

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(**Н И У « Б е л Г У »**)

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И
МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

**ВЕРБАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «ДЕТСТВО»
В РОМАНАХ Ч. ДИККЕНСА «ДЭВИД КОППЕРФИЛЬД»
И «ОЛИВЕР ТВИСТ»**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки 45.03.01 Филология
Профиль Зарубежная филология
(Английский/немецкий языки и зарубежная литература)
очной формы обучения, группы 04001401
Нгуен Май Куинь

Научный руководитель
канд. филол. наук
Агафонова О.И.

БЕЛГОРОД, 2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основы исследования концепта «Детство»	8
1.1 Возникновение и развитие термина «концепт».....	8
1.2 Теория концепта в лингвокультурологии	13
1.3 Структура концепта	21
Выводы по первой главе.....	25
Глава 2. Концепт «Детство» в произведениях Ч. Диккенса	28
2.1 Понятие концепта «Детство» в литературе XIX века	28
2.2 Ч. Диккенс и детство	29
2.3 Концепт «Детство» в романе «Оливер Твист»	30
2.4 Концепт «Детство» в романе «Дэвид Копперфильд»	40
Выводы по второй главе.....	47
Заключение	49
Список использованной литературы.....	51

Введение

Детство представляет собой одну из ключевых тем художественной литературы. Как предмет художественного отображения реальности оно находится в фокусе исследовательского внимания уже достаточно давно. Классики литературы в своих произведениях часто обращались к серьезным нравственным темам. Одной из них является взаимоотношение взрослых и детей, ответственность за жизнь ребенка, сложный мир взаимоотношений ребенка и социума. Пик интереса к осмыслению образа ребенка в литературе наблюдается в XIX веке, так как нравственная ответственность перед детьми и детством появилась в европейском обществе и культуре только в начале столетия. С переходом от романтизма в литературе, рассматривающего детство как особый и самоценный мир, способный видеть искренность и ложь с детской непосредственностью, к викторианской эпохе многие писатели отмечали торжество материализма и крушение идей, принципов, духовных и нравственных ценностей. В то же время викторианское общество очень интересуется проблемами детства: происходят реформы в области детского воспитания и образования, появляются детские книги и журналы. Например, в живописи появляется группа художников-единомышленников, специализирующаяся на детской теме. Маленькие герои также прочно входят в мир «взрослой» литературы. Известные произведения Ш. Бронте «Джейн Эйр» и «Городок», Эм. Бронте «Грозовой перевал», Дж. Мередита «Испытание Ричарда Февереля», Дж. Элиот «Мельница на Флоссе», Т. Хьюза «Школьные годы Тома Брауна», романы Чарльза Диккенса – вот далеко не полный перечень романов, правдиво и ярко воссоздающих не всегда светлый мир детства.

В викторианскую эпоху отношение общества к детям двойственно: романтическая нежность и восхищение сочетаются с пуританской жёсткостью и суровостью. В середине XIX века преобладающая концепция детства у романистов является романтической. Викторианцы увидели «малый мир» детства «детскими» же глазами, во всех его мелочах и подробностях. Именно в

это время в Англии расширяется ассортимент игрушек для детей. В рождественских праздниках начинают присутствовать обязательные элементы: встреча всей семьи, подарки, ветки остролиста, ёлки, индейка и пудинги. В романах большую значимость приобретает описание подробностей детского быта, игр, «вещного мира» («Дэвид Копперфильд» Ч. Диккенса). Романисты с образностью описывают внутренний мир своих героев, их мечты и фантазии (например, романы сестёр Бронте, Дж. Элиот). В таких произведениях существует достоверность повествования с «детской» точкой зрения писателей на мир. Вот эту достоверность создает именно столкновение взрослого и детского взглядов на одно событие, воспроизведение особенностей мышления детей, использование детской лексики. Можно сказать, что почти все английские романы о детстве автобиографичны.

Чарльз Диккенс был самым читаемым и любимым английским писателем во всем мире XIX века и остается им сегодня. Во всех романах «великого и неподражаемого» дети играют важную роль. Поэтому известен диккенсовский взгляд на ребёнка. Незлобивость, чистосердечие, способность верить и жалеть – самые существенные черты детства, которые видится Диккенсу. Они и есть слагаемые совершенной, евангельской личности. Диккенс не просто великий писатель, Л. Толстой считал его великим христианским писателем и говорил о нем: «Просейте мировую литературу – останется Диккенс».

В романах Диккенса одной из ключевых становится тема детского страдания. Обездоленные сироты, нищие предстают в каждом его романе. Однако в мире Диккенса существует мало злых и некрасивых детей. Хотя они не богаты, но добры и имеют душевную красоту. Кроме образа детей в своих произведениях многие взрослые герои Диккенса сохраняют детскость, но у этих персонажей это проявляется в чудачестве. Именно в этом и состоит отличие Диккенса от других писателей. У Диккенса взрослые герои «проверяются» детьми. «Положительность» персонажей Диккенса определяется их отношением к детству. Его воспоминания о собственном детстве оказывают важное влияние на формирование образа героев.

Все вышеизложенное повлияло на выбор темы данной выпускной квалификационной работы. Концепция детства не нова для исследователей творчества Диккенса, но есть основания полагать, что в современном обществе, когда насилие над детьми распространяется в общечеловеческом масштабе, а равнодушие к этому может свидетельствовать о вырождении общества, данная тема находится на пике исследовательского интереса.

Актуальность данной работы определяется тем, что данное исследование проводится в рамках современных направлений лингвокультурологии и социально-гуманитарного знания. Детство является одним из основных концептов, характеризующих человеческое сообщество, а анализ данного концепта позволяет уточнить языковую картину мира соответствующего периода и послужить началом полномасштабного исследования данного концептуального пространства.

Объектом данного исследования является концепт «Детство» в викторианском английском романе Диккенса.

Предметом данного исследования является языковая репрезентация концепта «Детство» в произведениях Ч. Диккенса «Оливер Твист» и «Дэвид Копперфильд».

Цель исследования состоит в том, чтобы описать особенности выражения концепта «Детство» в романах Чарльза Диккенса. Исходя из указанной цели, ставятся следующие исследовательские задачи:

- обобщить опыт отечественных и зарубежных ученых и выделить подходы к рассмотрению концепта как лингвистического и когнитивного явления;
- рассмотреть подходы к вопросу структурирования и вербализации концепта;
- охарактеризовать основные тенденции изображения проблем детства в произведениях Диккенса и определить роль и значение образов детства в творчестве писателя;
- отобрать и проанализировать лексические единицы со значением «Детство» в

романах Диккенса;

- раскрыть культурно-художественные контексты типологии образов детства в его творчестве.

Методы исследования были выбраны с учетом предмета и объекта, соответствовали цели и задачам:

- теоретический анализ литературоведческой и специальной литературы по теме исследования;

- обобщающий метод.

Теоретическая значимость работы определяется возможностью применения используемой теоретической базы исследования в работе для изучения других концептов, обладающих социокультурной и межкультурной значимостью.

Практическая ценность исследования заключается в возможности применения ее основных положений и выводов в курсах лекций и семинаров по лексикологии английского и русского языков, спецкурсам по фразеологии, страноведению, лингвокультурологии, переводческом процессе.

Фактологический материал исследования составляют языковые единицы, отобранных из 2-х произведений Диккенса: «Oliver Twist» (Оливер Твист), «David Copperfield» (Дэвид Копперфильд).

В процессе написания данного исследования были использованы материалы работ: В. фон Гумбольдта, Дж. Лакоффа, В.В. Колесова, Б. Уорфа, З.Д. Поповой, Д.С. Лихачёва, Н.Д. Арутюновой, Ю.С. Степанова, Ч. Филлмора, И.А. Стернина, Ю.С. Камардина и др.

Поставленные цели и задачи обусловили ее структуру. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, выводов после каждой главы, заключения и списка использованной литературы.

Во введении определяются цели и задачи исследования, проводится обоснование его актуальности, описывается структура ВКР, и делается отсылка к источникам исследуемого материала.

Первая глава посвящена теоретической базе исследования, а именно существующим подходам к исследованию концепта. Вторая глава описывает результаты практической работы по изучению концепта «Детство» на материале двух произведений Ч. Диккенса и анализу репрезентирующих его единиц.

Во второй главе проводится практическое исследование концепта «Детство» на материале двух произведений Чарльза Диккенса, а также проводится анализ лексических единиц, репрезентирующих данный концепт.

В заключении подводятся итоги результатов исследования и делаются выводы на основе полученных данных, а также намечаются пути дальнейшего изучения данной проблематики.

Глава 1. Теоретические основы исследования концепта «Детство»

1.1 Возникновение и развитие термина «концепт»

В XIV столетии номиналисты вели полемику с реалистами по поводу соотношения имен, идей и вещей, в результате чего возник «умеренный номинализм», который закрепился в истории философии под названием «концептуализм».

Пьер Абеляр, средневековый французский философ и поэт, еще в XII веке утверждал, что концепт вводится в сознание слушающих как сверхличное, целостное орудие восприятия вещи. Итак, концепт – имя вещи, которое закрепляется в сознании слушающих и говорящих. По существу, Абеляр рассматривает концепт в контексте коммуникации людей друг с другом и с Богом. Концепт у Абеляра есть Смысл. В средневековой философии существовало понимание концептов как имен, специальных «психологических образований», несущих с собой семантическую функцию. В общении раскрывается семантическая функция имени.

В область современного гуманитарного знания первый раз слово «концепт» вводит русский мыслитель С.А. Аскольдов. Как и средневековые номиналисты, С.А. Аскольдов признает «индивидуальное представление заместителем всего родового объема» (Аскольдов 2012: 269). Однако в отличие от них он не идентифицирует концепт с индивидуальным представлением, рассматривая в нем «общность». Очевидно, что спор средневековых философов о природе универсалий, вещей, имен и концептов затрагивал те же проблемы, которые раскрываются при анализе внутренней формы слова «концепт». Объединяющие мотивы здесь статичны и динамичны, едины и универсальны. Характер слова оказывается аналогичным, похожим на природу мира. В этот ряд русский философ включает литературу.

Уже в названии статьи С.А. Аскольдова «Концепт и слово» сформулирован вопрос о лингвистическом выражении концепта. Проблема словесного выражения концепта является одной из центральных в современной теории литературы. С.А. Аскольдов выделяет два основных типа концептов – познавательные и художественные. Однако это разделение не является абсолютным. По мнению философа, концепты разных типов объединяют среду, с которой они выражаются, – абстрактное, индивидуальное, обобщенное и конкретно-чувственное слово. Автор подчеркивает, что «концепты познавательного характера только на первый взгляд совершенно чужды поэзии» (Аскольдов 2012: 159). Несмотря на отсутствие логической стабильности «художественные концепты» также охватывают определенную общность.

Первое открытие С. А. Аскольдова состоит в том, чтобы указать на мобильность границ между концептуальными и образными моментами в структуре концептов и выражающих их слов.

В качестве самой значительной особенности концепта С. А. Аскольдов выдвигает «функцию заместительства». Вот это одно из центральных определений его статьи выглядит так: «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» (Аскольдов 2012: 161). В статье приводится ряд примеров «заместительных отношений», не только из области мышления, но и из сферы чисто жизни. Таким образом, «концепт тысячеугольника есть заместитель бесконечного разнообразия индивидуальных тысячеугольников», конкретность которых реализуется только в ряде актов умственного расчета, в общем, длинный синтез этой фигуры из ее элементов. В данном случае концепт выступает в качестве заместителя этих длительных операций. Очень интересны примеры из реальной жизни. Дипломатические отношения перед военными действиями, военные маневры перед битвой, когда движение заменяет настоящую битву, решает судьбу позиции. Замечательное заключение философа о том, что определенный реальный фактор в своем удельном весе мал и даже

незначителен, может «означать» или быть признаком чего-то реального и притом тяжеловесного по своему воздействию или эффекту.

Второе открытие С.А. Аскольдова заключается в том, что подставляющая функция концепта символична. Из этого следует вывод, что концепт является не отражением сменного множества, но «его выразительным символом, обнаруживающим лишь потенцию совершить то или иное» (Там же: 162). В результате концепт открывается как «обозначенная возможность», которой предшествует символическая проекция, символ, знак, потенциально и динамически направленный на заменяемую сферу. Динамика и символизм с разных сторон выражают потенциальную природу концепта.

Рассматривая когнитивные концепты, С.А. Аскольдов подчеркивает их схематизм, концептуальный характер. Характеризуя концепт как понятие, он выделяет проблему точки зрения. Когнитивные концепты заменяют, обрабатывают область замещенных явлений единой и, более того, общей точкой зрения. Понятие восходит к единой точке зрения, связанной с единством родового начала. Единство родового начала связано с единством сознания.

Художественные концепты диалогичны, потому что они связаны с множеством одновременно значимых точек зрения. В этом смысле генерирующее и воспринимающее сознание эквивалентны. Писатель, композитор, художник не могут существовать без читателей, слушателей или зрителей. Конечно, художник может адресовать свои творения зрителям и слушателям с потенциалом, отдаленным от него во времени и пространстве. Однако восприятие концептов – это вариант их нового поколения. Опираясь на идеи С.А. Аскольдова, можно сказать, что создание и восприятие концептов – это двухсторонний коммуникативный процесс. В процессе общения создатели и потребители концептов постоянно меняются.

По словам С.А. Аскольдова, художественные концепты включают «неопределенность возможностей». Их замещающие способности не связаны с потенциальным соответствием действительности или законами логики.

Концепты этого типа подчиняются специальной прагматике «художественной ассоциативности». Художественные концепты являются образными, символическими, потому что «они означают, больше данного в них содержания и находится за их пределами». Этот символизм С.А. Аскольдов называет «ассоциативной запредельностью». Вероятно, под «ассоциативной запредельностью» автор имеет в виду «чужое» сознание, сознание Другого.

В статье С.А. Аскольдова на разных уровнях меняется одна и та же мысль: концепт символичен, динамичен, потенциален. Порожденные создателем, концепты растут, развиваются, отрываются, искажаются в восприятии. Развивающиеся цепочки «своих» и «чужих» концептов имеют контекстуальный смысл. С.А. Аскольдов подчеркивает, что «иногда цепь этих образов направлена совсем не туда, куда влек бы их обыкновенный смысл слов и их синтаксическая связь» (Аскольдов 2012: 171).

Концепты, созданные носителями языка и хранящиеся в памяти людей, образуют концептосферу языка. Понятие концептосферы впервые сформулировал Д.С. Лихачев, который обозначал этот термин множеством концептов. «Концепты составляют очень разнообразные сферы, в совокупности создающие концептосферы национального языка». В то же время он утверждал, что необходимо изучить сферу концептов (или, в противном случае, концептосферу) национального языка в тесной связи с культурой народа. Он писал: «Концептосфера национального языка тем богаче, чем богаче вся культура нации – ее литература, фольклор, наука, изобразительное искусство (оно также имеет непосредственное отношение к языку и, следовательно, к национальной концептосфере), она соотносима со всем историческим опытом нации» (Лихачев 1997: 284).

Л.В. Ковалева считает, что необходимо различать концептосферу и семантическое пространство языка (Ковалева 2004). Концептосфера является мыслительной областью, состоящей из концептов, а семантическое пространство языка – это лишь часть концептосферы, которая выражалась с

помощью лингвистических знаков. В своем исследовании Л.В. Ковалева приводит высказывание З.Д. Поповой: «Концептосфера языка – это не набор, не инвентарь концептов, а сложная их система, образованная пересечениями и переплетениями многочисленных и разнообразных структурных объединений групп концептов, которые «упакованы» в цепочки, циклы, ветвятся как деревья, конструируются как поля с центром и периферией и т.п. Вся эта сложная система структурированных в поля, циклы, цепи и другие структуры конструкции и образует семантическое пространство данного конкретного языка» (Попова 2001: 65). Получение знаний о какой-либо части концептосферы (и вся концептосфера значительно шире языка) возможно только при изучении семантического пространства языка, которое является предметом изучения когнитивной лингвистики. В этом отношении нужно ясно различать когнитивный концепт (мыслительный), который состоит из концептуальных признаков (компонентов), и его языковую реализацию (слово или словосочетание), которая состоит из набора сем, действующее как способ и средство представления когнитивных процессов в лингвистических структурах, но не представляет собой концепт. Попова З.Д. считает, что языковые средства, которые выражают концепт своим значением, только передают часть компонентов, релевантных для сообщения, передача которых является задачей говорящего и входит в его интенцию. Весь концепт во всем богатстве своего содержания теоретически может быть выражен только совокупностью средств языка, каждое из которых раскрывает лишь его часть. Любой национальный язык отражает когнитивные структуры и вербализует концепты в свойственном только ему виде, специфически отражая объективную действительность, выступая как совокупность знаний определенного общества, этноса. Поэтому язык, отражая познавательную деятельность людей, «отражает единую природу мира в концептуальном аппарате человека, как универсальной понятийной системе, ... Своеобразие каждой языковой системы состоит именно в особенностях комбинации значений и языковых единиц, результируемых так или иначе в единую семантическую картину мира» (Колшанский 1990: 28).

Семантическое пространство разных языков различается по принципам структурной организации и составу вербализованных концептов. Все народы образуют свои типичные концепты фрагментов действительности, которые важны для них в данный момент времени. Поэтому подобные концепты могут оказаться совершенно неважными для остального народа мира. Они имеют разные признаки и могут быть сгруппированы. З.Д. Попова устанавливает строение семантического пространства разных языков. Таким образом лингвисты получают сведения о некоторых особенностях когнитивной деятельности человека, поскольку удастся конкретизировать содержание и структуры знаний, находящихся в мозгу человека. Отличительной чертой лингвистических исследований в когнитивной семантике является культурологическая ориентация. Предпринимаются попытки изучения фразеологического концепта как единицы, содержащей опыт и миропонимание данного народа. Исследование фразеосочетаний как единиц языка, отражающих реалии, типичные для определенной страны и народа-носителя языка и не свойственные другой лингвокультурной общности, требует тщательного рассмотрения во взаимодействии со смежными науками, такими, как лингвокультурология, этнолингвистика, психология, этнография. В русле такого подхода при рассмотрении фразеосочетаний получило также широкое развитие сопоставительное (контрастивное) описание материала разных языков с целью выявления специфичности или универсальности в той или иной языковой системе.

1.2 Теория концепта в лингвокультурологии

С конца XX века в литературных исследованиях все чаще появляется понятие «концепт». Данное понятие имеет богатую историю. Оно заставляет вспомнить и полемику средневековых схоластов, и сложность барочной поэзии XVII века, а также новейшие теории в области живописи и поэзии. Современное

употребление термина не чуждается этого исторического родства, нередко прямо его подразумевает. В современном значении концепт появляется там, где литературоведческое исследование смещается в область культуры и языка. Ниже продемонстрированы как способы исторического осмысления понятия, так и методика его применения в целях литературного анализа.

В конце XX века в отечественной филологии формируется новое направление – «концептуально-культурологическое». Речь идет о широком взгляде на слово, которое изучается на стыке целого ряда гуманитарных отраслей знания – лингвистики, литературоведения, логики, философии, искусствознания и культурологи.

Слово рассматривается как целостный объект гуманитарных наук. Название направления указывает на культурологию как ключевую дисциплину, основной единицей которой является концепт.

В современном постмодернистском контексте не принято говорить о смысле. В.Г. Зусман считает, что именно смысл в наибольшей мере раскрывает суть термина «концепт» (Зусман 2003). Смысл отличается от значения, поскольку он целостен, то есть имеет отношение к ценности – к истине, красоте и т.п. Смысл не существует без ответного понимания, включающего в себя оценку. Смысл всегда что-то открывает, находит, распознает. Смысл подразумевает наличие воспринимающего сознания и его носителей: конкретных деятелей, коммуникантов. Этим смысл отличается от понятия.

По словарному значению «концепт» и «понятие» – слова близкие. Так, В.Г. Зусман ссылается на «Словарь итальянского языка» Дзингарелли, согласно которому «концепт» (*concetto*) – это мысль (*pensiero*), идея (*idea*), мнение (*nozione*). В английских словарях «концепт» – это «идея, лежащая в основе целого класса вещей», «общепринятое мнение, точка зрения» (*general notion*). Здесь концепт приближается к стереотипу. В современном французском языке «концепт» также понимается как абстрактная, обобщенная репрезентация объекта.

Однако при ближайшем рассмотрении картина утрачивает четкость и однозначность. Возникает неожиданное указание на мыслящее лицо, деятеля, обладателя некой идеи и точки зрения. При всей абстрактности и обобщенности этого «некто» (someone) вместе с ним в «концепт» входит потенциальная субъективность. Между тем всякая субъективность противоположна понятию в собственном смысле слова.

Та же самая ситуация наблюдается и во французском языке. Стоит перейти от абстрактного существительного *concept* к словообразовательному гнезду, как тотчас открывается проективный, порождающий потенциал слова. Например, сложное существительное *concepteur-projeteur*, в котором объединяются семы «проектирования» и «порождения».

Слово «концепт» в русском языке возникает как транслитерация латинского слова «*conceptus*», которое буквально означает «понятие, зачатие» (от глагола *concipere* – зачинать). В.Г. Зусман подчеркивает, что слова «понятие» и «концепт» одинаковы по своей внутренней форме. Этимологически «понятие» восходит к глаголу «пояти», что означает «схватить, взять в собственность, взять женщину в жены». Таким образом, понятие, познанное (вспомним библейское выражение «познать женщину») есть нечто взятое и удержанное.

Во внутренней форме слова ощутимы противоположные полюсы динамики (схватывание) и стабильности (удержание). Между двумя этими полюсами и разворачивается концепт. Намеченное здесь раздвоение подтверждают данные других языков. Итальянский глагол *concepire* связан как с деятельностью воображения (*immaginare*), так и с *mente*, то есть деятельностью интеллекта. Если латинский глагол *capire* – синоним *intelleago*, то их перевод на итальянский язык допускает как *pensare* (мыслить, думать), так и *progettare* – замысливать, планировать, предполагать. Возникает одновременное ощущение устойчивости, глубины (интеллект) и стремительного движения вперед, пробрасывания, проектирования, предполагания (*progettare*).

Этимологический словарь французского языка указывает на то, что в XV-XVI веках слово «концепт» понималось как «план, замысел, проект» (*dessein, projet*). Связь между французским *concept* и латинским *conceptus* прослеживается следующим образом: «*le fait de contenir, reunion, procreation*». Здесь заметны семантические мотивы синтеза, интеграции, проектирования и творения. Отметим, что глагол *concevoir* появляется во французском языке около 1130 года в переводах библейской Книги Иова. В значении «формирования идеи» (*formation d'une idee*) этот глагол закрепляется во французском языке между 1190 и 1315 годами. Вновь статический и динамический моменты в концепте объединяются.

Между внутренней формой слова и его базовым значением сохраняется сопряжение, которое можно истолковать следующим образом: «концепт» содержит одновременно: 1) «общую идею» некоего ряда явлений в понимании определенной эпохи; 2) этимологические моменты, проливающие свет на то, каким образом общая идея «зачинается» во множестве конкретных, единичных явлений.

Концепт – одновременно индивидуальное представление и обобщение. Такое понимание концепта приближает его к художественному образу, который включает в себя обобщающие и особенно чувственные моменты. Семантическое колебание между концептуальными и сенсорными, образными полюсами делает концепт гибкой, универсальной структурой, которая может быть реализована в дискурсах разных типов.

Проблема типологии концептов считается одной из непростых задач, стоящих перед учеными-когнитологами. В связи со сложностью и многогранностью изучаемого явления категоризации и концептуализации действительности, учеными-когнитологами используется значительное количество терминов: конкретно-чувственные образы, представления, схемы, прототипы, понятия, домены, пропозициональные структуры (предложения),

фреймы, сценарии (скрипты), гештальты, концептуальные векторы, поля, инсайты, прототипы и т. д.

А.П. Бабушкин, занимающийся типологизацией концепта, выделяет схемы, мыслительные картинки, гиперонимы, инсайты, фреймы, калейдоскопические сценарии и логически-конструируемые концепты (Бабушкин 1996: 54). Автор отмечает, что между разными типами концептов не существует резко очерченных границ. Концепты обладают подвижностью и могут со временем терять свое значение, а затем формироваться заново, в то время как свободные словосочетания являются строительным материалом для создания концептов-схем, картинок, сценариев и фреймов (Там же: 55).

Н.Н. Болдырев отмечает, что концепт может отражать знания разной степени абстракции или разные форматы знания в виде конкретно-чувственных образов, представлений или мыслительных картинок, схем, понятий, прототипов, пропозициональных структур или пропозиций, фреймов, сценариев или скриптов, гештальтов (Болдырев 2001).

С.Г. Воркачев разграничивает обычные концепты и концепты высшего уровня (Воркачев 2003: 44).

Г.Г. Слышкин выделяет первичные и вторичные концепты, метаконцепты, которые образуются в результате осмысления продуктов предыдущей концептуализации и в которых реализуется рефлексия носителя языка, пропорциональные, формирующиеся, сформировавшиеся, рудиментарные и предельные лингвокультурные концепты (Слышкин 2004). Исследователь также делит концепты в зависимости от их ценностной составляющей на индивидуальные, национальные, общечеловеческие, микрогрупповые, макрогрупповые, цивилизационные и этнические. (Слышкин 2000: 56).

В.И. Карасик дифференцирует параметрические и непараметрические концепты (регулятивы и нерегулятивы).

М.В. Пименова различает образы, идеи и символы, а концепты культуры делятся на разные группы: универсальные категории культуры, категории

национальной культуры, этические и мифологические категории (Пименова 2009).

По мнению З.Д. Поповой и И.А. Стернина тип концепта определяется типом знаний, выраженных языковыми знаками. Ученые выделяют следующие виды концептов: понятия, представления, сценарии, схемы, фреймы и гештальты (Попова, Стернин 2001: 72).

В рамках изучения знаков вторичной номинации с точки зрения лингвокультурного подхода Н.Ф. Алефиренко выделяет следующие типы концептов: представления – концепты, сформированные путём обобщения чувственного восприятия реального или воображаемого окружающего мира; гештальты – культурные концепты, совмещающие рациональное и чувственное познание и объединяющие статику и динамику познаваемого объекта; фреймы – когнитивные структуры, формирующие стереотипы языкового сознания; сценарии (скрипты) – разновидности фреймовой структуры в виде стереотипного эпизода, происходящего во времени и пространстве. Однако ученый не считает возможным провести жесткую границу между ними, поскольку существует значительное количество промежуточных структур.

Таким образом, в современной когнитивной лингвистике в зависимости от видов ментальных структур представления знаний и характера концептуализуемых явлений и объектов выделяется целый ряд довольно схожих классификаций (Бабушкин 1996; Болдырев 2001; Попова Стернин, 2001; Алефиренко 2003 и т.д.), согласно которым выделяются следующие виды концептов:

- конкретно-чувственные образы или образы конкретного явления или предмета, зафиксированные в сознании носителя языка;
- представления (или мыслительные картинки по мнению А.П. Бабушкина) – обобщенно-чувственные образы разных явлений и предметов более высокой степени абстракции, дискретные единицы, «галереи образов» в коллективном сознании людей, отражающие совокупность наиболее внешних, наглядных

признаков явления или предмета и объективируются в образных семах, актуализирующихся в процессе восприятия «реальных» явлений в окружающем нас мире;

- схемы – мыслительные образы явления или предмета, которые имеют пространственно-контурный характер;

- понятия – концепты, которые содержат наиболее общие, существенные признаки предмета или явления, его логически конструируемые, объективные характеристики. Понятия возникают на основе представлений или схем в результате постепенного абстрагирования от второстепенных признаков и репрезентируются значениями тех слов, которые передают лишь определения словесных обозначаемых предметов;

- прототипы – категориальные концепты, представляющие типичный член определенной категории, например, типичный автомобиль или идеальная хозяйка. Данный вид концепта является своеобразной опорной точкой, с помощью которой человек разделяет свои знания об объектах и явлениях окружающего мира на определенные категории и выносит свои суждения о них;

- пропозициональные структуры, или пропозиции – распространенный способ концептуализации знания, который представляет собой модель определенной области человеческого опыта, в которой вычленяются элементы, даются их характеристики, между ними указываются связи. Концепт этого вида обладает объективным, логическим характером, поскольку передает те или иные сущности с реально существующими отношениями и их свойствами;

- сценарии или скрипты – включают в себе знания о сюжетном развитии событий, помогающие человеку ориентироваться в повседневных жизненных ситуациях и они могут быть представлены как динамически развивающийся фрейм с определенной последовательностью этапов, эпизодов;

- фреймы – совокупность хранимых в памяти ассоциаций; многокомпонентный, объемный концепт, который представляет собой «пакет» информации, «один из способов представления стереотипной ситуации» (Минский 1988: 289). Согласно теории фреймов, разработанной М. Минским,

двухуровневая структура фрейма выражена постоянными данными верхнего уровня, всегда справедливыми для анализируемой ситуации, и переменными слотами нижнего уровня, конкретными данными той или иной практической ситуации. Фрейм формирует контекстные ожидания в плане дальнейшего хода событий, позволяя человеку действовать определенным образом в той или иной ситуации. Фрейм является одной из центральных фигур представления знаний (Бабушкин 1996: 24) и может обозначать общую когнитивную основу когнитивных моделей, при условии кодирования в них представления о тех фрагментах окружающей действительности, которые вкладываются в понятие «ситуация» (Минский 1988: 289);

- гештальты – концептуальные структуры, целостные образы, которые совмещают в себе рациональные и чувственные компоненты в их единстве и целостности, как результат нерасчлененного, целостного восприятия, высший уровень абстракции: неструктурированное, недискретное знание (Болдырев 2001: 38). По мнению Дж. Лакоффа «мысли, восприятия, эмоции, процессы познания, моторная деятельность и язык организованы с помощью одних и тех же структур», которые автор и именуется гештальтами (Лакофф 1981: 359). А. П. Бабушкин рассматривает гештальт как концептуальную систему, которая объединяет все типы концептов, в то время как концепт является родовым термином по отношению к остальным, представляющим его видовые уточнения (Бабушкин 1996: 54).

Существующие классификации, подразделяющие концепты по типу отражаемого знания, языковой объективированности, принадлежности и степени абстрактности, являются актуальными для когнитологических исследований, поскольку различные типы исследований требуют различных методик описания концептов.

1.3 Структура концепта

Концепт имеет определенную, хотя и не жесткую структуру. Это связано с его активной ролью в процессе мышления. Он актуализируется в разных своих аспектах, взаимодействует с другими концептами.

В лингво-познавательных исследованиях структура концепта получает описание поля. Когнитивное поле имеет ядерно-периферическую организацию и незакрытую структуру, набор явно и неявно выраженных компонентов когнитивных структур.

Н.Н. Болдырев отмечает, что только с функционированием концепта как единицы знания мы можем выделить его особенности, которые отражают в нашем сознании объективные и субъективные характеристики объектов и явлений и различаются степенью абстрактности. Ядро концепта формируется конкретно-образными характеристиками, которые являются результатом сенсорного восприятия мира, его повседневного знания. Абстрактные признаки выведены из тех, которые являются более конкретными, и отражают специальные знания об объектах, полученных в результате теоретических научных знаний. Взаимное расположение этих знаков носит индивидуальный характер, поскольку зависит от условий формирования концепта для каждого человека. Структура концепта похожа на снеговую кому: «объем концепта увеличивается за счет новых концептуальных характеристик, обволакивается новыми слоями» (Болдырев 2001: 29-30).

И.А. Стернин отличает базовый уровень в структуре концепта, который включает в себя определенный сенсорный образ – единицу универсального объектного кода, который кодирует этот концепт для умственных операций, а также некоторые дополнительные концептуальные особенности. Когнитивные слои, которые отражают развитие концепта, его отношения с другими концептами, формируются по концептуальным признакам и дополняют основной когнитивный слой. Совокупность базового слоя и дополнительные

когнитивные функции и слои составляют сферу концепта и определяют его структуру. Основной когнитивный слой с сенсорным ядром – это обязательный составляющий любой концепт, а многочисленные когнитивные слои могут отсутствовать в структуре концепта.

В дополнение к ядру концепт имеет трехмерную интерпретационную часть – набор слабо структурированных предикатов, отражающих интерпретацию отдельных концептуальных признаков и их комбинаций в форме утверждений, отношение сознания, вытекающее из содержания концепта в данной культуре. Поля интерпретации концепта – ее периферия. Противоречивость установок, относящихся к полям интерпретации, объясняется их принадлежностью к разным когнитивным особенностям.

На периферии содержания концепта существуют различные определения, отраженные в притчах, афоризмах, крылатых выражениях, в журналистских, художественных и научных текстах.

Многослойность, сложный характер концепта также отмечен в лингвокультурных исследованиях.

Ю.С. Степанов считает, что структура концепта включает в себя «все составляющие понятия, и, кроме того, в структуру концепта входит все, что делает его фактом культуры – исходная форма; сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации, оценки и т.д.» (Степанов 2007: 40).

С.В. Иванова выделяет лингвистические, культурные, психологические компоненты и национальные особенности в структуре концепта. Лингвистический компонент коррелирует с семантикой соответствующего лингвистического знака. Когнитивная составляющая предполагает информативную единицу, определенный «квант» познания мира, единицу ментального лексикона, отраженного в человеческой психике.

Ценностная характеристика является необходимым условием создания концепта. Именно наличие ценностной составляющей концепт отличает от других умственных единиц.

Область изучения культуры – это именно та область, в которой исследователю наиболее трудно избежать субъективности: ему трудно понять, что изучается как система, поскольку он сам, его сознание является частью этой системы. В области концептуализации эта трудность приводит к тому, что в ряде исследований термин «концепт» обозначает любую произвольно выделенную часть семантического поля языка. Усвоение элемента ценности концепта позволяет избежать такой ситуации (Слышкин 2000: 11).

Не каждое явление реальности служит основой для формирования концепта, а только тем, что становится объектом оценки. Н.Д. Арутюнова отмечает, что для оценки объекта человек должен «пропустить» его через себя. Этот момент «прохождения» и оценки – это момент первичного формирования концепта в сознании носителя культуры. «Оценивается то, что нужно (физически и духовно) человеку и Человечеству. Оценка представляет Человека как цель, на которую обращен мир. Ее принцип – «Мир существует для человека, а не человек для мира» (Арутюнова 1999: 181).

Совокупность концептов, рассматриваемых в аспекте ценностей, формирует ценностную картину мира. В этом сложном умственном образовании выделяются наиболее важные значения для данной культуры, ценностные доминанты, совокупность которых формирует определенный тип культуры, поддерживаемый и сохраняемый в языке.

Концептуальный элемент концепта формируется фактической информацией о реальном или воображаемом объекте, который служит основой для формирования концепта. Концептуальная сторона концепта включает в себя ее лингвистическую фиксацию, описание, структуру признаков, определение, а также сравнительные характеристики этого концепта по отношению к другим концептам, которые никогда не существуют в изоляции; «их важнейшее

качество – голографическая многомерная встроенность в систему нашего опыта» (Карасик 2001: 145-146).

Ю.С. Степанов выделяет три составляющих концептуальной сферы концепта, что также указывает на сложность лингвокультурного концепта: «основной актуальный признак, известный каждому носителю культуры и значимый для него; дополнительный или несколько дополнительных пассивных признаков, актуальных для отдельных групп носителей языка; внутренняя форма концепта, не осознаваемая в повседневной жизни, известная лишь специалистам, но определяющая внешнюю, знаковую форму выражения концептов» (Степанов 2007: 41-42).

Фигуративный компонент также включен в структуру лингвокультурного концепта, который связан с методом познания реальности, исторически предшествующим концептуальному. В отличие от концептуального он не всегда поддается размышлению. Чувственное представление наглядно является результатом образного познания (ментальная картинка, звуковое изображение и т.д.).

Люди образуют конкретный или абстрактный мысленный образ объектов, принадлежащих определенной категории. Это изображение называется прототипом, если с его помощью человек воспринимает реальность: член категории, который ближе к этому изображению, будет оценен как лучший образец его класса или более прототипический экземпляр, чем все остальные.

Фигуративный элемент концепта включает в себя все наивные представления, фиксированные в языке, внутренние формы слов, служащие выражением этого концепта, устойчивые умственные образы (Слышкин 2000: 13).

Единица культуры создана для удовлетворения определенных потребностей человека. Появление новой единицы культуры не всегда обусловлено наличием определенных пробелов в системе уже существующих единиц. Помимо ценности, концептуальных и образных компонентов

концепции, ее структура включает в себя настройки и стереотипные навыки функционального использования концепта в процессе общения. Для любого концепта или тематической концептуальности могут быть идентифицированы несколько иллюкативных целей, достижение которых является призывом к этому концепту или концептуальности в дискурсе.

Смысловые слои концепта могут быть выявлены через анализ языковых средств его репрезентации. При этом языковые средства своими значениями передают лишь часть концепта, что подтверждается существованием разных дефиниций, многочисленных синонимов, определений и текстовых описаний одного и того же концепта. Значение слова является попыткой очертить известные границы, представляющие его отдельные характеристики данным словом.

Выводы по первой главе

Поскольку концепт является ментальным отражением меняющейся действительности, содержание концепта может подвергаться изменениям в процессе его функционирования: с одной стороны, с течением времени отдельные его признаки трансформируются, с другой – в его структуру могут включаться новые признаки. Следовательно, полностью представить содержание концепта со всеми его составляющими довольно трудно.

Стоит отметить, что при всей вариативности в определении структуры концепта, прослеживается постоянство ряда компонентов: так или иначе представители разных направлений в лингвистике говорят об образной и понятийной составляющих содержания концепта и дополнительной ассоциативно-оценочной составляющей.

Термин «концепт» является центральным объектом эпистемологии современной лингвистики. Изучение концептов на современном этапе развития

лингвистики является очень важным для понимания процессов категоризации и представления знаний.

Изучение и осмысление концептов как когнитивных категорий многоаспектны. Поиски и выявление их реализаций представляют несомненный интерес для исследователей как на материале одного языка, и в синхронии, и в диахронии (например, при толковании текстов, современных и далекого прошлого, анализе литературно-художественных произведений, в лексикографической практике), так и на материале различных языков (например, при их контрастивном изучении, при создании двуязычных словарей, при переводах и интерпретациях иноязычных текстов). Количество научных работ, специально посвященных концептам, или в какой-то степени касающихся этой проблематики, увеличивается довольно быстрыми темпами. Методы и процедуры изучения концептов на современном этапе остаются в значительной степени индивидуально-авторскими и интуитивными и требуют упорядочения.

Изменение парадигмы научного знания, когнитивный подход к изучению языковых явлений выявили, что лингвистические конструкты являются отражением когнитивных процессов, происходящих в мозге человека. Когнитивное основание значения языкового знака предполагает, что в значение слова входит весь спектр знаний об обозначаемой реалии - лингвистических и экстралингвистических (энциклопедических и обусловленных культурой). Постулат когнитивной лингвистики о концептуальном основании значения языкового знака является еще одним шагом навстречу полному описанию лексикона. Когнитивный подход, который предполагает привлечение новых методов анализа в процессе изучения значения слова, позволяет значительно расширить границы лингвистического описания.

Концептуальный анализ является новым формирующимся методом лингвистических исследований, требующим очень тщательной разработки. Он

позволяет более детально рассмотреть многие культурные ценности и сферы культурного мира.

Понятие картины мира строится на изучении представлений человека о мире. Окружающий мир – это человек и среда в их взаимодействии, а картина мира – результат переработки информации об отражении реального мира в сознании человека.

Картина мира, которую можно назвать знанием о мире, лежит в основе индивидуального и общественного сознания и формирует общее когнитивное пространство, благодаря которому становится возможным процесс коммуникации. Концептуальные картины мира у разных людей могут быть различными, например, у представителей разных эпох, разных социальных, возрастных и профессиональных групп. Вместе с тем люди, говорящие на различных языках могут при определенных условиях иметь близкие концептуальные картины мира, а люди, говорящие на одном языке – разные. Данный факт позволяет сделать вывод о наличии инвариантной и вариативной частей в картине мира.

Между картиной мира и языковой картиной мира как фиксацией этого отражения существуют сложные отношения, при этом концептуальной картине мира в данном процессе принадлежит роль импульса. Каждый естественный язык отражает определенный способ восприятия и концептуализации мира этнокультурным сообществом. Языковая картина мира предстает как совокупность знаний о мире, запечатленных в лексике, фразеологии, грамматике.

Языковая картина мира не стоит в одном ряду со специальными картинами мира (химической, физической и др.), а предшествует им и формирует их, а также служит средством их фиксации.

Глава 2. Концепт «Детство» в произведениях Ч. Диккенса

2.1 Понятие концепта «Детство» в литературе XIX века

В XIX в. романтизм рассматривал детство как уникальный, независимый период в жизни человека. Неудивительно, что романтика была настолько увлечена фольклором, что в этот период были созданы сказки знаменитых братьев Гримм, Гауфмана, Андерсена. В этом случае в эстетике романтики детство приобретает новое значение – детство не только отдельного человека, но и человечества в целом. Обращение к внутреннему миру ребенка вызвало в жизни концепцию «интимизация мира», как пишет И.С. Кон. В литературе эта «интимизация» привела к появлению автобиографических текстов, в том числе автобиографии известных людей, хроники и исповеди. Культ эгоцентризма и самоанализа достиг своего апогея. Детство рассматривалось как идеальное, безвозвратно ушедшее время, когда человек был в полной гармонии с самим собой и миром (Дьяконова 1996).

В XIX в. именно сам Ч. Диккенс стал первым открывателем темы детства в Англии. Он по праву считается писателем, который видел мир «детскими глазами». «Товарищи по школе вспоминали о нем [Диккенсе] как о веселом, даже шаловливом мальчике, охотно участвовавшем во всех школьных шалостях и проделках. Он вместе со своими одноклассниками воспитывал белых мышей в пюпитре, дразнил старых леди, прикидываясь нищим и выпрашивая у них милостыню, выдумывал особенный язык «lingo», разыгрывал драматические сцены и маленькие комедии в зале школы. Благодаря хорошим способностям и прилежанию он не отставал в ученье от своих сверстников, и никто из них не подозревал, как шла его жизнь в предшествующие годы. В «академии», так же как в тюрьме, как в бедных лавчонках и грязных переулках, наблюдательность не покидала Диккенса: он до тонкости узнавал жизнь школы и школьников и мог впоследствии воспроизвести в своих романах все ее полугрустные, полусмешные эпизоды» (Анненская 2014).

Ч. Диккенс писал в трудную эпоху для Англии. XIX век является веком насилия и жестокости. Были созданы дома, которые возникли во второй половине XVII в., которые назывались работными домами. Закон 1670 года определяет статус бедных, а в 1691 появляется самый первый работный дом. Судья наделяется основными полномочиями в отношении этих учреждений (Фуко 2010).

Ч. Диккенс в свою очередь «презирает и высмеивая догматичную философию утилитарного материализма, утверждает укорененную в религии и идеалистическом мирозерцании философию добра и сострадания; он верит, что с помощью воображения, проникающего во все сферы природы и сознания, люди сумеют из глубины любви к себе подобным и понимания их потребности счастья найти радость, веселье и мир на земле» (Дьяконова 1996).

Тема детства актуальна, поскольку приравнивается к той же категории, что и жизнь или смерть. Однако детство часто рассматривается как переходный период, который нужно просто испытать. Такой односторонний образ детства часто культивируется как средствами массовой информации в киноиндустрии, так и литературными произведениями различных авторов. При таком поверхностном исследовании социальная сущность детства теряется, что уходит глубокими корнями в условия социального бытия людей. Такая ситуация позволяет сделать вывод о том, что концепт детства как социальное явление требует глубокого научного и теоретического анализа.

2.2 Ч. Диккенс и детство

Почему произведения Ч. Диккенса особенно известны концептом «Детство»? Потому что детство для Диккенса означает не только возраст, но и важный элемент человечности. Он считал, что в хорошем человеке всегда сохраняется что-то от хорошего «детства», и воплощал это «детское» качество в своих лучших героях (например, детская наблюдательность в Дэвиде).

Детство всегда вызывало интерес Диккенса как психологической, нравственной и социальной проблеме. Одним из первых реалистов, раскрыл нам мир детской души с типичными красивыми характерами: наивность, искренность, смелость, трудолюбие, оптимизм.

Однако жаль, что дети также подвержены плохому влиянию, как и взрослые, потому что в викторианском обществе XIX века существует нищета, невежество, сильное неравенство и стяжательство. Верхи общества особенно попирают права и человеческое достоинство народа. Ч. Диккенс всегда старается показать их влияние на детей, поэтому мы можем легко встречать детей, испорченных плохим воспитанием, жестокостью, бесправием и т.д. как например, Ловкий Плут, Депутат, Роб-Точильщик.

По словам английского писателя XX века Джона Голсуорси Диккенс имеет «всеобъемлющее сердце» (Боровикова 2005: 57). Главной чертой в стиле Чарльза Диккенса является соединением между реализмом и глубоким прочувствованным, деятельным гуманизмом. Автору самому пришлось испытать множество трудностей в своем детстве. Наверное, он никогда не может забыть о нем, поэтому «Детство» по-настоящему становится центральным элементом в художественном мире Диккенса подобным солнцу. Герои Диккенса делятся на тех, кого освещают и согревают эти солнечные лучи, и тех, кому привычнее в потёмках.

2.3 Концепт «Детство» в романе «Оливер Твист»

Чарльз Диккенс написал произведение «Оливер Твист», когда он сильно интересовался знаменитым законом в Англии о бедных в 1834 году, который дискриминировал бедных, принуждая терпеть невозможные условия в рабочем доме. Диккенс художественно воплощает свое возмущение этим законом и созданной ситуацией для людей в истории о мальчике, рожденном в благотворительном доме.

Роман Диккенса появился в те дни (в феврале 1837 года), когда борьба против закона, выраженная в популярных петициях и отраженная в парламентских дебатах, еще не закончилась. Особенно неприемлемыми для Диккенса были мальтузианские пункты закона, по которым мужья в рабочих домах были отделены от своих жен и дети от своих родителей, что вызывало у писателя сильное негодование. Именно критика этого закона получает наиболее яркое отражение в романе Диккенса.

Роман «Оливер Твист» рассматривают как «историю молодого человека», который открыл в творчестве Диккенса серию романов. Брошенный небрежными или попавшими в тяжелые состояния родителями на произвол судьбы ребенок, преследуемый родственниками, которые незаконно хотят воспользоваться его наследством, выбирается из «бездны нищеты и тьмы» к покою и свету – такова структура, изложенная и опробованная в «Оливере Твисте».

Концепт «Детство» наиболее ярко проявляется в «Приключениях Оливера Твиста», где много детских персонажей. Диккенс принадлежал к числу писателей, которые поддерживали концепцию «первоначальной невинности», создавшую образ романтического ребенка. Это означает то, что дети рождались без каких-либо грехов и только из-за окружающего грешного мира их естественная чистота терялась. Детские персонажи в романе рождаются изначально чистыми и невинным, они все «неиспорченные культурой, полные радости и свободные от расчётов» («unsullied by culture, full of joy and free of calculation») (Wood 2012). Кажется, что только лишь Оливер, его друг Дик и, возможно, Роз являются единственными представителями этой идеи, противостоят враждебным обстоятельствам и сохраняют свою чистоту до самого конца.

Название романа ясно показывает, что главным героем является мальчик Оливер Твист. Важно помнить, что Оливер должен в основном восприниматься как символ, представляющий идеального романтического ребенка, не

испорченный окружающим миром. Жизненный путь Оливера является серией ужасных картин голода, лишений и избиений. Но в романе Диккенс делает Оливера символом добра, сражающимся против зла. По словам самого Диккенса, его задачей было «показать в маленьком Оливере принцип Добра, переживающий все неблагоприятные обстоятельства» (Wood 2012). Кроме того, описывая тяжелые испытания, выпавшие на долю молодого героя романа, Диккенс раскрывает широкую картину английской жизни своего времени.

Хотя Оливер по существу и является символом, он по-прежнему описывается как человек с человеческими особенностями. После рождения Оливера мы встречаемся с ним снова во второй раз в девятый день рождения. Писатель описывает его:

“A pale thin **child**, somewhat diminutive in stature, and decidedly **small** in circumference” (Oliver Twist, p. 9).

«Бледным, чахлым **ребенком**, малорослым и несомненно **тощим**» (Оливер Твист, с. 6).

В отличие от его хрупкого телосложения «природа заронила добрые семена в грудь Оливера» (Оливер Твист, с. 6). Несомненно, они помогают ему выжить в условиях жестокого обращения, которое он постоянно получает, и «быть может, этому обстоятельству Оливер был обязан тем, что увидел день, когда ему минуло девять лет» (Оливер Твист, с. 6). И не только его девятый, но и многие другие последующие дни рождения. Этот «крепкий дух» или «обстоятельство», по-видимому, является ссылкой на первоначальную невинность, суть романтического ребенка, который вряд ли будет загрязнен ужасным миром. Его невиновность также правдоподобно влияет на его внешность и заставляет людей доверять ему: «Справедливость и замечательная красота Оливера заставляют восприимчивых людей доверять и любить его на виду» (Wood 2012). Удивительно, что они верят мальчику, хотя они встречаются с ним в первый раз. Например, после того, как Роз и ее тетя

увидели, что он лежал с ранением на их кровати, они отказываются признать, что он будет «подручным грабителей» (Оливер Твист, с. 128).

Во всей истории персонаж Оливера, может быть, не претерпевает никаких драматических изменений, кроме перехода от хрупкого ребенка к более взрослому. В начале романа Оливер действительно ребенок, и его характеристики подтверждают этот факт. Он слаб и кроток, по крайней мере, пока он не убежит в Лондон, с чрезмерными эмоциями, проявляющимися довольно часто. Вероятно, эти эмоции не самое приятное в ребенке, однако иногда могут оказаться полезными. Например, когда он впервые предстает перед Советом в рабочем доме, естественная реакция нежного ребенка в неизвестной среде и окруженного странными и запугивающими мужчинами – это плакать.

“Oliver was frightened at the sight of so many gentlemen, which made him tremble: and the beadle gave him another tap behind, which made him **cry**” (Oliver Twist, p. 16).

«Оливер испугался стольких джентльменов, приводивших его в трепет, а церковный староста угостил его сзади еще одним пинком, который заставил его **расплакаться**» (Оливер Твист, с. 8);

Или “replied Oliver, **weeping bitterly**” («ответил Оливер, горько плача»), “he **sobbed** himself to sleep” («он рыдал, пока не заснул») (Oliver Twist, p. 16-17).

После заботы Мэйли, во второй части романа, он производит впечатление зрелого и спокойного ребенка. Остатки его ребячества появляются только тогда, когда он очень рад, например, навещая своего друга Дика после такого долгого времени и, в конце концов, на пути к месту своего детства, он чрезмерно возбужден, показывая другим дорогу и места, которые он переходил. Например: “See there, there! cried Oliver, ... Oh Dick, Dick, my *dear* old friend, if I could only see you now!” (Oliver Twist, p. 607).

«Видите, вон там! Там! – воскликнул Оливер, ... Ах, Дик, Дик, мой милый старый друг, как бы я хотел тебя увидеть!» (Оливер Твист, с. 230).

Или как дети “and then **laughed** at himself for being so **foolish**, then **cried**, then laughed again – there were scores of faces at the doors and windows that he knew quite well – there was nearly everything as if he had left it but yesterday” (Oliver Twist, p. 608).

«Сам **засмеялся** над своей **глупостью**, потом **заплакал**, потом снова засмеялся. В дверях и окнах он видел десятки знакомых людей; здесь почти все осталось по-прежнему, словно он только вчера покинул эти места» (Оливер Твист, с. 230).

От Оливера и его нравственности отличается мальчик по имени Джек Даукинс, иначе известный как Хитрый Плут (The Artful Dodger). Известно, что он немного старше Оливера, но когда они впервые встретились, он «напускал на себя важность и держался как взрослый» (Оливер Твист, с. 34). “He had about him all the airs and manners of a man” (Oliver Twist, p. 85). Плут сам считает то, что он «молодой джентльмен» (“young gentleman”).

Плут, как и другие дети в банде Феджина, курит сигареты, пьет алкоголь и ворует.

“Seated round the table were four or five **boys**, none older than the Dodger, smoking long clay pipes, and drinking spirits with the air of middle-aged men” (Oliver Twist, p. 91).

«За столом сидели четыре-пять **мальчиков** не старше Плути и с видом солидных мужчин курили длинные глиняные трубки и угощались спиртным» (Оливер Твист, с. 37).

В отличие от Оливера, Плут действительно любит быть вором и не изменит свою жизнь. Очевидно, что Плут – умный мальчик, красноречивый, несмотря на то, что он говорит на диалекте, поскольку кажется, это является единственным языком, которым он владеет. Тем не менее, в то же время он всего лишь ребенок. Его первоначальная невинность потерялась из-за среды, в которой он вырос, а также из-за влияния Феджина.

“Whenever the Dodger or Charley Bates came home at night, empty-handed, he would expatiate with great vehemence on the misery of idle and lazy habits; and would enforce upon them the necessity of an active life, by sending them supperless to bed. On one occasion, indeed, he even went so far as to knock them both down a flight of stairs; but this was carrying out his virtuous precepts to an unusual extent” (Oliver Twist, p. 104).

«Если Плут и Чарли Бейтс приходили вечером домой с пустыми руками, он (Феджин) с жаром толковал о гнусной привычке к праздности и безделью и внушал им необходимость вести трудовую жизнь, отправляя их спать без ужина. Однажды он даже спустил обоих с лестницы, но, пожалуй, тут он слишком далеко зашел в своих моральных поучениях» (Оливер Твист, с. 41).

Следующие персонажи уже не совсем дети, но они играют фундаментальную роль в романе. Кроме того, некоторые из них, а именно Ноэ Клейпол и Нэнси, отрицательно отмечены обстоятельствами, в результате чего потерялась их беззаботность и невинность.

Ноэ Клейпол – мальчик, которого можно считать лучшим примером того, как окружающая среда создала злого и эгоистичного человека, казалось бы, без всякой совести. Он и подобные дети являются своего рода «продуктами их окружения». Ноэ – ученик мистера Саурбери, и хотя он не приходской мальчик, другие часто высмеивали его. Как следствие, он начинает запугивать других, а одна из его жертв – Оливер. Он сказал о матери Оливера:

“But yer must know, Work’us, yer mother was a regular right-down bad ‘un.’ ... and it’s a great deal better, Work’us, that she died when she did, or else she’d have been hard labouring in Bridewell, or transported, or hung; which is more likely than either, isn’t it?” (Oliver Twist, p. 66).

«Но должен же ты знать, приходский щенок, что твоя мать была самой настоящей шлюхой ... И знаешь, приходский щенок, хорошо, что она тогда умерла, иначе пришлось бы ей исполнять тяжелую работу в Брайдуэле, или

отправиться за океан, или болтаться на виселице, вернее всего – последнее!» (Оливер Твист, с. 28).

Нэнси – девушка, которая воровала под влиянием Феджина. Как она упрекает его: “I thieved for you when I was a **child** not half as old as this! – pointing to Oliver. I have been in the same trade, and in the same service, for twelve years since” (Oliver Twist, p. 185).

«Я для вас воровала, когда была вдвое **моложе**, чем он! – Она указала на Оливера. – Я занималась этим ремеслом и служила вам двенадцать лет» (Оливер Твист, с. 72).

Как отмечалось ранее, число детей или молодых проституток только в Лондоне было довольно высоким. Даже в романе есть часть, иллюстрирующая эту печальную реальность: “Some mere **girls**, others but **young women**, and none past the prime of life; formed the darkest and saddest portion of this dreary picture” (Oliver Twist, p. 291).

«Эти **девушки**, эти **молодые женщины** – ни одна из них не перешагнула порога юности – являли собой, пожалуй, самое печальное зрелище в этом омерзительном вертепе» (Оливер Твист, с. 111).

Однако она гордится, и «даже это погрязшее в пороках создание было слишком гордым, чтобы хоть отчасти проявить чувствительность, присущую женщине, – чувствительность, которую она считала слабостью, хотя она одна еще связывала ее с человеческой природой, следы которой стерла тяжелая жизнь в пору ее **детства**» (Оливер Твист, с. 177).

В оригинале находим: “Even this degraded being felt too proud to betray a feeble gleam of the womanly feeling which she thought a weakness, but which alone connected her with that humanity, of which her wasting life had obliterated so many, many traces when a very **child**” (Oliver Twist, p. 469).

Это женское чувство, вероятно, является атрибутом, который заставлял ее помогать Оливеру и, конечно же, его невинная душа могла бы разбудить ее.

Таким образом, Нэнси, будучи маленьким ребенком, оскорбленным преступным элементом окружающей среды, спасает Оливера от его собственной судьбы.

Концепт «Детство» также иллюстрирует взаимоотношение детей и взрослых в романе «Оливер Твист». На самом деле подавляющее количество детей без родителей существовало во время викторианской эпохи в Англии. Жаль, что число детей-сирот превысило число учреждений, предназначенных для таких детей. И многие дети, как Оливер, не имели иного выбора, кроме как обратиться за помощью в работный дом. У детей, растущих в подобных учреждениях, были огромные недостатки, в том числе пожизненные стигмы, и, вероятно, не только стигмы, но и психические и физические травмы.

В самом начале романа родился Оливер: «Оливер после недолгой борьбы вздохнул, чихнул и возвестил обитателям работного дома о новом **бремени**, ложившемся на приход» (Оливер Твист, с. 4).

В оригинале: “Oliver breathed, sneezed, and proceeded to advertise to the inmates of the workhouse the fact of a new **burden** having been imposed upon the parish” (Оливер Твист, с. 3).

Важным словом является здесь «бремя» (burden). После смерти его матери доктор сказал медсестре, что не за чем посылать за ним «если ребенок будет кричать, ... Очень возможно, что он окажется беспокойным».

В оригинале: “You needn’t mind sending up to me, if the child cries, nurse ... It’s very likely **it WILL** be troublesome. Give **it** a little gruel if **it** is” (Oliver Twist, p. 5). Несмотря на то, что врач знает пол ребенка, он по-прежнему использует личное местоимение «**it**», возможно подчеркнуть его незначительность. Ребенок сразу занял место «приходского ребенка, сироты из работного дома, смиренного колодного бедняка, проходящего свой жизненный путь под градом ударов и пощечин, презираемого всеми и нигде не встречающего жалости» (Оливер Твист, с. 5).

Мы можем увидеть то, что автор использовал ряд тяжелых и негативных слов в отношении новорожденного невинного ребенка: “a parish child – the orphan of a workhouse – the humble, half-starved drudge – to be cuffed and buffeted through the world – despised by all, and pitied by none” (Oliver Twist, p. 6). Это частично отражает пренебрежительное отношение общества к бедным детям-сирот в то же время.

Писатель описывает работный дом как место, где «от двадцати до тридцати других юных нарушителей закона о бедных копошились по целым дням на полу» (Оливер Твист, с. 5). В оригинале: “twenty or thirty other **juvenile** offenders against the poor-laws, rolled about the floor all day” (Oliver Twist, p. 7).

Рассказчик звучит глубоко саркастично, представляя детей, как будто они ленивы, но на самом деле они могут быть слишком слабы от голода, чтобы двигаться. Кроме того, их называют юными нарушителями закона.

Однако концепт «Детство» проявляется в том, что у романа справедливый и яркий финал, типичный для сказок. Очевидное отличие характера героя, взглядов персонажей делает возможным, чтобы реалистичная история становилась сказкой. В романе доброе начало спорит со злом все время и побеждает. Бедный Оливер в конце концов становится счастливым в окружении своих любимых добрых людей.

“I have said that they were truly **happy**; and without strong affection and humanity of heart, and gratitude to that Being whose code is Mercy, and whose great attribute is Benevolence to all things that breathe, happiness can never be attained” (Oliver Twist, p. 641).

«Я сказал, что они были истинно **счастливы**, а без глубокой любви, доброты сердечной и благодарности к тому существу, чей закон – милосердие и великое свойство которого – благоволение ко всему, что дышит, – без этого не достижимо счастье» (Оливер Твист, с. 243).

Кроме того, главные герои либо хорошие, либо плохие. Эти привычки и поведения героев часто описываются настолько очевидно, что это становится

заметно невооружённым взглядом. Его персонажи редко меняют характеры от начала и до конца романа, даже их мысли полностью соответствуют чертам характера. Мы можем считать, что все его персонажи имеют идеальную и прочную структуру. Например: жертва карманников Г-н Браунлоу – первый человек, который на самом деле рассматривает Оливера как обычного ребенка, а вслед за ним и Мэйли. Они очень отзывчивые и добрые люди. Мистер Браунлоу считал Оливера бедным мальчиком, «затем он выразил надежду, что судья, признав мальчика виновным не в воровстве, но в сообщничестве с ворами, окажет ему снисхождение, не нарушая закона» (Оливер Твист, с. 46).

Диккенс как бы ищет новый путь для своего гуманизма. Его роман имеет сказочный конец, но не является утопией. Доброе не означает счастливое, а наоборот: в этом жестоком и несправедливом обществе, нарисованном автором, добро идет об руку со страданием, которое не всегда находит свое вознаграждение (например, смерть матери Оливера Твиста).

Зло, наоборот, показывается Диккенсом как универсальная сущность. Например, Монкс – это такой жестокий герой, что читатель почти не может узнать человеческую сущность в нем.

По мнению писателя социальное и онтологическое зло пока еще существуют отдельно. Конечный романтический результат романа, который всегда существует в сказках для детей, – это уничтожение зла в конце. Например, те, кто бесчеловечны (как Сайке и Фейджин), до конца жизни также подлежат наказанию суда и общества.

Таким образом, концепт «Детство» в исследуемом произведении, реализуется через главного героя и взаимоотношение детей и взрослых. Ядерными лексемами концепта, в данном случае будут лексемы “orphan”, “boy”, “child”, “juvenile” и особые слова в романе “burden”, “it”. Кроме того, писатель использовал лексику концепта: girls, young women, middle-aged men, young gentleman, small, dear. Также присутствуют характеристики образа детей и их

чувства, такие как: pale, thin, frightened, cry, weeping bitterly, sobbed, laughed, foolish, happy.

Можно сказать, что внимание Диккенса к детям в своих романах заставляет автора обратиться к своему собственному детству: в произведениях не угасли мучительные воспоминания о своих детских несчастиях. Роман «Оливер Твист» является мировым знаменитым романом, в котором репрезентируется концепт «Детство».

2.4 Концепт «Детство» в романе «Дэвид Копперфильд»

«Дэвид Копперфильд» был любимым и в значительной степени автобиографическим романом Диккенса. Он сам написал о своем знаменитом романе: «Из всех своих книг больше всего я люблю эту. Легко поверить, что я являюсь нежным отцом для каждого создания моей фантазии и что никто никогда не сможет полюбить это семейство столь же горячо, как я. Однако, подобно многим нежным родителям, я в глубине души все же предпочитаю одно мое любимое дитя всем остальным, и имя его – «Дэвид Копперфильд» (Сильман 1979: 74).

«Дэвид Копперфильд» создавался с мая 1849 по ноябрь 1850 года. Так как Диккенс в то время стал известным писателем, находился на вершине славы своего художественного пути, это новое произведение не только является новым словом автора о самом себе, но и получает одобрение от английских читателей.

В отличие от других романов Диккенса, «Дэвид Копперфильд» появляется перед любимыми читателями, напоминая самого автора. Можно сказать, что этот роман считается автобиографическим. Он вдвойне автобиографичен: перед нами рассказ о человеке, который прошел жизнь, похожую на жизнь Диккенса. Роман повествует о ребенке, юноше и взрослом, о

становлении человека с диккенсовской точки зрения. Автор сам признавал эту историю личной. Таким образом, все события романа – это предмет воспоминания Диккенса о собственной истории. Неудивительно, что закончив роман «Дэвид Копперфильд», Диккенс написал своему будущему биографу Форстеру: «Мне кажется, что я посылаю в туманный мир частицу самого себя» (Сильман 1979: 81).

Мальчик Дэвид путешествует по этому роману не один: он держится за руку и следует за старшим двойником, более старшим «я», который в конце романа ведет его к себе, сливается с ним. Это идеальный для самого автора и его читателей конец, в котором синтез – слияние Диккенса с самим собой, со своим прошлым, проверка этого прошлого с точки зрения возможности такого слияния.

Важно отметить, что в отличие от дневника, Диккенс не записывает всю свою реальную жизнь в роман.

“I was a **posthumous child**. My father’s eyes had closed upon the light of this world six months, when mine opened on it” (David Copperfiled, p. 9).

«Родился я после смерти отца. Глаза моего отца закрылись за шесть месяцев до того дня, как мои раскрылись и увидели свет» (Дэвид Копперфильд, с. 5).

Даже в отношении главного героя автор использовал другое имя (Дэвид Копперфильд) и создал вокруг него много персонажей, у которых взаимоотношения отличаются от истинной жизни писателя. Диккенс никогда не назовет ни одного имени, никогда не покажет близких ему людей в их действительном жизненном обличье. Если он хочет показать своего отца, это не будет отец героя – Дэвида Копперфильда, а его случайное знакомство (мистер Микобер).

И только отношение между мальчиком и семьей будет отношением самого Диккенса к его семье в детстве. Существует мнение о том, что этот роман имеет некоторые особенности автобиографии Диккенса. Исследователи

отмечают, что этот роман не является полной копией жизни писателя. Поэтому в «Дэвиде Копперфильде» субъективный элемент подчеркивает твердую, объективную почву конкретно-реалистического, «отчужденного» изображения.

Во-первых, можно сказать, что концепт «Детство» в произведении анализируется непосредственно через главного героя. Это также первое произведение Ч. Диккенса, где повествование ведется от первого лица.

Ч. Диккенс рисовал жизненную картину о мальчике Дэвиде и окружающих его событиях используя собственные воспоминания из своего детства.

“There is something strange to me, even now, in the reflection that he never saw me; and something stranger yet in the shadowy remembrance that I have of my **first childish associations with his white grave-stone in the churchyard**, and of the indefinable compassion I used to feel for it lying out alone there in the dark night, when our little parlour was warm and bright with fire and candle, and the doors of our house were – **almost cruelly**, it seemed to me sometimes – bolted and locked against it” (David Copperfiled, p. 9).

«Даже теперь мне странно, что он никогда меня не видел, и еще более странным мне кажется то туманное воспоминание, какое сохранилось у меня с раннего детства, о его белой надгробной плите на кладбище и о чувстве невыразимой жалости, которую я, бывало, испытывал при мысли, что эта плита лежит там одна темными вечерами, когда в нашей маленькой гостиной пылает камин и горят свечи, а двери нашего дома заперты на ключ и на засов, – иной раз мне чудилось в этом что-то жестокое» (Дэвид Копперфильд, с. 5).

Как видно из примера, писатель уже в начале произведения говорит о нелегкой судьбе пока еще ребенка. Первая детская ассоциация Дэвида, связанная с отцом, – это его надгробный камень (my first childish associations with his white grave-stone in the churchyard) и чувство сожаления, которое преследует мальчика.

Наоборот, детские воспоминания Дэвида о своей маме и Пеготти изображены в идиллических тонах. Маленький Дэвид, его светловолосая своенравная и по-детски наивная мать и, наконец, добрейшая Пеготти, няня и служанка с румяными щеками, образуют веселое трио.

“My mother with her **pretty** hair and **youthful** shape, and Peggotty with no shape at all, and eyes so dark that they seemed to darken their whole neighbourhood in her face, and cheeks and arms so hard and red that I wondered the birds didn't peck her in preference to apples” (David Copperfield, p. 24).

«Моя мать с ее **прекрасными** волосами и **девической** фигурой и Пегготи, вовсе лишенная фигуры, Пегготи с такими темными глазами, что они как будто отбрасывают тень на ее лицо, и с такими твердыми и красными щеками, что я недоумеваю, почему птицы предпочитают клевать не ее, а яблоки» (Дэвид Копперфильд, с. 20).

Перед нами появляется картина не столько печальная, сколько лирически-сентиментальная с соответствующими элементами: маленькой деревенской церковью, рядом с которой находится могила его отца, таинственным садом, где шелестят деревья.

Впервые в истории литературы душевный мир ребенка изображался с таким искусством. Это большое отличие от литературы XVIII века. В литературе XVIII века такие дети, которые считаются взрослыми людьми в миниатюре, были разумными в изображении писателей.

Концепт «Детство» находит отражение и в названии глав романа. Например, вторая глава называется очень кратко, как слово мальчика «Я наблюдаю» (I observe). Однако это наблюдение имеет двойной смысл: первый – как наблюдение маленького мальчика, и второй – маленький мальчик выступает в качестве взрослого человека, автора воспоминаний. «Итак, всматриваясь назад в самую глубь детских моих воспоминаний, я нахожу, что первыми образами, явственно выделяющимися из окружающего их хаоса, были: моя мать и Пеготти. Посмотрим, что же вспоминаю я еще кроме того» (Сильман 1979: 46).

Кроме того, Ч. Диккенс всегда показывает свой особый стиль, когда окончание и многие элементы его произведений, как сказки, красивые и счастливые. Однако рядом с мрачным миром в первой части романа еще существует и светлый мир – главная особенность концептуального пространства «Детство». Это было в Ярмуте, где Дэвид провел несколько счастливых дней и временно забыл о втором отце. Все здесь предстают перед глазами маленького романтика. Он наслаждается своим миром, который состоит из ландшафта, рыбацкого дома, построенного из старой лодки, медлительного и спокойного рыбака Пеготти и всей его семьи. Диккенс соединяет все элементы, чтобы читатели могли понимать чувства героев самым правдивым и подробным образом. Он чувствует себя более спокойно, потому что сама природа в этом месте приносит ему покой и мир.

“If it had been Aladdin’s palace, roc’s egg and all, I suppose I could not have been more **charmed** with the romantic idea of living in it. There was a **delightful** door cut in the side, and it was roofed in, and there were **little** windows in it; but the **wonderful charm** of it was, that it was a real boat which had no doubt been upon the water hundreds of times, and which had never been intended to be lived in, on dry land. That was the **captivation** of it to me” (David Copperfield, p. 49).

«Если бы это был дворец Аладдина, яйцо птицы или что-нибудь подобное, едва ли я был бы больше прельщен романтической идеей там поселиться. Сбоку была прорублена восхитительная дверца, была здесь и крыша и маленькие оконца, но самое большое очарование заключалось в том, что это был настоящий корабль, несчетное число раз бороздивший морские волны и отнюдь не предназначенный служить жильем на суше. Вот это меня и пленило» (Дэвид Копперфильд, с. 41).

Важным элементом в этом успокоительном душевном мире в то время является маленькая Эмили. Детская любовь Дэвида и Эмили, развертывающаяся в один из его следующих приездов, тоже сказочно-идиллична.

“We used to walk about that dim old flat at Yarmouth in a loving manner, hours and hours. The days sported by us, as if Time had not **grown up** himself yet, but were a **child** too, and always at play. I told Em’ly I adored her, and that unless she confessed she adored me I should be reduced to the necessity of killing myself with a sword. She said she did, and I have no doubt she did” (David Copperfield, p. 59).

«Мы гуляли по туманной древней равнине близ Ярмута, как влюбленные, целыми часами. Весело текли для нас дни, словно само Время еще не подросло, и оставалось ребенком, и всегда готово было играть. Я говорил Эмили, что обожаю ее и что, если она не признается в любви ко мне, я буду вынужден заколоть себя шпагой. Она сказала, что тоже обожает меня, и я в этом не сомневался» (Дэвид Копперфильд, с. 50).

Роман «Дэвид Копперфильд» в конце концов возвращается в идиллическое русло. После тяжелых испытаний автор старается подарить своим героям счастливые дни. Например, герой романа Дэвид в конце концов может видеть свое яркое будущее:

“I see myself, with Agnes at my side, journeying along the road of life. I see our **children** and our friends around us; and I hear the roar of many voices, not indifferent to me as I travel on” (David Copperfield, p. 1302).

«Я вижу себя и рядом – Агнес, мы идем вместе по жизненному пути. Я вижу вокруг нас наших детей и друзей, и по дороге я слышу гул голосов; много этих голосов, и не безразличны они мне» (Дэвид Копперфильд, с. 1117).

Таким образом, хотя некрасивый реализм Диккенса и проявляется в романе, он каким-то способом верит в счастливое развитие событий для маленьких, бедных и хороших людей в жизни.

Не менее важно, что детская «точка зрения» проявляется и во многих других событиях. Например, маленький Дэвид не понимал, почему его некоторое время отослали к родственникам Пеготти. Он думал, что это всего лишь путешествие и знакомился с новыми добрыми людьми.

“Without being nearly so much **surprised** as I had **expected**, my mother entered into it readily” (David Copperfield, p. 44).

«Моя мать, удивившаяся гораздо меньше, чем я ожидал, охотно приняла его» (Дэвид Копперфильд, с. 37).

Или когда Дэвид вернулся домой и был ужасно удивлен черствостью, жестокостью, несправедливостью своих новых родственников, даже молчанием своей любимой матери.

“My mother dropped her work, and arose hurriedly, but timidly I thought...She kissed me, patted me gently on the shoulder, and sat down again to her work...I was **crying** all the time, but, except that I was conscious of being **cold** and **dejected**, I am sure I never thought why I **cried**” (David Copperfield, p. 67-69).

«Моя мать уронила рукоделие и поспешно – но, мне показалось, неуверенно – встала... Она поцеловала меня, нежно погладила по плечу и, усевшись, снова принялась за работу... Все это время я плакал, но почему я плачу – не думал, сознавая лишь, что мне грустно и холодно» (Дэвид Копперфильд, с. 57-59).

Но затем он узнал, что это только наивные детские рассуждения.

Наконец, концепт «Детство» выражается в романе ядерными лексемами концепта, которыми в данном случае будут: childhood, baby, child, posthumous child, children, first childish, youthful, infant, little, grown up.

Или ощущениями детей и их чувствами в отношении окружающей их действительности, такими как: pretty, charmed, wonderful charm, delightful, captivation, crying, dejected, surprised, expected.

Жестокость по отношению к детям выражена следующими лексемами: beat, beaten, sore, torn, death, cruelly.

“He **beat** me then, as if he would have **beaten** me to **death**. Above all the noise we made, I heard them running up the stairs, and crying out – I heard my mother crying out – and Peggotty. Then he was gone; and the door was locked outside; and I

was lying, fevered and hot, and **torn**, and **sore**, and raging in my puny way, upon the floor” (David Copperfield, p. 90).

Анализируя представленные единицы можно сделать вывод о том, что концепт «Детство» в произведении «Дэвид Копперфильд» выражается через многочисленные лексические характеристики, которые были отобраны в ходе нашего исследования.

Выводы по второй главе

Удивительная способность Диккенса создавать невероятные детские образы объясняется, по всей видимости, его страстным желанием реформировать общество, которое угнетает детей.

Чтобы более ясно представить отношение Диккенса к детству, мы должны вспомнить о сказочных девочках его ранних произведений, таких как Нелли или «маркизы». Они также были маленькими взрослыми. Оливер Твист или угнетенные дети в «Николасе Никльби» были охарактеризованы с точки зрения событий, которые произошли с ними, как молодыми страдальцами. Таким образом, сам Диккенс совершил великую эволюцию в своем изображении детей.

Перемены начинаются с «Домби и сына». Перед нами проходят события романа, а чувства и переживания ребенка – скрыты. Но своей самой высшей точки развитие образа ребенка достигается в «Дэвиде Копперфильде», который в этом отношении можно поставить наравне с такими шедеврами литературы о детях и для детей, как сказки Андерсена.

Сам Диккенс дает своим героям уверенность в беспредельной значимости таких отношений и способности, таким образом, исправляет человечество. Он может сказать следующие слова в минуту горьких мирских испытаний: «Я

надеюсь, что истинная любовь и правда в конце концов восторжествуют над всяким злом и горем в этом мире».

Здесь он снова перекликается с утопическими писателями XVIII века, которые искали спасения от всех социальных зол в красивых индивидуальных абстрактных качествах и абстрактных отношениях людей друг к другу. Язык Диккенса чрезвычайно богат и полон красок, это язык английского народа.

Заключение

Совокупность концептов, рассматриваемых в аспекте ценностей, формирует ценностную картину мира. В этом сложном умственном образовании выделяются наиболее важные значения для данной культуры, ценностные доминанты, совокупность которых формирует определенный тип культуры, поддерживаемый и сохраняемый в языке.

Диккенс и другие его соотечественники полагали, что страдания и смерть детей должны быть значительным толчком к реформам для тех, кто наделен властью совершать их. Романы Диккенса преследуют определенную морально-этическую и воспитательную цель. Каждое произведение предназначено для реализации чётко установленной программы. В романе «Оливер Твист» автор разоблачает преступность и порочность общественной среды, которые губительно влияют на воспитание детей.

Из всех произведений Ч. Диккенса только один герой Оливер Твист – ребенок, который остался ребенком до конца романа. Писатель рисует картину жизни, полной борьбы, страданий, превратностей и невзгод, которые выпадают на судьбу мальчика. Он сумел пройти своего рода инициацию, или «запрещенный порог» устоявшихся законов, но при этом не измениться и остаться живым.

Обилие детских образов, разнообразных, уникальных и незабываемых, придает произведениям Диккенса особый колорит, особую атмосферу: на их обжигающих страницах много щемящей тоски и грусти, много пронзительного света, прорывающегося сквозь плотину резких конфликтов, страданий и страстей людских, много обнадеживающего тепла и нежности, много веры в лучшее будущее.

Решение проблемы гуманизма, каждый раз встававшей остро на рубеже веков, для Диккенса неразрывно связано с образом детей и подростков. Также,

оно кажется почти невыносимым без прямых и честных ответов на вопросы о том, что значит жить, плакать или веселиться, уютно ли им или холодно и одиноко, заботятся ли о них или вообще забывают, влюбились ли они в жизнь или никогда не полюбят ее, будет ли окружающее общество матерью или мачехой для них?

Диккенс с его безудержной любовью к детям выделяется среди всех мастеров прошлого и настоящего; сердце маленького человека, взывающего о помощи, жаждущего красоты, добра и справедливости, страдающего от несовершенства мира и призывающего все проявления своего бытия отомстить, искоренения зла и насилия, не позволяет им успокоиться ни на минуту.

В романах Диккенса одной из ключевых становится тема детского страдания. Обездоленные сироты, нищие предстают в каждом его романе. Однако в мире Диккенса существует мало злых и некрасивых детей. Хотя они не богаты, но добры и имеют душевную красоту. Кроме образа детей в своих произведениях многие взрослые герои Диккенса сохраняют детскость, но у этих персонажей это проявляется в чудачестве. Именно в этом и состоит отличие Диккенса от других писателей. У Диккенса взрослые герои «проверяются» детьми. «Положительность» персонажей Диккенса определяется их отношением к детству. Его воспоминания о собственном детстве оказывают важное влияние на формирование образа героев.

Список использованной литературы

1. Анненская, А.Н. Чарльз Диккенс. Его жизнь и литературная деятельность / А.Н. Анненская.— М.: Издательство «Проспект», 2014.— 107 с.
2. Алефиренко, Н.Ф. Язык, познание и культура: Когнитивно-семиологическая синергетика слова: монография / Н.Ф. Алефиренко.— Волгоград: Перемена, 2006.— 228 с.
3. Алефиренко, Н.Ф. Проблемы вербализации концепта: Теоретическое исследование / Н.Ф. Алефиренко.— Волгоград: Перемена, 2003.— 95 с.
4. Алефиренко, Н.Ф. Вербализация концепта и смысловая синергетика языкового знака / Н.Ф. Алефиренко.— Волгоград, 2003.— С. 3–13.
5. Алефиренко, Н.Ф. Спорные проблемы семантики: монография / Н.Ф. Алефиренко.— М.: Гнозис, 2005.— 326 с.
6. Алефиренко, Н.Ф. «Живое» слово: Проблемы функциональной лексикологии: монография / Н.Ф. Алефиренко.— М: Изд-ва «Флинта», «Наука», 2009.— 344 с.
7. Алефиренко, Н.Ф. Современные проблемы науки о языке / Н.Ф. Алефиренко.— М.: ФЛИНТА: Наука, 2016.— 416 с.
8. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека (изд. 2-е, исправленное) / Н.Д. Арутюнова.— М.: Языки русской культуры, 1999.— 896 с.
9. Аскольдов-Алексеев, С.А. Гносеология: Статьи / С.А. Аскольдов.— М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012.— 200 с. — (Библиотека русской философской мысли).
10. Бабушкин, А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка.— Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1996.— 103 с.
11. Бардыкова, Н.В. Зарубежная литература XIX века / Н.В. Бардыкова.— Белгород: БелГУ, 2008.— 167 с.

12. Болдырев, Н.Н. Когнитивная семантика / Н.Н. Болдырев.— Тамбов: Изд-во Тамбовского университета, 2001.— 121 с.
13. Боровикова, Л.А. Диккенс и детство / Л.А. Боровикова // Истина и жизнь.— 2005.— № 7/8.— С. 56–63.
14. Воркачев, С.Г. Концепт счастья в русской и английской паремиологии / С.Г. Воркачев // Реальность этноса. Образование и проблемы межкультурной коммуникации.— СПб.: СПбГУ, 2002.— С. 145–148.
15. Воркачев, С.Г. Концепт как «зонтиковый термин» / С.Г. Воркачев // Язык, сознание, коммуникация.— Вып. 24.— М., 2003.— 144 с.
16. Воркачев, С.Г. Лингвоконцептология и межкультурная коммуникация: истоки и цели / С.Г. Воркачев // Филологические науки.— Москва: МГУ, 2005.— №4.— С. 76–82.
17. Выготский, Л. С. Проблема культурного развития ребенка / Л.С. Выготский // Вестн. Моск. ун-та.— Сер. 14. Психология.— 1991.— № 4.— С. 5–18.
18. Дьяконова, Н.Я. Философские истоки мирозерцания Диккенса / Н.Я. Дьяконова // Изв. Рос. АН.— Серия литература и языковедение, 1996.— Т. 55.— № 1.— С. 17–28.
19. Зусман, В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания / В.Г. Зусман // Вопросы литературы. «Теория: проблемы и размышления».— 2003.— № 2.— С. 3–29.
20. Камардина, Ю.С. Детские образы в творчестве Ч. Диккенса / Ю.С. Камардина // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XVI междунар. науч.-практ. конф.— Новосибирск: СибАК, 2012.— С. 147–151.
21. Карасик, В.И. Лингвокультурный концепт как единица исследования / В.И. Карасик, Г.Г. Слышкин; под ред. И.А. Стернина // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: сб. науч. тр.— Воронеж: ВГУ, 2001.— С. 75–80.

22. Карасик, В.И. О категориях лингвокультурологии / В.И. Карасик // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности.— Волгоград, 2001.— 398 с.
23. Катарский, И.М. Диккенс в России / И.М. Катарский.— М., 2006.— 157 с.
24. Кириллова И.К. Диалог культур: концепции развития лингвистики и лингводидактики / И.К. Кириллова, Е.В. Бессонова.— Москва: НИУ МГСУ, 2015.— 216 с.
25. Ковалева, Л.В. Национальное своеобразие языковой объективизации концептов, выраженных фразеосочетаниями, обозначающими реалии окружающей среды / Л.В. Ковалева // Вестник ВГУ.— Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация».— 2004.— №1.— С. 54–60.
26. Кон, И.С. Ребенок и общество: учебное пособие для вузов / И.С. Кон.— М.: Академия, 2003.— 335 с.
27. Колшанский, Г.В. Объективная картина мира в познании и языке / Г.В. Колшанский.— М.: Наука, 1990.— 107 с.
28. Кружков, Г.М. Очерки по истории английской поэзии: романтики и викторианцы: в 2 т. Т. II / Г.М. Кружков.— М.: Прогресс-Традиция, 2015.— 560 с.
29. Кубрякова, Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке. Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова.— М.: Языки славянской культуры, 2004.— 560 с.
30. Культурология: учебник для вузов / Г.В. Драч [и др.]; под ред. Г.В. Драча.— СПб.: Питер, 2013.— 384 с.— (Серия «Учебник для вузов»).
31. Лакофф Дж. Лингвистические гештальты / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике.— № 10.— М.: Прогресс, 1981.— С. 350–368.

32. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Русская словесность: Антология / под ред. В.П. Нерознака.— М.: Academia, 1997.— С. 280–287.
33. Мандель, Б.Р. Всемирная литература: Новое время и эпоха Просвещения: конец XVIII – первая половина XIX века / Б.Р. Мандель.— Москва, Берлин: Директ-Медиа, 2014.— 454 с.
34. Минский, М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного / М. Минский // Новое в зарубежной лингвистике.— Вып. 23.— М.: Прогресс, 1988.— С. 281–309.
35. Михаил Карпов. «Людей нужно развлекать»: В чем заключался смысл жизни Чарльза Диккенса / Карпов М. // Lenta.ru, 2016. [Электронный ресурс]: https://lenta.ru/articles/2016/06/30/dickens_entertainment/
36. Михальская, Н.П. История английской литературы / Н.П. Михальская.— М.: Академия, 2007.— 480 с.
37. Набоков, В.В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон: дополнительное учебное пособие для вузов / В.В. Набоков / пер. с англ.: И.М. Бернштейн и др.; под общ. ред. В.А. Харитонова.— М.: Независимая Газета, 2000.— 277 с.
38. Огнева, Е.А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста: монография [Электронный ресурс]: <http://library-mp.bsu.edu.ru/ProtectedView/Book/ViewBook/1416>—Москва:Эдитус, 2013.— 282 с.
39. Пименова, М.В. Введение в концептуальные исследования: учебное пособие / М.В. Пименова, О.Н. Кондратьева.— Кемерово: КемГУ, 2009.— 160 с.
40. Попова, З.Д. Семантико-когнитивный анализ языка: монография / З.Д. Попова, И.А. Стернин.— Воронеж: «Истоки», 2006.— 226 с.

41. Попова, З.Д. Язык как национальная картина мира / З.Д. Попова, И.А. Стернин.— Воронеж, 2000.— 59 с.
42. Попова, З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З.Д. Попова, И.А. Стернин.— Воронеж, 2001.— 190 с.
43. Проскурнин, Б.М. История зарубежной литературы XIX века: западноевропейская реалистическая проза / Б.М. Проскурнин.— М.: Флинта: Наука, 2008.— 415 с.
44. Рожкова, Т.Н. Концепт «осознание» в когниции и языковой картине мира / Т.Н. Рожкова.— Барнаул: БГПУ, 2005.— 164 с.
45. Савенкова, Л.Б. Языковое воплощение концепта / Л.Б. Савенкова.— Волгоград: Перемена, 2003.— С. 258–264.
46. Слышкин, Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г.Г. Слышкин.— М.: Academia, 2000.— 128 с.
47. Слышкин, Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: дис. ... докт. филол. наук.— Волгоград, 2004.— 323 с.
48. Серафимова, В.Д. Концепты «детство», «дети» как общечеловеческая проблема / В.Д. Серафимова // Научный и информационно-аналитический гуманитарный журнал, 2012.— С.150–158.
49. Сильман Т.И. Диккенс. Очерки творчества / Т.И. Сильман.— Л.: Художественная литература, 1979.— 375с.
50. Смирнов, И.В. Смысл как таковой / И.В. Смирнов.— СПб., 2001.— 352 с.
51. Степанов, Ю.С. Константы. Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. 2-е изд., испр. и доп.— М.: Академический проект, 2001.— 990 с., илл. (Единый гуманитарный мир / Культурология / Summa).
52. Степанов, Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации: Языки славянских культур / Ю.С. Степанов.— Москва, 2007.— 602 с.

53. Стернин, И.А. Типы и концепты / И.А. Стернин // Концептуальное пространство языка: сб. научн. трудов, посвященных юбилею Н.Н. Болдырева / под ред. Е.С. Кубряковой.— Тамбов, 2005.— С. 257–282.
54. Турышева, О.Н. Теория и методология зарубежного литературоведения / О.Н. Турышева.— М.: ФЛИНТА: Наука, 2013.— 176 с.
55. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко / пер. с фр. И.К. Стаф.— М.: АСТ МОСКВА, 2010.— 698 с.
56. Честертон, Г.К. Чарльз Диккенс / Г.К. Честертон.— М.: Радуга, 2002.— 352с.
57. Шамшина, Ю.О. Зарубежная литература XIX века: конспект лекций / Ю.О. Шамшина.— Ростов н/Д: Феникс, 2015.— 224 с.
58. Шестакова, Е.Ю. Детство в системе русских литературных представлений о человеческой жизни XVIII-XIX столетий: дис. ... канд. филол. наук / Е.Ю. Шестакова.— Северодвинск, 2007.— 181с.
59. Эриксон, Э.Г. Детство и общество / Е.Г. Эриксон / пер. [с англ.] и науч. ред. А.А. Алексеев.— СПб.: Летний сад, 2000.— 415 с.
60. Chris Jones. «Olive» wins with youth. // Chicago Tribune. April 13, 2013.
61. Christopher Hitchens. Charles Dickens's inner child. // Magazine «Vanity fair», February 2012.
62. David F. Lancy. The Anthropology of Childhood: Cherubs, Chattel, Changelings.— Cambridge University Press, 2015.— 533 p.
63. David Paroissien. A Companion to Charles Dickens.— Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011.— 534 p.
64. Dennis Denisoff. The Nineteenth-Century Child and Consumer Culture.— Routledge, 2016.— 256 p.
65. Gittins, Diana. «The Historical Construction of Childhood» // an Introduction to Childhood Studies. Ed. Mary Jane Kehily (2nd ed.).— Maidenhead: Open UP, 2009.— P. 35–49.

66. Laura C. Berry. *The Child, the State and the Victorian Novel*.— University of Virginia Press, 2015.— 220 p.
67. Linda M. Lewis. *Dickens, His Parables, and His Reader*.— Columbia, MO: University of Missouri Press, 2012.— 320 p.
68. Liz Thiel. Degenerate «Innocents»: Childhood, Deviance and Criminality in Nineteenth-Century Texts. // in book «The Child in British Literature» Ed. A.E. Gavin.— New York: Palgrave Macmillan, 2012.— P. 131–145.
69. Mary Jane Kehily. *Understanding childhood: A Cross Disciplinary Approach*.— Policy Press, 2013.— 318 p.
70. Wood, Naomi. *Angelic, Atavistic, Human: The Child of the Victorian Period*. // in book «The Child in British Literature» Ed. A.E. Gavin.— New York: Palgrave Macmillan, 2012.— P. 116–130.
71. Peter Marks. *Literature and Politics: Pushing the World in Certain Directions*.— Cambridge Scholars Publishing, 2011.— 235 p.
72. Robertson Priscilla. *Home as a Nest: Middle Class Childhood in Nineteenth-Century Europe*. // «The history of childhood» Ed. Lloyd de Mause.— Northvale: Jason Aronson Inc., 1995.— P. 407–431.
73. Selina Schuster. *An Analysis of Childhood and Child Labour in Charles Dickens' Works: David Copperfield and Oliver Twist*.— Anchor Academic Publishing (aap verlag), 2014.— 56 p.

Список источников иллюстративного материала

1. Чарльз Диккенс. *Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим*. // Из серии: Зарубежная классика (АСТ) / Переводчик: Александра Кривцова.— М.: Издательство «Litres», 2017.— 1190 с.

2. Чарльз Диккенс. Приключения Оливера Твиста. // Из серии: Зарубежная классика / Переводчик: Александра Кривцова.— М.: Издательство «Litres», 2013.— 540 с.
3. Charles Dickens. Oliver Twist. // PDF Driver, 2008.— 641 p. Link: <https://www.pdfdrive.net/oliver-twist-e33405675.html>
4. Charles Dickens. David Copperfield. // PDF Driver, 2008.— 1307 p. Link: <https://www.pdfdrive.net/david-copperfield-e6931654.html>