МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Філологічний факультет

Кафедра загального та прикладного мовознавства

_____
кафедрою загального
та прикладного мовознавства
від “____”_____2026 р.,
протокол № _____

Завідувач кафедри

_____ Наталія ДУБОВИК
(підпис) (ім’я, прізвище)

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

здобувача _____першого (бакалаврського)_____ рівня вищої освіти

Концепт ОБМАН у романі Е.Фіні «Rock Paper Scissors»
(тема роботи)

Спеціальність (спеціалізація) 035 Філологія 035.10 прикладна лінгвістика
(код та найменування спеціальності; спеціалізації спеціальності)

Освітня програма Прикладна лінгвістика та англійська мова
(назва освітньої програми)

Здобувач _____ Валерія ГОРГОПА
(підпис) (ім’я, прізвище)

Науковий керівник _____ Марія БОБРО
(підпис) (ім’я, прізвище)

Харків – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП 3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТІВ 5
1.1. Поняття про концепт 5
1.2. Типи концептів. Художній концепт 8
1.3. Фреймовий аналіз як метод дослідження концептів 10
Висновки до розділу 1 14
РОЗДІЛ 2. ФРЕЙМОВА СТРУКТУРА КОНЦЕПТУ ОБМАН, РЕПРЕЗЕНТОВАНОГО В РОМАНІ «ROCK PAPER SCISSORS» Е.ФІНІ 15
2.1. Обман як провідний мотив роману Е. Фіні «Rock Paper Scissors» 15
2.2. Предметний фрейм 17
2.2.1. Квантитативний слот 17
2.2.2. Квалітативний слот 20
2.2.3. Темпоральний слот 23
2.2.4. Локативний слот 26
2.2.5. Слот способу буття 28
2.3. Акціональний фрейм 30
2.4. Ідентифікаційний фрейм 35
2.5. Компаративний фрейм 38
2.6. Посесивний фрейм 38
Висновки до розділу 2 40
ВИСНОВКИ 42
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 44

ВСТУП

Дослідження в галузі когнітивної лінгвістики, зокрема фреймовий аналіз концептів, дозволяють зрозуміти особливості осмислення складних у своїй структурі абстрактних явищ дісності носіями певної мови та культури. До таких абстрактних явищ належить, зокрема, англомовний концепт ОБМАН (далі – концепт DECEIT). Обман є досить складним феноменом людського життя, він існує в різних формах: надання неправдивої інформації, приховування фактів, подій, інформації, вигадування фактів, фальсифікації тощо. Художні твори актуалізують різні аспекти обману, відображаючи фрагмент авторської картини світу. Однак попри наявність окремих наукових розвідок, присвячених вивченню означеного концепту [Іванченко, 2023; Ткачук, 2025], він досі залишається мало вивченим і потребує подальшого аналізу. Роман «Rock Paper Scissors» Еліс Фіні є **актуальним** матеріалом дослідження англомовного концепту DECEIT, оскільки усі події твору, життя героїв сповнені обману.

Кваліфікаційну роботу виконано в науковому семінарі «Основи лінгвоконцептології та лінгвокультурології» на кафедрі загального та прикладного мовознавства Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна відповідно до тематичного плану її наукових досліджень.

Мета роботи полягає у виявленні особливостей індивідуально-авторської інтерпретації концепту DECEIT за допомогою фреймового аналізу його репрезентації у художньому творі «*Rock Paper Scissors*» Е. Фіні. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- охарактеризувати поняття концепт та його розуміння у когнітивній лінгвістиці;
- визначити особливості художнього концепту;
- описати сутність фреймового аналізу як одного з методів когнітивного дослідження мовних явищ;
- виявити структуру фреймів концепту DECEIT у художньому творі «*Rock Paper Scissors*» Е. Фіні;

- дослідити мовні засоби репрезентації концепту DECEIT у межах різних фреймів.

Об'єктом дослідження є концепт DECEIT у романі «*Rock Paper Scissors*» Еліс Фіні.

Предметом дослідження є фреймова структура концепту DECEIT та її мовна репрезентація у досліджуваному романі Е. Фіні.

Матеріал дослідження – слова, словосполучення та мікроконтексти, пов'язані з концептом DECEIT, вилучені методом суцільної вибірки з тексту англомовного роману Е. Фіні «Rock Paper Scissors».

У роботі використані такі **методи** дослідження: лінгвістичний аналіз тексту (для виділення фрагментів, що ілюструють випадки вираження концепту DECEIT) та фреймовий аналіз (для побудови фреймової структури концепту DECEIT).

Теоретико-методологічною основою дослідження є праці українських та зарубіжних учених та мовознавців, а саме: [Minsky, 1975], [Голобородько, 2002], [Загнітко, 2020], [Мазепова, 2011], [Полюжин, 2015], [Жаботинська, 2019] та ін.

Новизна роботи полягає у тому, що вперше було проаналізовано фреймову модель концепту DECEIT у художньому творі «*Rock Paper Scissors*» Е. Фіні та виявлено його основні компоненти та особливості мовної репрезентації.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що їх можна використовувати для подальших досліджень аналізованого концепту у межах інших художніх творів Е. Фіні або інших авторів.

Публікації. Результати роботи висвітлено у статті, опублікованій у фаховому виданні:

- Бобро М., Горгопа В. Предметний фрейм концепту ОБМАН у романі Еліс Фіні «Rock Paper Scissors». *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Видавничий дім «Гельветика», 2026. № 46. – прийнято до друку.

Структура роботи: робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи складає 43 сторінки і 5 сторінок списку літератури.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТІВ

1.1. Поняття про концепт

Мова є чи не єдиним способом дослідження того, як знання про світ відображаються у свідомості людини. Одним із ключових елементів цього процесу є концепт.

Сам термін «концепт» з'явився у лінгвістиці не так давно. Складно дати точне визначення цьому поняттю, оскільки воно охоплює багато аспектів, пов'язаних із людською свідомістю, знаннями і досвідом. Науковці по-різному розглядають і трактують концепт. Словник сучасної лінгвістики подає кілька визначень слова концепт, залежно від контексту його розгляду: 1) оперативна одиниця мислення людини; 2) сформульована ідея в тексті; 3) комплекс культурних уявлень про предмет; 4) одиниця психічних ресурсів свідомості; 5) відомості про те, що знає/уявляє людина про об'єкти світу [Загнітко, 2020, с. 347]. Отже, концепт можна визначити як ментальну одиницю, яка обробляє та зберігає інформацію про об'єкт у свідомості людини, формуючи її знання, досвід та культурні уявлення [Голубовська, 2011, с. 26–28].

Концепт може існувати поза мовою, тобто він постійно знаходиться у свідомості людини, незважаючи на способи його вираження. Проте більшість вчених виділяє слово як основу концепту, що виражає його сутність [Голобородько, 2002]. Через слово-ім'я концепту можна побачити, як людина сприймає та розуміє цей світ. Навіть якщо з часом значення певного концепту зміниться, слово-ім'я все одно залишиться. Проте також не всі концепти можна чітко виразити мовними одиницями і тоді передати їх можна тільки описово [Підгорна, 2014, с. 133].

Як вже було сказано, концепт – це ментальне утворення, результат сприйняття людиною реальності, те, що народжується в свідомості людини. Проте щоб цей результат реалізувався, ми маємо винести концепт за межі нашого мислення та надати йому такої форми, яку зможуть зрозуміти всі. Таку форму можна утворити за допомогою вербалізації, тобто вираження певного концепту

словесно. Саме за допомогою слів ми робимо свої внутрішні ідеї загальнодоступними для розуміння інших. Однак процес вербалізації концептів є досить обмеженим, оскільки люди не вигадують нові лексичні одиниці, а підбирають вже наявні [Гошовська, 2016, с. 46; Хорошун, 2010, с. 159].

Варто також зазначити, що людина, коли стикається з певним новим об'єктом чи явищем, частіше за все неусвідомлено одразу відносить його до певного концепту. Це відбувається через те, що людина співвідносить певні ознаки цього об'єкта/явища з уже наявними у її свідомості. Коли ми бачимо щось нове або нам спадає на думку якась ідея, це не є абсолютно новим для нашого сприйняття. Це все базується на нашому досвіді, внеску культури та розумових можливостях [Lakoff, 1987, p. 7; Гошовська, 2016, с. 46].

Варто зазначити, що концепт є динамічним, він також може змінюватися залежно від змін у світі та досвіду носіїв мови.

Через складну побудову концепту, його характеризують за трьома шарами:

1. Активний шар – загальноприйняте розуміння концепту;
2. Пасивний шар – розуміння концепту притаманне окремим субкультурам;
3. Внутрішній шар – глибше розуміння концепту, яке люди не завжди помічають [Цьмух, 2011, с. 328].

Часто концепт плутають з поняттям, хоча це різні явища. Поняття, як правило, має чітке визначення та опис предмета чи явища. Натомість концепт є ширшим – він включає не лише визначення об'єкта, а й емоційні, культурні та індивідуальні аспекти. Тобто зазвичай поняття розглядають як частину певного концепту [Фрасинюк, 2021, с. 69; Селіванова, 2008, с. 412].

Оскільки поняття «концепт» існує не тільки у лінгвістиці, а й в інших різних науках, науковці вважають важливим розглядати концепт у межах кількох напрямів, оскільки у мовознавстві цей термін з'явився саме через поєднання лінгвістики з філософією, психологією та культурознавством. У межах цих парадигм виділяють різні підходи до тлумачення концепту, що підкреслює складність і багатогранність цього явища [Плотнікова, 2020, с. 93].

М. Полюжин зазначає, що є два підходи до вивчення концептів: лінгвокогнітивний і лінгвокультурний. Згідно з лінгвокогнітивним підходом, концепт – це одиниця ментальних ресурсів нашої свідомості, яка зберігає знання та досвід людини. Він є складником пам'яті, словникового запасу свідомості та всієї системи уявлень про світ у мозку. Лінгвокультурний підхід визначає концепт як основу культури, тобто ключовий елемент, що концентрує в собі культурні цінності та знання [Полюжин, 2015, с. 216; Пліс, 2019, с. 116].

Виділяють також семантичний та інтегративний підходи. При семантичному підході концепт формується у свідомості людини тільки через мовні знаки (мова є головним інструментом для формування змісту концептів). Інтегративний підхід можна назвати об'єднанням лінгвокультурного та семантичного підходів, оскільки він наголошує, що концепт формується на основі розуміння через особистий та народний досвід [Кобиленко, 2013].

Більшість вчених вважає, що концепт складається з ядра (загальноприйняті поняття) та периферії (внесок культури) [Мазепова, 2011, с. 261]. Така структура називається діадною. Але також вчені розглядають тріадну структуру, яка складається з понятєвого, образного та ціннісного компонентів концепту [Джеріх, 2018, с. 65].

Отже, концепти є значущими для дослідження мислення людини через призму мови. Вони є важливим предметом вивчення у когнітивній лінгвістиці. Існують різні підходи до аналізу концептів, які допомагають дослідити не лише особисті знання людини про об'єкти, а також і культурні уявлення та їх вплив на знання. Дослідження концептів відкриває зв'язок між мовою, мисленням та культурним внеском у свідомість людини. Через свою динамічність концепти також можуть змінюватися, що робить їх постійно актуальними у дослідженнях, оскільки вони відображають зміни в культурних та когнітивних процесах суспільства.

1.2. Типи концептів. Художній концепт

Мовознавці поділяють концепти на пізнавальні та художні. Кожен з цих типів має свої особливості, функції та способи відображення і сприйняття.

Пізнавальні концепти мають суспільний характер. Вони є психологічно простими, оскільки у них відсутні почуття, бажання або інші ірраціональні компоненти. Вони охоплюють широкий спектр об'єктів або явищ, які можуть бути як матеріальними, так і нематеріальними. Пізнавальні концепти завжди базуються на чітких уявленнях про об'єкти, які належать до певних категорій. Також такі концепти виконують номінативну (називає об'єкт/явище) або дефінітивну (пояснює сутність об'єкта/явища) функцію [Южакова, 2010, с. 58; Головачева, 2014, с. 46].

На відміну від пізнавальних, художні концепти повністю індивідуальні та психологічно складні, оскільки вони містять комплекс почуттів, бажань та ірраціональних аспектів. Найчастіше художні концепти спрямовані на щось конкретне та унікальне. Також вони об'єднують образи, символи та ідеї через смисловий або емоційний зв'язок, пов'язаний зі створенням асоціацій у читача. Вони спрямовані на створення образів, у яких немає певних меж. Символи у художніх концептах мають глибокий зв'язок зі своїми значеннями, що дозволяє їм мати багатозначність [Южакова, 2010, с. 58; Ємець, 2012, с. 42].

При дослідженні художніх текстів важливо знати про особливості художнього концепту. Він є втіленням світогляду автора, відображає його бачення і розуміння світу, які автор передає крізь призму слів. Автор свідомо обирає слова для передачі не стільки самої дійсності, скільки свого особистого її бачення [Бехта, 2019, с. 58; Ніконова, 2008, с. 217].

Художній концепт має певний обсяг та прив'язаний до одного твору або кількох творів одного автора, що дозволяє аналізувати усі характеристики концепту через мовні засоби [Губа, 2018, с. 618].

Загалом до художнього концепту входять такі компоненти, як образний, символічний, асоціативний, предметний, понятійний та оцінний [Редковська, 2016, с. 159]. Всі ці компоненти доповнюють один одного, в результаті чого

створюють цілісну картину, яка допомагає краще сприймати образи та саму ідею твору.

Дослідники по-різному визначають художній концепт:

- одиниця свідомості автора – концепт виражає предмети та явища так, як розуміє їх автор;
- мовленнєво-розумове утворення – концепт є не тільки мовним елементом, а також відображенням мисленнєвих процесів;
- складне ментальне утворення – концепт містить низку різних рівнів сприйняття;
- інструмент для дослідження культурних елементів – за допомогою художнього концепту можна дослідити культурний внесок у свідомість автора;
- структура когнітивного рівня мовної особистості – художній концепт є відображенням когнітивних процесів автора через мову;
- образна структура – художні концепти можуть проявлятися через образи, символи та мотиви, що втілюють не тільки поверхневі, а й глибші значення [Белінська, 2021, с. 27–28].

Можна сказати, що художній концепт є формою взаємодії між свідомістю автора та читача. Авторська свідомість формує концепт крізь призму власного бачення та досвіду, а читач сприймає цей концепт, спираючись на свої мисленнєві процеси; ці дві свідомості є рівноцінними [Павлюк, 2016, с. 65].

Проте найбільше художній концепт відображає специфіку саме авторського світобачення. Події та образи є унікальними через те, що народжуються у свідомості автора як плоди його досвіду та розуміння цього світу. Незважаючи на те, що художній концепт є суто індивідуально-авторським, він також має універсальне значення, яке читачі переосмислюють крізь призму своїх знань [Білобровська, 2023, с. 130; Сердюк, 2015].

При дослідженні художніх концептів вчені рекомендують виділяти три основні складники: ядро, приядерну зону та периферію. Якщо ядро та приядерна

зона є більш універсальними поняттями, то периферія – суто індивідуальне [Мазепова, 2011, с. 261].

На основі оригінальності змісту вчені поділяють художні концепти на:

- загальнохудожні (універсальні ідеї/образи, що часто зустрічаються у творах різних авторів);
- індивідуально-авторські (мають універсальні назви, проте їхній зміст є унікальним для конкретного автора);
- власне-авторські (повністю унікальні концепти, створені автором, які не існують у мовленні звичайної людини) [Губа, 2018, с. 618; Сидоренко, 2018, с. 119-120].

За різними чинниками виділяють різні типи концептів. За естетичною цінністю розрізняють концепти-локативи (вони задають атмосферу твору) та ключові концепти (розкривають основну ідею твору). Також розрізняють за засобами вираження: однослівні, багатослівні та текстові художні концепти [Редковська, 2016, с. 161].

Отже, художній концепт є складним та багатогранним ментальним утворенням, яке показує сприйняття світу автором через його особисте уявлення про світ. Залежно від контексту, художній концепт може розглядатися під різними кутами та мати різні значення. Художні концепти також мають тісний зв’язок із культурою, що в тексті показує культурну приналежність автора. Художній концепт є не лише відображенням мислення автора, а й способом комунікації з читачем. Взаємодія цих двох свідомостей допомагає глибше пізнати значення концепту.

1.3. Фреймовий аналіз як метод дослідження концептів

Одним із поширених методів когнітивного аналізу мовних явищ, зокрема концептів, є фреймовий аналіз. В основі цього підходу лежать фрейми – структурні одиниці, які моделюють стереотипні ситуації у свідомості людини та допомагають формувати нові знання на основі вже наявних [Залужна, 2014, с. 38].

Ситуації саме стереотипні, оскільки фрейми можна розглядати як шаблони, в яких містяться узагальнені знання про певні події, які сформувалися у свідомості людини через її досвід [Fillmore, 2010, с. 314]. Ці знання сприймаються очікуваними та типовими для певних ситуацій. Навіть коли людина бачить для себе щось нове, вона намагається зрозуміти це на основі вже наявних у її свідомості знань. А коли людина стикається не з новими явищами, фрейми допомагають їй швидко орієнтуватися вже в знайомій ситуації [Дячук, 2021, с. 136].

Вперше про фрейми почав говорити Марвін Мінський у контексті дослідження штучного інтелекту, лише згодом цей термін почав використовуватися і в лінгвістиці. М. Мінський запропонував уявляти фрейм як мережу, що складається з вузлів та зв'язків. Він поділяє фрейми на верхньому та нижньому рівні. Елементи верхнього рівня фрейму є встановленими і завжди відображають загальні характеристики певної ситуації, тобто ці елементи не змінюються, вони є універсальними. Нижній рівень фрейму складається зі слотів, які потрібно заповнити інформацією, що стосується певної ситуації, тобто цей рівень є більш конкретним та гнучким, ніж верхній [Minsky, 1975, с. 212].

На сьогодні фрейми активно використовуються в різних лінгвістичних дослідженнях, а фреймовий аналіз є актуальним методом. Його застосовують для наочного представлення структури концептів, а також дослідження мовних одиниць, оскільки кожна з них зазвичай пов'язана з певним фреймом. Фреймовий аналіз допомагає моделювати принципи організації та відображення досвіду та знань людини у мовній семантиці. Зараз одним з найпоширеніших методів фреймового аналізу є вербалізація фреймів, запроваджена Світланою Жаботинською [Ковалик, 2015, с. 105].

Завдяки вербалізації фреймів стає можливим не лише виявити структуру концептів, а й проаналізувати, як знання і досвід проявляються у спілкуванні. Такий аналіз є корисним для розуміння того, як людина організовує і використовує свої знання і досвід у мовленні [Тишко, 2009, с. 396].

Науковці виділяють кілька класифікацій фреймів. За походженням вчені поділяють фрейми на первинні та вторинні. Первинні фрейми є базовими та виникають в результаті безпосереднього сприйняття світу. У той час як вторинні фрейми є складнішими й формуються на основі первинних фреймів, вони вже відображають не зовсім очевидні для нашого розуму явища, а ті, для розуміння яких потрібен більший аналіз. Вже було виявлено, наскільки сильно культура впливає на наше сприйняття світу, тому варто також згадати про класифікацію фреймів за типом інформації, яку вони репрезентують. Тут виділяють когнітивно-семантичні (моделюють специфічні структури мислення) та культурні (містять інформацію про культурні особливості) [Коляденко, 2013, с. 142].

Самі по собі фрейми є гнучкими, вони здатні змінюватися залежно від реальних ситуацій. Говорячи про гнучкість, можна також зазначити, що фрейми можуть виражатися різними мовними засобами: словом, фразеологізмом, реченням або навіть текстом. Незважаючи на таку їх адаптивність, вони все ж таки мають чітко вибудовану ієрархічну структуру, завдяки якій відбувається дієве оброблення інформації та фільтрація, через що зберігається лише необхідна інформація для конкретної ситуації [Дячук, 2021, с. 138].

Як вже зазначалося, фрейм містить структурний набір даних, які моделюють саме стереотипні ситуації, що дозволяє зробити висновок, що сам фрейм є простим, але фрейми можуть поєднуватися та взаємодіяти між собою, таким чином, утворюючи складнішу фреймову систему. С.А. Жаботинська виділяє п’ять типів фреймових структур:

1. предметний фрейм – коли головним є сам предмет, а вже до нього додаються різні характеристики; важливо зазначити, що в цьому типі існують такі слоти: квантитативний, квалітативний, темпоральний, локативний та способу буття;
2. акціональний фрейм – акцент на діях і взаємодії між предметами;
3. посесивний фрейм – предмети пов’язані як частини цілого;

4. ідентифікаційний фрейм – встановлює родо-видові відносини між поняттями;
5. компаративний фрейм – знаходить схожість між поняттями на основі особливостей мислення людини [Zhabotynska, 2010; Zhabotynska, 2019; Гармаш, 2011, с. 224].

Як і з поняттям «концепт», вчені досі не можуть дати точне визначення поняттю «фрейм». Але якщо співвіднести визначення цих двох понять, можна припустити, що вони є синонімічними. Фрейм і концепт дійсно пов’язані між собою, але тільки через те, що обидва ці явища функціонують у ментальному середовищі та демонструють знання у свідомості людини. Якщо казати про їхні відмінності, то найголовнішою буде те, що концепт – це цілісна ментальна одиниця, яка містить узагальнене уявлення про об’єкт чи явище, у той час як фрейм – це когнітивна модель, яка містить складові елементи та зв’язки між ними [Гармаш, 2011, с. 225].

Однак інші вчені відстоюють інакшу думку. Після появи фреймів у лінгвістиці концепти почали розглядати не як просте утворення, а вже як складну структуру, яка репрезентується через фрейми. Тому хоч це і різні поняття, фрейм є одним із найпоширеніших способів представлення концептів для їх вивчення, оскільки фрейми дають змогу деталізувати внутрішню структуру концепту. Можна зробити висновок, що хоч концепт і фрейм це не одне й те саме, це явища, які тісно пов’язані між собою. [Petersen, 2021, p. 44-45; Южакова, 2010, с. 63].

Отже, фрейм – це важливий інструмент для вивчення того, як людина сприймає цей світ та передає свої знання через мову. Фрейми допомагають швидко орієнтуватися людині в знайомій ситуації, а також легко сприймати інформацію в новій, оскільки містять у собі всі типові характеристики, закладені досвідом. Вчені виділяють різні класифікації фреймів, в яких вони поділяються на ще підтипи залежно від критеріїв. Фреймовий аналіз залишається актуальним методом дослідження концептів, оскільки дозволяє зрозуміти процес мовної та когнітивної обробки інформації.

Висновки до розділу 1

Концепт є ключовою ментальною одиницею, яка відображає знання та досвід людини про світ. Він є складним та динамічним утворенням, яке може існувати незалежно від мови, але саме мова виступає ключовим засобом його вираження. Концепт є гнучким і постійно змінюється, адаптуючись до змін у досвіді та культурі людини.

Досліджуючи концепт у межах художнього твору, важливо зрозуміти особливості художніх концептів та визначити їх характеристики. Художній концепт відрізняється тим, що є психологічно складним та індивідуально-авторським. Він втілює індивідуальну картину світу автора і відображає культурні та особисті особливості. Однак незалежно від цього читач може зрозуміти концепт інакше, спираючись на свій досвід і знання.

Фреймовий аналіз є одним із найпоширеніших методів дослідження концептів. Він дозволяє розглядати та досліджувати концепт у межах певної структурної моделі. Фрейми відображають стереотипні ситуації, а отже допомагають людині орієнтуватися у світі через сприйняття нової інформації на основі вже наявної. Фреймовий аналіз дозволяє деталізувати внутрішню структуру концепту завдяки виділенню типів фреймів і слотів.

РОЗДІЛ 2. ФРЕЙМОВА СТРУКТУРА КОНЦЕПТУ ОБМАН, РЕПРЕЗЕНТОВАНОГО В РОМАНІ «ROCK PAPER SCISSORS» Е.ФІНІ

2.1. Обман як провідний мотив роману Е. Фіні «Rock Paper Scissors»

Еліс Фіні – сучасна британська письменниця, відома своїми психологічними трилерами. Для її творів характерний високий рівень напруги і постійна невизначеність. Кожен роман авторки фокусується на складних взаєминах між героями, які зазвичай сповнені таємницями. Вона майстерно створює атмосферу психологічного напруження, де постійно змінюються сюжетні повороти, що тим самим змушує читачів до останнього сумніватися у правдивості подій.

Обман є ключовою ідеєю всіх психологічних трилерів Еліс Фіні. Це можна побачити навіть з анотацій: слово *lie* присутнє в кожній з них, а іноді навіть у назві, як, наприклад, *«Sometimes I Lie».*

У більшості творів Еліс Фіні обман є наслідком травматичних подій, через які проходили головні персонажі. Найчастіше обман проявляється у вигляді самозванства. Саме навколо цього розгортаються всі історії авторки. Наприклад, у романі *«I Know Who You Are»* головну героїню викрали в дитинстві, і вона була змушена жити чужим життям. Проте це минуле переслідує її й в майбутньому, а коли її чоловік раптово зникає і всі підозри спрямовані на неї, секрети її життя починають розкриватися. У книзі *«Good Bad Girl»* читач до самого кінця не розуміє, хто є хто, і що головні герої тісно пов’язані між собою.

У романі *«Rock Paper Scissors»* головними героями є подружня пара Адам і Амелія. Адам – сценарист, який страждає на прозопагнозію – розлад, при якому людина не може розрізняти обличчя, Амелія працює в притулку для тварин. Пара переживає складний період у шлюбі, тому вони вирішують поїхати до віддаленої старої каплиці – поїздку туди Амелія виграла у робочій лотереї, – де сподіваються налагодити свої стосунки. Однак згодом стає очевидно, що кожен має свої чималі таємниці, які ніколи не мали розкриватися.

Із самого початку авторка вводить читачів в оману тим, що не розкриває наявності третього персонажа і його особистості. Розповідь ведеться від двох

осіб: від Адама та від Амелії. Однак також є інша сторона – це листи, які дружина писала своєму чоловіку кожну річницю. Тільки згодом стане зрозуміло, що це не Амелія, вже знайомий читачам персонаж. З одного боку, такий розподіл розділів допомагає читачеві побачити ситуації з різних сторін, але з іншого – лише більше заплутує. Головні герої постійно суперечать один одному, що заважає читачеві одразу відшукати правду.

Те, що першочергово мало бути романтичною відпусткою, насправді з самого початку було запланованою пасткою, про яку знала лише одна людина. Головні герої не знали про це, але каплиця була тим місцем, яке стосувалося їхнього з далекого минулого. І хоч атмосфера будинку лякає їх, це змушує їх поглянути у вічі правді, якої вони уникали. Амелії постійно здається, що хтось, окрім них знаходиться у будинку, вона бачить силуети, чує шепіт і постійно відбуваються інші дивні речі. Але насправді це Робін, жінка, яка живе в хатині неподалік, яка вигадала всю цю історію з лотереєю і запросила головних героїв у це місце. Робін – це перша дружина Адама.

У романі обман подано не лише як щось незначне та дрібне, тобто невеликі та невинні приховування в повсякденному житті, а й як частину життя героїв. Важливим моментом є захворювання головного героя. Адам не зможе розпізнати, з ким спілкується і чи говорить ця людина правду. Цим користуються багато людей, і Амелія зокрема.

У цьому романі обман розкривається у зовсім різних життєвих аспектах, але ключовим є обман у подружжі та самозванство. Основна історія крутиться навколо любовного трикутника, що вже передбачає обман і зраду. Протягом усієї історії авторка вводить в оману читачів, не розкриваючи, хто є хто, де правда, а де брехня.

У самому кінці роману, коли вже ніби розкрилася вся правда про всіх, залишається розділ від обличчя зовсім незнайомої людини – Сема, особистого слідчого, якого найняв батько Робін, щоб той слідкував за її життям. І тільки він в кінці розкриває всю правду читачам.

Отже, концепт DECEIT є ключовим у романі *«Rock Paper Scissors»,* оскільки саме він супроводжує читачів від початку до самого кінця. Він проявляється не лише через конкретні події, а й через взаємодію персонажів, де кожен приховує частину правди або вводить в оману інших. Це стає основою для розвитку сюжету і взаємин між героями. Обман у романі відображає не тільки складність подружніх відносин, він стосується їх взаємодії з іншими людьми і навіть з самими собою. До самого кінця він переслідує не лише персонажів роману, а й читачів.

2.2. Предметний фрейм

Однією з фреймових структур є предметний фрейм, який описує щось або когось крізь призму їхніх властивостей. Він реалізується за допомогою п’яти слотів, кожен з яких відображає певну характеристику і представлений відповідною схемою: квантитативний (ЩОСЬ/ХТОСЬ є СТІЛЬКИ – кількість), квалітативний (ЩОСЬ/ХТОСЬ є ТАКИМ – якість), локативний (ЩОСЬ/ХТОСЬ є ТАМ – місце), темпоральний (ЩОСЬ/ХТОСЬ є ТОДІ – час), способу буття (ЩОСЬ/ХТОСЬ існує ТАК – спосіб).

2.2.1. Квантитативний слот

Квантитативний слот концепту DECEIT відображає кількісну характеристику певного явища і представлений схемою «ОБМАН є СТІЛЬКИ». Обман – це абстрактне явище, тому в цьому слоті можна виділити такі характеристики: кількість фактів обману та кількість людей, які брали в ньому участь. В аналізованому романі обман не є разовим актом, це постійне явище, яке супроводжує головних героїв, він є частиною їхнього життя. Бувають різні ситуації, але найчастіше тут обман є навмисним, і персонажі продовжують зберігати таємниці, навіть коли впевнені, що їхній обман очевидний і відомий жертві.

На початку роману поїздка до віддаленої каплиці сприймається як спосіб врятувати шлюб, однак і Амелія, і Адам мають свої плани щодо неї, про які вони

не повідомляють одне одного: «*I haven't been completely honest with him about this weekend away. I haven't been completely honest about* ***a lot of things****, and sometimes I think he knows*». До самого кінця історії читачам не розкривають деякі приховані плани героїв. Фраза «a lot of things» вказує на те, що це не єдине, що приховувала дружина від чоловіка. Це можуть бути пов'язані речі, а можуть бути абсолютно різні.

Обман є частиною життя головних героїв. Вони не вміють жити інакше – жити, не приховуючи будь-якої дрібниці або щось надзвичайно масштабне та важливе. Через це можна подумати, що персонажі навіть не замислюються над тим, як часто та як багато вони брешуть. Однак насправді цей обман є усвідомленим, і коли персонажі розуміють, наскільки він масштабний і постійний, в певний момент хтось один або обидва починають відчувати провину: *«I wanted to say sorry for the* ***lies****».* У цьому випадку на неодноразовий акт обману вказує вживання іменника «lie» у множині. Невідомо, як довго приховувалася правда, невідома точна кількість фактів, які приховувалися, але точно відомо, що був не єдиний акт брехні.

Герої можуть знати про те, що їх обманюють, а також про те, що це було не вперше. Щасливий шлюб і будь-які близькі стосунки будуються на взаємній відкритості та чесності. Коли партнери нещирі у стосунках і приховують свої справжні почуття та емоції, щасливе сумісне життя починає руйнуватися, а разом із цим з'являється недовіра. З'являються постійні підозри в тому, що людина каже або робить. Навіть якщо людина буде казати правду, їй вже не будуть вірити («*"I'm sorry," you said, but I knew that you weren't, not really. "I didn't mean that," you added, but it was just* ***another lie****. You did*»). Слово «another» вказує на черговий акт обману. Оскільки герої перебувають у постійній недовірі один до одного, вони завжди очікують на новий прояв брехні і, можливо, не сподіваються почути правду.

Найчастіше люди до останнього приховують правду, тому що, на їхню думку, це покращить певні ситуації. З самого початку роману Адама зображено, як досить холодну людину, яка вже не кохає свою дружину, і лише Амелія

намагається врятувати їхній шлюб. Почуття Адама досить нестабільні: спочатку він любить свою дружину і також хоче врятувати їхній шлюб, потім зізнається, що вона досить часто пригнічує його. Однак замість того щоб поговорити про свої почуття та розв'язати ці проблеми, він також обирає шлях обману. Проте його обман виходить на інший рівень: він спотворює правду не лише словами, а й діями («*There **are so many things** I can't tell her; a bit like the sleeping pills I sometimes pop into her hot drinks before bedtime. Things she doesn't need to know. It was me who turned the power off when she was down in the crypt earlier*»). Головний герой не бачить проблеми в постійній брехні. Для нього це звичайна справа, яка вже стала рутиною.

Іншою характеристикою в романі «*Rock Paper Scissors*», яка належить до квантитативного слоту, є кількість осіб, що брали участь в обмані. Головні герої – подружня пара, і саме ці двоє персонажів протягом всієї історії постійно обманюють один одного: чоловік – дружину, дружина – чоловіка. Навіть коли вони знаходяться наодинці, вони продовжують грати різні ролі. Вони робили це протягом багатьох років, через що це вже стало частиною їхніх особистостей. Навіть просто дивлячись в дзеркало, Амелія проводить таку метафору, де кожна їх версія має свою історію, яка відрізняється від попередньої. Вона розуміє, що вони не просто щиро проживають своє подружнє життя, а грають певні ролі («*There must be **fifty sets** of our faces reflected back at us. Almost as though **all the versions** of ourselves we became to try and make our marriage work, have gathered together to look down on who we've become*»). Подружжя зізнається, що вони намагалися врятувати шлюб різними способами: побачення, сімейний психолог, проведення разом більше часу. Однак у цих спробах врятувати стосунки вони втратили справжніх себе, бо частіше вони намагалися врятувати його обманом, і кожен такий обман витісняв правду і вимагав створити нову версію подій. Ключовим моментом майже всіх романів Еліс Фіні є саме самозванство, тобто коли людина видає себе за того, ким насправді не є. Це також є ключовою ідеєю досліджуваного роману: кожен персонаж розповідає свою спотворену версію подій і зазвичай ставить себе на місце жертви. В результаті чого кожен з них

втрачає правдиву версію подій і справжніх себе, ніби поєднуючи в собі кілька особистостей.

Як вже зазначалося, в історії присутній любовний трикутник, який з самого початку базується на брехні та зраді й розширює коло осіб, що беруть участь в обмані з двох осіб до трьох. Також є й інші люди, які не мають тісних стосунків з головними героями, проте все одно не втрачають можливості обдурити. Адам – сценарист, і для його роботи важливо постійно спілкуватися з людьми та мати зв'язки. Його робота – це постійна причина сварок подружжя. Дружині здається, що Адам забагато часу приділяє не тим речам і що він ставить роботу та інших людей на перше місце замість своєї дружини. Це дратує жінку, і тому вона починає сприймати свого чоловіка як наївну дитину, яку всі дурять: «*You've been truly hornswoggled by* ***at least one of them****, even if you are too blind to see it*». Фраза «by at least one of them» вказує на те, що обман був вчинений не однією особою, а кількома. Причому жертва навіть не усвідомлювала, що стала об'єктом маніпуляцій.

Отже, головним є обман між двома особами – подружжям, але також присутні й сторонні особи, які мають таємниці й приховують правду від інших.

Проаналізувавши фрагменти, можна побачити, що у цьому романі квантитативний слот містить інформацію про постійну велику кількість випадків обману, а також кількість людей, які беруть у цьому участь, при цьому обман виходить за рамки лише двох людей. На все це вказують такі мовні одиниці: *a lot of, another, many,* форми множини*, by at least one of them.*

2.2.2. Кваліативний слот

Кваліативний слот концепту DECEIT відображає якісні характеристики досліджуваного явища і представлений схемами «ОБМАН є ТАКИЙ», «Х настільки вправний у ОБМАНІ» та «ХТОСЬ/ЩОСЬ є ОМАНЛИВИМ». В аналізованому романі в цьому слоті предметного фрейму концепту DECEIT можна виділити якісні характеристики самого обману і характеристику здатності

людей до обману. Саме в цьому слоті на позначення якісної характеристики обману вказують прикметники.

У аналізованому романі обман не завжди трактується як однозначно негативне явище. Навпаки, у деяких випадках він постає як допустимий або навіть необхідний засіб у певних життєвих обставинах («*Sometimes a **lie** is the **kindest truth** you can tell a person, including yourself*»). А іноді навіть якщо він є шкідливим і краще його не застосовувати, людина виправдовується і трактує свій обман як позитивне явище («*<…> but it's one of **those little white lies** I tell myself*»). Сполучення *white lie* означає невинну, дрібну брехню, яку часто вважають виправданою, бо людина не має на меті когось образити, а навпаки – прагне захистити чиїсь почуття, які можуть бути викликані правдою. З одного боку, використання такого обману іноді допустиме й навіть здається найкращим виходом. Але в контексті досліджуваного роману це частіше є способом виправдати власні дії. Оскільки це далеко не перший випадок обману, навіть якщо головні герої щиро не хочуть образити чиїсь почуття, їхні дії все одно виглядають як спосіб приховати свої справжні наміри, а не як турбота, наприклад: «*The **sad truth** about our present always punctuates my happy memories of our past with full stops*». Тут немає прямого опису обману, але іменник «truth» є антонімом до слова «deceit», а вживання його разом з прикметником «sad» показує негативні риси правди, що своєю чергою виправдовує обман («***Kind lies** are the cousins of **white** ones*»).

Як вже зазначалося, обман має також і позитивні риси, коли щось приховується з благими намірами. У цьому випадку, навіть коли обман розкривається, жертва не відчуває образи чи злості, а навпаки, навіть може приємно здивуватися здатності людини обманювати: «*Who knew **you were so good at keeping secrets**?*» Окрім здивування через результат обману, у цьому прикладі подив викликає також і вміння людини так добре щось приховувати.

Однак в романі обман має також негативний характер і репрезентований як такий, що завдає шкоди («*I do know that the **lies** we tell ourselves are always **the most dangerous***»). Зауважимо, що навіть у тих випадках, коли обман описується

за допомогою лексем позитивної оцінки, йдеться про те, що він має на меті виправдати неправильні вчинки героїв, що зумовлює певну амбівалентність оцінного сприйняття.

Окрім цього, обман може мати й інші якісні характеристики, як, наприклад, його масштабність: «*If only Patty had known* ***how big*** *Robin's* ***secrets*** *really were*». Хоч масштаб зазвичай пов'язується з кількісною характеристикою і може бути віднесений до квантитативного слота, у випадку з обманом він не завжди має чіткі межі або точне числове значення. Оскільки обман – це абстрактне явище, його масштабність часто виражається не в кількості, а в загальному уявленні про те, наскільки він серйозний чи значний, тому її вважаємо доцільним розглядати як якісну характеристику.

Також в аналізованому романі обман має таку якісну характеристику, як цікавість («*The reason why a person lies is almost always* ***more interesting than the lie itself***»). Тут підкреслюється, що сам обман може бути менш цікавим за мотиви, які за ним стоять. Тобто якість обману оцінюється через його контекст і причину, що робить обман або банальним, або захопливим з огляду на сприйняття.

Обман може здійснюватися не лише за допомогою мовлення або дій, він також може проявлятися через невербальні засоби – міміку чи рухи тіла. Люди, які мають намір щось приховати, зазвичай прагнуть контролювати не лише те, що вони говорять, а й те, як вони виглядають у момент взаємодії («*The* ***false smile*** *vanished from Henry's heavily lined face*»).

Окрім якісних характеристик самого обману, також трапляються випадки, що вказують на здатність людини обманювати. Оскільки обман є невіддільною частиною життя головних героїв, для них це не є чимось складним («*We're both* ***pretty good*** *at* ***keeping up appearances*** *and I find people see what they want to see*»). У прикладі не зазначено прямо про здійснення акта обману, але одним із видів цього явища можна вважати самозванство. Вираз *keeping up appearances* вказує на те, що головні герої не є самими собою в присутності інших, а приймають на

себе ті риси, яких насправді не мають. Це свідчить про їхнє вміння маніпулювати враженнями оточуючих, створюючи образи, що не відповідають дійсності.

Окрім цього, в аналізованому романі у квалітативному слоті спостерігаються приклади опису ситуацій, де персонажі або обставини виявляються оманливими, створюючи хибне враження або уявлення. Обман не має чітких меж, він може бути представлений у різній формі різними способами. Зовнішність може виступати як оманливий елемент, коли вона створює певне враження, яке може виявитися хибним. Зовнішні ознаки – це перше враження, яке створюється через вигляд, і вони також можуть бути удаваними («*But **looks can be deceiving**, everyone knows that*»). Окрім зовнішності, брехливою може бути і сама людина, її особистість, характер та вчинки: «*There are forests **less shady** than my wife*». У прикладі слово *shady* описує ліс як «тінистий», тобто такий, що знаходиться в тіні через велику кількість дерев. Однак це слово застосовується і до людини, і в цьому випадку воно набуває переносного значення – «нечесний».

Отже, у квалітативному слоті концепту DECEIT якісні характеристики передаються за допомогою прикметників та порівнянь: *kind, the most dangerous, little, white* тощо. Вони позначають масштаб або емоційну забарвленість обману. В аналізованому романі обман може набувати як негативних, так і умовно позитивних рис, бути як незначним, так і досить масштабним за своїм впливом або розміром.

2.2.3. Темпоральний слот

Класична схема темпорального слота має вигляд «ОБМАН є КОЛИ» і включає часову характеристику певного явища. Однак в аналізованому творі концепт безпосередньо за такою схемою не представлений, натомість він представлений двома іншими схемами: «ОБМАН почався КОЛИ» і «ОБМАН триває СКІЛЬКИ часу». Друга схема тісно перетинається з квантитативним слотом, оскільки вказує на кількість часу, але ці випадки розглядаємо як прояв темпорального слота, оскільки вони безпосередньо стосуються саме часу.

Схему «ОБМАН почався КОЛИ» можна простежити на прикладі невірності в романі. Зрада у шлюбі ніколи не починається з правди. Амелія, яка на початку історії виглядала як справжня і єдина дружина Адама, насправді є жінкою, з якою Адам зрадив свою дружину Робін. Амелія не тільки приховувала своє минуле, а й зробила все, щоб бути схожою на Робін – від зовнішності до поведінки. Амелія мала проблеми з законом ще у підлітковому віці, вона збила мати Адама та втекла з місця злочину. Невідомо, чи саме через провину, чи через інші обставини вона стала переслідувати Адама і в результаті повністю забрала його собі від першої дружини. Скоріше за все, це був детально спланований план, оскільки спочатку Амелія влаштувалася туди, де працювала Робін, після чого двоє жінок зблизилися та стали друзями. Однак згодом Амелія почала поступово повторювати поведінку, а потім і зовнішність Робін. Вона знала про те, що Адам не може розпізнавати обличчя, тому якщо вона переробить свій образ та поведінку, його буде легше обдурити та переманити собі (*«Amelia Jones – as she was called before you married – has been lying to you* ***since the moment you met****. She lied to me too*»). Фраза «since the moment you met» вказує на довготривалість обману з боку Амелії, причому не тільки до Адама, а й до всіх навколо себе.

Як вже зазначалося, у цьому романі обман не є одноразовим актом – це частина життя головних героїв, тому концепт в темпоральному слоті переважно представлений схемою «ОБМАН триває СКІЛЬКИ часу». Все їхнє подружнє та звичайне життя побудоване на брехні. Історія розповідається в різних часових проміжках. Поїздка подружжя до каплиці – події в теперішньому, зі згадками про минуле. Також є листи, які протягом десяти років на кожну річницю дружина писала своєму чоловікові. Ці листи написані в минулому про минуле.

Завжди на початку стосунки здаються кращими. Партнери ще не бачили один одного з усіх боків, не бачили рутини один одного, не знають прихованих особливостей. Якщо нічого не приховувати і приймати один одного, в кінці всі залишаться щасливими разом або щасливо розійдуться. Амелія й Адам не хочуть приймати жоден із варіантів, а тому, коли щось йде не так, коли виникають непорозуміння, єдиний вихід для них – обман: «*If we play the same characters* ***for***

too long *in a marriage, isn't it inevitable that we'll get bored of the story and give up, or switch off before we reach the end?*» Шлюб зазвичай не має тривати кілька днів або тижнів, це щось, що традиційно має бути на все життя. Коли люди у шлюбі тримаються за певні ролі, їхні стосунки можуть стати вразливими через приховування справжніх емоцій і бажань.

Якщо людина помічає, що хтось щось приховав один раз, на це можна не звернути уваги, бо, скоріш за все, це щось незначне. Однак, коли це помітне приховування триває не один день, то вже виникають підозри. Оскільки Амелія знала, що Адам неодноразово приховував правду, їй стає все важче вірити у будь-що, що він каже: «*You lied to me about that and* ***you've been acting*** *strange* ***for weeks****. Is there anything else* ***you've been lying*** *to me about?*» На довготривалість дії вказує використання Present Perfect Continuous, який вживається для позначення дій, які розпочалися в минулому, але досі тривають в теперішньому.

Часто люди навіть собі не зізнаються в тому, що обманюють. Але в цьому романі головні герої розуміють та чітко усвідомлюють свої дії. Вони розуміють, що для них стало нормою обманювати інших, але при цьому вони не обманюють себе: «*It isn't as though* ***I've been honest*** *about everything*».

Обман має певні часові проміжки, він розпочинається в певний момент і в певний момент або розкривається, або ні і може тривати без завершального терміну. Ці часові проміжки можуть встановлюватися самою людиною, яка приховує правду, або різними обставинами. В аналізованому романі герої все своє життя живуть у брехні, у своїй власній або з боку іншої людини. Однак іноді вони замислюються над тим, щоб розкрити деяку правду: «*I thought* ***for a long time*** *about whether or not to share this information with you*», «*<…> has inspired me to start writing some letters of my own <…> I don't know* ***whether I'll*** *share them with you* ***yet***», «*I hope that if you* ***ever*** *find out the truth, you'll be able to forgive me and love me no matter what*», «*She thinks* ***the time has come*** *for him to be told the truth*». Або замислюються над тим, як довго їм ще доведеться щось приховувати: «*I pretend to be asleep, and wonder* ***how long I'll have to*** *hold her before I can get back to what I was doing downstairs*». На точний проміжок часу обману вказують

числівники: «*Why would she keep her father's identity a secret* ***for ten years****»*, «*The woman I married* ***more than ten years ago*** *would never believe that*».

Темпоральний слот концепту DECEIT включає не лише тривалість обману, але й також час, про який брешуть. Якщо в минулому людини є щось, чого вона соромиться і що вона не хоче брати з собою у майбутнє, людина буде вдаватися до обману та спотворення фактів: «*We* ***weren't always*** *the people we are now, but our memories of the* ***past*** *can make liars of us all*». Адам – сценарист, тобто він є досить медійною людиною, якій треба підтримувати образ успішної персони. Однак правдива версія його життя йому не подобалася, і замість того, щоб замовчувати деякі факти, він вдається до обману: «*He* ***tells*** *people that he* ***went*** *straight from school into the movie business, which is only an off-white lie*». Це обман про минуле, однак він неодноразово присутній і в теперішньому.

Отже, в аналізованому романі майже немає випадків, коли б обман мав елемент завершення. Це постійна дія, про яку іноді головні герої замислюються і замислюються над тим, щоб припинити це. Різні лінгвістичні засоби вказують на тривалість дії, це можуть бути такі вирази, як «for a long time» та «how long» – дія, яка триває певний час, але невідомо, скільки саме. Вирази «for ten years» та «more than ten years ago» вказують на більш точний період часу, протягом якого тривав обман. Використання таких фраз та слів у поєднанні з граматичним часом Present Perfect Continuous підкреслює, що брехня почалася в минулому і продовжується в теперішньому, але без вказівки на момент, коли це почалося, та коли завершиться.

2.2.4. Локативний слот

Локативний слот концепту DECEIT описує просторові характеристики обману. В аналізованому романі в цьому слоті концепт представлений схемою «ОБМАН існує ТАМ», тобто описуються місця, про які обманюють, де здійснюється приховування правди і де зберігаються секрети.

Перший випадок брехні, показаний в романі, – це обман про телефон, який забули вдома. Коли головні герої їдуть до каплиці, розмова заходить про

телефон, який Адам ніяк не може знайти, хоча впевнений, що брав його із собою, а Амелія, у свою чергу, запевняє чоловіка, що той залишив його вдома. Однак згодом виявляється, що сама ж Амелія дістала його телефон перед від'їздом, а під час розмови удає, що це він його залишив: «*He did put it in the glove compartment. But I took it out before we left home this morning and* ***hid it in the house***».

Далі події подано з погляду Адама, який теж не одразу говорить правду. Він згадує, що бачив, як Амелія витягувала його телефон («*I saw her remove my mobile from the glove compartment before we left home this morning*»). Попри це, Адам не говорить про побачене і дозволяє їй далі брехати, прикидаючись, що не може знайти телефон («*I felt sick when I saw her taking it* ***out of the car glove compartment*** *before we left home, then hiding it* ***in the house****. I felt even worse when she lied about where it was, blaming me for leaving it behind*»).

У цій ситуації правду приховують обидва – і дружина, і чоловік, проте сам обман відбувається в одному й тому самому місці – в машині, хоча стосується іншого простору – будинку. Йдеться про місцезнаходження телефону, який вважають залишеним удома, хоча насправді він весь час був у машині.

На відміну від Адама, який з самого початку знав, що його обманюють, Амелія не одразу дізналася, що її брехня вже давно розкрилася («*"I'll use the torch on my phone," he says. I'm about to correct him – he's forgotten that his mobile is still back* ***in London*** *<…> He reaches inside and pulls out his phone. The one he pretended he couldn't find* ***in the car*** *when he had it with him all along»)*.

Ще один приклад, де місце стає об'єктом приховування правди, – це момент, коли дружина знаходить прихований сценарій Адама в письмовому столі: «*I'm glad I found your secret screen play hidden away* ***in your desk***». Можливо, чоловік і не мав наміру свідомо щось приховувати, але факт того, що сценарій був захований у шухляді, а не лежав на відкритому місці, може свідчити про певне бажання залишити це при собі, щоб дружина не знала про існування його рукопису.

Як вже зазначалося, все життя героїв побудовано на обмані, і навіть у стосунках між собою вони не припиняють приховувати правду, отже, найчастішим місцем брехні є будинок: «*Putting on an act every night* ***when I got home***». У прикладі не сказано прямо, що вдома герої тільки те й роблять, що дурять один одного, однак фраза «putting on an act» означає поводитися нещиро, тобто, власне, обманювати.

У романі локативний слот концепту DECEIT включає не тільки місця, у яких здійснюється процес обману, але й місця, які стають об'єктом брехні. Так, на початку подорожі до каплиці Амелія вважає, що виграла цю подорож у лотереї й нічого не підозрює. Тільки згодом поступово читачам розкривають правду, і стає зрозуміло, що саме це місце перебування героїв є частиною масштабного обману («*The visitors would want to get out too if they knew* ***the truth about where they were staying***»). Коли подружжя починає розуміти, що їхнє перебування тут не є випадковим, постає питання про власне мету обману: чому саме вони саме тут («*Why trick us into* ***coming to Scotland****?*»). Герої опинилися в конкретному місці в результаті заздалегідь спланованого обману.

Отже, обман здійснюється не тільки в різних місцях, а ще й про них самих. Для головних героїв обман є способом життя, тому де б вони не були, він там буде присутній. У локативному слоті концепт DECEIT реалізується через згадування конкретних місць, таких як «*Scotland*», «*home*», «*desk*», у поєднанні з лексемами, що позначають обман («*hiding*», «*trick*», «*putting on an act*», «*pretended*»).

2.2.5. Слот способу буття

Слот способу буття репрезентує спосіб існування, функціонування й прояву певного явища, фокусуючись саме на характері його реалізації. Цей слот концепту DECEIT у досліджуваному романі представлений схемами «ОБМАН існує ТАК» та «ЩОСЬ відбувається / ХТОСЬ діє ПРИХОВАНО».

У межах першої схеми через обставини способу дії репрезентуються основні характеристики аналізованого концепту, а саме:

1) складність обману

У романі обман постає як явище з варіативним ступенем складності. З одного боку, він може реалізовуватися легко й майже без зусиль: «*I'm still shocked by how **easily** my wife lies*». З іншого боку, обман здатен ускладнюватися і вимагати постійного контролю, особливо в умовах тривалої близькості між людьми: «*It's **harder** to hide the ~~darker side~~ real you from someone you live with, and you did a better job of concealing all the clutter when I only came to visit.*» В обох випадках йдеться про ситуацію тісного міжособистісного контакту, у якій обман варіюється за ступенем складності своєї реалізації.

2) вправність обману

Оскільки майже кожен з персонажів роману постійно вдається до обману, можна виокремити параметр, що відображає ступінь майстерності його реалізації та ефективність маскування, коли брехня сприймається як природна. Рівень ефективності приховування залежить від умов взаємодії, зокрема тривалості та інтенсивності контакту між героями: «*It's harder to hide the ~~darker side~~ real you from someone you live with, and **you did a better job of** concealing all the clutter when I only came to visit.*» Фраза *you did a better job of* вказує на кращу результативність обману в ситуації тимчасового контакту, тоді як у межах постійної взаємодії його підтримання ускладнюється.

В іншому прикладі вправність обману реалізується через створення зовнішнього образу, за яким вік або справжній образ персонажа маскується: «*His forty-plus years are **cleverly** disguised by a good haircut, tanned skin, and a body shaped by an overindulgence in half-marathons*.»

Також яскравим прикладом ефективного маскування правди є момент, коли Робін після смерті батька приховує цей факт від інших, самостійно організовує поховання та продовжує його професійну діяльність, завершуючи його книгу та надсилаючи її агенту, чим підтримує ілюзію того, що він живий: «*She wrote three drafts in three months, and <…> she felt as though the transition from her father's story to hers **felt seamless***». Перехід від авторства батька до його імітації Робін є настільки досконалим, що обман стає повністю непомітним.

3) повнота / ступінь обману

У досліджуваному романі обман не завжди постає як повне заперечення правди, а іноді є обмеженням обсягу правдивої інформації: «*I have never been **completely** honest with my wife, but that's for her own good*.»

Друга схема охоплює як фізичні дії, що здійснюються непомітно для інших («*The second pill should do the trick – it normally does, even when I **secretly** crush them and put them in her tea*.», «*Who do you think I'm **secretly** writing all these stories for?*», «*As soon as she is asleep again, I slide out from beneath the sheets, take the candlestick from beside the bed, and leave the room **as quietly as possible***.»), так і внутрішні стани персонажів, зокрема приховані очікування та сподівання («…*as I walked down the corridor to meet them, I **secretly** hoped they would be unsuitable*», «*I still **secretly** hoped it might happen for a while*»).

Отже, слот способу буття концепту DECEIT демонструє не лише факт наявності обману, а й специфіку його реалізації. У романі він зображений як динамічне явище, що поєднує різні ступені складності, вправності та повноти, а також охоплює як зовнішні дії, так і внутрішні стани героїв.

2.3. Акціональний фрейм

Акціональний фрейм описує ситуації, де агенс (хтось або щось) безпосередньо виконує певну дію або ж спрямовує її на пацієнса (когось або щось). С. Жаботинська виділяє три основні схеми цього фрейму: ХТОСЬ/ЩОСЬ-агенс діє, ХТОСЬ/ЩОСЬ-агенс діє на КОГОСЬ/ЩОСЬ-пацієнс (ця схема має також другий тип ХТОСЬ/ЩОСЬ-агенс діє на КОГОСЬ/ЩОСЬ-афектив), ХТОСЬ/ЩОСЬ-каузатор створює ЩОСЬ-фактитив.

В аналізованому матеріалі майже відсутні випадки, де агенсом виступає іменник *lie* або *deceit*, наприклад, як у реченні «*Lies can heal as well as hurt*», де дія обману вказує на його наслідки. Найчастіше, коли йдеться про обман, ключовим діячем постає людина, оскільки без людини обман неможливий.

Перша схема називається схемою стану/процесу і передбачає дію, не спрямовану на когось або щось: ХТОСЬ/ЩОСЬ-агенс діє. У досліджуваному

романі в цій схемі виявилося найменше прикладів, оскільки головними героями є подружня пара, і більшість дій героїв спрямовані один на одного або на сторонніх персонажів, тобто мають адресний характер. Найкраще цю схему репрезентують приклади: «*You can feel it when* ***someone you love is lying***», «***Dogs don't lie***». Дія *lie* не має конкретного пацієнса, головним є сам процес обману. У прикладі: «*"How did you know that was in there?" she asks, and I* ***hesitate*** *before answering. "Lucky guess, I suppose…"*» немає прямої вказівки на обман, однак тут вагання мотивоване бажанням приховати або сказати правду, тобто в цьому контексті читається намір обманути. Читачу не розкривають правду щодо того, чи збрехав головний герой. У цьому прикладі вагається сам агенс, тобто це його особисте вагання не спрямоване на когось іншого. Подібний випадок спостерігається з використанням словосполучення *tell tales*: «*Then I see the dusty, freestanding, child's blackboard in the corner of the room. The chalk words on it have faded, and were clearly written years ago, but I can still make them out:* ***I must not tell tales. I must not tell tales. I must not tell tales***». Слово *tale* не є безпосереднім відповідником до поняття обман, однак у повсякденному вживанні вираз *tell tales* має значення «поширювати неправдиву інформацію про щось/когось» [Cambridge Dictionary]. У цьому контексті він використовується для позначення ситуації, пов'язаної з неправдивими висловлюваннями. У другому прикладі цієї схеми дію, пов'язану з обманом, репрезентовано ідіомою *to put on an act* у значенні «to behave or speak in a false or artificial way» та схожим до цього словом *pretend*: «*I wondered how long you had been* ***pretending*** *to be okay when really you were feeling broken.* ***Putting on an act*** *every night when I got home*» [Cambridge Dictionary]. Ще однією репрезентацією акціонального фрейму ідіомою є приклад: «*I was no longer sure* ***who was calling whose bluff*** *or if that was what it was*». *Call someone's bluff* має значення «to make someone prove that what they are saying is true» у контексті, що людина не вірить іншій людині через можливу наявність обману [Cambridge Dictionary].

Друга схема має назву контактної схеми і представлена двома типами: ХТОСЬ/ЩОСЬ-агенс діє на КОГОСЬ/ЩОСЬ-пацієнс, ХТОСЬ/ЩОСЬ-агенс діє

на КОГОСЬ/ЩОСЬ-афектив. У досліджуваному романі концепт DECEIT найбільше представлений схемою першого типу, що є досить показовим, оскільки обман, як і пов'язані з ним дії, завжди має вплив на когось чи щось. Також це є досить очевидним через те, що головні герої – подружня пара, де партнери постійно приховують щось один від одного. Кількість випадків, коли людина приховує щось від самої себе, тобто самообман, набагато менша. В аналізованому творі найчастіше об'єктом дії є обман (або його антипод – правда, зазвичай у контекстах, де вона відсутня, тобто фактично наявний обман). Коли об'єктом дії виступає сама брехня як результат обману, то дії, що її описують, стосуються ставлення до брехні або її приховування: *«…I also know you **don't like secrets***», «*Don't you worry about a thing, Patty will post **and keep all your secrets***». У кількох випадках концепт репрезентовано дієсловом *hide* або його синонімами, що позначають приховування інформації, а значить обман: «*There is a side of my wife that nobody else sees, because she is so good at **hiding it***», «*…a part of you that you weren't quite ready to show me, but we shouldn't **hide secrets** from each other or ourselves», «I thought about hiding that from you too…»,* «*It's harder to **hide** the darker side real you from someone you live with…*», «*I think it's a disguise: **a persona he hides** behind*», «*You smiled to **cover your lie hesitation**, but I still saw it*». У цих прикладах агенс свідомо приховує інформацію від іншого, через що пацієнс вводиться в оману. У випадках, коли агенс свідомо спрямовує дію на пацієнса, акціональний фрейм репрезентовано таким дієсловом, як *trick*: «*…if Henry didn't trick us into coming here, then who did?».* Також трапляються випадки, де акціональний фрейм реалізується через прийменникову конструкцію: «*People are careless **with their words** nowadays. They <…> **lie with, without, and about them***».

У багатьох випадках об'єктом дії є правда, яку до цього моменту приховували: «*The visitors would want to get out too **if they knew the truth** about where they were staying…*», «*Having face blindness can't stop someone from **seeing the truth***», «*I stare at her, **searching for the truth***», «*But my husband **needs to know the truth** now, and I need to be the one to tell him*», «*I don't have to see her face to know when she isn't*

telling me the truth», «*That is why I have to* ***tell you the truth****», «I still couldn't* ***tell you the truth***». Схожим до цього є дієслово *trust*, що вжите у негативних контекстах. Воно не є прямим антонімом до слова *deceive*, проте його можна розглядати, як результат брехні, внаслідок якої пацієнс не може сприймати інформацію як правдиву: «*…no matter what I say she just* ***doesn't seem capable of trusting me***», «***I find it hard to trust*** *new things, or places, or people*».

Єдиний випадок, де об'єктом дії стає людина, виражено через пасивний стан: «*She thinks the time has come* ***for him to be told the truth****, but he isn't going to like it*».

У випадку другого типу контактної схеми через вплив агенса пацієнс зазнає змін: ХТОСЬ/ЩОСЬ-агенс діє на КОГОСЬ/ЩОСЬ-афектив. Головним елементом у прикладах, що віднесені до цієї схеми, є мета дії агенса, тобто людина свідомо приховує інформацію або відверто бреше, щоб досягти певного ефекту на пацієнса. Однак існують і випадки, де агенсом постає не людина: «*We weren't always the people we are now, but* ***our memories of the past can make liars of us*** *all*». У цьому прикладі агенсом постають спогади, що впливають на людину і змінюють її таким чином, що спричиняють появу обману.

Усі інші приклади можна розділити на два основні сценарії:

1) маніпуляція задля досягнення особистих цілей

Усе тут стосується випадків, коли головні герої усвідомили, що поїздка до каплиці була насправді не виграшем, а детально продуманим планом, кінцеву мету якого вони не знали. Дія агенса полягає у свідомому обмані або маніпуляції, спрямованих на те, щоб персонажі опинилися в певних обставинах, не підозрюючи про справжні мотиви: «*Why would she* ***trick us*** *into coming to Scotland? Why would she* ***keep her father's identity a secret*** *for ten years and then not tell anyone when he died?*», «*Now she blames them both, which is what this weekend is really about and why she* ***tricked them*** *into coming here*», «*So what does she want? Why* ***trick us*** *into coming to Scotland?*». Дієслово *trick* не є абсолютним синонімом слову *deceive*, воно передає не простий обман, а детально сплановану дію, що має приховану кінцеву мету, тим самим зображує цілеспрямований вплив агенса

на пацієнса, аби змусити останнього діяти певним чином, зазнаючи при цьому змін у своєму сприйнятті або емоційному стані.

2) брехня задля захисту іншої особи

У цьому сценарії, як і в попередньому, через дію агенса пацієнс також зазнає змін у своєму сприйнятті або емоційному стані, однак відмітною рисою є інша мотивація агенса. Якщо в першому сценарії обман був застосований задля отримання вигоди, тут можливий варіант того, що агенс приховав правду, щоб запобігти шкоді для пацієнса: «*But I **lied** to you **only to protect** you*», «*I know **I lied to you** about my father, but at least **my lies were to protect you**, and us*», «***I have never been completely honest** with my wife, but that's **for her own good***». Оскільки читач у своїх судженнях про мотивацію обману може спиратися лише на слова самих героїв, не виключено, що описані вище випадки можна розглянути також як самообман, як спробу приховати від самого себе і від іншої людини негативні риси обману.

Третя схема – схема каузації, у результаті якої через дії агенса створюється щось нове: ХТОСЬ-каузатор створює ЩОСЬ-фактитив. Ключову роль у романі грають листи, які дружина пише своєму чоловіку на кожну річницю їхнього весілля. Вони подані як окремі розділи, розташовані у хронологічному порядку. У цих листах описано стосунки пари й особливості їхнього розвитку: «*I am **writing** my annual **secret letter** to you*». Як зазначає головна героїня, на написання цих листів її надихнув роман чоловіка, де був схожий сценарій із записами: «*It's the manuscript I found in a drawer that inspired me to **write secret letters** of my own, to you*». Те, що дружина від самого початку називає це *secret letters* свідчить про те, що вона не має на меті показувати їх чоловіку або навіть просто згадувати про їх існування: «*even if I **never let you read the letters I write**, I still love the idea of being able to look back at the true story of you and me when we are older*». У такій реалізації каузатором виступає дружина, а фактитивом листи, які вона «створює» кожного року.

До третьої схеми вважаємо доцільним віднести випадки, що відповідають схемі SB/STH lies to SB/STH. У цьому випадку сама дія, виражена дієсловом *lie*,

вказує на створення чогось нового – обману, неправдивої інформації. Тобто власне дія *lie* виступає як ініціація брехні, як її початок: *«Amelia Jones – as she was called before you married – has been **lying** to you since the moment you met. She **lied** to me too», «"It's okay if it's meant to be a secret, I can keep it," Patty **lied**», «Just **the thought of lying** can **make you blush**, and your cheeks turned bright red», «She's **lying** about something, and not knowing what scares me», «I felt even worse when she **lied** about where it was, blaming me for leaving it behind»*, «*I can normally tell when **he's lying** and I don't think he is*».

Отже, в акціональному фреймі концепт DECEIT реалізується за допомогою різноманітних мовних засобів, таких як синоніми, антоніми, ідіоми та ін. Найбільше випадків спостерігається в контактній схемі, оскільки, окрім того, що в аналізованому романі найчастіше ініціатором брехні виступає людина, обман майже завжди спрямований на іншу людину. Аналіз показує, що концепт DECEIT в романі представлений як складний комплекс різноманітних дій, які передаються різними мовними засобами.

2.4. Ідентифікаційний фрейм

Ідентифікаційний фрейм описує ситуації, у яких один об'єкт або особа ототожнюється, називається чи визначається через інший об'єкт або поняття, і реалізується схемою ХТОСЬ/ЩОСЬ-ідентифікатив є ХТОСЬ/ЩОСЬ-ідентифікатор.

Найбільш показовим випадком реалізації ідентифікаційного фрейму є включення до тексту роману безпосередньо словникових дефініцій. На початку кожного листа, які дружина таємно писала своєму чоловікові, вона обирала певне слово, яке пізніше буде використано у тексті, і записувала його словникове значення:

«*Word of the year:*

***shenanigans** plural noun. Secret or dishonest activity or maneuvering. Silly or high-spirited behavior; mischief.*

*"…If Henry likes it, he says I can sell it! **Such shenanigans**!"*»

У наведеному прикладі дієслово-зв'язка *to be*, яка відповідала б схемі ідентифікаційного фрейму, відсутня, однак за словом *such* семантично присутня конструкція *it is*, значення якої розкривається у попередньому реченні.

У більшості прикладів фрейм репрезентовано імпліцитно: його зміст розкривається у попередньому реченні. Наприклад, «*"I think you need to calm down," she wheezes,* ***twisting my mother's ring round and round her finger****. A nervous tic.* ***A tell***». У цьому контексті, іменник *tell* має значення «something that someone does without thinking that shows what they are really thinking, especially if they are trying to deceive you» [Cambridge Dictionary] і пояснює попередній опис дій. Подібний принцип реалізації спостерігається у прикладі: «*The police questioned her about a hit-and-run, but* ***she was underage and her foster mother came forward as an alibi*** *–* ***something the woman later confessed was a lie*** *– and the cops couldn't make it stick*». Ідентифікатором постає вираз «*something (alibi) ... was a lie*», який розкриває зміст попередньої події, яка трапилася раніше. Ще одним прикладом є речення: «*... each year the wife writes her husband* ***a letter that she never lets him read. A secret record*** *of their marriage, warts and all*». Ідентифікатором є «*a secret record*», а ідентифікативом – секретні листи, які дружина пише своєму чоловіку і не збирається повідомляти про їх існування.

Подібними є випадки, де підмет *it* розкривається змістом попереднього речення, через що схема подається непрямо, однак ідентифікація зберігається: «*"What is it? What has she written?" she asks, leaning closer. "***Some of it is difficult to read****," I reply.* ***It isn't a lie***», «***Everything about you****, us,* ***it's a … lie***», «*"I'm sorry," you said, but I knew that you weren't, not really. "***I didn't mean that****," you added, but* ***it was just another lie****. You did*», «***I pretend not to know*** *why I am so nervous about being intimate with my own husband, but* ***it's one of those little white lies*** *I tell myself*». У всіх цих реченнях *it* виступає формальним підметом, а його зміст розкривається у контексті попереднього речення.

Наявна також класифікація слів, які можуть бути обманом: «*As if* ***the words might sound less like lies*** *if you said them a second time*». Фраза «*words might sound*

less like lies» має пресупозицію *words are lies* і описує здатність слів виражати хибні думки і описувати неправдиві події.

Спостерігаємо випадки ідентифікації людей як потенційних брехунів: «*The only* ***people with no regrets are liars***». Людей, які ні про що не шкодують, представлено як тих, що схильні до обману. Можна сказати, що у цьому випадку відсутність каяття ототожнюється з нещирістю.

Іноді ідентифікатором виступають синоніми до поняття обману: «*Amelia replies, sounding calmer than she should. Maybe because she already knows what is going on here and* ***this is all an act***». У цьому прикладі ідентифікатором є слово *act*, яке позначає поведінку людини, коли вона намагається щось приховати.

Є випадки, де зображено не тільки класифікацію, а й уточнення змісту поняття: «***Secrets are only secrets for the people who don't know them yet****. They can morph into lies when shared, and like caterpillars turning into butterflies, beautiful lies can fly far, far away*». У даному випадку *secrets* не класифікується як певна група об'єктів, а описується через умови, що їх визначають. Речення не встановлює подібність або тотожність між двома явищами, а пояснює сутність самого поняття.

З'являються приклади, де власне обман постає ідентифікативом: «*Sometimes* ***a lie is the kindest truth*** *you can tell a person, including yourself*». У цьому випадку сам обман класифікують як прояв правди, оскільки *lie* є ідентифікативом, а *the kindest truth* – ідентифікатором. У межах цього речення поєднуються два поняття з протилежним значенням, однак замість протиставлення спостерігається порівняння та їх ототожнення. Схожим до цього є приклад: «***Kind lies are the cousins of*** *white ones*».

У романі ідентифікаційний фрейм реалізується переважно імпліцитно, коли класифікація змісту ідентифікатора здійснюється змістом попереднього речення. Окрім випадків класифікації, що переважають в аналізованому матеріалі, також з'являються приклади характеризації або опису ідентифікаторів.

2.5. Компаративний фрейм

Компаративний фрейм можна розглядати як розгортання ідентифікаційного, однак він зосереджений більше на схожості, а не на встановленні сутності. У романі цей фрейм представлений оказіонально і переважно описує власне обман або людину, яка обманює.

Як вже зазначалося, у компаративному фреймі присутні приклади, які описують власне обман: «***As if the words might sound less like lies*** *if you said them a second time*». Порівняння реалізується через конструкцію *as if*, але порівнюється не явище, а ступінь вияву ознаки: а саме подібність до брехні, що послаблюється залежно від кількості промовлянь одних і тих самих слів.

Трапляються випадки метафоричного порівняння: «*Secrets are only secrets for the people who don't know them yet. They can* ***morph into lies when shared, and like caterpillars turning into butterflies****, beautiful lies can fly far, far away*». У наведеному прикладі процес перетворення гусені на метелика використано як метафоричне зіставлення з процесом трансформації секретів в обман.

Наявні також випадки опису людини, яка обманює: «*There are* ***forests less shady than my wife***». У цьому прикладі письменниця використовує гіперболічне порівняння, порівнюючи дружину з лісом. Прикметник *shady* у буквальному значенні характеризує дерева як тінисті, однак в описі людини це слово зазнає метафоричного переосмислення і набуває значення «dishonest or illegal» [Cambridge Dictionary].

Хоч компаративний фрейм розкрито дуже вузько, приклади, які трапляються, насичені художніми засобами. Можна сказати, що авторка, якщо і вдається до порівнянь, то використовує їх, щоб показати, яким масштабним і багатоаспектним явищем є обман.

2.6. Посесивний фрейм

Посесивний фрейм описує приналежність і репрезентований схемами: ХТОСЬ/ЩОСЬ належить КОМУСЬ, ХТОСЬ має ЩОСЬ. Найчастіше приналежність демонструється використанням присвійних займенників або дієслова *have.*

Усі приклади посесивного фрейму можна розподілити за об'єктом приналежності:

1) секрети

До першої групи належать випадки, у яких об'єктом посесії є секрети. Хоча самі по собі секрети не є прямим проявом обману, у романі вони позначають інформацію, що належить певній особі або групі осіб і не підлягає розголошенню, і є найпоширенішим синонімом слова *lie*. Оскільки у центрі подій перебуває подружжя, більшість прикладів стосуються саме їхніх спільних або особистих секретів: «*Having been married for so long, I know better than to think that* ***my wife doesn't have some secrets*** *– I certainly do…*», *«But* ***our secrets*** *have a habit of finding us, and everything she tried to run away from caught up with her eventually*», *«We used to have so much in common,* ***sharing our secrets*** *and dreams…*». Водночас, оскільки обман постає ключовою ідеєю всього роману, з'являються моменти приналежності секретів іншим персонажам: «*Don't you worry about a thing, Patty will post and* ***keep all your secrets***», «*If only Patty had known* ***how big Robin's secrets*** *really were*». У цій групі спостерігається реалізація посесивного фрейму як через присвійні займенники (*my, our, her, your*), так і через присвійний відмінок (*Robin's secrets*).

2) обман

До другої групи входять приклади, у яких об'єктом посесії виступає сам обман. Можна окремо виділити випадки використання лексем у множині, що підкреслює неодноразове звернення до обману суб'єктом: «*I know I lied to you about my father, but at least* ***my lies*** *were to protect you, and us*», «*I do know that* ***the lies we tell ourselves*** *are always the most dangerous*». Інші приклади зображують приписування обману іншій особі: «*Then I* ***listened to her lie*** *about it all the way here*», «*You smiled to cover* ***your lie hesitation****, but I still saw it*». У цій групі посесивний фрейм відображає усвідомлення персонажами існування обману та його належності конкретному суб'єкту.

3) фізичні предмети

Третя група включає приклади, де посесією стає володіння матеріальними об’єктами, яке супроводжується їхнім приховуванням: «*I am writing* ***my annual secret letter*** *to you*», «*I’m glad I found* ***your secret screen play*** *hidden away in your desk*», «*I follow him through the boot room, the kitchen, then the lounge, until we are both standing in the middle of* ***Henry Winter’s secret study***». Ключовим виразником досліджуваного концепту є означення, виражене лексемою secret, яке описує об’єкт посесії. Посесивність виражена присвійними займенниками my, your та присвійним відмінком іменника *Henry Winter’s*.

Окрему групу становлять випадки, коли предметом посесії є абстрактні явища. У цій групі описуються не речі, а нематеріальні поняття, які належать суб’єкту: «*Why would she* ***keep her father’s identity a secret*** *for ten years and then not tell anyone when he died?*», «*We weren’t always the people we are now, but* ***our memories of the past can make liars of us all***». У цій групі посесивність позначає абстрактну форму належності, коли об’єкт не має матеріального втілення, проте все одно належить суб’єкту.

Отже, посесивний фрейм у межах твору охоплює як матеріальні, так і нематеріальні аспекти приналежності. Це відображає зв’язок між суб’єктом і різними формами обману. Усі ці різновиди демонструють, що обман у романі не існує відокремлено, а завжди закріплений за певним носієм, який або створює, або зберігає і відтворює його.

Висновки до розділу 2

Аналіз концепту DECEIT у художньому творі у межах предметного фрейму показав, що в художньому тексті обман виступає багатогранним явищем, яке виражається різними мовними засобами. Досліджуваний концепт зображений як через лексеми, що прямо пов’язані з обманом (*lie, deceive, secret* тощо), так і через інші, що є побічно пов’язаними з ним (*shady, play characters, act* тощо), а також через антонімічні лексеми (*truth, honest*), які також не прямо вказують на явище обману, але мають його на увазі.

Аналіз слотів досліджуваного концепту виявив, що деякі з них тісно перетинаються з іншими слотами, що підкреслює складність мовного зображення такого явища.

Оскільки обман є абстрактним явищем, він не існує сам по собі і не має чітко визначених меж. Натомість він є частиною складної мережі різних процесів і в різних ситуаціях може набувати різних характеристик – наприклад, бути незначним або масштабним, короткочасним або довготривалим.

Найбільше прикладів було виявлено у межах акціонального фрейму. Це зумовлено специфікою роману, де обман виступає основним інструментом комунікації між героями.

ВИСНОВКИ

У роботі здійснено фреймовий аналіз концепту DECEIT. Матеріалом для аналізу став англомовний роман Е.Фіні «Rock Paper Scissors», у якому досліджуваний концепт є ключовим, оскільки він є основною частиною сюжету, визначає розвиток подій і формує образи персонажів.

У результаті аналізу досліджуваного матеріалу було виокремлено низку фреймів, зокрема предметний, акціональний, ідентифікаційний, компаративний та посесивний, що відображають різні аспекти досліджуваного концепту.

У межах предметного фрейму концепт було розглянуто у межах квантитативного, квалітативного, темпорального, локативного слотів, що дозволило охарактеризувати концепт через якісні, кількісні, часові та просторові якості. Слот способу буття репрезентує обман як динамічне явище, що реалізується через різні способи його прояву в поведінці та свідомості персонажів.

Кількісні характеристики продемонстрували, що обман є постійним явищем у романі. Окрім цього, було виявлено кількісну характеристику щодо кількості осіб, що є учасниками обману. Головним є обман між двома особами – подружжям, але також присутні й сторонні особи, які мають таємниці і приховують правду від інших. Якісні характеристики вказують на амбівалентність оцінки досліджуваного концепту. На двоякість вказувало використання разом як негативних, так і позитивних ознак. У деяких випадках обман подається як необхідний і корисний, а в інших – як шкідливий. Просторові та часові характеристики вказують на присутність обману в різних місцях і часових проміжках життя героїв. Локативний слот продемонстрував, що у досліджуваному романі не часто зустрічаються конкретні згадування про місця, оскільки обман не залишає героїв де б вони не були. У темпоральному слоті концепт DECEIT тісно перетинається з квантитативним, оскільки у досліджуваному романі не було виявлено випадків чіткої вказівки на момент часу, коли відбувається обман. Натомість були лише випадки, що вказували на

тривалість цього явища або момент його початку. В аналізованому романі обман є довготривалим і рідко має завершальну точку в часі (момент його розкриття).

У межах акціонального фрейму встановлено, що обман у романі постає як результат цілеспрямованої діяльності героїв і реалізується через дії, пов’язані з приховуванням інформації.

Ідентифікаційний фрейм вказує, що обман у творі демонструється не ізольовано, а через його ототожнення з внутрішніми станами персонажів.

Компаративний фрейм демонструє, що обман у романі нечасто піддається прямим порівнянням, однак у поодиноких випадках такі зіставлення підкреслюють яким масштабним і багатоаспектним явищем є обман.

У межах посесивного фрейму виявлено, що обман часто співвідноситься з конкретними персонажами, виступаючи їхньою характеристикою або результатом взаємодії між ними.

Результати роботи можуть бути корисними для подальшого дослідження концепту DECEIT в інших художніх романах Еліс Фіні або для порівняння з мовною репрезентацією цього концепту в інших письменників. Це допоможе глибше зрозуміти різні способи вираження у мові одного і того ж концепту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Белінська Ю. О. Поняття літературного концепту: проблеми трактування. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Серія «Філологія». Вип. 47. 2021. С. 25–30.
2. Бехта І. А. Художній текст у сфері новітніх когнітивних студій. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 9 (1). С. 57–62.
3. Білобровська К. О. Поняття «концепт» і «концептосфера» у літературознавчому вимірі. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 32 (2). С. 127–133.
4. Гармаш О. Л. Фрейми і концепти як базові одиниці ментальної репрезентації інформації в сучасній англійській мові. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. : Філологічна*. 2011. Вип. 19. С. 221–228.
5. Голобородько К. Ю. Лінгвістичний статус концепту. 2002. URL: https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/81da0eca-ee97-404b-8fa5-0c242c251989/content (дата звернення: 27.11.2024)
6. Головачева К. Р. Художній концепт як об’єкт наукового дослідження. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. *Сер. : Філологія*. 2014. № 1107, вип. 70. С. 45–49.
7. Голубовська І. О., І. Р. Корольов. Актуальні проблеми сучасної лінгвістики: курс лекцій. К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. 223 с.
8. Гошовська О. В. Особливості лінгвалізації концепту. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки*. 2016. Вип. 10. С. 44–52.
9. Губа Л. В. Художній концепт як репрезентант поетичної мовної свідомості. *Молодий вчений*. 2018. № 3(2). С. 616–619.

10. Джеріх О. С. «Концепт» у сучасній когнітивній лінгвістиці та лінгвокультурології: поняття та структура. *Типологія мовних значень у діахронічному та зіставному аспектах*. 2018. Вип. 35–36. С. 61–69.

11. Дячук Н. В., Криворучко Т.В. Важливість теорії фреймів у лінгвістичній парадигмі. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. *Серія : Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32(71), № 4(1). С. 135–139.

12. Ємець Н. О. Художній концепт: моделі реконструкції. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки* : Філологічні науки. Мовознавство. 2012. № 23. С. 41–44.

13. Жаботинська С.А. Семантика лінгвальних мереж у навчальному комбінаторному тезаурусі. *Філологічні студії. Збірник наукових праць.* 2019. Вип. 13. С. 17-27.

14. Загнітко А. П. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця: ТВОРИ, 2020. С. 346–353.

15. Залужна М. В. Лінгвістичні виміри невизначеності: принцип – категорія – поняття – концепт – фрейм. *Нова філологія*. 2014. № 64. С. 34–39.

16. Іванченко М. Метафорична актуалізація сегмента обман концепту BETRAYAL у сучасній англійській мові. *Актуальні питання іноземної філології*. 2023. Вип. 19. С. 26-30.

17. Кобиленко Н. К. Когнітивні аспекти лінгвістики: курс лекцій [для студентів ОКР «Магістр», ОКР «Спеціаліст» спеціальності «Мова та література (новогрецька)»]. Укладач Кобиленко Н.К., ст.викл. кафедри грецької філології. Маріуполь: МДУ, 2013. 57 с. URL: https://repository.mu.edu.ua/jspui/handle/123456789/2089 (дата звернення: 27.11.2024)

18. Ковалик Н. В. Когнітивний підхід до вивчення мовних явищ у розрізі концептуальної картини світу. *Мова і культура*. 2015. Вип. 17. Т. VII (175). С. 100–109.

19. Коляденко О. О. Термін фрейм у лінгвістиці. *Термінологічний вісник*. 2013. Вип. 2 (1). С. 139–144.

20. Мазепова О. В. Дослідження концептів та концептосфери на матеріалі східних мов. *Studia Linguistica*. 2011. № 5. С. 259–265.

21. Ніконова В. Г. Поетико-когнітивний аналіз драматичного тексту: художній концепт. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія : Мовознавство*. 2008. Т. 16, вип. 14. С. 215–220.

22. Павлюк Х. Т. Лінгвокогнітивні параметри художнього концепту LOVE у романі-дистопії Лорен Олівер Delirium. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. : Філологічні науки (мовознавство)*. 2016. С. 65–68.

23. Підгорна А. Б. Поняття «концепт», його структура та мовна репрезентація. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2014. Вип. 42. С. 133–135.

24. Пліс В. П. Типологія концептів у сучасній когнітивній лінгвістиці. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 9 (1). С. 115–119.

25. Плотнікова Н. В. Поняття «концептосфера» та «концепт» у сучасній лінгвістиці. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70), № 1(1). С. 91–96.

26. Полюжин М. М. Поняття, концепт та його структура. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки*. 2015. № 4. С. 212–222.

27. Редковська Т. О. Лексичні засоби вираження художніх концептів у тексті роману Е. Фрейре «Ірланда». *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2016. № 30. С. 153–163.

28. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: Підручник. Полтава : Довкілля-К, 2008. 711 с.

29. Сердюк О. В. Особливості вживання художніх концептів КІШКА та СОБАКА (на матеріалі творів художньої літератури). *Вісник Харківського*

національного університету імені В. Н. Каразіна. *Серія : Філологія*. 2015. вип. 73. С. 140–142. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2015_73_38 (дата звернення: 27.11.2024)

30. Сидоренко І. А. Методика опису художнього концепту в сучасних антропологічних дослідженнях. *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Вип. 6. С. 117–122.

31. Тишко О. В. Лінгвістичний аналіз поняття фрейму. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. *Сер. : Філологічна*. 2009. Вип. 11. С. 391–399.

32. Ткачук А. Я. Мова обману: концепт «ФЕЙК» в сучасному медіадискурсі США: кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти «магістр». Вінниця, 2025. 127 с.

33. Фрасинюк Н. Концепт, поняття, значення у їх взаємозв'язку та взаємодії. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. *Серія : Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32(71), № 4(2). С. 68–71.

34. Хорошун О. О. Концепт як основне поняття когнітивної лінгвістики. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. *Філологічні науки*. 2010. № 49. С. 158–161

35. Цьмух О. Поняття «концепт» у сучасному лінгвістичному дискурсі. *Лінгвістичні студії*. 2011. Вип. 22. С. 326–330.

36. Южакова О. І. Концепт як головна одиниця когнітивної лінгвістики в аналізі терміносистем (на матеріалі термінології холодильної техніки). *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2010. С. 57–64.

37. Cambridge Dictionary [Електронний ресурс]. URL: https://dictionary.cambridge.org/

38. Feeney A. Rock Paper Scissors: A Novel. Flatiron Books, 2021. 294 p.

39. Fillmore C. J., Baker C. A Frames Approach to Semantic Analysis. *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*. Oxford, 2010. P. 313–340.

40. Lakoff G. Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 632 p.

41. Minsky, M. A framework for representing knowledge. *The Psychology of Computer Vision*. Ed. P. Henry Winston. New York: McGraw-Hill, 1975. P. 211–277.

42. Petersen W. Representation of Concepts as Frames. *Meaning, Frames, and Conceptual Representation*. 2021. P. 43–68. URL: https://doi.org/10.1515/9783110720129-003 (date of access: 15.05.2025).

43. Zhabotynska S. A. Principles of building conceptual models for thesaurus dictionaries. *Cognition, communication, discourse*. 2010. № 1. P. 75–92. URL: https://doi.org/10.26565/2218-2926-2010-01-05 (date of access: 15.05.2025)

Анотація

Горгопа В.В. Концепт ОБМАН у романі Е.Фіні «Rock Paper Scissors»

Метою роботи є виявленні особливостей індивідуально-авторської інтерпретації концепту DECEIT за допомогою фреймового аналізу його репрезентації у художньому творі «*Rock Paper Scissors*» Е. Фіні. Предметом дослідження є фреймова структура концепту DECEIT та її мовна репрезентація у сучасному англомовному романі Еліс Фіні.

Визначено, що обман є одним із провідних мотивів досліджуваного твору та відіграє важливу роль у розвитку сюжету і взаємодії персонажів. У роботі досліджено фреймову структуру концепту, зокрема предметний, акціональний, ідентифікаційний, компаративний та посесивний фрейми. Досліджуваний концепт може виражатися через різні мовні засоби, включаючи лексичні одиниці, словосполучення та контексти, які відображають кількісні, якісні, часові, просторові характеристики та спосіб буття.

У ході дослідження проаналізовано мовні одиниці, пов’язані з концептом DECEIT, вилучені методом суцільної вибірки з тексту англомовного роману Е. Фіні «Rock Paper Scissors». Результати дослідження свідчать, що концепт DECEIT має складну фреймову структуру. Його мовна репрезентація характеризується різноманітністю мовних засобів і залежить від контексту функціонування.

Ключові слова: концепт, обман, фреймовий аналіз, фрейм, роман.

Summary

Horhopa V.V. The concept DECEIT in «Rock Paper Scissors» by A. Feeney.

The purpose of the study is to define the specific character of the author's individual interpretation of the concept DECEIT by conducting a frame analysis of its representation in the novel *Rock Paper Scissors* by Alice Feeney. The subject of the research is the frame structure of the concept DECEIT and its linguistic representation in a contemporary English-language novel.

It was established that deceit is one of the key motifs of the novel and plays an important role in the development of the plot and the interaction between characters. The study examines the frame structure of the concept, in particular the Thing, Action, Identification, Comparison, and Possession frames. The analysed concept is expressed through various linguistic means, including lexical units, word combinations, and contexts that reflect quantitative, qualitative, temporative, locative characteristics, and mode of existence.

During the study, linguistic units related to the concept DECEIT were analysed using the method of continuous sampling from the text of the novel. The results of the study indicate that the concept DECEIT has a complex frame structure. Its linguistic representation is characterised by a variety of means and depends on the context of use.

Keywords: concept, deceit, frame analysis, frame, novel.