

Я.В. Бистров,
кандидат філологічних наук, доцент;
О.Я. Дойчик,
аспірант

(Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ)

МОВНЕ ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПТУ ІСТОРІЯ В ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІЙ КАРТИНІ СВІТУ ДЖУЛІАНА БАРНСА

Стаття присвячена реконструюванню концепту ІСТОРІЯ, що є елементом індивідуальної (художньої) картини світу сучасного британського письменника Джуліана Барнса. Авторське осмислення історії найповніше розкривається у романі "A History of the World in 10 ½ Chapters", на матеріалі тексту якого здійснено аналіз цього концепту і відтворено його польову модель.

На сучасному етапі розвитку лінгвістики актуальним є ментально-мовний опис авторських концептів як елементів індивідуальної (художньої) картини світу письменника. Окремі питання щодо природи і статусу художньої картини світу, її місця у системі світосприйняття автора, а також щодо способів моделювання концептів та проблем концептуального аналізу висвітлені сучасними лінгвістами (Н. Арутюною, А. Вежбицькою, З. Поповою, Ю. Степановим, Й. Стерніним та іншими).

Упорядкована сукупність концептів у свідомості людини утворює її концептосферу. Мова є одним із засобів доступу до свідомості людини, до її концептосфери, до змісту і структури концептів як одиниць мислення. Особливість когнітивної лінгвістики (серед інших когнітивних наук) полягає у виборі матеріалу – у ній досліджується свідомість на матеріалі мови, а також у виборі методів – у ній досліджуються концепти і когнітивні процеси, робляться висновки щодо змісту концептів у свідомості людини на основі застосування власне лінгвістичних методів аналізу, що супроводжуються когнітивною інтерпретацією результатів досліджень [1: 7].

Концептуальна інформація семантично виводиться з усього тексту, тому спрямоване на неї дослідження полягає у виявленні та інтерпретації базових концептів того чи іншого літературного твору. У цьому аспекті важко не погодитись із твердженням С. Жаботинської про те, що "концептуальний аналіз є аналізом одних концептів з допомогою інших" [2: 4]. Концепти, які взаємопов'язані у художньому творі, а також сукупність знань про них, утворюють концептосферу літературного твору.

В основі концептуального вивчення художнього тексту лежить положення про те, що окрема лексема може виражати не тільки абстрактне поняття, але й концепт. Цим пояснюється можливість використання слова у різних контекстах. Концептуальний аналіз зосереджений на тому, які саме аспекти змісту лексеми представлені у тексті (атрибути, предикати чи образні асоціації).

Слід зазначити, що у художньому тексті основна роль відводиться індивідуальності та унікальності образу автора, що знаходить відображення у підтексті у вигляді асоціацій, які читач, завдяки своїм фоновим знанням, може вловлювати і таким чином сприймати основний смисл тексту та концептуалізувати його. У художньому тексті завжди існує система концептів, яка відображає авторський задум і формує цілісність твору. Тому за основу дослідження, услід за І. Тарасовою, приймається гіпотеза про дворівневу структуру авторської концептосфери: на першому рівні виділяються індивідуально-авторські концепти, як одиниці свідомості автора, на другому – когнітивні структури, які являють собою процес і результат взаємодії між концептами [4].

Дослідження авторської картини світу із застосуванням концептуального аналізу спрямоване на виокремлення із змісту усього тексту базового концепту (концептів). Конкретне втілення концептосфери значною мірою залежить від способів мовної репрезентації концептів.

При комунікативній необхідності концепт може бути вербалізований різноманітними способами (лексичними, фразеологічними, синтаксичними та іншими), систематичний опис яких дає можливість змодельовати структуру концепта. Структура концепта є необхідною умовою його існування та входження у концептосферу [1: 8]. Більшість лінгвістів вважають, що концепти внутрішньо організовані за польовим принципом і виділяють три основних рівні концепту: предметно-поняттєвий, образний та ціннісно-оціночний (В. Карасик, І. Тарасова та ін.). До ядра концепту належить поняттєвий рівень; образи, оцінки, цінності складають його периферію.

Якщо взяти до уваги, що система понять є метафоричною у своїй основі [5: 5], тоді дійсність знаходить своє вираження у метафорах. На думку засновників теорії концептуальної метафори Дж. Лакоффа та М. Джонсона, пізнання, структурування і пояснення дійсності відбувається за допомогою метафор, суть яких полягає у "переосмисленні одного явища у термінології іншого" [5: 5]. Дослідження концептуальних метафор у художньому тексті дають можливість не тільки детально описати зміст авторського концепту, а й визначити особливості когнітивного стилю письменника [3: 430].

Площина перетину лінгвістики тексту, наратології, когнітивної лінгвістики, які сприяють подальшій розробці проблем, пов'язаних з когнітивним моделюванням процесів текстотворення, визначають актуальність дослідження.

Крім того, слід зауважити, що творчість сучасного британського письменника Джуліана Барнса на даний момент не є дослідженою у когнітивній лінгвістиці.

Метою статті є відтворення моделі концепту ІСТОРІЯ та визначення місця цього концепту в індивідуальній картині світу Джуліана Барнса.

Ядерно-периферійна модель концепту, запропонована З. Поповою та Й. Стерніним [1], з первинними та найяскравішими образами у центрі та абстрактними на периферії, є найбільш оптимальною для аналізу мовних засобів репрезентації концепту ІСТОРІЯ як домінуючого концепту індивідуальної картини світу письменника.

Концепт ІСТОРІЯ є одним із центральних і найбільш важливих у творчості Джуліана Барнса. Його погляд на історію світу повністю відрізняється від традиційного уявлення про це поняття, тому дослідження індивідуально-авторської (художньої) картини світу Дж. Барнса неможливе без вивчення його розуміння історії як такої та її місця і ролі у житті кожної людини. Авторське розуміння історії найповніше та найяскравіше розкривається у романі "A History of the World in 10 ½ Chapters", на матеріалі тексту якого здійснено аналіз цього концепту, застосувавши польову модель його відтворення.

Центральним для розуміння цього поняття є положення автора про те, що історія сама по собі є ненадійною, тобто історичним фактам не можна довіряти. Автор іронізує з приводу того, що французькою мовою 'історія' (*histoire*) має два значення – 'історія' (*history*) та 'оповідання' (*story*) [6: 109]. Тобто, на його думку, історія – це не те, що насправді сталося, а те, про що нам розповіли історики (*History is not what happened. History is just what historians tell us* [7: 240]).

Таким чином, центр поля з ядром HISTORY представлений концептуальною метафорою HISTORY IS A WORK OF ART. Історії притаманні всі елементи твору мистецтва, і зокрема (але не тільки) оповідання (...*it [history] is a tapestry, a flow of events, a complex narrative, connected, explicable. One good story leads to another* [7: 240]).

Історію можна прочитати або побачити на полотні, чи у фільмі (*we, the readers of history...we scan the pattern...* [7: 240]). Як і будь-якому твору мистецтва, історії передують певні ідеї (...*march of ideas* [7: 240]), їй також притаманні такі елементи художнього твору як зв'язність, послідовність дії зі спрямуванням вперед, зміст, у центрі якого головні герої, висновки, а також реципієнт, здебільшого читач чи глядач, який реконструює описані (чи зображені) події за допомогою власної уяви (...*all the time it has connections, progress, meaning, this led to this...* [7: 240], ...*we, the readers of history...we scan the pattern for hopeful conclusions, ...we cling to history as a series of salon pictures, conversation pieces, whose participants we can easily reimagine back into life* [7: 240]).

Однак, на відміну від справжнього твору мистецтва, історію створено досить недбало і неточно (...*it is more like a multi-media collage, with paint applied by decorator's roller rather than camel-hair brush* [7: 240], *strange links, impertinent connections* [7: 240]).

Сама ж по собі, без фабуляції, історія являє собою набір подій, осіб та образів, пов'язаних між собою невідомим для нас чином (*The history of the world? Just voices echoing in the dark; images that burn for a few centuries and then fade; old stories that sometimes seem to overlap; strange links, impertinent connections* [7: 240]).

Автор вважає, що історії об'єктивної (*the history*) насправді не знає ніхто, нам доступні тільки безліч суб'єктивних історій, що претендують на точність та автентичність, однак майже не мають нічого спільного з тим, що насправді сталося (*when some event occurs we shall have a multiplicity of subjective truths which we assess and then fabricate into history, into some God-eyed version of what 'really' happened* [7: 243]). Навіть власну історію світу він називає "однією з багатьох можливих", що виражається уже у самій назві роману ("A History...").

Причиною цьому, на думку автора, є притаманний людині страх перед невизначеністю, непевністю та хаосом: для усвідомлення власної безпеки нам необхідно упорядкувати та структурувати все відоме навколо себе, і вигадати пояснення невідомому – так з'являється історія (*We make up a story to cover the facts we don't know or cannot accept; we keep a few true facts and spin a new story round them* [7: 240], *soothing fabrication; we call it history* [7: 240]).

Теперішнє пригнічує нас своєю невизначеністю (...*the puzzle of it all* [7: 244]). Стан людини, яка невпевнена у теперішньому описується автором як хвороба, що супроводжується болем та переживанням (*We lie here in our hospital bed of the present with a bubble of daily news drip-fed into our arm* [7: 240]. *And while we fret and writhe in bandaged uncertainty – we fabricate* [7: 240]). Тому осмислення та впорядкування минулої та теперішньої історії шляхом фабуляції приносить "хворому" полегшення (*Our panic and our pain are only eased by soothing fabrication; we call it history* [7: 240], ...*we cling to the pattern [history]...* [7: 240]).

Виходячи із наведених асоціацій, виділимо ще одну концептуальну метафору, що також знаходиться у центрі поля – HISTORY IS A SYSTEM. Історія мислиться як упорядкована система, що має власну просторову структуру та часову послідовність (*Everything is connected even the parts we don't like* [7: 84]).

Хронологія представлена датами, що являють собою певні точки, або центральні пункти, навколо яких будується сприйняття і усвідомлення людиною історії (*What do your archives say?* [7: 16], *Names, dates, achievements. They always make it sound so simple. I hate dates. Dates are bullies, dates are know-alls* [7: 99]).

Однак ставлення автора до дат є негативним, оскільки, на його думку, ми "прив'язуємося" до цих певних точок, не усвідомлюючи, що історія неперервна (*Your species [people] has always been hopeless about dates* [7: 4]... *We get scared by history; we allow ourselves to be bullied by dates* [7: 239], ...*Let's celebrate 1493 not 1492: the return, not the discovery...* [7: 239]).

Крім того, структуруючи історичні події датами, ми переконуємо себе, що рухаємося вперед, тоді як насправді історичний процес за своєю природою циклічний (це положення автора співзвучне із трактуванням історичного процесу Г. Гегеля, який вважав, що історія (власне розвиток) за своєю суттю циклічна, однак кожен новий цикл супроводжується утворенням чогось якісно нового (теза – антитеза – синтез)). Тому Дж. Барнс вважає історичні дати ненадійними і не вартими довіри (...*dates don't tell the truth. They bawl at us – left, right, ...They want to make us think we're always progressing, always going forward* [7: 239], ...*can echoes prove the truth of the thing being echoed?* [7: 175]).

Підкреслюючи ту вагомість, якою люди наділяють історичні дати, автор персоніфікує їх і, описуючи, наділяє їх фізичними можливостями, притаманними людині: вони кричать, розповідають, прагнуть, переконують (*Dates tell... [7: 239], ...they [the dates] want to make us think, ...they [the dates] bawl at us [7: 239]*). Рідше у тексті трапляються ототожнення дат із фізичними речами, які можна, наприклад, підняти (*pick them [the dates] up there... [7: 239]*).

Просторова організація історії реалізується у тому, що історія і є замкненим простором, де відбуваються усі події (*the dove ...elbowing the raven from history [7: 239]*).

Крім того, історія завжди представлена часовими рамками 'минуле – теперішнє' (past – present). Минуле, на думку автора, постійно впливає на теперішнє. Пояснюється це тим, що у підсвідомості кожної людини є архетипи та міфи, у яких закладено основи буття та його витоки (*Did it draw on some primal metaphor, some archetypal dream known the world over? [7: 178]*). Тому сучасні повторення міфічних подій підсвідомо повертають нас до першоджерел (*the myth swims through our memory [7: 178], ...the story [the myth] has been retold, adjusted, updated; it has shuffled nearer [7: 180]*) та одночасно відносять нас уперед, немов би відкриваючи нам те, що ще повинно статися (*...it [the myth] refers us forward to something that will happen, that must happen. Myth will become reality... [7: 181]*). Це відкриття, очевидно, стає причиною переживань нами незрозумілого страху і навіть паніки (*We get scared by history; we allow ourselves to be bullied... [7: 239]*).

Міф є початком історії та одночасно і самою історією. Цим також можна пояснити наш страх перед історією та постійне, часто підсвідоме відчуття загубленості у її "водах" (*We are all lost at sea, [7: 137], We are all storm-tossed by the seas of life [7: 178]*).

З метою довести свою точку зору щодо циклічності історичного процесу, автор структурно і формально організовує свій роман так, що основні елементи та "сценарії" постійно повторюються (*People said you couldn't turn the clock back, but you could. The future was in the past [7: 104]*). У більшості розділах події розгортаються за сценарієм: загроза – втеча (морем: ковчегом, кораблем, плотом) – порятунок, повнозначність якого викликає сумніви.

У цьому контексті сама історія мислиться як загроза. Це зіставлення утворює ще одну концептуальну метафору – HISTORY IS A THREAT, що також знаходиться у центрі поля.

У романі загроза завжди походить із моря. Морські глибини, що у людській свідомості часто викликають асоціації з темрявою, хаосом та страхом (що також має зв'язок із прихованими у підсвідомості архетипами), порівнюються із історією (*We are all lost at sea, washed between hope and despair, hailing something that may never come to rescue us [7: 137]*).

Загроза реалізується на двох рівнях. Вплив історії як матеріальної сутності (*...history's chin-out strut [7: 238]*) супроводжується реальними ушкодженнями (*...the history of the world which only stops to bulldoze love into rubble... [7: 238]*), однак їй можна протистояти (*...to stand up to history [7: 238]*). Тоді як невід'ємною частиною абстрактної загрози є страх і безсилля перед неминучістю.

Таким чином, центр концептуального поля з ядром HISTORY представлений концептуальними метафорами HISTORY IS A WORK OF ART, HISTORY IS A SYSTEM та HISTORY IS A THREAT.

Історія, за визначенням автора, небезпечна для нашого щастя, добробуту та життєдіяльності. Людство, "вплутане" у історичний процес, має два шляхи порятунку, першим з яких є неприйняття суб'єктивної історії і пошук істини, яка хоч і майже недоступна, та все ж слід прагнути її пізнання, щоб не потрапити у пастку історії (*We all know objective truth is not obtainable...we must believe that it is obtainable [7: 243]*). Другим шляхом порятунку для людства є любов, яка не терпить неправди і не підкоряється історії.

Отже, на периферії поля знаходяться зіставлення концепту ІСТОРИЯ з іншими домінуючими концептами автора – це ЛЮБОВ ТА ПРАВДА.

Історія та правда пов'язані параметром суб'єктивне – об'єктивне. Автор не заперечує наявності об'єктивної історії, однак, так як пізнання її практично неможливе, історія протиставляється правді як суб'єктивне – об'єктивному. Це зумовлене тим, що історія існує у хронологічній послідовності, тоді як правда (об'єктивна) існує незалежно від часу і простору. Вона просто є, точніше потрібно вірити, що вона є і прагнути її пізнати, в іншому випадку, людина підкоряється відносності (тобто історії) і змушена довіряти чужим інтерпретаціям (*...we are lost, we fall into beguiling relativity, we value one liar's version as much as another liar's [7: 244], ...charming, impossible fake... [7: 243]*). Хоча навіть на цьому рівні залишається вибір: кому саме вірити, або, іншими словами, чия правда правдивіша (*Whose truth do we prefer, the victor's or the victim's? [7: 244]*).

Для того, щоб вижити, слід прагнути до пізнання реальності, бачити речі такими, які вони є насправді і не здійснювати "художнє переосмислення" історичних фактів (*We've got to look at things how they are; we can't rely on fabrication any more. It's the only way we'll survive [7: 111]*).

Протиставлення любові та історії світу є протиставленням щастя і нещастя. Любов, сповнюючи людей енергією життя (*Love fuels our lives, ...its primary effect is to energize [7: 231]*), могла б зробити їх щасливими, якби вони не були "вплутані" у весвітню історію (*When love fails we should blame the history of the world [7: 244]*). У контексті історії, любов видається непотрібним доповненням (*If we look at the history of the world it seems surprising that love is included. It is an excrescence, a monstrosity, some tardy addition to the agenda [7: 234]*). Однак саме любов здатна врятувати людство від занепаду, а історія без любові втрачає зміст (*...the history of the world is ridiculous without love [7: 238], The history of the world becomes brutally self-important without love [7: 238]*).

На думку автора, людині дарована здатність любити, щоб могли протистояти світу та історії (*Love won't change the history of the world...but will do something more important: teach us to stand up to history, to ignore its chin-out strut [7: 238]*).

Проте, не зважаючи на явне негативне ставлення автора до історії, все ж знаходимо деякі позитивні асоціації, що стосуються певних властивостей історії (*There is one thing I'll say for history* [7: 240]). Історія часто тотожна із наукою (*History has got science on its side* [7: 240]), що дозволяє їй робити відкриття, постійно дізнаватися щось нове, що було раніше прихованим (*It's very good at finding things* [7: 240], ...*history discovers what we did...* [7: 240]). Історія має здатність виявляти факти, які, щоправда, слід переосмислювати та структурувати. Але поступове відкриття реальної дійсності дає надію, що об'єктивна історія все ж стане з часом пізнаваною (*It [history] has got time on its side* [7: 240]).

На периферії поля знаходиться також осмислення автором історії у термінах опису живої істоти (людини) – HISTORY IS A PERSON (*History doesn't let go* [7: 240], *history discovers* [7: 240], ...*history finds...* [7: 240] ...*if only it [the history] had left us alone* [7: 244], ...*history swallowed* [7: 239]).

Часто це порівняння має негативне забарвлення (...*sorry, you [history] don't impress, and by the way what a silly uniform you are wearing* [7: 238], *And does history repeat itself...? No...History just burps, and we taste again that raw-onion sandwich it swallowed centuries ago* [7: 239], *The fault of the history of the world* [7: 244], ...*blame the history...* [7: 244]).

Отже, застосувавши концептуальний аналіз, змодельовано ядро-периферійну структуру досліджуваного концепту, виявлено базові концептуальні метафори (HISTORY IS A WORK OF ART, HISTORY IS A SYSTEM, HISTORY IS A THREAT та HISTORY IS A PERSON), зіставлення та асоціації, які виражають суть одного із центральних елементів індивідуально-авторської картини світу Дж. Барнса – концепту ІСТОРИЯ. Встановлено, що цей концепт тісно взаємодіє з іншими домінуючими елементами концептосфери автора, а саме: ПРАВДА та ЛЮБОВ, тому результати дослідження можна використати для подальшої розробки концептуального вивчення художнього тексту та більш докладного аналізу змісту авторської концептосфери.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Антология концептов / под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. – М.: Гнозис, 2007. – 512 с.
2. Жаботинская С.А. Когнитивная лингвистика: принципы когнитивного моделирования // Лингвистичні студії. Вип. 2. – Черкаси, 1997. – С. 3-9.
3. Ніконова В.Г. Поетичне переосмислення базових концептуальних метафор у художньому творі // Сучасні дослідження з іноземної філології. Вип. 5. – Ужгород, 2007. – С. 430-437.
4. Тарасова И.А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля // Вестник СамГУ. – 2004. – № 1 (31). – Режим доступу: www.russian.slavica.org
5. Lakoff, G., Johnson, M. *Metaphors We Live By*. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
6. Moseley, M. *Understanding Julian Barnes*. – Columbia: University of South Carolina Press, 1997. – 198 p.
7. Barnes, J. *A History of the World in 10 ½ Chapters*. – New York: Vintage Books, 1989. – 308 p.

Матеріал надійшов до редакції 10.04. 2008 р.

Быстров Я.В., Дойчик О.Я. Языковое выражение концепта ИСТОРИЯ в индивидуально-авторской картине мира Джулиана Барнса.

Статья посвящена детальному анализу концепта ИСТОРИЯ, что является одним из центральных элементов индивидуальной картины мира современного английского писателя Джулиана Барнса. Моделирование концептуального поля осуществлено на материале текста романа "A History of the World in 10 ½ Chapters", поскольку здесь наиболее полно выражено авторское определение истории.

Bystrov Ya. V., Doichyk O. Ya. Verbalization of the Concept of HISTORY in Julian Barnes' Individual World View.

The article deals with the reconstruction of the concept of HISTORY which is one of the dominant elements of J. Barnes' world view. The analysis and the creation of the core-periphery model of the given concept is made on the basis of the author's novel "A History of the World in 10 ½ Chapters", as it most fully expresses the author's definition of the history