

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

На правах рукописи

ДАНИЛЕЦ АЛИНА МИХАЙЛОВНА

**Языковая репрезентация производственной картины мира в
художественном дискурсе: когнитивно - фреймовый подход
(на материале производственных романов А. Хейли)**

5.9.8. – Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная
лингвистика

диссертация

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель: доктор филологических наук,
доцент Е.С. Грушевская

КРАСНОДАР 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ.....	11
1.1. Художественный дискурс как пространство языковой концептуализации и репрезентации картины мира.....	11
1.2. Концепт как единица языкового сознания и способ концептуализации производственной картины мира в художественном дискурсе	23
1.3. Когнитивно-фреймовый подход к моделированию производственной картины мира в художественном дискурсе.....	34
Выводы по первой главе.....	53
ГЛАВА 2. КОГНИТИВНО - ФРЕЙМОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ А. ХЕЙЛИ.....	56
2.1. Структура и компоненты когнитивно-фреймовой модели концепта «Производство».....	57
2.2. Фреймы «Субъекты», «Отношения в коллективе», «Производственный процесс» и их метафорическая репрезентация.....	65
2.3. Фреймы «Сфера производственной деятельности», «Событие», «Оценка» и их метафорическая репрезентация.....	104
Выводы по второй главе.....	140
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	143
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	146

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая диссертация выполнена в русле ключевых направлений современной антропоцентрической лингвистики, в фокусе которой находится язык как когнитивная способность и средство репрезентации ментального опыта. В этом контексте художественный дискурс производственного романа представляет собой уникальный материал для изучения механизмов вербализации индивидуального авторского сознания и культурно-специфических моделей мира. Художественное осмысление профессиональной сферы требует от автора сложной трансформации специальных знаний в систему образных средств, создавая целостную «производственную картину мира». Ее языковая репрезентация предполагает взаимодействие терминологических, общенаучных и экспрессивно-образных элементов, что делает данный материал релевантным для решения фундаментальной проблемы теории языка – изучения корреляции между концептуальными структурами и механизмами их языковой реализации в дискурсе.

В современной лингвистике утвердился взгляд на художественный дискурс как на коммуникативное пространство репрезентации индивидуально-авторской системы концептуализации действительности. Сформировалось научное направление, исследующее взаимосвязь между концептосферой автора, фреймовыми структурами текста и механизмами их метафорической актуализации. Теоретической основой для таких исследований стали научные идеи, заложившие основы теории языковой личности [Виноградов, 1955; Караулов, 1987], концепта как базовой ментальной единицы [Лихачев, 1993; Ляпин, 1977], теории фрейма [Минский, 1979; Филлмор, 1983], концептуальной метафоры [Лакофф, Джонсон, 2013; Арутюнова, 1990б; Чудинов, 2001], а также работы по лингвокультурологии и дискурс-анализу [Слышкин, 2004; Вайсгербер, 2009].

Степень разработанности проблемы. Лингвокогнитивные исследования, посвященные идиостилю отдельных авторов на материале

художественных текстов Г. Бёлля, Ф. Саган, Т. Моррисон и других, сфокусированы преимущественно на общефилософских и психологических концептах. Например, концепт «Haus» в индивидуально-авторской картине мира Генриха Бёлля [Пономарёва, 2018], специфика вербализации концепта «femme» («женщина») в художественной картине мира Ф. Саган [Великородных, 2007], картина мира Анри Труайя сквозь призму антропонимии трилогии «Семья Эглетьер» [Ковалёва, 2013], метафора в индивидуально-авторской картине мира Т. Моррисон [Брайтлинг, 2024], особенности языковой репрезентации индивидуально-авторской картины мира в поэтическом дискурсе (на материале свободного стиха У.Х. Одена) [Семёнова, 2019], особенности экспликации художественной картины мира в модернистском повествовательном дискурсе первой половины XX века: на материале текстов австрийских писателей [Мананникова, 2011] и других. Художественный дискурс Артура Хейли неоднократно привлекал внимание исследователей, однако преимущественно в литературоведческом ключе. Существующие работы по художественному дискурсу А. Хейли [Жаманова, 2020; Керер, 2011; Чернова, 2015] носят фрагментарный характер, ограничиваясь анализом специализированной лексики одного текста без реконструкции целостной концептуальной системы автора.

Современные лингвистические исследования, посвящённые языковому анализу творчества А. Хейли [Жаманова, 2020; Керер, 2011; Чернова, 2015], ограничиваются рассмотрением специализированной лексики одного произведения без реконструкции целостной концептуальной системы. В связи с этим возникает научная проблема изучения производственной картины мира в художественном дискурсе А. Хейли с позиций когнитивно-фреймового подхода, выявляющего выявить системную взаимосвязь между фреймовой организацией профессионального знания и механизмами его языковой репрезентации.

Актуальность исследования обусловлена следующими факторами:

-во-первых, научным интересом к изучению производственной картины мира как сложного ментального образования, отражающего взаимодействие профессионального опыта, социально-профессиональной культуры и индивидуально-авторского мировидения;

-во-вторых, значимостью для теоретической и прикладной лингвистики изучения лингвокогнитивных механизмов репрезентации профессиональных сфер деятельности в художественном дискурсе;

-в-третьих, применением когнитивно-фреймового подхода, отвечающего тенденции к интеграции методов в современной лингвистике.

Такой синтез необходим для комплексной реконструкции картины мира, поскольку обеспечивает переход от выявления специфики отдельных смысловых единиц к моделированию целостных ситуативных моделей, структурирующих авторский текст. Когнитивно-фреймовое моделирование производственной картины мира в художественном дискурсе позволяет схематизировать сложно организованное профессиональное знание, выделив устойчивые типовые сценарии; эксплицировать иерархические связи между элементами системы; выявить механизмы метафорической репрезентации специальных знаний внутри фреймов.

Объектом исследования выступает художественный дискурс производственных романов А. Хейли.

Предметом исследования являются когнитивно-фреймовая структура и языковые механизмы репрезентации производственной картины мира в художественном дискурсе А. Хейли.

Материалом исследования являются художественные тексты производственных романов Артура Хейли «Hotel» («Отель», 1965), «Wheels» («Колёса», 1971), «Strong Medicine» («Сильнодействующее лекарство», 1984). Эмпирическим материалом послужило 2207 текстовых фрагментов.

Цель исследования заключается в выявлении и описании когнитивно-фреймовых особенностей языковой репрезентации производственной картины мира в художественном дискурсе А. Хейли.

В соответствии с целью нашего исследования перед нами стоят следующие **задачи**:

1) обосновать применение когнитивно-фреймового подхода к изучению производственной картины мира в художественном дискурсе;

2) описать особенности языковой репрезентации производственной картины мира А. Хейли на основе когнитивно-фреймового моделирования концепта «Производство»;

3) проанализировать взаимодействие когнитивных структур в языковой репрезентации производственной картины мира в художественном дискурсе А. Хейли;

4) установить продуктивные сферы-источники метафорической репрезентации и их функции в языковой актуализации слотов производственной картины мира;

5) выявить особенности индивидуально-авторской репрезентации производственной картины мира в художественном дискурсе А. Хейли.

Положения, выносимые на защиту:

1. Производственная картина мира в художественном дискурсе А. Хейли вербализуется как сложная когнитивная структура, в которой взаимодействуют профессиональный опыт и социально-профессиональная культура в индивидуально-авторском преломлении. Данная картина мира реконструируется через языковую репрезентацию базового концепта «Производство» и моделируется как система взаимосвязанных фреймов, отражающих авторское осмысление профессиональной деятельности, социальных отношений в коллективе и роли человека в технологической системе. В художественном мире А. Хейли производство выполняет структурообразующую функцию, определяя внутреннюю динамику повествования, формируя природу кооперации и противоборства, а также выстраивая целостную систему межличностных, социальных и профессиональных связей между субъектами.

2. Когнитивно-фреймовая модель концепта «Производство» представляет собой систему из шести взаимосвязанных фреймов: «Сфера производственной деятельности», «Субъекты», «Отношения в коллективе», «Производственный процесс», «Событие», «Оценка». Когнитивно-фреймовая модель концепта «Производство» имеет устойчивую структуру, ядром которой выступает фрейм «Производственный процесс». Формирование и связность данной фреймовой структуры обеспечивается преимущественно за счет метафорической актуализации ее слотов, что отражает авторскую стратегию концептуализации производства как антропоцентрической и социально-оценочной системы.

3. Метафора в художественном дискурсе А. Хейли выполняет системообразующую и интерпретирующую функции, выступая основным механизмом концептуализации производственной сферы. Она функционирует не как локальный стилистический приём, а как когнитивный инструмент, структурирующий фреймы, задающий их иерархию и направляющий интерпретацию текста и ориентированный на когнитивное освоение и оценку профессиональной действительности, что проявляется в доминировании определенных сфер-доноров, актуализирующих ключевые слоты выявленных фреймов. Метафорические преобразования А. Хейли обеспечивают когнитивную связность его художественного дискурса и объединяют концептуальный, дискурсивный и интерпретативный уровни анализа, формируя целостную картину производственной реальности.

4. Индивидуально-авторская производственная картина мира А. Хейли объективируется через иерархию фреймов, где фреймы, связанные с человеческим фактором (фреймы «Субъекты», «Отношения в коллективе») доминируют над сугубо технологическими, а также через специфический набор индивидуально-авторских метафор, проецирующих сферы-источники «организм», «борьба», «театр», «механизм» на сферу-мишень «производство». Индивидуально-авторская специфика языковой репрезентации производственной картины мира в художественном дискурсе А. Хейли

реализуется в последовательной социально-этической оценке технологических систем, где выделенные фреймы актуализируют конфликт между личностью, корпорацией и обществом.

В исследовании применяется комплекс **методов**: фреймовый анализ для описания структуры знаний о производственной сфере в художественном дискурсе; метод метафорического моделирования для выявления концептуальных метафор репрезентации производственной картины мира; контекстуальный и интерпретативный анализ для выявления семантики языковых единиц; также описательный метод, включающий приемы наблюдения, систематизации и классификации языкового материала.

Теоретической базой исследования послужили концепции и идеи, изложенные в работы отечественных и зарубежных ученых в области: *когнитивной лингвистики* (Н.Н. Болдырев 2016; И.В. Кононова, Т.А. Пруцких 2023; Е.С. Кубрякова 2017; З.Д. Попова, И.А. Стернин 2001, 2007; Г.Г. Слышкин 2004; М. Минский 1979 и др.); *когнитивной поэтики* (Л.О. Бутакова 2002; А.А. Гольдман 2020; И.А. Тарасова 2020; М.В. Тищенко 2023); *теории концептуальной метафоры* (Н.Д. Арутюнова 1978, 1990б; Т.Г. Попова, Е.В. Саушева 2020; О.Н. Санжарова 2015; П.М. Шитиков 2013; G. Lakoff 2013 и др.); *теории художественного текста и дискурса* (Н.Д. Арутюнова 1991; М.Я. Блох 2011; А.А. Залевская 2001; Ю.Н. Караулов 1987; Ю.М. Лотман 2023; М. Berry 1981; М. Coulthard 2014); *стилистики и идиостиля* (В.Ю. Апресян, Ю.Д. Апресян 1993; М. Бирдсли 1990; Э.В. Будаев 2007; В.В. Виноградов 1955; В.Г. Гак 1988; Э. Кассирер 1990; Г.Я. Солганик 1997; В.Н. Телия 1988; В.К. Харченко 1991; J. Lawley, P. Tompkins. 2003, D. Punter 2007).

Научная новизна исследования заключается в применении когнитивно-фреймового подхода к анализу профессиональной картины мира в художественном дискурсе, что позволило впервые системно реконструировать индивидуально-авторскую модель производственной картины мира в художественном дискурсе А. Хейли. Новизна определяется следующими результатами: построена когнитивно-фреймовая модель

базового концепта «Производство», раскрывающая структуру авторского знания о профессиональной деятельности; выявлены и классифицированы механизмы метафорической репрезентации производственной картины мира, объективирующие авторское восприятие производства как сложной социально-технологической системы; определено доминирование развернутой метафоры как ключевого когнитивного механизма, формирующего производственную картину мира в художественном дискурсе А. Хейли.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что результаты проведенного исследования вносят вклад в расширение представлений о механизмах вербализации специальных знаний в индивидуально-авторской картине мира методами когнитивной лингвистики. Предложенный в работе интегративный подход к анализу когнитивно-фреймовой структуры производственной картины мира в художественном дискурсе А. Хейли может быть использован при исследовании иных профессиональных концептосфер в художественных и других типах дискурса, синтезирующих специальное и обыденное знание.

Практическая значимость настоящего исследования заключается в том, что его результаты могут найти применение в преподавании вузовских курсов когнитивной лингвистики и когнитивной поэтики, стилистике, лексикологии английского языка. Практический материал диссертации будет полезен при разработке спецкурсов и спецсеминаров по лингвокогнитивному и лингвостилистическому анализу художественного текста.

Апробация работы. Основные результаты настоящего исследования регулярно докладывались на заседаниях кафедр общего и славяно-русского языкознания и французской филологии Кубанского государственного университета, на ежегодных научно-практических конференциях филологического факультета и факультета романо-германской филологии, а также на межвузовской научно-практической конференции «Филология как средоточие знаний о мире» (Краснодар, 2021); международной научно-

практической конференции «Филология в системе современного гуманитарного знания» (Краснодар, 2022), на всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Филология как средоточие знаний о мире» (Краснодар, 2023) и на всероссийской заочной научно-практической конференции «Филология как средоточие знаний о мире» (Краснодар, 2024).

По результатам исследования опубликовано **9** научных работ, из которых **5** опубликованы в журналах, входящих в перечень ВАК.

Все обозначенные выше параметры лежат в основе **структуры** настоящей работы, включающей помимо введения, заключения и списка использованных научных источников (183 наименования), две основных главы, в которых представлены этапы проведенного исследования

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

1.1. Художественный дискурс как пространство языковой концептуализации и репрезентации картины мира

Исходным для нашей работы является следующее определение: «Когнитивная лингвистика – область лингвистики, изучающая роль языка в обработке человеческого опыта, в концептуализации и категоризации мира и его членении, в фиксации информации в языковых формах, ее хранении и так далее», как отмечено в большой российской энциклопедии [Большая Российская..., 2009: 397].

Когнитивная лингвистика оформилась как реакция на ограниченность моделей, рассматривавших язык преимущественно как автономную систему форм и правил. Поворот к «человеческому измерению» языка связан с междисциплинарной переориентацией гуманитарного знания: внимание переносится на то, как языковые средства соотносятся с восприятием, памятью, воображением, категоризацией опыта и культурно закреплёнными способами интерпретации действительности. В этой перспективе язык мыслится как средство конструирования знаний о мире и о субъекте, а текст – как пространство, где такие знания не просто фиксируются, но и актуализируются в процессе понимания [Вежбицкая, 1997; 2002]. Генезис когнитивной лингвистики как междисциплинарного направления проявляется в её постоянном диалоге с психологией, философией сознания, семиотикой, теорией коммуникации и культурологией. Такая открытость позволяет описывать языковые явления в связке с когнитивными операциями: распознаванием и сопоставлением, выделением релевантных признаков, построением гипотез, проверкой интерпретаций, а также с механизмами внимания и оценивания [Григорьева, 2007]. В результате язык в исследовательской оптике становится «интерфейсом» между

индивидуальным опытом и социально разделяемыми моделями мира [Кубрякова, 2001]. Переход от формально-структурного анализа к когнитивному и антропоцентрическому можно описать как смену исследовательского вопроса. Если структурные модели прежде всего фиксировали системность и регулярность языковых единиц, то когнитивная перспектива спрашивает, каким образом языковые средства соотнесены с мышлением и социальным взаимодействием. Для анализа текста это означает отказ от исключительно «внутритекстовой» трактовки смысла, когда значение выводится только из комбинации единиц и их отношений; смысл рассматривается как результат взаимодействия языкового материала с фоновыми знаниями, ожиданиями и интерпретативными стратегиями [Кочетова, 2006].

Художественный дискурс и художественный текст оказываются в центре когнитивной парадигмы не случайно. В рамках данного исследования под художественным дискурсом понимается коммуникативное событие, включающее текст как продукт авторского моделирования мира и процесс его интерпретации, обусловленные взаимодействием языковых структур, когнитивных схем (фреймов, сценариев) и культурных кодов. В отличие от многих видов нехудожественного дискурса, где доминируют прагматические цели передачи фактов, инструкций или аргументов, художественная речь ориентирована на создание многослойного смыслового пространства, допускающего вариативность и принципиальную неоднозначность прочтений [Ермакова, 2010]. Здесь особенно отчётливо проявляется интерпретативность как базовое свойство текста: значение не исчерпывается буквальной семантикой, а раскрывается через ассоциации, образные связи, оценочные и культурные контексты, которые читатель соотносит со своим опытом. Специфика художественного текста как особого типа языкового знания проявляется в том, что он объединяет языковую форму, культурный опыт и индивидуально-авторское моделирование мира в едином семиотическом пространстве [Задорнова, 1991]. Нехудожественные тексты часто стремятся к

максимальной однозначности и контролируемости интерпретации, тогда как художественный текст допускает и даже предполагает смысловую «избыточность»: параллельные смысловые линии, подтекст, символические соответствия, игру с нормами и ожиданиями. Эта «избыточность» не является случайной; она выступает ресурсом смыслопорождения, поскольку создаёт условия для активной работы читателя и для множественности допустимых интерпретаций. Ключевые понятия когнитивной лингвистики помогают точнее описать, что именно делает художественный текст самостоятельным исследовательским объектом. Понятие языковой картины мира фиксирует, что язык закрепляет не нейтральную реальность, а культурно и исторически опосредованный способ её видения; художественный текст способен моделировать частные, индивидуально-авторские картины мира, которые могут согласовываться с коллективными представлениями или вступать с ними в продуктивное напряжение [Постовалова, 1988]. Концептуализация указывает на то, что смысл опирается на выделение и структурирование опыта в виде концептов и их связей; художественный текст, следовательно, можно рассматривать как особую форму концептуального моделирования, где языковые средства «настраивают» читателя на определённый способ видения предмета.

Не менее значимым является представление о когнитивных структурах – схемах, фреймах и сценариях, которые организуют понимание. Текстовая связность и композиция в когнитивном прочтении выступают не только как формальные признаки, но и как следы работы таких структур: читатель активизирует ожидания, достраивает пропущенное, соотносит элементы с известными сценариями и, при необходимости, пересобирает их под влиянием новой информации. Для художественного текста характерно, что автор может целенаправленно создавать те или иные сценарии, сталкивать несовместимые ожидания или удерживать неопределённость, заставляя читателя перестраивать когнитивную модель по ходу чтения [Прохоров, 2016]. Отдельного акцента требует роль субъекта восприятия – автора и читателя – в

формировании смысла. Когнитивный подход исходит из того, что значение не существует вне интерпретирующего сознания: автор конструирует текст, опираясь на собственные знания, установки и культурные ресурсы, а читатель актуализирует смысл в соответствии со своим опытом, компетенциями и ожиданиями. Художественный текст оказывается местом встречи двух когнитивных перспектив, которые не совпадают полностью, но могут частично пересекаться, порождая пространство смысловых «настроек», уточнений и расхождений [Подвигина, 2008].

В совокупности указанные положения задают рамку, в которой художественный текст может быть рассмотрен как репрезентация ментальных и культурных моделей, а также как механизм их порождения и трансформации [Кенжегараев, 2012]. Такой подход позволяет видеть в художественной речи не «украшенный» вариант языка, а особый режим работы смысловых структур, где языковая форма, концептуальные операции и культурные коды взаимно обусловлены и поддаются систематическому описанию [Кубрякова, 2017].

Художественный текст в когнитивной перспективе может быть осмыслен как особая форма репрезентации опыта, в которой индивидуальные и коллективные способы осмысления мира получают языковое воплощение. В отличие от утилитарных дискурсов, ориентированных на передачу однозначной информации, художественная речь аккумулирует культурную память, ценностные установки и способы эмоционального переживания действительности. С когнитивной точки зрения это означает, что художественный текст не просто отражает уже готовые концепты, но активно участвует в их формировании, трансформации и переосмыслении в сознании читателя. Такой подход позволяет рассматривать художественный дискурс как динамическую когнитивную систему, а не как статичный набор языковых средств [Караулов, Петров, 1989; Папина, 2002].

Когнитивная лингвистика в процессе анализа художественного текста тесно взаимодействует с лингвокультурологией и концептологией.

Лингвокультурологический ракурс акцентирует внимание на том, что смысл художественного произведения формируется в пространстве культуры и неотделим от национально-исторического контекста. Концептология, в свою очередь, предоставляет инструментарий для описания тех смысловых образований, которые лежат в основе художественной картины мира и проявляются через систему образов, мотивов и символических оппозиций. В совокупности эти направления позволяют описывать художественный текст как точку пересечения когнитивных процессов и культурных кодов, где язык выступает медиатором между мышлением и коллективным опытом [Хожиева, 2021].

В современной когнитивной парадигме можно выделить несколько ключевых направлений исследования художественного текста. Одним из наиболее разработанных является концептуальный анализ, направленный на выявление доминантных концептов и способов их языковой репрезентации. Через анализ концептов становится возможным реконструировать авторскую модель мира и проследить, какие ценности и категории оказываются для неё центральными. Не менее значимым направлением является моделирование художественной картины мира, где внимание уделяется не отдельным концептам, а их системным взаимосвязям, иерархиям и динамике внутри текста. Особое место занимает интерпретация смыслов как когнитивный процесс [Кононова, Пруцких, 2023].

В этом контексте художественный текст рассматривается как открытая структура, допускающая множественные прочтения, каждое из которых опирается на определённые когнитивные стратегии читателя. Понимание выступает не пассивным извлечением значения, а активным конструированием смысла, в ходе которого задействуются знания о мире, культурные стереотипы, жанровые ожидания и индивидуальный опыт. Когнитивная поэтика развивает этот подход, исследуя, каким образом художественные приёмы – метафора, символ, композиционные сдвиги – функционируют как инструменты управления вниманием и интерпретацией

[Бутакова, 2002; Тарасова, 2020]. Важным аспектом когнитивно-культурного анализа является учёт национально-культурной специфики художественного текста [Питина, 2002; Попова, Саушева, 2019; Стернин, 1996; Тер-Минасова, 2000; Фирсова, 2010]. Для филологических исследований это означает необходимость учитывать особенности культурной традиции, литературного канона и исторически сложившихся моделей концептуализации. Художественный текст в таком случае становится источником сведений о специфических способах осмысления социальных отношений, пространства, времени и субъективности, характерных для данной языковой культуры [Валгина, 2003].

Национально-культурная маркированность не сводится к тематике или реалиям; она проявляется и в способах организации смысла, и в предпочтительных образных схемах [Забросаева, 2014]. С когнитивной точки зрения художественный текст интересен не только как объект анализа, но и как инструмент реконструкции когнитивных процессов [Thomas, 2014]. Анализируя, каким образом в тексте выстраиваются образы, активируются фреймы и нарушаются ожидания, исследователь получает доступ к механизмам концептуализации и интерпретации, лежащим в основе человеческого мышления. Художественный дискурс тем самым выступает пространством, в котором в концентрированном виде проявляются универсальные и культурно специфические когнитивные операции.

В совокупности рассмотренные положения позволяют сформулировать обобщающие выводы о статусе художественного текста в современной когнитивно-лингвистической парадигме. Художественный текст предстает как полноценный объект когнитивной лингвистики, обладающий собственной спецификой и значительным эвристическим потенциалом, обусловленным его интерпретативной природой и культурной обусловленностью. Его анализ требует интеграции когнитивного, лингвокультурологического и концептуального подходов, что позволяет рассматривать художественный дискурс не только как форму языкового выражения, но и как средство

репрезентации и осмысления ментальных и культурных моделей [Jaworski, Coupland, 2007]. Такой теоретический ракурс открывает перспективы дальнейших филологических исследований, ориентированных на системное описание художественной картины мира и механизмов смыслообразования в художественном тексте.

Каждый художественный текст уникален, пронизан авторскими интенциями, содержит индивидуально-авторские языковые средства, позволяющие передать аудитории как мировоззренческую позицию автора по представляемому сюжетному материалу, так и свою индивидуальную художественную картину мира [Бабенко, 2004; 2008].

Окружающая действительность закодирована в сознании человека и как части общества, и как отдельного индивида. Совокупность системы знаний и представлений об объективной реальности в различных отраслях знания называется картиной мира. Изучение картины мира является фундаментальным ввиду того, что оно отражает как особенности человеческого бытия в целом, так и мировоззрение отдельного человека и его взаимоотношения с миром [Вайсгербер, 2009: 12].

Существует большое количество дефиниций данного понятия, и исследователи отмечают невозможность абсолютной однозначности при определении данного термина, так как его нельзя назвать объективно существующей реалией. Картина мира является лишь абстрактным построением, которое используется его создателем для решения тех или иных теоретических и практических задач [Гумбольдт, 1984: 48].

Впервые термин был предложен Л. Витгенштейном, который определял данное понятие как духовное содержание, совокупность знаний, которые находят место в языке определенного сообщества и которые имеют на него влияние [Азимов, Щукин, 2009: 122]. Рассматривая данное понятие в аспекте философии и логики, Л. Витгенштейн формулировал «картину мира» или «картину действительности» как определённую ситуацию в логическом

пространстве, представляющую собой одновременное существование и несуществование событий [Гумбольдт, 1984: 79].

Термин «картина мира» активно фигурирует в различных сферах жизни, ввиду чего мы можем наблюдать появление таких его вариаций как «научная картина мира», «религиозная картина мира», «художественная картина мира» и так далее [Выготский, 1982: 99].

Некоторые ученые отождествляют понятие «картина мира» с понятием «образ мира», однако А. А. Залевская считает, что ставить знак равенства между этими понятиями нельзя. Она объясняет это тем, что окружающая действительность отражается в сознании человека, формируя образ мира, и уже затем его картину, где главную роль играет язык [Залевская, 2005: 243].

Одним из первых в своих работах вопросом о картине мира в сфере лингвистике задавался В. Гумбольдт в начале XIX века. Он полагал, что существование различных языков приводит к появлению различий в мировосприятии людей [Гумбольдт, 1984: 117]. В. Гумбольдт утверждал, что язык является не прямым отображением мира, а скорее его творческой экспликацией в сознании отдельного субъекта [Там же: 119].

В понимании О.Г. Почепцова картина мира представляется в сознании человека при помощи языковых категорий на основе принципа пиков. Это означает, что в сознании человека отражается не мир целиком, а лишь отдельные его части, так называемые «пики», которые для данного индивида кажутся ключевыми, наиболее значимыми, релевантными. Для говорящего такие «пики» наиболее полно и качественно характеризует окружающую действительность. При этом соотношение между этими пиками и их вербальной репрезентацией О.Г. Почепцов определяет, как языковую ментальность. Для их понимания необходимы как внешний мир, окружающий человека, так и внутренний мир, который человек создаёт сам [Корнилов, 2003: 116].

Учёные отмечают двойственную природу языковой картины мира. С одной стороны, языковая картина мира представляет собой совокупность

значений и представлений о мире, которые, в свою очередь, упорядочены в особой комплексной системе. С другой стороны, она является результатом отображения ключевых свойств действительности и всей духовной деятельности человека в сознании её носителей.

Языковая картина мира представляет собой совокупность всех знаний об окружающей действительности, закреплённых в вербальных единицах языка на разных его уровнях. Язык не создаёт индивидуальный образ мира, но окрашивает его определённым образом носителями языка [Гак, 2000]. А.А. Леонтьев обозначает языковую картину мира как пространство значений, которое представляет всю совокупность опыта взаимодействия людей с элементами окружающей их среды. При этом каждый индивид или социум в целом наделяет окружающие объекты собственной ценностью и адаптирует к условиям своей среды [Леонтьев, 1997: 87].

Языковая картина мира – это концептуальная модель, которую используют лингвисты для описания того, как язык отображает и структурирует реальный мир. Эта концепция предполагает, что язык формирует нашу картину мира.

В своих работах Ю.Д. Апресян отмечает, что языковая картина мира «представляет отраженные в естественном языке способы восприятия и концептуализации мира», когда «основные концепты языка складываются в единую систему взглядов, своего рода коллективную философию, которая навязывается в качестве обязательной всем носителям языка» [Апресян, 1995: 235].

Кроме материальной культуры есть и нематериальная, которая тоже отражается в языке [Kramsch, 2001]. Понимание связи языка и культуры существенно в тех случаях, когда мы имеем дело с не очень знакомой культурой, например, с культурой ушедших времен. Одним из пионеров в исследовании языковой картины мира был лингвист Б. Уорф. Он предположил, что наша способность мыслить зависит от языка, которым мы

говорим. В частности, он утверждал, что язык может определять, какие мысли мы можем выразить и как мы можем их выразить [Веретенников, 2016].

В любом случае, концепция языковой картины мира имеет большое значение для лингвистики и позволяет нам лучше понимать, как язык отражает нашу культуру и наши представления о мире.

На картину мира оказывают влияние индивидуальные особенности восприятия отдельной личности и ведущие способы мышления человека, получаемые им впечатления и выводимые умозаключения. Языковая картина мира является динамичным явлением. Это означает, что она может меняться с течением времени в ходе развития человечества. На развитие языковой картины мира влияет и фактор постоянного обогащения языков. Накапливаемый опыт человечества и отдельных индивидов оставляет свой след на развитии картины мира. При этом, однако, картина мира не отличается особой гибкостью и является скорее статичной, как отмечал Ю.Д. Апресян [Апресян, 1995: 23].

Языковая картина мира является своего рода сферой существования культуры. А.А. Леонтьев отмечает, что различие в создании образа мира коррелируется с особенностями национальной культуры и менталитета ввиду того, что в основу миропонимания отдельного народа ложится собственная система предметных значений, когнитивных схем и социальных стереотипов. Это означает, что сознание человека этнически обусловлено [Леонтьев, 1997: 99].

В соответствии с этим представляется невозможным простое перекодирование видения мира одним народом на язык миропонимания другого народа. Картина мира каждого отдельного этноса обладает уникальными ценностями, традициями, константами, представлениями об окружающей действительности, которые формировались в ходе длительного процесса исторического развития этого народа.

Определённое влияние на языковую картину мира производят особенности культурной сферы. Природные условия жизнедеятельности

человека определяют его видение мира и находят своё отражение в языковой культуре. Культура как то, что человек привнёс в этот мир сам, а не получил от природы, является одним из основных факторов, влияющих на языковую картину мира.

Особенности окружающей среды, явления природы отражаются в искусстве. При этом культура каждой народности проходит длинный путь исторического развития и является результатом социальной, духовной и материальной деятельности, которая переходит от поколения к поколению. Таким образом, все культурные ценности отражаются в языковой картине мира [Гумбольдт, 1984: 299].

На современном этапе развития мы можем наблюдать картины мира лишь через призму уже готовых сформировавшихся познаний наших предков. Таким образом, восприятие мира человека при использовании языка происходит с точки зрения ранее заложенных в него понятий. Внешняя среда находится в постоянном процессе изменения, и предшествующие ценности, установки и реакции на окружающий мир могут уходить на второй план, однако они не исчезают окончательно. Установки предков могут вновь стать ценностными доминантами в определённых ситуациях, повторяющих условия их формирования.

По мнению исследователей, язык является одним из самых эффективных проводников сознания человека и помогает интерпретировать способы восприятия объектов окружающей действительности индивида или социума. Язык позволяет автору выразить своё субъективное и тем самым уникальное представление об окружающем мире. Таким образом, индивидуально-авторская картина мира – это универсальная категория, представляющая собой единство следующих компонентов: языковая деятельность (зафиксированный момент языкотворческого процесса), мировосприятие творческой личности автора (историческая концепция восприятия эпохи, культурного кода нации и реальной действительности), менталитет автора (нравственная позиция, интеллектуально-научный уровень,

эрудиция и эмоционально-эстетические приоритеты), концептуальная картина текстовой информации (выбор концептов, как смысловых узлов, отражающих основные нравственно-идеологические и эмоционально-эстетические задачи художественного текста) и концептуальная картина реципиента (ориентация автора на определённую аудиторию).

В современной лингвистике существует несколько подходов к анализу индивидуально-авторской картины мира: концептуальный, рассматривающий базовые концепты, составляющие смысловое содержание мировоззрения автора (Н.Ф. Алефиренко, 2003; В.И. Карасик, 2004; С.Х. Ляпин, 1977; З.Д. Попова, И.А. Стернин, 2007; Ю.С. Степанов, 1993), фреймовый, посредством которого структурируется ситуационный контекст художественного произведения (А.Н. Баранов, 1991; Е.С. Кубрякова, 2006; Ч. Филлмор, 1983), метафорический, когда рассматриваются метафорические модели, формирующие представленное автором содержание (Ю.Н. Караулов, 1989; G. Lakoff, 2013), дискурсивный, позволяющий увидеть как с помощью композиции и жанрового своеобразия текста представлена картина мира автора (М.М. Бахтин, 1986; В.В. Виноградов, 1955; Т. ван Дейк, 2015) и стилистико-лингвистический, то есть, когда в основе анализа лежат языковые средства (лексические единицы, стилистические фигуры и синтаксические конструкции), составляющие языковое пространство текста.

Каждый из подходов обладает своим инструментарием и ключевыми понятиями. Однако ни один из приёмов не может быть, на наш взгляд, единственным при анализе индивидуально-авторской картины мира. При доминантном использовании одного из приёмов ключевые позиции остальных неизменно присутствуют для более полного представления индивидуально-авторской картины мира создателя текста. Такой интегративный подход позволяет не только более полно и цельно представить мировоззренческую позицию автора, но и глубже пройти от отдельных языковых фактов к целостной реконструкции его уникальной индивидуально-авторской картине мира.

А. Хейли является ярким представителем жанра производственного романа, то есть текстового материала, посвященного теме труда, человека на производстве и самым различным производственным проблемам, а также насыщенного профессиональными терминами и особенностями определённой производственной сферы. В связи с этим индивидуально-авторская картина мира А. Хейли может быть обозначена как производственная картина мира, так как представляет собой языковую репрезентацию его знаний о процессах производства, о специфике создания материальных благ и услуг, о человеке, активно и созидательно работающем, вносящем свой вклад в развитие общества через свою профессию и свой труд.

1.2. Концепт как единица языкового сознания и способ концептуализации производственной картины мира в художественном дискурсе

Концепт – это одна из главных позиций когнитивной лингвистики, которая существует в сознании человека и выражается в языке через различные языковые единицы. Концепт, являясь когнитивной единицей, не может существовать вне мышления. Человек в процессе своей жизнедеятельности использует понятия, образы, ценности, т.е., другими словами, функционирует в мире концептов. В своих работах проблемы изучения концепта затрагивали такие ученые, как Н.Ф. Алефиренко (2003, 2005), Н.Д. Арутюнова (1990а, 1990б), С.А. Аскольдов (1997), Р. Барт (1989), Н.Н. Болдырев (2016), А. Вежбицкая (1997), А. Вежбицкая, К. Годдард (2002), С.Г. Воркачев (2001, 2002), В.И. Карасик (2004), В.В. Колесов (1999), Е.С. Кубрякова (2006, 2017), Д.С. Лихачев (1993), З.Д. Попова, И.А. Стернин (2001), Г.Г. Слышкин (2004), Ю.С. Степанов (1988, 1993), Ч. Филлмор (1983), G. Lakoff (2013), E. Sapir (2019) и др.

Концепт – это одно из ключевых понятий, которое помогает объяснить, как люди используют язык для выражения своих мыслей и представлений о

мире. Итак, концепт – это смысловая единица, которая описывает представление о некотором объекте, явлении или идее.

Д.С. Лихачев определил «концепт» как «результат столкновения лексического значения слова с личным и житейским опытом человека» [Лихачёв, 1993: 175].

Стоит отметить, что существует огромное множество взглядов на понятие концепта. Но многие исследователи единогласно отмечают, что концепт предстает ментальной условной единицей в сознании человека.

С.А. Аскольдов, вводя понятие концепт в 1997 году, отмечал, что это «мысленное образование, которое заменяет в мыслительном процессе огромное множество предметов, действий» [Аскольдов, 1997: 270].

В.И. Карасик отмечает, что суть концепта состоит в «представлении существенных осознаваемых отрывков опыта, хранящихся в памяти человека» [Карасик, 2004: 142]. В составе концепта он выделял образную, понятийную и ценностную стороны.

Е.Ю. Мягкова считает концепт «способом составления семантического пространства какого-либо языка, по которому характеризуется структура знаний в их конкретно-национальном преломлении» [Мягкова, 2020: 553]. Таким образом, лингвокультурологический концепт предстает условной единицей с ядром (наиболее актуальные ассоциации) и периферией (менее значимые) сознания. Четкие границы определить достаточно сложно, так как концепт может плавно «перетекать» в другой, но в этом случае уже можно говорить о концептосфере.

Ю.С. Степанов отмечает, что «концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека, в виде чего культура входит в ментальный мир человека, и, с другой стороны, концепт - это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не творец культурных ценностей, сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [Степанов, 1993: 47].

В рамках когнитивной лингвистики концепты рассматриваются как базовые элементы знания о мире, которые формируются на основе опыта и взаимодействия с окружающей средой. Таким образом, концепты не просто

связаны непосредственно с языком, а также являются более широкими идеями, которые лежат в основе языковых структур и семантических отношений.

Концепты играют важную роль в процессе языкового описания и анализа. Лингвисты используют концепты для определения значений слов, анализа языковых систем и объяснения языковых явлений. Концепты также используются для сравнения языков и исследования культурных различий в ментальных представлениях.

И.А. Стернин и З.Д. Попова выделяют ядро и периферию концепта, допуская наличие схожести структур. Ядром концепта называют самые первые и яркие образы (ассоциации), а периферией – больше абстрактные признаки. Также подчеркивают «многослойность» концепта. Основным слоем является базовый слой, который имеет любой концепт без исключения. Он представляет собой некий чувственный образ в процессе мыслительных операций [Попова, Стернин, 2007].

Концепт определяется как «основная ячейка» культуры в ментальном мире человека [Степанов, 1997], который формируется языком, национальными особенностями характера, убеждениями, привычками и историческим развитием области. Концепты не существуют вне ментальной сферы человека, их создает сам человек.,

Е.С. Кубрякова в своих работах отмечает, что «термин «концепт» охватывает области нескольких научных направлений, определяет и уточняет границы теории, формирует основные постулаты и категории: в когнитивной психологии и когнитивной лингвистике, занимающихся мышлением и обучением, хранением и обработкой информации, а также в лингвистике» [Кубрякова, 2006: 69]. Термин «концепт», как в своей работе отмечает С.Г. Воркачев, «вошел в понятийный аппарат когнитивистики, семантики, лингвокультурологии» [Воркачев, 2002].

По мнению Н.Н. Болдырева, концепт можно представить как сферу, которая состоит из ядра и периферии. В ядре находятся лексемы, которые связаны с данным словом на основе коллективного бессознательного и

национального сознания, тогда как периферийные лексемы связаны с индивидуальным сознанием. К периферии же относятся лексемы, рефлексующие в индивидуальном сознании [Болдырев, 2016].

В своих работах «Когнитивная лингвистика» (2007) и «Очерки по когнитивной лингвистике» (2001), З.Д. Попова и И.А. Стернин представляют полевою модель структуры концепта, которая дает наиболее полное представление о его структуре.

Некоторые концепты могут быть представлены ментальными образами или схемами, а не только словами или словосочетаниями. Согласно теории Р. Джекендоффа, базовыми «составляющими концептуальной системы являются концепты, близкие «семантическим частям речи»: объект и его части – существительное, движение и действие – глагол, признак – прилагательное, место и пространство – наречие» [Jackendof, 1976: 217].

Концепты играют ключевую роль в организации и структурировании нашего мышления и языка. Одной из особенностей концепта является его ментальность. Концепты существуют в сознании людей и представляют собой их внутреннюю модель мира. Они отражают наши представления о предметах, явлениях, событиях и отношениях. Концепты позволяют нам классифицировать и организовывать информацию, связывать ее в категории и схемы, что помогает нам понимать и интерпретировать окружающую действительность.

Концепты также обладают открытостью. Они могут развиваться и изменяться в соответствии с нашим опытом, знаниями и культурным контекстом. Новые представления и открытия могут привести к появлению новых концептов или модификации существующих.

Минимальность – это еще одна характеристика концептов. Они стремятся быть базовыми и фундаментальными в своей природе, представляя собой общие и универсальные абстракции. Концепты представляют основные идеи и понятия, которые лежат в основе нашего мышления и коммуникации.

Комплексность – это свойство концептов быть структурированными и включать в себя связи и отношения с другими концептами. Концепты связаны между собой в сети, образуя когнитивные категории и схемы. Эти связи и отношения помогают нам организовывать и объяснять информацию, а также создавать связи и ассоциации между различными концептами.

Наконец, абстрактность – это важная характеристика концептов. Они представляют абстрактные идеи и общие понятия, которые выходят за рамки конкретных объектов и явлений. Концепты позволяют нам работать с абстрактными понятиями, такими как время, справедливость, свобода, что открывает возможности для анализа и обсуждения сложных и абстрактных тем.

В целом, концепты играют ключевую роль в нашем мышлении и языке, помогая нам организовывать, понимать и коммуницировать о мире вокруг нас. Их ментальность, открытость, минимальность, комплексность и абстрактность делают их неотъемлемой частью нашего познания и культурного опыта.

Н.Д. Арутюнова считает, что «в совокупности, структурированные концепты составляют концептуальную систему – концептосферу. Система концептов образует картину мира» [Арутюнова, 1991: 156].

По мнению Н.Н. Болдырева, концепт может выявить свои конкретные особенности только в процессе функционирования в качестве единицы знания.

Можно сделать вывод, что концепт обладает ядром, более того он имеет объемную интерпретационную составляющую. Эта часть концепта включает в себя предикации, которые отражают «интерпретацию отдельных концептуальных признаков и их сочетаний в виде утверждений, установок сознания, вытекающих в данной культуре из содержания концепта» [Болдырев, 2016: 124]. Следовательно, помимо ядра, также есть периферия, включающая интерпретационное поле. В основном это включает в себя менее распространенные ассоциации с рассматриваемым концептом, а также различные определения, выраженные в пословицах, фразеологических

единицах и текстах разных стилей. Установки, принадлежащие к периферии, могут быть противоречивы и многозначны, поскольку они связаны с различными когнитивными характеристиками [Болдырев, 2016].

Формирование представления о мире происходит на основе системы концептов, которые отражают понимание объективной реальности со стороны народа. Важно отметить, что слово, как элемент социальной реальности, обладает семантическим значением и является феноменом национальной культуры, так как отражает восприятие реальности носителем языка. Поскольку концепт неоднороден и имеет нечеткие границы, он постоянно претерпевает изменения, поскольку опыт человека накапливается и развивается, а не остается неизменным. Взгляды и мировоззрение носителя языка и представителя культуры могут изменяться. В подтверждение вышеизложенной информации могут выступить слова Ю.С. Степанова о том, что «национально-культурная специфика концепта как единицы ментальности выявляется при сопоставительном изучении концептов в языковом сознании разных народов» [Степанов, 1997: 78].

При тщательном анализе значения слов и фраз можно обнаружить составные элементы, формирующие ядро концепта. Концепты связаны с ментальной сферой, но чаще всего приобретают семиотическую форму благодаря словам и другим лексическим единицам. Для языковой реализации концептов могут использоваться фразеологизмы, идиомы, названия произведений, мотивы в них, ключевые слова и так далее. Поэтому исследователь, исходя из значения слова, «разворачивает» выбранный культурный или литературный материал в поисках смысла, который превосходит лексическое значение языковой единицы. При выявлении индивидуального культурного смысла концепта исследователь раскрывает его потенциал и добавляет индивидуальный смысл к общенациональному. Изучение концептов, описывающих духовный мир человека, вызывает значительный научный интерес, так как позволяет не только выявить особенности антропоцентризма в различных языках, но также способствует

обнаружению универсальных закономерностей, отражающих различные аспекты человеческого сознания в простом представлении о мире.

Концепты играют важную роль в понимании и интерпретации мира, а также в формировании культурной идентичности. «Концепты, которые передаются через метафоры, часто сложны для восприятия, поэтому для их понимания требуется наложение концептуальных областей, которые являются результатом концептуализации всего жизненного опыта человека, приобретенного им вследствие его общения с внешним миром, а также контактов с разными людьми» [Попова, Саушева, 2020: 70].

Концепты являются основой для обмена информацией и передачи ценностей и норм поведения внутри сообщества. Они отражают ее историю, особенности и специфику. Концепты представляют собой сложные семантические конструкции, которые охватывают не только лексическое значение слов, но и ассоциации, эмоции и представления, связанные с этими словами. Они воплощают в себе коллективный опыт и культурное наследие, передаваемые через поколения. Исследование индивидуально-авторских концептов, то есть концептов, которые представляют систему мировоззрения и мировидения автора, позволяет понять и оценить их роль в формировании образов и символов, в создании особого мироощущения и атмосферы произведений. Анализируя подобные концепты, мы можем проникнуть в глубину культурных ценностей автора, его менталитета и социально-культурной идентичности, закодированных в текстах.

Таким образом, ключевым маркером индивидуально-авторской картины мира выступает концепт, несущий в себе сконцентрированную информацию об уникальном мировосприятии автора. Это смысловой узел, по которому мы распознаём автора, его уникальную системы ценностей, оценок, эмоций и представлений. Представляя собой сложную семантическую конструкцию, охватывающую не только лексическое значение слова, но и ассоциации, эмоции и представления, связанные с этим словом, концепт служит основой для обмена информацией и передачи ценностей и норм поведения внутри

сообщества. Исследуя концепты, можно проникнуть в глубину культурных ценностей нации и полнее раскрыть картину мира автора текста.

В русле лингвокогнитивного подхода выделяется три доминантных методики анализа концепта:

- семантико-когнитивный анализ, состоящий из пяти ступеней, при котором анализируется семантика языковых средств, вербализирующих концепт [Попова, Стернин, 2007];
- фреймовый анализ, заключающийся в моделировании определённого набора смысловых компонентов представляемой ситуации [Минский, 1979; Гусельникова, 2009];
- концептуальное картирование, при котором анализируются ключевой концепт и близкие ему периферийные концепты [Культурные концепты..., 2010].

В настоящем исследовании нами была выбрана для исследования методика фреймового анализа.

Доминантным концептом производственной картины мира А. Хейли является концепт «Производство», когнитивно-фреймовое моделирование которого позволило представить его как упорядоченную и структурированную систему знания о процессе создания товаров и услуг для удовлетворения потребностей человека, что дало возможность представить производственную картину мира в художественном дискурсе А. Хейли как когнитивную структуру, моделируемая как система взаимосвязанных фреймов, отражающих авторское осмысление профессиональной деятельности, социальных отношений в коллективе и роли человека в технологической системе.

В современную эпоху переход от идеологизированной модели труда к системному изображению производства отражает более широкий сдвиг в художественном сознании, связанный с изменением самого способа художественного осмысления социальной реальности. Производство перестаёт восприниматься как абстрактная сфера приложения человеческих

усилий и предстает как сложная социально-техническая среда, в которой пересекаются индивидуальные стратегии, институциональные нормы и технологические ограничения. В этом качестве оно формирует устойчивый контекст действия субъектов и задаёт параметры их профессионального и нравственного выбора. В рамках настоящего исследования концепт «производство» рассматривается как элемент художественной картины мира, позволяющий выявить специфический способ моделирования реальности в производственных романах и проследить, каким образом системная логика профессиональной среды организует повествование. Такой подход задаёт методологическую основу анализа, ориентированного не на изолированное рассмотрение отдельных мотивов, а на выявление целостной системы смыслов, в рамках которой производство функционирует как структурный и смысловой центр авторского видения мира.

Художественная картина мира А. Хейли формируется как целостная и внутренне согласованная система, в центре которой находится производство не в узком экономическом, а в широком культурно-социальном смысле. В его романах профессиональная среда задаёт не только декорации действия, но и логику текста, структуру конфликтов и динамику субъектов. Производство выступает здесь как организующий принцип художественного мира, определяющий способы взаимодействия людей, распределение ответственности и характер принимаемых решений. Именно эта «производственная организованность» позволяет рассматривать романы А. Хейли как особый тип художественного моделирования реальности, в котором социальные и технические процессы становятся равноправными элементами текстового пространства.

В рамках такого художественного мира производство осмысливается прежде всего как пространство действия и выбора. Герои А. Хейли действуют не в абстрактной социальной среде, а внутри конкретных институциональных систем – автомобильной корпорации, гостиницы, больницы, фармацевтического концерна. Эти системы обладают собственной логикой

функционирования, набором правил и ограничений, которые невозможно игнорировать без последствий. Ответственность субъектов носит не декларативный, а практический характер: любое решение соотносится с возможными рисками и затрагивает не только одного человека, но и широкий круг людей. Тем самым производство превращается в поле этических испытаний, где профессиональный выбор одновременно является и моральным актом.

Центральным элементом этой картины мира становится профессионал, чья идентичность формируется в тесной связи с институциональной логикой производства. Профессионал у А. Хейли – это не просто носитель специальных знаний или навыков, это субъект, способный осмысливать своё место в системе и брать на себя ответственность за её функционирование.

Лингвокогнитивный анализ показывает, что актуализация профессионала осуществляется через устойчивые лексические и дискурсивные маркеры, связанные с компетентностью, опытом, подготовленностью и способностью к принятию решений [Керер, 2011а, 2011б]. Эти характеристики формируют тип узнаваемого субъекта, для которого профессиональная деятельность становится способом самореализации и формой социального служения.

Совокупность смыслов, связанных с профессиональной деятельностью в романах А. Хейли, включает несколько взаимосвязанных компонентов, среди которых особое место занимают самореализация, ответственность и риск. Самореализация проявляется как процесс раскрытия личного потенциала через карьерное продвижение, профессиональный рост и признание внутри институциональной среды. При этом она не сводится к индивидуальному успеху, а всегда соотносится с коллективными и общественными целями. Ответственность, в свою очередь, задаёт аксиологическое измерение профессиональной деятельности, фиксируя готовность субъекта принимать последствия своих решений. Риск становится неотъемлемым элементом этой структуры, поскольку любое действие в

условиях сложной системы предполагает неопределённость и возможность негативных исходов [Керер, 2011б].

Важную роль в формировании художественной картины мира играет метафоризация производственных процессов. Метафора у А. Хейли выполняет не только стилистическую, но и концептуальную функцию, позволяя связать технические и организационные реалии с человеческим опытом. Через метафорические образы риск и ответственность приобретают зримую форму и становятся эмоционально значимыми для читателя. Исследования показывают, что метафорические модели пронизывают различные уровни текста – от описаний профессиональных ситуаций до характеристики внутреннего состояния субъектов, создавая многослойную художественную реальность [Грушевская, Данилец, 2025]. В результате производство предстает не как совокупность процессов, а как живое пространство напряжения, выбора и последствий.

Лингвокогнитивные маркеры производства, включая терминологию, профессиональные клише и специфические способы описания действий, формируют особый язык художественного мира А. Хейли. Этот язык одновременно выполняет функцию достоверности и служит средством концептуализации реальности. Читатель вовлекается в профессиональную среду не только через сюжет, но и через усвоение её языковой логики, что усиливает эффект присутствия и способствует восприятию производства как смыслового ядра текста. Таким образом, производство становится медиатором между индивидуальным опытом героя и структурой социального мира.

В итоге концепт «Производство» в романах А. Хейли существенно отличается от традиционной модели производственного романа, ориентированной преимущественно на тему труда или идеологическое осмысление социальной деятельности. У А. Хейли производство предстает как комплексная система, в которой пересекаются профессиональная компетентность, институциональная ответственность, личный риск и моральный выбор. Такая модель художественной картины мира позволяет

рассматривать производство как смысловое ядро текстового материала, определяющее специфику авторского видения реальности и обеспечивающее целостность его романов.

1.3. Когнитивно-фреймовый подход к моделированию производственной картины мира в художественном дискурсе

Понятие фрейма в современном гуманитарном знании закрепилось как продуктивный способ описания того, каким образом опыт, знания и ожидания организуют понимание сообщения. В методологическом отношении фрейм важен не только как термин когнитивной науки или лингвистики, но как «точка сборки» междисциплинарных интуиций: он позволяет говорить одновременно о структуре знания, об организации опыта и о правилах интерпретации, которые «включаются» при встрече с текстом. Именно поэтому фрейм оказывается удобным инструментом для филологического исследования художественного текста, где смысл не сводится к сумме значений, а формируется в динамике чтения и взаимодействия текста с устойчивыми схемами восприятия [Терехов, 2014]. Н.Ф. Алефиренко диагностирует фрейм как «многокомпонентный концепт, взятый в мыслительной целостности его составных частей, объёмное представление, некоторая совокупность стандартных знаний о предмете или явлении» [Алефиренко, 2011: 29]. З.Р. Хачмафова, М.С. Таценко определяют фрейм как «единицу знаний, которая организована вокруг концепта, и, соответственно содержит важную и типичную информацию для этого концепта» [Хачмафова, Таценко, 2021: 91].

Н.Н. Болдырев в своей работе «Фреймовая семантика как метод когнитивного анализа языковых единиц» уточняет основное различие между семантическим фреймом и концептом: «концепт может выражать любую единицу знания, в том числе и неструктурированного. Фрейм, в свою очередь, это всегда структурированная единица знания, в которой выделяются

определенные компоненты и отношения между ними. Иными словами, фрейм – это структурированный концепт» [Болдырев, 2000].

М. Минский, разработавший учение о фреймах отмечал, что «фрейм это некая структура данных, которую человек, пытаясь понять новую для себя ситуацию или по-новому взглянуть на уже привычные вещи, выбирает из своей памяти с таким расчетом, чтобы путем изменения в ней отдельных деталей сделать ее пригодной для понимания более широкого класса явлений и процессов» [Минский, 1979: 7]. Для него фрейм – это «каркас» с пустыми местами (слотами), который можно заполнять данными. Чарльз Филлмор (1983, 1988) – адаптировал понятие «фрейм» для лингвистики, связав его с семантикой и валентностью глагола. Он рассматривал фрейм как когнитивную структуру, активируемую языковыми единицами. Ссылаясь на Ч. Филлмора, который сформулировал принципы фреймовой семантики [Филлмор, 1988], В. Эванс и М. Грин представляют фрейм как «схематизированный на концептуальном уровне опыт (т.е. структуру знаний), хранящийся в человеческой памяти. Фрейм соотносит различные элементы и ассоциации с конкретными реалиями культуры, ситуациями и событиями из человеческого опыта» [Evans, Green, 2006: 85].

Лингвисты отмечают, что важнейшей характеристикой фрейма является его структурность. Таким образом, фрейм мыслится как иерархически организованная модель: в ней выделяются относительно устойчивые компоненты (узловые элементы, задающие «каркас» ситуации) и переменные позиции, которые допускают конкретизацию в зависимости от контекста. Такая организация объясняет, почему интерпретация оказывается одновременно устойчивой и вариативной: устойчивой – потому что понимание опирается на конвенциональные основания (типичные ожидания, культурно закреплённые сценарии), вариативной – потому что конкретное заполнение позиций зависит от актуального контекста чтения и от когнитивных ресурсов интерпретатора [Гусельникова, 2009].

Отсюда следует принципиально важный для анализа тезис: фрейм не равен «схеме», которая механически накладывается на произведение. Напротив, фрейм выступает как динамическая структура с зонами актуализации: одни элементы в процессе чтения выходят на передний план, другие отступают, образуя фон понимания. В таком представлении становится возможным объяснить феномен смены интерпретационной перспективы, когда один и тот же фрагмент приобретает разные смысловые акценты в зависимости от того, какой компонент оказывается активированным. На уровне методологии это задаёт требование: исследователь должен фиксировать не только то, какие смысловые признаки присутствуют в тексте, но и то, как они организованы, связаны и в каких условиях становятся значимыми [Гусельникова, 2009].

Применимость фреймового анализа к тексту обосновывается тем, что он (текст) формирует особый возможный мир и одновременно задаёт способы его понимания. С одной стороны, читатель привносит в интерпретацию пресуппозициональные знания и ожидания; с другой – сам текст направляет их, ограничивая допустимые ходы понимания своей семантической и композиционной организацией. Фрейм в этом случае выступает посредником между «внешним» знанием и «внутритекстовым» устройством смыслов: он позволяет описать, каким образом отдельные языковые и смысловые элементы запускают целостные модели ситуации и как эти модели соотносятся между собой внутри произведения [Терехов, 2014]. Такой подход особенно ценен для филологии, поскольку сохраняет внимание к текстовой материи, но выводит анализ за пределы чисто словарных значений, учитывая когнитивные механизмы понимания.

Методически фреймовый анализ можно понимать, как процедуру выявления признаков, по которым реконструируется концептуальная организация текста, и как процедуру описания связей между этими признаками. Практика построения лингвистического фрейма в исследованиях иных жанров показывает, что фреймирование может быть представлено как

набор параметров (признаков), получающих в тексте конкретные реализации; эти параметры образуют упорядоченную структуру, которая отражает «каркас» содержания и помогает увидеть, как текст концентрирует и распределяет информацию [Бородина, 2006]. Для текста такая логика важна не потому, что он рассматривается как стандартизированный, а потому, что и в художественной коммуникации существуют повторяемые способы организации смысла: темы и мотивы разворачиваются по узнаваемым траекториям, роли участников ситуации распределяются типизированно, а оценочные и модальные компоненты закрепляются за определёнными позициями в смысловой структуре произведения.

Одновременно необходимо разграничить фреймовый анализ и другие семантико-интерпретационные подходы, чтобы избежать методологической редукции. Традиционный семантический анализ нередко сосредоточен на значении отдельных единиц и их сочетаний; герменевтическая перспектива – на круге понимания и историко-культурной обусловленности интерпретации; нарратологический анализ – на структурных уровнях повествования и механизмах рассказывания. Фреймовый подход не отменяет эти перспективы, но предлагает иной фокус: он описывает смысл как результат активации структур знания, которые связывают лексические маркеры, типовые ситуации, роли и ожидания в единую когнитивную модель. В этом отношении он может служить «мостом» между микросемантикой и макросмыслом, между языковыми средствами и организованным опытом читателя [Терехов, 2014].

В работах, ориентированных на моделирование содержания текста, подчёркивается возможность представлять смысл через пропозициональные и актантно-предикатные структуры, которые затем соотносятся с рамочными моделями знаний; при этом фрейм задаёт не «перечень тем», а систему ролей и параметров, через которые текст описывает ситуацию и делает её распознаваемой [Смирнов, 2004].

Таким образом, теоретическое поле фреймового анализа в отношении текста можно очертить через три взаимосвязанных положения. Во-первых,

фрейм задаёт структурированный способ описания знания и опыта, участвующих в понимании текста, и потому релевантен для филологической интерпретации [Терехов, 2014]. Во-вторых, фрейм динамичен: он актуализируется и перестраивается в процессе чтения, что позволяет объяснять вариативность смыслов без признания их произвольности [Гусельникова, 2009]. В-третьих, фреймовый анализ стремится выявить и описать параметры смысловой организации текста как систему взаимосвязанных признаков, допускающих формализованное представление и проверяемое описание [Бородина, 2006; Смирнов, 2004]. Эти положения формируют теоретическую основу, позволяющую рассматривать когнитивно-фреймовое моделирование текста не как статическое свойство, а как динамический интерпретационный процесс, то есть процесс, в ходе которого смысловое пространство текста актуализируется и организуется в сознании реципиента, то есть получателя информации. В отличие от представлений о тексте как о замкнутом носителе значений, когнитивно-фреймовый подход исходит из того, что понимание возникает во взаимодействии текстовой структуры и когнитивных моделей интерпретатора. Художественный текст задаёт определённые ориентиры для этого взаимодействия: он активизирует устойчивые схемы знания, связанные с типовыми ситуациями, ролями и оценками, и тем самым направляет процесс интерпретации, не сводя его к механическому «извлечению» заранее данных смыслов [Терехов, 2014].

М.Л. Макаров считает фрейм «когнитивной структурой в феноменологическом поле человека, которая основана на вероятностном знании о типических ситуациях и связанных с этим знанием ожиданиях по поводу свойств и отношений реальных или гипотетических объектов» [Макаров, 2003: 152]. Представляя структуру фрейма, он пишет, что «фрейм состоит из вершины (темы), т.е. макропропозиции, и слотов или терминалов, заполняемых пропозициями. Эта когнитивная структура организована вокруг какого-либо концепта, но в отличие от тривиального набора ассоциаций такие единицы содержат лишь самую существенную, типическую и потенциально

возможную информацию, которая ассоциирована с данным концептом. Кроме того, отнюдь не исключено, что фреймы имеют более или менее конвенциональную природу и поэтому они способны определять и описывать то, что является самым «характерным» или «типичным» в данном социуме или обществе с его этно- и социокультурными особенностями. ... Такие когнитивные модели — это базис для интерпретации дискурса». [Макаров, 2003: 152]

В настоящем исследовании мы рассматриваем фрейм как относительно стабильную когнитивную модель, как базовую структуру данных для представления стереотипной ситуации (Ч. Филлмор) или упаковки знаний (М. Минский). Это целостный, но расчлененный образ стандартного события, объекта, явления. В художественном тексте это означает, что одни и те же элементы могут включаться в разные конфигурации в зависимости от контекста, от последовательности актуализации смыслов и от читательского опыта. Такая динамика позволяет объяснить, почему художественный текст сохраняет интерпретационную открытость, не утрачивая при этом внутренней связности и смысловой целостности [Пазилова, Элчиев, Беккулова, 2023].

Границы фрейма не тождественны авторскому замыслу, который часто реконструируется гипотетически, и не совпадают с совокупностью всех возможных читательских реакций. Они формируются на уровне смысловой организации текста, которая через систему фреймов задаёт допустимый спектр интерпретаций. Тем самым, когнитивно-фреймовое моделирование выступает механизмом, позволяющим совместить принципиальную открытость художественного текста с его семантической определённой и структурной упорядоченностью [Гольдман, 2020].

Анализ художественного текста с опорой на когнитивно-фреймовое моделирование концепта также позволяет по-новому осмыслить проблему когнитивных напряжений и смысловых сдвигов. В тех случаях, когда активированные фреймы вступают в конфликт или не находят ожидаемого подтверждения в тексте, возникает необходимость их переосмысления и

перестройки. Такой процесс не разрушает интерпретацию, а, напротив, стимулирует углублённое понимание, заставляя читателя пересматривать первоначальные ожидания и выстраивать более сложную когнитивную модель текста. В этом смысле он выступает не только как механизм упорядочивания смысла, но и как источник интерпретационной динамики [Гольдман, 2020].

Подводя итог, можно отметить, что когнитивно-фреймовое моделирование выступает ключевым понятием для понимания границ и возможностей интерпретации, позволяя описать, каким образом текст направляет читательское понимание, обеспечивая вариативность смыслов в пределах структурной определённости. Тем самым фрейм рассматривается не как жёсткая схема, а как когнитивный механизм, обеспечивающий баланс между устойчивостью и динамикой смысла. Для филологического исследования это означает возможность теоретически обоснованного анализа интерпретации художественного текста, в котором учитываются как текстовые параметры, так и когнитивные условия понимания, не сводя одно к другому и не утрачивая методологической целостности подхода.

В настоящем исследовании предпринята попытка когнитивно-фреймового моделирования концепта «Производство» как процесса создания его многоуровневой (фрейм-слот-субслот) модели, где каждый элемент через анализ языковой актуализации (особенно метафорической) реализуется в конкретном художественном дискурсе (романах А. Хейли). Это позволяет перейти от простого перечисления слов к реконструкции целостной авторской системы мышления о производственном мире, то есть провести деконструкцию текста, выявив его эксплицитный и имплицитный смыслы, конструируя при этом авторскую производственную картину мира.

Метафорическая актуализация подслотов, слотов и фреймов, представленная во второй главе настоящего исследования, наглядно доказывает, что в рамках художественной коммуникации метафора является практически самым выразительным, ярким и образным языковым средством. Она анализируется как «лингвокогнитивная единица в аспекте обусловленности её

функционирования... и характеризуется коммуникативной ситуацией» [Гарипов, 2009: 85], а «в языковедческих изысканиях представляется действенной когнитивной моделью» [Попова, Саушева, 2020: 69]. Несомненно, с точки зрения науки такое понимание требует тщательного анализа. При этом каждый отдельный компонент и контекст, в котором происходит актуализация метафорической единицы, анализируется в зависимости от различных элементов, в число которых входят социокультурный, политический, экономический и др. Именно в их пределах и был развит тот или иной контекст и продолжает свое существование (Э. МакКормак 1990, Е.О. Опарина 1988, Г.Н. Скляревская 1993, В.Н. Телия 1988, Л.И. Шрагина 1997 и др.).

Когнитивно-дискурсивный подход позволяет выделить следующие базовые типы моделей: «общезыковые типы создания новых метафорических номинаций, основанные на когнитивных моделях соотнесения двух понятийных сфер, «источник и мишень», и их дискурсивные реализации – ключевые дискурсивные метафорические модели» [Баранов, 1991: 185].

В рамках современной науки основная дискурсивная метафорическая модель воспринимается в качестве частной модели, которая отражает наиболее важные способы, при помощи которых возможно осуществить процесс категоризации окружающей действительности при обращении к текстовому воплощению того или иного типа дискурса.

При осуществлении научного анализа учеными в области лингвистики, к примеру, Н.Д. Арутюновой, во внимание принимаются следующие элементы, которые позволяют проводить анализ художественного дискурса: основной статус намерений, которые присущи авторам, отображение позиции, установок и мнений, которые писатели пытаются внедрить в сознание реципиентов информации, представленной через призму художественного дискурса [Арутюнова, 1990б].

Н.Д. Арутюнова считает, что метафора в рамках художественного дискурса выполняет несколько функций: номинативную, образную,

когнитивную, генерализирующую и «направленность на выполнение данных функций определяется своего рода «заказом» со стороны соответствующего дискурса» [Арутюнова, 1990б: 21]. Так как главная цель художественного дискурса заключается в том, чтобы воздействовать на сознание реципиента посредством той или иной информации, метафоры и различного рода метафорические модели служат для того, чтобы реализация манипулятивного потенциала художественного дискурса стала возможной.

Исследователями был проанализирован процесс манипулирования общественным сознанием посредством художественного дискурса, а также реализацию таких функций метафоры, как образная и когнитивная [Арутюнова, 1990б]. Было установлено, что художественно-образная информация, которая представлена в формате литературного произведения, оказывает сильное воздействие на личность [Там же].

Доминантная функция метафоры заключается в том, чтобы отражать те когнитивные процессы, которые происходят в мире и обществе. Несомненно, что для того, чтобы метафора в полной мере реализовала данную функцию, необходимо обращаться к тем событиям, вещам, явлениям, представлениям о них, которые существовали ранее. Именно на основании данного анализа станет возможным создание такой метафоры, которая будет в полной мере реализовывать свою функцию. Когнитивная теория отмечает, что метафора отражает степень развития человеческого разума, в связи с чем, для понимания метафоры, необходимо формировать базу ассоциативных образов.

От того, насколько быстро информация поступает в сознание реципиента, тем быстрее она оформится в некую мысль, которая и будет в дальнейшем определять мировоззрение реципиента, оказывать значительное воздействие на представление реципиента о том или ином событии, явлении. При этом также происходит формирование ассоциаций и стойких стереотипов в сознании реципиента.

Понятие фрейма, как было уже отмечено, занимает центральное место в современной когнитивной лингвистике и рассматривается как одна из базовых

форм организации знания [Гракова, Ломтева, 2016; Никонова, 2007]. Исторически термин «фрейм» был введён в междисциплинарном контексте исследований мышления и изначально обозначал структуру, позволяющую упорядочивать опыт восприятия и интерпретации типовых ситуаций. В дальнейшем это понятие было активно заимствовано лингвистикой и переосмыслено в русле изучения языкового значения как когнитивного феномена. В этом контексте фрейм понимается не как языковая единица в узком смысле, а как когнитивная модель, обеспечивающая связь между языковыми средствами и структурой знания, лежащей в основе их понимания и употребления [Евсюкова, Карнась, 2021].

Терминологический каркас настоящего исследования опирается на несколько ключевых линий развития фреймовой проблематики. В лингвистике понятие фрейма и подход фреймовой семантики, как уже было сказано, связываются прежде всего с работами Ч. Филлмора, где фрейм понимается как структурированная система знания, необходимая для интерпретации языкового значения [Диденко, 2016; Улогова, 2010]. Напомним, что исходная когнитивная трактовка фрейма как модели стереотипной ситуации восходит к М. Минскому и закрепляет представление о слотной организации и вариативном заполнении структуры [Никонова, 2007; Диденко, 2016]. В дискурсивно-ориентированных интерпретациях (Т. ван Дейк) подчеркивается обобщённый характер фреймов как элементов социальной памяти, задающих типовые ожидания и схемы понимания [Буторин, 2010]. При практическом описании концепта слотная и субслотная детализация соотносима с процедурами выделения и группировки когнитивных признаков, применяемыми в отечественной традиции когнитивно-концептуальных исследований [Стернин, Попова, 2007], что позволяет использовать данную модель в практике когнитивного анализа [Чистякова, Бондарева, 2025].

В этом контексте фрейм целесообразно рассматривать как форму представления стереотипной ситуации, включающую совокупность

обязательных и вариативных компонентов. В отличие от концепта, который фиксирует обобщённое ментальное содержание и может быть относительно аморфным, фрейм обладает выраженной структурной организацией [Мартынова, Лаптева, 2020]. Он ориентирован не столько на абстрактное осмысление явления, сколько на моделирование типовой ситуации или класса ситуаций. Сценарии и схемы, в свою очередь, соотносятся с динамическими и процедурными аспектами опыта, тогда как фрейм объединяет как статические, так и потенциально динамические элементы, формируя своего рода каркас знания, внутри которого возможны различные конкретизации. Такое разграничение позволяет более точно определить место фрейма в системе когнитивных моделей и избежать их смешения на методологическом уровне.

Структурной основой фрейма являются слоты – позиционные элементы, предназначенные для размещения информации о типичных характеристиках ситуации или объекта. Слоты не всегда заполняются явно; напротив, их незаполненность является принципиальным свойством фреймовой структуры, поскольку именно она обеспечивает гибкость и адаптивность модели. Внутри слотов могут выделяться субслоты, отражающие более детализированные параметры и уточняющие отдельные аспекты знания. Иерархическая организация слотов и субслотов позволяет представлять как обобщённые, так и частные характеристики, что делает фрейм эффективным инструментом репрезентации сложных когнитивных образований.

Принципиально важным является разграничение уровней анализа, в рамках которых используется фреймовая модель. На лингвистическом уровне фрейм соотносится с совокупностью языковых средств, актуализирующих определённую область знания. На когнитивном уровне он выступает как форма организации ментального опыта, не сводимая к отдельным языковым единицам [Диденко, 2016]. Дискурсивный уровень, в свою очередь, позволяет проследить, каким образом фреймы активируются, трансформируются и взаимодействуют в процессе реального речевого и текстового употребления.

Переход от фреймовой семантики к когнитивно-фреймовому моделированию концепта связан с расширением задач анализа. Если фреймовая семантика сосредоточена преимущественно на описании значения и его структурных компонентов, то когнитивно-фреймовый подход ориентирован на реконструкцию целостных моделей знания, лежащих в основе концептуализации социальной и профессиональной реальности [Никонова, 2007; Евсюкова, Карнась, 2021]. В рамках такого подхода фрейм выступает как инструмент системного описания концепта, позволяющий выявить его внутреннюю организацию, иерархию признаков и типовые связи между ними. В более широком методологическом ракурсе фрейм рассматривается как универсальная когнитивная модель, применимая к анализу концептов различной природы и уровней абстракции, что соответствует современным направлениям когнитивной лингвистики [Гракова, Ломтева, 2016]. Такая перспектива позволяет сосредоточиться на выявлении устойчивых структур знания и способов их языковой репрезентации, обеспечивая системное описание концептуального содержания.

В этом контексте обращение к анализу концепта «Производство» представляется методологически обоснованным, поскольку он занимает особое место в системе социально и профессионально значимых концептов. В отличие от частных или ситуативных понятий, производство представляет собой сложную когнитивную единицу, отражающую устойчивые формы коллективного опыта, институциональной организации и профессиональной деятельности. Его концептуализация не ограничивается экономическим или техническим измерением, а включает социальные, управленческие, нормативные и ценностные параметры, что делает данный концепт показательной моделью для применения когнитивно-фреймового анализа. Именно фреймовая модель позволяет зафиксировать многослойность и системность знания, лежащего в основе осмысления производства как формы социальной реальности.

В рамках когнитивно-фреймового подхода производство может быть представлено как концепт, ядро которого формируется вокруг идеи целенаправленной организованной деятельности, ориентированной на преобразование ресурсов и получение социально значимого результата. Это ядро обладает относительной стабильностью и обеспечивает узнаваемость концепта в различных дискурсивных контекстах. Вокруг него группируются базовые когнитивные параметры, такие как процессуальность, институциональная обусловленность, распределение ролей, ответственность за результат и наличие регламентов. Данные параметры не являются произвольными: они отражают типовые представления о производстве, закреплённые в коллективном знании и регулярно актуализируемые в профессиональном и общественном дискурсе [Никонова, 2007; Евсюкова, Карнась, 2021].

Слоты и субслоты играют ключевую роль в когнитивно-фреймовом моделировании концепта «Производство», поскольку именно через них осуществляется детализация и конкретизация знания. В слотах могут закрепляться такие параметры, как тип деятельности, используемые ресурсы, формы контроля, характер ответственности, степень риска, временные и пространственные рамки. Субслоты позволяют уточнять эти параметры, адаптируя модель к различным видам производственной деятельности и конкретным профессиональным ситуациям. При этом заполнение слотов не является фиксированным: оно варьируется в зависимости от контекста, что обеспечивает гибкость фреймовой структуры и её применимость к анализу разнообразных дискурсивных реализаций концепта [Диденко, 2016].

Особое место в структуре концепта «Производство» занимает метафора, рассматриваемая не как стилистическое средство, а как когнитивный механизм концептуализации. Метафорические модели позволяют осмысливать сложные и абстрактные производственные процессы через более наглядные и доступные схемы опыта. Так, производство может осмысляться через образы механизма, системы, организма или управляемого процесса, что

упрощает восприятие его структурной сложности и акцентирует отдельные аспекты – управляемость, согласованность элементов, уязвимость к сбоям. Включение метафор в фреймовую модель усиливает её объяснительный потенциал и позволяет выявить скрытые когнитивные основания профессионального знания [Костина, 2022].

В результате когнитивно-фреймовое моделирование концепта «Производство» позволяет представить его не как набор разрозненных характеристик, а как целостную систему взаимосвязанных когнитивных элементов. Такая модель фиксирует устойчивые параметры коллективного знания и одновременно сохраняет возможность вариативного наполнения в зависимости от социального и профессионального контекста. Это делает концепт «Производство» удобным инструментом анализа процессов профессиональной деятельности и их языковой репрезентации. Обобщая, можно утверждать, что когнитивно-фреймовой подход обеспечивает методологически обоснованное описание производства как формы системной социальной реальности и как ключевого элемента профессионального знания, что подтверждает его продуктивность для исследований в русле когнитивной лингвистики.

Формирование когнитивно-фреймового подхода в современном гуманитарном знании связано с переосмыслением способов организации значения и интерпретации текста. В рамках этого подхода язык рассматривается не как автономная система знаков, а как средство репрезентации и актуализации структур знания, закреплённых в коллективном и индивидуальном опыте. Центральным понятием в данном контексте выступает фрейм, понимаемый как когнитивная модель типовой ситуации, включающая совокупность взаимосвязанных элементов и ожиданий, необходимых для осмысления событий и явлений. В художественном дискурсе фрейм приобретает особую значимость, поскольку именно через него осуществляется интеграция языковых форм, концептуальных структур и

интерпретативных стратегий, направленных на создание целостной картины художественной реальности [Никонова, 2007].

Первоначально фреймовая семантика была ориентирована на описание значения языковых единиц и условий их употребления, что предполагало относительно статичное представление фрейма как набора обязательных компонентов, актуализируемых в процессе понимания. Однако дальнейшее развитие когнитивной лингвистики привело к расширению исследовательской перспективы и смещению акцента с анализа отдельных значений на моделирование более сложных форм знания, реализующихся в дискурсе. В этом контексте фрейм перестаёт восприниматься как фиксированная схема и начинает рассматриваться как динамическая когнитивная структура, способная трансформироваться в зависимости от контекста, коммуникативных установок и интерпретативных целей [Евсюкова, Карнась, 2021]. Такое понимание особенно продуктивно при анализе художественного дискурса, где смысл не задаётся однозначно, а формируется в процессе взаимодействия текста и читателя.

Ключевым механизмом, обеспечивающим динамику фреймовой структуры в художественном дискурсе, выступает метафора. Традиционно метафора трактовалась как стилистический приём, основанный на переносе значения по сходству. Однако в рамках когнитивной парадигмы она приобретает статус универсального механизма концептуализации, позволяющего осмысливать сложные и абстрактные области опыта через более конкретные и наглядные схемы. Метафора в этом случае функционирует не на уровне отдельных языковых выражений, а на уровне когнитивных моделей, структурирующих восприятие и интерпретацию реальности. Именно поэтому в художественном дискурсе метафора играет системообразующую роль, связывая различные элементы фрейма и обеспечивая их смысловую согласованность [Будаев, Чудинов, 2012].

Дж. Лакофф и М. Джонсон отмечают, что «метафора пронизывает всю нашу повседневную жизнь и проявляется не только в языке, но и в мышлении

и действию»; «процессы мышления человека в значительной степени метафоричны»; «метафоры как языковые выражения становятся возможны именно потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека» [Лакофф, Джонсон, 2004: 390].

Рассматривая соотношение фрейма и метафоры, важно подчеркнуть, что метафорический перенос не является внешним по отношению к фреймовой структуре. Напротив, метафора выступает механизмом её актуализации и развертывания. Через метафорические модели активируются определённые слоты фрейма, задаётся иерархия элементов и формируется фокус интерпретации. В художественном тексте это проявляется в том, что повторяющиеся метафорические образы организуют восприятие персонажей, событий и ситуаций, формируя устойчивые когнитивные схемы, которые направляют читательское понимание. Таким образом, метафора обеспечивает доступ к фреймовой структуре и одновременно участвует в её конструировании, что позволяет говорить о её интегративной функции в когнитивно-фреймовом анализе дискурса [Глебкин, 2012].

Отличие когнитивно-фреймового моделирования от классической фреймовой семантики заключается прежде всего в уровне обобщения и задачах анализа. Если фреймовая семантика сосредоточена на реконструкции значений и их компонентов, то когнитивно-фреймовый подход ориентирован на выявление целостных моделей знания, лежащих в основе дискурсивных практик. В художественном дискурсе это означает переход от анализа отдельных метафорических выражений к исследованию систем метафорических моделей, которые структурируют текст на протяжении всего повествования. Метафора в таком подходе рассматривается не как изолированный приём, а как элемент когнитивной архитектуры дискурса, обеспечивающий его целостность и устойчивость интерпретации.

Дискурсивное измерение фрейма предполагает учёт коммуникативных и прагматических факторов, влияющих на актуализацию когнитивных структур. Художественный дискурс отличается многоуровневостью и

открытостью интерпретации, что делает фреймовую организацию особенно чувствительной к метафорическим механизмам. Метафора позволяет соотнести индивидуально-авторское видение с коллективными моделями опыта, закреплёнными в культуре, и тем самым обеспечивает узнаваемость и одновременно новизну художественного образа. В результате фрейм в художественном дискурсе формируется как динамическая система, в которой метафора выполняет функцию смыслового посредника между концептуальным уровнем и текстовой реализацией.

Таким образом, когнитивно-фреймовые основания анализа метафоры позволяют рассматривать её как ключевой механизм организации художественного дискурса. Фрейм задаёт структурный каркас знания, а метафора обеспечивает его актуализацию, трансформацию и интерпретационную направленность. Взаимодействие этих элементов формирует основу для системного анализа художественного текста, в рамках которого метафора перестаёт быть локальным стилистическим явлением и приобретает статус когнитивного инструмента, организующего дискурсивное пространство произведения.

Понимание метафоры как системообразующего принципа фреймовой организации художественного дискурса предполагает переход от анализа отдельных образных выражений к исследованию устойчивых метафорических моделей, пронизывающих текст и определяющих его когнитивную структуру. В художественном дискурсе метафора выступает не просто средством экспрессии, а механизмом, который задаёт способ концептуализации изображаемой реальности. Именно через метафорические модели формируется логика развертывания фреймов, их взаимосвязь и иерархия, что позволяет рассматривать метафору как структурный фактор организации дискурсивного пространства.

Системообразующая роль метафоры проявляется прежде всего в том, что она обеспечивает когнитивную связность художественного текста. Повторяемость и вариативность метафорических образов создают устойчивые

смысловые опоры, вокруг которых группируются элементы фреймовой структуры. Такие образы выполняют функцию структурных элементов, связывающих различные фрагменты повествования и направляющих интерпретацию. В результате фреймы в художественном дискурсе не существуют изолированно, а формируют сеть взаимосвязанных когнитивных моделей, объединённых общими метафорическими основаниями. Это позволяет читателю воспринимать текст как целостную систему, а не как совокупность разрозненных эпизодов [Алефиренко, Ярощук, 2013].

Важным аспектом системообразующей функции метафоры является её влияние на фокусировку фреймов и распределение смысловых акцентов. Метафорическая модель задаёт, какие элементы ситуации оказываются в центре внимания, а какие отступают на периферию. Через выбор определённого источника метафорического переноса активируются конкретные слоты фрейма, формируя интерпретационную перспективу художественного текста. Таким образом, метафора выполняет роль когнитивного фильтра, направляющего процесс осмысления и интерпретации изображаемых событий. В художественном дискурсе это особенно значимо, поскольку позволяет автору управлять восприятием читателя, не прибегая к прямой экспликации смыслов.

Связь метафоры с фреймовой организацией дискурса проявляется также в способности метафорических моделей формировать иерархию фреймов. Внутри художественного текста могут сосуществовать различные фреймы, отражающие разные аспекты изображаемой реальности, однако именно доминирующие метафорические модели определяют их относительную значимость и степень актуализации. Одни фреймы становятся центральными, организующими повествование, другие выполняют вспомогательную функцию, дополняя и уточняя основную концептуальную линию. Такая иерархизация обеспечивает структурную упорядоченность дискурса и способствует формированию целостной когнитивной картины художественного мира [Беляевская, 2013].

Системный характер метафоры проявляется и в том, что она связывает когнитивный, дискурсивный и уровень интерпретации анализа. На когнитивном уровне метафора формирует модели знания, позволяющие осмысливать сложные явления через более доступные схемы опыта. На дискурсивном уровне эти модели реализуются в тексте через совокупность языковых средств, образующих устойчивые метафорические ряды. На уровне интерпретации метафора направляет процесс понимания, задавая рамки смыслового прочтения и ограничивая произвольность чтения. Взаимодействие этих уровней обеспечивает устойчивость смысловой структуры художественного дискурса и делает метафору ключевым механизмом его организации [Осипов, Федотова, 2019].

Особое значение имеет то, что метафора в художественном дискурсе сочетает системность и вариативность. С одной стороны, устойчивые метафорические модели обеспечивают повторяемость и узнаваемость смыслов, формируя когнитивный каркас текста. С другой стороны, конкретные реализации этих моделей могут варьироваться в зависимости от контекста, жанровых особенностей и индивидуально-авторского стиля. Такая гибкость позволяет метафоре одновременно выполнять структурирующую и творческую функции, поддерживая баланс между стабильностью и новизной художественного смысла. В результате фреймовая организация дискурса оказывается динамичной системой, способной адаптироваться к различным условиям интерпретации [Ильина, 2024].

Обобщая, можно утверждать, что метафора в художественном дискурсе выступает системообразующим принципом фреймовой организации, объединяющим различные уровни смысловой структуры текста. Она задаёт способы концептуализации, формирует иерархию фреймов, направляет фокус интерпретации и обеспечивает когнитивную связность дискурса. Такое понимание метафоры позволяет рассматривать её не как вспомогательный стилистический приём, а как центральный механизм организации

художественного смысла, определяющий целостность и потенциал интерпретации художественного текста.

Выводы по первой главе:

1. Художественный дискурс как процесс взаимодействия писателя и читателя посредством художественного текста представляет собой самое эффективное средство воздействия на реципиента. Его главными функциями являются коммуникативно-эстетическая и образно-эмоциональная. Личность автора накладывает огромный отпечаток на текстовый материал. Таким образом, художественный дискурс включает в себя текст как продукт, процесс его создания (авторская интенция, концептуализация), процесс его восприятия и интерпретации (декодирование смыслов), социально-культурный и когнитивный контекст, в который текст помещен.

2. Индивидуально-авторская картина мира – это универсальная категория, представляющая собой единство следующих компонентов: языковая деятельность (зафиксированный момент языкотворческого процесса), мировосприятие творческой личности автора (историческая концепция восприятия эпохи, культурного кода нации и реальной действительности), менталитет автора (нравственная позиция, интеллектуально-научный уровень, эрудиция и эмоционально-эстетические приоритеты), концептуальная картина текстовой информации (выбор концептов, как смысловых узлов, отражающих основные нравственно-идеологические и эмоционально-эстетические задачи художественного текста) и концептуальная картина реципиента (ориентация автора на определённую аудиторию).

3. Производственная картина мира А. Хейли ярко и образно отражает размышления писателя о трудовой деятельности личности, которая выполняет определённые трудовые задачи, тесно связанные с духовным настроем личности, со сложными общественными отношениями, с национальными

мотивами, как представляемого исторического периода, так и описываемого производственного сообщества.

4. Ключевым маркером индивидуально-авторской картины мира выступает концепт, несущий в себе сконцентрированную информацию о уникальном мировосприятии автора. Это смысловой узел, по которому мы распознаём автора, его уникальную системы ценностей, оценок, эмоций и представлений. Представляя собой сложную семантическую конструкцию, охватывающую не только лексическое значение слова, но и ассоциации, эмоции и представления, связанные с этим словом, концепт служит основой для обмена информацией и передачи ценностей и норм поведения внутри сообщества.

5. Когнитивно-фреймовое моделирование выступает ключевым понятием для понимания границ и возможностей интерпретации текстового материала, позволяя описать, каким образом текст направляет читательское понимание, обеспечивая вариативность смыслов в пределах структурной определённости. Фрейм рассматривается как когнитивный механизм, обеспечивающий баланс между устойчивостью и динамикой смысла, что означает возможность теоретически обоснованного анализа интерпретации художественного текста, в котором учитываются как текстовые параметры, так и когнитивные условия понимания, не сводя одно к другому и не утрачивая методологической целостности подхода.

6. Когнитивно-фреймовое моделирование концепта представляет собой процесс создания многоуровневой (фрейм-слот-субслот) модели концепта, где каждый элемент актуализируется посредством языковой (метафорической) конструкции в конкретном художественном дискурсе (романах А. Хейли).

7. Доминантным концептом производственной картины мира А. Хейли является концепт «Производство», когнитивно-фреймовое моделирование которого позволило представить его как упорядоченную и структурированную систему знания о процессе создания товаров и услуг для удовлетворения потребностей человека. У А. Хейли производство предстаёт

как комплексная система, в которой пересекаются профессиональная компетентность, институциональная ответственность, личный риск и моральный выбор. Такая модель художественной картины мира позволяет рассматривать производство как смысловое ядро текстового материала, определяющее специфику авторского видения реальности и обеспечивающее целостность его романов.

ГЛАВА 2. КОГНИТИВНО – ФРЕЙМОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ А. ХЕЙЛИ

В нашей работе рассматривается производственная картина мира, под которой мы понимаем совокупность зафиксированных с помощью единиц языка знаний о процессе создания продукта или услуги для потребления, специфике производства, мировоззрении как жизненной позиции и системе взглядов и оценок на мир и месте человека в нём. Языковым маркером производственной картины мира выступает художественный текст производственного романа, который представляет собой особый тип словесного речевого произведения, репрезентирующий посредством языковых единиц влияние способа производства на мировоззрение, культуру, сознание и жизнь человека.

Наиболее репрезентативным материалом для изучения обозначенных проблем является производственный роман – жанр, в котором детальное описание технологических, управленческих и профессиональных процессов становится основой сюжета и художественного мира. Художественный дискурс А. Хейли, классика этого жанра, представляет собой систематизированное поле для лингвокогнитивного анализа, поскольку его романы «Отель», «Колёса», «Сильнодействующее лекарство» построены на документальной основе и предлагают целостную производственную картину мира, где профессиональная деятельность выступает ключевым объектом концептуализации. Таким образом, обращение к данному материалу позволяет на конкретном примере исследовать общие механизмы трансформации специального знания в художественную концептуальную систему.

2.1. Структура и компоненты когнитивно-фреймовой модели концепта «Производство»

Производственный роман как роман, представляющий героя в формате его производственной активности, показывающий специфику той или иной трудовой деятельности, акцентирующий нередко внимание на жизни офисного планктона или того или иного трудового сообщества, крайне интересный жанр, позволяющий увидеть формирование личности человека через призму его профессионализма и трудовых действий. Как особая жанровая форма производственный роман занимает пограничное положение между художественной прозой и социально ориентированным повествованием, что обуславливает устойчивый интерес исследователей к его понятийному аппарату и методологическим основаниям. Одной из ключевых проблем, требующих теоретического прояснения, остаётся соотношение понятий «труд», «профессия» и «производство», которые в научной традиции нередко используются как взаимозаменяемые, хотя в художественной структуре текста они выполняют различные функции. Если категория труда преимущественно фиксирует ценностное и этическое измерение человеческой деятельности, то профессия соотносится с индивидуальной специализацией и социальной ролью субъекта. Понятие же производства выходит за рамки индивидуального опыта и обозначает сложную систему, включающую институциональные, технические, организационные и коммуникативные уровни, что делает его особенно значимым для анализа художественной картины мира.

Производственный роман традиционно рассматривается сквозь призму темы труда как жанрообразующего признака. Исследования показывают, что на ранних этапах анализа акцент делался на идеологизированном изображении трудовой деятельности, где человек труда выступал носителем коллективных ценностей и символом социального преобразования. Подобная модель была во многом обусловлена историко-культурным контекстом первой половины

XX века и политической ангажированностью художественного дискурса. Вместе с тем уже в рамках этой традиции наметился сдвиг от абстрактного воспевания труда к более детализированному изображению профессиональной среды, что впоследствии подготовило почву для эволюции жанра [Гаганова, Польш, 2020].

Генезис производственного романа связан с развитием индустриального общества и ростом интереса к процессам, ранее остававшимся за пределами художественного осмысления. Производство в данном контексте перестаёт быть лишь фоном для разворачивания сюжета и начинает выполнять структурообразующую функцию, задавая ритм повествования, логику конфликтов и характер взаимодействия субъектов. Исследователи подчёркивают, что именно детальное описание функционирования систем и механизмов, а также включённость субъектов в профессиональную деятельность отличают производственный роман от смежных жанровых форм [Никитина, Павлова, 2015]. Тем самым производство выступает как особая реальность, обладающая собственными законами и требующая от героев специфических форм поведения и ответственности.

Если на ранних этапах становления производственного романа центральным был человек труда, то в более поздний период на первый план выходит профессионал, чья идентичность формируется через компетентность, опыт и способность принимать решения в рамках сложной системы. Этот сдвиг отражает переход от коллективистской модели к более индивидуализированному пониманию профессиональной самореализации, не утратившему, однако, социальной значимости [Гаганова, 2020]. В таком контексте производство осмысливается не только как экономическая или техническая категория, но и как пространство личностного становления.

Важной жанровой константой производственного романа является профессиональная детерминация текстового материала, проявляющаяся на лексическом, композиционном и семантическом уровнях. Терминология, профессионализмы и детализированные описания процессов формируют

особое терминологическое поле, которое выполняет двоякую функцию: с одной стороны, обеспечивает достоверность изображения, с другой – вовлекает читателя в логику производственной среды. Как отмечается в ряде исследований, подобная «анатомичность» описаний способствует формированию эффекта присутствия и превращает производство в полноценный художественный объект [Московская, Мацаева, 2013]. Тем самым жанр вырабатывает собственный язык описания реальности, в котором техническое и человеческое оказываются неразрывно связанными.

Наиболее ярким представителем производственного романа в обозначенном ракурсе является канадский писатель Артур Хейли. Созданные им 11 бестселлеров, выполненные в жанре производственного романа, до сих пор привлекают внимание читателей как поиском ответов на многие социально значимые вопросы, так и интересом к повелению обычных людей в той или иной неожиданной обстановке при тех или иных непредвиденных производственных ситуациях.

Помимо метафор важным маркером индивидуально-авторской картины мира писателя является концептосфера его произведения, определяющаяся как совокупность концептов, которые связаны единым содержанием и представляют собой то или иное знание в представляемой автором области.

Анализ и презентация концептосферы любого художественного текста включает в себя определённые этапы, а именно: представление автора текста, выявление и анализ концептов, составляющих концептосферу текста, который подвергается анализу, выявление ядра и периферии каждого из выявленных концептов, исследование того, как они взаимодействуют и влияют друг на друга.

На примере романов «Сильнодействующее лекарство», «Отель», «Колеса» мы можем подробно проследить все стадии профессиональной работы предприятий.

Для понимания индивидуально-авторской производственной картины мира А. Хейли нами был проведён лингвокогнитивный анализ его

художественных текстов «Сильнодействующее лекарство», «Отель», «Колеса», в рамках которых мы выделили значимые для автора характеристики, которые сформируют его картину мира. Производственные романы А. Хейли богаты лексикой, характерной для того производства, которое представляет и описывает писатель, и в то же самое время насыщены яркими и колоритными индивидуально-авторскими языковыми элементами, в частности, метафорами, делающими текст произведения интересным и привлекательным для читательской аудитории.

На примере романов «Сильнодействующее лекарство», «Отель» и «Колёса» нами был рассмотрен концепт «Производство», являющийся доминантным концептом всех романов А. Хейли. Выбор романа «Сильнодействующее лекарство» объясняется не только значимостью понятия медицина в жизни общества, но и необходимостью представить моральные качества врачей, воля и мужество которых и являются самым главным лекарством в жизни людей. Роман «Отель» воспроизводит пять дней из жизни гранд-отеля «Сент-Грегори», а роман «Колёса» - мир современной огромной автомобильной компании, как гигантского механизма, монотонно изматывающего людей. Выделенные в романах индивидуально-авторские метафоры ярко представляют тему ответственности человека в профессиональной деятельности, темы этики и сложности управления огромным организмом, каким является вымышленный отель «Сент-Грегори» в Новом Орлеане (роман «Отель»), а также эмоциональные взаимоотношения людей после монотонного и однообразного труда в автомобильной компании (роман «Колёса»).

Концептуальная и индивидуально авторская производственная картина мира Артура Хейли ярко представлены в его производственных романах «Отель», «Колёса», «Сильнодействующее лекарство». Анализ используемых им языковых средств позволил сделать выводы о его идиостиле и специфике миропонимания. Художественным текстам А. Хейли характерны документализм, дидактизм и доминантность производственного процесса. Его

романы представляют собой широкий доказательный корпус для анализа и концептуализации производственной картины мира. Специфика художественного материала А. Хейли позволяет в полной мере применить разрабатываемую во второй главе методику (когнитивно-фреймовый анализ) для решения проблемы репрезентации специальных знаний.

Роман «Отель» был написан А. Хейли в 1965 году. В нем раскрывается суть работы огромного отеля и показывается его жизнь читателю изнутри. Вместе с тем в сюжете переплетаются картины жизни и истории работников отеля на протяжении всей истории его существования.

Роман «Колеса» был написан А. Хейли в 1971 году, шесть лет спустя после выхода в свет романа «Отель». В нем раскрывается суть работы огромного автомобильного концерна в самом центре автомобильной промышленности не только США, но и всего мира вообще – в Детройте и показывается его жизнь читателю изнутри. Роман А. Хейли «Колёса», появившийся в 1971 году, представляет собой реалистичную картину жизни гигантской автомобильной компании.

Роман А. Хейли о работниках сферы фармацевтической промышленности «Сильнодействующее лекарство» появился в 1984 году. Он ярко и образно представляет карьерную линию главной героини романа Селии Джордан, которая начала свой трудовой путь в качестве торгового агента и дошла до руководителя огромной фармацевтической компании «Фелдинг-Рот». Как и во всех производственных романах А.Хейли базовым концептом романа «Сильнодействующее лекарство» является концепт «Производство», так как в романе рассматривается работа фармацевтической фабрики «Фелдинг-Рот».

Текстовый материал А. Хейли «Сильнодействующее лекарство» сочетает в себе документальное описание работы фармацевтической компании с яркими художественными образами, которые удалось создать автору. Хейли скрупулёзно подходил к подготовительному этапу написания романа, чтобы достоверно отразить работу фармацевтической компании, но

при этом герои его произведений не являются безликим наполнением предприятия, они живые и самодостаточные.

Когнитивно-фреймовая модель концепта «Производство» рассматривается на текстовом материале трёх романов А. Хейли: романа «Отель», повествующего о работе крупного отеля Сент-Грегори в Новом Орлеане в течение недели, романа «Колёса», представляющего мир гигантской автомобильной компании, и романа «Сильнодействующее лекарство», раскрывающего значимость медицины в жизни общества. Каждый из романов имеет свою сюжетную линию, своих героев, свое бизнес предприятие, рассматривает свои проблемные ситуации и вопросы, касающиеся своей производственной деятельности. Однако все они объединены одним общим доминантным концептом «Производство». Раскрытие данного концепта осуществляется посредством единой фреймовой схемы, под которой понимается фреймирование информации, касающейся раскрытия обозначенного концепта. Иными словами, это способ организации информации в художественном произведении для раскрытия главной идеи произведения. В данном случае это, прежде всего, презентация личности, как главного участника производственного процесса, далее тех межличностных отношений, которые царят на предприятии и нередко управляют процессом производства и, безусловно, работы самого предприятия. Каждый фрейм представляет собой определённую информацию, касающуюся той или иной характеристики производства. Нами было выделено шесть основных фреймов, репрезентирующих человека труда (профессионала) на любом (том или ином) предприятии, межличностных отношений и сам процесс изготовления и выпуска того или иного продукта. К ним относятся следующие фреймы, единые для представления концепта «Производство»: «Сфера производственной деятельности», «Субъекты», «Отношения в коллективе», «Производственный процесс», «Событие» и «Оценка», присутствующие в каждом производственном романе А. Хейли.

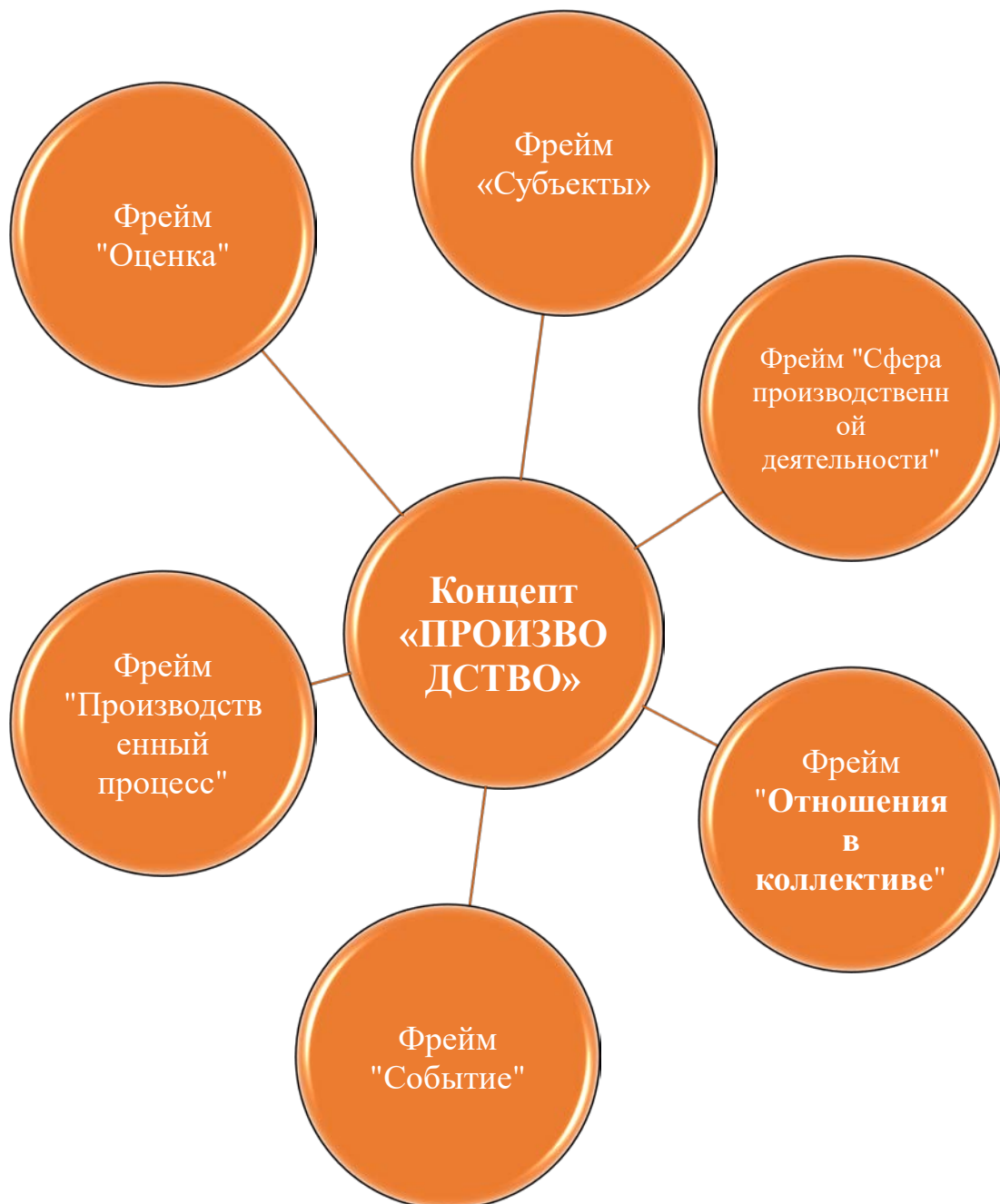
Выделение фреймов опирается на теорию М. Минского и позволяет упорядочить весь объем информации [Минский, 1979]. Формирование каждого фрейма происходит с помощью слотов – маленьких кирпичиков информации. Слоты тесно связаны между собой и своим единством создают тот или иной фрейм. Фреймы в свою очередь взаимосвязаны друг с другом и реализуют ту информацию, которую номинирует собой сам фрейм. Обозначенные фреймы присутствуют в каждом текстовом пространстве производственного романа А. Хейли и маркированы такой языковой единицей как метафора. Именно она позволяет автору ярко и образно передать читательской аудитории его видение человека труда, профессионала, решающего стоящие перед ним производственные задачи, те отношения, которые царят в трудовом коллективе при выполнении им того или иного производственного процесса и сам процесс производства.

Далее были рассмотрены все выделенные фреймы концепта «Производство». Каждый фрейм включает в себя определённое количество слотов, которые в свою очередь структурируются посредством подслотов, количество и наименование которых может незначительно отличаться друг от друга. Для более доказательного представления концепта «Производство» выделенные фреймы были разделены на две группы. Первая группа рассмотрена на примере романов «Отель» и «Колёса», в вторая на примере романа «Сильнодействующее лекарство», что позволило показать идентичность выделенных фреймов концепта «Производство» в производственных романах А. Хейли.

Выбор концепта «Производство» для реконструкции производственной картины мира в дискурсе А. Хейли обусловлен тем, что он является дискурсообразующим. Фреймовое моделирование концепта «Производство» позволило представить данный концепт как систему знаний о типической производственной ситуации, состоящей из обязательных компонентов – фреймов, слотов и субслотов.

Для анализа его содержания и способов языковой объективации избран метод фреймового моделирования и на нижеследующей схеме представлена фреймовая структура концепта «Производство»

Схема 1. Фреймовая структура концепта «Производство»



Рассмотрим далее каждый из выделенных фреймов через призму их языкового представления в тексте.

2.2. Фреймы «Субъекты», «Отношения в коллективе», «Производственный процесс» и их метафорическая репрезентация

Человек труда является главным действующим лицом романа, что позволило нам выделить в концепте «Производство» фрейм «Субъекты». Однако человек не существует изолированно от того коллектива, в котором работает и отдельно от самого процесса производства. Поэтому фреймы «Субъекты», «Отношения в коллективе», «Производственный процесс» рассматриваются в одном параграфе. Обозначенные фреймы являются доминантными для представления концепта «Производство» и имеют одинаковое количество слотов в каждом из романов А. Хейли. Подтвердим сказанное на примерах из романов «Отель» и «Колёса».

ФРЕЙМ «СУБЪЕКТЫ»

Фрейм «Субъекты» включает в себя 4 основных слота: «человек», «поведение человека», «действия человека» и «внутренний мир человека», каждый из которых передаёт ту информацию, которую он несёт в своём названии. Каждый из слотов в свою очередь содержит несколько подслотов.

1. Слот «Человек»

Представление человека в произведении осуществляется через набор метафорических моделей, формирующих образную систему, которая является основой видения героев автором. Каждая метафорическая модель и будет представлять собой тот или иной подслот.

Слот «Человек» включает в себя 6 подслотов, каждый из которых хранит определённую информацию. Совокупность этих подслотов и составляет данный слот:

Первый подслот: *Человек – это болезнь*

«So now we have him, that ... that leper who'll rob us every last vestige». – «Итак, теперь у нас есть он, этот ... этот прокаженный, который отнимет у нас все до последней крупинки» [Haily, 1965: 211].

В данной модели герой – это прокаженный человек, но назван он так автором не из-за наличия у него какого-либо заболевания, а из-за своего поведения, наглости и навязчивости, так как ЛЕ *«leper – прокаженный»* помимо своего прямого значения «человек больной проказой» имеет также и переносное значение «изгой, духовно и морально павший человек».

Второй подслот: *Человек – это животное*

Негативный характер человеческого существа А. Хейли преподносит также при помощи метафорической модели «человек – это животное».

Основана данная модель на механизме переноса значения из области-источника «мир животных» в область-мишень «человек». Автор переносит агрессивные, отталкивающие качества животных на человека и представляет людей не как существо разумное, а как стервятников, акул и диких собак, стремящихся побороть и уничтожить все окружающее.

«The vultures are hovering, he thought». – *«Стервятники парят, – подумал он»* [Haily, 1965: 76].

«After years of experience a seasoned credit man could usually separate the sharks and sheep by instinct, but once in a while he might be wrong - to the hotel's detriment». – *«После многолетнего опыта опытный специалист по кредитованию обычно инстинктивно может отличить акул от овец, но время от времени он может ошибаться – во вред отелю»* [Haily, 1965: 89].

«Your father had an instinct for people. But he was a lot more tolerant than you. A dog likes people who pat him on the head». – *«У твоего отца было чутье на людей. Но он был намного терпимее тебя». "Собаке нравятся люди, которые гладят ее по голове»* [Haily, 1965: 78].

«But she's a dragon, that one». – *«Но она дракон, эта особа»* [Haily, 1965: 126].

«By golly, sis, you could be stirring a nest of vipers, and why do it?» – *«Ей-богу, сестренка, ты могла бы разворошить гнездо гадюк, и зачем это делать?»* [Haily, 1965: 116].

Лексические единицы *vultures, sharks, sheep, dog, dragon, vipers* (стервятники, акулы, овцы, собаки, драконы, гадюки) не только номинируют животных, но и несут в себе отрицательную коннотацию, так как каждое из представленных животных может укусить, что позволяет таким образом автору номинировать жестоких людей.

«Don't see how you could. None of us ever knows the half of what goes on with other people; all kinds of walls get built between us-brick, the other kind. Even when you do get through a wall once in a while, and find out what's behind it, then maybe try to help somebody, you find you haven't helped because of other stinking, rotten, conniving parasites». – «Не понимаю, как ты мог. Никто из нас никогда не знает и половины того, что происходит с другими людьми; между нами возводятся всевозможные стены - кирпичные и другие. Даже когда вы время от времени пробиваетесь сквозь стену и выясняете, что за ней скрывается, тогда, возможно, пытаетесь кому-то помочь, вы обнаруживаете, что не помогли из-за других **вонючих, гнилых, коварных паразитов**» [Haily, 1971: 90].

*«Afterward he explained, «He's a barber, and one of our **bird dogs**. He had twenty or so regular **bird dogs**, Smokey revealed, including service station operators, a druggist, a beauty parlor operator, and an undertaker».* – «Позже он объяснил: «Он парикмахер и один из наших **собаководов-птицеловов**. По словам Смоки, у него было около двадцати постоянных клиентов, включая операторов станций технического обслуживания, аптекаря, оператора салона красоты и владельца похоронного бюро»» [Haily, 1971: 78].

*«By God! she was a **dog**. At thirty-five, or thereabouts, she looked fifty, with her lumpish lopsided features, buck teeth, the suggestion of a squint, nondescript all-direction hair, appearing as if first grown on a coconut, a voice that grated like metal rims on cobblestones ...».* – «Клянусь Богом! она была **собакой**. В тридцать пять или около того она выглядела на пятьдесят, с ее грубоватыми чертами лица, торчащими зубами, намеком на косоглазие, неопишутыми волосами, торчащими во все стороны, как будто впервые

выросшими на кокосовом орехе, голосом, который скрежетал, как металлические диски по булыжникам...» [Haily, 1971: 178].

«On payday, the loan **sharks** company employees like everyone else-would become in-plant unofficial check cashers, cashing the paychecks of all who wished, but seeking out those who owed them money». – «В день выплаты жалования **акулы** компании «ростовщики», как и все остальные, становились неофициальными кассирами на предприятии, обналичивая чеки всех желающих, но разыскивая тех, кто был им должен» [Haily, 1971: 216].

«He glared at the other three. «Somebody don't, that's when the **pigs** start lookin' our way». Leroy Colfax said softly, «Might be smarter to run»». – «Он свирепо посмотрел на остальных троих. «Кто-то этого не делает, вот тогда **свиньи** начинают смотреть в нашу сторону». Лерой Колфакс тихо сказал: «Возможно, было бы разумнее сбежать»» [Haily, 1971: 287].

В приведённых примерах лексические единицы **parasites, dogs, sharks, pigs** (паразиты, собаки, акулы, свиньи) номинируют также тех или иных животных, способных нанести вред человеку. Автор переносит хищные, уродливые качества животных на человека и представляет его не как уникальное общественное существо, а как паразитов, акул, свиней и собак, готовых разгромить, подавить и истребить всё, что их окружает.

Близка к зооморфной метафоре репрезентации человека и метафора, основанная на природных явлениях.

Третий подслот: **Человек – это природное явление**

Но в отличие от предыдущей модели, данная модель, используемая А. Хейли в своём романе, чаще всего представляет человека с позитивной стороны, подчеркивает его достоинства и достижения. Она представляет те качества человека, которые лучше всего подчеркнуть посредством сравнения его с теми или иными природными явлениями.

«There were always plenty more **starlets** to be plucked from the Hollywood **galaxy**». – «Всегда было еще много звездочек, которых можно было забрать из голливудской галактики» [Haily, 1965: 100].

Лексические единицы *starlets, galaxy* (звёздочки, галактика) несут в себе положительную эмоцию, что позволяет автору позитивно представить ту или иную личность.

«Hank Kreisel, lunching in Dearborn with Brett DeLosanto, represented the out-of-sight portion of an iceberg. Kreisel, fifty-fiveish, lean, muscular, and towering over most other people like a collie in a pack of terriers, was the owner of his own company which manufactured auto parts». – «Хэнк Крайзел, обедавший в Дирборне с Бреттом Делосанто, представлял собой скрытую от посторонних глаз часть айсберга. Крейзел, пятидесяти пяти лет от роду, худощавый, мускулистый и возвышающийся над большинством других людей, как колли в стае терьеров, был владельцем собственной компании по производству автозапчастей» [Haily, 19971: 69].

Лексическая единица *iceberg* (айсберг) означает крупный свободно плавающий кусок льда, что имплицитно подчёркивает мощь и силу человека.

Негативные характеристики человека выражаются автором и через сравнение его с предметами неодушевленными, повседневно окружающими нас. Здесь происходит выдвигание на первый план метафорической модели человек – это вещь.

Четвёртый подслот: **Человек – это вещь**

«It's about Jenny LaMarsh, the doll ...er, the young lady you kindly expressed interest in that time at the Beverly Hills hotel». – «Речь идет о Дженни Ламарш, кукле... э-э, молодой леди, к которой вы любезно проявили интерес тогда в отеле «Беверли Хиллз» [Haily, 1965: 188].

«He supposed, though, he would dispense with Dodo soon, She had been a fixture now for almost a year - longer than most of the others.» – «Тем не менее, он предполагал, что скоро избавится от Додо, она была его постоянным приспособлением уже почти год - дольше, чем большинство других» [Haily, 1965: 100].

А. Хейли не просто использует такие слова как *doll* «кукла», *fixture* «приспособление», называя неодушевленными именами женщину, а

намеренно показывает негативное отношение одного из героев к женщинам. Это не просто вербальное отображение, это отражение способа мышления героя, его эгоцентрической сущности через метафору.

*«He was **old shoe**, the **hind end of a disappearing breed** which management and boards of directors didn't want any more in the top critical posts» – «Он был старым **башимаком**, представителем исчезающей породы, которого руководство и советы директоров больше не хотели видеть на самых ответственных постах» [Haily, 1971: 188].*

А. Хейли использует лексические единицы ***old shoe**, **disappearing breed*** (туфля, приспособление), называя неодушевленными именами человека, чтобы сознательно показать отношение одного из героев к другому, это не просто вербальное отображение, это отражение отношения героя к человеку вообще.

Пятый подслот: ***Человек – это продукт***

Для описания родственных отношений автор прибегает к использованию метафорической модели, основанной на внешнем сходстве этих отношений и самого человека с продуктами питания.

*«Babs her older sister, had embraced Christine; and even Tony, two years younger and hating public affection, consented to be kissed. «So long, **Ham!**» Bab and Tony had told back, and Christine smiled at the use of the silly, affectionate name they gave her because she was the middle of their **trio sandwich**». – «Бэбс, ее старшая сестра, обняла Кристину, и даже Тони, который был на два года моложе и ненавидел публичные ласки, согласился, чтобы его поцеловали. «Пока, Хэм!» Бэб и Тони ответили тем же, и Кристина улыбнулась, услышав глупое, ласковое имя, которое они ей дали, потому что она была серединкой их сэндвича «трио» [Haily, 1965: 18].*

В данном примере мы видим сравнение трёх личностей с сэндвичем. ЛЕ ***sandwich*** «сэндвич» была выбрана автором, чтобы показать единство трёх героев. Как сэндвич понимается всеми как продукт, состоящий из двух

ломтиков хлеба, между которыми лежит начинка, так наши герои едины в своих помыслах, желаниях, предпочтениях

Шестой подслот: **Человек – профессия**

*«If I don't, some **clown** will likely open an acetylene tank under you man's nose, and that will finish for sure».* – «Если я этого не сделаю, какой-нибудь **клоун**, скорее всего, откроет баллон с ацетиленом у вас под носом, и это наверняка закончится» [Haily, 1965: 24].

*«How are we supposed to take **clowns** who mouth that kind of claptrap? Seriously?»* – «Как мы должны относиться к клоунам, которые несут подобную чушь? Серьезно?» [Haily, 1971: 24].

С отрицательной коннотацией автор называет одного из героев клоуном, подчеркивая тем самым его эксцентричность и любовь к буффонаде, то есть человеком, который любит шутить, смеяться, выступая как шут, паяц, скоморох. А другой становится зрителем, наблюдая за происходящими в отеле событиями действительно как зритель, пришедший на представление.

2. Слот «**Поведение человека**»

Данный слот раскрывает поведение человека в той или иной личностной или профессиональной ситуации. Данный слот содержит четыре подслота.

Первый подслот: **Поведение человека подобно действиям животных**

Поведение человека у А. Хейли также может сопоставляться с поведением животных. Метафорически изображается человек и его поведение в той или иной ситуации, хотя на первый взгляд употребляемые метафоры вовсе такими и не кажутся, так как носят характер стертости, давнего употребления, но тем не менее черта метафоричности присутствует.

*«I've just one question for the doctor. Will he be the one who'll explain to my little woman – who's been counting on this trip like a lot of other wives, I reckon – shy it is that having just got here we're **to turn tail** and go home?»* – «У меня только один вопрос к доктору. Будет ли он тем, кто объяснит моей маленькой женищине – которая рассчитывала на эту поездку, как, я полагаю, и многие другие жены, – как это неловко, что, только приехав сюда, мы должны

поджать хвост и вернуться домой?» [Haily, 1965: 302].

Для остроты речи и передачи образности явления употребляется давняя метафора *уйти, поджав хвост*, то есть с позором.

«*Questions buzzed in his head like pertinacious bees*». – «*Вопросы жужжали в его голове, как назойливые пчелы*» [Haily, 1965: 285].

Вопросов возникло столько много, а точнее проблем, связанных с ними в голове главного героя, что автор для передачи его состояния переносит из области-источника некоторые значения-анalogии на поведение героя, на его состояние. Лексические единицы «*buzzed – жужжали*» и «*bees – пчелы*» довольно ярко и образно представляют навязчивость вопросов и проблем, причиняющих беспокойство главному герою.

Второй подслот: *Поведение человека — это процессы, происходящие в природе*

««*Well...*» *The older woman hesitated, thawing a little*». – ««*Ну...*» *Пожилая женщина заколебалась, немного оттаивая*» [Haily, 1965: 126].

«*Peter paused, his mind leafing over events he had half-forgotten*». – «*Питер сделал паузу, перебирая в уме события, которые он наполовину забыл*» [Haily, 1965: 152].

«*Mentally he was leafing through the report of Ogden Bailey and the younger assistant Sean Hall*». – «*Мысленно он перелистывал отчет Огдена Бейли и младшего помощника Шона Холла*» [Haily, 1965: 164].

«*When we are busiest, monsieur, we are the proudest. Or should be, if one did not look beneath the cabbage leaf*». – «*Когда мы больше всего заняты, месье, мы больше всего гордимся собой. Или должно были бы гордиться, если бы не заглядывали под капустный лист*» [Haily, 1965: 358].

Поведение человека также представляется и через метафору природы. Свойства природных процессов переносятся автором на человеческое поведение. Человек может оттаивать «*thawing*», как лед, перелистывать свои мысли и память «*leafing*» как листья деревьев, ползать как насекомые «*look beneath the cabbage leaf*».

Третий подслот»: *Поведение человека подобно общине монахов*

Поведение человека у А. Хейли также может сопоставляться с поведением монахов. Метафорически изображается человек и его поведение в той или иной ситуации, хотя на первый взгляд употребляемые метафоры вовсе такими и не кажутся, так как носят характер стертости, давнего употребления, но тем не менее черта метафоричности присутствует.

«The head of Industrial Design, who welcomed Brett amid a buzz of other conversations, told him, «Maybe someday we'll take time out to plan a quieter cloister»». – *«Руководитель отдела промышленного дизайна, который поприветствовал Бретта среди шума других разговоров, сказал ему: «Может быть, когда-нибудь мы возьмем тайм-аут, чтобы спланировать более тихий монастырь»»* [Haily, 1971: 102].

Деятельность огромного монастыря – это один общий дом, в котором размеренно и ладно трудится большое число людей, объединенных общим уставом, землёй и постройками.

Четвёртый подслот: *«Человек всегда следит за ситуацией»:*

«Clearly, while letting his sales staff do their work, Smokey kept a sensitive finger on the pulse of business». – *«Очевидно, что, позволяя своим сотрудникам по продажам выполнять их работу, Смоки чутко держал руку на пульсе бизнеса»* [Haily, 1971: 362].

Герой всегда в курсе всех событий в своем бизнесе, он всегда держит руку на его «пульсе» и при малейшем сбое работы «организма» бизнеса готов реанимировать его.

3. Слот *«Действия человека»*

Данный слот содержит пять подслотов.

Первый подслот: *Действия человека – военные действия*

«Peter watched as she maneuvered the little car expertly through the narrow width of Burgundy Street, skirting the French Quarter». – *«Питер наблюдал, как она умело маневрирует маленьким автомобилем по узкой Бургундской улице, оглябая Французский квартал»* [Haily, 1965: 59].

*«He drove the fourteen miles to town, carefully observing speed limits, and headed for the St. Gregory which he had located and **reconnoitered** the day before».* – «Он проехал четырнадцать миль до города, тщательно соблюдая ограничения скорости, и направился к Сент-Грегори, который он обнаружил и **провел разведку** днем ранее» [Haily, 1965: 105].

*«It was a tactical concession in a long **war** with creditors»* - «Это была тактическая уступка в долгой **войне** с кредиторами». [Haily, 1965: 100].

Лексические единицы ***maneuvered*** (маневрировать), ***reconnoitered*** (провести разведку), ***war*** (война) наглядно показывают, что герои А. Хейли могут маневрировать, шпионить друг за другом, сражаться и так далее. Использование такой метафорической модели указывает на динамику, стремительное развитие событий, действий и отношений героев. Некоторые употребляются и в негативном плане, указывая на отрицательное отношение автора к какому-либо действию. В приведённых примерах действия человека показаны посредством глаголов, то есть таких лексических единиц, которые эксплицитно показывают то или иное действие, выполняемое человеком. Однако в романе довольно часто выполняемые действия (в нашем случае военные) переданы автором посредством словосочетаний, в которых доминантную роль представления того или иного действия, играют имена существительные. Например:

*«Tonight before going to bed he debated whether to make a new **foray through** the hotel in the early morning».* – «Сегодня вечером, прежде чем лечь спать, он размышлял, не **совершит** ли новую **вылазку** в отель ранним утром» [Haily, 1965: 288].

*«He had been closest to **capitulation** when the arrival of Peter MacDernott forestalled him».* – «Он был близок к **капитуляции**, когда прибытие Питера Макдермотта опередило его» [Haily, 1965: 318].

*«With Herbie Chandler already purchased as **an ally**, Quaratines immediate idea had been to employ an old ruse and attend the meeting in a borrowed bellboy's uniform».* – «Поскольку Херби Чандлер уже был приобретен в качестве

союзника, непосредственной идеей Карантина было воспользоваться старой уловкой и прийти на встречу в одолженной униформе коридорного» [Haily, 1965: 180].

Словосочетания с существительным в качестве доминантного маркера представления того или иного действия довольно частотны в текстовом материале: *foray through* (совершить вылазку, набег), *reminded her of the stratagem* (напомнить об уловке), *loosed a blast* (испустить вздох, заряд), *shot* (выстрел), *capitulation* (капитуляция), *as an ally* (в качестве союзника). Набеги конкурентов по гостиничному бизнесу, кампания по ограблению номеров гостиницы, враги и союзники, капитуляция, тактика и стратегия — все это относится к осуществляемым героями действиям.

«Yesterday, at a Washington press conference, Emerson Vale had blasted anew his favorite targets: General Motors, Ford, and Chrysler». – «Вчера на пресс-конференции в Вашингтоне Эмерсон Вейл вновь обрушился на свои излюбленные мишени: General Motors, Ford и Chrysler» [Haily, 1971: 134].

«But after the war he had armed himself with a degree, using night school and GI credits, and after that had started climbing, being ambitious, as most of his generation were who had survived Festung Europa and other perils». – «Но после войны он получил ученую степень, вооружённый вечерней школой и зачетами GI, и после этого начал подниматься по карьерной лестнице, будучи амбициозным, как и большинство представителей его поколения, переживших фестиваль Европы и другие опасности» [Haily, 1971: 91].

«But once elected, a union man became a political creature; to survive he must be reelected, and between elections he maneuvered like a politician courting favor with constituents». – «Но однажды избранный член профсоюза становился политическим деятелем; чтобы выжить, он должен был быть переизбран, и в промежутках между выборами он маневрировал, как политик, добивающийся расположения избирателей» [Haily, 1971: 59].

«The press wire services, probably due to a lack of hard news from other sources, had obviously given Vale's attack the full treatment». – «Телеграфные

службы прессы, вероятно, из-за отсутствия серьезных новостей из других источников, очевидно, дали полную оценку **нападению** Вейла» [Haily, 1971: 288].

«...*the auto critic whom Zaleski thought of as an idiot, **firing buckshot at the industry again***. – «...автокритик, которого Залески считал идиотом, снова **стреляет картечью по индустрии**» [Haily, 1971: 308].

Лексические единицы **had blasted anew his targets** (вновь обрушился на свои мишени), **armed** (вооружённый), **maneuvered** (маневрировал), **attack** (нападки), **firing buckshot** (стреляет картечью), что герои А. Хейли стреляют, захватывают, сражаются и т.д. Употребление такой метафорической модели указывает на динамику, стремительное развитие событий, действий и отношений героев. Здесь же атаки журналистов на репутацию компании, «обстрел компании из картечи». Частотность употребления военной метафоры подчеркивает тревожное, беспокойное отношение автора к героям и процессам, происходящим внутри его произведения.

Второй подслот: **Действия человека – механические действия**

Данной метафорой А. Хейли характеризует действия человека, уподобляя их предметам бытового окружения, а точнее механизм метафорического переноса основывается на схожести человеческого действия с принципом работы какого-то предмета быта. Схожесть проявляется в данном случае на функциональном уровне. Например:

«*A sleepy parking attendant brought down hristine's Volkswagen and they climbed in, Peter **jackknifing his length into the right-hand seat***. – «Сонный парковщик остановил «фольксваген» Кристины, и они забрались внутрь, Питер **вжался всем телом в правое сиденье**» [Haily, 1965: 57].

«*Your supposedly loyal staff is **riddled with corruption***». – «Ваши якобы лояльный персонал **погряз в коррупции**» [Haily, 1965: 165].

«*Long before the earliest waking guest stumbled drowsily from bed to bathroom, **the machinery of a new inkeeping day slid quietly into motion***». – «Задолго до того, как самый ранний проснувшийся гость, сонно спотыкаясь,

добрел от кровати до ванной, механизм нового рабочего дня тихо пришел в движение» [Haily, 1965: 66].

Языковые единицы *jackknifing his length into* (сжался), *riddled* (погряз), *been pared* (был урезан), *the machinery of a new inkeeping day* (механизм нового рабочего дня) наглядно демонстрируют механические действия тех или иных предметов, образно сравнивая их с действиями человека.

Третий подслот: *Действия человека – это зависимые действия*

Данной метафорой А. Хейли характеризует действия человека, отмечая его зависимость от тех или иных обстоятельств или других людей.

«*Matt, you and your people are on our necks every day for production, production, more production*». – «Мэтт, ты и твои люди каждый день висите у нас на шее из-за производства, производства, еще большего производства» [Haily, 1971: 57].

Четвёртый подслот: *Действия человека сопоставимы с продуктами питания*

«*I'm willing to hear your version of what happened*», the assistant plant chief said, «*but don't waste time because the way this reads*», – he fingered the red-tabbed grievance report you've **cooked us all a hot potato**». – «Я готов выслушать вашу версию произошедшего, – сказал помощник начальника цеха, – но не тратьте время впустую, потому что, судя по тому, как это читается», - он ткнул пальцем в отчет о жалобе с красными вкладками, – «вы приготовили нам всем горячую картошку» [Haily, 1971: 51].

«*And now that the hint had become fact, it was clear that Big Rufe had a part in most of the illegal action going on. «Don't cut no slice o' that pie for me*», Rollie had insisted, when the subject of drug traffic came up». – «И теперь, когда намек стал фактом, стало ясно, что Большой Руф принимал участие в большинстве происходящих незаконных действий. «Не отрезай мне ни кусочка от этого пирога», – настаивал Ролли, когда зашла речь о торговле наркотиками» [Haily, 1971: 388].

Действия героев также описываются, как мы видим, и при помощи фразеологических единиц, основой которых являются метафорические преобразования. Урвать лакомый кусочек – метафорическая единица, которой автор характеризует действия и поведение героев. Они создают атмосферу жадности, готовности пойти на риск и преступление ради сладкой наживы.

Пятый подслот: Действия героев также *описываются и при помощи предметов быта*:

«*Sure we have them, J.P. You picked the toughest ticket in town, but for you we pulled every string. They're being sent to our lunch table at the Waldorf, Is that okay?*» – «Конечно, они у нас есть, Джей Пи. Ты выбрал самый сложный билет в городе, но ради тебя мы потянули за все ниточки. Их отправляют к нашему обеденному столу в «Уолдорф», это нормально?» [Haily, 1971: 97].

«*The unions have cooperated; news media give publicity which helps; there's been other aid in other ways. That's why it hurts to get knifed in the back by your own people, in your own company*». Brett asked, «*Who knifed you? How?*» «*Let me go back a bit*». – «Профсоюзы сотрудничали; средства массовой информации дают рекламу, которая помогает; была оказана другая помощь другими способами. Вот почему так больно получать удар ножом в спину от своих же людей, в своей же компании». Бретт спросил: «Кто ударил тебя ножом? Как?» «Позвольте мне вернуться немного назад» [Haily, 1971: 83].

Словосочетания «потянуть за ниточку» и «получить удар ножом в спину» употреблены как метафоры. Первая метафора показывает перенос свойств одного явления (распутывание клубка) на другое (раскрытие тайны) или как в данном случае (помощь по всем направлениям). Вторая метафора демонстрирует моральную и эмоциональную боль от предательства.

Предметы, которые являются областью-источником в данных метафорах, использованы автором для того, чтобы показать натянутость отношений героев, сложность складывающейся в произведении ситуации.

4. Слот «**Внутренний мир человека**»

Данный слот включает в себя четыре подслота.

Внутреннее эмоциональное состояние человека также передается А. Хейли посредством метафор и на первый план здесь также выходит излюбленный автором прием с военной метафорой.

Первый подслот: ***Внутреннее состояние человека — это война и внутренняя борьба***

Одним из самых ярких примеров является описание внутреннего состояния одной из героинь после совершенного её мужем преступления.

«It seemed to the Duchess of Croydon as if she was waiting for a slow-burning fuse to reach an unseen bomb. Whether the bomb would explode, and where, would only be known when the burning reached it. Nor was it certain how long, in time, the fuse would take». – «Герцогине Кройдонской казалось, что она ждет, когда медленно горящий фитиль доберется до невидимой бомбы. Взорвется ли бомба и где, станет известно только тогда, когда пламя достигнет ее. Также не было известно наверняка, сколько времени со временем потребуется для срабатывания предохранителя» [Haily, 1965: 433].

Напряжённость ожидания последствий совершенного преступления достигла в ней такого накала, что это волнение представляется как бомба, фитиль которой уже зажжен и медленно достигает своей цели. Неизбежно произойдёт взрыв, не ясно только, насколько хватит длины фитиля.

Война происходит не только между государствами, противниками и людьми, но даже и внутри человека, между двумя сторонами человеческого Я.

Второй подслот: ***Внутреннее состояние человека – это крайнее беспокойство, волнение, ожидание неприятностей***

Часто А. Хейли представляет внутренний мир человека и через фразеологические обороты, основанные на метафоре. Например:

«He was still tense, he realized. He had been on tenterhooks ever since the session yesterday with McDermott, wondering just how and when the call would come – a direct summons from Warren Trent perhaps?». – «Он понял, что все еще напряжен. Он был как на иголках со вчерашнего сеанса с Макдермоттом, задаваясь вопросом, как и когда поступит звонок – возможно, прямой вызов

от Уоррена Трента?» [Haily, 1965: 119].

«Well, maybe that's true, even if convenient. But here and now – like I or not – we **are involved up to our wisdom teeth**». – «Что ж, может быть, это и правда, даже если это удобно. Но здесь и сейчас – нравится мне это или нет – мы вовлечены **вплоть до наших зубов мудрости**» [Haily, 1965: 301].

«Brightening, she answered, «It's **another sling and arrow**»». – «Просияв, она ответила: «Это еще одна **праща со стрелами**»» [Haily, 1965: 119].

Использование автором лексических единиц *been on tenterhooks* (был как на иголках), *another sling* (праща), означающей боевое оружие, ярко демонстрирует внутреннее состояние человека, находящегося в состоянии боевой готовности.

Третий подслот: **Внутреннее состояние человека подобно действиям технических механизмов**

«Tonight, like any night, he would go homeward wearily, feeling older than his fifty-three years and convicted he had **spent another day of his life inside a pressure cooker**». – «Сегодня вечером, как и в любой другой вечер, он устало отправлялся домой, чувствуя себя старше своих пятидесяти трех лет и убежденный, что провел еще один день своей жизни внутри скороварки» [Haily, 1971: 82].

«This place should stay the **pressure cooker** it is». – «Это место должно оставаться таким, каким оно есть в варочном автоклаве» [Haily, 1971: 297].

«He knew **the roof had fallen in**, in a way he had least expected». – «Он знал, что крыша обрушилась так, как он меньше всего ожидал» [Haily, 1971: 158].

Да метафора действительно авторская, не сразу поймешь ее, а что же вообще за механизм такой этот **pressure cooker или варочный автоклав**.

Pressure cooker is a tightly covered pot in which food is cooked very quickly by the pressure of hot steam (LDCE).

Скороварка – это плотно закрытая кастрюля, в которой пища готовится очень быстро под давлением горячего пара (LDCE).

Дефиниция дает точное представление о данном аппарате и сразу же читатель воспринимает ту внутреннюю обстановку, которая происходит в самом герое. Жара, накал, тревога кипят в нем.

Четвёртый подслот: ***Внутреннее состояние человека подобно природным явлениям***

«*The creative chief told him, «I need a **new fire in me**»».* – «Креативный директор сказал ему: «Мне нужен новый огонь во мне»» [Haily, 1971: 129].

«*Wingate nodded. «I'm sorry about that, too. I was **blowing steam**». He smiled, this time less tensely. «Now, I guess, I've let the rest of it ou». «**Steam** is only a white cloud», Brett said. «Is the source of it classified?».* – «Уингейт кивнул. «Я тоже сожалею об этом. Я выпускал пар. – Он улыбнулся, на этот раз менее натянуто. «Теперь, я думаю, я выложил все остальное». «Пар – это всего лишь белое облако», – сказал Бретт. «Засекречен ли его источник?»» [Haily, 1971: 48].

«*She knew she had brought **disaster** on herself, and whatever other **disasters** followed would happen anyway because it was too late to change anything, whatever she said or did*». – Она знала, что сама навлекла на себя беду, и какие бы другие бедствия за этим ни последовали, они все равно произойдут, потому что было слишком поздно что-либо менять, что бы она ни сказала или ни сделала» [Haily, 1971: 173].

Артур Хейли сравнивает внутренний мир своих героев с катастрофой, с огнем, который горит в них. Он разгорелся и перерастает в тревогу в самом человеке.

ФРЕЙМ «ОТНОШЕНИЯ В КОЛЛЕКТИВЕ»

Фрейм «Отношения в коллективе» включает в себя 2 слота: «межличностные отношения» и «деловые отношения»

1. Слот «**Межличностные отношения**»

Отношения людей в коллективе, то есть межличностные отношения, как правило, строятся по двум принципам - положительный или отрицательный

характер протекания отношений. Данный слот представлен следующими метафорическими моделями в пяти подслотах:

Первый подслот: *Межличностные отношения людей – это война*

*«It would have been a big mistake, either to have shown a possessiveness about Peter or to have given little Miss Marshmallow the satisfaction of believing she had **won** a famine **victory** even though, in fact, she had». – «Было бы большой ошибкой либо проявлять собственнические чувства по отношению Питеру или доставить маленькой мисс Маршмеллоу удовольствие, поверив, что она одержала **победу** над голодом, хотя на самом деле так оно и было» [Haily, 1965: 244].*

*«We are in a **war**, you and me - on opposite sides. It won't be finished in our times, either». – «Мы на **войне**, ты и я - по разные стороны баррикад. Это не будет закончено и в наше время» [Haily, 1965: 470].*

*«Once in a while there'll be **truces**». – «Время от времени будут заключаться **перемирия**» [Haily, 1965: 471].*

*«After his own **skirmish** with the Duchess on Monday night, Peter was reluctant to risk another misunderstanding, especially since any kind of inquiry might be presented as a personal **intrusion**». – «После его собственной **стычки** с герцогиней в понедельник вечером Питер не хотел рисковать еще одним недоразумением, тем более что любой запрос может быть представлен как личное **вторжение**» [Haily, 1965: 337].*

Использование автором таких лексических единиц как **victory** «победа», **war** «война», **truces** «перемирие», **skirmish** «стычки», **intrusion** «вторжение» наглядно демонстрируют, что личные отношения героев представляются как война. Отношения людей могут складываться беспокойно, воинственно. Взаимодействующие стороны находятся в состоянии войны, но естественно не в буквальном смысле, без физического воздействия, а на уровне их внутреннего состояния. Они могут воевать и заключать перемирия, участвовать в перестрелках, проигрывать или наоборот одерживать победу.

Важно отметить, что метафора войны не просто в словах, использованных автором, а в самом понятии отношений героев.

*«There wasn't any time to spare, and hadn't seen from the beginning, because a racial labor dispute always **burned with a short fuse**».* – «Свободного времени не было, да и не предвиделось с самого начала, потому что расовый трудовой спор всегда вспыхивал с коротким запалом» [Haily, 1971: 244].

*«But she conceded to herself: Sometimes she did **throw needless slings and arrows**, just as she had a moment ago about Hub Hewitson».* – «Но она призналась самой себе: иногда она действительно бросала ненужные пращи и стрелы, точно так же, как минуту назад поступила с Хабом Хьюитсоном» [Haily, 1971: 470].

*«A cop was an **enemy**, whatever his color, and a black one was worse because he was a lake of the Man».* – «Полицейский был **врагом**, какого бы цвета он ни был, а чернокожий был еще хуже, потому что он был воплощением Человека» [Haily, 1971: 471].

*«...reminded Adam that he had not had breakfast, due to his **fight** with Erica, and was hungry. lie also remembered he must call home soon».* – «...напомнила Адаму, что он не завтракал из-за ссоры с Эрикой и был голоден. он также вспомнил, что скоро должен позвонить домой» [Haily, 1971: 471].

*«Through the evening they had talked, mostly about Adam, though not by his choice but because Rowena adroitly **parried** questions about herself».* – «Весь вечер они разговаривали, в основном об Адаме, хотя и не по его выбору, а потому, что Ровена ловко **парировала** вопросы о себе» [Haily, 1971: 337].

Лексические единицы **burned, slings and arrows, enemy, fight, parried** / сгорел, враг, ссора, парировать, пращи и стрелы/ наглядно демонстрируют сложность отношений между героями, представляя их как военные действия, то есть как действия, направленные на уничтожение того, кто несимпатичен и имеет противоположные взгляды. Каждая из приведённых лексических единиц имеет отрицательную коннотацию и отчётливо это показывает.

Следующая метафорическая модель, входящая в данную систему, представляет второй подслот.

Второй подслот: *Межличностные отношения людей – это спорт*

Из метафорической модели «Межличностные отношения людей - это война» следует модель «Межличностные отношения людей – это спорт». Закономерным является и то, что спортивная метафора тесно связана с военной, так как спортивные состязания и поединки представляются в когнитивной системе человека тоже как процесс борьбы и соперничества. А. Хейли переносит ряд значений из области спорта в область личностного взаимодействия людей и представляет такие отношения как спортивную борьбу.

*«He had fallen, Warren Trent realized, for an ancient, elementary **gambit**. But he was indignant that Dumaire should have seen fit to play it on him».* – «Уоррен Трент понял, что он попался на древний, элементарный **гамбит**. Но он был возмущен тем, что Дюмер счел нужным подшутить над ним» [Haily, 1965: 321].

*«The conversation, he thought, was like a **game of tennis**, with the **ball** lobbed from one **court** to the other. He waited for it to come back».* – «Разговор, подумал он, был похож на **игру в теннис**, когда **мяч** перебрасывают с одного корта на другой. Он ждал, когда это вернется» [Haily, 1965: 15].

*«Or perhaps I don't like big white **football players** proving how kind they are by being nice to colored boys».* – «Или, возможно, мне не нравятся большие белые **футболисты**, доказывающие, какие они добрые, будучи милыми с цветными мальчиками» [Haily, 1965: 78].

Лексические единицы **gambit** «гамбит», **game of tennis** «игра в теннис», **ball** «мяч», **football players** «футболисты» ярко и образно переносят читателя в мир спорта. Участники отношений представляются автором как футбольные игроки, которые по сути своей находятся по разные стороны спортивных баррикад и их цель – одержать победу или же не допустить соперника на свою территорию. Как и в шахматах, внутри человеческих отношений может

возникать и гамбитовая ситуация, жертвование чего-то в целях последующего большего успеха.

Третий подслот: **Взаимоотношение людей – это разрушение**

Часто в произведениях Артура Хейли человеческие отношения складываются полностью с отрицательным уклоном, и автор прибегает к использованию фатальной метафоры, или метафоры разрушения этих самых отношений.

«*He was also pushy and a braggart, and all the time had a way of **talking you down***». – «Он также был напористым и хвастуном, и все время находил способ тебя **подначить**» [Haily, 1965: 152].

«*Once before, what he had believe was love had **turned to ashes***». – «Однажды то, что он считал любовью, **превратилось в пепел**» [Haily, 1965: 402].

«*The other flushed, his lips tightening. «What's happening here is temporary, a phase. I've seen them before. This one will pass, the same as others». «No, if you think that, you're fastening a **hangman's noose**. And you deserve better, Warren – after all these years*». – «Другой покраснел, его губы сжались. «То, что здесь происходит, временно, это фаза. Я видел их раньше. Этот пройдет, как и другие». Нет, если ты так думаешь, то затягиваешь **петлю палача**. И ты заслуживаешь лучшего, Уоррен – после стольких лет» [Haily, 1965: 158].

Лексические единицы **talking you down** «подначивать», **turned to ashes** «обратить в пепел», **hangman's noose** «петля палача» экспрессивно и наглядно показывают, что отношения героев доходят до предела, до полного «разрушения», уничтожения, «стирания в пепел».

Четвёртый подслот: **Взаимоотношения людей подобны предметам быта**

«*He grinned. «I had an early morning session with your boss. It was like a **cold shower**. Is Down yet?*». – «Он ухмыльнулся. - У меня была ранняя утренняя встреча с вашим боссом. Это было похоже на **холодный душ**. Уже спустился?» [Haily, 1965: 199].

*«The daytime hours had produced their usual **quota** of problems, culminating in the evening with several more: the brush with the Duke and Duchess of Croydon, the near demise of Albert Wells». – «Дневные часы принесли свою обычную **порцию** проблем, кульминацией которых вечером стали еще несколько: стычка с герцогом и герцогиней Кройдонскими, близкая кончина Альберта Уэллса» [Haily, 1965: 65].*

Лексические единицы ***cold shower*** «холодный душ», ***quota*** «квота» (порция) показывают, что автор переносит неприятные, отрицательные значения из области – источника «предметы быта» в область-цель «взаимоотношения людей» для того, чтобы подчеркнуть негатив, складывающийся между героями. Данная модель носит онтологический характер, так как метафора основывается на представлении абстрактного понятия через материальную субстанцию.

Пятый подслот: ***Межличностные отношения людей – это природные катаклизмы***

Даже природа представлена через военную терминологию, как будто бы она вторит человеку и грозит ему расправой.

*«Before the sun disappeared, at last, behind a **squad** of white birches like silhouetted **sentinels**, the lake was alive with color». – «Прежде чем солнце, наконец, скрылось за отрядом белых берез, похожих на силуэты часовых, озеро заиграло красками» [Haily, 1971: 230].*

«Inside the fence, trees and other protective planting formed a visual shield against watchers from outside». – «Внутри забора деревья и другие защитные насаждения образовывали визуальный щит от наблюдателей снаружи» [Haily, 1971: 297].

2. Слот «**Деловые отношения**»

Данный слот представлен тремя подслотами.

Первый подслот: «**Деловые отношения - игра**»

*«Not so sure. 'F the police **get their teeth in**». – «Не так уверен. Если полиция пустит в ход свои зубы» [Haily, 1965: 31].*

«*The one named Dixon said, « Let's quit **horsing around**. How much?».* – «Тот, кого звали Диксон, сказал: «Давайте перестанем валять дурака. Сколько?» [Haily, 1965: 9].

«*Goddam, Emile! Don't **play cat and mouse with me!**» «If I appeared to, I'm sorry».* – «Черт возьми, Эмиль! Не играй со мной в кошки-мышки!» «Если мне показалось, что это так, прошу прощения» [Haily, 1965: 321].

«*For another, with them being **walking on eggshells**.*” *He looked at Peter».* – «Во-вторых, с учетом того, что они ходят по яичной скорлупе. Он посмотрел на Питера» [Haily, 1965: 388].

Действия героев также описываются и при помощи фразеологических единиц, основой которых являются метафорические преобразования. Рисковать, играть в кошки мышки, ходить вокруг да около — метафорические единицы, которыми автор характеризует действия и поведение героев. Они создают атмосферу авантюризма и недосказанности героев.

Второй подслот: «*Деловые отношения – это война*»

«*You will. Others won't. All the same, it's the way the **war** will go».* – «Вы будете. Другие этого не сделают. Тем не менее, именно так и пойдет **война**» [Haily, 1965: 471].

«*Volleys from welding machines and **rivet guns** were punctuated by the constant hiss of the power tools' life blood-compressed air».* – «Залпы сварочных аппаратов и пистолетов для заклепок перемежались постоянным шипением источника жизненной силы электроинструмента - сжатого воздуха» [Haily, 1971: 285].

«*There ought to be more, many more, and everybody knew it, but right now many of the black workers didn't want responsibility, or were afraid of it because of young **militants** in their ranks, or simply weren't ready.*

*If the union failed to support its black **militants** at all, the **militants** would charge union leaders with racial prejudice and being "management lackeys».* – «Их должно было быть больше, намного больше, и все это знали, но прямо сейчас

многие чернокожие рабочие не хотели ответственности, или боялись ее из-за молодых боевиков в своих рядах, или просто не были готовы.

Если бы профсоюз вообще не поддержал своих чернокожих активистов, боевики обвинили бы профсоюзных лидеров в расовых предрассудках и в том, что они «лакеи руководства» [Haily, 1971: 192].

«Well, O'Keefe thought, perhaps there might be no **explosion** after all. He waited to see». – «Что ж, подумал О'Киф, возможно, взрыва все-таки не будет. Он хотел посмотреть» [Haily, 1971: 471].

Третий подслот: **Деловые отношения подобны поведению животных**
«Matt Zaleski raised his voice to the **bull roar** he had learned on a factory floor». – «Мэтт Залески повысил голос до бычьего рева, которому он научился на заводе» [Haily, 1971: 57].

«Barbara could have used an office in the jam-packed, creative **rabbit warren** one floor down, where a few windowless, cupboard-size offices were kept available for outof-town staffers like herself while working temporarily in New York». – «Барбаре мог бы пригодиться офис в битком набитом креативном кроличьем логове этажом ниже, где несколько кабинетов без окон, размером со шкаф, были доступны для сотрудников из других городов, таких как она, временно работающих в Нью-Йорке» [Haily, 1971: 287].

Голос героя подобен реву завода, а завод уже ревет как бык. Офис героини настолько мал, что сравнивается с кроличьей норой.

Таким образом, личные отношения героев, чаще всего, представляются как война. Отношения людей могут складываться беспокойно, воинственно. Коммуницирующие стороны находятся в состоянии войны, но естественно не в буквальном смысле, без физического воздействия, а на уровне их внутреннего состояния. Они могут воевать и заключать перемирия, участвовать в перестрелках, проигрывать или наоборот одерживать победу. Важно отметить, что метафора войны не просто в словах, использованных автором, а в самой природе отношений героев.

Таким образом, система метафорических моделей, демонстрирующих «отношения в коллективе» представляется автором через понятия войны, спорта, разрушения, животных и области предметов быта. Первые три области вытекают одна из другой или как следствие друг друга, а последние связаны с предыдущими через формирование общего образа разрушения, то есть можно говорить о совместимости всех метафорических моделей. Именно совместимость и является их общей основой объединения.

Производственный роман не просто показывает отношения между людьми в коллективе. Его основная задача показать те деловые отношения, которые управляют данным производством, а именно позволяют процветать или угасать отельному бизнесу.

ФРЕЙМ «ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС»

Фрейм «Производственный процесс» содержит 2 слота: «Бизнес-экономическая деятельность» и «Производственная ситуация»

1. Первый слот: «Бизнес-экономическая деятельность»

Данная система метафор в романе А. Хейли «Отель» представлена следующими метафорическими моделями в пяти подслотах:

Первый подслот: *Бизнес-экономическая деятельность – это война*

Данная модель является основой построения всех последующих моделей. Действительно отношения между работодателем и подчиненным зачастую складываются как ведение военных действий.

*«Occasional new arrivals were still trickling in - from late planes and trains, and several were being roomed by Chandler's **platoon** of bellboys, though the «boys» was a figure of speech since none was younger than forty, and several graying **veterans** had been with the hotel a quarter century or more» – «Случайные новоприбывшие все еще прибывали – с опоздавших самолетов и поездов, и за некоторыми ухаживал взвод коридорных Чандлера, хотя «мальчики» были фигуральным выражением, поскольку никому из них не было моложе сорока, а несколько сидящих ветеранов проработали в отеле четверть века или больше» [Haily, 1965: 6].*

*«Never mind, give the **bell captain**».* – «Не бери в голову, позвони капитану» [Haily, 1965: 6].

*«It was just when W.T. Found out why I was there he called me in and began dictating letters, then **firing off** instructions to be relayed to other people in the hotel».* – «Как раз тогда, когда У.Т. узнал, зачем я здесь, он вызвал меня и начал диктовать письма, а затем раздавать инструкции для передачи другим людям в отеле» [Haily, 1965: 65].

*«As one team member expressed it: «When we go in, the thing we announce is that no staff changes are contemplated. Then we get on with the **firings**»».* – «Как выразился один из членов команды: «Когда мы приходим, мы объявляем, что никаких кадровых изменений не предвидится. Затем мы приступаем к стрельбам»» [Haily, 1965: 136].

Работники представляются как взвод ветеранов, руководитель — это капитан, как на войне. А взаимоотношения начальник-подчиненный — это поле битвы двух враждующих сторон. У Хейли часто употребляется такая военная терминология как: *to fire, firing off, firings, pillaging, to shoot* (вести огонь, отстреливаться, обстрелы, мародерство, стрелять) и многое другое. Все это ещё раз показывает натянутость отношений героев.

*«But did it really matter – at least to himself? Was the hotel worth **fighting for**?»* – «Но имело ли это действительно значение – по крайней мере, для него самого? Стоил ли отель того, чтобы за него бороться?» [Haily, 1965: 87].

*«First, weeks ahead of any negotiations, **a spy team** – usually headed by Ogdon Bailey – would move into the hotel, its members registering as normal quests».* – «Сначала, за несколько недель до любых переговоров, шпионская команда – обычно возглавляемая Огдоном Бейли – переезжала в отель, ее члены регистрировались как обычные квестеры» [Haily, 1965: 136].

*«In a way, there was ironic justice in the fact that Curtics O'Keefe, who used **espionage** as a business tool, should be **spied** upon himself».* – «В некотором смысле, была ироническая справедливость в том факте, что за Кертисом О'Кифом, который использовал шпионаж как бизнес-инструмент, следовало

следить самому» [Haily, 1965: 321].

«*If the St. Gregory was going down to **defeat**, at least it was doing so the sound of trumpets*». – «Если «Святой Григорий» шел на поражение, то, по крайней мере, он делал это под звуки труб» [Haily, 1965: 356].

«*I **fired** a guy because he slugged me. What's more, I'm gonna make it stick, and if you've got any guts or justice you'd better back me up*». – «Я уволил парня, потому что он ударил меня. Более того, я собираюсь добиться своего, и если у вас есть хоть капля мужества или справедливости, вам лучше поддержать меня» [Haily, 1971: 6].

«*He had no intention of **firing** Parkland, knowing that if he did, it would be a greater injustice piled on another*». – «У него не было намерения увольнять Паркланда, зная, что если бы он это сделал, это было бы еще большей несправедливостью по отношению к другому» [Haily, 1971: 6].

«*A sizable portion of page one was given over to an **attack** on the auto industry by Emerson Vale*». – «Значительная часть первой страницы была отведена нападкам Эмерсона Вейла на автомобильную промышленность» [Haily, 1971: 75].

«*Thus, Matt Zaleski could not find time for interest in individuals only in statistics which **regiments** of individuals, like unconsidered **army privates**, added up to*». – «Таким образом, Мэтт Залески не мог найти времени для того, чтобы интересоваться отдельными лицами только статистикой, в которую складывались полки отдельных лиц, таких как неучтенные армейские рядовые» [Haily, 1971: 198].

«*In another sense he was a **master sergeant of Marines***». – «В другом смысле он был старшим сержантом морской пехоты» [Haily, 1971: 123].

Работники представляются как полк рядовых солдат, руководитель – это сержант, как на войне. А взаимоотношения начальник-подчиненный – это атака одной из двух враждующих сторон. У Хейли часто употребляется такая военная терминология как: *to fire, firing off, firings, loot, to shoot* (стрелять,

отстреливаться, обстрелы, грабить) и многое другое. Все это еще раз показывает натянутость отношений героев.

*«Jake Earlham intervened from his window seat. «We're here because your editors and in your case, Bob, you person **ally** asked if we would respond to some questions today, and we agreed to»». – «Джейк Эрлхэм вмешался со своего места у окна. «Мы здесь потому, что ваши редакторы и, в вашем случае, Боб, ваш человек Элли спросили, ответим ли мы сегодня на некоторые вопросы, и мы согласились»» [Haily, 1971: 87].*

*«Nowadays, management realized that **avant-garde** cars were more likely to be created by «with it» designers who were imaginative and experimental about fashion, including their own appearance». – «В наши дни руководство осознало, что авангардные автомобили, скорее всего, будут создаваться дизайнерами «с нуля», которые проявляли творческий подход и экспериментировали с модой, включая свой собственный внешний вид» [Haily, 1971: 136].*

*«He told Erica about the Orion add-ons, and the cost, which Adam had known would **trigger** the **blast** it had. On returning from the proving ground to staff». – «Он рассказал Эрике о дополнениях Orion и их стоимости, которые, как знал Адам, вызовут взрывную реакцию. По возвращении с испытательного полигона к персоналу» [Haily, 1971: 321].*

*«But the ancient building, and two others like it, had an urgent function. It was an **outpost** for the auto companies' «hard core» hiring programs». – «Но у этого древнего здания, как и у двух других, подобных ему, была неотложная функция. Это был форпост для «жестких» программ найма автомобильных компаний» [Haily, 1971: 356].*

*«Not as much as you'd think. Ever hear of a well paid **spy**?» «I suppose not». Adam reflected: **Spying** was something which all big auto companies practiced, though denying that they did. His own company's **espionage** center-under an innocuous name occupied cramped, cluttered quarters in the Design Styling Center and was a clearinghouse for **intelligence** from many sources». – ««Не так сильно, как ты думаешь. Когда-нибудь слышал о хорошо оплачиваемом шпионе?» «Я*

полагаю, что нет». Адам размышлял: *Шпионаж – это то, что практиковали все крупные автомобильные компании, хотя и отрицали, что они это делали. Шпионский центр его собственной компании под безобидным названием занимал тесные, захламленные помещения в Центре дизайна и был центром обмена информацией из многих источников*» [Haily, 1971: 99].

Бизнес представляется полем битвы соперничающих сторон и даже врагов. Каждая сторона имеет свои военные средства в борьбе за успех кампании. Шпионские команды, шпионаж, борьба за влияние - и это не война, это представление А. Хейли положения отношений людей в сфере бизнеса. Каждый хочет найти свою выгоду, осадить блокпост, проводить туда вылазки и в итоге захватить его и одержать полную победу. Все как на войне, и не только терминология, но и суть происходящих событий в романе. Главная цель одной стороны: сломить, завоевать, подчинить, а другой: обороняться, отстоять, вытеснить.

Второй подслот: ***Бизнес-экономическая деятельность – это казнь***

«*«The other flushed, his lips tightening. «What's happening here is temporary, a phase. I've seen them before. This one will pass, the same as others». «No, if you think that, you're fastening a hangman's noose. And you deserve better, Warren – after all these years»».* – «*«Другой покраснел, его губы сжались. «То, что здесь происходит, временно, это фаза. Я видел их раньше. Этот пройдет, как и другие».* – *«Нет, если ты так думаешь, то затягиваешь петлю палача. И ты заслуживаешь лучшего, Уоррен – после стольких лет»»*» [Haily, 1965: 158].

Фатальность прослеживается в метафоре *hangman's noose*, которая указывает на крах бизнеса и всей системы, управляемой главным героем. Герой находится в таком же точно положении, как и казнимый с петлей палача на шее.

Опасность ситуации — вот основа канала переноса значения из одной области в другую.

Третий подслот: ***Бизнес-экономическая деятельность человека подобна музыкальному действию***

А. Хейли неоднократно применяет музыкальную метафору для достижения контраста в отношениях людей деловых кругов.

*«Without warning the old man slammed his fist upon the table top. «By God! - there was a time when I'd have the **tune**, not **danced a jig** to theirs»». – «Без предупреждения старик стукнул кулаком по столешнице. «Клянусь Богом! – было время, когда я играл под их дудку, а не танцевал джигу»» [Haily, 1965: 75].*

*«As well as Marsha's friends, who he hoped, would be of a different caliber from the Dixon-Dumair **quartet** – there would be one or two older people». – «А также друзья Марши, которые, как он надеялся, будут отличаться от квартета Диксон-Дюмэйр – там будут один или два человека постарше» [Haily, 1965: 266].*

Объединение людей подобно квартету музыкантов, а один из главных героев «играл музыку», а не «танцевал джигу», что означает, экономически был гораздо состоятельнее и не был зависим.

Четвёртый подслот: **Бизнес-экономическая деятельность подобна работе технического механизма**

*«Information came cheap if you knew the **pipelines** of the inner city; all it took was the price of a fix, the promise of a favor, even the right kind of threat». – «Информация обходилась дешево, если вы знали трубопроводы в центре города; все, что требовалось, – это цена за исправление, обещание об одолжении или даже правильная угроза» [Haily, 1971: 158].*

*«But if you've never done any of that, if you don't have the habits, it's like learning another language; what's more, it takes time. You could call it changing attitudes, or changing **gears**». – «Но если вы никогда ничего из этого не делали, если у вас нет таких привычек, это все равно что изучать другой язык; более того, это требует времени. Вы могли бы назвать это изменением отношения или переключением передач» [Haily, 1971: 147].*

«A few big city dealers, aware of the problem and with influence at factories because of volume sales, insisted that cars for more valued customers be built on

*Tuesday, Wednesday, or Thursday, and customers who **knew the ropes** sometimes went to big dealers with this objective». – «Несколько дилеров из крупных городов, знавших о проблеме и имевших влияние на заводах из-за большого объема продаж, настаивали на том, чтобы автомобили для более уважаемых клиентов выпускались во вторник, среду или четверг, и клиенты, которые знали, в чем дело, иногда обращались с этой целью к крупным дилерам» [Haily, 1971: 207].*

Как и техника бизнес может выходить из строя, подвергаться сбоям. Для преодоления кризиса в нем необходимо переключать так называемые «скорости в экономике», а для того, чтобы такой процесс прошел успешно, необходимо знать всю сферу от и до.

Пятый подслот: **Бизнес-экономическая деятельность человека – природное явление**

А. Хейли неоднократно применяет метафорическую модель, основанную на природных явлениях для достижения контраста в отношениях людей деловых кругов.

*«Either way no one seriously believed any more that Chrysler's slim-pointed **Pentastar** would fail to stay in **orbit** a reasonable achievement on its own, prompting the chairman of the board to hurry less nowadays, think more, and read what he wanted to». – «В любом случае, никто больше всерьез не верил, что тонкоконечный Pentastar Chrysler не сможет удержаться на орбите, что само по себе является разумным достижением, побуждающим председателя правления в наши дни меньше торопиться, больше думать и читать то, что ему хочется» [Haily, 1971: 75].*

*«If you filter Junior's output the way he advised to begin with you might just find a **pearl** or two». – «Если вы отфильтруете вывод Джуниора так, как он советовал для начала, вы, возможно, просто найдете жемчужину или две» [Haily, 1971: 166].*

«So ... just barely possibly might this early, inchoate concept, the seed sown here and now, for Farstar». – «Итак... едва ли возможно, чтобы эта ранняя,

зачаточная концепция стала семенем, посеянным здесь и сейчас, для *Farstar*» [Haily, 1971: 159].

Все три лексические единицы (орбита, жемчужина и семя) относятся к «природной сфере», но к разным сферам – источникам. Орбита – это абстрактное природное явление, а жемчужина и семя – конкретные материальные объекты природы. Первая ЛЕ передаёт идею «другого процесса», вторая – идею начала (зарождения).

2. Слот «**Производственная ситуация**»

Довольно ярко А. Хейли представляет в своих текстах такой концепт из области человеческой жизни и отношений как «производственная ситуация». Проблемная производственная ситуация может возникнуть в любой ситуации человеческого взаимодействия, в любых условиях и в любое время. Она может быть случайной или же наоборот спланированной каким-либо лицом заранее. По итогам исследования нами были включены следующие метафорические модели в данную систему, слот которой включает в себя восемь подслотов:

Артур Хейли представляет возникающие проблемные ситуации как какое-либо заболевание или же процесс лечения данного заболевания – это решение той или иной проблемы. Таким образом, выдвигается на первый план такая метафорическая модель как:

Первый подслот: **Производственная ситуация — это лечение.**

«The important thing was that a fresh and clearly competent brain had brooded over present deficiencies in food management and come up with suggested remedies». – «Важным было то, что свежий и явно компетентный мозг поразмыслил над существующими недостатками в организации питания и предложил способы их устранения» [Haily, 1965: 356].

«Furthermore, I deplore with Dr. Ingram the incident of yesterday. It is merely on the question of procedure at this moment that was disagree. My own view is to treat more mildly for an unpleasant but localized infection». – «Более того, я вместе с доктором Ингрэмом сожалею о вчерашнем инциденте. Это всего лишь по вопросу о процедуре на данный момент было высказано несогласие.

Мое собственное мнение заключается в более мягком лечении неприятной, но локализованной инфекции» [Haily, 1965: 303].

««Why don't you like him?» Not for the first time Royce was surprised by the old man's perception. He answered, «Maybe there's some **chemistry** between us doesn't mix». «It isn't fair», Christine objected. «All we have talked about is me». «I enjoined it – a lovely **antidote** to a lousy day. Anyway, there'll be other times»». – ««Почему он тебе не нравится?» Не в первый раз Ройс был удивлен пронизательностью старика. Он ответил: «Может быть, между нами есть какая-то химия, которая не сочетается». «Это нечестно», – возразила Кристина. «Все, о чем мы говорили, – это обо мне». «Я посоветовал это – прекрасное противоядие от паршивого дня. В любом случае, будут другие времена»» [Haily, 1965: 65].

«The successful house robbery, the Aladdin's haul of cash, his survival of the elevator disaster barely an hour ago – all these seemed **symptoms** of invincibility». – «Успешное ограбление дома, улов наличных у Аладдина, то, что он выжил после катастрофы в лифте всего час назад, – все это казалось симптомами непобедимости» [Haily, 1965: 455].

Герои пытаются решить проблему как «врач лечит то или иное заболевание». Решается эта проблема при помощи лекарств, процесса лечения, локализации инфекционного заболевания, введения препарата-антидота в «организм», который представляется в виде взаимоотношений двух сторон. У каждой проблемы есть в наличие и свои характерные «симптомы». Автор вкладывает идею «решения проблемы» в слова и посылает их читателю, а тот в свою очередь вынимает их из слов и осознает в качестве идей, которые впоследствии сам и домысливает.

Представляется также производственная ситуация и через религиозную метафору.

Второй подслот: **Производственная ситуация подобна религиозному явлению.**

«But he would not say it, of course. Because a **private hell** was something you

lived with alone, even when someone else's casual questions nudged old, raw wounds within yourself». – «Но он, конечно, не сказал бы этого. Потому что личный ад – это то, с чем ты живешь в одиночестве, даже когда чьи-то случайные вопросы бередают старые, незаживающие раны внутри тебя» [Haily, 1965: 15].

*«The lobby, when he reached it, was a scene of **pandemonium**. Screams resounded through the elevator doors». – «Когда он добрался до вестибюля, там царило столпотворение. Крики доносились из-за дверей лифта» [Haily, 1965: 446].*

*«Keycase froze. He dare not move. He had come to **Golgotha**. Intuition told him why». – «Кейс с ключами застыл. Он не смеет пошевелиться. Он пришел на Голгофу. Интуиция подсказала ему почему» [Haily, 1965: 459].*

*«And where these elite led, others followed, until the St. Gregory was both was a **mecca** and a machine for making gold». – «И туда, куда вела эта элита, следовали другие, пока Сент-Грегори не стал одновременно меккой и машиной для изготовления золота» [Haily, 1965: 319].*

Проблема, представленная религиозной метафорой, основывается на механизме ассоциации сложившейся у героя ситуации с такими существующими религиозными понятиями как ад, чистилище, Голгофа, Мекка.

Данная ситуация, в которую автор помещает своего героя, не просто проблема, это настоящее испытание для него, серьезная беда.

Третий подслот: **Производственная ситуация подобна строительному объекту**

Как ни странно, но у Хейли довольно часто прослеживается употребление метафорических моделей, образованных по механизму схожести с предметами быта. Механизм образования модели «**Производственная ситуация подобна строительному объекту**» представляет большой интерес. Любопытен сам механизм образования данного вида метафоры, ведь автор переносит значения из конкретной сферы

человеческой деятельности «строительные объекты» на абстрактное понятие «производственная ситуация». Таким образом, область-источник — это стройка, а областью — мишенью является проблема. При помощи конкретизации, то есть сужения понятия, автор представляет абстрактное явление более доступным для читателя.

*«As if with a single impulse, the other three fell upon the young Negro and, before their combine assault, he went down. Marsha heard the thud of blows and also – from outside – a growing hum of voices in the corridor. The others heard the voices too. **«The roof is falling in», Lyle Dumair warned urgently.** – «Словно в едином порыве, остальные трое набросились на молодого негра, и перед их объединенной атакой он упал. Марша услышала глухие удары, а также – снаружи – нарастающий гул голосов в коридоре. Остальные тоже слышали голоса. **«Крыша проваливается», – настойчиво предупредил Лайл Дюмэр**» [Haily, 1965: 46].*

*«You can't hurry it. If Hal feels he's being pushed, he'll **blow the roof off Downing Street. The whole thing's damn touchy, anyway...**». – «Ты не можешь торопить события. Если Хэл почувствует, что на него давят, он снесет крышу с Даунинг-стрит. В любом случае, все это чертовски щекотливо...» [Haily, 1965: 115].*

Словосочетания «крыша проваливается» и «он снесёт крышу» как метафорические конструкции использованы автором, чтобы передать идею сильного раздражения и злости. Гнев человека таков, что он готов сорвать крышу с дома.

Четвёртый подслот: **Производственная ситуация – это природный комплекс**

*«Designers liked to see results of their work out of doors **«on the grass», as they put it.** – «Дизайнерам нравилось видеть результаты своей работы на открытом воздухе, «на траве», как они выражались» [Haily, 1971: 67].*

*«A manufacturing plant employing thousands of workers was a **jungle**, with a **jungle's lawlessness**, and all that he could do was pick his moment to take a*

stand». – «Завод-изготовитель, на котором работали тысячи рабочих, был джунглями с царящим в джунглях беззаконием, и все, что он мог сделать, – это выбрать момент, чтобы занять твердую позицию» [Haily, 1971: 183].

«*The Orion had been a Hub Hewitson **dust cloud**, and still was; so had other successes, failures too, though the latter were usually forgotten as fresh Hewitson **dust** erupted elsewhere*». – «Орион был центром пылевого облака Хьюитсона и остается им до сих пор; были и другие успехи, но и неудачи тоже, хотя о последних обычно забывали, поскольку свежая пыль Хьюитсона извергалась в другом месте» [Haily, 1971: 48].

«...*downtown Detroit, a **square mile oasis** like a miniature Manhattan*». – «...Центр Детройта, оазис площадью в квадратную милю, похожий на Манхэттен в миниатюре» [Haily, 1971: 234].

Завод – сердце корпорации представляется как джунгли, где все так же запутано и сложно. Жизнь завода протекает по-своему своеобразно. Все работники, начиная от простого рабочего и заканчивая начальником производства имеют какие-то свои дела, связанные с заводом помимо непосредственной работы на нем. Так и создается переплетенная сеть, похожая на джунгли.

Пятый подслот: **Производственная ситуация подобна культурной деятельности**

««*There's my **Thinkolarium**. For when I need to get creative and be uninterrupted away from that wired-for-sound **Taj Mahal** we work in*». He motioned vaguely in the direction of the company's Design-Styling Center». – ««Вот мой мыслеобраз. Для тех случаев, когда мне нужно проявить творческий подход и не отвлекаться от этого Тадж-Махала, в котором мы работаем». Он неопределенно махнул рукой в направлении Центра дизайна и стилизации компании» [Haily, 1971: 79].

Герой в ироническом тоне говорит о корпорации как о Тадж Махале, «святом месте», но для него, по – видимому, уже достаточно наскучившим и утомившем его.

Шестой подслот: *Производственная ситуация подобна медицинскому процессу*

«A notable one was electronic fuel injection, replacing a conventional carburetor the latter an anachronistic **hangover** from primitive engines and overdue for its demise». – «Примечательным из них был электронный впрыск топлива, заменивший обычный карбюратор, который был анахронизмом, оставшимся от примитивных двигателей, и давно пора было покончить с ним» [Haily, 1971: 178].

«As he spoke, the car shuddered violently an intense **pulsation**, shaking everything, including occupants. Adam found his vision blurring slightly from the rapid movement. Simultaneously a metallic hum rose and fell». – «Пока он говорил, машина сильно содрогнулась от интенсивной пульсации, сотрясшей все, включая пассажиров. Адам обнаружил, что его зрение слегка затуманилось от быстрого движения. Одновременно раздался металлический гул, который то усиливался, то затихал» [Haily, 1971: 99].

««I thought the small car fever wouldn't last», Braithwaite went on. Eventually, with the **fetus** ready for the world, the car dropped on its tires. A moment later an ignition key was turned, an engine sprang to life». – ««Я думал, что лихорадка с маленькими автомобилями продлится недолго», – продолжал Брейтуэйт. В конце концов, когда плод был готов к появлению на свет, машина встала на дыбы. Мгновение спустя был повернут ключ зажигания, двигатель ожил» [Haily, 1971: 91]. 2.

«The Orion is Sales and Marketing's **baby** now. Back at the farm we've new things burning». – «Теперь «Орион» – детище отдела продаж и маркетинга. Там, на ферме, у нас горят новые вещи» [Haily, 1971: 63].

Примечательно, что герой говорит о разрабатываемом им автомобиле, новой концепт версии, как о существе, как о живом. Машина может себя также плохо чувствовать, как и человек, у нее может быть «жар». Для героя Адама – она просто ребенок, новорожденный младенец, которого он так долго вынашивает в своей голове и проектах как «эмбриона».

Седьмой подслот: *Производственная ситуация подобна работе человеческого организма*

«*Matt Zaleski was in his orchid atrium, which adjoined the kitchen, and looked up as Brett and Barbara came in through the bungalow's side door. Matt had built the atrium soon after buying the house eighteen years ago, on migrating here from Wyandotte*». – «Мэтт Залески находился в своем орхидейном атриуме, примыкавшем к кухне, и поднял глаза, когда Бретт и Барбара вошли через боковую дверь бунгало. Мэтт построил атриум вскоре после покупки дома восемнадцать лет назад, когда переехал сюда из Вайандотта» [Haily, 1971: 236].

«*To the west, cleaner, greener Dearborn, abutting the giant factory complex of the Rouge; in contrast, in the eastern extremity, the Grosse Pointes, tree-studded, manicured, havens of the rich*». – «На западе – более чистый и зеленый Дирборн, примыкающий к гигантскому фабричному комплексу Руж; напротив, на восточной оконечности - Гросс-Пойнт, усаженный деревьями, ухоженный, пристанище богачей» [Haily, 1971: 75].

«*Someone, thoughtfully, had been in to light the fire; now, tongues of flame cast light and shadows on the ceiling*». – «Кто-то предусмотрительно зашел разжечь камин; теперь языки пламени отбрасывают свет и тени на потолок» [Haily, 1971: 99].

«*The phalanx of company men and wives surrounding the executive vice-president smiled dutifully*». – «Фаланга мужчин и жен компании, окружавших исполнительного вице-президента, покорно улыбнулась» [Haily, 1971: 169].

Для Адама его автомобиль, его детище – представляется как и человек – живым существом с различными возможными заболеваниями, так и для другого героя Мета Залески, увлечение всей его жизни – своя собственная оранжерея, представляется как желудочек в сердце человека.

Восьмой подслот: *Производственная ситуация подобна функционированию предметов быта*

««Yes», Jameson said. «We're sure of that, also that you can go one of two ways. Either redesign the cowl side structure and underbody torque boxes», – he filled in engineering details or add by-aces and reinforcement». – ««Да», – сказал Джеймсон. «Мы уверены в этом, а также в том, что вы можете пойти одним из двух путей. Либо переделайте боковую конструкцию капота и коробки крутящего момента в нижней части кузова, – он добавил технические детали, – «либо добавьте дополнительные детали и усиление»» [Haily, 1971: 46].

Эти метафоры связаны с различными явлениями и формируют различные метафорические модели понятия производственной ситуации и тем самым дают возможность обратить внимание на различные аспекты представления ментального опыта. Медицинская метафора создает представление о проблеме как о заболевании, требующем лечения. Религиозная метафора не так богата, но довольно мощно действует на сознание читателя. Метафора строительных объектов представляет проблему как стену, которую невозможно разрушить или же, наоборот, как обрушивающуюся крышу, которая угрожает придавить человека. Такие метафоры настолько естественны в нашей жизни и так пронизывают наше мышление, что воспринимаются как самоочевидные. Но, тем не менее, автор довольно умело использует их в контексте возникающей ситуации.

Выделенные фреймы, слоты и субслоты представляют собой сферы-источники, из которых автор берёт основы для метафорического сравнения человека.

Итак, А.Хейли изображает чаще всего человека с отрицательных позиций, показывается животная сущность человека, отношения между людьми, какими бы они не были (межличностные, деловые, трудовые и т.д.), – это война. В производственных романах А.Хейли человек постоянно находится в состоянии «войны». Военная метафора в данном романе – это символ жестокости и раздора не только в отношениях и деятельности человека, а в человеке самом, в его сущности как таковой.

2.3. Фреймы «Сфера производственной деятельности», «Событие», «Оценка» и их метафорическая репрезентация

Доминантной позицией каждого художественного текста является его название. У А. Хейли в названии романа всегда присутствует лексическая единица, позволяющая сразу же определить сферу производственной деятельности героев романа. Роман «Отель» повествует о гостиничном бизнесе как сфере услуг, связанной с предоставлением временного проживания. Роман «Колёса» представляет автомобильный бизнес. Однако актуализация фрейма осуществляется не только посредством наименования. К основным языковым маркерам данного фрейма относятся все лексические единицы, коннотативное значение которых тем или иным образом связано с выбранной сферой производства, представляемой в романе. Наиболее показательным в этом плане является роман «Сильнодействующее лекарство», название которого не только номинирует работу фармацевтической фабрики, а представляет сферу медицины. Таким образом, в концепте «Производство» наименование фрейма «Сфера производственной деятельности» будет меняться в зависимости от наименования той сферы производства, которая рассматривается в романе. Для романа «Отель» данный фрейм будет именоваться «Гостиничный бизнес», в романе «Колёса» «Автомобильный бизнес», а в романе «Сильнодействующее лекарство» данный фрейм получил наименование «Медицина».

Представляя в романе работу фармацевтической фабрики, А. Хейли хотел, прежде всего, показать сферу медицины, показать врачей, ведь главная идея романа заключается в том, что именно врач является тем чудодействующим и сильнодействующим лекарством, которое может спасти и спасает людей. Иначе говоря, важнейшей смысловой частью данного романа является образ медицины как значимый составной элемент жизни человека. Анализ фрейма «Медицина» как составляющей концепта «Производство» позволяет на когнитивном уровне показать значимостное своеобразие

содержательной стороны словесного знака «Медицина» как важнейшей области здоровья и исцеления человека.

Фрейм «Сфера производственной деятельности»

В романе «Сильнодействующее лекарство» фрейм «Сфера производственной деятельности» имеет наименование «Медицина», что раскрывает суть и содержание основного сюжета романа. В данном случае, как было уже сказано, – это понятие «Медицина». В ходе нашего исследования были определены понятийные характеристики концепта «медицина» в романе А. Хейли «Сильнодействующее лекарство». Для этого были определены отражённые в коллективном сознании и закреплённые в дефинициях словарей признаки этого явления.

Как производственный роман, «Сильнодействующее лекарство» А. Хейли представляет собой описание деятельности фармацевтической компании. Представим лексикографический анализ лексической единицы «медицина» для более полного и конкретного понимания тех ЛЕ, которые представляют основную тему данного художественного текста.

В словаре Cambridge мы обнаруживаем такие словарные статьи: medicine 1. a substance used to cure an illness or injury (субстанция, используемая для лечения заболевания или травмы); лекарство. 2. the science of curing and preventing illness and injury (наука лечения и предотвращения заболевания или травмы); медицина [Cambridge Dictionary, URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/medicine>].

В словаре Collins: medicine. 1. Medicine is the treatment of illness and injuries by doctors and nurses (Медицина – это лечение заболеваний и травм докторами и медицинскими сёстрами). 2. Medicine is a substance that you drink or swallow in order to cure an illness (Медицина – это субстанция, которую пьют или глотают, чтобы вылечить заболевание) [Collins Dictionary, URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/medicine>].

Таким образом, слово «medicine» имеет два значения – медицина и лекарство.

В толковом словаре русского языка С.И. Ожегова эти два слова имеют следующие определения: МЕДИЦИНА – совокупность наук о здоровье и болезнях, о лечении и предупреждении болезней, а также практическая деятельность, направленная на сохранение и укрепление здоровья людей, предупреждения болезней. ЛЕКАРСТВО – природное или синтетическое лечебное средство [Ожегов, 2006].

Однако в тексте романа значительно чаще встречается слово «drug», также переводимое на русский язык в том числе и как «лекарство».

В словаре Collins [Collins Dictionary, URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/drug>] слово “drug” имеет следующее толкование:

1. A drug is a chemical, which is given to people in order to treat or prevent an illness or diseases (Лекарство – это химическое вещество, которое дают людям, чтобы вылечить или предотвратить болезнь.)

2. Drugs are substances that some people take because of their pleasant effects, but which are usually illegal (Наркотики – это субстанции, которые некоторые люди принимают ради приятных эффектов, но которые обычно незаконны).

В словаре Cambridge [Cambridge Dictionary, URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/medicine>] слово «drug» имеет четыре основных толкования:

1. An illegal substance such as marijuana or cocaine, which some people take in order to feel happy, relaxed or excited (Незаконная субстанция, например, марихуана или кокаин, которую принимают некоторые люди, чтобы почувствовать себя счастливыми, расслабленными или взволнованными).

2. A medicine or a substance for making medicines (Лекарство или субстанция для изготовления лекарства).

3. A substance that people doing a sport sometimes take illegally to improve their performance (Субстанция, которую иногда принимают спортсмены, чтобы улучшить свои показатели).

4. A substance such as tobacco, coffee or alcohol that makes you want more and more it (Субстанция, например, табак, кофе или алкоголь, которая заставляет хотеть ее все больше и больше).

Далее в ходе исследования нами были выделены все словосочетания из романа, которые содержали в себе слова «medicine» или «drug».

Слово «medicine» в абсолютном большинстве случаев подразумевало под собой значение «медицина», за исключением нескольких случаев использования его для обозначения каких-либо лекарств. Рассмотрим эти примеры:

a chief of medicine – главный врач больницы

the present state of medicine – современное состояние медицины

to practice medicine – лечить, практиковать медицину

practice of medicine – практика медицины, лечение

to talk professional medicine – разговаривать профессиональным медицинским языком

one of the greatest breakthrough in medicine – один из величайших прорывов в медицине

heart medicines – лекарства для сердца

cold medicine – лекарства от простуды

heart and blood-pressure medicine – лекарства для сердца и кровяного давления

to be years in medicine – годами заниматься медициной

colleagues in medicine – коллеги в медицинской сфере

deserving people of a medicine – достойные люди в медицинской сфере

a field of medicine – область медицины

to graduate in medicine – закончить университет по медицинскому направлению

veterinary medicine – ветеринарная медицина

Также слово являлось частью названий общественных организаций:

Committee on the Safety of Medicines – Комитет по безопасности лекарств

Citizens for Safer Medicine – Граждане за безопасные лекарства (название общества)

Food and Drug Administration – Управление по санитарному надзору за качеством пищевых продуктов и медикаментов

Слово «drug» в этом тексте имеет значительно более широкое употребление, в основном в значении «лекарство». Исключение составляет эпизод, в котором главный врач больницы стал злоупотреблять лекарствами, и, соответственно, они стали для него настоящими наркотиками

drugrelated – связанный с лекарствами

drug company – фармацевтическая компания

drug firm- фармацевтическая фирма

drug industry – фармацевтическая индустрия

drug business – фармацевтический

drug manufacturing – изготовление лекарств

drug container – контейнер для лекарства

drug manual – инструкция по применению лекарства

drug addict – наркоман

drug abuse – злоупотребление наркотиками

drug house – фармацевтическая компания

drug research – исследование лекарства

drug lag – a pharmaceutical industry term for the delay before a new agent is allowed into the US drug marketplace (термин фармацевтического производства, определяющий откладывание выпуска нового лекарства на рынке США)

drug launching – запуск лекарства

drug user – потребитель лекарства

drug person – наркоман

drug's reputation – репутация лекарства

Отдельно была выделена группа фраз с глаголами – в основном они были связаны с процессами, происходящими в фармацевтической компании:

to work on a drug – работать над лекарством

to use a drug – использовать лекарство

to make a good drug – сделать хорошее лекарство

to test drugs – тестировать лекарство

to market a drug – рекламировать лекарство

to raise doubts about the drug – вызывать сомнения о лекарстве

to place the drug on sale – поместить лекарство на продажу

to deliver a drug by injection – вводить лекарство через инъекцию

to take drugs – принимать лекарство

to introduce a drug – вводить лекарство

to respond positively to the drug – положительно реагировать на лекарство

new drug – новое лекарство

experimental drug – экспериментальное лекарство

important drug – важное лекарство

successful drug – успешное лекарство

‘me-too’ drugs – лекарства с одинаковым действующим веществом

Таким лекарствам в романе было уделено много внимания – они путают пациентов и врачей, выпускаются разными компаниями. Таким образом, с одного и того же действующего вещества различные компании могут получить прибыль, просто меняя название в ходе маркетинговой компании.

dangerous drug – опасное лекарство

revolutionary drug – революционное лекарство

particular drug – определённое лекарство

filthy drug – грязный наркотик

generic drug – воспроизведённое, аналоговое лекарство

Связано с лекарствами с одинаковым действующим веществом – их воспроизводят с новыми дополнительными веществами и продают.

patented drug – запатентованное лекарство

safe drug – безопасное лекарство

beneficial drug – полезное лекарство

joyous drug – радостное лекарство

good drug – хорошее лекарство

Эта фраза часто используется разными героями романа. Хорошее лекарство – оно хорошее для кого? Для пациента, потому что помогает справиться с болезнью? Для тех же пациентов, потому что оно имеет мало побочных эффектов? Для фармацевтической компании, потому что оно прибыльное?

major drug – основное лекарство

miracle drug – чудесное лекарство

fine drug – хорошее лекарство

livesaving drug – жизненно важное лекарство

prescription drug – лекарство по рецепту

druggist – аптекарь

drugstore – аптека

selling drugs – продажа лекарств

the effects of drugs – эффект лекарств

samples of the drug – образцы лекарства

the stew of drugs – смесь лекарств

a suspicion about the drug – подозрение о лекарстве

influence of drugs – влияние лекарств

side effects of drugs – побочные эффекты лекарств

toxic effects of drugs – вредные эффекты лекарств

an adverse reaction to a drug – неблагоприятная реакция на лекарство

the quantity of the drug sold – количество проданного лекарства

a drug for every occasion – лекарство на все случаи

a victim of drug company propaganda – жертва пропаганды фармацевтической компании

safety of the drug – безопасность лекарства

type of drug – тип лекарства

drug-warnings – противопоказания

a drug soon to be released – лекарство, скоро поступающее на продажу

a family of drugs – лекарства с одним действующим веществом

new drug delivery system – A drug delivery system is a system that is used as a medium or carrier for administering a pharmaceutical product to a patient (то есть, способ применения лекарства, например приём внутрь или внутривенно)

abbreviated new drug application is an application for a U.S. generic drug approval for an existing licensed medication or approved drug (заявление на одобрение лекарства для последующего воспроизведения его на продажу в США).

Таким образом, фрейм «Медицина» был рассмотрен с точки зрения понятийных характеристик концепта «medicine» и синонимичной ему в большинстве случаев лексической единицей «drug» и было определено, что они употреблены как «медицина», «лекарство», «наркотик»: практика лечения заболеваний; вещество, обладающее лечебными свойствами; вещество, вызывающее возбуждённое состояние. Обозначенные параметры (лечение и лекарство) и будут являться слотами выделенного фрейма.

Фрейм «Событие»

Фрейм «Событие» представляет собой сложную когнитивную структуру, которая не только показывает динамику действий и событий, представленных в тексте и необходимых для понимания и интерпретации его смыслового содержания, но и играет огромную роль в связывании отдельных смысловых частей в единое целое. Например, в тексте романа А.Хейли «Сильнодействующее лекарство» фрейм «Событие» объединяет все действия, связанные с появлением лекарства, апробацией в клинике и появлением его в аптечных центрах. Каждое из действий, связанных тем или иным способом с

появлением и применением лекарства, будет представлять собой слот, совокупность которых и создаст фрейм «Событие» концепта «Производство».

Таким образом, напомним ещё раз, что слот – это минимальная структурная единица фрейма, а фрейм «Событие» – это совокупность слотов, которая передаёт динамику событийности. Слоты позволяют детализировать сюжетную линию текста, а их взаимодействие выявляет авторский замысел и его производственную картину мира.

В переводе названия романа на русский язык – «Сильнодействующее лекарство» – в слове «лекарство» можно выделить также и переносный смысл: лекарство – это средство, помогающее пережить какое-либо несчастье, беду, нежелательное явление. Рассмотрим, какие действия и события в жизни героев романа становились для них лекарствами и лечением. Вереница данных событий будет представлять собой последовательность слотов, каждый из которых, представляя то или иное знание (информацию о значимом для героев событии) и создаст фрейм «Событие». Не всегда доминантной языковой единицей слота будет являться метафора.

Фрейм «Событие» в каждом из производственных романов А. Хейли будет представлять то или иное действие как средство представления и решения той производственной ситуации, которая рассматривается в романе. Соответственно в каждом из романов данный фрейм будет иметь своё наименование. В романе «Сильнодействующее лекарство» фрейм «Событие» получил наименование «Лекарство». Данный фрейм включает в себя два слота: «Лекарство как лекарственное средство» и «Лекарство как исцеление души». Приведём несколько примеров для демонстрации каждого слота.

Слот «Лекарство как лекарственное (медикаментозное) средство»

Данный слот даёт информацию о том, что при в романе рассматриваются лекарственные средства, которые используются врачами для лечения больных. Данные средства могут как помогать больным, так и приносить вред, если они не получили должного клинического исследования.

Пример №1: (подслот: *положительные свойства лекарственного средства*): Исследование шло медленно: в университете Кэмбриджа, где Мартин работал, лаборатория находилась в ужасных условиях, не хватало помещений, финансирования, исследователей, даже лабораторных животных, в связи с этим ему очень нужен был грант от компании Селии.

К важным признакам фрейма «Медицина» относится олицетворение медицины с лекарством, способным победить болезнь. Читатель экстраполирует медицину на лекарство, как на единственное средство, способное спасти человека.

Несмотря на все проблемы, у Мартина было чёткое понимание о том, чего он стремится достичь:

«To discover, through continuing genetic research, a brain peptide which enhances memory in younger people but, as those same people grow older, is not produced in the human body anymore. Then, having found and isolated such a peptide, we'll learn to produce it by genetic techniques. After that, people of all ages can be given it to minimize memory loss, forgetfulness - and perhaps eliminate mental aging altogether». – «Посредством генетических исследований открыть **пептид** мозга, который улучшает память молодых людей, но когда они становятся старше, этот **пептид** больше не вырабатывается в человеческом теле. Затем, обнаружив и выделив этот **пептид**, мы научимся производить его с помощью **генетических технологий**» [Hailey, 1984: 180].

Использованные автором медицинские термины обуславливают коммуникативно-прагматическую заданность настоящего фрагмента для формирования установки на получение гарантированного результата, а именно убеждения читателя в положительных свойствах лекарственного средства. Слот маркирован здесь профессиональными характеристиками денотата «лекарство», выраженными определёнными лексическими единицами (терминами медицины).

Пример № 2: (подслот: создание новых лекарств): Надежды на излечение больной не было, но Мартину очень хотелось помочь другим заболевшим этой болезнью.

*«No matter what's discovered, nothing will revive a **dead brain cell**. I've no illusions about that». Standing, he looked down at his mother sadly. «No, it's others who'll be helped someday soon. Others who haven't advanced this far»». – «Неважно, что мы откроем, ничто не может возродить мёртвые клетки мозга. У меня нет иллюзий на этот счёт, – он грустно посмотрел на мать. – Нет. Но однажды мы сможем помочь другим. Тем, кто ещё на ранней стадии заболевания» [Hailey, 1984: 189].*

Маркирование слота осуществляется здесь посредством ЛЕ, выражающих веру в возможность получить лекарство для борьбы с болезнью: *it's others who'll be helped someday soon - однажды мы сможем помочь другим.*

Пример № 3: (подстот: получение нового (другого) лечебного эффекта от применяемого препарата): Через некоторое время в исследовании Мартина произошёл прорыв – хоть и не совсем такой, на который он рассчитывал:

*«**The central nervous system** is, of course, highly regulated by brain peptides. And since you inform me that the injected material affects the **brain**, it could be reducing brain signals of hunger... So, one way or another, your compound plainly has a desirable **antiobesity** effect». – «**Центральная нервная система**, конечно же, регулируется мозговыми пептидами. И так как вы сказали мне, что введённый материал влияет на мозг, он может уменьшать сигналы голода в **мозг**... В общем, каким-то образом, ваше соединение явно обладает желаемым эффектом против **ожирения**» [Hailey, 1984: 307].*

Выделенные ЛЕ выполняют определённое эмотивное воздействие на читателя, продолжая вербализовать фрейм «Лекарство» посредством следующих характеристик – сравнение с хроническим заболеванием, при котором человек страдает избыточным весом, приводящим нередко к серьёзным сердечно-сосудистым отклонениям.

Пример № 4: (подслот: негативный эффект от непроверенного лекарственного средства): В последний день кругосветного путешествия, а точнее, в последнюю ночь, совет директоров позвал Селию на помощь – ужасные последствия применения Монтейна (наименование лекарства) стали проявляться в катастрофических масштабах, не оказалось никого, кто мог бы взять на себя ответственность. Поставив определённое условие, Селия согласилась:

«Montayne must be withdrawn from sale by Felding-Roth today, and a public statement made about its dangers. Not tomorrow, not next week, and no more waiting while the FDA makes up its mind Today». – «Фелдинг-Рот должны отозвать Монтейн с продажи сегодня и сделать публичное заявление об опасности его применения. Не завтра, не на следующей неделе, не когда решит FDA – сегодня» [Hailey, 1984: 327].

ЛЕ *Montayne* (Монтейн), как доминантная ЛЕ смыслового содержания не только данного текстового фрагмента, но и всего текста романа, ярко раскрывает содержание фрейма «Событие» («Лекарство») посредством представления сильнодействующего лекарства, способного, как оказалось принести к непоправимым последствиям (смерти больных).

Селия осознавала все возможные финансовые убытки (особенно из-за судебных дел, которые, как ожидалось, будут массово появляться), но ставила свою совесть и безопасность пациентов превыше всего.

Слот «Лекарство как исцеление души»

Данный слот даёт информацию о том, что лекарством для человека может быть не только медикаментозное средство. Нередко его могут вылечить доброе отношение и понимание, совет и утешение, хорошая новость и позитивные эмоции.

Пример №1: (подслот: близкий человек – внутреннее убежище, источник тепла и покоя): Общение с мужем Эндрю для Селии всегда было отдыхом, лечением и помощью:

«Andrew», his wife said, «you're such a **comfort**. – «Эндрю, – сказала его жена. – Ты такое утешение.» [Hailey, 1984: 10].

Лексическая единица *comfort* (утешитель) создаёт позитивный эмоциональный образ и говорит о том, что муж всегда нёс для Селии лишь положительные эмоции. В данном случае метафора «Ты – утешение» наделяет человека символической функцией и ценностью, так как демонстрирует, что в мире тревог и печали, этот человек становится внутренним убежищем, источником покоя и тепла.

Вербализация слота осуществляется в данном случае посредством лексической единицы с ярким мелиоративным коннотативным значением слова, которое резонирует с положительным значением лексемы медицина: лечение, радость выздоровления, хорошее здоровье и т.д.

Пример № 2: (подслот: *правильный выбор человека, которой может заставить жить и любить*): Интересно, что они сблизилась благодаря одному общему делу, и Селия сразу была уверена, что Эндрю – именно тот, кто нужен ей в качестве мужа. Она успела разузнать о нём в клинике и подошла к вопросу очень серьёзно. К их третьей встрече вердикт Селии был готов:

«Her strong gray-green eyes met Andrew's directly. «I was going to wait until another time we met, but I may as well tell you now. **I've decided to marry you**»». – «Её сильный взгляд серо-зелёных глаз встретился со взглядом Эндрю: «Я хотела дождаться нашей следующей встречи, но могу сказать тебе и сейчас. **Я решила выйти за тебя замуж**»» [Hailey, 1984: 27].

Глагол *I've decided* (я решила) чётко и однозначно демонстрирует выбор главной героини относительно своих отношений с Эндрю. Маркирование данного слота семантически отражается как выбор человека, который сможет принести тебе радость жизни, а именно выступить тем лекарством, которое заставить тебя жить и любить.

Пример № 3: (подслот: *событие (отдых), которое может стать лечением*): Самым лучшим из возможных завершением кругосветного

путешествия для Селии стало прибытие на Гавайи детей. Как Эндрю обещал много лет назад, он всё-таки организовал посещение мемориала «Аризона»:

«We're going tomorrow; it's all arranged. Going to the Arizona Memorial, to your father's ship and where he died. And just as you wanted, your children will be with you». – «Мы едем завтра, всё организовано. Едем к мемориалу «Аризона», к кораблю твоего отца, где он погиб. И как ты и хотела, твои дети будут с тобой» [Hailey, 1984: 314].

После посещения мемориала, Селия почувствовала себя обновлённой и готовой начать новую жизнь – а если точнее, то найти новую работу:

«I've decided it's time to stop feeling sorry for myself, and to put my life back together. It's been a wonderful holiday, the finest ever, but it will be over in two more days». – «Я решила прекратить себя жалеть и собрать свою жизнь обратно. Это был чудесный отпуск, лучший в моей жизни, но через два дня он закончится» [Hailey, 1984: 321].

Итак, медицина в данном случае олицетворяется с лекарством, способным победить плохое настроение, снять стресс, вдохнуть желание жить и работать: это, во-первых, путешествие героев (смена обстановки, новые впечатления), а во-вторых, посещение мемориала (связь Селии с прошлым, тем, что для неё очень важно). После такого двухстороннего лечения в жизни Селии происходит перелом – она готова работать дальше.

Пример № 4: (подслог: человек как носитель высоких нравственных и интеллектуальных качеств): Ещё в начале карьеры, Селия отличалась от других торговых представителей своей вовлечённостью и желанием работать в соответствии со своей совестью. Исполнительный директор компании Фелдинг-Рот Эли Кэмпердаун назвал её образ мышления даром и перед своей смертью после тяжёлой болезни посоветовал ей всегда следовать своим инстинктам:

*«Celia, I believe there is something you have: a **gift**, an **instinct**, for judging what is right... Big changes are coming in our business, changes I won't see... Some in our company believe you are going far. That's good... So I'll give you some advice,*

my last advice... Use your gift, Celia. Trust your good instincts. When you have power, be strong to do what you believe... Don't let lesser people dissuade you...» – «Селия, я верю, что в тебе что-то есть – дар или инстинкт – что даёт тебе возможность судить, что правильно... В нашем бизнесе грядут большие перемены, перемены, которые я уже не увижу... Кое-кто в нашей компании уверен, что ты далеко пойдёшь. Это хорошо... Я дам тебе совет, мой последний совет... Используй свой дар, Селия. Доверяй своим инстинктам. Когда у тебя будет власть, будь достаточно сильной, чтобы делать то, во что ты веришь... Не позволяй мелким людям разубедить тебя...» [Hailey, 1984: 99].

ЛЕ *a gift, an instinct, for judging what is right* (дар, инстинкт, определять, что правильно) доминирующие не только в этом текстовом фрагменте, но и в других фрагментах романа, где речь идёт о Селии образно представляют её как *лекарство* для всей компании Фелдинг-Рот.

Слоты фрейма «Событие» (Лекарство) представлены в следующей ниже таблице 1:

Таблица 1

Фрейм «Событие» (Лекарство)» концепта «Производство» в романе «Сильнодействующее лекарство»

ФРЕЙМ	СЛОТЫ	ПОДСЛОТЫ	Лексические маркеры на языке романа
С О Б Ы Т И Е	<i>Лекарство как лекарственное (медикаментозное) средство</i>	<i>положительные свойства лекарственного средства</i>	<i>good drug, miracle drug, safe drug, fine drug</i>
		<i>создание новых лекарств</i>	<i>revolutionary drug, to make a good drug</i>

	получение нового (другого) лечебного эффекта от применяемого препарата	<i>unexpected effect, achieving a different therapeutical effect, producing a secondary medical outcome</i>
	негативный эффект от непроверенного лекарственного средства	<i>harmful, danderous, adverse, damaging</i>
Лекарство как исцеление души	близкий человек – внутреннее убежище, источник тепла и покоя	<i>Comforting, warm, caring, gentle, source of warmth</i>
	правильный выбор человека, которой может заставить жить и любить	<i>Inspiring choice, encouraging, a source of hope, a boost to the spirit</i>
	событие (отдых), которое может стать лечением	<i>a world tour, a transformative journey, momentous meeting</i>
	человек как носитель высоких нравственных и интеллектуальных качеств	<i>a gift, an instinct, an inspiring leader, a noble spirit, an embodiment of honesty</i>

Таким образом, каждый значимый для представления главной идеи текста событийный контекст (слот) несёт в себе определённую информацию, а совокупность всех ситуативных контекстов (слотов) как частей фрейма и позволяет представить действительность в виде последовательности связанных между собой событий. В качестве доминантных слотов фрейма

«Событие» (Лекарство) концепта «Производство» мы выделили: лекарство как единственное средство лечения больного, лекарство как способ и возможность спасти жизнь (*Слот «Лекарство как лекарственное (медикаментозное) средство»*) и отношения главных героев – Селии и Эндрю – как взаимную поддержку и уважение, особенно в трудные времена, в том числе их ссоры как горькое лекарство; кругосветное путешествие Селии как смена обстановки после увольнения с работы и вдохновение; посещение мемориала «Аризона» как важное, давно запланированное событие связи с прошлым (погибший отец Селии); отношения Мартина и Селии (где Селия направляет и вдохновляет Мартина); самоубийство Сэма как единственно возможный путь излечения (из-за сильнейшего чувства вины он не может жить дальше); сама Селия как лекарство для компании Фелдинг-Рот и т.д. (*Слот «Лекарство как исцеление души»*). Ещё раз подчеркнём, что фрейм «Событие» не всегда маркирован метафорами. ЛЕ с мелиоративной и пейоративной коннотацией динамично и ярко маркируют слоты, что позволяет автору броско и отчётливо представить сюжетную линию текста.

Фрейм «Оценка»

Прежде всего, медицина – это чудо, так как помогает людям обрести здоровье. Самое первое общее «дело» (совместное лечение тяжело больной пациентки), которое познакомило главных героев романа «Сильнодействующее лекарство» Эндрю и Селию стало для них первым совместным чудом:

«We started with a miracle, you and I». – «Ты и я, всё началось с чуда»
[Hailey, 1984: 14].

Пациентка Эндрю, молодая женщина, заболела вирусным гепатитом и оказалась среди той очень маленькой доли больных, кто не реагировал на лечение:

*«Complete recovery for ninety-five percent of people, Andrew added, took three to four months, though Mary should be able to go home from the hospital in a matter of days. With a wan smile, Mary had asked: «What about the other five percent?» Andrew laughed and told her, «Forget it! **That's a statistic you won't be part of**». Which was where he had been wrong». – «Эндрю добавил, что для девяноста пяти процентов заболевших полное восстановление занимает три-четыре месяца, хотя Мэри сможет вернуться домой из больницы в течение нескольких дней. Слабо улыбнувшись, Мэри спросила: «А что же с оставшимися пятью процентами?» Эндрю засмеялся и ответил: «Забудьте! вы не попадёте в эту статистику». В этом он как раз ошибся» [Hailey, 1984: 16-17].*

Эндрю ничего уже не мог сделать, а пациентка впала в кому и умирала:
«An hour earlier Townsend had told Andrew, «You've done all you can. There's nothing I'd have done differently». – «Час назад Таунсенд сказал Эндрю: «Ты сделал всё что мог. Я бы поступил так же» [Hailey, 1984: 16].

Однако Эндрю повезло случайно встретить Селию, которая предложила ему попробовать экспериментальное лекарство Лотромицин, ещё не тестированное на человеке:

«Are you suggesting, Miss de Grey, that I give my patient an unknown, experimental drug which has only been tried on animals?» «With any drug, there has to be one first human being to use it». – «Вы предлагаете мне, Мисс де Грей, дать моей пациентке неизвестное экспериментальное лекарство, которое было протестировано только на животных?» «Для каждого лекарства нужен первый человек, который его попробует» [Hailey, 1984: 21].

Использование лекарства в данном случае помогает пациентке, и она идёт на поправку. Концепт «Медицина» вербализован здесь лексической единицей «*drug*» (лекарство), которая в данном контексте несёт положительную оценку и воспринимается как чудо:

*LOCAL MEDIC USES WONDER DRUG
PATIENT'S "MIRACLE" RECOVERY*

Местный врач использует чудо-лекарство

Чудесное исцеление пациента [Hailey, 1984: 45]

В данном эпизоде медицина представляется практически чем-то вроде потусторонней силы – чем-то необычным, выдающимся, удивительным. Подтверждением этому является ЛЕ *miracle* (чудо), означающая что-то необычное и приятное.

С другой стороны, для самой фармацевтической компании Фелдинг-Рот данное лекарство (Лотромицин) стал крупным коммерческим успехом:

«A few months after the publicity concerning Dr. Andrew Jordan's dramatic use of Lotromycin, the U.S. Food and Drug Administration approved the drug for marketing. Lotromycin went on to become successful and praised worldwide, and one of the more profitable products in Felding-Roth's history». – «Через несколько месяцев после публикации драматической истории применения доктором Эндрю Джорданом Лотромицина, Управление по контролю за продуктами и лекарствами одобрило продажу лекарства. Лотромицин стал успешен по всему миру и был одним из самых прибыльных продуктов в истории компании Фелдинг-Рот» [Hailey, 1984: 53].

Медицина здесь представлена имплицитно как *success* (успех), положительный результат достижение цели.

Общеизвестно, что, если люди станут покупать меньше лекарств, прибыль упадёт. Использование словосочетания *profitable products* (прибыльный продукт), в состав которого входит ЛЕ *profit* (прибыль) выразительно и убедительно представляет медицину также как значительный доход от продажи лекарств.

Использование любого лекарства – это риск, и при назначении врач соизмеряет возможную пользу для здоровья от использования препарата с возможным вредом. Как объяснил это Эндрю:

«There's also something known as «risk versus benefit». A physician has to judge whether the risk of using a particular drug is worth taking in order to get results that he and the patient want». – «Также существует то, что называется

«риск против пользы». Терапевт должен рассудить, стоит ли риск, сопутствующий использованию лекарства, тех результатов, которые он и его пациент стремятся достичь» [Hailey, 1984: 329].

Медицина в данном случае представлена ЛЕ «*risk*» (*риск*), что подчёркивает опасность и угрозу для жизни человека и соответственно имеет отрицательную коннотацию.

В романе многие работники фармацевтических компаний откровенно выражают своё презрение к FDA (Food and Drug Administration – государственная служба, выдающая лицензии на использование тех или иных лекарственных препаратов), а её деятельность называют «глупым бюрократическим требованием, с которым приходится жить» («*a silly, bureaucratic requirement, but we have to live with it*») [Hailey, 1984: 47].

По мнению директора исследовательского отдела Фелдинг-Рот Винсента Лорда, FDA показывали «заразительное нежелание хоть что-то решать» («*an infectious unwillingness to make a decision about anything*») [Hailey, 1984: 200]. По мнению многих работников фармацевтических компаний, стремление к высоким стандартам безопасности приводит к полной нерешительности в FDA. Медицина в данном случае ассоциируется с компанией FDA, что придаёт ей оттенок отрицательности, так как внедрение жизненно важного лекарства задерживается, что ведёт к трагическим последствиям.

«*The number of Thalidomide-deformed babies is now exceeded by the number of those who have suffered or died because effective drugs, held back by American regulatory **delays**, are failing to reach them in their time of need*». – «Количество детей, пострадавших или погибших из-за того, что необходимые эффективные лекарства так и не попали к ним благодаря их постоянным задержкам американскими контролирующими органами уже превысило число младенцев, покалеченных Талиомидом» [Hailey, 1984: 201].

Медицина олицетворяется в данном случае с бюрократией (*bureaucratic requirement* – бюрократические требования), под которой понимается

чрезмерное затягивание решения (*delays* – задержки) о внедрении в производство нужного для лечения лекарства.

С другой стороны, фармацевтические компании готовы пойти на многое ради прибыли – торговые представители будут продавать лекарства любой ценой:

*«As you know, some detail men – not all, but still too many – will say anything, even lie, to get doctors to prescribe the drugs they're selling. And although drug companies will tell you officially they don't condone it, they know it goes on». <...> «Sure, I've seen examples of what you were talking about. Also I've heard stories from other doctors – about patients being ill or even dying after taking drugs, all because detail men gave **false information** which the doctors believed». – «Как ты знаешь, некоторые торговые представители – не все, но всё-таки многие – скажут что угодно, даже солгут, лишь бы врачи выписывали продаваемые ими лекарства. И хотя официально фармацевтические компании скажут, что не потворствуют этому, они знают, что всё продолжается». <...> «Да, я был свидетелем того, о чём ты говоришь. Я также слышал рассказы других врачей о пациентах, которые заболели или даже умирали после приёма лекарств, а всё из-за того, что торговые представители давали ложную информацию, которой врачи доверяли» [Hailey, 1984: 42].*

Citizens for Safer Medicine – Общество граждан за безопасную медицину обвиняет фармацевтические компании (в лице Селии в одном из разговоров) в агрессивной рекламной компании лекарств и чрезмерном выписывании их врачами:

*«If you want an example, consider Valium and the others like it – probably the most overused, unnecessarily prescribed family of drugs in history. And because of overblown sales campaigns, launched because of **insatiable greed** by companies like yours, those drugs have left behind a trail of addicts, desperate people, suicides». – «Если Вам нужен пример, возьмите Валиум – возможно самая чрезмерно применяемая, излишне выписываемая группа лекарств в истории. И из-за непомерно раздутой рекламной компании, запущенной благодаря*

ненасытной жадности таких компаний, как *Ваша*, эти препараты оставили после себя след наркоманов, отчаявшихся людей и самоубийства» [Hailey, 1984: 266].

Идеей Эндрю стало разделение всех торговых представителей на три группы – тех, кто даёт честную информацию, включая все побочные действия, тех, кто плохо информированы, и из-за этого они не могут верно посоветовать доктору лекарство, и наконец тех, кто скажет что угодно, даже солжёт, лишь бы врачи выписывали лекарства, которые они продают.

С таким подходом к продаже и выписыванию лекарств, их приём становится похожим на лотерею, зависящую, в свою очередь, от многих факторов.

Медицина здесь воплощает жажду наживы тех, кто отвечает за выписывание и продажу того или иного лекарственного средства (*insatiable greed* – *ненасытная жадность*).

Ещё одним подтверждением сказанного является та важная идея главного героя Эндрю, которая потом легла в основу доктрины Селии для Фелдинг-Рот:

«I don't believe a drug should be taken for anything that is just uncomfortable or self-limiting». – *«Я не считаю, что лекарства следует принимать от чего-то просто неудобного или ограничивающего»* [Hailey, 1984: 365].

Интересно отношение некоторых врачей и работников фармацевтических компаний к лекарствам от простуды. Во время разговоров Селии с одним из директоров, выяснилось, что он никогда их не принимал, поскольку они всё равно не работают – а если точнее, не влияют на течение болезни. Однако для фармацевтической компании именно лекарства от простуды составляют существенную долю доходов. Хорошо, что эти лекарства, в свою очередь, не наносят никакого вреда.

Селия убедилась, что такие лекарства всё-таки нужны, на собственном опыте, когда её маленький сын заболел. Эндрю был такого же мнения о

лекарствах от простуды, что и директор, но видя волнение Селии, высказал интересную мысль:

««Darling, why not? If you want to use that drug, it won't do Brucie the slightest harm. Won't do him any good, either, but it'll make you feel better. You'll be a mother doing something». Andrew opened the package and inspected the tube inside. Still amused, he said, «Maybe that's what Healthotherm is all about. It isn't for the kids at all; it's for their mothers»». – ««Дорогая, почему бы и нет? Если ты хочешь дать Брюсу это лекарство, оно не причинит ему не малейшего вреда. Правда, ничего хорошего не сделает тоже, но ты будешь чувствовать себя лучше. Ты будешь матерью, которая что-то делает». Эндрю открыл пачку и посмотрел внутрь тюбика и весело сказал: «Может, для этого и нужен Хелтотерм, он вовсе не для детей, а для их мам»» [Hailey, 1984: 111-112].

Матери просто хотят сделать что-то, чтобы их заболевшие дети почувствовали себя лучше. Лекарство от простуды – в данном случае, средство самоуспокоения. Медицина здесь представлена имплицитно как возвращение к нормальному состоянию, как самоуспокоение, желание верить в хороший исход болезни.

С дилеммой: лекарство – это этика или прибыль? связаны два следующих текстовых фрагмента:

Первый эпизод – лекарство Талиомид. Уже пользовавшееся успехом в Европе, лекарство могло принести компании Фелдинг-Рот, в которой работала Селия, хорошую и стабильную прибыль:

*««It is a sedative, **one of the safest ever discovered**», – the president declared, – «and it produces a normal, refreshing sleep without unpleasant morning-after grogginess». The product had no significant side effects, he continued, and was so safe it could be given to small children. The sedative was already on sale, and popular, in almost every major country except the United States. Now, Felding-Roth was fortunate in having the American rights». – ««Это седативное средство, одно из самых безопасных лекарств, которые когда-либо были созданы», –*

заявил президент, – и даёт нормальный, освежающий сон без неприятной слабости на следующее утро». У лекарства нет значительных побочных действий, продолжил он, и оно настолько безопасно, что его можно давать детям. Снотворное уже продавалось и пользовалось спросом почти во всех крупных странах кроме Соединённых Штатов. А сейчас Фелдинг-Рот посчастливилось получить американские права» [Hailey, 1984: 47].

Последствия использования Талиомида описаны в романе ёмкой фразой: *Thalimide exploded!* – Талиомид взорвался! [Hailey, 1984: 94].

В данном случае медицина олицетворяется с горем, то есть с бедой и несчастьем. Другие примеры:

«He knew now that Hexin W would have to be withdrawn. He knew, with despair, that he was guilty of concealment-a concealment causing deaths that could have been prevented. As a result he faced disgrace, prosecution, and perhaps imprisonment». – «Он знал, что Гексин будет отозван. С отчаянием, он знал, что виновен в утаивании, из-за которого произошли смерти, которых можно было избежать».

«The number of Thalidomide-deformed babies is now exceeded by the number of those who have suffered or died because effective drugs, held back by American regulatory delays, are failing to reach them in their time of need». – «Количество детей, пострадавших или погибших из-за того, что необходимые эффективные лекарства так и не попали к ним благодаря их постоянным задержкам американскими контролирующими органами уже превысило число младенцев, покалеченных Талиомидом» [Hailey, 1984: 201].

Лексические единицы *deaths* (смерти) и *died* (умерший) колоритно и броско ассоциируют медицину со смертью.

Однако лекарство не изъято из продажи:

«The fact that I could buy them, five years after they should have been withdrawn, and buy other dangerous drugs marketed here without proper warnings because there are no government agencies to insist on adequate labeling, is typical of the don't-give-a-damn attitude of American drug firms, including your own

precious Felding-Roth!» – «То, что я смог купить эти лекарства через пять лет, после того, как они должны были быть отозваны, а также другие опасные медикаменты, продающиеся без каких-либо предостережений поскольку нет государственных учреждений, которые могли бы настоять на чётком прикреплении ярлыков – всё это типично для наплевательского отношения Американских фармацевтических компаний, включая твою обожаемую Фелдинг-Рот!» [Hailey, 1984: 151].

Также, по утверждению Эндрю, существовало более 35 различных «me-too» лекарств – то есть, одинаковых лекарств с одним и тем же действующим веществом талиомидом, но разные по названиям. Разные названия только путают врачей и пациентов.

И ещё одной из проблем Талиомида, которые привели к катастрофе, стало игнорирование событий в Европе американскими СМИ:

«In 1961 and 1962», – Andrew said, – «the American press ignored what was already a Thalidomide disaster in Europe». – «В 1961 и 1962 годах, – сказал Эндрю. – Американская пресса проигнорировала, что в Европе уже была катастрофа, связанная с Талиомидом» [Hailey, 1984: 331].

Медицинские и фармацевтические работники убеждали пациентов, что лекарство абсолютно безопасно, люди доверяли им как профессионалам, но результат оказался трагическим. Медицина в данном случае имплицитно олицетворяется с *don't-give-a-damn attitude* (наплевательское отношение), то есть с халатностью, иначе говоря, с недобросовестностью и небрежным отношением к своим обязанностям.

Второй случай – ключевой в сюжетной линии романа, и связан с препаратом Монтейн:

««Something else that's fine», Sam said, «is that during the few days I had in Paris last week I acquired the American rights to a new French drug for Felding-Roth. It's still experimental and won't be ready for at least two years. But it looks extremely promising». «Congratulations! Does it have a name?» «Yes», Sam said. «It's called Montayne. You'll hear much more about it later»». – ««Ещё кое-что

хорошее произошло, - сказал Сэм. – За те несколько дней на прошлой неделе, что я провёл в Париже, мне удалось приобрести американские права для Фелдинг-Рот на новое французское лекарство. Оно пока экспериментальное и будет дорабатываться как минимум два года. Но оно многообещающее». «Поздравляю! У него есть название?» «Да, - сказал Сэм. – Оно называется Монтейн. Ты скоро много о нём услышишь»» [Hailey, 1984: 197].

Само лекарство Монтейн предназначалось для устранения утренней тошноты у беременных женщин, которым это доставляло много неудобств и угрожало их работе. ЛЕ *promising* (многообещающий) имплицитно, но ярко и образно передаёт *promise* (обещание) в лекарственное средство, которое должно помочь пациентам. Таким образом, медицина представлена в данном контексте как обещание и вера в возможности лекарства, олицетворяющего медицину.

Следующие примеры наглядно представляют медицину как сомнение в безопасности лекарства.

С самого начала, однако, всё пошло не по плану. Работник управления Гидеон Мейс замедлил бюрократический процесс рассмотрения заявки на продвижение лекарства настолько, насколько это вообще возможно. Общаться с Мейсом было тяжело:

««And what more do you need to know?» «I haven't decided yet. But your people will hear». «When will we hear?» «When I'm ready to tell you». «It would be helpful and perhaps save time», Lord. said, managing to subdue his anger, but only just, «if you could give me some idea of where we both have problems». «I don't have problems», Gideon Mace said. «You do. I'm doubtful about the safety of your drug; it could be carcinogenic. As to saving time, I'm unconcerned about that. There's no hurry, We have lots of time»». – ««Так что Вам ещё нужно узнать?» «Я ещё не решил. Вашим людям сообщат». «Но когда?» «Когда я буду готов». «Было бы полезно и могло бы сэкономить время, - сказал Лорд, которому с трудом удалось совладать с гневом. – Если бы Вы могли указать мне, в чём же у нас с Вами проблема». «У меня нет никаких проблем, – ответил Гидеон

Мейс. – *Это у вас проблемы. Я сомневаюсь в безопасности вашего лекарства, оно может быть канцерогенным. Что касается экономии времени, меня это не волнует. Нет никакой спешки. У нас полно времени»»* [Hailey, 1984: 208].

ЛЕ *doubtful* (сомневающийся) представляет медицину как *doubt* (сомнение) в её возможностях помочь больным пациентам.

В это время Монтейн уже начали продавать во Франции, но Селия тем временем продолжала ощущать сомнения – прежде всего из-за того, что лекарство предназначено для беременных женщин (как это было и с Талиомидом). Но даже сам генеральный директор компании Сэм был уверен в безопасности препарата и особое внимание обращал на то, что с ситуации с Талиомидом прошло достаточное количество времени:

«When I first heard about Montayne», he admitted, «my reaction was the same as yours. But since then I've learned more about it, convincing me it's a splendidly effective, yet totally safe drug». – «Когда я впервые услышал о Монтейне, – признался Сэм. – Моя реакция была такой же, как твоя. Но чем больше я знал о лекарстве, тем больше убеждался, что это замечательное, эффективное и абсолютно безопасное лекарство» [Hailey, 1984: 223].

Словосочетание *yet totally safe drug* (абсолютно безопасное лекарство) передаёт надежду на безопасность, демонстрирует состояние защищённости больного пациента.

После двух лет исследований Монтейн начали готовить к продаже. За это время сомнения у Селии относительно безопасности препарата утихли, во многом потому, что она была вовлечена в работу над его продвижением. На встрече с менеджерами по продаже она уже смело говорила о его безопасности:

«It is a completely safe drug for women. <...> Montayne is something which women plagued by nausea and sickness during pregnancies have need and deserved for centuries». – «Это лекарство абсолютно безопасно для женщин. <...> Монтейн – это то, о чём женщины, мучившиеся тошнотой и недомоганием

во время беременности, мечтали веками, и то, что они заслужили» [Hailey, 1984: 250].

Как видно из текста романа словосочетание *safe drug* (безопасное лекарство), постоянно повторяющееся в тексте произведения, доказательно олицетворяет медицину как безопасность для пациентов в плане приёма лекарственных средств.

В то же время активизировалась организация Citizens for Safer Medicine – Граждане за безопасную медицину, чей председатель был настроен против введения Монтейна на американский рынок и требовал продления тестов. В разговоре с председателем Селия настаивала на полной безопасности лекарства:

«Probably no drug ever introduced before», she added, «has been tested more thoroughly for safety». – «Возможно ни одно лекарство, выпущенное на продажу ранее, – добавила Селия. – Не было так хорошо протестировано на безопасность» [Hailey, 1984: 254].

ЛЕ *safety* (безопасность) ещё раз подчёркивает, что медицина ассоциируется для всех, прежде всего, с безопасностью и чудо-лекарством, способным творить чудеса:

SCIENTIFIC BREAKTHROUGH

Soon!-A New Miracle Medicine

To Make You Sexy, Younger and Slim

ПРОРЫВ В НАУКЕ

Скоро! Новое чудо-лекарство

которое сделает Вас стройнее, моложе и сексуальнее [Hailey, 1984: 407].

Мартина беспокоило, что отношение к лекарству как к панацее или способу решить все проблемы разом приведёт к необоснованно высокому потреблению лекарства – а всё потому, что эффект Пептида 7 был направлен на самые «важные проблемы» людей – как быть стройнее, моложе и сексуально привлекательнее, ведь именно это ценится в обществе больше

всего. К сожалению, на данный момент невозможно было оценить, может ли лекарство сократить шансы развития болезни Альцгеймера. Лексические единицы *scientific breakthrough* (научный прорыв) и *New Miracle Medicine* (новое чудодейственное лекарство) ярко делают медицину всемогущей, чудодейственной и универсальной. Медицина здесь выступает как *scientific breakthrough* (научный прорыв), то есть достижение в области медицины.

В тексте есть ещё один небольшой, но, по нашему мнению, важный для понимания оценочных характеристик концепта «медицина» эпизод, связанный с гибелью крыс (при проверке препаратов).

И здесь исследователи проявляют себя с разной степенью гуманности – для одних учёных, лабораторные животные – это просто расходный материал, который не стоит жалеть, для других – вынужденные жертвы на благо медицины, и всё-таки прежде всего – живые существа:

«Yates casually tossed the rat's body, still bleeding and twitching, into a trash receptacle and picked up the head... «Don't ever again!... not if you want to go on working here... my orders, always to use the CO, box which is painless, no other way!... get that other monstrosity out of here... I will not have cruelty, do you understand?»» – *«Йейтс небрежно выбросил всё ещё кровоточащее и подёргивающееся тело крысы в мусорку и подобрал её голову... «Никогда так больше не делай!.. если всё ещё хочешь здесь работать... я приказал, всегда использовать камеру с углекислым газом, которая безболезненна, и никак иначе!.. убери эту кошмарную штуку отсюда... я не потерплю жестокости, ты уяснил?»»* [Hailey, 1984: 228].

И ещё один эпизод, связанный с лабораторными животными, снова произошёл в Британском исследовательском центре Мартина. Радикальные защитники животных совершили нападение на лабораторию и выпустили лабораторных животных, утверждая, что спасают их от человеческой жестокости. Своими действиями они не только навредили опытам Мартина, но и подвергли животных смертельной опасности:

«*«What we do know», the woman said, «is that we've saved some fellow creatures from the vivisectionists-tyrants like you who exploit animals for your selfish ends». «If you think that, you're ignorant fools». Martin wanted to lash out physically at the two in front of him, but restrained himself. «All the animals you released were born in captivity. Those outside can't survive. They'll die horribly. And those inside will have to be destroyed»*». – «*«Что мы знаем, – сказала женщина. – Это то, что мы спасли милых существ от таких вивисекционистов-тиранов, как вы, которые используют животных для своих эгоистичных нужд». «Если вы так считаете, то вы невежественные глупцы». Мартин захотел ударить сидящих перед ним двоих, но сдержался. «Все животные, которых вы выпустили, были выращены в неволе. Те, кто оказался снаружи, не смогут выжить. Они умрут ужасной смертью. А этих внутри придётся уничтожить»*» [Hailey, 1984: 347].

Во время своих исследований Мартин осознавал, что использование животных неизбежно, но старался не приносить им лишних страданий, так как сам их очень любил. Медицина в данном случае представляется как издевательство над животными, над которыми учёные проводят опыты по применению тех или иных лекарственных средств. В данном случае медицина олицетворяется с *cruelty* (*жестокость*), к которой вынуждены прибегать врачи для подтверждения своих выводов по проводимым исследованиям в области создания лекарственных препаратов.

Фрейм «Оценка» концепта «Производство» (по роману «Сильнодействующее лекарство») представлен в таблице 2:

**Фрейм «Оценка» концепта «Производство» в романе
«Сильнодействующее лекарство»**

Положительная оценка	Отрицательная оценка
Медицина – это	Медицина – это
<i>miracle</i> чудо	<i>Risk</i> риск
<i>success</i> успех	<i>bureaucratic requirement</i> бюрократические требования
<i>Self-soothing</i> покой, самоуспокоение (имплицитное использование)	<i>insatiable greed</i> ненасытная жадность
<i>breakthrough</i> научный прорыв	<i>death</i> смерть
<i>safety</i> безопасность	<i>don't-give-a-damn attitude</i> наплевательское отношение
<i>promise</i> обещание	<i>doubt</i> сомнение
<i>profit</i> прибыль	<i>cruelty</i> жестокость

Таким образом, оценочные характеристики концепта «Производство», показанные на примере медицины как доминантной сферы профессиональной деятельности, представленной в романе также разнообразны. Прежде всего, медицина – это риск, поскольку невозможно точно предсказать, как отреагирует на лечение определённый человек. К риску относится и баланс вреда/пользы, о котором много говорят герои романа. Получается, что риск нельзя однозначно оценить как что-то хорошее или что-то плохое, риск – это неизвестность, либо повезёт, либо нет. Медицина – это прибыль (лекарства,

приносящие прибыль фармацевтической компании); средство успокоения для родителей, которые чувствуют, что делают что-то для своих детей (хотя лекарства от простуды абсолютно бесполезны); спасение человеческой жизни, когда надежды уже не было (Лотромицин); панацея от всех проблем современного общества (Пептид 7, который сделает стройнее, моложе, сексуальнее). С другой стороны, та же самая медицина несёт опасность для человека (например, в ходе тестирования лекарства на человеке); чрезмерное выписывание препаратов (приносит прибыль фармацевтическим компаниям, но разоряет пациентов и не приносит им никакой пользы); наркотики; лабораторные животные – жертвы медицины. Отдельно следует отметить истории с Талиомидом и Монтейном, повлёкшие за собой человеческие жертвы, и деятельность FDA (Food and Drug Administration), которая то выпускает не до конца проверенные лекарства, то тянет с выдачей лицензии, в то время как она необходима для больных.

С точки зрения анализа частотности оценочных характеристик концепта «Производство» (положительная оценка / отрицательная оценка) в художественном текстовом материале «Сильнодействующее лекарство» было проанализировано 565 текстовых фрагментов. В каждом текстовом фрагменте были отмечены лексические единицы, посредством которых была вербализована та или иная оценка. Установлено, что положительная оценка доминирует в 356 фрагментах (63 %), а отрицательная оценка в 209 (37 %). Сказанное позволяет сделать вывод о том, что в большинстве случаев в индивидуально-авторской производственной картине мира А. Хейли медицина играет фундаментальную и многогранную роль, состоящую не только в продлении (long life / длинная жизнь) и улучшении качества жизни (progress / прогресс), но и в основе процветания общества (midts of life / prime of life / расцвет жизни; regeneration / обновление), социального благополучия (a comfortable existence / комфортное существование), экономического развития (pharmaceutical industry development / развитие фармацевтической индустрии) и научного прогресса (miracle / чудо).

Таким образом, концепт «Производство» в романе А. Хейли представлен посредством шести базовых фреймах: «Сфера производственной деятельности», «Субъекты», «Отношения в коллективе», «Производственный процесс», «Событие» и «Оценка», каждый из которых представлен своей системой слотов и подслотов как через призму авторских метафорических моделей, так и посредством ЛЕ с мелиоративной и пейоративной коннотацией.

Языковые средства, создающие текст, представляют собой тот материал, который наглядно демонстрирует индивидуальность автора, его картину мира, его менталитет и образ мышления. Выбранные автором лексические и стилистические средства, которыми он выражает основную идею текста, не просто украшают его, делая представляемый сюжет интересным и привлекательным для читательской аудитории, они являются тем механизмом, благодаря которому представляемый материал становится целостным, логичным и ценностным. Как показал анализ языковых средств текстов А.Хейли наиболее частотным языковым элементом в них выступает метафора, как конструкция, которая посредством нередко самых необычных ассоциаций делает идею текста глубокой и более эмоциональной. Отметим ещё раз функции метафоры в художественном дискурсе А.Хейли на примере доминантного концепта его производственной картины мира, а именно концепта «Производство»:

- концептуальная систематизация, под которой понимается доминирование метафорических конструкций, представляющих производственный процесс в сфере, которую автор показывает в своём тексте;
- оценочная локализация, под которой понимается та оценка, которая заложена автором при представлении посредством метафорических конструкций той или иной сферы производственной деятельности, тех или иных субъектов и отношений между ними;
- личностное отождествление, под которым понимается прогнозирование личности читателя в представляемой сфере производственной деятельности и

его поведенческое программирование в тех или иных межличностных отношениях.

Все обозначенные функции делают метафору системообразующим элементом в дискурсе А. Хейли. Каждая метафорическая конструкция является авторской, то есть представляет собой уникальную языковую конструкцию, созданную автором специально для того или иного своего производственного романа как актуализатор того фрейма, который она маркирует.

В романах «Отель», «Колеса» и «Сильнодействующее лекарство» было выделено свыше 356 метафор, что позволило структурировать их по 10 выделенным системам метафорических моделей: «субъекты», «действия человека», «деловые отношения», «внутренний мир человека», «производственная ситуация», «бизнес-экономическая деятельность», «межличностные отношения», «поведение человека», «событие», «оценка».

Все выделенные системы метафорических моделей представляют собой языковые средства репрезентации концепта «Производство». Сферы-источники выделенных метафорических моделей можно разделить на следующие четыре группы: военная сфера, предметы быта, животный мир, медицинская сфера. Каждая сфера-источник представлена в определённом подслоде, который, соответственно сюжетной линии, конкретизирован в том или ином фрейме и слоте. Анализ частотности сфер-источников авторских метафорических моделей А. Хейли представлен в таблице 3:

Таблица 3

Частотность сфер-источников авторских метафор А. Хейли

Наименование сферы-источника	Подслот	Количество фрагментов	% Использования
Военная сфера	Межличностные отношения людей – это война	243	14,7 %

	Действия человека подобны военным	156	9,5 %
	Деловые отношения людей - это война	234	14,2 %
	Бизнес-экономические отношений людей-это война	198	12 %
	Внутреннее состояние человека – это война	227	13,8 %
	Производственная ситуация подобна войне	176	10,7 %
Предметы быта	Взаимоотношения людей подобны предметам быта	97	5,9 %
	Человек-это вещь	65	3,9 %
	Человек-это продукт	34	2 %
	Действия человека-это принцип работы предметов быта	45	2,7 %
Медицинская сфера	Решение проблемы-это лечение	28	1,7 %
	Человек-это заболевание	19	1,1 %
	Действия человека это зависимые действия, выполняемые с	37	2,2 %

	медицинской точностью		
Животный мир	Человек-это животное	25	1,5 %
	Поведение человека подобно действиям животных	48	2,9 %

Приведённая таблица показывает доминирование военной метафоры, которая используется автором в раскрытии практически всех фреймов и слотов. Преобладание данной метафоры в концептосфере автора и большая частотность в анализируемых художественных текстах о профессиональной деятельности объясняется, прежде всего, как прямой борьбой (за порядок, сроки, товар, качество и т.д.), так и косвенной, то есть организационной борьбой (неопределённость, риски, моральное устаревание, эффективность, бюрократия и т.д.). Эта необходимость «сражаться» на любом производстве и объясняет преобладание метафоры с использованием слов и выражений из военной сферы.

Отметим, что концептосфера романов А. Хейли определяется спецификой личности самого автора: его увлеченностью человеком, его бытом и трудом, окружающим миром людей и их внутренним миром, особенностями производственной коммуникации внутри производства. А. Хейли как прозаик выражает мир человека через набор различных метафорических моделей, где преобладающей является **военная метафора**.

Проведенное исследование показывает, что наиболее колоритно, образительно и красочно индивидуально-авторская картина мира любого писателя представлена теми метафорами, как существующими, так и индивидуально-авторскими, которыми наполнено его произведение. Метафоры придают художественному тексту более глубокий смысл и

привнося новые коннотации, вызывают у реципиента необходимый автору эмоциональный отклик. Метафоры также могут использоваться в рассуждениях автора, с помощью которых он открывает реципиенту смысл своего текста. Метафоры также играют большую роль в отражении национальной картины мира в художественных произведениях. Построенные на архетипах и имеющие привязку к определенной культуре, метафоры несут в себе пласт культурной и исторической информации, что делает их хорошим средством для привнесения национального компонента в произведение.

В заключении отметим, что концептосфера романов Хейли определяется спецификой личности самого автора: его увлеченность человеком, его бытом и трудом, окружающим миром людей и их внутренним миром, особенностями представляемой им производственной коммуникации. Артур Хейли как прозаик выражает мир человека через набор различных метафорических моделей, где преобладающей является *военная метафора*. Концептом-ядром в творчестве автора является концепт «Производство», вокруг данного концепта получают свое развитие так называемые периферийные концепты: «межличностные отношения», «поведение человека», «деловые отношения», «бизнес-экономическая деятельность», «действия человека», «внутренний мир человека», «производственная ситуация».

Выводы по второй главе:

1. Доминантным концептом в производственных романах А. Хейли «Отель», «Колёса» и «Сильнодействующее лекарство» является концепт «Производство», который эксплицируется в романах посредством фреймов «Сфера производственной деятельности», «Субъекты», «Отношения в коллективе», «Производственный процесс», «Событие» и «Оценка». Именно данные фреймы наиболее ярко раскрывают концепт «Производство» и служат средством для характеристики концепта-ядра. Они показаны в тексте работы

в соответствии с частотностью их представления метафорическими моделями в тексте романа.

2. Среди индивидуально-авторских метафор А.Хейли, то есть метафор, созданных им специально для своих производственных романов, преобладает «военная метафора», которая является доминирующей в репрезентации авторской концептосферы. Выполненное исследование показало, что метафора войны используется автором в раскрытии практически всех фреймов и слотов.

3. Классификация метафорических моделей для характеристики человека и производства, в котором он участвует, показывает авторское видение всей картины посредством представленных в тексте фреймов, слотов, подслотов и концепта. Из проанализированного корпуса метафорических моделей отчетливо видно, что отношение автора к человеку крайне негативное. Крайне мало позитивных ноток в адрес человека вообще. У А. Хейли человек и все связанное с его деятельностью представлено образами войны, зверя, заболевания, казни, предмета, продукта, разрушения.

Сказанное подтверждает, что А. Хейли изображает чаще всего человека с отрицательных позиций, показывается животная сущность человека, отношения между людьми, какими бы они не были (межличностные, деловые, трудовые и т.д.), – это война.

4. В производственных романах А. Хейли человек постоянно находится в состоянии «войны». Военная метафора в данном романе – это символ жестокости и раздора не только в отношениях и деятельности человека, а в человеке самом, в его сущности как таковой.

В заключение отметим, что концептосфера романов А. Хейли определяется спецификой личности самого автора: его увлеченностью человеком, его бытом и трудом, окружающим миром людей и их внутренним миром, особенностями производственной коммуникации внутри производства. А. Хейли как прозаик выражает мир человека через набор различных метафорических моделей, где преобладающей является **военная**

метафора. Концептом-ядром в идиостиле автора является концепт «Производство», в сфере которого получают свое развитие так называемые периферийные концепты: «межличностные отношения», «поведение человека», «деловые отношения», «бизнес-экономическая деятельность», «действия человека», «внутренний мир человека», «производственная ситуация».

Анализ употребления выделенных метафорических моделей позволяет говорить о наиболее часто используемых автором произведения областях-источниках и областях, которые употребляются им в наименьшей степени, для осуществления метафорического переноса на то или иное явление. В дальнейшем это послужит одной из основных характеристик его авторской картины мира.

Таким образом, А. Хейли является признанным мастером производственного романа. Анализ языковых средств произведений «Сильнодействующее лекарство», «Отель», «Колеса» наглядно и доказательно представляет его индивидуально-авторский идиостиль. Романы А. Хейли богаты лексикой, характерной для того производства, которое представляет и описывает писатель, и в то же самое время насыщены яркими и колоритными индивидуально-авторскими языковыми элементами, в частности, метафорами, делающими текст произведения образным и эстетически привлекательным для читательской аудитории.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование было посвящено изучению концептуализации и языковой репрезентации производственной картины мира в художественном дискурсе Артура Хейли.

Было доказано, что художественная картина мира А. Хейли формируется как целостная и внутренне согласованная система, в центре которой находится производство не в узком экономическом, а в широком культурно-социальном смысле. В его романах профессиональная среда задаёт не только декорации действия, но и логику текста, структуру конфликтов и динамику субъектов. Производство выступает здесь как организующий принцип художественного мира, определяющий способы взаимодействия людей, распределение ответственности и характер принимаемых решений. Именно эта «производственная организованность» позволяет рассматривать романы А. Хейли как особый тип художественного моделирования реальности, в котором социальные и технические процессы становятся равноправными элементами текстового пространства.

Художественный текст производственного романа А.Хейли выступает как особый тип словесного речевого произведения, репрезентирующий единство историко-временной реальности и производственной ситуации, синтез бытовой и терминологической лексики в сочетании с узкопрофессиональными понятиями, связанными с производственной спецификой сюжетной линии произведения. Уникальная модель производственного мира, свойственная А. Хейли, определяет специфику когнитивных структур (концепт, фрейм, метафора), которые, будучи устойчивыми и повторяющимися, формируют смысловое содержание его художественных текстов.

В ходе работы были систематизированы теоретические основы изучения художественного дискурса в когнитивной лингвистике, уточнено содержание

рабочих понятий «концепт», «фрейм» и «концептуальная метафора» применительно к анализу профессионально-ориентированных текстов.

На материале текстов романов «Отель», «Колёса» и «Сильнодействующее лекарство» был проанализирован механизм взаимодействия когнитивных структур (концепта, фрейма и метафоры). Установлено, что доминантный концепт «Производство» выступает смысловым центром, вокруг которого организуется фреймовая модель, а метафора служит ключевым инструментом её языковой актуализации и образного насыщения.

Осуществлена реконструкция производственной картины мира автора на основе когнитивно-фреймового моделирования ключевого концепта «Производство». Его ядро структурировано вокруг шести базовых фреймов: «Сфера производственной деятельности», «Субъекты», «Отношения в коллективе», «Производственный процесс», «Событие», «Оценка». Данная модель демонстрирует антропоцентрический характер концептуализации авторской картины мира, где фреймы, связанные с личностью, социальными отношениями и оценкой, занимают центральное место, подчиняя себе технологические аспекты производства.

Проведённый анализ позволил описать механизмы метафорической репрезентации концепта «Производство». Установлено, что основными сферами-источниками метафор выступают «Война», «Предметы быта», «Медицина» и «Животный мир». Доминирование военной метафоры (борьба, оборона, стратегия, атака) концептуализирует производственную деятельность у Хейли как пространство перманентного конфликта и преодоления, что является ключевой чертой его идиостиля.

Синтез полученных результатов позволил раскрыть специфику индивидуально-авторской производственной картины мира А. Хейли. Она характеризуется диалектическим единством документальной точности в изображении профессиональных сфер и их драматизации через систему конфликтных метафор. Производство представлено не как абстрактный

экономический процесс, а как сложная социально-технологическая система, движимая человеческими амбициями, этическими выборами и межличностными отношениями. Ядром этой картины мира является человек-профессионал, чья идентичность и судьба неразрывно связаны с корпоративным организмом.

Установлено, что основным механизмом вербализации и актуализации слотов данных фреймов выступает концептуальная метафора. Доминирующей является военная метафора (борьба, стратегия, атака, оборона), что репрезентирует производственную деятельность у А. Хейли, прежде всего, как поле постоянного конфликта и преодоления. Метафоры из сфер «предметы быта», «медицина» и «животный мир» выполняют дополнительные функции, конкретизируя отношения между субъектами и системой.

Применение интегративной методики, объединяющей анализ концепта, фрейма и метафоры, доказало свою эффективность для лингвокогнитивной реконструкции целостной авторской картины мира. Результаты работы вносят вклад в развитие когнитивной поэтики и методы анализа профессионально-ориентированного художественного дискурса.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в сопоставительном анализе производственной картины мира у разных авторов, а также в применении разработанной модели к изучению не только художественных, но и смежных типов дискурса, например, автобиографического и мемуарного, репрезентирующих профессиональный опыт. Перспективным представляется проследить эволюцию метафорических моделей репрезентации сферы производства в художественном и публицистическом дискурсах XX–XXI вв., что позволит описать динамику ключевых концептов в связи с технологическими и социальными изменениями.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алефиренко, Н. Ф. Лингвокультурологическое содержание понятия «дискурс» в современной когнитивной лингвистике / Н. Ф. Алефиренко // Русское слово в мировой культуре : X Конгресс Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы, Санкт-Петербург, 30 июня – 5 июля 2003 г. – Санкт-Петербург, 2003. – Т. 1. – С. 9-18.
2. Алефиренко, Н. Ф. Дискурс как смыслопорождающая категория (дискурс и вторичное знакообразование) / Н. Ф. Алефиренко // Язык. Текст. Дискурс : межвузовский научный альманах. – Ставрополь, 2005. – Вып. 3. – С. 6-14.
3. Алефиренко, Н. Ф. Проблемы когнитивной лингвистики : научная монография / Н. Ф. Алефиренко, Н. Б. Корина. – Нитра : УКФ, 2011. – 216 с.
4. Алефиренко, Н. Ф. Художественный фрейм как средство интерпретации метафоры (на материале художественной прозы писателей Черноземья) / Н. Ф. Алефиренко, И. А. Ярошук // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. – 2013. – № 13(156). – С. 24-30.
5. Апресян, В. Ю. Метафора в семантическом представлении эмоций / В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1993. – Вып. 3. – С. 27-35
6. Апресян, Ю. Д. Интегральное описание языка и системная лексикография / Ю. Д. Апресян. – Москва : Школа, 1995. – 769 с.
7. Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сборник статей / И. В. Арнольд ; под редакцией П. Е. Бухаркина. – Москва : Флинта, 2019. – 448 с.
8. Арутюнова, Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры / Н. Д. Арутюнова // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1978. – Т. 37, № 4. – С. 333-343.

9. Арутюнова, Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / под редакцией В. Н. Ярцевой. – Москва : Советская Энциклопедия, 1990а. – С. 136-137.
10. Арутюнова, Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры : сборник : перевод с английского, французского, немецкого, испанского, польского языков / общая редакция Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. – Москва : Прогресс, 1990б. – С. 5-32.
11. Арутюнова, Н. Д. Логический анализ языка: культурные концепты / Н. Д. Арутюнова. – Москва : Наука, 1991. – 203 с.
12. Аскольдов, С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность : антология. – Москва : Academia, 1997. – С. 267-279.
13. Бабенко, Л. Г. Филологический анализ текста: основы теории, принципы и аспекты анализа / Л. Г. Бабенко – Екатеринбург : Деловая книга, 2004. – 462 с.
14. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста: теория и практика : учебник ; практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – 5-е изд. – Москва : Флинта : Наука, 2008. – 496 с.
15. Баранов, А. Н. Очерк когнитивной теории метафоры / А. Н. Баранов // Баранов А. Н. Русская политическая метафора : материалы к словарю / А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов. – Москва : Институт русского языка АН СССР, 1991. – С. 184-193.
16. Барт, Р. Избранные работы : семиотика, поэтика : перевод с французского / Р. Барт ; общая редакция и вступительная статья Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с.
17. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 444 с.
18. Беляевская, Е. Г. Концептуальная метафора как источник стилистических приемов в дискурсе / Е. Г. Беляевская // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2013. – № 3(36). – С. 41-48.

19. Белянин, В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста / В. П. Белянин. – Москва : Издательство Московского университета, 1988. – 123 с.
20. Бессарабова, Н. Д. Метафора как языковое явление. Значение и смысл слова : художественная речь, публицистика / Н. Д. Бессарабова ; под редакцией Д. Э. Розенталя. – Москва : МГУ, 1987. – 200 с.
21. Бирдсли, М. Метафорическое сплетение / М. Бирдсли // Теория метафоры : сборник : перевод с английского, французского, немецкого, испанского, польского языков / общая редакция Н. Д. Арутюновой, М. А. Журинской. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 201-219.
22. Блох, М. Я. Внутренняя речь в структуре художественного текста / М. Я. Блох, Ю. М. Сергеева – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2011. – 290 с.
23. Болдырев, Н. Н. Когнитивная лингвистика / Н. Н. Болдырев. – Москва : Директ-Медиа, 2016. – 251 с.
24. Болдырев, Н. Н. Фреймовая семантика как метод когнитивного анализа языковых единиц / Н. Н. Болдырев // Проблемы современной филологии : межвузовский сборник научных трудов. – Мичуринск, 2000. – Вып. 1. – С. 37-45.
25. Бородина, О. А. Структура фрейма текста научных рефератов / О. А. Бородина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2006. – № 18(1). – С. 27-32.
26. Брайтлинг, М. С. Метафора в индивидуально-авторской картине мира Т. Моррисон : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 5.9.6. / Брайтлинг Мария Сергеевна. – Санкт-Петербург, 2024. – 203 с.
27. Будаев, Э. В. Становление когнитивной теории метафоры / Э. В. Будаев // Лингвокультурология – Екатеринбург, 2007. – № 1. – С. 19-35.

28. Будаев, Э. В. Когнитивные и риторические истоки теории Дж. Лакоффа / Э. В. Будаев, А. П. Чудинов // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2012. – № 14. – С. 11-15.
29. Бутакова, Л. О. Когнитивная поэтика : вариант интерпретации текста / Л. О. Бутакова // Предложение и слово : Вторая Международная научная конференция : межвузовский сборник научных трудов / под редакцией Э. П. Кадькаловой. – Саратов : СГУ, 2002. – С. 74-80.
30. Буторин, С. В. Фреймовый подход к анализу языкового пространства немецкого романа-воспитания / С. В. Буторин // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – № 3-3 (12). – С. 761-765.
31. Вайсгербер, Й. Л. Родной язык и формирование духа = Muttersprache und geistesbildung / Й. Л. Вайсгербер ; перевод с немецкого О. А. Радченко. – Москва : URSS : Либроком, 2009. – 229 с.
32. Валгина, Н. С. Теория текста / Н. С. Валгина. – Москва : Логос, 2003. – 280 с.
33. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – Москва : Русские словари, 1997. – 416 с.
34. Вежбицкая, А. Дискурс и культура / А. Вежбицкая, К. Годдард // Жанры речи : сборник научных трудов / ответственный редактор В. Е. Гольдин. – Саратов : Колледж, 2002. – Вып. 3. – С. 118-156.
35. Великородных, О. В. Специфика вербализации концепта "femme" ("женщина") в художественной картине мира Ф. Саган в динамико-возрастной перспективе : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.05 / Великородных Ольга Владимировна. – Москва, 2007. – 225 с.
36. Веретенников, А. А. Язык и сознание Бенджамина Уорфа / А. А. Веретенников // Эпистемология и философия науки. – 2016. – Т. 50, № 4. – С. 214-219.
37. Виноградов, В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики / В. В. Виноградов // Вопросы языкознания. – 1955. – № 1. – С. 60-88.

38. Воркачев, С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64-72.
39. Воркачев, С. Г. Методологические основания лингвоконцептологии / С. Г. Воркачев // Теоретическая и прикладная лингвистика : межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж : ВГТУ, 2002. – Вып. 3. – С. 79-95.
40. Выготский, Л. С. Сознание как проблема психологии поведения / Л. С. Выготский // Выготский Л. С. Собрание сочинений : в 6 томах / Л. С. Выготский. – Москва : Педагогика, 1982. – Т. 1. – С. 78-99.
41. Гаганова, А. А. Художественная доминанта образа героя производственного романа / А. А. Гаганова // Филология : научные исследования. – 2020. – № 1. – С. 93-103.
42. Гаганова, А. А. Эволюция темы труда в производственном романе / А. А. Гаганова, Д. В. Поль // Филология и культура. – 2020. – № 1 (59). – С. 159-169.
43. Гак, В. Г. Метафора универсальная и специфическая. Метафора в языке и тексте / В. Г. Гак – Москва : Наука, 1988. – 178 с.
44. Гак, В. Г. Язык как форма самовыражения народа / В. Г. Гак // Язык как средство трансляции культуры : [монография] / В. А. Дыбо, А. Ф. Журавлев, Г. П. Нещименко [и др.]. – Москва : Наука, 2000. – С. 54-68.
45. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – Москва : КомКнига, 2007. – 144 с.
46. Гарипов, Р. К. Метафоризация и текст : [монография] / Р. К. Гарипов. – Уфа : БГПУ, 2009. – 179 с.
47. Глебкин, В. В. Метафора механизма и теория концептуальной метафоры Лакоффа – Джонсона / В. В. Глебкин // Вопросы языкознания. – 2012. – № 3. – С. 51-68.
48. Гольдман, А. А. Фреймовый анализ когнитивного диссонанса при интерпретации постмодернистского художественного текста / А. А. Гольдман

- // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2020. – Вып. 8 (837). – С. 150-159.
49. Гракова, Н. А. Фрейм в контексте феноменологического аппарата лингвокогнитологии / Н. А. Гракова, Т. Н. Ломтева // Культура. Духовность. Общество. – 2016. – № 23. – С. 183-186.
50. Григорьева, В. С. Дискурс как элемент коммуникативного процесса: прагмалингвистический и когнитивный аспекты : монография / В. С. Григорьева. – Тамбов : Тамб. гос. техн. ун-т, 2007. – 288 с.
51. Грушевская, Т. М. Метафорическое воплощение профессионального риска и ответственности в романах Артура Хейли / Т. М. Грушевская, А. М. Данилец // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2025. – Вып. 6. – С. 50-57.
52. Гумбольдт, В. фон Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. – Москва : Прогресс, 1984. – 397 с.
53. Гусельникова, О. В. Возможности фреймового анализа / О. В. Гусельникова // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 5. – С. 29-32.
54. Данилец, А. М. Концептуальное пространство художественного текста / А. М. Данилец // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. – 2024. – Вып. 4. (347). – С. 45-52.
55. Данилец, А. М. Индивидуально-авторская метафора А. Хейли / А. М. Данилец // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. – 2025. – Вып. 1. (352). – С. 58-63.
56. Данилец, А. М. Концептуальные метафоры как инструмент построения художественной реальности в романах Артура Хейли / А. М. Данилец // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. – 2025. – Вып. 3. – 43-48.
57. Дейк, Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация : перевод с английского / Т. А. ван Дейк. – Москва : URSS, 2015. – 320 с.

58. Диденко, В. В. Актуализация абстрактных фреймов в текстах и дискурсах: подходы и методы исследования / В. В. Диденко // Филология и культура. – 2016. – № 4 (46). – С. 17-22.
59. Дискурс и стиль: теоретические и прикладные аспекты : коллективная монография / под редакцией Г. Я. Согланика, Н. И. Клушиной, Н. В. Смирновой. – 3-е изд., стер. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2016. – 268 с.
60. Евсюкова, Т. В. Фреймовая структура терминологии предметной области «индустрия туризма» : на материале русского и английского языков / Т. В. Евсюкова, А. А. Карнась // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. – 2021. – Вып. 2 (277). – С. 36-42.
61. Ермакова, Е. В. Имплицитность в художественном тексте / Е. В. Ермакова, М. Б. Борисова. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 2010. – 199 с.
62. Жаманова, Ю. В. Авиационная лексика в англоязычном художественном тексте и её передача на русский язык по творчеству Артура Хейли : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.20 / Жаманова Юлия Викторовна. – Мытищи, 2020. – 342 с.
63. Забросаева, И. А. Особенности когнитивной лингвистики / И. А. Забросаева // Приволжский научный вестник. – 2014. – № 12-1(40). – С. 98-102.
64. Задорнова, В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста / В. Я. Задорнова – Москва : Высшая школа, 1991. – 152 с.
65. Залевская, А. А. Текст и его понимание / А. А. Залевская. – Тверь : Тверской государственный университет, 2001. – 177 с.
66. Залевская, А. А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст : Избранные труды / А. А. Залевская. – Москва : Гнозис, 2005. – 543 с.
67. Ильина, Л. Е. Концептуальная метафора как воплощение смысла постфольклорного текста / Л. Е. Ильина // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2024. – № 4. – С. 82-97.

68. Исаева, Л. А. Виды скрытых смыслов и способы их представления в художественном тексте : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук : 10.02.01 / Исаева Лидия Алексеевна. – Краснодар, 1996. – 310 с.
69. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Москва : Гносис, 2004. – 389 с.
70. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – Москва : Наука, 1987. – 264 с.
71. Караулов, Ю. Н. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса / Ю. Н. Караулов, В. В. Петров // Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк. – Москва : Прогресс, 1989. – С. 5-11.
72. Кассирер, Э. Сила метафоры / Э. Кассирер // Теория метафоры : сборник : перевод с английского, французского, немецкого, испанского, польского языков / общая редакция Н. Д. Арутюновой, М. А. Журинской. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 33-44.
73. Кенжегараев, Н. Д. Особенности дискурсивного анализа художественного текста / Н. Д. Кенжегараев // Молодой ученый. – 2012. – № 4 (39). – С. 228-231.
74. Керер, К. А. Реализация концептосферы «профессиональная деятельность» в современном производственном романе : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.19 / Керер Ксения Александровна. – Челябинск, 2011а. – 194 с.
75. Керер, К. А. Лингвокультурный образ профессионала в производственных романах артура Хейли / К. А. Керер // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011б. – № 17. – С. 67-70.
76. Ковалёва, Л. Г. Картина мира Анри Труайя сквозь призму антропонимии трилогии «Семья Эглетьер» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ковалёва Любовь Геннадьевна. – Воронеж, 2013. – 234 с.

77. Колесов, В. В. «Жизнь происходит от слова...» / В. В. Колесов. – Санкт-Петербург : Златоуст, 1999. – 361 с.
78. Кононова, И. В. Лингвоконцептологические исследования художественного текста: эволюция теоретических и методологических подходов / И. В. Кононова, Т. А. Пруцких // Дискурс. – 2023. – № 9(3). – С. 150-164.
79. Корнилов, О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О. А. Корнилов. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : ЧеРо, 2003. – 287 с.
80. Костина, В. А. Анализ дискурса о новом социальном типе: кто пришел на смену дилетанту / В. А. Костина // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2022. – № 2(35). – С. 87-92.
81. Кочетова, О. А. Проблемы и задачи когнитивной лингвистики / О. А. Кочетова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2006. – Т. 5, № 23. – С. 51-53.
82. Кубрякова, Е. С. О когнитивной лингвистике и семантике термина «Когнитивный» / Е. С. Кубрякова // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2001. – № 1. – С. 4-10.
83. Кубрякова, Е. С. Язык и знание / Е. С. Кубрякова. – Москва : Языки славянской культуры, 2006. – 560 с.
84. Кубрякова, Е. С. В поисках сущности языка : когнитивные исследования / Е. С. Кубрякова. – Москва : Флинта, 2017. – 206 с.
85. Кудрук, Г. Н. Отражение образа профессионала в языковом сознании : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.19 / Кудрук Глеб Николаевич. – Челябинск, 2008. – 243 с.
86. Культурные концепты : сопоставительный анализ : коллективная монография / А. Х. Мерзлякова, Е. Н. Руденко, А. А. Кожина, Ю. В.

Железнова ; ответственный редактор А. Х. Мерзлякова. – Ижевск : УлГУ, 2010. – 302 с.

87. Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живём / Дж. Лакофф, М. Джонсон ; под редакцией А. Н. Баранова. – Москва : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.

88. Лебедева, Е. К. Метафора как средство описания внутреннего эмоционального состояния человека / Е. К. Лебедева // Общая стилистика и филологическая герменевтика : сборник научных трудов. – Тверь : ТГУ, 1991. – С. 54-68.

89. Леонтьев, А. А. Психология общения / А. А. Леонтьев. – Москва : Смысл, 1997. – 364 с.

90. Лихачёв, Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачёв // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 1993. – Т. 52, № 1. – С. 3-9.

91. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – Москва : Эксмо, 2023. – 480 с.

92. Ляпин, С. Х. Концептология: к становлению подхода / С. Х. Ляпин // Концепты. Научные труды Центконцепта. – Архангельск, 1977. – Вып. 1. – С. 11-35.

93. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров – Москва : Гносис, 2003. – 276 с.

94. МакКормак, Э. Когнитивная теория метафоры / Э. МакКормак // Теория метафоры : сборник : перевод с английского, французского, немецкого, испанского, польского языков / общая редакция Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 358-387.

95. Мананникова, В. Г. Особенности экспликации художественной картины мира в модернистском повествовательном дискурсе первой половины XX века : на материале текстов австрийских писателей : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.19 / Мананникова Вероника Георгиевна. – Калининград, 2011. – 176 с.

96. Мартынова, Л. Л. Фреймовый подход к изучению лексики с возрастной семантикой в португальском языке / Л. Л. Мартынова, О. Е. Лаптева // Вестник

- Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2020. – Вып. 10 (839). – С. 150-159.
97. Минский, М. Фреймы для представления знаний / М. Минский ; перевод с английского О. Н. Гринбаума ; под редакцией Ф. М. Кулакова. – Москва : Энергия, 1979. – 151 с.
98. Московская, Н. Л. К вопросу о жанровой специфике производственного романа : на материале произведений Артура Хейли / Н. Л. Московская, М. А. Мацаева // Филология и искусствоведение. – 2013. – № 3. – С. 282-291.
99. Мягкова, Е. Ю. Эмоциональный опыт и значение слова / Е. Ю. Мягкова // Язык, культура, творчество : мировые практики изучения : сборник научных статей к 90-летию профессора Вероники Николаевны Телия / ответственные редакторы: И. В. Зыкова, В. В. Красных. – Москва : Гнозис, 2020. – С. 551-561.
100. Нагибин, Ю. М. Счастливчик Хейли / Ю. М. Нагибин // Нагибин Ю. М. Наука дальних странствий. – Москва : Молодая гвардия, 1982. – URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/521952-yuriy-nagibin-schastlivchik-heyli.html> (дата обращения: 22.03.2023).
101. Никитина, Т. Г. Жанровая специфика профессионального романа в произведениях Артура Хейли / Т. Г. Никитина, А. Н. Павлова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2015. – № 5 (48). – С. 42-47.
102. Никонова, Ж. В. Фреймовый анализ как метод лингвистического описания вербальных структур / Ж. В. Никонова // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. – 2007. – № 6. – С. 229-234.
103. Опарина, Е. О. Концептуальная метафора / Е. О. Опарина // Метафора в языке и тексте / ответственный редактор В. Н. Телия. – Москва : Наука, 1988. – С. 65-78.
104. Осипов, Д. В. Алгоритм формирования концептуальных метафор / Д. В. Осипов, Н. С. Федотова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. – 2019. – № 2. – С. 23-30.

105. Пазилова, С. К. Фреймовые и сценарные строения концепта «мысль» / С. К. Пазилова, Ж. Элчиев, Д. К. Беккулова // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2023. – № 4-3 (79). – С. 191-194.
106. Папина, А. Ф. Текст: его единицы и глобальные категории / А. Ф. Папина. – Москва : КомКнига, 2002. – 367 с.
107. Питина, С. А. Концепты мифологического мышления как составляющая концептосферы национальной картины мира : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук : 10.02.19 / Питина Светлана Анатольевна. – Уфа, 2002. – 364 с.
108. Подвигина, Н. Б. Теоретические проблемы когнитологии и когнитивной лингвистики / Н. Б. Подвигина // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2008. – № 4. – С. 111-116.
109. Пономарева, А. Ю. Концепт "Haus" в индивидуально-авторской картине мира Генриха Бёлля : на материале романов "Дом без хозяина", "Бильярд в половине десятого", "Глазами клоуна": диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Пономарева Анна Юрьевна. – Тверь, 2018. – 232 с.
110. Попова, З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике : монография / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Истоки, 2001. – 191 с.
111. Попова, З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Москва : АСТ, 2007. – 314 с.
112. Попова, Т. Г. Факторы, влияющие на формирование национального характера / Т. Г. Попова, Е. В. Саушева // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. – 2019. – № 45. – С. 57-66.
113. Попова, Т. Г. Метафора как важный элемент когниции / Т. Г. Попова, Е. В. Саушева // Политическая лингвистика. – 2020. – № 1 (79). – С. 68-72.
114. Постовалова, В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека / В. И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира / под редакцией Б. А. Серебренникова. – Москва : Наука, 1988. – С. 8-69.

115. Прохоров, Ю. Е. Действительность. Текст. Дискурс / Ю. Е. Прохоров. – Москва : Флинта, 2016. – 225 с.
116. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира / Б. А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова [и др.]. – Москва : Наука, 1988. – 216 с.
117. Санжарова, О. Н. Лингво-когнитивные основания разграничения концептуальных метафоры и метонимии : на материале янглоязычной и русскоязычной прессы : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.19 / Санжарова Ольга Николаевна. – Санкт-Петербург, 2015. – 218 с.
118. Семёнова, Т. В. Особенности языковой репрезентации индивидуально-авторской картины мира в поэтическом дискурсе : на материале свободного стиха У. Х. Одена : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.19 / Семёнова Татьяна Владимировна. – Нальчик, 2019. – 190 с.
119. Скляревская, Г. Н. Метафора в системе языка / Г. Н. Скляревская. – Санкт-Петербург : Наука, 1993. – 152 с.
120. Слышкин, Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты / Г. Г. Слышкин. – Волгоград : Перемена, 2004. – 339 с.
121. Смирнов, Д. С. Особенности фреймового анализа технических текстов / Д. С. Смирнов // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики. – 2004. – № 17. – С. 242-253.
122. Солганик, Г. Я. Стилистика текста / Г. Я. Солганик. – Москва : Флинта, 1997. – 252 с.
123. Степанов, Г. В. Язык. Литература. Поэтика / Г. В. Степанов. – Москва : Наука, 1988. – 383 с.
124. Степанов, Ю. С. Константы мировой культуры / Ю. С. Степанов, С. Г. Проскурин. – Москва : Наука, 1993. – 156 с.
125. Стернин, И. А. Коммуникативное поведение в структуре национальной культуры / И.А. Стернин // Этнокультурная специфика языкового сознания :

- сборник научных статей / ответственный редактор Н. В. Уфимцева. – Москва, 1996. – С. 97-112.
126. Тарасова, И. А. Когнитивная поэтика : предмет, терминология, методы / И. А. Тарасова. – Москва : ИНФРА-М, 2020. – 166 с.
127. Телия, В. Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция / В. Н. Телия // Метафора в языке и тексте / ответственный редактор В. Н. Телия. – Москва : Наука, 1988. – С. 26-52.
128. Терехов, М. Д. Фреймовый подход: философско-методологический аспект / М. Д. Терехова // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. – 2014. – № 6. – С. 53-71.
129. Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация : учебное пособие / С. Г. Тер-Минасова. – Москва : Слово/Slovo, 2000. – 261 с.
130. Тищенко, М. В. Интерпретация художественного текста и ее границы / М. В. Тищенко // Современное педагогическое образование. – 2023. – № 2. – С. 275-278.
131. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – Москва : Академия, 2009. – 330 с.
132. Улогова, О. Ю. Семантика глаголов межличностных отношений с позиций фреймового подхода / О. Ю. Улогова // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2: Языкознание. – 2010. – № 2-12 (2). – С. 42-47.
133. Филлмор, Ч. Основные проблемы лексической семантики / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 12. Прикладная лингвистика. – Москва : Прогресс, 1983. – С. 74-122.
134. Филлмор, Ч. Фреймы и семантика понимания / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка. – Москва : Прогресс, 1988. – С. 52-92.
135. Фирсова, Н. М. Текст, как выразитель национальной ментальности, миропонимания : на материале испанского языка и культур испаноязычных народов / Н. М. Фирсова // Текстология сегодня : итоги, проблемы, методы :

- материалы Всероссийской научной школы для молодежи, Москва, 08-20 ноября 2010 г. – Москва : РУДН, 2010. – С. 13-21.
136. Харченко, В. К. Функции метафоры / В. К. Харченко. – Воронеж : ВГУ, 1991. – 88 с.
137. Хачмафова, З. Р. Актуализация концептов "Фемининность" и "маскулинность" в художественной картине мира : когнитивно-фреймовый подход / З. Р. Хачмафова, М. С. Таценко // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. — 2021. – Вып. 3(282). – С. 89-96. – DOI: 10.53598/2410-3489- 2021-3-282-89-96.
138. Хожиева, З. Б. Лингвокультурный анализа художественного текста / З. Б. Хожиева // Academic research in educational sciences. – 2021. – № 5 (2). – С. 420-427.
139. Чернова, И. В. Концептуализация понятия «отель» в индивидуально-авторской картине мира : на материале романа А. Хейли «Отель» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.19 / Чернова Ирина Валериевна. – Майкоп, 2015. – 25 с.
140. Чернявская, В. Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность / В. Е. Чернявская. – Москва : Либроком, 2014. – 266 с.
141. Чистякова, Г. В. Структура профессионального концепта-фрейма ЛАТИНСКИЙ ЯЗЫК / Г. В. Чистякова, Е. П. Бондарева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2025. – № 3(18). – С. 1195-1200.
142. Чудинов, А. П. Россия в метафорическом зеркале : монография / А. П. Чудинов. – Екатеринбург : УрГПУ, 2001. – 238 с.
143. Ширяева, О. В. Семантика повтора и разноуровневые средства его выражения в идеостиле Д. Хармса : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.19 / Ширяева Оксана Витальевна. – Ростов-на-Дону, 2009. – 156 с.

144. Шитиков, П. М. Концептуальная метафора в библейских текстах : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.19 / Шитиков Петр Михайлович. – Ижевск, 2013. – 177 с.
145. Шрагина, Л. И. Процесс конструирования метафоры как объект психологического исследования / Л. И. Шрагина // Психологический журнал – 1997. – № 6. – С. 121-128.
146. Berry, M. Systemic linguistics and discourse analysis: a multi-layered approach to exchange structure / M. Berry. – London : Routledge, 1981. – 216 p.
147. Brown, G. Discourse Analysis / G. Brown, G. Yule. – Cambridge : Cambridge University Press, 1983. – 288 p.
148. Carter, R. Language, Discourse and Literature / R. Carter, P Simpson. – London : Routledge, 1988. – 304 p.
149. Cooper, D. Metaphor. Aristotelian Society. Vol. 5 / D. Cooper. – Oxford : Basil Blackwell, 1986. – 282 p.
150. Coulthard, M. An Introduction to Discourse Analysis / M. Coulthard. – New York : Routledge, 2014. – 211 p.
151. Cutting, J. Pragmatics and Discourse / J. Cutting, K. Fordyce. – London : Routledge, 2020. – 314 p.
152. Devitt, M. Language and Reality Text / M. Devitt, K. Sterelny. – Oxford : Basil Blackwell, 1987. – 274 p.
153. Grothe, M. Metaphors Be With You: An A to Z Dictionary of History's Greatest Metaphorical Quotations / M. Grothe. – Harper, 2016. – 528 p.
154. Halliday, M. A. K. Context, and Text: Aspects of Language in a Social-semiotic Perspective / M. A. K. Halliday, R. Hasan. – London : Edward Arnold, 1985. – 126 p.
155. Hasan, R. Context in the system and process of language / R. Hasan – Sheffield : Equinox Publishing, 2016. – 512 p.
156. Hasan, R. Unity in Discourse. Texture and Structure / R. Hasan. – Sheffield : Equinox Publishing, 2017. – 416 p.
157. Evans, V. Cognitive Linguistics: an introduction / V. Evans, M. Green. –

- Edinburg : Edinburg University Press, 2006. – 830 p.
158. Jackendof, R. Conceptual semantics / R. Jackendoff. – Cambridge : MIT Press, 1976. – 335 p.
159. Jaworski, A. The Discourse Reader / A. Jaworski, N. Coupland. – London : Routledge, 2007. – 602 p.
160. Kramsch, C. Language and Culture / C. Kramsch. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 134 p.
161. Lakoff, G. Metaphors We Live By / G. Lakoff. – Chicago : University of Chicago Press, 2013. – 193 p.
162. Lawley, J. Metaphors in Mind : Transformation Through Symbolic Modelling / J. Lawley, P. Tompkins. – London : Developing Company Press, 2003. – 336 p.
163. O'Donnell M. Arthur Hailey, Novelist Who Had a Hit in 'Airport,' Dies at 84 // The New York Times. – 2004. – November, 26. – URL: <https://www.nytimes.com/2004/11/26/nyregion/arthur-hailey-novelist-who-had-a-hit-in-airport-dies-at-84.html> (date of the application: 02.05.2018).
164. Pettersson, A. Theory of Literary of Discourse / A. Pettersson. – Manchester : Lund University Press, 1990. – 275 p.
165. Pettersson, A. Verbal Art. A Philosophy of Literature and Literary Experience / A. Pettersson. – London : McGill-Queen's University Press, 2000. – 367 p.
166. Punter, D. Metaphor / D. Punter. – New York : Routledge, 2007. – 158 p.
167. Sapir, E. Language. An Introduction to the Study of Speech / E. Sapir. – Glasgow : Good Press, 2019. – 264 p.
168. Schiffrin, D. Discourse Markers / D. Schiffrin. – Cambridge : Cambridge University Press, 1988. – 364 p.
169. Schiffrin, D. The Handbook of Discourse Analysis / D. Schiffrin, D. Tannen, H. E. Hamilton. – Cambridge : Cambridge University Press, 2018. – 976 p.
170. Thomas, J. Meaning in Interaction : An Introduction to Pragmatics / J. Thomas. – Longman : Routledge, 2014. – 240 p.

Словари, справочники, энциклопедии

171. Азимов, Э. Г. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) / Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин. – Москва : ИКАР, 2009. – 448 с.
172. Большая Российская энциклопедия : в 30 томах. Т. 14: Киреев – Конго / ответственный редактор С. Л. Кравец. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 2009. – 751 с.
173. Лингвистический энциклопедический словарь / под редакцией В. Н. Ярцева. – Москва : Сов. энциклопедия, 1990. – 682 с.
174. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов. – Москва : А Темп, 2006. – 944 с.
175. Степанов, Ю. С. Константы : словарь русской культуры : опыт исследования / Ю. С. Степанов. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1997. – 838 с.
176. Cambridge Dictionary : [site] / Cambridge University Press. – URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/medicine> (date of the application: 19.04.2023).
177. Collins Dictionary: [site]. – URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/medicine> (date of the application: 19.04.2023).

Материал языкового исследования

178. Хейли, А. Колеса / А. Хейли ; перевод с английского Т. Кудрявцева. – Москва : Прогресс, 1983. – 440 с.
179. Хейли, А. Отель / А. Хейли ; перевод с английского В. Коткина, К. Тарасова. – Москва : АСТ, 2024. – 608 с.
180. Хейли, А. Сильнодействующее лекарство / А. Хейли ; перевод с английского К. Тарасов. – Москва : АСТ, 2022. – 384 с.
181. Hailey, A. Hotel / A. Hailey. – New York : Doubleday, 1965.
182. Hailey, A. Strong Medicine / A. Hailey. – New York : Doubleday, 1984. – 445 p.
183. Hailey, A. Wheels / A. Hailey. – New York : Doubleday, 1971.