

Мінаєва Е. В.,

кандидат філологічних наук, доцент
кафедри світової літератури та російського мовознавства
ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”,
м. Старобільськ, Україна,
доцент факультету російської мови
Ланьчжоуського політехнічного університету,
м. Ланьчжоу, Китай
ella7773.em@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5294-4052>

КОНЦЕПТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ ГЕРБЕРТА УЕЛЛСА „МАШИНА ЧАСУ” (В ПЕРЕКЛАДІ НА РОСІЙСЬКУ МОВУ)

Художня картина світу, основним структурним і змістовним елементом якої є концепт, значною мірою організовується і репрезентується за допомогою моделювання художнього простору. Метою статті є аналіз структури, змісту і вербалізації художнього простору в романі Герберта Уеллса „Машина часу” з позицій концептології. За Ю. Лотманом, „язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств осмысления действительности”, при цьому просторові поняття, такі як верх і низ, виявляються матеріалом для побудови культурних моделей з зовсім не просторовим змістом і отримують якісно нове значення (Лотман, 1998, с. 204). Дж. Лакофф і М. Джонсон також відзначають можливість перенесення просторових ознак на різного роду поняття і явища, називають подібні випадки орієнтаційними метафорами і відзначають, що традиційно координата *верх* використовується для позитивної оцінки різного роду явищ і об'єктів, а координата *низ* - для негативної: щастя - *верх*, смуток - *низ*, здоров'я і життя - *верх*, хвороба і смерть - *низ*, володіння владою або силою - *верх*, підпорядкування - *низ*, хороше - *верх*, погане - *низ*, чеснота - *верх*, порок - *низ* тощо (Лакофф, 1990).

Художній простір в романі Герберта Уеллса „Машина часу” організовано, перш за все, по концептологічній осі *верх* - *низ*: Верхній Світ - Підземний Світ (жителі майбутнього так і називаються в романі: жителі Верхнього Світу і жителі Підземного Світу). Має місце також ієрархічна вертикально оформлена структура: соціальна ієрархія (нащадки багатих і дозвільних - Елої; нащадки незаможних робітників - морлоки); ієрархія біологічна (морлоки-хижаки, Елої-худоба).

Концепт *верх* в романі пов'язаний, перш за все, з відкритими широкими просторами, що реалізується в тексті за допомогою

атрибутивних і предикативних поєднань: *широкий простор, расстилалась долина; огромные дворцы, которые были разбросаны среди разнообразной зелени; огромный, похожий на сад мир; поднимались кверху купола и остроконечные обелиски*. Незамкнута природа *верху* підкреслюється також негативною конструкцією „нигде не было изгородей”. Навіть дверей практично ніде немає: вони або розбиті, або розкриті. Атрибутами *верху* стають вищеназвані атрибутивні і предикативні поєднання.

Концепт *низ* пов'язаний переважно із замкнутими і тісними просторами. *Низ* структурно складається з колодязів (в словнику С. Ожегова дається наступне тлумачення цієї лексеми: 1. Укрепленная срубом узкая и глубокая яма для получения воды из водоносного слоя. 2. Глубокая вертикальная скважина для разных технических надобностей (Ожегов, 1988). В стіні одного з колодязів головний герой знаходить „небольшое отверстие”, „туннель” (в словнику С. Ожегова „туннель” трактується як „сооружение в виде коридора” (Ожегов, 1988), тобто простір, обмежений стінами), при цьому Мандрівник у Часі потрапляє у вузький горизонтальний тунель; печеру. Єдиними замкненими дверима в романі виявляються бронзові пластини в Сфінксі. Незважаючи на те, що просторово вони знаходяться вгорі, двері, як і Сфінкс, належать морлокам, жителям Нижнього Світу; всередині Сфінкса - *темрява і страх*, які в романі пов'язані з *низом*; тому логічно віднести цей замкнутий простір до області *низу*. Потрібно відзначити, що, хоча величезні будівлі локалізовані *вгорі*, вони є в той же час і атрибутами *низу*, так як всі вони напівзруйновані, а це пов'язано з процесом перетворення *верху* в *низ*.

Рух по вертикальній осі концептів *верх – низ* здійснюється протягом усього роману: по колодязях щонаочі піднімаються і опускаються морлоки; Елої потрапляють в Нижній Світ у вигляді шматків м'яса; Мандрівник у Часі, прибуваючи в Золотий Вік, падає вниз на землю, а залишаючи його, - піднімається над землею; він спускається в колодязь і вибирається наверх, йде вниз по галереї з похилим підлогою; рятується від пожежі на вершині пагорба; погляд головного героя також „здійснює подорож” вниз („*Сидя около этих колодцев и глядя вниз, в непроглядную темноту, я не мог увидеть в них отблеска воды или отражения зажигаемых мною стичек*”).

Ю. Лотман вважав найважливішою типологічною ознакою простору межу, а основною її властивістю — непроникність: це може бути поділ на своїх і чужих, живих і мертвих, бідних і багатих або ж узлісся між лісом і будинком в чарівній казці (Лотман, 1998). У романі Герберта Уеллса немає непроникних кордонів: колодязі (межа між Верхнім Світом і Підземним) служать для проникнення жителів печер на поверхню землі, тим же шляхом головний герой спускається в Нижній Світ і повертається наверх; долається навіть, здавалося б, непереборна межа - межа між сьогоденням і майбутнім.

У романі „Машина часу” ознаки концепту *верх* набувають розмиті обриси, так як на них накладаються ознаки концепту *низ*. Ще на самому початку свого перебування в світі майбутнього головний герой зауважує, „что между этими колодцами и высокими баинями на склонах, холмов существует какая-то связь”. По мірі розвитку сюжетної лінії цей зв'язок постає в різних ракурсах, набуває все нових форм. Поступово вимальовується ідея єдності *низу* і *верху*: *верх* не вступає в опозицію з *низом*, він стає його продовженням. Межа між *верхом* і *низом* нівелюється.

Відомо, що основна частина моральних категорій, що виражаються мовою просторів, протиставлена на вертикальній осі. У романі „Машина часу” порушено традиційний зв'язок *верх* - *добро*. Днем Верхнім Світом володіють нешкідливі „чарівні нікчемі”, які не творять зла, але і не здатні на добрі вчинки і почуття. Лише один Елой - Уїна – виявився здатним на співпереживання, прихильність, занепокоєння про іншу людину. Вночі ж на поверхню вибираються злісні „лемури”, актуалізуючи зв'язок *верх* - *зло*. Отже, роль концептологічної осі *верх* – *низ* в організації етичного простору значно звужена, що є, одночасно, причиною і наслідком занепаду цивілізації. У той же час асоціативний зв'язок *низу* зі *злом* є гранично сильним: як абсолютне зло Нижнього Світу постають його жителі. Автор передає внутрішню сутність морлоків через оксюморон „бесчеловечные потомки людей”; оціночні епітети з негативною конотацією: *отвратительные, нечеловеческие, враждебные, ужасные, мягкотелые, гнусные, мерзкие, гадкие*; зооніми, що підкреслюють нелюдську сторону морлоків: *ленивцы, лемуры, бесцветные черви, муравьеподобные морлоки, человекообразные крысы, обезьяноподобное существо, человекообразный паук, сероватое животное*; предикати дії: *морлоки угрожают, проделывают мерзости, наводят страх, кишат в подземном муравейнике, подкрадываются, затаиваются, гонятся, хватают, мечутся*; номінативи з негативною оцінкою: *белесые твари, привидения, сборище существ*.

Найважливішим атрибутом концепту *низ* в романі Герберта Уеллса стає *падіння*. Воно буквально переслідує головного героя протягом усього твору, при цьому буває не тільки реальним, але і уявним. Розмірковуючи на початку роману про можливу подорож за часом, головний герой порівнює його з падінням вниз: *как если бы мы, начав свое существование в пятидесяти милях над земной поверхностью, равномерно падали бы вниз*. Початок подорожі пов'язаний з відчуттям падіння: *Мне показалось, что я покачнулся, испытал, будто в кошмаре, ощущение падения*. І потім образи падіння виникають знову і знову: *странное ощущение падения стало сильнее; Предчувствие ужасного, неизбежного падения не покидает тебя; непрерывное ощущение падения; Машина в то же мгновение перевернулась, и я стремглав полетел в пространство; лиловые и алые цветы падали на землю под ударами града; Одна скоба неожиданно прогнулась под моей тяжестью, и я едва не полетел вниз, в непроглядную темноту; я весь*

дрожал от страха перед падением; Несколько раз у меня начинала кружиться голова, и тогда падение казалось неминуемым; я чуть было не свалился в маленькую речку; Я почувствовал, что начинаю терять сознание. Но ужас при мысли, что я могу беспомощно упасть на землю в этой далекой и страшной полутьме, заставил меня снова взобраться на седло. Падіння описується за допомогою епітетів, як ужасное, неизбежное, неминуемое, непрерывное, стремительное, пугающее.

Як бачимо, *падіння* (один з основних атрибутів концепту *низ* в „Машині часу”) пов'язано з переживанням сильного страху. Страх – фундаментальна емоція, що організує людську поведінку, він є універсальним емоційним концептом. Концепт *страх* лежить в основі організації емотивного простору роману Герберта Уеллса.

Основна роль у вербалізації концепту *страх* у романі належить дієслівним антропоморфним метафорам, в основі яких лежать а) дієслова руху: *страх вдруг овладел мною; ужас овладел мною; меня ужасало теперь другое; страх охватил меня; страхи и сомнения угнетали меня; порой на меня нападало чувство ужаса; страх перестал сковывать человека; Меня охватил смертельный ужас;* б) дієслова пасивного споглядання дійсності: *вдруг я остановился как вкопанный; она все крепче и крепче прижималась лицом к моему плечу;* в) дієслова активної примусової дії: *В исступлении я бросался в разные стороны, плача и проклиная бога и судьбу; Как безумный, я бросился к Машине; дикими прыжками я кинулся вниз; делал я это торопливо из страха, что решимость меня покинет; Пересилив свой страх, я шагнул вперед и заговорил; я в ужасе бежал; морлоки, опустил головы, обезумевшие, кидались прямо в огонь;* г) дієслова фізіологічного прояву страху: *я почувствовал, как сжало мое горло, пресеклось дыхание; как удар хлыстом по лицу; похолодев, я смотрел на пустую лужайку; мой голос, вероятно, звучал хрипло и дрожал; я задрожал; я содрогнулся; меня прошиб холодный пот; дрожь от ужаса.* Зустрічаються також дієслівна натурморфна метафора (*меня обожгла мысль*) і уособлення (*Они заново познакомились с чувством страха*).

Концепт *страх* репрезентується за допомогою епітетів *странный, таинственный, безумный, древний, инстинктивный, панический* і реалізується через контекстуальний синонімічний ряд: *страх, тревога, паника, ужас, безумие*. Страх сприймається головним героєм як ворог і персоніфікується: *сидевший во мне дьявол страха и слепого раздражения еще не был обуздан и пытался овладеть мною*. Значення емотивного концепту *страх* в романі настільки велике, що в кінці твору автор пише слово *страх* великими літерами, привласнюючи йому ім'я власне: *Я думал и о том Великом Страхе, который разделил две разновидности человеческого рода*.

Якщо розглядати концепт *страх* з точки зору організації твору по осі концептів *верх – низ*, ми побачимо, що *страх* не прив'язаний жорстко до *низу* або до *верху*, так як ми вже з'ясували, що *верх* в романі виконує функцію продовження *низу*. І все ж *страх* асоціюється, перш за все, з

низом: він посилюється в міру переміщення героя вниз (по колодязю, по похилій галереї); *страх* стає атрибутом *верху*, коли той переймає ознаки *низу*. *Страх* є тим сполучним початком, яке об'єднує Підземний і Верхній Світи, елоїв і морлоків, жителів майбутнього і Мандрівника у Часі.

У романі Герберта Уеллса концепт *страх* утворює зрощення з бінарною опозицією концептів *світло – темрява*, яка, в свою чергу, як і концепт *страх*, тісно пов'язана з бінарною опозицією концептів *верх – низ*.

Верх – низ, світло – темрява є базовими стійкими першоелементами культури. У міфологічній моделі світу вони входять в число основних протиставлень. Концепти *темрява – світло* і *низ – верх* мають архетипічну природу і можуть бути визначені як архетипічні концепти. За визначенням І. Богданової, архетипічний концепт – це ментальна система обробки, зберігання і репрезентації культурних першообразів, складових колективного несвідомого, що представляє собою системно організований, маючий самостійний розвиток смисловий простір, що формується архетипічними смислами і реалізується мовними засобами (Богданова, 2006).

У космогонічних міфах відділення світла від темряви рівнозначно відділенню космосу від хаосу, тьма стає атрибутом хаосу, а світло – порядку. Таке відділення символізує собою творіння світу (Мифологический словарь, 1991). Цікаво, що в кінці роману Герберта Уеллса Мандрівник у Часі, вирушаючи максимально далеко в часі, бачить: „на севере - темнота, мертвое соленое море, каменистый берег, по которому медленно ползали эти мерзкие чудовища”, а в кінці подорожі зникає і це. На краю майбутнього – лише тьма: „Ужас перед этой безбрежной тьмой охватил все мое существо”. Світобудова повернулося до тієї вихідної точки, з якої почалося творіння. У зв'язку з цим можна говорити про те, що в романі Герберта Уеллса опозиція *світло – темрява* носить і есхатологічний характер.

По відношенню до родових концептів *тьма* і *світло* концепти *день* і *ніч* є видовими. Зміна дня і ночі в традиціях різних народів світу пов'язана з уявленнями про боротьбу сил космосу і хаосу; темрява породжує чудовиськ.

Вдень *темрява* в романі „Машина часу” переважно закріплена за *низом*, а вночі межі стираються і *тьма* поширюється не тільки на Підземний Світ, а й на Верхній. У темряві під землею панують жахливі породження темряви – морлоки, вночі вони виповзають на поверхню, їх ареал проживання розширюється. Концепти *світло* і *темрява* нерозривно пов'язані з концептом *страх*: морлоки бояться світла – це чи не єдиний засіб боротьби з ними, а елої і головний герой відчують страх перед темрявою, яка асоціюється з кривавими діяннями морлоків: *Испугавшись, я повернулся и увидел маленькое обезьяноподобное существо со странно опущенной вниз головой, бежавшее по освещенному пространству галереи. Оно налетело на гранитную глыбу,*

отшатнулось в сторону и в одно мгновение скрылось в черной тени под другой грудой каменных обломков; Я спрашивал себя, что за мерзости проделывали морлоки в безлунные ночи; я не заметил постепенного ослабления света, пока наконец возрастающий страх Уины не привлек моего внимания. Я заметил тогда, что галерея уходит в непроглядную темноту; Когда мы дошли до леса, наступила полная темнота. Из страха перед ней Уина хотела остаться на склоне холма перед опушкой, но чувство опасности толкало меня вперед. Як і страх, темрява персоніфікується: Враг, о котором я говорю, может вас удивить: это темнота перед новолунием.

Темрява і світло здійснюють метаморфози навколишнього і внутрішнього світу головного героя: Я ничего не чувствовал, кроме ужаса. Потом незаметно я уснул, а когда проснулся, уже совсем рассвело и вокруг меня по траве, на расстоянии протянутой руки, весело и без страха прыгали воробы; С первым светом наступающего дня все мои ночные страхи стали казаться почти смешными; При свете звезд все заботы и горести земной жизни показались мне ничтожными; Мы вошли в лес, теперь зеленый и приветливый, а не черный и злоеущий, как ночью.

Візуальні відчуття при сприйнятті героєм темряви і світла змішуються з нюховими, аудіальними і тактильними, вступаючи в синестетичні відносини: *Все вокруг было видно смутно; тяжелый запах, громадные контуры машин, отвратительные фигуры, притаившиеся в тени и ожидающие только темноты, чтобы снова приблизиться ко мне; я добрался до отверстия колодца и, шатаясь, выбрался из руин на ослепительный солнечный свет. Я упал ничком. Даже земля показалось мне здесь чистой и благоуханной; Спасение: Темнота исчезла из моих глаз. Вокруг не было ничего, кроме туманного света и шума; Вокруг меня была темнота, и руки морлоков касались моего тела; Там царил полнейший мрак. Уина судорожно прижималась ко мне.*

У романі „Машина часу” концепти світло і темрява утворюють перехідні явища, які є результатом взаємодії цих концептів:

1) темрява і світло, символізуючи подорож за часом, так швидко змінюють один одного, що зливаються в щось середнє на початку і в кінці подорожі: *Я повернул рычаг до отказа. Сразу наступила темнота, как будто потушили лампу, но в следующее же мгновение вновь стало светло. <...> Вдруг наступила ночь, затем снова день, снова ночь и так далее, все быстрее; Мгновенная смена темноты и света была нестерпима для глаз; день и ночь слились наконец в сплошную серую пелену;*

2) сутінки асоціативно пов'язані з наростаючим жахом, з небезпекою, зі смертю; наділяють навколишній світ ілюзорними характеристиками: *Был тот ранний час, когда предметы только начинают выступать из темноты, когда все вокруг кажется бесцветным и каким-то нереальным, несмотря на отчетливость очертаний; Все вокруг было еще смутным, поймите это. Меня охватило*

то неопределенное предрассветное ощущение озноба, которое вам всем, вероятно, знакомо.

Концепт *тьма* асоціативно пов'язаний зі знебарвленням предметів, а світ - з яскравими фарбами: *Был тот ранний час, когда предметы только начинают выступать из темноты, когда все вокруг кажется бесцветным и каким-то нереальным, несмотря на отчетливость очертаний; Кусты казались совсем черными, земля - темно-серой, а небо - бесцветным и туманным; Они редко появлялись на поверхности земли, по-видимому, вследствие давней привычки к подземному существованию. На это указывала их блеклая окраска, присущая большинству животных, обитающих в темноте; утонченная красота одних и бесцветная бедность других; Они походили на почти обесцвеченных червей.*

Бінарні концепти *тьма* – *світло* в романі Герберта Уеллса „Машина часу” виконують наступні функції:

1) онтологічна функція – моделювання ірреального буття (майбутнього); у зв'язці з бінарними концептами *верх* – *низ* беруть участь організації художнього простору роману;

2) гносеологічна функція – саме *тьма* є каталізатором пізнавальної діяльності головного героя роману – Мандрівника у Часі, дослідника за покликанням; *тьма* стає контекстуальним синонімом жахливої таємниці, яку необхідно пізнати за допомогою світла;

3) аксіологічна функція – в романі виникає зіткнення різних культур – світу майбутнього і світу сьогодення – і, отже, різних систем цінностей; за ціннісною шкалою за концептом *тьма* закріплені негативні характеристики, а за концептом *світло* – позитивні;

4) естетична функція – через концепти *тьма* і *світло* відображені особливості естетичного сприйняття світу майбутнього головним героєм роману: *тьма* пов'язана з потворними атрибутами, а *світло* – з прекрасними.

В результаті дослідження виявлено, що організація художнього простору в романі Герберта Уеллса носить виражений вертикальний характер і організовується по універсальній осі концептів *верх* – *низ*. Специфікою побудови авторської моделі є нівелювання сутнісних відмінностей *верху* (*верх* виконує в романі функцію продовження *низу*), порушення традиційного зв'язку *верх* – *добро*, сильний зв'язок *низ* – *зло*, відсутність непроникних меж, складна взаємодія концептологічної осі *верх* – *низ* з базовим емотивним концептом – *страхом*. Художній простір у романі Герберта Уеллса „Машина часу” побудовано на бінарних архетипних концептах *верх* – *низ*, *світло* – *темрява*, які пов'язані з одним з основних емотивних концептів – *страхом*. Постійна взаємодія цих концептів призвела до підвищеної проникності їх меж, до безперервного обміну концептуальними ознаками. Рухаючись по своїх „орбітах”, концепти зближуються; перетинаються, втрачаючи і набуваючи ознак; розходяться, вступаючи у відкриту опозицію. Концепти і їх ознаки знаходяться в безперервному русі, їх обсяг то розширюється, то

стискається. Таким чином, художній простір у романі Герберта Уеллса „Машина часу” являє собою складну систему активно взаємодіючих концептів. Дослідження особливостей художнього простору у романі Герберта Уеллса „Машина часу” відкриває можливості для подальшого дослідження художньої моделі світу Герберта Уеллса.

Список використаної літератури

1. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 14 – 285. **2. Лакофф Дж., Джонсон М.** Метафоры, которыми мы живем. Теория метафоры Дж. Лакофф та ін. М.: Прогресс, 1990. С. 387 – 415. **3. Уэллс Г.** Машина времени / пер. с англ. К. Морозовой, М. Зенкевича. СПб.: Азбука-классика, 2004. 320 с. **4. Ожегов С. И.** Словарь русского языка / С. И. Ожегов. М.: Русский язык, 1988. 750 с. **5. Мифологический словарь** / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская Энциклопедия, 1991. 672 с. **6. Богданова И. А.** Функционирование архетипического концепта „вода” в текстах народного и индивидуального творчества: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Пермь, 2006. 231 с.

References

1. Lotman, Yu. M. (1998). *Struktura hudozhestvennogo teksta. Ob iskusstve* [Structure of a literary text. About art]. (pp. 14-285). Saint-Petersburg: „Art” [in Russian]. **2. Lakoff, Dzh. & Dzhonson, M.** (1998). *Metafory, kotorymi my zhivem. Teoriya metaforы* [Metaphors We Live By. Metaphor theory]. (pp. 387-415). Moscow: „Progress” [in Russian]. **3. Uells, G.** (2004). *Mashina vremeni* [The Time Machine]. Saint Petersburg: Azbuka-Klassika [in Russian]. **4. Ozhegov, S. I.** (1988). *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language]. Moscow: Russian language [in Russian]. **5. Mifologicheskij slovar' [Mythological dictionary].** (1991). Moscow: Soviet encyclopedia [in Russian]. **6. Bogdanova, I. A.** (2006). *Funkcionirovanie arhetipicheskogo koncepta „voda” v tekstah narodnogo i individual'nogo tvorchestva* [Functioning of the archetypal concept "water" in the texts of folk and individual creativity]. *Candidate's thesis*. Perm [in Russian].

Мінасва Е. В. Концептологічний аналіз художнього простору в романі Герберта Уеллса „Машина часу” (в перекладі на російську мову)

У статті розглядаються особливості моделювання художнього простору у романі Герберта Уеллса „Машина часу” через складну систему концептів *верх, низ, страх, темрява, світло*. Постійна взаємодія цих концептів призводить до підвищеної проникності їх меж, до безперервного обміну концептуальними ознаками.

Художній простір в романі Герберта Уеллса носить виражений вертикальний характер. Ми виділили в художньому просторі універсальну ось концептів *верх – низ* і проаналізували її. Рух по

вертикальній осі концептів *верх* – *низ* здійснюється протягом усього роману. У романі „Машина часу” ознаки концепту *верх* набувають розмиті обриси, так як на них накладаються ознаки концепту *низ*.

У романі Герберта Уеллса емотивний концепт *страх* утворює зрощення з концептами *тьма* та *світло*. *Страхи* об'єднує різні рівні художнього простору роману.

Бінарні концепти *тьма* – *світло* активно моделюють художній простір у романі Герберта Уеллса „Машина часу”. Ці концепти тісно пов'язані з бінарною опозицією концептів *верх* – *низ*. Крім того вони виконують онтологічну, гносеологічну, аксіологічну та естетичну функції.

Дослідження особливостей художнього простору у романі Герберта Уеллса „Машина часу” відкриває можливості для подальшого дослідження художньої моделі світу Герберта Уеллса та проблем моделювання художнього простору в художніх творах.

Ключові слова: художня модель світу, художній простор, концепт.

Минаева Е. В. Концептологический анализ художественного пространства в романе Герберта Уэллса „Машина времени” (в переводе на русский язык)

В статье рассматриваются особенности моделирования художественного пространства в романе Герберта Уэллса „Машина времени” через сложную систему концептов *верх*, *низ*, *страх*, *темнота*, *свет*. Постоянное взаимодействие этих концептов приводит к повышенной проницаемости их границ, к непрерывному обмену концептуальными признаками.

Художественное пространство в романе Герберта Уэллса носит выраженный вертикальный характер. Мы выделили в художественном пространстве универсальную ось концептов *верх* – *низ* и проанализировали ее. Движение по вертикальной оси концептов *верх* – *низ* осуществляется на протяжении всего романа. В романе „Машина времени” признаки концепта *верх* приобретают размытые очертания, так как на них накладываются признаки концепта *низ*.

В романе Герберта Уэллса эмотивный концепт *страх* образует сращение с концептами *тьма* и *свет*. *Страхи* объединяет различные уровни художественного пространства романа.

Бинарные концепты *тьма* – *свет* активно моделируют художественное пространство в романе Герберта Уэллса „Машина времени”. Эти концепты тесно связаны с бинарной опозицией концептов *верх* – *низ*. Кроме того они выполняют онтологическую, гносеологическую, аксиологическую и эстетическую функции.

Исследование особенностей художественного пространства в романе Герберта Уэллса „Машина времени” открывает возможности для дальнейшего исследования художественной модели мира Герберта Уэллса и проблем моделирования художественного пространства в художественных произведениях.

Ключевые слова: художественная модель мира, художественное пространство, концепт.

Minaieva E. V. Conceptological analysis of artistic space in novel „The Time Machine” by H. G. Wells (translated into Russian)

The article discusses the features of modeling artistic space in novel *The Time Machine*, by H. G. Wells through a complex system of concepts *top*, *bottom*, *fear*, *darkness*, *light*. The constant interaction of these concepts leads to increased permeability of their boundaries, to a continuous exchange of conceptual features.

The artistic space in the novel by H. G. Wells has a pronounced vertical character. We have identified the universal axis of top-bottom concepts in the artistic space and analyzed it. Movement along the vertical axis of the *up* and *down* concepts is carried out throughout the novel. In the novel *The Time Machine*, the features of the top concept become blurred, as they are overlaid with the features of the bottom concept.

In the novel by H. G. Wells, the emotive concept of *fear* forms a fusion with the concepts of *darkness* and *light*. Fear unites different levels of the novel's artistic space.

The binary concepts of *darkness* and *light* actively model the artistic space in novel *The Time Machine*. These concepts are closely related to the binary opposition of top-bottom concepts. In addition, they perform ontological, epistemological, axiological and aesthetic functions.

The study of the features of artistic space in the novel *The Time Machine* opens up opportunities for further research of the artistic model of the world by H. G. Wells and the problems of modeling artistic space in the literature.

Keywords: artistic model of the world, artistic space, concept.

Стаття надійшла до редакції 31.10.2020 р.

Стаття прийнята до друку 02.11.2020 р.

Рецензент – д. філ. н., проф. Дмитренко В. І.