

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему КОНЦЕПТ NATURE ТА ЙОГО ОБРАЗНО-НАРАТИВНА
РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ У АНГЛОМОВНИХ ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ
XX СТОЛІТТЯ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0359 А
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські
мови та літератури (переклад
включно), перша – англійська
освітньо-професійної програми
мова і література (англійська)
Заєд Марія Тимурівна

Керівник к.ф.н., доц. Галуцьких І. А.

Рецензент к.ф.н., доц. Веремчук Е. О.

Запоріжжя – 2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра англійської філології
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська
Освітньо-професійна програма мова та література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
англійської філології

« » 20 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

ЗАЄД МАРІЇ ТИМУРИВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) Концепт *NATURE* та його образно-нарративна репрезентація у англомовних художніх текстах ХХ століття

керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Галуцьких Ірина Анатоліївна, к.ф.н., доцент

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «23» квітня 2020 року № 483-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 1 грудня 2020 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) теорія когнітивної метафори (Дж. Лакофф), методики аналізу концептуальних одиниць (А. Вежбицька, З. Д. Попова, І. А. Стернін), теоретичні засади об'єктивації концептів (А. П. Бабушкін, Ю. С. Степанов, В. А. Маслова, А. М. Приходько), теоретичні засади об'єктивації концептів ПРИРОДА та ПЕЙЗАЖ у літературі (О. А. Вітрук, Н. П. Іванова, Г. П. Пасічник), художній текст У. Голдінга “Lord of the Flies”.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) 1) проаналізувати номінативні репрезентанти концепту ПРИРОДА в романі У. Голдінга “Lord of the Flies”; 2) визначити мовні засоби його номінації;

3) виявити способи образно-нарративної репрезентації концепту ПРИРОДА;
4) проаналізувати засоби об'єктивації концепту ПРИРОДА.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Галуцьких І.А., к.ф.н., доц.	17.08.2020	17.08.2020
Розділ 1	Галуцьких І.А., к.ф.н., доц.	11.09.2020	11.09.2020
Розділ 2	Галуцьких І.А., к.ф.н., доц.	21.10.2020	21.10.2020
Висновки	Галуцьких І.А., к.ф.н., доц.	28.11.2020	28.11.2020

6. Дата видачі завдання 28.04.2020

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми, їх аналіз	серпень 2020	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	серпень 2020	виконано
3	Написання вступу	серпень 2020	виконано
4	Написання теоретичного розділу	вересень 2020	виконано
5	Написання практичного розділу	жовтень 2020	виконано
6	Написання висновку	листопад 2020	виконано
7	Проходження нормоконтролю	грудень 2020	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2020	виконано
9	Захист дипломної роботи	грудень 2020	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант

_____ М. Т. Заєд _____
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи (проекту)

_____ І. А. Галуцьких _____
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

_____ В. А. Бережний _____
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 65 стор., 78 джерел.

Об’єкт дослідження: концепт NATURE (ПРИРОДА) та його образно-нарративна репрезентація в англomовних художніх текстах ХХ століття.

Мета роботи: виявлення вербалізаторів концепту та опис його концептуального змісту в художньому романі.

Теоретико-методологічні засади: теорія когнітивної метафори (Дж. Лакофф), методики аналізу концептуальних одиниць (А. Вежбицька, З. Д. Попова, І. А. Стернін), теоретичні засади об’єктивації концептів (А. П. Бабушкін, Ю. С. Степанов, М. Ф. Алефіренко, В. А. Маслова, А. М. Приходько), теоретичні засади об’єктивації концептів ПРИРОДА та ПЕЙЗАЖ у літературі (О. А. Вітрук, Н. П. Іванова, Г. П. Пасічник та ін.).

Отримані результати: згідно з класифікацією щодо предмету опису пейзаж у романі У. Голдінга “Lord of the Flies” поділяється на лісовий і мариністичний (О. М. Себіна); класифікація за естетичним значенням виділяє ідеальний та бурхливий види екзотичного пейзажу (М. Н. Епштейн). Виокремлюються чотири головні макроконцепти: ЗЕМЛЯ, ВОДА, ПОВІТРЯ, ВОГОНЬ, які формують мегаконцепт ПРИРОДА. Були виділені ключові символи, що відносяться до концепту ПРИРОДА: ОСТРІВ, ЗВІР, РІГ, ЛІС, ОКЕАН, ГРОЗА та ВОГОНЬ. Слід зазначити, що усі природні явища в романі являються символами дикості, деградації та руйнування особистості, у той час як штучні – це символи цивілізації та порядку. Основними інструментами для вираження головних когнітивних моделей концепту в романі слугують метафора, персоніфікація та порівняння.

Ключові слова: *концепт, гіперконцепт, макроконцепт, концептосфера, ідіостиль, об’єктивація, когнітивна поетика, когнітивна метафора, репрезентація, концептуалізація*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 КОГНІТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ	6
1.1 Концепт як міждисциплінарний термін.....	6
1.2 Поняття концепту у лінгвістиці.....	8
1.2.1 Типологія концептів.....	11
1.2.2 Концептосфера як системно упорядкована сукупність концептів.....	14
1.2.3 Об'єктивація концепту.....	17
1.3 Когнітивний досвід досліджень художніх концептів.....	19
1.3.1 Теорії когнітивної поетики.....	21
1.3.2 Теорія когнітивної метафори.....	24
1.4 Пейзаж як об'єкт дослідження в когнітивній поетиці.....	26
1.4.1 Концепт ПЕЙЗАЖ.....	28
1.4.2 Класифікація пейзажів.....	29
РОЗДІЛ 2 ОБРАЗНО-НАРАТИВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПРИРОДИ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ У. ГОЛДІНГА “LORD OF THE FLIES”	32
2.1 Інтерпретація стихій у структурі макроконцепту ПРИРОДА.....	32
2.1.1 ЗЕМЛЯ.....	33
2.1.2 ВОДА.....	35
2.1.3 ПОВІТРЯ.....	37
2.1.4 ВОГОНЬ.....	39
2.2 Образно-символічна репрезентація ПРИРОДИ в романі У. Голдінга “Lord of the Flies”.....	42
2.2.1 Метафорична концептуалізація ПРИРОДИ.....	42
2.2.2 Символіка природних явищ у У. Голдінга.....	48
ВИСНОВКИ	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	58

ВСТУП

Останні десятиріччя домінуючим напрямом мовознавства стає концептологія. Вагомий внесок у дослідження когнітивних метафор зробили Дж. Лакофф та М. Джонсон. Крім того, детальним вивченням концептів займалися В. І. Карасик, Г. Г. Слишкін, О. С. Кубрякова, В. А. Маслова, Г. У. Арапова, Ю. Н. Кольцова, Ю. С. Степанов, М. М. Полюжин, С. О. Аскольдов, А. Н. Приходько.

Однак, не тільки лінгвістика зосереджується на дослідженні концептів. Поєднання когнітивної лінгвістики та літературознавства дають змогу проводити більш глибокий аналіз як художніх творів, так і самих концептів, як базових одиниць концептології. Нашу увагу привернув неоднозначний і багатогранний концепт ПРИРОДА, який може мати багато різних тлумачень та репрезентацій у художніх творах. Дослідженню концептів ПРИРОДА та ПЕЙЗАЖ у літературі присвятили свої праці О. А. Вітрук, Т. Ф. Гостева, Н. П. Іванова, Р. С. Луценко, Г. П. Пасічник, Л. Е. Петрухіна, В. Н. Рябова.

Наш науковий пошук присвячено проблемі вивчення художнього концепту ПРИРОДА на матеріалі англomовних художніх текстів ХХ століття. Досліджуваний концепт не отримав глибокої і всебічної розвідки, незважаючи на його значущість у концептосфері носіїв мови. На сьогодні відсутні спеціальні роботи, у яких розглядається весь комплекс мовних засобів його вираження на матеріалі англійської художньої прози.

Актуальність роботи полягає у відритті та дослідженні нових нюансів та ознак концепту ПРИРОДА у зв'язку з тим, що даний концепт становить одиниці свідомості письменника та є результатом його пізнавальної діяльності особистості.

Наукова новизна полягає у спробі виявити різноплановість вживання концепту ПРИРОДА у художній літературі.

Об'єктом дослідження є концепт *NATURE* (ПРИРОДА) та його образно-

нарративна репрезентація в англомовних художніх текстах ХХ століття.

Предметом дослідження є семантика одиниць мови, якими представлений художній концепт ПРИРОДА в романі У. Голдінга “Lord of the Flies”.

Метою дослідження є виявлення вербалізаторів концепту та опис його концептуального змісту в художньому романі.

Для дослідження поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання:**

1) проаналізувати номінативні репрезентанти концепту ПРИРОДА в романі У. Голдінга “Lord of the Flies”;

2) визначити мовні засоби його номінації;

3) виявити способи образно-нарративної репрезентації концепту ПРИРОДА;

4) проаналізувати засоби об’єктивації концепту ПРИРОДА.

Матеріалом дослідження став алегоричний роман У. Голдінга “Lord of the Flies”.

Методи дослідження. Дослідження здійснювалось на основі використання таких методів та прийомів: лінгвістичного спостереження, аналізу, абстрагування, класифікації та описового методу.

Практична значущість роботи полягає у можливості використання результатів у наукових дослідженнях, пов’язаних з подальшим розглядом та аналізом концептів, зокрема, концепту ПРИРОДА.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову роботу, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об’єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про когнітивну лінгвістику та когнітивний досвід досліджень художніх концептів. Особлива увага приділяється визначенню поняття «концепт» і «концептосфера»,

розглянуто питання типології та об'єктивації концептів. Розглядається також пейзаж як об'єкт дослідження в когнітивній поетиці.

Другий розділ містить власний аналіз концепту ПРИРОДА на прикладі художнього роману У. Голдінга "Lord of the Flies" з точки зору закладених у нього символізму та метафоричності значення.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 65, кількість використаних джерел 78.

РОЗДІЛ 1

КОГНІТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ

1.1 Концепт як міждисциплінарний термін

Когнітивна психологія чітко розділяє терміни «концепт» від «поняття». Г. У. Арапова у своїй статті проаналізувала сучасні методика дослідження концепту в рамках різних підходів, що сформувались на сучасному етапі розвитку науки, й виділила, що «концепт» і «поняття» являються термінами різних наук. Визначення «поняття» використовується в логіці та філософії, а «концепт» виступає як термін математичної логіки, культурології, а також являється одним із ключових явищ у сучасній когнітивній лінгвістиці [Арапова 2016].

У даний час термін «концепт» широко вживається в багатьох гуманітарних науках. Як зазначає Ю. Н. Кольцова «концепт», як і «поняття», відображає форму життєвої реальності людської психіки. Однак, концепт також виражає форму емоційного відображення, окрім раціональної репрезентації оточуючого світу [Кольцова 2001, с. 152]. Отже, в цьому аспекті терміни «концепт» та «поняття» не завжди співпадають по структурі.

Тим часом термін «поняття» може трактуватися як наукове поняття, тобто, результат теоретичного пізнання, сукупність усіх загальних та істотних ознак класу предметів, які відомі науці на даному етапі її розвитку. Поняття про який-небудь предмет, явище, процес на певному етапі розвитку науки фіксується за допомогою наукового терміна. За науковим терміном стоїть певна узагальнена систематизована сума знань. Терміни функціонують в сферах професійного спілкування і повинні бути зрозумілі фахівцям в цих сферах.

Як пише Е. В. Урисон, цей термін «визначається в системі наукових

понять, а вона буває вельми далека від системи лексичних значень, закріплених в природній мові» [Урысон 1998, с. 3]. Характерною особливістю терміна є та, що термін прагне до однозначності, є стилістично і експресивно нейтральним.

Ю. С. Степанов виказує думку, що поняття концепт споріднене поняттю в логіці, психології та філософії, отже їх можна використовувати в якості основних одиниць культурології. Однак, поняття вживається частіше у логіці та філософії, а концепт – термін математичної логіки [Степанов 1997, с. 40]. Кардинальна відмінність концепту від поняття заключається в тому, що «поняття «визначається», а концепт «переживається»» [Степанов 2007, с. 20].

Слід зазначити, що термін «концепт» на початку виник та розвивався у філософії, насамперед у схоластиці. Вже з філософії він проник до інших дисциплін та сфер, зокрема, до економічної, де за принципами маркетинга формуються смак та потреби людей перед тим, як перетворити цонцепт на товар і запустити в массове виробництво. Однак, як зазначають Неретина й Огурцов, «ставши термінознаком маркетинга, слово «концепт» знакло із сучасної філософії. Воно замінене, особливо, в англоамериканській традиції аналітичної філософії однозначним поняттям, тобто поняттям, що має єдине значення та не допускає будь-яких інших тлумачень» [Неретина 2007, с. 18].

Тим не менш, у класичній філософії проблема концепту визначається як проблема того, як люди мислять. У свою чергу, аналіз мислення має традицію в класичній філософії. Цією проблемою займалися Кант, Гегель, Фреге. Класична філософська думка на прикладі цих авторів рухалась до ідеї концепту. Ці філософи не вживають слово «концепт», але деякі їх ідеї близькі до ідеї концепту.

Крім того, концепт посідає важливе місце в культурології. Ряд дослідників вважають, що можливо зрозуміти національну культуру шляхом дослідження концептів, важливих для тої чи іншої культури. На думку Вежбицької, особливості національного характеру можна виявити за допомогою аналізу ключових слів [Wierzbicka 1997, с. 33].

Е. В. Шаталова-Давидова зазначає, що крім універсальних базових концептів є концепти специфічні, які вже в мовному вираженні несуть національні риси. Вона визначає концепт як «комплекс образів, понять та ідей і асоціацій виникає в свідомості в зв'язку з якимось вербальним або невербальним культурним символом» [Шаталова-Давидова 2012, с. 159].

Таким чином, концепт є базовим ментальним утворенням, що вживається в багатьох гуманітарних науках, зокрема в когнітивній лінгвістиці, філософії та культурології. Розрізняють терміни «концепт» і «поняття». При цьому концепт відображає форму життєвої реальності людської психіки та її емоційне сприйняття. Поняття виступає більш науковим терміном і являється сукупністю усіх загальних та істотних ознак класу предметів, які відомі науці на даному етапі її розвитку.

1.2 Поняття концепту у лінгвістиці

Термін «концепт» походить від латинського *conceptus*, що в перекладі трактується як «уявлення». На сьогоднішній день можна виділити відмінності в розумінні терміну «концепт». Погляди вчених сильно різняться між собою у визначенні поняття «концепт», тому досі не має єдиної інтерпретації щодо нього в лінгвістиці. Існує чимало різних тлумачень, часто вони суперечать одне одному.

Найбільш універсальне визначення концепту, запропоноване О. С. Кубряковою: «концепт» є терміном, який пояснює одиниці ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості у тій інформаційній структурі, що відображає знання і досвід людини; це оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи мозку, всієї картини світу, відображеної у людській психіці [КСКТ 1997, с. 90]. Таким чином, авторка вважає, що концепт виникає на спробі людини відобразити інформацію про

об'єкти та їх властивості, при чому, ця інформація може включати у себе як об'єктивний, так і можливий стан справ у світі.

В. А. Маслова розглядає концепт як семантичне утворення, яке вирізняється лінгвокультурною специфікою і певним чином характеризує носіїв конкретної етнокультури. Відображаючи етнічне світобачення, концепт маркує етнічну мовну картину світу. Концепт виникає не безпосередньо із значення слова, а є результатом зіткнення словникового значення слова з народним та особистим досвідом людини [Маслова 2011, с. 47].

За даними В. В. Красних, «концепт – категорія когнітивної лінгвістики і лінгвокультурології, приналежність ментальної сфери людини, концентрація певних знань і емоцій, згорнута структура, стимул, що дає початок появи різного роду відчуттів, асоціацій, образів, емоцій. Вони являють собою глибинні смисли, згорнуту смислову структуру» [Красных 1998, с. 53].

В. Я. Миркін в одній зі своїх статей про види значення слів зазначає: «Концепт, закріплений за певним словом, є (лексичним) значенням слова» [Миркин 2005, с. 102]. Мовознавцям таке ототожнення видається недоречним, оскільки просто відображає тенденцію до модного використання термінів «концепт» і «когнітивний» [Попова 2007; Стернин 2007, с. 17]. Концепти – це посередники між словами і екстралінгвістичною дійсністю, і значення слова не може бути зведено виключно до концептів, що його формують [Cruse 1990, с. 395–396].

Й. А. Стернін наголошує, що концепт – це одиниця концептосфери, тобто упорядкованої сукупності одиниць мислення народу. Концепт охоплює всі ментальні ознаки певного явища, які відображені свідомістю народу на даному етапі його розвитку. Концепт забезпечує осмислення свідомістю дійсності [Стернин 2007, с. 17].

На думку В. І. Карасика, концепт – це фрагмент життєвого досвіду людини. Повторюючись ці фрагменти фіксуються у пам'яті, а якщо вони важливі для індивіда, то є неминуче пов'язаними з переживаннями, що сприяє фіксації відповідного досвіду і рефлексивній діяльності відносно

нього [Карасик 2002, с. 33].

У нашому дослідженні концепт розуміється як «дискретне ментальне утворення, що є базовою одиницею мисленнєвого коду людини, який має відносно упорядковану структуру, що є результатом пізнавальної діяльності індивіда та суспільства, і несе комплексно-енциклопедичну інформацію про відображений об'єкт або явище, про інтерпретацію цієї інформації суспільною свідомістю та про відношення суспільної свідомості до цього об'єкта або явища [Попова 2005, с. 24]. Це узгоджується з точками зору на концепт, як на етно-соціо-психо-лінгво-культурну одиницю з чітко вираженим валоративним компонентом [Приходько 2008, с. 347] та, як на «багатовимірне ментальне утворення, у якому виділяються поняттєва, образно-перцептивна і ціннісна сторони» [Карасик 2005, с. 73].

За дослідженнями Р. І. Павіленіса, розуміння мовного виразу являє собою процес його інтерпретації в концептуальній системі. На його думку, «...вся концептуальна система бере участь в інтерпретації знака, і це являє собою єдину можливість для знака виражати смисл» [Павіленіс 1986, с. 244]. При цьому інтерпретація мовного виразу в концептуальній системі може здійснюватись одночасно більше, ніж одним способом, та знаходитись на різних рівнях.

Автор вважає за можливе говорити про інтерпретацію самого коду і про інтерпретації концепту, який їм кодується, а також виділяє загальний рівень інтерпретації, рівень концептів, що складають систему думки, і рівень концептів, що складають суб'єктивну систему знання [Павіленіс 1986, с. 257]. Зазначається, що зміст та якість, інтерпретації визначається виключно змістом концептуальної системи, в якій здійснюється інтерпретація [Павіленіс 1986, с. 251].

Отже, підсумовуючи й узагальнюючи всі визначення, представлені різними дослідниками, можемо дійти висновків, що концепт – це багатозначний термін, який у своїй суті відображає знання і досвід людини та соціуму. Концепт є базовою багатовимірною одиницею мисленнєвого коду

людини, який поєднує у собі поняттєву, перцептивну та ціннісну сторони значень. Існує багато способів інтерпретації концепту, які залежать від змісту концептуальної системи, в якій здійснюється інтерпретація.

1.2.1 Типологія концептів. Різноманітні визначення концепту породжують також розмаїття їх класифікацій: тематична (сюди відносять емоційні, навчальні, текстові концепти тощо); дискурсивна (концепти педагогічного, релігійного, політичного дискурсів тощо). Концепти, орієнтовані на своїх носіїв, утворюють персональні (індивідуальні, авторські), макрогрупові, етнічні і загальнолюдські концептосфери. Виходячи з приналежності до національної концептосфери, вони можуть бути особистими, віковими і загальнонаціональними.

О. С. Кубрякова розподіляє концепти за лінгвістичним вираженням на прості та складні: прості концепти – ті, що репрезентовані одним словом, складні – словосполученням або реченням. За походженням авторка диференціює первинні та вторинні концепти: первинні – це вихідні концепти, сутність яких не підлягає аналізу; вторинні – концепти, що розвинулись із первинних та підлягають подальшому уточненню та модифікаціям. Потрапляючи під вплив інших концептів вони постійно видозмінюються [КСКТ 1997, с. 90].

С. Г. Воркачов виділяє три типи концептів. Концепти-автохтони абстраговані від значень своїх конкретних мовних реалізацій. Протоконцепти – так звані «універсальні концепти», «ноеми», ментальні одиниці, що забезпечують еталон порівняння у міжмовному зіставленні та перекладі. Третій тип – потенційні концепти – це ментальні структури, що не мають відповідних лексем для свого вираження [Воркачов 2001, с. 48].

Наявність лінгвокультурного концепту в індивідуальній та колективній свідомості дає підстави В. І. Карасику та Г. Г. Слишкіну виділити концепти, орієнтовані на своїх носіїв: індивідуальні, групові (соціокультурні),

етнокультурні та загальнолюдські концептосфери [Карасик 2007, с. 13]. У контексті культурних концептів Т. А. Космеда виокремлює концепти – власні назви, «...що відображають історію, традиції, ширше – культуру певної країни, народу» [Космеда 2000, с. 155].

Беручи за параметр класифікації хронологічні межі часових відрізків, а також належність концептів до явищ культури, що традиційно поділяється на світову та національну, Ж. Краснобаєва-Чорна вважає доречним розділити концепти на світові та національні. Світовими концептами авторка називає ті, що постають внаслідок синтезу кращих досягнень усіх національних культур. Національні концепти є синтезом однієї культури, її різних класів, соціальних груп. Так, серед національних дослідниця виділяє: концепти первісної доби, Давнього світу (Китаю, Єгипту), античних держав (Греції, Риму), давніх слов'ян, Середньовіччя, Відродження, Просвітництва, Нового часу [Краснобаєва-Чорна 2007, с. 49].

С. О. Аскольдов виділяє два типи концептів – пізнавальні та художні, акцентуючи увагу на рухомості меж між ними. Він зауважує, що пізнавальні концепти схематичні, мають поняттєву природу. Художні концепти більш складні, мають діалогічну природу. Вони характеризуються чисельністю одночасно значущих поглядів. Породжувальний і сприймальний моменти свідомості у цьому випадку рівноцінні [Аскольдов 1997, с. 269].

Розвиваючи думку С. О. Аскольдова, В. А. Маслова виділяє основні ознаки художнього концепту, які не є характерними для пізнавального: асоціативність, розкриття образів та різних емотивних смислів тяжіння до образів, здатність включати їх у себе [Маслова 2004, с. 34]. Разом з тим, дослідниця вказує на існування трьох груп концептів культури: «космічні» та універсальні категорії культури («час», «рух»); соціальні та культурні («свобода», «право»); національні («воля», «доля»), які є різними для різних націй [Маслова 2001, с. 50].

Тлумачачи концепт «як родове ім'я, що відзначається вищим ступенем узагальненості порівняно з його видовими розгалуженнями», А. П. Бабушкін

типологізує концепти відповідно до подібності їх зі структурами репрезентацій знань. Дослідник виділяє такі типи: мисленнєві картинки, схеми, гіпероніми, фрейми, сценарії, скрипти, інсайти та «калейдоскопічні концепти» [Бабушкин 1996, с. 25]. Подібну типологію концептів подає й М. Ф. Аліференко [1. Аліференко 2004, с. 75].

На думку А. Вежбицької, одне й те саме слово може мати різні концепти у пізнанні різних людей. Згідно з таким поглядом, дослідниця виділяє «концепт-мінімум» і «концепт-максимум». Концепт-мінімум – неповне володіння змістом слова носієм мови (зміст – відомий, але є периферійним у життєвій практиці). Він обов’язковий для всіх мовців, адже це необхідний для успішної комунікації в межах мовокультури набір ознак. Якщо людина не володіє концептом-мінімум, вона взагалі не знає концепту.

Концепт-максимум – повне володіння змістом слова (носій мови розуміє значення слова і вживає його у мовленні). Це якнайбільший набір ідей, спільний для представників мовної спільноти [Вежбицкая 1997].

дожню і наукову, і відповідно до них виділяє три основні групи концептів.

Широко відомим є поділ концептів, запропонований Г. Г. Слышкіним. Він розбиває концепти на шість основних типів: індивідуальні; мікрогрупові (сім’я, друзі); макрогрупові (соціальні); національні; цивілізаційні; загальнолюдські [Слышкин 2000, с. 14]. Хоча згідно із класифікацією Д. С. Лихачова їх лише чотири: універсальні, етнічні, групові, індивідуальні [Лихачев 1997, с. 284].

Загалом, як стверджує В. Л. Іващенко, типологізація концептів може здійснюватися за різними параметрами, але основними є: походження, статусний вияв ментальності щодо форми й змісту відображення, параметри ментального простору, компонентний склад, характер об’єкта суб’єкта відображення, способи відображення дійсності та критерії цінності в культурі [Іващенко 2004, с. 61].

Отже, типологія концептів являється одним із дискусійних питань у сучасній лінгвоконцептології. Питання типології лінгвокультурних концептів

широко подається у лінгвістиці, зокрема у працях С. Г. Воркачова, А. Вежбицької, В. А. Маслової, В. І. Карасика, Г. Г. Слишкіна та інших. Типологія концептів залежить від інтерпретації самого терміну «концепт» для різних дослідників. На жаль, у лінгвістиці ще немає єдиної класифікації концептів, на яку можна було б орієнтуватися. До того ж, необхідно пам'ятати, що для культурно-специфічних концептів завжди існує загроза неспівпадання між рівнями їх смислів у різних носіїв мови.

1.2.2 Концептосфера як системно упорядкована сукупність концептів. У лінгвістичній науці останніх десятиліть окреслилася тенденція до розширення змісту терміна «концепт» і його наповнення додатковими властивостями. Концептуальний корпус мови не є однорідним за своєю організацією. Йдеться про упорядкованість концептів та їх угруповань, що в свою чергу дозволило виробити щонайменше два погляди на цю проблему. Перший увійшов до наукового обігу під назвою «концептуальне поле», другий – «концептуальна сфера».

Концептосфера тлумачиться вченими як «впорядкована сукупність концептів, що існують у вигляді узагальнених уявлень, розумових картинок, схем, понять, фреймів, сценаріїв, гештальтов, узагальнюючих різноманітні ознаки зовнішнього світу» [ВКЛ 2005, с. 56] або як «деяка сукупність псіхоментальності уявлень етносу, незримим ореолом навколишнє його мову» [Лихачев 1997, с. 281].

І. В. Привалова характеризує концептуальне поле як структуровану систему, яка складається з ядра та периферії. У ядрі містяться найважливіші слова, до приядрової зони відносяться слова семантично зв'язані з ключовою лексичною одиницею, а на периферії знаходяться функціонально менш важливі слова [Привалова 2005, с. 123]. Таким чином, ядро концепту ПЕЙЗАЖ конституюється однойменним стрижневим словом «пейзаж». Периферія ж буде репрезентована індивідуально авторськими номінаціями

означеного концепту – авторським вибором кольорів, символів та образними стилістичними прийомами.

Згідно з висновками О. В. Юрченка, концепт спочатку реалізується як «культурологічний концепт», далі – як «лінгвокультурний» і нарешті – «лінгвоконцепт», який використовується для визначення поняття, уявлення, значення, образу [Юрченко 2008, с. 271]. Безсумнівно, утвердження «концепту» як лінгвістичного терміна відкриває шлях до подальших досліджень загальнолюдських і національних форм мислення, які об'єктивуються в слові, передусім розмовному та літературному, для аналізу ідіостилю письменника тощо.

Концептуальна сфера є системою та детермінується ієрархічністю, де з кожним рівнем від загального ми рухаємося до уточнення, від більшого – к меншому. Кожна складова наступного рівня повторює в основних своїх рисах функції, структуру і форму попередніх та всього цілого. Найкращим зображенням концептосфери, на погляд О. М. Кагановської [Кагановська 2002, с. 40] є такий ієрархічний ланцюг: мегаконцепт \subset макроконцепт \subset гіперконцепт \subset мезоконцепт \subset катаконцепт.

Мегаконцептами слід визнати ті базові одиниці, які репрезентують загальнолюдські поняття. Як правило, вони належать до категоріальних величин («субстанція», «простір», «час», «причина», «кількість», «якість», «людина» тощо) і можуть бути інтерпретовані як концепт-ідея, що складається із макроконцептів. У межах нашого дослідження нас цікавить мегаконцепт ПРОСТІР, до якого включається макроконцепт ПРИРОДА. І мега-, і макроконцепти не мають, як правило, національної специфіки та спеціального імені в мові. Проте вони чітко окреслені в науковій картині світу та є за своєю суттю високо абстрактними феноменами.

Дещо ближче до фізичних величин стоїть гіперконцепт – одиниця низхідного рівня, в силу чого тут можна припустити наявність певної етнокультурної специфіки. Гіперконцепти є ментальними одиницями меншого об'єму, ніж загальнокультурні, але більшого, ніж власне концепти.

Як неоднократно зазначає Г. П. Пасічник, англомовний художній гіперконцепт ПЕЙЗАЖ формується з чотирьох макроконцептів: ВОДА, ЗЕМЛЯ, ПОВІТРЯ, ВОГОНЬ. Опис краєвиду, природи, погоди, місцевості в англійських художніх творах осмислюється переважно через перші три макроконцепти (*WATER, GROUND, SKY*), кожен з яких може формувати власну концептосистему. Так ПОВІТРЯ включає у себе концепт неба та погодних умов (*SKY/ WEATHER*) [Пасічник 2011, с. 120].

Мезоконцепти являються дочірніми парцелями гіперконцепту та більш наближеними до людської реальності. Неподільним й найдрібнішим утворенням концептосфери є катаконцепт. Він, власне, й означає концепт у звичному нам розумінні цього терміна, тобто, це базова одиниця мисленнєвого коду людини, що володіє відносно упорядкованою внутрішньою структурою, становить собою результат пізнавальної діяльності, несе комплексну, енциклопедичну інформацію про предмет чи явище, що воно відображає, про інтерпретацію цієї інформації суспільною свідомістю, а також про ставлення свідомості до цього предмета чи явища [Рудакова 2005, с. 14].

А. М. Приходько зауважує, що «методологічно основоположним і принципово важливим моментом є те, що в одній лінгвокультурі існує тільки одна концептосфера. Вживання цього терміна у формі множини, яка іноді має місце в науковій літературі, не є коректним в силу того, що він, як правило, виявляється синонімом терміна «концептосистеми»» [Приходько 2013, с. 172].

Таким чином, кажучи про системність, вчені мають на увазі деяку сукупність типологічно різних концептів в їх єдності та розмаїтті, в якій вся палітра ментальних образів впорядковується у вигляді певних патернів, які формуються за принципами структури і системи. У будь-якому випадку мова йде про нехаотичність і впорядкованість концептосфер. Як і будь-яка система, концептосистема характеризується наявністю чіткої ієрархічності.

1.2.3 Об'єктивація концепту. Об'єктивація концепту пов'язана зі створенням умов його правильного мовного тлумачення завдяки реалізації концепту конкретною мовною одиницею, яка має з ним номінативний зв'язок поза контекстом. Іншими словами, техніка об'єктивації концепту являється способом вербального портретування концепту, який черпає свої ресурси в системі та структурі мови. Вербальна об'єктивація являється фактично вибором адекватного імені концепту. Полюжин стверджує, що більша частина концептів номінуються лексичним шляхом, тоді як менша – синтаксичним і фразеологічним [Полюжин 2009, с. 80].

Лексична об'єктивація концептів є прийомом «ословлення» концептів. Вона зумовлена тим фактом, що слово може бути узагальненням змісту безлічі форм вираження явища у природній мові, особливо в тих сферах людського буття, які залежать від мови якнайбільше і які без неї немислимі. Основною одиницею цього рівня є лексичний знак, тобто слово. А. М. Приходько вважає лексичну об'єктивацію основним та найбільш продуктивним прийомом реалізації концепту, який являється наділенням йому прототипічного імені [Приходько 2013, с. 82].

На думку М. М. Полюжина, концептуальний підпростір існує у словниковому фонді мови та, звичайно, у словарному вжитку окремих її користувачів. Лексична об'єктивація концепту існує задля того, щоб формувати відповідні когнітивно-семантичні простори та бути посередником між планом змісту та планом вираження концепту. Основною одиницею цього рівня є лексичний знак [Полюжин 2009, с. 82].

Пасічник наводить приклад, що об'єктивація гіперконцепту відбувається за допомогою різних дефініційних ознак, якими не лише зображуються об'єкти оточуючого простору – гори, долини, дерева, зірки, сонце, місяць, погодно-кліматичні умови, гра світла, причому з використанням усього багатства спектрів градуальної шкали – як негативної, нейтральної, так і позитивної, а також відбувається конвергенція локальних, темпоральних, макро-, мезо- і (ката-) концептів з тими, що позначають почуття

людини [Пасічник 2011, с. 126].

Крім того, Приходько зауважує, що «існування в лінгвокультурі концептуальних пар і концептуальних тріад свідчить про те, що об'єктивація концепту – процес, в якому одна ментальна одиниця актуалізується за допомогою іншої, оскільки концепт не існує сам по собі, а інтегрований в систему собі подібних» [Приходько 2013, с. 83].

Синтаксична об'єктивація, як зазначає дослідник, являється одним із аналітичних (дискретних) прийомів вербальної (ре)презентації певного ментального конструкту через словосполучення. Одне слово є найбільш простим способом вираження концепту, а словосполучення – більш складним в силу того, що воно є розгорнутою номінацією складного об'єкта.

А. О. Давиденко погоджується з А. М. Приходько в тому, що незважаючи на меншу продуктивність синтаксичної реалізації у порівнянні з лексичною, вона успішно застосовується для вираження окремих ідей, які в силу різних причин виявилися не забезпеченими однослівними номінантами і продовжують апелювати до аналітично оформлених одиниць [Давиденко 2020, с. 17]. Незважаючи на те що синтаксична реалізація менш продуктивна порівняно з лексичною, вона вдало застосовується для вираження окремих ідей, які з різних причин виявилися не забезпеченими однослівними номінантами та продовжують апелювати до аналітично оформлених одиниць.

Фразеологічна об'єктивація – це ще один прийом аналітичного втілення концептів в тому сенсі, що фразеологічні одиниці, відображаючи лінгвокультурний досвід поколінь, є кристалізованими дискурсивними знаками, що тематизують певну предметно-референтну ситуацію [Мізін 2011]. Подібний вид об'єктивації має два виміри: мовний, де фразеологічна об'єктивація прирівнюється до певного концепту, і мовленнєвий, де вона відображає будь-яку рису концепту.

При дослідженні фразеологічної об'єктивації, Т. Д. Полиця зазначає, що методика дослідження концептів, об'єктивованих фразеологізмами, відрізняється від методики дослідження лексичних концептів тією мірою,

якою фразеологічні одиниці відрізняються від лексичних. Дослідження концептів на матеріалі фразеологізмів ґрунтується на аналізі образності та культурно-ціннісного навантаження експлікаторів [Полиця 2013, с. 116]. При сприйнятті чи відтворенні фразеологізмів та паремій носій мови «відшукує» у своїй свідомості той образ, який лежить в основі тієї чи тієї мовної одиниці і необхідний для декодування закладеної в ній інформації. Когнітивною основою формування значення фразеологічних та паремійних одиниць є процеси образного мислення [Чередниченко 2005, с. 43].

Підсумовуючи, лексична форма реалізації концептів виступає їх первинними номінаціями. Лексична об'єктивація являється кращим та більш поширеним способом реалізації концепту, ніж синтаксична та фразеологічна. Однак, кожне слово, маючи лексичне значення за замовченням, реалізується за допомогою синтаксичних одиниць. Отже, кожний концепт, маючи власне семантичне значення, має також і синтаксичну структуру, постаючи таким чином не тільки смисловим, але і структурним елементом.

1.3 Когнітивний досвід досліджень художніх концептів

Останнім часом при вивченні творів художньої літератури стали частіше застосовуватись методи концептуального аналізу. Як зауважує В. А. Кухаренко, художній текст може обійтись без сюжету і без теми, однак без концепту, що відповідає моральній, соціальній та естетичній ідеї, художній текст неможливий. Весь процес інтерпретації та осмислення твору зводиться до пошуків засобів вираження концепту, і яким би не був характер змістової інформації, автор завжди підпорядковує її вираженню головної ідеї, яка втілюється саме в концепті. Концептуальність художнього тексту є його визначальною категорією [Кухаренко 2004, с. 89].

Такої ж думки дотримується І. Р. Гальперін, який також зазначає, що

першою та найважливішою категорією художнього тексту є концептуальність. Крім того, науковець переконаний, що творче переосмислення концептуальної інформації відкриває індивідуально-авторське розуміння процесів, що відбуваються в оточуючому нас світі, надає можливість досягнути уявний світ письменника [Гальперин 2009, с. 38].

Сукупність мовно-когнітивних механізмів створення текстового простору певним автором, що відрізняє його дискурс від інших – це у широкому розумінні ідіостиль. Ідіостиль, на думку Л. Я. Брославської та І. С. Шевченко, є складним, багатовимірним та багаторівневим проявом особистості автора художнього тексту [Брославська 2012, с. 23].

Так, І. А. Тарасова вважає ідіостиль «способом думати і говорити про світ в нерозривній єдності», що корелює з розумінням ідіостилю як сукупності мовних і ментальних структур художнього світу автора [Тарасова 2004, с. 9],

Досліджуючи зв'язок між автором і структурою створюваного ним тексту як словесно-художнього цілого, В. В. Виноградов доходить висновку про те, що стиль письменника створює та відтворює індивідуально-виразні якості та співвідношення речей-образів, типові для творчої системи саме цього митця [Виноградов 1971, с. 128, 211]. При цьому, особистість письменника відображається в неповторності й оригінальності асоціацій, вербально матеріалізованих у лексичній структурі тексту.

У своєму дослідженні І. А. Сидоренко наголошує, що ідіостиль – це нерозривна єдність ментальних та мовних процесів, за допомогою яких можна зрозуміти художній задум письменника, тому будь-яке дослідження ідіостилістичних особливостей автора художнього твору буде неповним без урахування когнітивного аспекту. Крім того, при когнітивному вивченні специфіки ідіостилю важливим є застосування релевантної методики, яка дозволяє змодельовати та дослідити концептуальну ідіосферу автора, виявити та реконструювати провідні концепти його творів, встановити їх смисловий об'єм, що, в свою чергу, стане ключем для розуміння індивідуально-авторського світосприйняття [Сидоренко 2018, с. 117].

Під концептуальною ідіосферою (індивідуально-авторською концептосферою) І. А. Сидоренко розуміє сукупність провідних (домінуючих) концептів певного автора, що визначає неповторність особистісного усвідомлення навколишньої дійсності та формує унікальний художній простір авторських творів [Сидоренко 2018, с. 118].

Таким чином, аналіз когнітивних досліджень художніх концептів приводить нас до проблеми визначення ідіостилю та ідіосфери письменника. Можна сказати, що ідіостиль являється набором персональних концептів, властивих автору, за допомогою яких він наповнює свій твір змістом. Асоціативні перегукування та паралелі, найбільш характерні для автора типи асоціацій, пронизують усю його творчість, стають важливою ознакою ідіостилю, відображуючи сприйняття навколишнього світу письменником. Ідіосфера ж, являється індивідуально-авторською концептосферою та є відображенням особистісного усвідомлення автором навколишньої дійсності.

1.3.1 Теорії когнітивної поетики. Розвиток когнітивних наук призвів до передбачуваного змішування галузей мовознавства та виникнення окремого напрямку – когнітивної поетики. У рамках нової галузі процес читання та інтерпретації тексту відбувається з посиланням на загальні лінгвістичні та когнітивні принципи, що поєднує вивчення літератури з лінгвістикою, психологією та когнітивними науками [Gavins 2003, с. 2].

За визначенням Р. Цура суть цієї дисципліни заключається в розробці гіпотез, які системно пояснюють кореляцію між поетичними ефектами та певними структурними закономірностями чи тенденціями, що простежуються в художніх текстах [Tsuj 2002, с. 281]. Таким чином, здобутки когнітивних наук використовуються для аналізу літературних текстів. Деякі автори [Semino 2002, с. 23] називають цю галузь науки когнітивною стилістикою, яка поєднує в собі детальний лінгвістичний аналіз літературних текстів з розглядом когнітивних структур і процесів, що лежать в основі породження та

сприйняття мови, при цьому основна увага приділяється процесу розуміння та інтерпретації тексту читачем.

Особливе місце як передумові закріплення когнітивізму в дослідженні художньої семантики належить поетиці можливих світів або, як її ще називають науковці М.-Л. Райан та О. Семіно – теорія можливих світів . Ця теорія досліджує ментальні образи, що виникають у читачів в процесі читання твору. Текст це не лише послідовність подій, які відбуваються в текстовому світі, але й інші події, які уявляються, є бажаними або гіпотетичними, але так і не реалізуються. В теорії можливих світів центральний світ розглядається як реальний, а перелік альтернативних світів вважаються нереальними, але можливими.

Хоча в літературі реальний світ може відрізнитись від реального світу, читач проектує свої знання про реальність на центральний світ тексту. М.-Л. Райан [Ryan 1991, с. 48] називає це «принципом мінімального відхилення». Таким чином, різниця в природі та обсязі знань, якими володіє читач, призводить до різних інтерпретацій тексту. При взаємодії читача з можливими світами виникає альтернативний світ, тобто вигаданий світ, який виникає в уяві при читанні певного тексту. Кожний персонаж також має власний віртуальний дискурсивний світ, і читач також повинен стежити за їх розгортанням.

У концептуальній поетиці важливе місце посідають дві схожі за принципом роботи теорії: теорія текстових світів, яку розробив П. Уерт і теорія контекстуальних фреймів авторства К. Еммотта.

У першій під «світом» розуміється складний когнітивний комплекс, мовна подія, в якій беруть участь принаймні два учасники. При цьому, текстовий світ може породжувати інші світи, які створюються як учасниками дискурсу, так і героями текстового світу. Маркерами появи нового світу є зміна місця дії, переміщення вперед-назад часі, пряма мова, модальні дієслова, умовні конструкції тощо [Werth 1999, с. 130].

Теорія контекстуальних фреймів [Emmott 1997, с. 104] подібна до теорії

текстових світів, але в ній основну увагу зосереджено на процесі побудови контекстів у літературних світах та ролі читача в цьому процесі, а саме на тому, як його знання, припущення та вміння робити висновки доповнюють значення слів.

Ментальний образ контексту, в якому розгортається дія, називається головним фреймом. Іншим базовим поняттям в теорії є припущення стосовно фрейма, які робляться, виходячи з базових схем, щодо фізичних, перцептивних та поведінкових факторів у певному контексті. Здатність читача робити висновки в межах фрейму дозволяє поєднувати припущення щодо контекстуальної поведінки з інформацією в контекстуальному фреймі, що допомагає передбачати та пояснювати дії персонажів.

Ж. Фоконьє і М. Тернер запропонували теорію концептуальної інтеграції, яка також знайшла застосування в когнітивній поетиці. Концептуальна інтеграція або змішування (*blending*) – це базова когнітивна операція, в якій задіяні дві або більше концептуальні простори, які відображаються у загальному родовому просторі [Fauconnier 2002, с. 82]. Спільна інформація, що міститься у цих просторах проєцюється у змішаний простір, в якому її елементи об'єднуються та починають взаємодіяти. Це є початком виникнення нової структури з новим змістом, яка вже не тотожна інформації, що міститься у вихідних просторах.

Таким чином, когнітивна поетика займає особливе місце серед сучасних когнітивних підходів до аналізу літературних текстів. Для інтерпретації тексту вона застосовує принципи когнітивної науки й дозволяє отримати чітку картину тексту та контексту шляхом детального аналізу стилю, опису та систематизації різних типів знання. Окреслені вище теорії когнітивної поетики являються інструментами для аналізу літературних текстів та відкривають нові можливості у відносинах між автором та читачем у процесі розуміння та інтерпретації тексту.

1.3.2 Теорія когнітивної метафори. Протягом багатьох віків метафора являється привабливою темою для дослідження багатьох вчених. Головними передумовами когнітивного підходу до вивчення метафори стали положення про її ментальний характер (онтологічний аспект) і пізнавальний потенціал (епістемологічний аспект) [Будаев 2007, с. 16].

Серед великої кількості існуючих теорій метафори найбільш поширеною, на сьогодні, є теорія когнітивної (концептуальної) метафори [Лакофф 2004, с. 32]. Дж. Лакофф і М. Джонсон виділяють систему метафор, які базуються на прийнятих в англomовному суспільстві засадах щодо позначення об'єктів, називаючи такі метафори концептуальними. Метафора – це поетичний і риторичний виразний засіб, що належить швидше до «незвичайної» мови, ніж до сфери повсякденного буденного спілкування.

Більш того, метафора, як правило, розглядається виключно як явище природної мови, тобто те, що відноситься до сфери мислення або діяльності людини [Лакофф 2004, с. 31]. На думку дослідника, метафори пронизують наше повсякденне життя і становлять основу понятійної системи не тільки прози та поезії, а ще й мови науки. Такі метафори Дж. Лакофф називає конвенціональними і розуміє під ними «повсякденні абстрактні концепти, зокрема такі, як кількісна характеристика, визначення цілей, постановка мети, виокремлення аспектів та спосіб означення» [Лакофф 2004, с. 27].

Цікавим є те, що носії мови навіть не вбачають всієї метафоричності в таких абстрактних концептах, тому що ті мають вузький діапазон вживання і використовуються у комунікації автоматично. Деякі лінгвісти [Stern 2000, с. 178] навіть ставлять під сумнів думку Дж. Лакоффа, взагалі не вважаючи ці абстрактні концепти метафоричними та називаючи їх мертвими метафорами.

Тим не менш, теорія когнітивної метафори Дж. Лакоффа і М. Джонсона вважається серед лінгвістів провідною. Розглянемо класифікацію концептуальних метафор, яку дослідники уклали відповідно до характеру та способу концептуалізації предметів і явищ об'єктивної реальності. Так, учені поділяють когнітивні метафори на три типи: структурні, онтологічні та

орієнтаційні [Lakoff 1980].

Структурні метафори виступають концептуалізацією абстрактних сутностей за допомогою відомих, конкретних елементів людського досвіду, завдяки якому людина впорядковує та конкретизує абстрактні області знання. Ця форма метафоризації точно простежується в граматичних категоріях, що представляють собою продукт переосмислення абстрактних модифікаційних особливостей між структурними елементами мови. Евфімізми відіграють значну роль у презентації структурних метафор. Прикладом слугує дієслово *check out*, яке використовується для репрезентації концепту *DIE* [Kövecses 2002, с. 36]. У цьому випадку відхід із життя представляється евфемистичною структурою – виїздом з готелю.

Орієнтаційні метафори структурують різноманітні зрозумілі сфери відповідно до основних лінійних орієнтацій людини в просторі, які добре знайомі і відомі завдяки моторному досвіду. Такі метафори складаються з просторових протиставлень за типами «ВЕРХ – НИЗ», «ПЕРЕДНЯ СТОРОНА – ЗАДНЯ СТОРОНА», «ПРАВА СТОРОНА – ЛІВА СТОРОНА», «ВСЕРЕДИНІ – ЗЗОВНІ» та ін. Орієнтаційні метафори не є довільними, вони засновані на фізичному та культурному досвіді. Однак у різних культурах орієнтаційні метафори можуть відрізнятися. Наприклад, в деяких культурах майбутнє сприймається попереду, в інших – позаду [Lakoff 1980].

Нарешті, онтологічні метафори базуються на проектуванні властивостей предметів навколишньої дійсності (крихкість, твердість і т.д.), на абстрактні поняття, наприклад, розум, емоції, мораль, і т.д. Приклад “*Jane is very fragile?*” (*Джейн дуже тендітна?*) [Lakoff 1993] демонструє метафоричне перенесення на емоційні якості властивостей, які специфічні для предметів, що легко ламаються. В результаті осмислення досвіду, людина здатна виокремлювати деякі його елементи та інтерпретувати їх як дискретні сутності або речовини того чи іншого єдиного типу. Завдяки цьому можливо посилатися на них, об’єднувати в категорії, класи і визначати їх кількість, і таким чином міркувати про них.

Таким чином, можна відмітити, що вивчення та аналіз концептуальної метафори займає одне з провідних положень у сучасній лінгвістиці. Основне положення когнітивної теорії заключається в тому, що метафоризація є структуруванням одного концепту в термінах іншого. Так, використовуючи одну ідею та пов'язуючи її з іншою, концептуальна метафора допомагає краще зрозуміти суть ідеї. Концептуальні метафори дуже часто використовуються, щоб зрозуміти теорії і моделі. Ці метафори переважають у комунікації, і ми не просто використовуємо їх на мові, ми сприймаємо і діємо згідно з метафорами.

1.4 Пейзаж як об'єкт дослідження в когнітивній поетиці

У дослідженнях літературних творів все більше уваги стали приділяти аналізу поетики пейзажу, адже він є одним із найголовніших засобів духовного, філософського, морального та психологічного висловлення стану персонажів. Пейзаж допомагає виразити уявлення людини про світ та про саму себе. Таким чином, художні образи природи і є тією «картиною світу», яка визначає відношення людини до всього, що її оточує.

Хоча прийнято вважати, що пейзаж – це одним із різновидів опису, інакше кажучи – елемент внутрішньої форми художнього твору, він несе значне ідейно-художнє навантаження. Образ природи тісно пов'язаний із людською свідомістю; він заслуговує на таку саму увагу при аналізі твору, як і повноцінний персонаж. Пейзаж як концепт привертає дедалі більшу увагу лінгвістів, що призводить до виникнення великої кількості теоретичних тлумачень цього поняття.

У перекладі із французької мови пейзаж (фр. *païs* – країна, місцевість) – це втілене у художньому тексті ставлення людини до природи [ЛЭ 1934, с. 488]. Природа, у свою чергу – це об'єктивна реальність, яка існує поза і незалежно від свідомості [КФС 1954, с. 477]. Натомість, на думку

Л. Е. Петрухіної, пейзаж, як усталений фрагмент навколишнього світу, формується у свідомості реципієнта і в художньому тексті, залежно від поетичного вираження, набуває певного семантичного навантаження [Петрухіна 2000, с. 6].

У такий спосіб, пейзаж у своєму значенні набуває семи художнього осмислення людиною навколишньої дійсності [Луценко 2007, с. 15]. Природа слугує матеріалом для поетів, її елементи, образи та комплексні моделі втілюються в художніх образах, виступають темами мотивами, надихають на створення нових образів, надають останнім символічного характеру [Петрухіна 2000, с. 6]. Пейзаж постає як явище і феномен [Пасічник 2011], як категорія тексту [Гостева 2007, Іванова 2011], як одиниця тексту [Витрук 2011; Рябова 2002] та як концепт [Луценко 2007].

Для аналізу картин природи у художніх творах дослідники використовують різноманітні терміни: «пейзаж», «опис природи», «пейзажний опис», «опис пейзажу», «пейзажний компонент», «пейзажний образ природи», «образ пейзажу», вважаючи ці поняття взаємозамінними. Для О. С. Кубрякової пейзаж постає як тривимірна величина, яка інкорпорує в собі передконцептуальну, вербальну та концептуальну сторони, в яких втілені різні види знань [Кубрякова 2004].

Визначення концептуальної сторони пейзажу полягає у реконструкції принципів світорозуміння та експлікації концептуального змісту пейзажного образу природи. У випадку С. Г. Шурми, поетико-когнітивний аналіз спрямований на реконструкцію концептуальних схем (метафоричних, метонімічних, оксиморонних), які вербалізують художні концепти. Вони визначаються дослідницею як одиниця авторської свідомості, що реалізується в художньому тексті, та є інструментом, за допомогою якого можливо розглянути в єдності художній світ твору та національний світ культурно-етнічної спільноти [Шурма 2011, с. 170, 174].

Отже, базові концепти є джерелом глибинного смислу пейзажного образу природи, а їх осмислення приводить до матеріального втілення його

передконцептуальної сторони. Крім того, концептуалізація пейзажу в літературі залежить від етнокультурних особливостей соціуму, до якого належить письменник. Проводячи комплексний аналіз поетики пейзажу можна розкрити лінгвокогнітивні механізми породження прихованих смислів та створення поетичності образів природи, пояснити взаємодію між мовою та мисленням.

1.4.1 Концепт ПЕЙЗАЖ. Опис природи та будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу в літературному творі являється одним із головних компонентів відображення змісту та композиції художнього тексту. Особливе місце в художньому творі посідають простір та час, що являються основою моделі будь-якого художнього світу. Простір відтворюється автором за допомогою слів і являє собою картину місця і місцевості, де відбуваються події, існують персонажі та розміщується предметний світ.

На основі реалізованого в художньому тексті пейзажного концепту, матеріалізованого в вигляді самостійного пейзажного блоку тексту, Р. С. Луценко доходить висновків про структуру й типові риси самого концепту «пейзаж». «Що стосується структури пейзажного концепту в текстах англійських художніх творів XIX-XX ст., то необхідно відзначити її складність і багатовимірність. До цієї структури входять, зокрема, загальнонаціональний, особистісний, тендерний, і сенсорний компоненти» [Луценко 2007].

Як показало її дослідження, концепт «пейзаж» в англійській літературі XIX-XX ст. є текстовим явищем і взаємодіє з концептом-ідеєю. Ця взаємодія структурно втілюється у формуванні в межах тексту його особливого пейзажного блоку, використовуваного автором для актуалізації різних змістових ліній тексту. До того ж, слід відзначити, що основними рисами концептуалізації пейзажу є такі моменти: хоча старої хронотопічна функція наявна у тексті, вона зберігається лише в пейзажних штрихах трьох видів. Ця

функція пригнічується антропоцентричної функцією, яка спостерігається у всіх інших типах пейзажів, а саме в пейзажних вкрапленнях, замальовках і сюжетах.

Дані типи пейзажу визначають побудову тексту, зокрема, в тому плані, що змістовно великі ділянки тексту проаналізованих творів присвячуються опису природи. Природа подана в них у тісному зв'язку з людиною, вона може бути активна чи пасивна. Перший прояв антропоцентричності виражається через образ автора. Його почуття природи втілюється в тексті в строгій залежності від його концепту-ідеї. Воно безпосереднім чином позначається в тексті і переходить на героїв, які самі починають розвивати авторське світовідчуття [Луценко 2007].

Підсумовуючи, пейзаж в англійських творах XIX-XX ст. являється складним і багатогранним концептом. У ньому превалює антропоцентричний аспект відображення авторської дійсності. Так, природа виступає у тісному зв'язку з людиною, являється відображенням світосприйняття автора, презентує його ідеї та сильно впливає на героїв твору. Пейзаж та природа подаються у строгій залежності від концепту-ідеї автора та його ідіостилю.

1.4.2 Класифікація пейзажів. Незважаючи на велику кількість різноманіття зображення природи в художніх творах, існує декілька способів класифікувати пейзажі. О. М. Себіна залежно від предмету чи фактури опису виділяє сільський, степовий, лісовий, гірський, мариністичний, урбаністичний та індустріальний типи пейзажів. Крім цього вона уточнює також північний та південний, екзотичний вид пейзажу, контрастним фоном для якого є флора і фауна рідного для автора краю [Себіна 2000, с. 236].

М. Н. Епштейн подає декілька класифікацій пейзажу за різними принципами. Найпростіші з них – сезонна і ландшафтна: за типом часу та місцевості, що визначає характер пейзажу (зимовий, весняний, літній, осінній; степовий, морський, гірський, лісовий, пустельний, річний,

долинний) [Эпштейн 1990, с. 5].

За естетичним значенням дослідник виділяє ідеальний, бурхливий та журливий пейзажі. Так, ідеальний пейзаж зображується турботливим, щедрим та люб'ячим по відношенню до персонажа: «місце перетворюється у час, а час стискається в єдину мить, коли душа знаходиться найближче до відчуття ідеалу» [Эпштейн 1990, с. 130]. Елементами ідеального пейзажу можна вважати: м'який вітерець, що доносить приємні аромати; прохолодний струмочок, що втамовує спрагу; квіти, що широкою ковдрою вкривають землю; дерева, що розкинулися широким шатром, даючи тінь; птахи, які співають на гілках та ін.

Бурхливий пейзаж, на погляд М. Н. Епштейна, в основному надихається картинами північної природи та є уособленням демонічних сил. Усі стихії природи в цьому виді пейзажу зображуються у сильному русі, де людські пристрасті настільки ж потужні, як катаклізми. Тут зорові образи доповнюються або навіть витісняються звуковими [Эпштейн 1990, с. 144]. Стійкими ознаками бурхливого пейзажу є: шум, ревіння, грім; чорна мла; розбурханий, поривчастий, вітер, що змітає все на своєму шляху; пучина, хвилі, що киплять і ревуть; темний ліс, скелі; трепет, тремтіння, крах всіх підпор, безодня, прірва тощо.

Нарешті, журливий пейзаж є втіленням смутку, містицизму, меланзолії, часто смерті. Тут природа занурена у мовчання, знаходиться наче уві сні [Эпштейн 1990, с. 148]. Прикладами журливого пейзажу можуть слугувати: вечір, ніч, осінь, зима, що визначаються віддаленням від сонця, джерела життя; туман і тиша; місячне світло – химерне, таємниче; картина в'янення, тління, руйнування; образи північної природи, зазвичай осінні та зимові; мох і скелі.

За ступенем масштабності та тематичною узагальненістю пейзажі дослідник розрізняє: локальні; екзотичні (сприймаються як чужі, незвичні для даного народу); національні (узагальнений образ рідної природи); планетарні і космічні (укрупнений масштаб бачення природи). Можливий і такий тип

класифікації як жанрово-стильовий: величний або журливий; бурхливий або тихий; таємничий. Нарешті, в особливу групу М. Н. Епштейн виділяє фантастичні пейзажі. У них виражаються уявлення про інші світи, вічності, катастрофічні катаклізми в житті Всесвіту, про чарівні перетворення природи. Такі пейзажі часто пов'язані з міфологічними уявленнями про пекло та рай, про чудову землю з утопічними ідеями про майбутнє людства [Епштейн 1990, с. 130].

Як було зазначено вище, пейзаж виконує важливі функції у творі, які спробувала узагальнити О. М. Себіна. Так, найочевиднішою функцією пейзажу являється позначення місця і часу дії, тобто, функція фону. За допомогою пейзажного опису, читач може уявити собі де і коли відбувається подія [Себіна 2000, с. 229]. Крім того, пейзаж може виступати сюжетне мотивування. Природні явища, особливо погодні умови (зміна погоди: дощ, гроза, завірюха, шторм тощо) можуть змінити хід подій, створити перешкоди на шляху персонажів.

Безсумнівно, пейзаж виступає важливою форма психологізму, коли він подається через сприйняття героя, виступає знаком його психологічного стану в момент дії, допомагає автору розкрити внутрішній стан героїв. Таким чином, пейзаж може свідчити як про стійкі риси світосприйняття персонажів, так і про їх характер [Себіна 2000, с. 231]. І, нарешті, пейзаж являється формою присутності автора, завдяки чому автор отримує змогу давати непряму оцінку подій, що відбуваються.

Отже, зображення пейзажу відіграє важливу роль у художньому творі. Природа тісно пов'язана із зовнішнім та внутрішнім життям людини. Пейзаж може зображувати як власне природу, так і виконувати певні функції, задумані автором. Образ природи у творах не є випадковим і завжди взаємодіє з різними аспектами тексту: із зображенням персонажів, їх психологічним станом, мотивувати розвиток сюжету, створюючи конфліктні обставини.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗНО-НАРАТИВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПРИРОДИ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ У. ГОЛДІНГА “LORD OF THE FLIES”

2.1 Інтерпретація стихій у структурі макроконцепту ПРИРОДА

У практичній частині ми пропонуємо розглянути питання функціонування концепту ПРИРОДА в англійській мові на прикладі роману У. Голдінга “Lord of the Flies” («Володар мух»). Аналізуються, у першу чергу, ключові лексеми із семантикою «природа», у поєднанні з атрибутикою вертикального пейзажу.

Було виявлено основні контексти використання даної лексеми: пейзаж та ландшафт; світ, Всесвіт; якості або походження явища; людські якості та риси характеру; природність у протиставлення штучному та ін. У концепті ПРИРОДА в розглянутому творі утворюється власний фрейм, який включає у себе такі одиниці, як пейзаж, час доби, кольори природи, звуки природи, температура, сонце, небо, ліс, море, вітер, гроза тощо.

Природа в цьому романі посідає важливе місце та відіграє одну з головних ролей на рівні з людськими персонажами. Море, небо та сам острів з густим лісом постають перед читачем у вигляді живої істоти через влучні яскраві метафори, які вживає автор по відношенню до них. Концепт ПРИРОДА має широке трактування, проте його головною ціллю у романі «Володарі мух» виступає передача внутрішнього стану героїв, алегоричне зображення їх характерів та зміни психічного стану.

У процесі дослідження виникла необхідність створити ієрархічний ланцюг, де мегаконцепт ПРИРОДА являється абсолютною максимальною величиною. Таким чином, далі можна виділити чотири основні макроконцепти, які корелюються з чотирма стихіями: ЗЕМЛЯ (ліс, скелі,

острів), ВОДА (океан, хвилі), ПОВІТРЯ (небо, сонце, вітер, гроза), ВОГОНЬ (багаття, пожежа). Ці явища являються в романі провідним мотивом. Вони, наче повноцінні персонажі, невідступно супроводжують героїв, активно приймають участь у подіях роману, змінюються та реагують на події.

2.1.1 ЗЕМЛЯ. Перш за все, розглянемо макроконцепт ЗЕМЛЯ, що втілений у романі концептами ЛІС, СКЕЛІ та ОСТРІВ. Ліс являється для дітей втіленням первісних страхів. Він спонукає героїв до жорстокості, пробуджує первісні інстинкти, базові почуття: жах та агресію. Саме з диких хащів, як вважали герої на початку роману, виходить Звір: “... *I saw something big and horrid moving in the trees*” [Golding 1959, с. 120].

Утім, коли героям, у нечасті моменти спокою, вдається прийняти ліс, зуміти його почути, тоді він починає відкликатися до них. Так, ліс допомагає Джеку вистежувати здобич. Лише коли хлопець уважно придивляється до знаків лісу, той дає йому ще більше підказок щодо пошуку здобичі:

“Jack was bent double. He was down like a sprinter, his nose only a few inches from the humid earth. The tree trunks and the creepers that festooned them lost themselves in a green dusk thirty feet above him, and all about was the undergrowth. There was only the faintest indication of a trail here; a cracked twig and what might be the impression of one side of a hoof. He lowered his chin and stared at the traces as though he would force them to speak to him. <...> Here was loop of creeper with a tendril pendant from a node. The tendril was polished on the underside; pigs, passing through the loop, brushed it with their bristly hide” [Golding 1959, с. 66].

Оскільки природа це дикість, а хащі уособлюють первісний жах, то ті, хто навчився пристосовуватись до вимог лісу, схвалюються ним. Джек та його мисливці обрали дикунський спосіб полювання – з нанесенням жахливих масок з бруду на обличчя; вони крадуться по хащам, терпляче вистежують свою здобич по слідам, і ліс винагороджує їх: їм удається вполювати свиню:

“Jack stood there, streaming with sweat, streaked with brown earth, stained

by all the vicissitudes of a day's hunting" [Golding 1959, c. 68].

"The pig-track was a dark tunnel, for the sun was sliding quickly toward the edge of the world and in the forest shadows were never far to seek. The track was broad and beaten and they ran along at a swift trot. Then the roof of leaves broke up and they halted, breathing quickly, looking at the few stars that pricked round the head of the mountain" [Golding 1959, c. 170].

"They spread out, nervously, in the forest. Almost at once Jack found the dung and scattered roots that told of pig and soon the track was fresh. Jack signaled the rest of the hunt to be quiet and went forward by himself. He was happy and wore the damp darkness of the forest like his old clothes. He crept down a slope to rocks and scattered trees by the sea" [Golding 1959, c. 192].

"There was no wind and they were unsuspecting; and practice had made Jack silent as the shadows" [Golding 1959, c. 192].

"... the sow staggered her way ahead of them, bleeding and mad, and the hunters followed, wedded to her in lust, excited by the long chase and the dropped blood" [Golding 1959, c. 194].

Саймон зумів знайти з лісом спільну мову. Він ніби єднається з природою під час свого дослідження та пошуків:

"When he was secure in the middle he was in a little cabin screened off from the open space by a few leaves. He squatted down, parted the leaves and looked out into the clearing" [Golding 1959, c. 79].

Зображенням не лише одного лісу втілюється концепт стихії землі. Сам острів, з його рожевими скалами, є основою всього буття. Перше враження, яке він справляє на героїв, це захоплення. Ральф відчуває себе першопрохідцем, йому подобається досліджувати незвідані землі в компанії вірних друзів. Він наче капітан на носі корабля, відчуває тріумф та жагу вести всіх за собою у подорож. Саме на вершині найвищої точки острова всі троє хлопців відчувають найбільшу згуртованість і готовність гори звернути:

"It was roughly boat-shaped: humped near this end with behind them the jumbled descent to the shore. On either side rocks, cliffs, treetops and a steep slope:

forward there, the length of the boat, a tamer descent, tree-clad, with hints of pink: and then the jungly flat of the island, dense green, but drawn at the end to a pink tail. There, where the island petered out in water, was another island; a rock, almost detached, standing like a fort, facing them across the green with one bold, pink bastion” [Golding 1959, c. 38].

“Once more, amid the breeze, the shouting, the slanting sunlight on the high mountain, was shed that glamour, that strange invisible light of friendship, adventure, and content” [Golding 1959, c. 54].

Неприступність та безкомпромісність скель жорстоко випробовують героїв на шляху до їхньої цілі:

“They came to a gully that split the narrow foreshore like a defense. This seemed to have no bottom and they peered awe-stricken into the gloomy crack where water gurgled. <...> After that the rocks seemed to be growing impassable <...> They tried to hurry along the rocks and Robert cut his knee quite badly and they had to recognize that this path must be taken slowly if they were to be safe. So they proceeded after that as if they were climbing a dangerous mountain, until the rocks became an uncompromising cliff, overhung with impossible jungle and falling sheer into the sea” [Golding 1959, c. 167].

Отже, макроконцепт ЗЕМЛЯ втілений у трьох менших концептах: ЛІС, СКЕЛІ та ОСТРІВ. ЛІС являється уособленням первісних жахів, мета якого – пробудити у героїв інстинкти та вивести на головну роль вітальні потреби: жагу крові та смаженого м'яса. Прийняття дітьми вимог ЛІСУ спричиняє полегшення життя для них, однак із цим – їхнє духовне падіння. СКЕЛІ постають випробовуванням для героїв, постійно обмежуючи їх рух. ОСТРІВ це обмежений світ, у межах якого формується та руйнується цивілізація.

2.1.2 ВОДА. В цілому, макроконцепт ВОДА втілюється за допомогою концепту ОКЕАН та синонімічним із ним концептом ХВИЛІ. В даному контексті вони постають рівнозначними. Океан часто порівнюється з

велетенською істотою, хижою та небезпечною. Він ричить, шипить, клекоче:

“The only sound that reached them now through the heat of the morning was the long, grinding roar of the breakers on the reef” [Golding 1959, с. 16].

“Now he saw the landsman’s view of the swell and it seemed like the breathing of some stupendous creature” [Golding 1959, с. 150].

“Then the sleeping leviathan breathed out, the waters rose, the weed streamed, and the water boiled over the table rock with a roar” [Golding 1959, с. 150].

“Then the sea breathed again in a long, slow sigh, the water boiled white and pink over the rock; and when it went, sucking back again, the body of Piggy was gone” – океан жадібно поглинув тіло, немов проковтнув його [Golding 1959, с. 260].

Недарма наступною версією дітей, стає припущення, що Звір впливав із води. Незважаючи на те, що океан постає хоч і могутньою, він завжди залишається осторонь від подій і постає в романі байдужою стихією. Він дає та відбирає без жалю та вагання:

“On the other side of the island, swathed at midday with mirage, defended by the shield of the quiet lagoon, one might dream of rescue; but here, faced by the brute obtuseness of the ocean, the miles of division, one was clamped down, one was helpless, one was condemned, one was—” [Golding 1959, с. 158].

Не дивлячись на людську драму, природа продовжує своє існування, адже для неї життєвий цикл ніколи не припиняється:

“Along the shoreward edge of the shallows the advancing clearness was full of strange, moonbeam-bodied creatures with fiery eyes. Here and there a larger pebble clung to its own air and was covered with a coat of pearls. The tide swelled in over the rain-pitted sand and smoothed everything with a layer of silver. Now it touched the first of the stains that seeped from the broken body and the creatures made a moving patch of light as they gathered at the edge” [Golding 1959, с. 220].

“The body lifted a fraction of an inch from the sand and a bubble of air escaped from the mouth with a wet plop. Then it turned gently in the water” [Golding

1959, с. 221] – природа вічна й невмируща, вона байдужа до коротких людських життів.

“Somewhere over the darkened curve of the world the sun and moon were pulling, and the film of water on the earth planet was held, bulging slightly on one side while the solid core turned. The great wave of the tide moved farther along the island and the water lifted. Softly, surrounded by a fringe of inquisitive bright creatures, itself a silver shape beneath the steadfast constellations, Simon’s dead body moved out toward the open sea” [Golding 1959, с. 221] – наостанок океан забирає невинного Саймона із собою, подалі від жорстокого світу людей, які його не прийняли.

Таким чином, автор втілює макроконцепт ВОДА в концептах ОКЕАН і ХВИЛІ. Основний посил, який визначається в романі відносно цього макроконцепту: ВОДА ЦЕ СМЕРТЬ. Океан ненаситно ричить, наче страшний звір, пожирає мертві тіла. Вода лімітує пересування дітей в межах острова, байдужо нагадує про невідворотність смерті.

2.1.3 ПОВІТРЯ. Небо виступає найбільш «людяною» та емоційною стихією. Воно найкраще ілюструє настрої, що панують серед героїв. Сонце зловісно спостерігає за перебігом подій: *“At midday the illusions merged into the sky and there the sun gazed down like an angry eye”* [Golding 1959, с. 82].

Повітря давить загрозливою атмосферою, нагнітає, погрожує: *“He knelt down and the arrow of the sun fell on him. That other time the air had seemed to vibrate with heat; but now it threatened”* [Golding 1959, с. 190].

“Over the island the build-up of clouds continued. A steady current of heated air rose all day from the mountain and was thrust to ten thousand feet; revolving masses of gas piled up the static until the air was ready to explode. By early evening the sun had gone and a brassy glare had taken the place of clear daylight. Even the air that pushed in from the sea was hot and held no refreshment. Colors drained from water and trees and pink surfaces of rock, and the white and brown clouds

brooded. Nothing prospered but the flies who blackened their lord and made the spilt guts look like a heap of glistening coal” [Golding 1959, с. 208].

Коли два лідери сперечаються за першість, їхні емоції вибухають разом з ударом грому: *“All at once the thunder struck. Instead of the dull boom there was a point of impact in the explosion*” [Golding 1959, с. 216].

Небо гнівається, коли мисливці чинять безчинний самосуд: *“The dark sky was shattered by a blue-white scar. An instant later the noise was on them like the blow of a gigantic whip. The chant rose a tone in agony*” [Golding 1959, с. 218] та ридає зливою над невинно вбитим Саймоном:

“Then the clouds opened and let down the rain like a waterfall. The water bounded from the mountain-top, tore leaves and branches from the trees, poured like a cold shower over the struggling heap on the sand. Presently the heap broke up and figures staggered away. Only the beast lay still, a few yards from the sea. Even in the rain they could see how small a beast it was; and already its blood was staining the sand” [Golding 1959, с. 219].

Однак гроза не викликає у дітей ніякого страху, вона навпаки виступає символом руйнування їхніх особистостей. Грім з блискавкою вторять дикунській пісні мисливців, підбивають їх до танцю, тим самим дозволяючи їм руйнувати самих себе:

“High up among the bulging clouds thunder went off like a gun” [Golding 1959, с. 199].

“Up in the cloud canyons the thunder boomed again” [Golding 1959, с. 202].

“... beneath a sky of thunderous brass that rang with the storm-coming” [Golding 1959, с. 83].

“The flickering light became brighter and the blows of the thunder were only just bearable” [Golding 1959, с. 217].

Вітер також підбиває Роджера закидати малого Генрі камінням. Він наче натякаючи, підкидає кокосові горіхи в небезпечній близькості від хлопця, і той, у силу своєї жаги до жорстокості, трактує цей жест як спонуку до дії:

“A sudden breeze shook the fringe of palm trees, so that the fronds tossed and

fluttered. Sixty feet above Roger, several nuts, fibrous lumps as big as rugby balls, were loosed from their stems. They fell about him with a series of hard thumps and he was not touched. Roger did not consider his escape, but looked from the nuts to Henry and back again” [Golding 1959, с. 86].

Отже, Макроконцепт ПОВІТРЯ втілюється в романі завдяки концептам НЕБО, ГРОЗА, СОНЦЕ, БЛИСКАВКА, ГРИМ. Являючись стихією, яка, очевидно, найбільше за інші «реагує» на перебіг подій, вона також виступає чинником руйнування особистостей героїв. ГРОЗА справляє сильне враження на читача, ще раз натякаючи на те, що зло в романі йде зовсім не від потусторонніх сил, а від самих людей.

2.1.4 ВОГОНЬ. Особливу увагу привертає вогонь. Він уособлює цивілізацію, прагнення вижити та надію на порятунок. Це сигнальне вогнище, покликане забезпечити порятунок і захист від темряви та холоду. Наведемо приклади з роману У. Голдінга «Володар мух», коли вогонь виступає символом безпеки:

“The flame flapped higher and the boys broke into a cheer” [Golding 1959, с. 56].

“... a clean flag of flame flying on the mountain was the immediate end and no one looked further” [Golding 1959, с. 57].

ВОГОНЬ – це життя, захист і дружба. Так, величезне багаття символізує надію, розпалену Ральфом та спільною, згуртованою працею:

“At the sight of the flames and the irresistible course of the fire, the boys broke into shrill, excited cheering. <...> Beneath the capering boys a quarter of a mile square of forest was savage with smoke and flame” [Golding 1959, с. 61].

Коли вогонь гасне, а ззнарядя для його розведення викрадає Джек, це знаменує погибель надії: *“No fire; no smoke; no rescue*” – приречено мовить Ральф сам до себе, визнаючи, що без вогню на порятунок з моря можна не очікувати [Golding 1959, с. 265].

Однак не зважаючи на те, що концепт вогню у романі Голдінга найбільш «цивілізований» та наближений до людської натури, виходячи з-під контролю він перетворюється на нестримну буйну стихію і наносить більше шкоди, ніж три інші стихії разом узяті. Це найнебезпечніша стихія, яка несе жах і хаос. Вогонь мав би згуртувати хлопців та стати запорукою їхньої безпеки, а замість цього виступає апокаліптичною силою, що пожирає все на своєму шляху та відбираю усіяку надію.

“Small flames stirred at the trunk of a tree and crawled away through leaves and brushwood, dividing and increasing. One patch touched a tree trunk and scrambled up like a bright squirrel. The smoke increased, sifted, rolled outwards. The squirrel leapt on the wings of the wind and clung to another standing tree, eating downwards. Beneath the dark canopy of leaves and smoke the fire laid hold on the forest and began to gnaw. Acres of black and yellow smoke rolled steadily toward the sea” [Golding 1959, с. 60].

“... The flames, as though they were a kind of wild life, crept as a jaguar creeps on its belly toward a line of birch-like saplings that fledged an outcrop of the pink rock. They flapped at the first of the trees, and the branches grew a brief foliage of fire. The heart of flame leapt nimbly across the gap between the trees and then went swinging and flaring along the whole row of them. Beneath the capering boys a quarter of a mile square of forest was savage with smoke and flame” [Golding 1959, с. 61].

Як логічний наслідок цивілізації за миром та згуртованістю приходить війна та розбрат, так і з вогнем на цьому острові. Будучи рукотворним, спочатку він несе тепло, захист та надію, проте, опинившись у руках кровожерливих мисливців, які символізують дику природу, вогонь пожирає, знищує ліс та заганяє в кут зневіреного Ральфа. Вогонь тут уособлює не життя, як прийнято його сприймати в історії цивілізацій, а руйнування і горе:

“Almost at once a thin trickle of smoke rose up” [Golding 1959, с. 56].

“The flame, nearly invisible at first in that bright sunlight, enveloped a small twig, grew, was enriched with color and reached up to a branch which exploded

with a sharp crack” [Golding 1959, с. 56].

Тріск пожежі нагадує барабанний стук, залпи вистрілів, наче бушує не вогонь, а розпочалася справжня війна. Такі загрозливі звуки не викликають нічого іншого, окрім жаху перед нещадною стихією:

“The separate noises of the fire merged into a drum-roll that seemed to shake the mountain” [Golding 1959, с. 61].

“They looked at him with eyes that lacked interest in what they saw, and cocked ears at the drum-roll of the fire. Piggy glanced nervously into hell” – вийшовши з-під контролю, вогонь перетворився з рятівника, на божевільного винищувача, в один момент перетворив райський острів на ад [Golding 1959, с. 61].

“The fire was a big one and the drum-roll that he had thought was left so far behind was nearer. Couldn't a fire outrun a galloping horse?” [Golding 1959, с. 284].

Як будь-яка війна, пожежа бездумно, нерозважливо пожирає все на своєму шляху; острів гине у вогні, що приносить біль та жах:

“Now the fire was nearer; those volleying shots were great limbs, trunks even, bursting. The fools! The fools! The fire must be almost at the fruit trees –what would they eat tomorrow?” [Golding 1959, с. 284].

Вогонь нерідко порівнюється зі звіром – диким, нестримним, швидким, проворним: *“scrambled up like a bright squirrel; The flames crept as a jaguar creeps on its belly”*; тріск палаючих віток нагадує героям вистріли та розривні снаряди: *“those volleying shots were great limbs, trunks even, bursting”*, а також барабанний дріб: *“the fire merged into a drum-roll; drum-roll of the fire.”*

Підсумовуючи, макроконцепт **ВОГОНЬ** являється найбільш неоднозначною з усіх стихій. Можна розділити його на концепти **БАГАТТЯ** та **ПОЖЕЖА**. З одної сторони, **ВОГОНЬ ЦЕ ЖИТТЯ**. Будучи створеним людьми, він несе надію на порятунок, захист від темряви та звіра, згуртовує друзів. З іншого боку, **ВОГОНЬ ЦЕ СМЕРТЬ**, бо, виходячи з-під контролю, він перестає бути рукотворним і переходить на бік природнього, тобто, дикого,

страшного, руйнівного.

2.2 Образно-символічна репрезентація ПРИРОДИ в романі У. Голдінга “Lord of the Flies”

2.2.1 Метафорична концептуалізація ПРИРОДИ. Будь-який художній концепт підпорядкований комунікативному наміру автора, його направленості мислення та сприймається як задуманий план дій. На меті таких зображень можуть матися як необхідність указати точну локалізацію персонажа, так і закладення символічного змісту, який би розкривав ідеї автора, проводив би метафоричні аналогії між природними явищами та характерами персонажів.

При дослідженні способів реалізації концепту ПРИРОДА в ідіолекті будь-якого письменника найбільш прийнятним, на наш погляд, є метод виділення ключових лексем, на яких ґрунтується сприйняття семантики і функцій пейзажу. Ключовими лексемами в даному дослідженні вважаються слова з семантикою ПРИРОДА, в поєднанні з атрибутикою вербального пейзажу.

У романі У. Голдінга «Володар мух» природа подається як багатогранна та жива сутність. Хоча слово *NATURE* (ПРИРОДА) зустрічається в романі всього один раз, ми розглянемо не лише ядро слова, а все його семантичне поле для повного аналізу концепту. Отже, ПРИРОДА вживається автором у найрізноманітніших контекстах та значеннях, а також у прямому та метафоричному смислах. Пропонуємо проаналізувати основні контексти використання моделі ПРИРОДА як напрям її переосмислення в образному пласті художнього тексту.

Базовим використанням концепту ПРИРОДА є опис краєвиду. Місце подій роману це тропічний безлюдний острів посеред океану, наповнений

густими хащами з ліанами та фруктовими деревами. На перший погляд здається, що це райське місце, де дітям буде комфортно жити довгий час. Проте при подальшому читанні стає зрозумілим, що острів налаштований до чужинців досить недружелюбно:

“The shore was fledged with palm trees. These stood or leaned or reclined against the light and their green feathers were a hundred feet up in the air. The ground beneath them was a bank covered with coarse grass, torn everywhere by the upheavals of fallen trees, scattered with decaying coconuts and palm saplings. Behind this was the darkness of the forest proper and the open space of the scar. Ralph stood, one hand against a grey trunk, and screwed up his eyes against the shimmering water. Out there, perhaps a mile away, the white surf flinked on a coral reef, and beyond that the open sea was dark blue. Within the irregular arc of coral, the lagoon was still as a mountain lake—blue of all shades and shadowy green and purple” [Golding 1959, с. 10].

“He came at last to a place where more sunshine fell. Since they had not so far to go for light the creepers had woven a great mat that hung at the side of an open space in the jungle; for here a patch of rock came close to the surface and would not allow more than little plants and ferns to grow. The whole space was walled with dark aromatic bushes, and was a bowl of heat and light. A great tree, fallen across one corner, leaned against the trees that still stood and a rapid climber flaunted red and yellow sprays right to the top” [Golding 1959, с. 78].

Крім того, пейзажам часто надаються метафоричні порівняння, які можуть мати позитивну або негативну конотацію. У наступному уривку ми бачимо, що лагуна для Ральфа символізує звичне для нього місце, комфортний дім, захищений від небезпечного океану. В той же час незвіданий край острова з неприступними скелями вселяє у нього страх і беззахисність перед ненажерливою стихією:

“The lagoon had protected them from the Pacific: and for some reason only Jack had gone right down to the water on the other side. Now he saw the landsman’s view of the swell and it seemed like the breathing of some stupendous

creature” [Golding 1959, с. 150].

Інший приклад комбінує природні явища зі створеними цивілізацією. Так, рожеві скелі порівнюються із занавісом у театрі, а гуркіт падаючого каміння й тріск гілок – з аплодисментами натовпу. Вистава починається, а головним актором у ній виступає Ральф, за яким женуться азартні мисливці:

“The red rock that he could see at the top of the cliff vanished like a curtain, and he could see figures and blue sky. A moment later the earth jolted, there was a rushing sound in the air, and the top of the thicket was cuffed as with a gigantic hand. The rock bounded on, thumping and smashing toward the beach, while a shower of broken twigs and leaves fell on him. Beyond the thicket, the tribe was cheering” [Golding 1959, с. 277].

Природі в романі часто надаються характеристики, які присутні тільки людині, а отже, вона зображується живою істотою, здатною на різні дії. У. Голдінг часто вдається до застосування концептуальних тропів в тексті. Персоніфікація як вид метафори, відіграє основну роль у наданні явищам ознак живих істот: *“palms talk; trunks rubbed each other with an evil speaking; the forest were angry with him; brute obtuseness of the ocean; the heart of flame; the trees sighed, then roared; the fire began to gnaw; the wind roared.”*

Крім метафор та уособлення, автор використовує влучні порівняння: *“waters went, whispering like the wind; sun gazed down like an angry eye; the flames crept as a jaguar; (about ocean) like the breathing of some stupendous creature.”*

Моделі ПРИРОДА ЯК ПЕРСОНАЖ або ПРИРОДА ЯК ЖИВА ІСТОТА виражаються в тому, як природа реагує на персонажей-людей: *“Either the wandering breezes or perhaps the decline of the sun allowed a little coolness to lie under the trees. The boys felt it and stirred restlessly”* [Golding 1959, с. 48]. У цьому уривку природа ніби реагує на повідомлення про жахливого й таємничого звіра, що ховається десь серед дерев. Вітер пробігає холодком по шкірі наляканих дітей, відчуваючи їх страх.

“The creepers and the bushes were so close that he left his sweat on them and

they pulled together behind him” [Golding 1959, с. 79]. Так, Саймон має потяг до дослідження лісу, а хаші у відповідь тягнуться до нього.

Незалежно від ролі, яку автор відводить в своєму творі пейзажу, він покликаний викликати у читача відповідний настрій – розсмішити, налякати, зворушити, заспокоїти, але найчастіше розбудити уяву. Зображення оточення формує загальний тон розповіді, відображає настрій персонажів, таким чином, стан природи передає концепт ПРИРОДА ЯК НАСТРІЙ:

“The first rhythm that they became used to was the slow swing from dawn to quick dusk. They accepted the pleasures of morning, the bright sun, the whelming sea and sweet air, as a time when play was good and life so full that hope was not necessary and therefore forgotten” [Golding 1959, с. 81]. Так, погода ліниться разом з дітьми, які почуваються безтурботно на острові, ніби в раю.

Зображенням непевності горизонту та міражів автор намагається передати розгубленість дітей перед невідомістю, їх відчуття обманутості, усвідомлення, що вони зовсім не на райському острові, в справжній пастці:

“Strange things happened at midday. The glittering sea rose up, moved apart in planes of blatant impossibility; the coral reef and the few stunted palms that clung to the more elevated parts would float up into the sky, would quiver, be plucked apart, run like raindrops on a wire or be repeated as in an odd succession of mirrors. Sometimes land loomed where there was no land and flicked out like a bubble as the children watched” [Golding 1959, с. 81].

“Then, at the end of the afternoon; the mirage subsided and the horizon became level and blue and clipped as the sun declined. That was another time of comparative coolness but menaced by the coming of the dark. When the sun sank, darkness dropped on the island like an extinguisher and soon the shelters were full of restlessness, under the remote stars” [Golding 1959, с. 82] – прохолода, що настає по полудню не заспокоює героїв, а криє у собі страх перед ніччю та звіром у темряві.

“He was surrounded on all sides by chasms of empty air. There was nowhere to hide, even if one did not have to go on. He paused on the narrow neck and looked

down. Soon, in a matter of centuries, the sea would make an island of the castle” [Golding 1959, с. 152] – пронизливий вітер оточує Ральфа з усіх сторін, аби він відчував себе більш уразливим, беззахисним та самотнім. Непроступність скельного замку вселяє в душу хлопця відчай і трепіт.

“There was a blink of bright light beyond the forest and the thunder exploded again so that a littlun started to whine. Big drops of rain fell among them making individual sounds when they struck” [Golding 1959, с. 217] – погода псується разом з відносинами між героями. Атмосфера напруження нагнітається, конфлікт на грані вибуху – усі відчувають це, навіть малюки, навіть небо.

У цих фрагментах тексту спостерігаємо активацію когнітивної метафори ПРИРОДА ЯК НАСТРІЙ, що на вербальному рівні здійснюється за рахунок застосування лексичних одиниць: *“the pleasures of morning, the bright sun, the whelming sea, sweet air, sea moved apart in planes of blatant impossibility, the coral reef and palms would quiver, an odd succession of mirrors, land flicked out like a bubble, menaced by the coming of the dark, remote stars, empty air, thunder exploded.”*

Крім того, одним із важливих аспектів концепту ПРИРОДА являється його трактування ПРИРОДА ЯК ХАРАКТЕР людини, її натура. У романі важливе місце посідає проблема людської природи. Присутні описи якостей персонажів, їхніх уроджених здібностей: *“Roger, uncommunicative by nature, said nothing”* [Golding 1959, с. 174].

Безумовно, особливу увагу привертають яскраві візуальні образи, які посилюють враження від репрезентації образів природи. Велика кількість метафор у романі пов’язана зі світлом. Автор зосереджується на тому, щоб передати настрій та думки персонажів, а також своє враження від подій за допомогою різного освітлення. Розглянемо найбільш яскраві приклади моментів, де освітлення відіграє роль не тільки описову і доповнюючу пейзаж, а й метафоричну.

Так, на початку роману острів дружелюбно приймає гостей, сонце ласкаво пригріває, діти почуваються комфортно, наче в раю: *“...green shadows*

from the palms and the forest sliding over his skin», «a golden light danced and shattered just over his face» [Golding 1959, с. 11].

На відміну від сонця, яке м'яко освітлює обличчя дітей, що відпочивають у приязній захищеній лагуні, вогонь вселяє жах у їхні серця. Темні багрові відблиски пожежі підсвічують обличчя хлопців знизу, від чого створюється враження, що острів перетворився з райського місця на справжній ад: *“In the west, and unheeded, the sun lay only an inch or two above the sea. Their faces were lit redly from beneath” [Golding 1959, с. 64].*

Світло відіграє свою роль на сприйняття духовного стану Саймона під час його розмови з Володарем мух. Одразу стає зрозуміло, що герой зіштовхнувся з ворожою, погрозово-незрозумілою силою. Світло поряд із Звіром неземне, потустороннє: *“The light was unearthly. The Lord of the Flies hung on his stick like a black ball” [Golding 1959, с. 209].*

Таке саме неземне світло освітлює шлях Ральфа, коли той у задумі бредє вздовж пляжу. В обох випадках воно символізує самотність, відчуженість героїв, їхню глибоку задумливість і зануреність у свої відчуття й думки. *“There were no shadows under the palms on the platform; only this strange light that seemed to come from everywhere at once” [Golding 1959, с. 199].*

Зупинимось докладніше на образі Саймона, як людини духовної, найбільше за всіх наближеної до моральності. Підліток виступає протягом роману як жертвна, страждальна постать. Аби аналогія між Саймоном та Христом була видна ясніше, автор підсвічує воду навколо голови мертвого героя люмінесцентними рачками, ніби створюючи німб. Цим він підкреслює задум зобразити невинність хлопця і його трагічну мученицьку смерть:

“The water rose farther and dressed Simon’s coarse hair with brightness. The line of his cheek silvered and the turn of his shoulder became sculptured marble. The strange attendant creatures, with their fiery eyes and trailing vapors, busied themselves round his head” [Golding 1959, с. 221].

Відсутність світла грає рівноцінно важливу роль, як і його наявність. Без світла людина залишається наодинці зі своїми страхами, занурюється у

темряву, губиться в ній. Темрява являється невід’ємним супутником лісу та Володаря мух. Маленькі діти бояться Звіра у нічних тінях. Саймон відчуває, що темрява його пожирає. Ральф боїться залишитися без рятівного світла сигнального вогнища:

“He says the beastie came in the dark <...> he saw the beastie, the snake-thing, and will it come back tonight?” [Golding 1959, с. 49].

“That was another time of comparative coolness but menaced by the coming of the dark” [Golding 1959, с. 82].

“They suffered untold terrors in the dark and huddled together for comfort” [Golding 1959, с. 83].

“Simon found he was looking into a vast mouth. There was blackness within, a blackness that spread <...> He fell down and lost consciousness” [Golding 1959, с. 207].

“No fire; no smoke; no rescue” [Golding 1959, с. 265].

Підсумовуючи, метафори, персоніфікації та порівняння являються основними інструментами для вираження головних когнітивних моделей концепту в романі: ПРИРОДА ЯК ПЕРСОНАЖ, ПРИРОДА ЯК ЖИВА ІСТОТА, ПРИРОДА ЯК НАСТРІЙ, ПРИРОДА ЯК ХАРАКТЕР ЛЮДИНИ. За допомогою метафор автор має змогу глибше розкрити характери героїв, підштовхує читача до розуміння основних ідей, закладених у творі.

2.2.2 Символіка природних явищ у У. Голдинга. У. Голдінг наповнив свій роман великою кількістю символів, які слугують відображенням головних характеристик героїв, ідейного навантаження та глибше передають смисл твору. Письменник наділяє символізмом на перший погляд прості предмети: окуляри Піггі, ракушку, вогонь, загострені палиці тощо, істинний зміст котрих може не розкриватися аж до кінця роману. Швидко стає зрозумілим, що всі природні явища, як і сам острів, несуть небезпеку для героїв, ворожо налаштовані до них. У той час як всі рукотворні

предмети несуть у собі відбиток цивілізації, пробуджують надію та взагалі є символами здорового глузду.

Спроба побудувати нове суспільство на острові за законами цивілізації – це намагання утримати ситуацію під раціональним контролем. Він поширюється за допомогою свідомого чи підсвідомого вкладу в об’єкти навколишнього середовища символічних цінностей. Морський риг стає символом влади та упорядкованості. ОКУЛЯРИ виступають символом науки, у більшості випадків, не прийнятої та безпорадної в антиутопічному суспільстві, яке устаткувалося на острові. Саме завдяки окулярам, героям вдається розвести сигнальне вогнище, яке стає ключем до порятунку.

Піггі все сприймає раціонально та критично, завжди діє розсудливо. У силу своєї обізнаності, він часто прагне поставити себе вище за інших дітей, для яких все виглядає як забавка:

“He wiped his glasses and adjusted them on his button nose. The frame had made a deep, pink “V” on the bridge. He looked critically at Ralph” [Golding 1959, с. 11].

Крім того, вони захищають Піггі від жорстокого світу, створюють завісу, й хлопець часто ховається за неї, прагне відгородитися від нелюб’язних підлітків та ворожого зовнішнього середовища. Втім, у моменти, коли він умисно знімає окуляри, пов’язані з бажанням Піггі відкритися, довіритися співрозмовнику. Таким чином він хоче стати ближче:

“He took off his glasses and held them out to Ralph, blinking and smiling” [Golding 1959, с. 9].

“A storm of laughter arose and even the tiniest child joined in. For the moment the boys were a closed circuit of sympathy with Piggy outside: he went very pink, bowed his head and cleaned his glasses again” [Golding 1959, с. 27].

“Piggy’s glasses were misted again–this time with humiliation” [Golding 1959, с. 32].

Коли ж окулярів він лишається не зі своєї волі, це завжди моменти беззахисності для Піггі. Викрадення Джеком єдиного способу розвести

багаття, викликає почуття безпорадності вже у всіх дітей:

“His voice rose to a shriek of terror as Jack snatched the glasses off his face”
[Golding 1959, с. 55].

“Piggy’s glasses flew off and tinkled on the rocks. <...> “I got to have them specs. Now I only got one eye”” [Golding 1959, с. 101].

“Piggy handed Ralph his glasses and waited to receive back his sight”
[Golding 1959, с. 232].

Іншим символом рукотворного в романі є КУРЕНІ, які герої будують із листя. Вони призначені захистити дітей від ворожої природи, від темряви ночі, а також Звіра, що ховається у ній. ВОГОНЬ, який також був розпалений руками людей, спочатку символізує порятунок, надію, рятує хлопців від жахливої темряви та холоду. Проте коли діти гублять контроль над багаттям, полум'я переростає у небезпечне стихійне явище і переходить на бік дикої природи, прагнучи знищити все на своєму шляху.

Отже, у протиставлення штучним символам, природні приховують у собі загрозу. Вони часто направлені на руйнування порядку й злагоді між дітьми. Володар мух стає причиною страху, ЛІС – це ворожа дика територія, яка не приймає чужаків. Скоріше навпаки, ліс лякає їх, заважає просуватись, плутає, збиває зі шляху:

“The bushes crashed ahead of them. Boys flung themselves wildly from the pig track and scrabbled in the creepers, screaming” [Golding 1959, с. 161].

“They tried the forest but it was thick and woven like a bird’s nest” [Golding 1959, с. 167].

На відміну від лісу темного, палаючий ліс символізує руйнування і горе. Він виглядає то полем битви, то суцільним пеклом:

“...a deep grumbling noise, as though the forest itself were angry with him, a somber noise across which the ululations were scribbled excruciatingly as on slate. He knew he had heard it before somewhere, but had no time to remember” [Golding 1959, с. 282].

“They looked at him with eyes that lacked interest in what they saw, and

cocked ears at the drum-roll of the fire. Piggy glanced nervously into hell” [Golding 1959, с. 61].

Як вже було зазначено раніше, важливим символом природи є також ГРОЗА. Вона спричиняє руйнування особистостей дітей, їхній перехід на «темну сторону», так зване становлення «звірами». Врешті-решт, сам острів постає символічним зображенням Землі, на якій створюються та руйнуються цивілізації, проходять війни, відбувається боротьба за владу і ресурси.

Перейдемо до трьох основних, на нашу думку, символів твору: ЗВІР, РІГ, ОСТРІВ. Сам образ ЗВІРА в романі співвідноситься з образом Диявола й сатанинських сил. В перекладі з давньоєврейської мови «володар мух» – це Вельзевул, один із демонів Старого Заповіту. На початку роману малі діти бачать Звіра у страшних снах та в темряві ночі, де він являється їм у образі «змія». Інакше кажучи, Володар мух являється символом примітивної пристрасті, яка є невід’ємною частиною кожної людини.

Оптимістично налаштований Ральф вважає Звіра вигадкою; Піггі заперечує його існування, спираючись на наукові факти та знання про світ; решта дітей бояться Звіра, який може їх убити, не підозрюючи, що в першу чергу їм треба боятися самих себе. Це знання у вигляді одкровення дається лише одному з хлопців – найслабшому, але в той же час, найрозумнішому з усіх – Саймону. Коли він зустрічає в лісі свинячу голову на палиці, хлопець подумки веде бесіду з нею і розуміє, що Звір – не «невід’ємна частина» його самого: *“For a moment or two the forest and all the other dimly appreciated places echoed with the parody of laughter. “You knew, didn’t you? I’m part of you?”*” [Golding 1959, с. 206].

Цілісний образ ЗВІРА складається з сукупності маленьких «звірів», якими стають дикі мисливці: почавши з знищення свиней, вони закінчують вбивством собі подібних. Укрившись за масками, позбавлені почуття сорому, полювання на людину вони спочатку маскують під гру: один хлопчик зображує свиню, інші роблять вигляд, що заганяють «її» в пастку і вбивають. Потім тваринні інстинкти колись цивілізованих дітей виходять

назовні і вбивство відбувається по-справжньому.

Іншим центральним символом роману є МОРСЬКИЙ РІГ. Цей образ набуває символічного сенсу у першій главі, коли він скликає дітей та об'єднує їх єдиною ціллю: *“Immediately the thing sounded. A deep, harsh note boomed under the palms, spread through the intricacies of the forest and echoed back from the pink granite of the mountain”* [Golding 1959, с. 21].

Як було зазначено нами раніше, рiг постає символом упорядкованості. Він втілює принципи цивілізації, ідею рівноправ'я, справедливості та свободи. Крім того раковина символізує владу та її беззаперечність, лідерство, силу, могутність. Можна трактувати символізм цього образу по-різному, в залежності від конкретного змісту кожної сцени.

“His ordinary voice sounded like a whisper after the harsh note of the conch. As the echoes died away so did the laughter, and there was silence” [Golding 1959, с. 21].

“A deep, harsh note boomed under the palms, spread through the intricacies of the forest and echoed back from the pink granite of the mountain. Clouds of birds rose from the treetops, and something squealed and ran in the undergrowth. The note boomed again: and then at his firmer pressure, the note, fluking up an octave, became a strident blare more penetrating than before” [Golding 1959, с. 21].

“... the fair-haired boy with the creamy shell on his knees” [Golding 1959, с. 25].

“Ralph lifted the cream and pink shell to his knees and a sudden breeze scattered light over the platform” [Golding 1959, с. 43].

Знищення рогу наприкінці роману символізує остаточну руйнацію прагнень до цивілізованого життя та порядку. Натомість дика варварська натура людини перемагає і нещадно проходиться пожежею по острову, несучи за собою розбрат і смерть: *“The rock struck Piggy a glancing blow from chin to knee; the conch exploded into a thousand white fragments and ceased to exist”* [Golding 1959, с. 260].

Третім значущим образом, який ми виділили у романі, виступає сам

ОСТРІВ. Дні, які підлітки проводять на острові виступають символом безкінечності приреченого, самотнього життя. Сам острів – зациклений, замкнутий простір, місце, з якого неможливо вибратися. Це безлюдна, хижа місцевість, далека від цивілізації, а послідовне усвідомлення дітьми того, що вони покинуті й самотні, чекати на порятунок немає сенсу, викликає у героїв та читача відчуття внутрішнього дискомфорту.

“Ralph looked at him dumbly. For a moment he had a fleeting picture of the strange glamour that had once invested the beaches. But the island was scorched up like dead wood – Simon was dead – and Jack had” [Golding 1959, с. 290].

“... the end of the island, quite distinct, and not magicked out of shape or sense” [Golding 1959, с. 33].

“... this was an island: clambering among the pink rocks, with the sea on either side, and the crystal heights of air” [Golding 1959, с. 37].

“A pall stretched for miles away from the island” [Golding 1959, с. 62].

Узагальнюючи все вище сказане про символізм у романі «Володар мух», можна сказати, що за допомогою образів У. Голдінг відображає провідні мотиви та основні ідеї твору, а також характеризує героїв. Ми зазначили наступні символи, використані автором у творі:

- 1) безлюдний ОСТРІВ ЯК СВІТ, у якому створюються та руйнуються цивілізації;
- 2) Володар мух або ЗВІР ЯК ЗЛО, Сатана, жах, чорна сторона людської природи;
- 3) МОРСЬКИЙ РІГ ЯК ВЛАДА, рівність, свобода, демократія, справедливість;
- 4) ЛІС ЯК СТРАХ, дикість, безпорадність;
- 5) ОКЕАН ЯК ПРИРЕЧЕНІСТЬ, неумоливість;
- 6) ГРОЗА ЯК РУЙНУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ;
- 7) ВОГОНЬ ЯК ЖИТТЯ, надія, порятунок, дружба, але водночас ВОГОНЬ ЦЕ СМЕРТЬ, горе, руйнування, війна;
- 8) ОКУЛЯРИ ЯК НАУКА та, зокрема, захист від світу.

Здійснений аналіз символів, використаних У. Голдінгом у романі при описі природи, доводить, що вони надають можливість для різнопланового та багатогранного трактування твору читачем. Символ у романі характеризується своєю багатофункціональністю, адже він виступає не тільки стилістичним засобом, що допомагає розкрити тему твору, зрозуміти ідею і точку зору автора, а й способом розкриття вторинної реальності, внутрішнього світу героїв.

ВИСНОВКИ

Проблема опису сутності концепту залишається актуальною для сучасної лінгвістичної науки. Існує велика кількість підходів до вивчення концептуальних структур. Зазвичай це зумовлено неоднозначністю ключового поняття – концепт, яке має багато різноманітних тлумачень. У своїй суті він відображає знання і досвід людини та соціуму. Концепт є базовою багатовимірною одиницею мисленнєвого коду людини, який поєднує у собі поняттєву, перцептивну та ціннісну сторони значень. Способи інтерпретації концепту залежать від змісту концептуальної системи, в якій здійснюється інтерпретація.

Система концептів утворює картину світу, в якій відбивається розуміння людиною реальності. Людина живе не стільки у світі предметів і речей, скільки в світі концептів, створених ним для своїх інтелектуальних, духовних і соціальних потреб. Аналізом проблемного поля концептів і осмисленням мовної картини світу займається порівняно молода галузь наукового знання – когнітивна лінгвістика. Одним з її напрямків є вивчення концептосфери – феномена ментального світу, сукупності поглядів народу і кожної особистості на навколишню дійсність.

Як і будь-яка система, концептосистема характеризується наявністю чіткої ієрархічності. Існує декілька способів об'єктивації концептів. Лексична являється кращим та більш поширеним способом реалізації концепту, ніж синтаксична та фразеологічна. Лексична форма об'єктивації виступає первинними номінаціями концептів.

Важливо зазначити, що когнітивна поетика являється одним з домінантних сучасних когнітивних підходів до аналізу літературних текстів. Для інтерпретації тексту вона застосовує принципи когнітивної науки й дозволяє отримати чітку картину тексту та контексту шляхом детального аналізу стилю, опису та систематизації різних типів знання. Крім того,

вивчення та аналіз концептуальної метафори займає одне з провідних положень у сучасній лінгвістиці. Основне положення когнітивної теорії заключається в тому, що метафоризація є структуруванням одного концепту в термінах іншого. Так, використовуючи одну ідею та пов'язуючи її з іншою, концептуальна метафора допомагає краще зрозуміти суть ідеї.

Додаткового розгляду потребувало визначення концептуальної сторони пейзажу. Вона полягає у реконструкції принципів світорозуміння та експлікації концептуального змісту пейзажного образу природи. Пейзаж в англійських творах ХХ ст. являється складним і багатогранним концептом. У ньому превалує антропоцентричний аспект відображення авторської дійсності. Так, природа виступає у тісному зв'язку з людиною, являється відображенням світосприйняття автора, презентує його ідеї та сильно впливає на героїв твору. Пейзаж та природа подаються у строгій залежності від концепту-ідеї автора та його ідіостилу, він може зображувати як власне природу, так і виконувати певні функції, задумані автором.

У представленій науковій розвідці були детально проаналізовані способи образно-нарративної репрезентації концепту *NATURE* (ПРИРОДА) в літературі на прикладі художнього роману У. Голдінга "Lord of the Flies". Так, природа у творі постає обмежуючим фактором, через що всі події у творі відбуваються тільки в межах невеликого безлюдного острова. Оскільки природа виступає важливою формою психологізму, а також відображає індивідуальне ставлення автора до зображуваних ним подій, можна з легкістю провести паралелі між зміною погодних умов та настроїв персонажів.

Проведений аналіз дав змогу розподілити пейзаж у романі на лісовий та мариністичний, якщо дотримуватись класифікації О. М. Себіної. Аналізуючи пейзаж за класифікацією М. Н. Епштейна, можна виділити ідеальний та бурхливий види екзотичного пейзажу.

Крім того, у процесі дослідження виникла необхідність створити ієрархічний ланцюг, де мегаконцепт ПРИРОДА являється абсолютною максимальною величиною. Він формується з чотирьох макроконцептів:

ЗЕМЛЯ, ВОДА, ПОВІТРЯ, ВОГОНЬ, кожен з яких формує власну концептосистему. Так ПОВІТРЯ включає у себе гіперконцепти НЕБО, ВІТЕР, ГРОЗА, СОНЦЕ; концепт ЗЕМЛЯ складається з гіперконцептів ЛІС, СКЕЛІ, ОСТРІВ; макроконцепт ВОДА формується з гіперконцептів ОКЕАН та ХВИЛІ; а ВОГОНЬ поділяється на гіперконцепти БАГАТТЯ і ПОЖЕЖА.

Також маємо зауважити, що роман «Володар мух» являється алегоричним і містить велику кількість символів. Основними інструментами для вираження головних когнітивних моделей концепту в романі слугують метафора, персоніфікація та порівняння. За допомогою метафор автор має змогу глибше розкрити характери героїв, підштовхує читача до розуміння основних ідей, закладених у творі.

У представленій науковій розвідці були детально розглянуті символи, використані У. Голдінгом при описі природи, що надало можливість вважати символ багатofункціональним утворенням. Він виступає не тільки стилістичним засобом, що допомагає розкрити тему твору, зрозуміти ідею і точку зору автора, а й способом розкриття вторинної реальності, внутрішнього світу героїв. Були виділені ключові символи, що відносяться до концепту ПРИРОДА: ОСТРІВ, ЗВІР, РІГ, ЛІС, ОКЕАН, ГРОЗА та ВОГОНЬ. Важливо зазначити, що усі природні явища в романі являються символами дикості, деградації та руйнування особистості, у той час як штучні – це символи цивілізації та порядку.

Таким чином, стає очевидним, що завдяки символу, можна з легкістю розкрити внутрішній, прихований в контексті сенс та зрозуміти ідею і внутрішній світ авторської думки. Символічні елементи текстів, що мають транскультурний характер, є особливо перспективною темою дослідження в сучасному глобалізованому світі і потребують подальшого вивчення із залученням методів і підходів сучасних течій в лінгвістиці. Систематизовані результати проведеного аналізу можуть бути використані для подальшого аналізу каонцепту ПРИРОДА в англійських художніх творах ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алефиренко Н. Ф. Методологические основания исследования проблемы вербализации концепта. *Вестник ВГУ. Гуманитарные науки*. 2004. № 2. С. 60–66.
2. Арапова Г. У. Концепт, понятие и значение слова. *Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований*. Пенза : ООО ИД «Академия Естествознания», 2016. № 1-4. С. 591–593.
3. Аскольдов С. О. Концепт и слово. *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : Антология*. М. : Academia, 1997. С. 267–279.
4. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж : Изд-во Воронеж, гос. ун-та, 1996. 104 с.
5. Брославська Л. Я., Шевченко І. С. Ідіостиль і концептуальна ідіосфера автора у художньому дискурсі. *Вісник ХНУ*. 2012. № 1003. С. 22–27.
6. Будаев Э. В. Становление когнитивной теории метафоры. *Лингвокультурология*. Екатеринбург, 2007. С. 16–32.
7. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. *Русские словари / Пер. с англ., отв. ред. М.А. Кронгауз, вступ. ст. Е.В. Падучевой*. М., 1997. 416 с.
8. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М. : Высшая школа, 1971. 240 с.
9. Витрук О. А. Пейзаж как текстовое явление (на материале англоязычных писателей XX – начала XXI вв.) : автореф. дис. ... канд.

- філол. наук : 10.02.19. Ростов-на Дону, 2011. 24 с.
10. ВКЛ – Введение в когнитивную лингвистику : Введение в когнитивную лингвистику : учеб. пособ. / под ред. З. Д. Попова и др. Кемерово : Кузбассвузиздат, 2005. С. 61–105.
 11. Воркачев С. Г. Концепт счастья: понятийный и образный компоненты. *Известия РАН. Серия литература и язык*. М., 2001. Т. 60. № 6. С. 47–58.
 12. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / отв. ред. Г. В. Степанов. М. : Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2009. 144 с.
 13. Гостева Т. Ф. Лингвостилистические особенности и текстообразующий потенциал пейзажных описаний в американской прозе XIX-XXI вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Барнаул, 2007. 21 с.
 14. Гусев О. М. Відчуття і сприйняття. *Загальна психологія* : пудручник для студ : у 7 т. / за ред. Б. С. Братуся. М. : Акад., 2007. 416 с.
 15. Давиденко А. О. Характеристика складних концептивних одиниць та утворень у лінгвістиці. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород, 2020. Т. 3. № 13. 232 с.
 16. Иванова Н. П. Літературний пейзаж та ментальний простір автора в російській прозі XIX сторіччя : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.02. Сімферополь, 2011. 40 с.
 17. Иващенко В. Л. Функціональна топологія концептів як одиниць культури. *Вісник Львівського ун-ту*. 2004. № 34. С. 390–397.
 18. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романистики середини XX сторіччя). К. : ВЦ КНЛУ, 2002. 292 с.
 19. Карасик В. И., Слышкин Г. Г. Базовые характеристики лингвокультурных концептов. *Антология концептов* : в 5 т. М. : Генеза, 2007. Т. 1-2. С. 12–13.
 20. Карасик В. И. Этноспецифические концепты. Введение в

- когнитивную лингвистику. Кемерово : Кузбассвузиздат, 2005. С. 61–105.
21. Карасик В. И. Языковой круг : личность, концепты, дискурс Волгоград : Перемена, 2002. 477 с.
 22. Кольцова Ю. Н. О структуре концепта как категории культурологии. *Язык и культура. Лингвистика, поэтика, сравнительная культурология, теория перевода* / под ред. Н.К. Гарбовского. М. : МГУ, 2001. С. 152–168.
 23. Космеда Т. А. Аксиологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2000. 350 с.
 24. Краснобаева-Чорна Ж. В. Класифікаційні параметри концепту ЖИТТЯ. *Жанна Краснобаева-Чорна : Лінгвістичні студії* : зб. наук. пр. / уклад. А. А. Загнітко. Донецьк : ДонНУ, 2007. С. 48–54.
 25. Красных В. В. От концепта к тексту и обратно (к вопросу о психолінгвістике текста). *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология*. 1998. № 1. С. 53–70.
 26. Кубрякова Е. С. Язык и знание : На пути получения знаний о языке : Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М. : Языки славянской культуры, 2004. 560 с.
 27. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту : підруч. для студ. старш. курсів філол. спец. Вінниця : Нова книга, 2004. 261 с.
 28. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ., ред. и с предисл. Баранова А. Н. М. : Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
 29. ЛЭ – Литературная энциклопедия: в 11т. / под ред. А. В. Луначарского. М. : ОГИЗ РСФСР : Изд-во «Советская энциклопедия», 1934. Т. 8. 736 с.
 30. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. *Русская словесность : Антология*. М., 1997. С. 280–287.
 31. Луценко Р. С. Концепт ПЕЙЗАЖ в структуре англоязычного

- прозаического текста : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Саранск, 2007. 206 с.
32. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику : учеб. пособие. Минск : Флинта, 2011. 296 с.
33. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика : учеб. пособие. Минск : Тетра Системс, 2004. 256 с.
34. Маслова В. А. Лингвокультурология: учеб. пособие. Минск : Изд. центр «Академия», 2001. 208 с.
35. Мізін К. І. Людина в дзеркалі компаративної фразеології : монографія. Кременчук : ПП Щербатих, 2011. 448 с.
36. Мыркин В. Я. Чувственно-иконическое значение слова. *Филологические науки*. 2005. № 5. С. 102–107.
37. Неретина С. С., Огурцов А. П.. Концепты политического сознания: научное издание. М. : Институт философии Российской Академии наук, 2007. 78 с.
38. Павиленис Р. И. Язык, смысл, понимание. *Язык. Наука. Философия : логико-методологический и семиологический анализ*. Вильнюс, 1986. С. 244–286.
39. Пасічник Г. П. Опис пейзажу в англomовному художньому дискурсі XVIII – початку XX століть : атореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Херсон, 2011. 20 с.
40. Петрухіна Л. Е. Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Львів, 2000. 194 с.
41. Полиця Т. Д. До питання про когнітивно-орієнтований опис фразеологічних та паремійних номінацій концепту. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2013. №10. С. 115–118.
42. Полюжин М. М. Концепт і особливості фразеологічної номінації в англійській мові. *Науковий вісник Ужгородського університету. Філологія*. Ужгород, 2009. № 1(41). С. 4–11.

43. Попова З. Д. Полевая модель концепта. Введение в когнитивную лингвистику. Кемерово : Кузбассвузиздат, 2005. С. 12–45.
44. Попова З. Д. Когнитивная лингвистика. М. : Восток-Запад, 2007. 314 с.
45. Привалова И. В. Интеркультура и вербальный знак (лингво-когнитивные основы межкультурной коммуникации) : монография. М. : Гнозис, 2005. 472 с.
46. Приходько А. Н. Концепты и концептосистемы. Днепропетровск : Белая Е. А., 2013. 307 с.
47. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивнодискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя : Прем'єр, 2008. 332 с.
48. Рудакова А. В., Стернин И. А. Концепт «быт» в русской концептосфере. Концептуальные сферы «мир» и «человек». Кемерово : ИПК «Графика», 2005. С. 14–29.
49. Рябова В. Н. Пейзажная единица текста : семантика, грамматическая форма, функция (на материале произведений А.П.Чехова) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Тамбов, 2002. 196 с.
50. Себина Е. Н. Пейзаж. Введение в литературоведение : литературное произведение : основные понятия и термины : учебное пособие / под ред. Л. В. Чернец. М. : Высш. шк., Издательский центр «Академия», 2000. 556 с.
51. Сидоренко І. А. Методика опису художнього концепту в сучасних антропологічних дослідженнях. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород, 2018. № 6. С. 117–122.
52. Слышкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознание и дискур. М. : Academia, 2000. 128 с.
53. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.

54. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М. : Языки славянских культур, 2007. 248 с.
55. Стернин И. А. Концепт и значение. *Вісник Запорізького національного університету*. 2007. № 1 (17). С. 33. URL: http://sternin.adeptis.ru/articles2_rus.html#a (дата звернення: 12.08.2020).
56. Тарасова И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (на материале поэзии Г. Иванова и И. Аненского) : дис. ... доктора филол. наук : 10.02.01. Саратов, 2004. 484 с.
57. Чередниченко В. О. Інноваційна фразеологічна вербалізація в англійській мові (лінгвокогнітивний та соціолінгвістичний параметри) : дис... канд. філол. наук : 10.02.04. Запоріжжя, 2005. 203 с.
58. Шурма С. Г. Реалізація концептуальної моделі ВЕЛИКИЙ ЛАНЦЮГ БУТТЯ у оповіданнях А. Бірса та М. Яцкова. *Нова філологія* : зб. наук. пр. Запоріжжя : ЗНУ, 2011. № 45. С. 159–161.
59. Урысон И. В. Языковая картина мира VS. Обиходные представления (модель восприятия в русском языке). *Вопросы языкознания*. М. : Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 1998. № 2. С. 3–21.
60. Шаталова-Давыдова Е. В. Концепт как метод познания социокультурной реальности в России. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия Социальные науки*. Нижний Новгород, 2012. №3 (27). С. 156–160.
61. Юрченко О. В. Дефініція концепту в сучасних лінгвістичних дослідженнях. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. Запоріжжя : ЗНУ, 2008. №2. С. 268–272.
62. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной ... : система пейзажных образов в русской поэзии. М. : Высш. шк., 1990. 303 с.
63. Cruse D. A. Prototype theory and lexical semantics. *Meanings and*

- Prototypes / ed. by Tzohadzidis S. L. London : Routledge, 1990. P. 395–396.
64. Emmott C. *Narrative Comprehension : A Discourse Perspective*. New York : Oxford University Press, 1997. 320 p.
 65. Fauconnier G., Turner M. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York : Basic Books, 2002. 464 p.
 66. Gavins J. *Cognitive Poetics in Practice / ed. by Steen G*. London and New York : Routledge, 2003. 188 p.
 67. Kövecses Z. *Metaphor : A practical introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2002. 375 p.
 68. Lakoff G. *Contemporary theory of metaphor : Metaphor and thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 251 p.
 69. Lakoff G. *Metaphors we live by*. Chicago : University of Chicago Press, 1980. 239 p.
 70. Ryan M.-L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington : Indiana University Press, 1991. 308 p.
 71. Semino E. *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis / ed. Culpeper J*. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins, 2002. 333 p.
 72. Stern J. *Metaphor in context*. Cambridge, MA : The MIT press, 2000. 405 p.
 73. Tsur R. *Aspects of cognitive poetics. Cognitive Stylistics : Language and Cognition in Text Analysis / ed. by E. Semino and J. Culpeper*. Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins, 2002. P. 279–318.
 74. Werth P. *Text worlds: representing conceptual space in discourse*. Longman, 1999. 390 p.
 75. Wierzbicka A. *Lexicography and Conceptual Analysis*. Ann Arbor : Karoma Publishers, Inc., 1985. 368 p.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

76. КФС – Краткий философский словарь / под ред. М. М. Розенталя, П. Ф. Юдина. М., 1954. 703 с.
77. КСКТ – Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова и др. М. : Изд-во МГУ, 1997. 197 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

78. Golding W. Lord of the Flies. New York : Capricorn Books, 1959. 291 p.

SUMMARY

Graduate work – 65 pages, 78 sources.

The object of the work can be defined as the concept of NATURE and its figurative and narrative representation in English literary texts of the XX century.

The main aim of the paper consists in an identification of verbalizers of the concept and describe its conceptual content in a fiction novel.

Theoretical and methodological principles: theory of cognitive metaphor (J. Lakoff), methods of analysis of conceptual units (A. Vezhbytska, Z. D. Popova, I. A. Sternin), theoretical principles of objectivization of concepts (A. P. Babushkin, Y. S. Stepanov, M. F. Alefirenko, V. A. Maslova, A. M. Prykhodko), theoretical principles of objectivization of the concepts NATURE and LANDSCAPE in the literature (O. A. Vitruk, N. P. Ivanova, G. P. Pasichnyk, etc.).

Results: according to the classification of the subject of the description, the landscape in the novel “Lord of the Flies” by W. Golding is divided into forest and marine (O. M. Sebina); classification by aesthetic value distinguishes the ideal and turbulent types of exotic landscape (M. N. Epstein). There are four main macroconcepts: EARTH, WATER, AIR, FIRE, which form the megaconcept NATURE. The key symbols related to the concept of NATURE were highlighted: ISLAND, BEAST, SHELL, FOREST, OCEAN, STORM and FIRE. It should be noted that all natural phenomena in the novel are symbols of savagery, degradation and destruction of the individual, while artificial – are symbols of civilization and order. The main tools for expressing the main cognitive models of the concept in the novel are metaphor, personification and comparison.

Key-words: *concept, hyperconcept, macroconcept, conceptsphere, idiostyle, objectivization, cognitive poetics, cognitive metaphor, representation, conceptualization*

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Заєд Марія Тимурівна, студентка 2 курсу, денної форми навчання, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма Мова і література (англійська), адреса електронної пошти mariazaed111@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Концепт *NATURE* та його образно-нарративна репрезентація у англомовних художніх текстах ХХ століття» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) _____