Г. Воркачев считает, что это такие составляющие, как «понятийная, отражающая признаковую и дефиниционную структуру; образная составляющая, фиксирующая когнитивные метафоры, поддерживающие его в языковом сознании; значимая составляющая, определяемая местом, которая занимает имя концепта в языковой системе» (Воркачев, 2012: 80).

Ю.С. Степанов под концептом понимает «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» (Степанов, 2014: 40). В то же время ученый указывает, что наличие концептов в сознании человека говорит о том, что сам человек не является творцом культурных ценностей, т.к. он сам входит в культуру и определенным образом влияет на нее.

Второй подход постулирует семантический подход к концепту. Основной мыслью представителей данного направления (А.Д. Шмелев, Т.В. Булягина, Н.Д. Арутюнова, А. Вежбицкая, Н.Ф. Алефrienко) является то положение, что семантика языкового знания является основным средством формирования содержания концепта. Так, данные авторы, анализируя значения и употребления слов, обозначающих уникальные понятия, не характерные для концептуализации мира в других языках, акцентируют внимание на семантике языковых концептов. А. Вежбицкая определяет «концепт» как объект из мира «идеальное», имеющий имя и

отражающий определенные культурнообусловленные представления человека о мире «действительность» (Вежбицкая, 2011: 31).

В книге «Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики» А. Вежбицкая подчеркивает, что для того, чтобы анализировать концепты, в частности эмоциональные, «нам нужен соответствующий семантический метаязык» (Вежбицкая, 2011: 19). В результате многолетних исследований принципов описания языковых значений данный автор приходит к выводу о том, что «следует установить набор так называемых «семантических примитивов», универсальных элементарных понятий, комбинируя которые каждый язык может создавать разнообразное количество специфических для данной культуры конфигураций. Семантические примитивы – это такие элементарные понятия, для которых в любом языке найдется план выражения. Проблема в том, чтобы соответствовали друг другу дробные фрагменты семантических фрагментов» (Вежбицкая, 2011: 20 – 21).

В американской этнолингвистике и когнитивистике также делается упор на универсальности и относительности способов представления действительности. Так, в работах Г. Хойгера и Ф. Боаса говорится о том, что более дробные фрагменты классификации (партонимы) соответствуют более важным аспектам данной культуры (Хойгер, 2013).

Представители третьего подхода Д.С. Лихачев, Е.С. Кубрякова считают, что концепт выполняет заместительную функцию и является посредником между словами и действительностью. Д.С. Лихачев указывает, что «концепт не возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения с личным и народным опытом человека. Рассматривая как воспринимается слово, значение и концепт, мы не должны исключать человека. Потенции концепта, тем шире и богаче, чем шире и богаче культурный опыт человека» (Лихачев, 2012: 41). Е.С. Кубрякова предлагает определение концепта, как «оперативной единицы памяти,

ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира» (Кубрякова, 2015: 8).

В рамках четвертого подхода изучение концепта связывается с категорией представления знания. Данное понятие исследуется как категория языкового видения мира, семантика которого интерпретируется не через обращение к объектам мира действительности (т.е. денотатам), а с помощью их идеального образа в виде типического, наиболее характерного в человеческом сознании представителя, т. е. прототипа (Ли, 2014).

Концепт в представлении В.В. Колесова является источником всеобщего смысла, который организуется в системе отношений множественных форм и значений. Концепт – это «архетип мысли, который не задан, а дан, но постоянно изменяет свои грамматические и содержательные формы, и, прежде всего, образные формы» (Колесов, 2014: 68).

Г.Г. Гиздатов рассматривает концепт как единицу человеческого опыта «дающего знание об объекте во всех его связях и отношениях с включением оценочного компонента» (Гиздатов, 2011: 72), разрабатывает когнитивные модели, позволяющие представить концепт через его ассоциативные поля. При этом ученый уделяет большое внимание, чтобы в ходе сопоставления когнитивных основ языковой деятельности в разных языках должны соотноситься следующие понятия: язык 1 и язык 2, прототипы двух языков, их когнитивные модели и сами концепты (Гиздатов, 2011).

В.А. Маслова на основе анализа культурологического, когнитивно-семантического и лингвоконцептологического подходов дает следующее определение концепта: концепт – это «семантическое образование, отмеченное лингвокультурной спецификой и тем или иным образом характеризующее носителей определенной этнокультуры. Концепт, этническое мировидение, маркирует этническую языковую картину мира и

является кирпичиком для строительства «дома бытия» (по М. Хайдеггеру). Но в то же время – это некий квант знания, отражающий содержание всей человеческой деятельности. Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека (по Д. С. Лихачеву). Он окружен «эмоциональным, экспрессивным, оценочным ореолом» (Маслова, 2012: 36).

В.А. Маслова также утверждает, что «концепт и значение тоже не находятся во взаимодозначном соответствии. Концепт представляет собой относительно стабильный и устойчивый когнитивный слепок с объекта действительности, так как концепт связан с миром более непосредственно, чем значение. Слово же своим значением всегда представляет лишь часть концепта» (Маслова, 2012: 37).

Согласно В.Г. Комлеву, «смысл формирующийся в речи, не входит в смысловую структуру слова» (Комлев, 2013: 35). И именно в этом заключается отличие слова и концепта, так как концепт включает в свою структуру, в первую очередь, именно смысловой компонент, формирующийся на основе чувственного опыта индивида и этносов, а также оценочный и ассоциативный компоненты. Вместе с тем, концепт включает в себя и понятийный компонент, и понятие «значение», а также знаковые формы, так как он может быть разъяснен только в языковой форме.

Таким образом, концепт является объемной и многомерной единицей, ментальным образованием со сложной структурой, включающей в себя ценностную, образную, понятийную сторону, характеризующейся этноспецифичностью, прецедентностью (способность ассоциироваться с вербальными, символическими или событийными феноменами), а также наличием имени (вербализация в языке).

#### **1.4 Концепт в художественной картине мира**

Художественную картину мира возможно представить как концептуализированное художественное пространство, которое формируется посредством когнитивных элементов, т.е. посредством концептов, так или иначе существующих в индивидуальном сознании или коллективном бессознательном.

Художественный концепт – это термин, которые в последние десятилетия стал общепринятым среди исследователей текста. Интерес к художественному концепту вызван тем фактом, что текст является общим для всех носителей языка ментальным конструктом, а художественный концепт, в свою очередь, обладает способами вербализации, отличающимися от общеязыковых. Художественный концепт ориентирован на эстетическую информацию (Алефиренко, 2015).

Н.В. Володина утверждает, что в художественной литературе «концепты реализуются в образах, которые повторяются в границах того или иного литературного ряда (например, в произведении, творчестве конкретного автора, литературном направлении, национальной литературе), и обладают культурно значимым содержанием, семиотичностью и ментальной природой» (Володина, 2014). Инвариантный смысл доминирует в литературном концепте. При этом в каждом отдельном случае инвариантный смысл получает определенную индивидуально-творческую реализацию.

Н.С. Болотнова, рассматривая литературные концепты, отметила, что «своеобразие авторской индивидуальности реализуется не столько посредством характерных для данного автора концептов (некоторые из них становятся ключевыми), сколько в средствах репрезентации» (Болотнова, 2016: 87).

Отметим, что С.А. Аскольдов проводит разграничение концептов на познавательные и художественные, использующиеся в сфере познания или



искусства соответственно. Познавательные концепты являются схематичными, в них отсутствуют конкретные детали, а художественные, в свою очередь, содержат и передают чувства, желания, иррациональное, являясь смесью и того, и другого, а именно понятий, представлений, чувств, эмоций, и даже иногда волевых проявлений (Аскольдов, 2012).

С.А. Аскольдов обращает внимание, что «самым принципиальным различием художественных концептов от концептов познания является основанность художественных элементов на чуждой логике и реальной прагматике художественной ассоциативности» (Аскольдов, 2012: 275).

Исследования З.Д. Поповой и И.А. Стернина сводятся к тому, что в структуре концепта можно выделить три основных элемента, а именно, образ, информационное содержание и интерпретационное поле [Попова, 2015]. Ученые полагают, что «образ является ядром концепта, т.к. он формируется на основании личного чувственного опыта человека и отличается индивидуально-сенсорным характером» (Попова, 2015: 69).

В то же время, информационное содержание концепта состоит из минимального набора когнитивных признаков, представляющих основные, самые значимые отличительные черты концептуализируемого предмета. Интерпретационное поле концепта включает в себя когнитивные признаки, при помощи которых можно определенным образом интерпретировать основное содержание концепта. При этом данные признаки следуют из самого концепта и представляют собой некоторое выводное знание (Попова, 2015).

Л.О. Бутакова считает, что концепт, который актуализируется в тексте, значительно отличается от такого же концепта в языковой картине мира. Другими словами, концептуальные слои, являющиеся значимыми для языковой картины мира, могут потерять свою актуальность в художественной картине мира» (Бутакова, 2011: 59).

Таким образом, можно заключить, что концепты в художественном произведении являются реализацией авторской картины мира и по сути представляют собой сумму, которая образуется из компонентов общенационального образа мира и индивидуального мира автора.

### **1.5 Методы концептуального анализа произведения**

На современном этапе развития лингвистики и смежных дисциплин разработано множество различных методик описания, изучения и анализа концептов. В рамках настоящей дипломной работы рассмотрим самые актуальные для настоящего исследования методы концептуального анализа, которые мы понимаем в качестве методов анализа, предполагающих выявление концептов, моделирование их на основе концептуальной общности средств их лексической репрезентации в художественном тексте и изучение концептов как единиц языковой картины мира автора произведения. Отметим, что цель концептуального анализа произведения сводится к выявлению парадигмы определенного концепта и описание его концептосферы.

В.А. Маслова предлагает проводить концептуальный анализ на основании структурных особенностей концепта. Ядром в этом случае являются словарные дефиниции анализируемой лексемы, которые позволяют раскрыть содержание концепта и выявить специфику его языкового выражения. Периферия представлена субъективным опытом, различными прагматическими составляющими лексемы, коннотациями и ассоциациями.

Для исследования сущности концепта В.А. Маслова предлагает следующую методику проведения концептуального анализа:

1) определение референтной ситуации, к которой принадлежит конкретный концепт. Если концепт анализируется на основании

художественного произведения, тогда данная операция производится на его основании;

2) определение места конкретного концепта в языковой картине мира и языковом сознании народа-носителя языка путем обращения к энциклопедическим и лингвистическим словарям; в таком случае словарная дефиниция рассматривается как ядро концепта;

3) рассмотрение этимологии и учет ее особенностей;

4) привлечение контекста и выявление паремиологических единиц;

5) сопоставление полученных результатов с анализом ассоциативных связей ключевой лексемы (ядро) (Маслова, 2012).

З.Д. Попова и И.А. Стернин предлагают семантико-когнитивное исследование концептов, которое сводится к следующему:

1) построение номинативного поля концепта;

2) анализ и описание семантики языковых средств, которые входят в номинативное поле концепта;

3) когнитивная интерпретация результатов описания семантики языковых средств – выявление когнитивных признаков, которые формируют рассматриваемый концепт как ментальную единицу;

4) проверка полученного когнитивного описания у носителей языка (Попова, 2016).

При этом З.Д. Попова указывает, что концептуальный анализ имеет отличия от семантического анализа лексической единицы, хотя эти два анализа внешне представляются близкими. Так, лексическая семантика идет от единицы языковой формы к семантическому содержанию, а концептуальный анализ – от единицы смысла к языковым формам их выражения (Попова, 2016).

Л.Г. Бабенко предлагает свою методику концептуального анализа, которая состоит из следующих этапов:

1) анализ названия произведения;

- 2) выявление набора ключевых слов текста;
- 3) описание обозначаемого ими концептуального пространства;
- 4) определение базового концепта (концептов) описанного концептуального пространства;
- 5) определение повторяющихся слов, соотнесенных парадигматически и синтагматически с концептом;
- 6) описание концептосферы текста, предусматривающее обобщение всех контекстов, в которых используется концепт и соотнесенные с ним слова, являющиеся носителями концептуального смысла, для установления типичных свойств концепта, его атрибутов, предикатов, ассоциаций, в том числе образных;
- 7) моделирование структуры концептосферы, т.е. выделение ядра (базовой когнитивно-пропозициональной структуры), приядерной зоны (основных лексических репрезентаций), ближайшей периферии (номинативно совмещенных и ассоциативно-образных репрезентаций) и дальнейшей периферии (субъектно-модальных смыслов) (Бабенко, 2012).

При этом автор отмечает, что изучение концептосферы художественного произведения предполагает обобщение всех контекстов, в которых используются ключевые слова, являющиеся носителями концептуального смысла, для выявления характерных свойств концепта (Бабенко, 2012). В процессе концептуального анализа, с точки зрения Л.Г. Бабенко, необходимо принимать во внимание когнитивно-пропозиционные структуры, т.к. пропозиция представляет собой особую структуру представления знаний, формирующуюся на основании различных совокупностей однородных элементов, посредством которых и происходит толкование концептов (Бабенко, 2012).

Н.Н. Болдырев предлагает свою схему анализа концепта, которая сводится к следующему:

- 1) выявление концепта в художественном произведении;

2) обращение к лексикографическим источникам для толкования значения концепта;

3) обращение к этимологическим источникам для выявления «исторической памяти» народа;

4) определение ядерной и периферийной зоны концепта в произведении;

5) анализ сочетаемости, фразеологизмов, метафор и т.п. (Болдырев, 2011).

А.П. Бабушкин полагает, что в процессе анализа концептов в произведении необходимо прежде всего обратиться к анализу словарных дефиниций рассматриваемого концепта, после чего сопоставить их со значениями концепта в самом произведении (Бабушкин, 2012).

На основании вышеприведенных методик мы можем полагаться на методику анализа концептов в художественном произведении, которая будет включать в себя элементы методик других авторов. Так, мы полагаем, что прежде всего необходимо выделить ядро концепта, которое является основным образом, кодирующим данную концептуальную область в концептосфере произведения (Попова, 2016). Далее мы считаем необходимым обратиться к словарным дефинициям ядерных элементов (Болдырев, 2011). После этого мы считаем рациональным рассмотреть приядерные элементы концепта, а также его периферию (Болдырев, 2011; Попова, 2016), после чего обратиться к функционированию концепта в произведении (Болдырев, 2011). На завершающем этапе концептуального анализа мы считаем необходимым дать характеристику связям рассматриваемого концепта с другими ключевыми константами художественной концептосферы автора, а также определить место концепта в художественной картине мира писателя.

Отметим также, что в процессе концептуального анализа необходимо принимать во внимание, что наряду с эксплицитной художественный текст

содержит и имплицитную информацию в силу своей специфики, предполагающей существование определенной эстетической информации, авторской точки зрения, субъективной экспрессивности и эмоциональности. Подобные разновидности концептуальной информации обычно по замыслу автора относятся к подтексту, в сферу скрытых смыслов художественного произведения, которые включают как неязыковые по своей природе, так и собственно языковые скрытые смыслы.

## **ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1**

Таким образом, изучение теоретических источников по теме исследования позволяет нам сделать следующие выводы:

1. Языковая картина мира – это глобальный и одновременно субъективный образ объективного мира, основанный на познавательной деятельности человека и регулируемый языком. Языковая картина мира содержит в себе особенности человеческого способа миропостижения, именно поэтому она является взятым в совокупности, концептуальным содержанием определенного языка. В каждом языке происходит формирование той или иной модели значений, системы наследственных представлений, которые выражаются в символах. При помощи данных моделей происходит человеческое общение и в них фиксируются и развиваются знания о жизни и мире. Данные представления и установки впоследствии реализуются в концептах.

2. Художественная картина мира является высшей степенью формирования художественных процессов, их систематизации в соответствии с концептами картины мира общества, говорящего на определенном языке. Художественная картина мира образуется в результате конструктивного осмысления искусства на уровне его обобщения по принципам ценностных установок и художественно-образного языка

конкретной культуры. В художественной картине мира выражаются общественные и эстетические нормы эпохи посредством формы художественного стиля.

3. Различные подходы к определению концепта акцентируют внимание на разных его признаках, что позволяет им высказывать различные мнения о сущностных свойствах концепта:

1) концепт – ключевое слово культуры и основная ячейка культуры в ментальном мире человека;

2) концепт – это единица когнитивной семантики, которую можно анализировать при помощи соответствующего семантического метаязыка;

3) концепт – результат переосмысления значения слов в речевой ситуации, контексте, когда к значению слова, представляющему объективно-вещественное содержание, присоединяется добавочный смысл, возникающий в результате актуализации субъективного, личного и народного отношения к предмету мысли, что выражается в ценностных ориентациях, ценностном отношении и т. д.;

- концепты – это основные единицы представления различных знаний о результате выявления когнитивно-пропозициональной структуры концепта, раскрытия ассоциативных полей концептов как слов-стимулов.

На наш взгляд, более рациональным подходом к выявлению сущности концепта является попытка рассмотреть концепт как категорию языкового видения мира, как «архетип мысли», интерпретирующийся при помощи языковых форм.

4. Художественное проведение является индивидуальным авторским способом понимания и организации мира или, другими словами, частным вариантом концептуализации. Выявление концептов художественной картины мира представляется весьма сложным, т.к. по законам порождения и восприятия текста концептосфера художественной картины мира может включать в себя большое количество различных смыслов.

5. Концептуальный анализ является весьма логичным решением проблемы понимания художественного текста, т.к. именно концепты являются лингвоментальными образованиями, представленными в языке. Концептуальный анализ художественного произведения позволяет получить данные, при помощи которых можно смоделировать структуру языкового сознания автора в виде концептосферы исходного текста. Все это приводит к необходимости применения комплексной методики анализа концептов, которая позволила бы наиболее полно исследовать средства языковой объективации концептосферы художественного произведения. В рамках настоящей дипломной работы мы будем придерживаться следующей методике анализа концептов в произведении:

- 1) выявление концепта и его ядерных элементов;
- 2) анализ словарной представленности концепта;
- 3) рассмотрение ценностной составляющей концепта;
- 4) рассмотрение образной составляющей концепта путем анализа использования концепта в произведении и выявления когнитивных моделей его представленности.



## ГЛАВА 2

### КОНЦЕПТ «ВЫБОР» В ПРОИЗВЕДЕНИИ УИЛЬЯМА СТАЙРОНА «ВЫБОР СОФИ»

#### **2.1 Вербальная объективация и функционирование концепта «выбор» в художественной картине мира**

В данном разделе настоящей дипломной работы остановимся более подробно на анализе концепта «выбор» в художественной картине мира на примере произведения Уильяма Стайрона «Выбор Софи». Прежде всего обратимся к сюжету романа. Так, «Выбор Софи» является одним из самых знаменитых романов американского писателя У. Стайрона. Здесь повествуется история молодой польки по имени Софи, которая сумела выжить в концентрационном лагере Освенцим в период Второй мировой войны и теперь живет в Бруклине со своим возлюбленным Натаном Ландау. В этот дом переезжает молодой южанин Стинго, уставший от неинтересной работы в издательстве и питающий надежды стать писателем.

Софи и Натан становятся лучшими и единственными друзьями Стинго, который постепенно узнает историю жизни Софи, которая, несмотря на то, что не была еврейкой, все же попала в Освенцим. Натан, будучи одержимым идеей отмщения за уничтожение евреев, в периоды своих постоянных срывов постоянно требует от Софи ответа, как она смогла пережить концентрационный лагерь. Софи же постепенно понимает, что именно Стинго является тем человеком, которому она может рассказать страшные тайны, мучающие ее со времен войны.

Как оказалось, Софи попала в лагерь за то, что пыталась купить и привезти матери мясо в то время, когда покупка мяса была под запретом. Девушка великолепно владела немецким языком, поэтому нацисты

оставили ее работать. Также Софи рассказала Стинго о своем отце, который придерживался крайних антисемитских, однако после оккупации, был одним из первых уничтоженных поляков.

Однако самую главную тайну Софи раскрывает Стинго только в конце романа. Кроме нее, были арестованы и ее дети: сын Ян и дочь Ева. Когда все они были доставлены в Освенцим, в процессе «селекции» Софи предложили сделать страшный выбор: решить, кого из детей она оставит, а кого сразу отправят в газовую камеру. Софи просила пощадить обоих детей, однако ее вынудили сделать выбор, иначе оба ребенка были бы немедленно уничтожены. Софи выбрала оставить в живых сына.

На основании вышеизложенного, а также принимая во внимание название романа, мы видим, что концепт «выбор» заложен автором в произведение. Именно концепт *choice* является наиболее значимым базовым концептом в художественной картине мира данного произведения, следовательно, глобальный смысл всего романа сводится к проблеме совершения выбора. Обратимся к примерам из произведения:

*When I inquired as to how he had come to this **extraordinary choice** he replied that it had really been **a matter of luck*** (Styron, 2010: 11).

В данном предложении выбор представлен как что-то необычное, что чаще всего зависит от удачи, а не предопределяется самим человеком.

Рассмотрим другой пример:

*But this made it all the more fun for her, a pleasant game, when at lunchtime she entered one of the glorious delicatessens of Flatbush and shopped for her Prospect Park spread. The **privilege of choice** gave her a feeling achingly sensual. There was so much to eat, such **variety** and abundance, that each time her breath stopped, her eyes actually filmed over with emotion, and with slow and elaborate gravity she would **choose** from this sourly fragrant, opulent, heroic squander of food: a pickled egg here, there a slice of salami, half a loaf of*

*pumpernickel, lusciously glazed and black. Bratwurst. Braunschweiger. Some sardines. Hot pastrami. Lox. A bagel, please* (Styron, 2010: 66).

Здесь выбор представлен как очень приятная привилегия. При этом данный выбор относится к еде и является весьма широким. В то же время такой выбор представляется своего рода забавной игрой.

Приведем следующий пример:

*But in the end I had enough good sense to realize that as a fiction writer I was better trying to emulate Louis Pasteur. It turned out that my true gifts were in science. So I switched my major from English over to biology. It was a **fortunate choice**, I'm damned sure of that. I can see now that all I had going for me was the fact that I was Jewish* (Styron, 2010: 83).

В данном примере мы опять наблюдаем, что выбор является чем-то, что предопределяется удачей, а не зависит от человека, хотя выбор совершает именно сам человек.

Обратимся к другому примеру:

*People were simply not so free-handed with their records in those days. They were precious, and there had never been made available to me so much music in my life; the prospect which Nathan offered me filled me with cheer that verged close to the voluptuous. **Free choice** of any of the pink and nubile female flesh I had ever dreamed of could not have so ravishingly whetted my appetite* (Styron, 2010: 85).

Здесь мы видим, что у человека имеется свобода выбора, следовательно, человек сам решает, что ему нужно и как правильно поступить.

Рассмотрим еще один пример:

*He was not talking loudly but there was something mincingly savage in his throttled-back rage that seemed more threatening than if his voice had been a roar; it was a bleak, reedy, thin, almost bureaucratic rage and his **choice of phrase** – “whorish behavior” – sounded incongruously tight-assed and*

*rabbinical. "I thought somehow you would see the light, that you would abandon your ways after that escapade with Doctor Katz" – the accent on Doctor was a consummate sneer – "I thought I'd warned you off after that smooching business in his car (Styron, 2010: 141).*

Здесь выбор относится к использованию определенной фразы, характеризующей человека, что, как и в предыдущем примере, свидетельствует о свободе выбора.

Приведем другой пример:

*"There comes a point in life where every human being must stand up and be counted," Wanda was saying. "You know what a beautiful person I think you are. And Jozef would die for you!" Her voice rose, now began to scrape her raw. "But you can no longer treat us this way. You have to assume responsibility, Zosia. You've come to the place where you can no longer fool around like this, you have to **make a choice!**" (Styron, 2010: 255).*

В этом примере выбор представлен как что-то, что необходимо сделать каждому человеку при определенных жизненных обстоятельствах. Софи должна была выбрать, кого из ее детей уничтожат нацисты. В описании данной ситуации в произведении мы находим синоним рассматриваемого нами концепта – *decision*, который входит в приядерную зону концепта и по своему значению практически ничем не отличается от *choice*:

*"You must **come to a decision!**" she heard Wanda say insistently (Styron, 2010: 257).*

В ответ на принуждение сделать выбор Софи ответила следующее:

*For a time Sophie was silent. At last, with the sound of the children's tumbling, ascending footsteps in her ears, she replied softly, "I **have already made my choice**, as I told you. I will not get involved. I mean this! Schluss!" Her voice rose on this word and she found herself wondering why she had spoken it in German. "Schluss – aus! That's final!" (Styron, 2010: 257).*

Ответ главной героини репрезентирует выбор как нечто нежелательное, чего делать не хочется. В то же время, принимая во внимание суть ситуации выбора, данный концепт представляется чем-то страшным и в какой-то степени безысходным. Приведем следующий пример, который также доказывает, что в художественной картине мира рассматриваемого романа выбор представляется чем-то страшным и неизбежным:

*Sophie, with an inanity poised on her tongue and choked with fear, was about to attempt a reply when the doctor said, “**You may keep one of your children.**”*

*“Bitte?” said Sophie.*

*“**You may keep one of your children,**” he repeated. “The other one will have to go. **Which one will you keep?**”*

*“You mean, I have to **choose?**”*

*“You’re a Polack, not a Yid. That gives you a **privilege – a choice.**”*

*Her thought processes dwindled, ceased. Then she felt her legs crumple. “**I can’t choose! I can’t choose!**” She began to scream. Oh, how she recalled her own screams! Tormented angels never screeched so loudly above hell’s pandemonium. “**Ich kann nicht wählen!**” she screamed.*

*The doctor was aware of unwanted attention. “Shut up!” he ordered. “**Hurry now and choose. Choose, god-damnit, or I’ll send them both over there. Quick!**”*

*“**Don’t make me choose,**” she heard herself plead in a whisper, “**I can’t choose.**”*

*“**Send them both over there, then,**” the doctor said to the aide, “nach links.”*

*“Mama!” She heard Eva’s thin but soaring cry at the instant that she thrust the child away from her and rose from the concrete with a clumsy*

*stumbling motion. “Take the baby!” she called out. “Take my little girl!”* (Styron, 2010: 330).

В данном примере ситуация выбора представлена не только базовым концептом *choice*, но также и целыми предложениями, в которых нацист принуждает Софи выбрать одного из детей. В то же время выбор – это привилегия, о чем речь шла ранее в настоящей работе. Кроме этого, мы видим, что выбор – это то решение, которое должно быть принято быстро и без раздумий. Также можно говорить о том, что в данной ситуации выбор – это по сути принуждение.

Приведем еще один пример:

*Was it not supremely simple, then, to restore his belief in God, and at the same time to affirm his human capacity for evil, by committing the most intolerable sin that he was able to conceive? Goodness could come later. But first a great sin. One whose glory lay in its subtle magnanimity – a choice. After all, he had the power to take both. This is the only way I have been able to explain what Dr. Jemand von Niemand did to Sophie when she appeared with her two little children on April Fools’ Day, while the wild tango beat of “La Cumparsita” drummed and rattled insistently off-key in the gathering dusk* (Styron, 2010: 332).

Здесь выбор представлен как великодушие. Данное предложение возвращает читателя к ситуации, когда Софи должна была выбрать, кого из детей оставить в живых, поэтому в словосочетании *subtle magnanimity* можно увидеть иронию по поводу выбора.

Далее отметим, что примечательными являются способы функционирования вербальных репрезентантов рассматриваемого нами концепта, которые и составляют приядерную зону. Так, приядерными являются повторяющиеся, сквозные текстовые единицы, образующие синтагматические связи с репрезентантами базового концепта и формирующие доминантные текстовые смыслы. Данные приядерные элементы образуют тематический параллелизм с базовым концептом.

Анализ показал, что к ядерным концептам в романе «Выбор Софи» относятся следующие: *selection*, *decision*, *variety*. Обратим внимание, что приядерные концепты представляют собой ассоциаты базового концепта и вместе с самим концептом «выбор» являются наиболее значимыми в концептосфере всего произведения.

Обратимся к примерам из текста и рассмотрим значения приядерной зоны концепта «выбор». Так, например, *selection* можно найти в следующих контекстах:

*She returned quickly to speak of Jan, who had survived the selection and who, she learned through the grapevine after a number of days, had been thrown into that desperate enclave known as the Children's Camp (Styron, 2010: 267).*

В данном примере *selection* имеет значение «отбор», который удалось пройти не каждому. Данное значение пересекается со значением базового концепта в ситуации, когда Софи выбирала, кого из детей оставить в живых. Приведем другой пример:

*She knew now what blind and merciful ignorance had prevented very few Jews who arrived here from knowing, but which her association with Wanda and the others had caused her to know and to dread with fear beyond utterance: a selection (Styron, 2010: 329).*

Здесь *selection* представлено как нечто пугающее, неприятное, вызывающее ужас.

Рассмотрим приядерный концепт *decision*:

*I didn't hear him say anything and then finally I felt his hand on my shoulder. I heard his voice. 'I repeat, I'm sorry,' he said, 'I should not have made that decision. I will try to make it up to you somehow, in some other way (Styron, 2010: 281).*

*Decision* использовано в данном примере в значении «решение», которого не следовало принимать. По контексту понятно, что Софи винит себя в этом решении, которое касалось ее детей. Слово *decision* и *choice*

абсолютно взаимозаменяемы в данном контексте. Решение, равно как и выбор, является чем-то страшным для Софи.

Обратимся к приядерному концепту *variety*:

*Each name had been affixed on small cards by the orderly Yetta and attached to the respective doors, and with motive no more suspect than my usual rapacious curiosity I had late the night before, tiptoed about the floors and copied the names down. Five of the occupants were on the floor above, the other in the room opposite me, across the hallway. Nathan Landau, Lillian Grossman, Morris Fink, Sophie Zawistowska, Astrid Weinstein, Moishe Muskatblit. I loved these names for nothing other than their marvelous variety, after the Cunninghams and Bradshaws I had been brought up with* (Styron, 2010: 30).

*Variety* использовано здесь в значении разнообразие, большой выбор. Прилагательное *marvelous* указывает на то, что выбор – это нечто хорошее, что может приносить радость.

Далее обратимся к периферии концепта «выбор» в рассматриваемом романе. Отметим, что периферия концепта формирует синтагматические связи с репрезентантами приядерных концептов и обеспечивает включение периферийных концептов в ассоциативные поля приядерных концептов. Периферийные концепты являются репрезентантами приядерных. Анализ показал, что к периферии концепта «выбор» относятся не только существительные-синонимы, но и другие части речи, а также целые предложения, в которых сам концепт не упоминается, но по контексту понятно, что именно о ситуации выбора идет речь. Так, в качестве периферии концепта «выбор» можно назвать следующие слова: *alternative, desire, wish, favourite, will, possibility, pleasure, like* и т.д.

Интерес представляют случаи, когда концепт не проявляется в тексте вербально, а подразумевается, мыслится автором и выводится читателем при помощи когнитивной интерпретации текста. Приведем примеры таких



предложений, которые в своем глубинном смысле содержат концепт «выбор»:

*“I trust you,” he said, “though you do have to be careful. Goddamn shellac is still too easily broken. I predict something inevitable in a couple of years – an unbreakable record.”* (Styron, 2010: 85).

В данном случае верить и быть осторожным – это выбор, т.к. можно не верить и не быть осторожным. Каждый принимает решение самостоятельно.

Обратимся к еще одному примеру:

*Despite my lust, I returned to my writing desk and tried to scratch away for an hour or so, almost but not quite oblivious of the stirrings, the comings and goings of the other occupants of the house – Morris Fink muttering malevolently to himself as he swept the front porch, Yetta Zimmerman clumping down from her quarters on the third floor to give the place her morning once-over, the whalelike Moishe Muskatblit departing in a ponderous rush for his yeshiva, improbably whistling “The Donkey Serenade” in harmonious bell-like notes* (Styron, 2010: 86).

В данном примере мы видим, что выбор совершается не в пользу собственных желаний, следовательно, рассматриваемый нами концепт несет в себе негативный смысл.

Таким образом, концепт «выбор» заложен в само название романа «Выбор Софи» и тонкой нитью пронизывает все произведение. В романе данный концепт вербализуется, прежде всего, при помощи ядерного *choice*, а также приядерных концептов и концептов, находящихся на периферии.

## **2.2 Понятийная составляющая концепта «выбор»**

В данном разделе настоящей дипломной работы остановимся на понятийной составляющей концепта «выбор». Прежде всего отметим, что

понятийная составляющая концепта представляет собой фактуальные данные об объекте действительности, являющемся прообразом для формирования концепта (Ожгихина, 2006). Понятийное содержание рассматриваемого нами концепта объективируется автором в романе и может быть выявлено посредством обращения к словарным дефинициям концепта и сравнения их со значением самого концепта в художественной картине мира. В данном случае базовый элемент концепта и его приядерная зона будут представлены при помощи конкретно-образных характеристик концепта, зависящих от смысла всего произведения.

Для анализа базового концепта мы обратились к онлайн версии словаря *Wordsmith Dictionary*, который наиболее полно отражает значение единиц, вербализующих концепт. Приядерная зона концепта также представляет большую значимость для настоящего исследования, т.к. она дополняет оттенки значений базового концепта. Анализ приядерных концептов, равно как и базового, в рамках настоящей дипломной работы проводится на основании словарных данных и сравнении со значениями, заложенными автором в самом произведении.

Как уже упоминалось выше, концепт «выбор» представлен в романе базовым элементом *choice* и приядерной зоной *selection, decision, variety*. В результате анализа текста произведения мы сделали заключение о тесной взаимосвязи базового и приядерных концептов друг с другом, а также в контексте человеческого поведения в общем, а также в художественной картине мира произведения, в частности.

Для выявления семантических особенностей рассматриваемого нами концепта обратимся к онлайн версии словаря *Wordsmith Dictionary*. Итак, согласно данному словарю, концепт *choice* в английском языке понимается следующим образом:

1) an act of choosing or selecting; selection.

*With respect to marriage, women were given little freedom of **choice**.*

*Soon after he'd made his **choice**, he began to regret it.*

*I had to make a **choice** between going to school and pursuing a career as an actor.*

Synonyms: election, option, pick, selection.

Similar words: decision, discretion, discrimination, volition, will.

2) the thing or person selected from two or more alternatives.

*He is my **choice** for the best actor of the year.*

*The Greek salad was a good **choice**.*

Synonyms: pick, selection.

Similar words: alternative, decision, nomination, option, preference, vote, wish.

3) the right, capacity, or opportunity to choose.

*I was given a **choice** between two unappealing alternatives.*

*You may not like your job, but at least you have a **choice** to work there or not.*

*The president claimed that he had no **choice** but to lay off workers.*

Synonyms: discretion, option.

Similar words: discrimination, druthers, freedom, selectivity, volition, will

4) one of two or more alternatives; option.

*You have several good **choices** in this horse race.*

Synonyms: alternative, option.

Similar words: possibility, selection

5) variety or array of alternatives.

*The menu offers a large **choice** of entrées.*

Related words: alternative, drawing, favorite, liberty, like, pleasure (Wordsmith Dictionary).

Итак, анализ словарных данных показал, что выбор в англоязычной картине мира понимается как возможность совершить выбор, право, способность, шанс выбирать, своего рода альтернатива. На основании

данных, полученных в предыдущем разделе настоящей работы, мы знаем, что выбор в анализируемом произведении представлен следующим образом:

- 1) что-то, что зависит от удачи, а не предопределяется самим человеком;
- 2) возможность, привилегия;
- 3) право и свобода человека совершать выбор;
- 4) тяжелая ситуация, предопределённая обстоятельствами, в которой человеку приходится выбирать.

Сравнение общего смысла концепта «выбор» и смысла, заложенного У. Стайроном в романе, показало, что имеются определенные отличия, которые сводятся к следующему:

1) выбор в сознании англоязычной нации не ассоциируется с чем-то страшным, в то время, как в романе выбор – это ситуация безысходности и душевных мук;

2) для англоговорящего народа выбор – это свобода, а в художественной картине мира произведения выбор – это то, на что человек не может повлиять, однако иногда выбор является привилегией, которую кто-то предоставил человеку, и только в таком случае человек имеет право выбора, даже если ни один из вариантов его не устраивает, т.е. по сути выбор в романе – это отсутствие выбора.

Далее рассмотрим приядерную зону концепта «выбор». Так, *selection* имеет следующие значения в словаре:

1) an act, instance, or process of selecting, or the condition of being selected.

*His **selection** of a tie for work was always done with impatience.*

*No one could understand the boss's **selection** of this person for the job.*

*The **selection** of class president is done by a vote.*

*She was surprised at her **selection** for this honor.*

Synonyms: choice, election, pick.

Similar words: option.

2) something or someone selected.

*She is this year's **selection** for the award.*

*He wasn't really happy with his **selection** of dessert.*

Synonyms: choice, pick.

3) a group from which things or people may be selected.

*This store has a large **selection** of vegetables.*

Synonyms: variety.

4) in biology, the process taking place over many generations by which one variant of a particular organism survives over another; natural selection.

Synonyms: natural selection

Related words: alternative, aria, arrangement, array, assignment, assortment, choice, crop, drawing, election, excerpt, extract, fare, nomination, passage, pick, preference (Wordsmith Dictionary).

Приведенные данные свидетельствуют о том, что *selection* понимается англичанами как процесс совершения выбора, кто-то либо что-то, что выбирают, а также селекцию – биологическое понятие. Анализ романа показывает, что *selection* имеет следующие значения:

1) «отбор», что очень близко к биологической селекции и дискриминации, т.к. отбор могли только избранные, при этом, если в природе отбор проходят сильнейшие, то в романе отбор зависит не от самого человека, а от тех, кто решает за него;

2) выбор как нечто ужасное, что совершается против человека и против его воли.

Рассмотрим отличия в общем понимании концепта *selection* и в понимании, заложенном в произведении:

1) англичане понимают *selection* как возможность совершить выбор, в то время как в художественной картине мира произведения человек не имеет права на выбор, выбирают за него;

2) выбор для англоговорящей нации – это своего рода альтернатива, которая чаще является положительной, а выбор в романе – это то, что вызывает только ужас и не дает права сделать свой собственный выбор.

Рассмотрим концепт *decision*, который также составляет приядерную зону концепта «выбор». Таким образом в словаре мы находим следующие дефиниции данного концепта:

1) the act of deciding, or the judgement, choice, or resolution that one has come to after considering a matter.

*I can't answer that yet; I'm still in the middle of **decision**.*

*They've finally made the **decision** to get married.*

*Have you made any **decision** about taking that job?*

*Moving here was your **decision**, not mine.*

Synonyms: conclusion, determination, finding, judgment, settlement, verdict.

Similar words: arbitration, election, resolution, ruling, sentence, volition, will.

2) the quality of determination or resolution.

*They accepted the challenge with firm **decision**.*

Synonyms: determination, firmness, perseverance, purpose, resolution, resolve, will power.

Similar words: grit, persistence, tenacity, will.

Related words: choice, disposition, judgment, option, verdict, word (Wordsmith Dictionary).

Анализ словарных данных показывает, что решение – это совершение определенного выбора, которые происходит после обдумывания ситуации.

В произведении мы находим следующие значения данного приядерного концепта:

1) выбор, который необходимо сделать исходя из обстоятельств, при этом человек не может сделать наилучший для себя выбор либо обдумать ситуации, чаще всего выбор нужно сделать на основании предложенных вариантов;

2) неправильный выбор, о котором на данный момент раскаиваются, однако в определенной ситуации человек не мог поступить иначе.

Приведем различия словарных данных с художественной картиной мира произведения:

1) в сознании англичан *decision* – это право выбора, а в произведении данный концепт имеет значение предопределенности, отсутствия выбора;

2) англоговорящий народ принимает решение, обдумав ситуацию и сделав наилучший возможный выбор, а в произведении мы видим, что решение нужно принимать на основании того, что было предложено, т.е. настоящей выбор отсутствует в связи с обстоятельствами, присутствует только навязанное решение.

Далее рассмотрим приядерный концепт *variety*, который в словаре представлен следующим образом:

1) the condition or quality of being varied; diversity.

*The employees complained that the cafeteria food lacked **variety**.*

*Taking part in these activities gives her life some **variety** now that she's retired.*

Synonyms: change, diversity.

Similar words: assortment, contrast, difference, disparity, nonuniformity, variance, variation.

2) a number of different items in a group or category.

*This neighborhood attracts a **variety** of people from artists to recent immigrants to young professionals.*

*Customers appreciate the large **variety** of merchandise offered by the store.*

Synonyms: assortment, conglomeration, diversity, mélange, medley.

Similar words: collection, hodgepodge, miscellany, mixture, motley, omnium-gatherum, selection.

3) a specific type within a category.

*What **variety** of apple is this?*

*This mineral is quite common, but this specimen is a rare **variety** of it.*

Synonyms: genre, kind, nature, sort, species, type.

Similar words: brand, breed, category, class, classification, description, form, genus, manner, style.

Related words: breed, combination, denomination, genre, kind, model, nature, pattern, variant (Wordsmith Dictionary).

Итак, на основании словарных данных мы заключаем, что приядерный концепт *variety* представляет собой разнообразие, из которого человек может выбирать. Анализ произведения показывает, что в художественной картине мира данный концепт также понимается как разнообразие, из которого можно выбирать. Однако данный выбор не является широким: например, выбор еды из предложенной, разнообразные причины, которые вынуждают сделать определенный выбор и т.д., т.е. здесь, как и в предыдущих случаях, речь не идет о свободе выбора.

Таким образом, анализ понятийной составляющей концепта «выбор» приводит нас к заключению, что данная составляющая в художественной картине мира романа отличается от общего восприятия концепта англоговорящей нацией.

### **2.3 Ценностная составляющая концепта «выбор»**

В данном разделе настоящей дипломной работы рассмотрим ценностную составляющую концепта «выбор» в художественной картине



мира произведения. Прежде всего обратим внимание, что ценностная составляющая лингвокультурного концепта связана с культурологической сутью самого концепта, что делает ее весьма важной вследствие ее соотнесенности с информацией, которую носители языка рассматривают как самую значимую. Количество апелляций к базовому концепту «выбор» и его приядренным и периферийным элементам, выявляемое методом статистического подсчета, позволяет сравнить значимость данного концепта в художественной картине мира произведения.

В таблице 2.1 представим результаты количественного анализа лексических репрезентантов концепта «выбор» и его дополнительных элементов в анализируемом романе. Отметим, что всего мы обнаружили в тексте 268 лексических репрезентантов выбора.

Таблица 2.1 – Ценностная составляющая концепта «выбор» на лексическом уровне

<b>Значение концепта «выбор»</b>	<b>Общее количество апелляций к концепту в произведении</b>
Положительный выбор	19
Страшный выбор	59
Принуждение со стороны кого-то	52
Решение, принимаемое из предложенных в данной ситуации	47
Предопределение удачи, судьбы	16
Ограниченное разнообразие, из которого можно выбрать	9
Отбор или селекция	35
Право и свобода выбора	7

Неправильное решение, о котором теперь жалеют	24
---	----

Для наглядности представим полученные данные в процентном соотношении на рисунке 2.1.



Рисунок 2.1 – Ценностная составляющая концепта «выбор»

Итак, полученные данные свидетельствуют о том, что положительная составляющая выбора в художественной картине анализируемого нами произведения сводится, прежде всего, к тому, что выбор – это не свобода, принуждение, поступок, который вызывает душевные колебания и часто является очень страшным. Человек не может сам предопределить свой выбор. Если же выбор оказывается удачным, то это имело судьба либо удача предопределила его.

Как уже упоминалось выше, концепт «выбор» репрезентируется не только на лексическом, но и на синтаксическом уровне. Поэтому считаем

целесообразным представить результаты количественного анализа синтаксические репрезентантов концепта «выбор». Для этого обратимся к таблице 2.2. Отметим, что мы выявили 271 предложение, в котором значение выбора передается синтаксическими средствами, но не упоминается на лексическом уровне.

Таблица 2.2 – Ценностная составляющая концепта «выбор» на синтаксическом уровне

<b>Значение концепта «выбор»</b>	<b>Общее количество апелляций к концепту в произведении</b>
Принуждение к принятию решения	69
Страшный выбор	74
Ограниченные выбор (из нескольких предложенных вариантов)	36
Отбор или селекция	53
Выбор от безысходности	39

Для наглядности представим полученные данные в процентном соотношении на рисунке 2.2.



Рисунок 2.2 – Ценностная составляющая концепта «выбор» на синтаксическом уровне

Итак, в художественной картине мира анализируемого произведения при помощи синтаксических средств ценностная составляющая концепта выбор показана исключительно как нечто страшное, что необходимо совершить человеку в связи с жизненными обстоятельствами либо по принуждению.

Таким образом, как на лексическом, так и на синтаксическом уровне ценностная составляющая концепта «выбор» представлена негативной. Выбор видится как безысходность, вынужденность, отсутствие реального выбора.

## 2.4 Образная составляющая концепта «выбор»

В данном разделе остановимся на образной составляющей концепта «выбор» в анализируемом произведении. Прежде всего обратим внимание на тот факт, что образная составляющая любого концепта представляется

его ассоциативными признаками и как бы «опредмечивает в языковом сознании когнитивные метафоры, посредством которых понимаются абстрактные сущности» (Воркачев, 2012: 36).

В данной работе мы рассмотрим образную составляющую концепта «выбор» на основании теории образных схем, предложенных американским философом Марком Джонсоном. Сам термин «образная схема» или “image schema” появился впервые в 1987 году в книге М. Джонсона «Тело в уме». Данный термин понимается как «устойчивая повторяющаяся структура в когнитивных процессах, описывающая закономерности человеческого понимания и рассуждения» (Gibbs, 2016: 241). Сам автор утверждает, что 27 образов-схем, которые он разработал, не являются исчерпывающими, но включают в себя основные образы, типичные для ежедневного опыта.

На основании проанализированного произведения назовем основные образы, являющиеся наиболее частотными моделями восприятия концепта «выбор» в художественной картине мира: *something horrible, unpleasant or wrong decision, despair, limited variety, the right to choose, fortune’s gift*. Остановимся более подробно на каждом образе.

Так, образ *something horrible* можно увидеть на примере следующих предложений:

*Those Jews debarking from trains originating in Athens were found by the SS doctors in charge of the **selections** to be so debilitated that only a little more than one out of ten were sent to the right-hand side of the station ramp – the side assigned to those who were to live and work* (Styron, 2010: 156).

*“Is it best to know about a child’s death, even one so **horrible**, or to know that the child lives but that you will never, never see him again? I don’t know either for sure. Suppose I **had chosen** Jan to go... to go to the left instead of Eva. Would that have changed anything?”* (Styron, 2010: 337).

Мы полагаем, что образ *something horrible* может служить моделью для когнитивной интерпретации рассматриваемого нами концепта в

качестве принятие кем-либо решения в силу обстоятельств и без наличия множества вариантов выбора. Такой выбор всегда взаимосвязан с каким-либо героем произведения, т.к. является индивидуальным решением. Человек совершающий выбор, несет за него ответственность и заинтересован в решении проблемы, однако понимает, что его выбор не решит проблему, а в некоторых случаях даже усугубит.

Далее рассмотрим схему *unpleasant or wrong decision*, которую можно увидеть в следующих примерах:

*Having made her **decision** moments before, Sophie was not about to resist or protest – in a kind of headlong autohypnosis she had placed herself beyond revulsion, realizing in any case that she was as helpless as a crippled moth – and let her thighs, submissively, be spread apart as the brutish muzzle and the bullethead of a tongue probed into what, with some dull distant satisfaction, she realized was her obdurate dryness, as parched and without juice as desert sand* [с. (Styron, 2010: 183 – 184).

*Höss's voice at first seemed muffled, but then the reply was clear: "I cannot force the Reichsführer to make up his mind about this. You know that. I can only ask for a certain guidance, also suggest things. But he seems – for whatever good reason – to be unable to **come to a decision** about these Jews."* (Styron, 2010: 277).

Мы считаем, что образ *unpleasant or wrong decision* представляет собой модель для когнитивной интерпретации рассматриваемого нами концепта в качестве преднамеренного, вынужденного решения, принятого из ряда предложенных вариантов. При этом решение принимается осознанно, хотя тот, кто его принимает, не согласен с этим решением, однако у него нет другого выхода.

Обратимся к образу *despair*. Приведем примеры:

*The libidinal sap which courses so frantically in your Polish veins would allow you no ease, and so today once again you **choose** to fall into the **ridiculous***

*embrace – ridiculous, that is, if it weren't really so vile and demeaning – of Doctor Seymour Katz.*” (Styron, 2010: 141).

*“I can't choose! I can't choose!” She began to scream* (Styron, 2010: 330).

Мы пришли к заключению, что образ *despair* является моделью для когнитивной интерпретации рассматриваемого нами концепта в качестве выбора в состоянии полной потери надежды на что-либо, в состоянии понимания, что человек ничего не может сделать, чтобы изменить ситуацию, однако ему приходится выбирать, т.к., в противном случае, выбор будет сделан за человека, и тогда ситуация станет еще более страшной.

Далее рассмотрим образ *limited variety*, примеры которого можно найти в следующих предложениях:

*I loved these names for nothing other than their marvelous variety, after the Cunninghams and Bradshaws I had been brought up with* (Styron, 2010: 30).

*For a variety of vague reasons I couldn't bring myself to tell the truth about our calamitous stand-off, this scratching match between two virgins* (Styron, 2010: 129).

Итак, образ *limited variety* представляет собой модель для когнитивной интерпретации рассматриваемого нами концепта в качестве выбора в ситуации, когда приходится выбирать из нескольких вариантов. Так, например, в первом примере фраза *these names* ограничивает выбор, а во втором примере таким ограничителем является фраза *between two virgins*.

Обратим внимание на образ *the right to choose*, реализацию которого можно увидеть в следующих предложениях:

*It was my democratic right to choose, and I had given the idea no further thought until this moment* (Styron, 2010: 17).

*Anyway, that is why I can't any longer choose my job, so I have to work in the way that I do* (Styron, 2010: 102).

Образ *the right to choose* является моделью для когнитивной интерпретации рассматриваемого нами концепта в качестве права выбора, которое представляет собой естественное право каждого человека. Любой человек свободен в своем выборе и может принимать такое решение, которое считает нужным в данной ситуации. Отметим, что примеров, отражающих образ *the right to choose*, очень мало в романе «Выбор Софи».

Далее рассмотрим образ *fortune's gift*, который реализуется в следующих примерах:

*It was a fortunate choice, I'm damned sure of that* (Styron, 2010: 83).

*When I come off the train I was selected not to go to... to... not to Birkenau and the...* (Styron, 2010: 109).

Образ *fortune's gift* представляет собой модель для когнитивной интерпретации рассматриваемого нами концепта в качестве выбора, обусловленного счастливым случаем, везением, удачей. Такой образ рассматриваемого нами концепта также не является типичным для романа «Выбор Софи», однако такие примеры все же встречаются.

Таким образом, образная составляющая концепта «выбор» в анализируемом произведении дополняет понятийную и ценностную составляющие, расширяя их границы и позволяя рассматривать концепт при помощи образ-схем.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Анализ концепта «выбор» в романе У. Стайрона «Выбор Софи» позволяет нам сделать следующие выводы:

1) Концепт «выбор» вербализуется как в названии произведения, так и на протяжении всего романа. Он представлен базовым репрезентантом *choice*, прицельной зоной *selection, decision, variety*, периферийными концептами *alternative, desire, wish, favourite, will, possibility, pleasure, like*,



представляющими собой не только существительные-синонимы, но и другие части речи, а также синтаксическими конструкциями или целыми предложениями. Анализ предложений, содержащих или потенциально содержащих рассматриваемый нами концепт, показал, что выбор в художественной картине мира романа «Выбор Софи» представляется чем-то ужасающим, что приходится делать против собственной воли. В то же время имеются и положительные значения данного концепта, однако они не многочисленны.

2) Сравнение словарных дефиниций базового концепта «выбор» и его приядерных элементов позволяет нам заключить, что в художественной картине мира романа выбор не соотносится со свободой либо правом человека, является predetermined какими-либо обстоятельствами либо людьми, чаще выбор совершается не самим человеком, а теми, кто сильнее его в данной ситуации, даже если есть какое-либо разнообразие при совершении выбора, это разнообразие не является всеобъемлющим, а выбор по-прежнему приходится делать из предложенных вариантов.

3) Ценностная составляющая концепта «выбор» в художественность картине мира романа представлена как исключительно негативная. Выбор описан автором как отсутствие выбора, бесправие, принуждение. В тех немногочисленных случаях, когда выбор представляется положительным, автор теми или иными средствами указывает, что все это не зависит от человека, что именно удача сопутствовала в данной ситуации.

4) Образная составляющая концепта «выбор» в художественной картине мира рассматриваемого нами произведения может быть представлена шестью схемами, входящими в минимум Марка Джонсона. Концепт «выбор» реализуется при помощи таких образ-схем, как *something horrible, unpleasant or wrong decision, despair, limited variety, the right to choose, fortune's gift*, которые отражают ту или иную модель для когнитивной интерпретации рассматриваемого нами концепта.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение теоретических источников по теме исследования, а также проведение практического анализа концепта «выбор» в художественной картине мира романа У. Стайрона «Выбор Софи» позволяет нам сделать следующие выводы:

1) Языковая картина мира представляет собой исторически сложившуюся в обыденном сознании определенного языкового сообщества и отраженную в языке совокупность представлений о мире, определенный способ концептуализации действительности. Проявление языковой картины мира можно наблюдать на всех уровнях языковой системы: в словах, форматах, средствах связи между предложениями, синтаксических конструкциях. Каждый язык членит мир определенным образом, что обуславливает различное понимание одних и тех же явлений действительности.

2) Художественная картина мира представляет собой картину мира произведения, которая может отличаться от картины мира того или иного общества, что обусловлено ее образно-эмоциональным, эстетическим и этическим способами освоения действительности, а также мировосприятием автора и необходимостью оказывать нравственное воздействие на адресата. Художественная картина мира пересекается с языковой в том плане, что их ядерными элементами являются концепты, в которых проявляется мировосприятие народа.

3) Концепт – это ключевой элемент культуры, вобравший в себя опыт народа-носителя языка. Также под концептом можно понимать значения слов, которые переосмыслены в зависимости от контекста, в результате чего концепты получают добавочный смысл и показывают не только общее отношение народа в тем или иным предметам и явлениям действительности, но и индивидуальное восприятие, которое и является добавочным смыслом.

4) В художественных произведениях концепты передают авторское восприятие языковой картины мира, которую в данном случае можно считать картиной мира произведения либо авторской картиной мира.

5) На современном этапе существуют различные подходы к анализу концептов. В рамках настоящей дипломной работы мы остановились на следующем анализе:

- определение базового концепта и его приядерных элементов;
- рассмотрение способов вербализации концепта в рамках выбранного произведения;
- дефиниционный анализ концепта и сравнение словарных значений со значениями в романе;
- выявление ценностной составляющей концепта;
- выявление образной составляющей концепта.

5) Концепт выбор вербализуется в романе «Выбор Софи» при помощи лексической единицы *choice*, которая является базовой. Приядерную зону концепта составляют следующие единицы: *selection, decision, variety*. К периферии концепта относятся такие единицы, как *alternative, desire, wish, favourite, will, possibility, pleasure, like*. Кроме этого периферию концепта составляют целые синтаксические конструкции, в которых сам концепт «выбор» не выражен вербально, однако просматривается смысл выбора.

6) Понятийная составляющая концепта «выбор» в художественной картине мира произведения отличается от данных, имеющих в лексикографических источниках, что обусловлено содержанием произведения. Итак, выбор в романе представлен как нечто страшное, что человек должен сделать по принуждению, просто потому что у него нет другого выхода, т.е. можно говорить о том, что выбор по сути – это отсутствие выбора.

7) Ценностная составляющая концепта «выбор» в рассматриваемом романе является негативной, т.к. сюжет романа сводится к тому периоду в

истории, когда была война и нацисты уничтожали людей. Нацисты ставили людей в ситуацию выбора, однако решение, которое необходимо было принять, иногда казалось безумным и невысказанным. Также мы выявили немногочисленные случаи, когда выбор представлен с положительной стороны, однако здесь речь не идет о свободе выбора, а скорее об удаче.

8) Образная составляющая концепта «выбор» в романе представлена шестью образ-схемами, к которым относятся следующие: *something horrible, unpleasant or wrong decision, despair, limited variety, the right to choose, fortune's gift*. Данные образ-схемы отражают определенную модель для когнитивной интерпретации концепта «выбор». Данная модель в произведении является негативной, сводится к чему-то ужасному, ситуации безысходности, принятию единственно правильных решений в данной ситуации, но в целом неправильных решений, о которых потом сожалеется.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алефиренко Н.Ф. Спорные проблемы семантики / Н.Ф. Алефиренко. – М.: «Гнозис», 2015. – 357 с.
2. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного анализа // Вопросы языкознания. – М., 2014. – №1. – 98 с.
3. Аскольдов С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М., 2012. – 279 с.
4. Аюпова С.Б. Дискурс художественной литературы и языковая художественная картина мира // Дискурс: проблемы функционирования, анализа, интерпретации: Мат-лы Междунар. заочной науч. конф. (г. Караганда, 20 апреля 2009 г.). – Караганда: Центр гуманитарных исследований, 2009. – С. 83 – 87.
5. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. – Екатеринбург, 2012. – 317 с.
6. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 2012. – 103 с.
7. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии / Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Издательство Тамбовского университета, 2011. – 123 с.
8. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. – М., 2016. – 466 с.
9. Брутян Г.А. Язык и картина мира // НДВШ. Филос. науки. – М., 2013. – №1. – С.107 – 114.
10. Бутакова Л.О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование: Монография. – Барнаул, 2011. – 218 с.
11. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики. – М.: Языки славянской культуры, 2011. – 387 с.

12. Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. – М.: Наука, 2014. – 213 с.

13. Волоцкая З.М., Головачева А.В. Языковая картина мира и картина мира в текстах загадок // Малые формы фольклора: сб. ст. – М., 2015. – С. 218 – 244.

14. Воркачев С.Г. Методологические основания лингвоконцептологии // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 3: Аспекты метакоммуникативной деятельности. – Воронеж, 2012. – 278 с.

15. Гиздатов Г.Г. Когнитивные модели в речевой деятельности. – Алматы: Гылым, 2011. – 218 с.

16. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 2015. – 450 с.

17. Иванова Е.В. О гнездах, коровах и крае земли (О реконструкции языковой картины мира) / Статья Вестник СПбГУ. Сер. 9. – СПб, 2014. – Вып. 1. – С. 136 – 143.

18. Залевская А.А. Психолингвистический подход к проблеме концепта. Слово. Текст / А.А. Залевская. – М.: Гнозис, 2014. – 543 с.

19. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2014. – 386 с.

20. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. – М.: Наука, 2012. – 356 с.

21. Колесов В.В. Язык и ментальность. – СПб: Наука, 2014. – 315 с.

22. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 2012. – 140 с.

23. Комлев Н.Г. Концепты содержательной структуры слова. – М.: МГУ, 2013. – 411 с.

24. Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. – М., 2013. – 115 с.

25. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общей редакцией Е.С. Кубряковой. – М.: Издательство Московского государственного университета Москва, 2011. – 245 с.

26. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца XX века: сб. ст. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2015. – 228 с.

27. Ли В.С. Когнитивно-дискурсивный аспект категории пропозитивности в современном русском языке. – Алмааты: Казак. университет, 2014. – 341 с.

28. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Известия РАН. – СЛЯ, 2012. – 139 с.

29. Ляпин С.Х. Концептология: к становлению подхода // Концепты. Вып. 1. – Архангельск, 2013. – 214 с.

30. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. – Мн.: Тетрасистемс, 2012. – 259 с.

31. Мейлах Б.С. Философия искусства и художественная картина мира // Вопросы философии. – М., 2013. – №7. – С. 116 – 125.

32. Миллер Л.В. Художественная картина мира и мир художественных текстов. – СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2013. – 156 с.

33. Ожгихина Е.С. Концептуальный анализ рекламного текста с позиции гендера: на материале современного английского языка: диссертация кандидата филологических наук: 10.02.04 / Е.С. Ожгихина. – Уфа, 2006. – 192 с.

34. Попова З.Д. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – М.: АСТ: Восток – Запад. – 2015. – 315 с.

35. Попова З.Д., Стернин И.А. Общее языкознание: Учеб. пособие для вузов. – М., 2016. – 235 с.

36. Серебрянников Б.А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и мышление. – М., 2011. – 198 с.
37. Скурту Н.П. Искусство и картина мира. – Кишнев: Штиинца. – 2010. – 86 с.
38. Степанов Ю.С. Концепт // Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. – М., 2014. – 211 с.
39. Хойер, Г. Антропологическая лингвистика // Зарубежная лингвистика. – М.: Прогресс, 2013. – 219 с.
40. Чернышева Т.Л. Художественная картина мира, экологическая ниша и научная фантастика // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. – СПб.: Наука, 2014. – С. 55 – 74.
41. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира. – М.: Гнозис, 2014. – 343 с.
42. Gibbs R.W. The Cognitive psychological reality of image schemas and their transformations / R.W. Gibbs // Cognitive linguistics: basic readings. – Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2016. – 241 p.
43. Johnson M. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Cognition. – Chicago: University of Chicago Press, 2010. – 272 p.
44. Styron W. Sophie's choice. – New York, 2010. – 361 p.
45. Whorf B.L. Language, thought and reality: Selected writings of Benjamin Lee Whorf. Ed. John B. Carroll. – New York: Wiley, 2016. – 359 p.
46. Wordsmith Dictionary online [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.wordsmith.net>. – Date of access: 01.04.2018.