

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ  
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ**

**Кваліфікаційна робота  
магістра**

**на тему КОГНІТИВНО-ПОЕТОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ  
ЗОБРАЖЕННЯ ПЕЙЗАЖУ В ОБРАЗНО-НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ  
РОМАНУ В. ГОЛДІНґА "LORD OF THE FLIES"**

Виконала: студентка 2 курсу,  
групи 8.0350-2-а-з  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські мови та  
літератури (переклад включно),  
перша – англійська  
освітньо-професійної програми  
Мова і література (англійська)  
**Шкурко Валентина Юріївна**

Керівник д.ф.н., проф. Галуцьких І. А.

Рецензент к.ф.н., доц. Залужна М. В.

Запоріжжя – 2021

## РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 89 стор., 65 джерел.

**Об’єкт дослідження:** специфіка образно-нарративного рівня художнього тексту в аспекті створення пейзажу.

**Мета роботи:** вивчення образних засобів репрезентації пейзажу в художньому тексті в ракурсі когнітивної поетики.

**Теоретико-методологічні засади:** ключові положення теорії когнітивної метафори, розповсюджені на вивчення інших тропів (Дж. Лакофф, М. Джонсон, З. Кевечеш та ін.) та когнітивної поетики (О. П. Воробйова, Л. І. Белехова, та ін.).

**Отримані результати:** Спостереження над процесами формування художньої образності в творі В. Голдінга, що здійснювались за допомогою застосування методів семантико-когнітивного аналізу, ключовим етапом якого є реконструювання концептуальних тропів в тексті, дозволив виявити способи утворення художніх образів, встановити метафоричний діапазон образності художнього твору В. Голдінга “Lord of the Flies” (перелік метафоричних корелятивів) і спектр (перелік референтних сутностей), і, таким чином, окреслити концептуальний простір образного коду в аналізованому художньому тексті.

Когнітивні механізми, за рахунок яких відбувається образна інтерпретація, включають переважно *аналогові (метафору)* та *асоціативні (метонімія)* – випадки перенесення найменування за суміжністю або асоціацією між об’єктами. Серед засобів формування образного простору художнього твору В. Голдінга спостерігаються також випадки утворення художніх символів.

**Ключові слова:** *когнітивна поетика, художній текст, образність, нарратив, когнітивна метафора, символ*

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

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

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

**Завідувач кафедри** \_\_\_\_\_

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 року

**З А В Д А Н Н Я  
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА  
ШКУРКО ВАЛЕНТИНИ ЮРІЇВНИ**

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) « Когнітивно-поетологічні особливості зображення пейзажу в образно-нарративній структурі роману В. Голдінга "Lord of the flies"»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Галуцких Ірина Анатоліївна, д. ф. н., доцент

затверджені наказом ЗНУ від « \_\_\_\_\_ » року № \_\_\_\_\_

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 1.12.2021 \_\_\_\_\_

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту): теоретико-методологічні засади художнього тексту в руслі когнітивної поетики, теорії концептуальної метафори, художній текст В. Голдінга;

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) теоретичні засади образності художнього тексту, 2) методика когнітивно-поетологічного дослідження образно-нарративної структури художніх творів 3) лінгво-когнітивна специфіка образного простору роману В. Голдінга «Lord of the flies» в аспекті пейзажних ознак.

## 5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Галуцких І. А., д. ф. н., доц.	22.05.2020	22.05.2020
Розділ 1	Галуцких І. А., д. ф. н., доц.	12.07.2020	12.07.2017
Розділ 2	Галуцких І. А., д. ф. н., доц.	05.09.2020	05.09.2020
Висновки	Галуцких І. А., д. ф. н., доц.	09.11.2020	09.11.2020

6. Дата видачі завдання 26.04.2021**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	квітень 2021	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	квітень 2021	виконано
3	Написання вступу	квітень 2021	виконано
4	Написання теоретичного розділу	серпень 2021	виконано
5	Написання практичного розділу	жовтень 2021	виконано
6	Формулювання висновків	листопад 2021	виконано
7	Проходження нормоконтролю	грудень 2021	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2021	виконано
9	Захист	грудень 2021	виконано

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

Магістрант \_\_\_\_\_

В. Ю. Шкурко \_\_\_\_\_

Керівник роботи \_\_\_\_\_

І. А. Галуцких \_\_\_\_\_

**Нормоконтроль пройдено**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ОБРАЗНІСТЬ ЯК КАТЕГОРІЯ СУЧАСНОЇ ЛІНГВІСТИКИ.....</b>	<b>5</b>
1.1 Поняття образу і підходи до дослідження образних засобів мови.....	5
1.2 Особливості художнього образу .....	8
1.3 Образність як психологічна категорія.....	12
1.4 Поняття «образ» і «образність» в літературознавстві та лінгвістиці. Основні риси художнього образу. Типологія.....	18
1.5 Поняття образності в когнітивній парадигмі філологічних досліджень.....	24
<b>РОЗДІЛ 2 МЕТОДИКА СЕМАНТИКО-КОГНІТИВНОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ.....</b>	<b>34</b>
<b>РОЗДІЛ 3 ЛІНГВО-КОГНІТИВНА СПЕЦИФІКА ОБРАЗНОГО ПРОСТОРУ РОМАНУ У.ГОЛДІНГА “LORD OF THE FLIES” В АСПЕКТІ ПЕЙЗАЖНИХ ОЗНАК.....</b>	<b>39</b>
3.1 Основні способи образної концептуалізації в художньому творі .....	39
3.2 Спектр і діапазон художньої образності твору У.Голдінга “Lord of the Flies” .....	46
3.2.1 Образність в пейзажних описах.....	46
3.2.2 Образна репрезентація людини в романі У.Голдінга “Lord of the Flies” на тлі природних явищ .....	57
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>64</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>70</b>

## ВСТУП

Образність і образ вивчаються багатьма науками як філософія, психологія, культурологія, літературознавство і лінгвістика. В останні роки образність знову опинилася в центрі уваги вчених багатьох гуманітарних дисциплін, причому у кожній науці термін «образ» має своє тлумачення.

Художній образ в літературних творах створюється за допомогою мови, який служить матеріалом дослідження як для літературознавців, так і для лінгвістів. Художні образи – це художньо представлені картини реального людського життя, що представляють собою естетичну цінність.

На сучасному етапі вивчення художньої образності виділяється когнітивно-поетологічний напрям [Белехова 2002; Воробйова 2000; Tsur 1992; Stockwell 2002; Semino 1997; Freeman 2002 та ін.], що спрямував увагу на аналіз організації і функціонування внутрішніх розумових процесів людини. Доробки цього напрямку визначили актуальність темі дослідження, що визначається необхідністю комплексного, синкретичного опису мовної образності з точки зору її генезису, когнітивного механізму формування, національної специфіки, мовного побутування і мовного функціонування, повсякденною і естетичною її іпостасі, вирази в образному мовному знаку архаїчної і сучасної частини світогляду особистості, стильових напрямів і манери автора.

**Об'єктом дослідження** є специфіка образно-нарративного рівня художнього тексту в аспекті створення пейзажу.

**Предметом дослідження** є образні засоби створення пейзажу в художньому тексті.

**Мета роботи** полягає у вивченні образних засобів репрезентації пейзажу в художньому тексті в ракурсі когнітивної поетики.

Відповідно до поставленої мети в роботі поставлені наступні **завдання дослідження**:

- визначити поняття образу та образності та підходи до дослідження образних засобів мови;
- розробити методику когнітивно-поетологічного аналізу образних засобів створення пейзажу в художньому тексті;
- провести концептуальний аналіз художніх образів із виявленням специфіки застосованих тропів;
- проінтерпретувати отримані результати для виявлення тенденцій в характері створення образності художнього тексту за застосуванні образів природи для опису нової дійсності.

**Матеріалом дослідження** обрано текст роману В. Голдінга “Lord of the Flies”.

**Теоретична значущість** полягає в більш детальній розробці поняття мовної образності як ознаки соціальної культури індивідуума, у вивченні специфіки формування образності художнього тексту автором як представником епохи у кореляції з когнітивним рівнем.

**Практична значимість** дослідження пов'язана з використанням у навчально-викладацької діяльності у ВНЗ: при читанні курсів стилістики, лексикології, лінгвістики тексту, сучасної англійської мови, з загального мовознавства, при проведенні спецкурсів з когнітивної лінгвістики та поезики.

**Структура роботи.** Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

## РОЗДІЛ 1

### ОБРАЗНІСТЬ ЯК КАТЕГОРІЯ СУЧАСНОЇ ЛІНГВІСТИКИ

#### 1.1 Поняття образу і підходи до дослідження образних засобів мови

Образність – це складна і багатозначна категорія стилістики, лінгвістики, літературознавства, психології, філософії, культуристики, фольклористики, що має різні інтерпретації в зв'язку з різноманітним осмисленням поняття і терміна образ. Слова «образність», «подібний» мають декілька трактувань, особливо, якщо вживаються разом з поняттями «поетичний», «творчий», «художній». За визначенням А. Ф. Лосєва, в таких випадках «образ формує масу семантичних відтінків і стає по-різному семантично навантаженим» [Лосєв 1994, с. 175].

Образність в широкому сенсі цього слова – це жвавність, наочність, барвистість зображення як невід'ємна ознака будь-якого виду мистецтва, форма усвідомлення навколишньої дійсності з позицій якогось естетичного ідеалу. Часним її проявом є образність мови [Аллен 2001, с. 56].

Стилїстика розглядає образність мови як особливу стильову рису, яка одержує найбільш повне вираження в мові художньої літератури. За визначенням І. Голуб, «потрапляючи в художній контекст, слово включається в складну образну систему твору і незмінно виконує естетичну функцію» [Голуб 2007, с. 271].

Більш вузьке розуміння образності мови засноване на використанні слів в переносному значенні, зі зміненою семантикою. При цьому слова, які отримують образне значення, в мистецькому контексті в якійсь мірі втрачають свою номінативну функцію і набувають яскравого експресивного забарвлення. Вивчення образного значення слова в цьому сенсі направлене на дослідження лексичних прийомів, що додають мови естетико-художнє



значення. Справа ускладнюється тим, що термін «образність» знаходиться у складних відносинах синонімії з низкою близьких за значенням семантико-стилістичних категорій: «виразність», «експресивність», «метафоричність» (в широкому сенсі слова), в роботах деяких авторів – «символічність» і «поетичність» (наприклад, у О. О. Потебні) [Потебня 1989, с. 341].

Стилістика, головним чином, розглядає образні засоби з точки зору можливості їх вживання в тому чи іншому контексті, у використанні образності в текстах різних стильових жанрів: художньому, науковому, публіцистичному, і т.д. [Камчатнов 1998, с. 66]

Розглядаючи образність з урахуванням різних до неї підходів, виділяємо образність тропічну, засновану на вживанні слів і виразів в переносному значенні, зіставну з поняттям металогії, і нетропічну образність, зіставну з поняттям автологія. Під нетропічною образністю розуміється її відповідність авторському естетичному завданню, тропеїчеських образність і поняття художнього образу розглядається в літературознавстві набагато ширше, під образом там розуміється категорія естетики, що характеризує особливий, притаманний тільки мистецтву спосіб освоєння і перетворення дійсності [Лосев 1994, с. 280].

Нетропічна образність не обов'язково пов'язана з зображальністю; вона може бути обумовлена лише відповідністю мовної одиниці авторському естетичному завданню, його художньої вмотивованістю, цілеспрямованістю у складі цілого твору, що властиво будь мовної одиниці художнього тексту.

Основа теорії образу в літературознавстві бере свій початок в античності, більш розгорнуте поняття дається в німецькій класичній естетиці, зокрема, у Ф. Гегеля. За Ф. Гегелем художній образ – це результат ідеалізації певного явища. У літературознавстві поняття «художній образ» – одне з ключових понять, особливо в тих напрямках літературознавства, які виходять у своїй основі з естетичної природи мистецтва [Гегель 2005, с. 34].

Безсумнівно, в теорії образу побутують положення, які потребують уточнення, конкретизації, узгодженні з результатами художнього

сприйняття, проте, тим не менш, відтворення будь-якого предмета, явища в його цілісності є образ. Саме тому до образів відносять тропи, а також споріднені з ними стилістичні прийоми, і розуміють під образністю мови її насиченість тими чи іншими тропами, так званими «фігурами переосмислення». Тропи приносять в опис предметів несподівані, часто важко сумісні один з одним в звичайному описі предмета асоціації [Голуб 2007, с. 76].

Потребує уточнення положення щодо ототожнення або змішування різних рівнів структури твору – його предметного світу й мови. Роль тропів у створенні образів твору величезна, проте самі вони не входять до його предметного світу, залишаючись при цьому допоміжними. Таким чином, літературознавство розглядає тропіку як один з основних засобів створення світу літературного твору, при цьому чітко розмежовуючи мовну образність з внутрішніми образами твору [Голуб 2007, с. 78].

Однак, якщо в літературознавстві при описі поняття «образ», «образність», оперуємо терміном «троп», то в стилістиці – терміном «внутрішня образність» слова або словосполучення. У мовознавстві розглядаємо поняття «внутрішня форма слова», «лексичне значення слова», «переносне значення слова». Внутрішня форма слова є семантична і структурна співвіднесеність складових слово морфем з іншими морфемами даної мови, здатна виникати в уявленні мовців. Внутрішня форма вказує на причину того, чому дане конкретне значення виражено тим чи іншим і ніяким іншим поєднанням звуків [Бацевич 1997, с. 44].

Внутрішню форму слова також розглядають як основну ознаку, покладену в основу номінації при утворенні лексичного значення слова. При цьому ознака, покладений в основу номінації, може бути не стільки істотною, скільки яскравою, «кидатися в очі». Цим пояснюється той факт, що в різних мовах одне і те ж явище може бути названо на основі різних ознак предмета [Виноградов 1977, с. 57].

Вчення про внутрішню форму слова, зокрема, пов'язано з іменем

О. О. Потебні, який внутрішньою формою слова називав «ставлення змісту думки до свідомості [Потебня 1989, с. 98].

Одним з ключових питань теорії номінації є питання співвідношення лексичного значення слова і внутрішньої форми слова. Лексичне значення – співвіднесеність звукової оболонки слова з відповідними предметами чи явищами об'єктивної дійсності або просто те, що слово позначає. Лексичне значення включає в себе не всю сукупність ознак, притаманних предмету, явищу, а тільки лише найбільш істотні. При цьому виділяються ознаки, за якими певний предмет виділяється з ряду однорідних, а також встановлюються відмінності між даними поруч і іншими рядами предметів, явищ, дій. При цьому кожне зі значень багатозначного слова визначається тільки в контексті. Переносне значення може ставати головним і навпаки. Такі зміни в семантичній структурі слова можуть бути обумовлені емоційно-оцінними, асоціативними та іншими факторами впливу. Саме в переносних значеннях слова і простежуємо образність, зв'язок образів з внутрішньою формою слова, що є основним аспектом вивчення образності мови лінгвістикою.

На сучасному етапі також з'являється коло новітніх підходів до аналізу художньої образності, до яких належить когнітивний напрям досліджень – когнітивна поетика, когнітивна лінгвістика та когнітивна семіотика [Белехова 2002; Воробйова 2000; 2013], які залучають до аналізу доробок когнітивної науки з урахуванням її міждисциплінарного характеру, про що мова піде детальніше у цьому та наступному розділі нашої роботи, оскільки саме так методикою застосовуємо в ході аналізу.

## 1.2 Особливості художнього образу

Узагальнення наведених в роботах авторів думок стосовно особливостей художнього образу як явища дозволили підсумувати їх у наступних ознаках:

1. Конкретність – відображення індивідуальних якостей предметів і явищ. Конкретність робить образ впізнаваним, несхожим на інші. В образі людини це зовнішність, своєрідність мови, особливості характеру, у пейзажі – якісь яскраві, неповторні риси природи [Лейзеров 2009, с. 88].

2. Узагальненість – відображення в людях, предметах і явищах рис, притаманних багатьом. Іншими словами, образ повинен бути типовим, тобто відображати не тільки індивідуальні, але і загальні риси. Важливо відзначити, що типізація невіддільна від індивідуалізації. Єдність в образі загального і конкретною – закон мистецтва [Ольховиков 1999, с. 155].

3. Художній вимисел. Образ створюється за допомогою творчої фантазії письменника. Вигадка органічна особливість художнього відображення життя. Відтворити певну життєву ситуацію, внутрішній стан персонажа письменник може тільки за допомогою творчої уяви. Документально-біографічні твори не є винятком [Лосев 1997, с. 132].

4. Естетичне значення образу полягає в тому, що він впливає на естетичне почуття читача, доставляючи йому естетичну радість, що можна застосувати і до художнього образу [Ольховиков 1999, с. 144].

Отже, образ – картина людського життя, яка мислиться дуже широко: це і людина, і все те, що його оточує. Розрізняють такі види образів: образ-персонаж, образ-пейзаж, образ-інтер'єр, образ-символ [Лосев 1997].

Образ-персонаж основний і найпоширеніший в літературі образ, так як людина є основним предметом художнього зображення. Він має ряд різновидів.

1. Герой (персонаж, характер, тип) – основний вид образу-персонажа. Слід мати на увазі, що поняття персонаж, герой, характер, тип не однозначні. Вони відображають різні рівні узагальнення, типізації [Лосев 1994, с. 33].

2. Ліричний герой – носій думок і почуттів, виражених у ліричному творі. Дуже часто в наукових дослідженнях і педагогічній практиці замість цього поняття користуються терміном «автор», однак вони не завжди ідентичні [Ольховиков 1999, с. 55].

3. Образ автора – відображена у творі особистість оповідача, яка виявляється у певній світоглядній позиції (точки зору).

4. Образ читця. В кожному літературному творі присутній читач як прогнозований співрозмовник автора. Художній текст являє собою діалогічну форму промови, в якій автор звертається до свого співрозмовника. Художник-автор бере на себе тільки частину роботи, решта повинен доповнити своєю уявою художник-читач [Лосев 1994, с. 136].

5. Колективний герой – збірний образ, що втілює певну спільність людей, об'єднані спільною дією і настроєм [Ивашева 2003, с. 66].

6. Образ-пейзаж – картина природи. Функції пейзажу: 1) місце і час дії; 2) засіб психологічної характеристики героя за принципом паралелізму або за принципом контрасту, засіб соціальної характеристики, сюжетне мотивування тощо [Лейзеров 2009, с. 102].

7. Образ-інтер'єр – картина світу речей, що оточують героя. Люди живуть не тільки серед природи, а й серед речей, тому речі є важливим засобом характеристики героїв. У цьому полягає одна з найважливіших функцій образу-інтер'єру. Так само, як і пейзаж, інтер'єр може бути фоном дії, засобом соціальної характеристики [Ольховиков 1999, с. 139].

8. Образ-символ – образ предмета чи явища, який втілює певну ідею. Наприклад: птах-трійка в «Мертвих душах» М. Гоголя, вишневий сад у п'єсі А. Чехова. [Лосев 1994, с. 52].

Специфічна особливість художнього образу – це з'єднання в ньому абстрактності і чуттєвої конкретності. Вона і визначає специфіку буття художнього образу.

Найбільш абстрактний рівень художнього мислення - ідеальний. Такий образ присутній і там, де відбувається робота свідомості з матеріалом мистецтва, і при емоційному переживанні, і при естетичному сприйнятті глядачем створеного художником художнього образу. Завдяки даному рівню відбувається усвідомлення художньої ідеї [Есакова 2002, с. 39].

Другий найважливіший рівень художнього образу – психічний. Це

рівень художніх почуттів та емоцій, завдяки якому відбувається переживання образів мистецтва в процесі сприйняття. Емоції і почуття включені в образ тому, що вони є засобами відображення дійсності. Поза переживання немає образу в будь-якому виді мистецтва: образотворчого, музичного, мистецтві слова [Лейзеров 2009, с. 44].

Останній рівень – матеріальний. Це слова, звуки, кольори та їх поєднання, в яких образ втілено. Обов'язковою умовою вивчення образності в мистецтві є облік всіх його рівнів – ідеального, психологічного, а також матеріального. Втрата образності в мистецтві відбувається тоді, коли враховується лише його перетворююча сторона, але ігнорується те, що воно є відображенням дійсності, відображенням у художніх образах.

Досить поширеним в естетичній науці є виділення в художньому образі наступних рівнів існування: образ-задум, образ-твір і образ-сприйняття. Такий поділ здійснюється звичайно в тому випадку, коли аналізується так звана процесуальна сторона художнього образу. Процесуальний аналіз дає можливість простежити життя художнього образу від початкових етапів його виникнення у свідомості художника до сприйняття глядачем, читачем, слухачем [Лейзеров 2009, с. 87].

Образ-задум як первісний етап становлення майбутнього твору мистецтва, безумовно, є одним з найважливіших. Саме тут повною мірою розгортаються уява і фантазія художника, намічаються в окремих випадках основні контури всього твору. Однак суттєвим недоліком образу-задуму є його «феноменологічний» характер, оскільки дана первісна стадія передбачає «ліплення» образу в матеріалі мистецтва.

Не може володіти констатуючими ознаками і образ-сприйняття, оскільки він підпорядкований образу-твору, обумовлений ним. Певна самостійність його рівня пояснюється багатозначністю художнього сприйняття, коли один і той же художній твір отримує різні варіанти оцінки у сприйнятті відмінностей, неспівпаданні художніх смаків і установок на сприйняття.

Найважливішим з розглянутих рівнів є, отже, образ-твір. Це дійсно фундаментальне поняття не тільки теорії мистецтва, а й філософської науки, естетики, оскільки воно в мистецькій сфері утворює єдність духовного і матеріального. Важливо показати, що це саме єдність, але не тотожність, що приводить до зникнення критеріїв відмінності образу і твору. У творі мистецтва в більшій мірі, ніж в образі, на передній план виступають форма, особливості творчої манери майстра, нарешті, матеріал того чи іншого виду мистецтва [Гребенникова 1999; Символічний характер 2011].

Можна виділити ще один зріз рівневого аналізу художнього образу. Іноді говорять про до художнього і власне художньому рівнях сприйняття. Мається на увазі, що процес художнього сприйняття починається часто з виникнення звичайного чуттєвого образу - рівень предметно-уявного. Потім формується поняття - абстрактний рівень [Лейзеров 2009, с. 100].

Очевидно, що художній образ є дуже різноманітним та багатограним явищем, що ускладнює його дослідження та вказує на потребу пошуку сучасних і глибоких методів його аналізу, які б дозволили не лише вивчити вербальний рівень образного засобу засобами стилістичного аналізу, а розглянути процес їх утворення та розуміння через асоціацію з ментальними структурами мозку.

### 1.3 Образність як психологічна категорія

Образ – це суб'єктивний феномен, який виникає в результаті предметно-практичної, сенсорно-перцептивної, мислительної діяльності, що становить цілісне інтегральне відображення дійсності, в якому водночас представлені основні перцептивні категорії (простір, рух, колір, форма, фактура тощо), це чуттєва форма психічного явища, яка містить в ідеальному плані просторову організацію та часову динаміку, це суб'єктивна картина світу чи його

фрагментів, що включає самого суб'єкта, інших людей, просторове оточення і часову послідовність подій [Солсо 2002, с. 25].

Відтак, етимологічно термін «образ» тяжіє до наочності, наштовхує на думку про зовнішній вигляд предмета чи явища. Розглядаючи образ як насамперед багатоступеневе опосередковане відображення дійсності, варто акцентувати увагу на виявленні сутності самого відображення. Термін «відображення» становить змістовий результат, психічний образ, який відповідає сутності об'єкта і виступає у формі наукового поняття чи художньої інтуїції [Бабенко 2000, с. 42].

Образ має і свою об'єктивність, яка визначається за такими двома основними ознаками: 1) подібність образу та об'єкта за структурою і сутністю; 2) значення – наявність в образі такої цінності, яка відповідає об'єктивним потребам [Апресян 1995, с. 35].

Образи, що відображають у нашій свідомості дійсність, не є статичними, незмінними, мертвими речами; вони становлять динамічні утворення. Варто спробувати зафіксувати певний образ, щоб переконатися в тому, як він кожного разу на наших очах видозмінюється, зрушується, якоюсь мірою трансформується: то одні його сторони виступають на передній план, то інші; ті, що виступають, водночас і відступають, затінюються наступними [Символічний характер 2011].

Розрізняють декілька видів образних явищ:

– образ сприйняття – відображення в ідеальному плані зовнішнього об'єкта (сцени), яке впливає на органи чуттів;

– образ уяви – вигаданий образ, який поданий в уявленні;

– післяобраз – модифіковане довільне сприйняття об'єкта, що уявляється;

– едетичний образ – чітке, повне і детальне уявлення об'єкта (сцени) протягом певного часу після припинення його розгляду, відрізняється від післяобразу незалежністю від руху очей та стабільністю в часі;

– фосфени – спонтанні світлові відчуття;



– фантом – відчуття втраченого;

– галюцинація – ілюзорне сприйняття предмета, який реально відсутній, суб'єктивно невіддільне від образу сприйняття [Ольховиков 1999, с. 35].

У процесі пізнання довколишнього світу образи-уявлення посідають проміжне місце між образами сприйняття та образами уяви. Вони становлять свого роду мінливі динамічні утворення, які кожного разу за певних умов знову відтворюються і відображають складне життя особистості. Підкреслюють значущість означених образів насамперед для внутрішнього життя людини, адже саме ці образи створюють той план, на якому воно розгортається. Образи уявлення безпосередньо пов'язані з попереднім досвідом людини, оскільки це процес відтворення раніше сприйнятих предметів, явищ тощо. На відміну від означених образів, образи уяви виконують функцію перетворення результатів минулого досвіду, це передусім психічний процес, який полягає у створенні нових образів (уявлень) шляхом переробки матеріалу сприйняття і уявлень, одержаного в попередньому досвіді. Образ – це універсальна людська здатність до побудови нових цілісних образів дійсності шляхом переробки змісту практичного, чуттєвого, інтелектуального та емоційно-сміслового досвіду [Lewis 2017, p. 144].

Отже, образ уяви виконує чотири функції: 1) побудова образу засобів і кінцевого результату предметної діяльності суб'єкта; 2) створення програми поведінки, коли проблемна ситуація є невизначеною; 3) продукування образів, які не програмують, а заміняють діяльність; 4) створення образів, які відповідають опису об'єкта [Ольховиков 1999, с. 15].

Уявлення синтезуються у процесах уяви в різноманітних формах: аглютинація – поєднання несумісних реально якостей, ознак, частин предметів; гіперболізація – збільшення чи зменшення предмета, зміна якості його частин; загострення – підкреслення певних ознак; схематизація – згладжування відмінностей предметів та виявлення рис подібності між ними; типізація – виділення суттєвого, неповторного в однорідних явищах та

втілення його в конкретному образі. Обидва види образів (уявлення та уяви) включені до мислительного процесу [Lewis 2017, p. 34].

Важливою особливістю наочно-образного мислення є встановлення незвичайних, неможливих поєднань предметів та їх якостей. У цьому випадку наочно-образне мислення практично наближається до уяви. За своєю сутністю та функціонуванням означений вид мислення є специфічним, він становить один із етапів онтогенетичного розвитку мислення. Відтак, психологічний зміст означеного терміна полягає в позначенні мисленевого процесу оперування наочно-образними уявленнями, що виникають у свідомості людини, та їх перетворенні. У значній мірі мислити образно – означає мислити асоціативно, метафорично. Значення асоціацій з погляду розвитку образного мислення визначається тим, що через них ніби виявляються певні ціннісні орієнтації, смисли, настанови тієї чи іншої особистості. Асоціації опосередковують зв'язок образу з об'єктивною дійсністю, встановлюючи його співвідношення з різноманітними явищами. У процесі образного мислення асоціації виконують роль посередника між первинним образом (образом сприйняття) та наступними етапами його осмислення, становлять ніби перехідний момент від чуттєвого ступеня засвоєння образного змісту предмета чи явища до раціонального [Semino 1997; Tabakowska 1993, с. 92; Gorska 2003].

У контексті роботи над образністю акцентуємо увагу передусім на творчій уяві, яка теж виконує функцію перетворення. Сутність цього перетворення полягає в тому, що воно не віддаляється, а наближається до дійсності, що воно ніби знімає з неї випадкові нашарування і зовнішні покриття. У процесі творчої уяви людина перетворює дійсність буденного сприйняття, завантажену, наповнену випадковими, не виразними, не яскравими моментами. Основна логіка творчої уяви – відійти від дійсності, щоби проникнути в неї. Уява акцентує, типізує, узагальнює, виявляє при цьому значення в конкретному образі. Саме в уяві, відбувається злиття образу і значення, та й сам образ використовується в переносному значенні.

Слово становить єдність значення і знака. Знак – дещо, що не має свого внутрішнього значення. На відміну від знака, слово має внутрішнє значення. Психологи підкреслюють опосередкованість зв'язку слова з предметом, яка виявляється через узагальнений семантичний зміст слова – через поняття чи образ. У психологічних розробках низки вчених побутує термін «мовний образ», який відіграє значну роль в семантичному змісті слова і який не можна ототожнювати з наочністю, оскільки мовний образ – це завжди значущий образ, будова якого визначена суттєвими для його значення відношеннями [Ольховиков 1999, с. 199].

Категорія образності розглядається в системі природи художнього тексту. Адже саме на рівні пізнання та усвідомлення природи тексту виникає категорія образності, її слід розглядати крізь призму внутрішньотекстових зв'язків (або когезії). Когезія – особливий вид зв'язку, що забезпечує континуум, тобто логічну послідовність (темпоральну чи просторову), взаємозалежність окремих повідомлень, фактів, дій тощо. Існують різні форми когезії, серед них асоціативні та образні [Лосев 1994, с. 68].

Під образною когезією розуміють такі форми зв'язку, які так само, як і асоціативні, збуджують уявлення про чуттєво сприйняті об'єкти дійсності. Розгорнута метафора становить одну з найбільш відомих форм образної когезії. Специфіка означеного виду когезії полягає в тому, що автор пов'язує не предмети чи явища дійсності, а образи, за допомогою яких ці предмети чи явища зображуються [Камчатнов 1998, с. 36].

Образність мови – це здатність мовних одиниць викликати наочно-чуттєві уявлення про щось, а образність мовлення – процес володіння засобами мовної образності, які в мовленні одержують своєрідне навантаження: відбір, повторення, розміщення, комбінування, трансформування тощо. Істотними ознаками образності є: яскравість, метафоричність, багатство (різноманітність) використовуваних засобів, точність, оригінальність (самостійність), цілеспрямованість тощо. У лінгвістичній науці розрізняють потенційну, евідентну (очевидну) і художню

образність. Потенційна образність виступає як чуттєво-образний елемент слова, що перебуває в притаєній позиції та збуджується лише за певних умов. Потенційна образність виявляється безпосередньо не в самому слові, а в поєднанні слів [Голуб 2007]. Вчені вбачають в евідентній образності передусім первинну властивість слів [Виноградов 1977]. Художня образність визначається відповідно до уявлення про мову художнього твору як цілісну систему, кожний елемент якої естетично значущий, образно зумовлений, мотивований образним змістом цілого [Затонский 2000, с. 135].

Категорія образності – це категорія специфічна насамперед у стильовому відношенні і змінна в індивідуально-мовотворчому плані. Розглядаючи образність як властивість слова, варто зосередитися на його семантичній структурі. Адже образні можливості слова виявляються внаслідок довготривалих багатогранних трансформацій, семантичних перетворень, стилістичних зрушень тощо. Відомо, що слово становить єдність знака [Лосев 1997, с. 46].

Особливо значущим для розуміння образної сутності слова є вчення О.О.Потебні про «внутрішню форму». Якщо значення слова – це те, що відображається ним, то внутрішня форма – це те, як відображається та уявляється в слові той чи інший предмет дійсності. За визначенням ученого, образна сутність слова розкривається в художньому творі, де образне значення слова (його внутрішній зміст) набуває гнучкості, варіантності, починає жити особливим життям, поєднуючи старі й нові уявлення, наповнюючи їх новим смислом і завдяки цьому створюючи новий образ. Термін «внутрішня форма» в сучасному контексті передбачає такі якості слова: його гнучкість, здатність надавати різноманітні відтінки висловлюванню та змінювати цілі конструкції [Потебня 1989, с. 67].

Внутрішня форма слова проявляється в художньому контексті, де актуалізується універсальна здатність слова створювати образи та виражати поняття. Літературознавці визначають сутність контексту через природу самого слова: «Контекст – ключ до прочитання слова; він звужує слово,

висуваючи, динамізуючи одні його ознаки за рахунок інших, і водночас розширює слово, накладаючи на нього асоціативні нашарування» [Манн, Зайцев 2008, с. 47]. Чим більше у слові різноманітних асоціацій, тим воно й образніше. Саме таке слово містить надзвичайно живу та яскраву внутрішню форму, яка, у свою чергу, становить основу словесного образу.

Розуміння образності в психологічній інтерпретації корелює багатоманітності з художнім образом та художньою образністю, оскільки спирається на металеві образи, зафіксовані в пам'яті та когнітивні образи. Автор художнього тексту, як представник епохи, має сукупність зафіксованих в ментальному відображенні образів, які часто набувають в художньому преломленні певної специфічної інтерпретації.

#### 1.4 Поняття «образ» і «образність» в літературознавстві та лінгвістиці. Основні риси художнього образу. Типологія

Найважливішим критерієм цінності твору мистецтва будь-якого жанру і будь-якої форми є художність – складне поєднання різних якостей, що є показником приналежності роботи до галузі мистецтва. Говорячи про художність, маємо на увазі основні характеристики будь-якого художнього твору – цілісність, органічність, оригінальність ідеї, естетичний смак, творчу свободу автора [Ольховиков 1999, с. 36].

Художність мислиться як порівняльна характеристика здійснення в творі деяких норм або виявлення потенційних можливостей даного виду мистецтва, тобто ототожнюється з мірою майстерності або таланту [Лейзеров 2009, с. 49].

На підставі цього можна стверджувати, що художність є вищою формою естетичних відносин. Будучи вищою, ідеальною формою естетичних відносин, художність повинна характеризуватися цілісністю іншими словами

гармонією всіх складових її елементів. Ця гармонія досягається при відповідності зовнішньої форми внутрішнім змістом і за умови, що ідейно-емоційне ставлення художника до дійсності виражається у змісті його твору. Той фактор, що сприйняття світу індивідуально для кожного, обумовлює унікальність кожного випадку прояву художності.

Беручи до уваги всі характеристики, властиві художності, її не можна звести до певними правилами, дотримуючись яких діяч мистецтва міг би заздалегідь визначити художність свого твору. Приступаючи до роботи над твором, автор щораз намагається досягти гранично високого рівня відповідності зовнішньої форми і змісту, зрештою, це є показником того, наскільки глибоко і талановито він зміг відобразити тему, що хвилює його [Есакова 2002, с. 42].

Отже, літературна художність – це якість, властиве фіктивному світу, створеному завдяки таланту і уяві художника слова, опосередковано і преображення передавати картину світу реального за допомогою вербальних засобів і представляти духовну цінність для читача. Враховуючи те, що відображення реального життя в творі або художнє відображення життя і є створення образів з життя, можна погодитися з багатьма дослідниками в тому, що в широкому сенсі поняття «художність» і «образність» тотожні [Ольховников 1999, с. 15].

Якщо для однієї зі складових художності, художнього змісту, головним мірилом є будь-які художньоосвоєні явища життя, то для другого її компонента, художньої форми, основною одиницею служить художній образ.

Сучасними діячами науки поняття образу й образності трактуються неоднозначно. У даному напрямку є безліч робіт у галузі психології, мистецтвознавства, літературознавства, філософії, естетики, лінгвістики та інших наук.

Художній образ літературних творів створюється за допомогою мови, який служить матеріалом дослідження, як для літературознавців, так і для лінгвістів. У даній галузі досліджень головною ідеєю є те, що художні образи

– це художньо представлені картини реального людського життя, що представляють собою естетичну цінність. Поняття «художній образ» і «образність» трактуються як ключові поняття літератури [Бабенко 2000, с. 155].

У дослідженнях в галузі лінгвістики поняття «образ» і «образність» розглядаються нерозривно одне від одного. Для дослідників-лінгвістів найважливішою характеристикою образу є його мовна складова, тобто мовна форма, а саме зображально-виражальні засоби.

Виноградов В. В. писав: «Образність – це весь лексичний лад літературного твору. Зміст укладено в слові і досягається в ньому, а не ілюструється лише словом, як це найчастіше буває при літературознавчому аналізі образу автора та образів персонажів» [Виноградов 1977, с. 157].

На думку лінгвістів, в контексті літературного твору лексична одиниця, впливаючи на почуття і уяву, під впливом контексту може набувати художню багатозначність, що не зафіксовану в словниках, яка і є основою створення художнього образу. Лише в такий взаємозв'язку можна охопити образ як щось цілісне [Белєхова 2002; Воробйова 2010; Бабенко 2000].

Художній образ як першооснова літературного твору розкривається за умови його розгляду в єдності екстралінгвістичній природи власне лінгвістичної складової. Автор вважає за доцільне опис художнього образу методом лінгвопоетичного аналізу, який передбачає послідовне дослідження текстової структури і способів репрезентації образу, враховуючи спрямованість мовних засобів на створення художньої дійсності і емоційно-естетичний вплив [Воробйова 2009].

Художній образ являє собою складне явище, зважаючи властивою йому індивідуальності процесу його створення автором і сприйняття аудиторією.

Відштовхуючись від завдань, які ставить перед собою література, поняття літературної образності можна розглядати як властивість вигаданого світу, створеного творцем слова, «опосередковано і преображення передавати картину світу реального за допомогою вербальних засобів і

представляти духовну цінність для читача» [Лосев 1997, с. 53].

Незважаючи на неоднозначність і багат шаровість такої складної категорії мистецтва як художній образ, вчені не залишають спроб диференціювати це поняття, створити якусь класифікацію.

Першим виділяється образ абстрактний - загальний термін, що позначає спосіб представлення сутності буття, стану речей, способів існування, динаміки предмета або взаиморасположення групи предметів [Лосев 1994, с. 56].

Виразний образ не зупиняється на об'єктивному порівнянні, правомірному щодо двох відомих реалій, але встановлює суб'єктивне порівняння між відомим предметом і предметом, що не мають формально з ним нічого спільного за своєю вагою, обсягом, кольором, але який виробляє в авторському сприйнятті враження, аналогічне тому, яке виробляє перший.

Образ непов'язаний – складний, розвинений образ, чії елементи несумісні і абсолютно не пов'язані між собою

Образ пластичний – образ, який встановлює порівняння за ознакою форми, маси, розмірів або пропорцій двох предметів.

Тангенціональні образи – швидкі образи, за допомогою яких встановлюються зв'язки за ознакою родової приналежності, так що предмет вже не розуміється буквально і тільки їх значущість встановлює між ними відсутні зв'язки [Лосев 1997, с. 67].

Художній образ в літературі має такі характеристики: предметність, смислова узагальненість, структура. Предметним образам притаманні такі риси, як статичність і описовість. До них відносяться образи обставин, деталей. Образи смислові літературознавці пропонують ділити на дві групи. Першу групу представляють образи індивідуальні – створені завдяки таланту і уяві автора твору, для них характерно відображення закономірностей життя в певну епоху і в певному середовищі. До другої групи належать образи, переростають межі своєї епохи і отримують загальнолюдське значення. Це так звані образи-архетипи, тобто первинні образи, представлені



загальнолюдськими символами, покладеними в основу міфів, фольклору та самої культури в цілому і переходять з покоління в покоління. До цієї ж групи належать образи, які виходять за рамки твору і часто за межі творчості одного письменника, повторювані в ряді творів одного або декількох авторів [Бабенко 2000, с. 33].

Дослідники пропонують відштовхуватися від самого процесу його створення – тобто простежити «послідовність сходження від конкретного сенсу до відверненого, узагальненого». Відповідно до цієї градацією автор пропонує виділяти три ступені сходження: образ-індикатор (використання буквального, прямого значення слова); образ-троп (переносне значення); образ-символ (узагальнене значення на базі приватних переносних) [Белехова 2002, с. 93].

На думку автора, на першій ступені образ народжується часто в результаті «пожвавлення внутрішньої форми слова». Це образ-індикатор, проявник сенсу.

На другому ступені виникає переосмислення. Це система тропів, в основі якої лежить метафоризація. І нарешті, образи-символи, що являють собою образи, які виходять за межі контексту, закріплені зазвичай традицією вживання [Белехова 2002, с. 56].

В якості одного з властивостей образу виділяється його типове значення. Ця риса художнього образу пов'язана з тим, що він, в-основному, втілює в собі якісь загальні властивості, притаманні і які відіграють важливу роль при описі індивідуального [Лосев 1994, с. 87].

Перша характеристика художнього образу, що виділяється за запропонованим принципом, – це властиве йому типове значення. Дана властивість пов'язана з тим, що, коли йдеться про реальний світ, щось одиничне у своєму роді здатне затемнити загальне, але в створеному майстрами слова світі художні образи, навпаки, виконують функцію яскравого втілення загального, суттєвого в індивідуальному. При створенні твору автор відбирає певні сторони явищ реального життя, підкреслює їх,

гіперболізує за допомогою літературних засобів, таким чином, проводячи творчу типізацію, в результаті якої персонаж стає типом. Недостатньо просто прочитати твір, якщо за образом криється цілий тип життєвих явищ, для розкриття тих властивостей, які автор заклав у персонаж, читачеві тут потрібен домисел, автору – вимисел, але обом - фантазія. За творчим історіям багатьох творів, заснованих на реальних подіях, можна простежити шлях письменника від життєвого матеріалу до художнього сюжету [Лосев 1997, с. 139].

Є види образу, де прихований, алегоричний сенс превалює над прямим: такі алегорія, символ. Або ж образні засоби можуть осимволізуватись, перетворюватись на символи, що в конкретному художньому тексті можуть набувати текстотвірної значущості та обростати сукупністю додактових непритаманних образу смислами [Воробйова 2010]. Якщо в алегорії, що є традиційним мовою байки, дешифрування сенсу не викликає ускладнень і умовність зображення очевидна, то символ далеко не завжди відразу, при першому читанні, розпізнається читачем. До того ж символ тяжіє до багатозначності набагато сильніше, ніж алегорія [Лосев 1994, с. 23].

Навмисну умовність стилю, елементи фантастики, символіку, алегорію, гротеск можна розглядати як форми присутності автора в творі, що сприяють виявленню сутності явища.

Наступна характеристика художнього образу, заснована на його здатності виражати ідейно-емоційне ставлення письменника до предмета, – його експресивність. Дане властивість обумовлена тим, що за ступенем емоційного впливу зображення зазвичай перевершує міркування. Традиція поділу героїв твори на «позитивних» і «негативних», «суперечливих» і т.д. є свідченням того, що автор виробляє ідейно-емоційну оцінку зображуваних ним персонажів. Тут найважливішими видами оцінки виступають естетичні категорії, крізь призму яких письменник сприймає явища суспільного життя, людей. Автор може героїзувати або, навпаки, висміяти будь-які явища, проявити сентиментальність або іронію і т.д. Письменник має цілим набором

літературних прийомів, за допомогою яких він може висловити свою оцінку [Лосев 1997, с.70; Бабенко 2000; Ольховиков 1999, с. 113].

Третя важлива характеристика художнього образу – його самодостатність. Говорячи про цю властивість, необхідно пам'ятати, що образ – це основна форма вираження змісту в мистецтві. Самодостатність художнього образу пояснює можливість різних його розумінь. Читачеві надається повна свобода в усвідомленні задумки автора, тому скільки читачів – стільки й думок, і, відповідно, така ж кількість інтерпретацій одного і того ж художнього образу буде існувати.

Розглянувши типи та ознаки художньої образності, розглянемо яким чином образність інтерпретується в рамках новітньої когнітивно-поетологічної парадигми, що застосовуємо в нашій роботі як відправне розуміння.

## 1.5 Поняття образності в когнітивній парадигмі філологічних досліджень

Образ розглядається також в нових наукових напрямках – в когнітивної психології та когнітивної лінгвістці. Когнітивізм, як новий напрямок психологічної науки, виник в середині ХХ століття. Предметом когнітивізма стала організація і функціонування внутрішніх розумових процесів людини. У когнітивної психології, за визначенням Р. Солсо, образ розуміється як «репрезентація в глузді не присутнього об'єкта або події». А основним завданням способу є збереження в пам'яті подій і явищ реальності у вигляді деякої «картинки в голові», «проекції сцен з реального світу». [Солсо 2002, с. 252].

Подібне уявлення про образ сходить до ідей структуралізму, де образ розглядається як психічна репрезентація сенсорного досвіду, представлена у

свідомості як пам'ять про цей досвід. Однак в когнітивній психології образ не визначається як копія, зліпок з дійсності, оскільки являє собою синтез, конструкцію окремих елементів дійсності, об'єднання яких в реальному світі може бути неможливим (наприклад, єдиноріг, що їде на мотоциклі) [Солсо 2002, с. 55].

В системі когнітивних характеристик процесу переробки інформації категорія образу розкривається в контексті понять «уявні образи» і «розпізнавання образів». Основною характеристикою уявних образів (ментальних репрезентацій) є здатність індивіда формувати образ «когнітивної карти». Автори, що представляють когнітивний напрямок, розглядають образи як ментальні репрезентації реальності, функціонально еквівалентні об'єктів зовнішнього світу. Головним завданням образів при цьому виступає кодування конкретної інформації для зберігання її в структурі пам'яті, що виступає сполучною ланкою між простором внутрішньої реальності і реальним світом, тобто когнітивний образ – це суб'єктивна репрезентація предмета з набором ознак, який надмірний для побудови конкретного дії [Есакова, с. 34].

Когнітивна лінгвістика – наука ще більш молода, ніж когнітивна психологія, і виникла на основі останньої, знаходиться на сучасному етапі в процесі постійного розвитку. У когнітивній лінгвістиці поняття образу безпосередньо пов'язане з поняттям «мовної картини світу».

Поняття «картина світу» відноситься до числа фундаментальних понять, що виражають специфіку людського буття. Існує стільки картин світу, скільки є способів світобачення. Мовна картина світу не варто в ряду спеціальних картин світу, вона їм передує, оскільки неможливо розуміти світ, не знаючи мови. Таким чином, мовна картина світу формує в людській свідомості уявлення про навколишнє його дійсності. Саме мовна картина світу вважається найбільш стійкою, тому вивчення мовної картини світу стає найбільш значущим для всіх сфер знання [Бабенко 2000, с. 155].

Когнітивна лінгвістика розглядає картину світу як цілісний, глобальний

образ світу, який є результатом всієї духовної активності людини, вона виникає у людини в ході всіх його контактів зі світом. Пізнаючи світ, людина складає своє уявлення про світ, тобто в його свідомості виникає певна «модель світу» і, в тому числі, «мовна модель світу». Якщо світ – це взаємодія людини з навколишнім його дійсністю, то картина світу – це результат переробки інформації про людину і навколишнього його дійсності. Всі явища і предмети зовнішнього світу представлені в людській свідомості у формі внутрішніх образів, це так зване «сміслове поле», «система значень», тобто картина світу – це система образів, в тому числі і тих, які знаходять своє втілення у мові [Солсо 2002, с. 42; Белєхова 2002, с. 210].

Висування на перший план образу як категорії когнітивної лінгвістики змінює вектор лінгвістичних досліджень: відроджує інтерес до пареміології, прецедентних феноменів, мовної гри тощо, тобто поняття образності набуває з розвитком когнітивних наук нові грані. Крім того, в художній творчості виникають нові образи, нові засоби їх вираження, що дозволяє уточнити класифікацію образних засобів, хоча, безсумнівно, основою є їх традиційна класифікація [Воробйова 2009, с. 65].

Традиційно до основних видів тропів відносять метафору, метонімію і синекдоху з їх підвидами, які набувають трактування з акцентом на ментальних процесах та процедурах, які передують перенесенню [Gibbs 1997; Lakoff, Johnson 1980; Turner 2003].

Отже, лінгвістичний образ являє собою абстрактне поняття, яке знаходить реальне втілення в мові та мовленні, а точніше, сходиться до мовної образності. Матеріальну основу лінгвістичного образу формують мовні одиниці різних рівнів [Апресян 1995, с. 132].

У ХХ столітті на тлі розвитку нових напрямків метафора стає для лінгвістики в цілому деяким об'єднуючим феноменом, дослідження якого кладе початок розвитку когнітивної науки. Проте до останніх десятиліть ХХ століття, коли проблема статусу метафори в концептуальній теорії стала привертати особливу увагу лінгвістів, дослідження на цей рахунок носили

випадковий характер і не виділялися в окремі обґрунтовані теорії. Детальному розгляду метафори як способу мислення в рамках когнітивної лінгвістики присвячені роботи цілої низки дослідників [Freeman 2000; Frazer 2010; Gibbs 1994; Hamilton 2011; Koevesces 2005; Murray 2010; Langacker 1990; Lakoff, Johnson 1980; Semino 1997], що фокусуються на тому, що причиною виникнення метафори є зіставлення концептів, в значній мірі непорівнянних, людським розумом шляхом певних організованих операцій. З одного боку, метафора припускає наявність подібності між властивостями її семантичних референтів, оскільки вона повинна бути зрозуміла, а з іншого боку – неспівпадання між ними, так як метафора покликана створити якийсь новий зміст.

Когнітивна метафора плягає у перенесенні ознаки предмета до події, процесу, ситуації, факту, думки, ідеї та докладають образ одного аргументу дійсності до іншого його фрагменту [Lakoff, Johnson 1980, p. 144].

Постановка питання до концептуальної метафори дала поштовх дослідженням у сфері розумових процесів людини. Це привело дослідників до того, що метафора – це насамперед вербалізувати прийом мислення про світ. Найбільш чітко концептуальна теорія метафори сформована у Дж. Лакофф і М. Джонсона [Lakoff, Johnson 1980, p. 54], які описали концептуальну метафору як перетин знань про одну концептуальну область в іншу область. Ця теорія отримала розвиток в роботі інших авторів, що поглибили уявлення про художнє переосмислення [Koevesces 2005, p. 39].

Сучасна наука ставить розвиток інтелектуальних навичок, творчості та образного мислення в пряму залежність від рівня метафоричного мислення. У ході когнітивного процесу автор досліджує ділянки своєї довготривалої пам'яті, виявляє два референта (іноді часто логічно несумісних), встановлює між ними осмислене взаємовідношення і, нарешті, створює метафору. Отже, форма думки отримує своє відображення в мові: автор створює метафору, тобто мовної образ. Сприймаючи один і той же об'єкт, спостерігаючи одне і те ж явище, різні люди отримують нетотожну інформацію, так як структури

свідомості цих людей можуть бути неоднаковими [Бабенко 2000, с. 44].

Аксіологічний статус стійких метафоричних конструкцій закріплений у свідомості носіїв мови. У разі окказинального метафоричного вживання він актуалізує відповідно до статусу мовної одиниці, що становить основу метафоричної конструкції. Номінативний і предикативне статус коннотата у висловлюванні. У силу того що семантичне значення метафоричної синтагми не володіє лінійною структурою, тобто не зводиться до суми значень складових її компонентів, а визначається складовим її основу коннотативним чином, інформативний потенціал метафоричної одиниці вичленяється на основі сигніфікативно-кількісних семантичних перетворень, які закріплені у свідомості носіїв мови або актуалізуються в процесі її експлікації або декодування [Белєхова 2002, с. 56].

Основний інформативний зміст метафоричної конструкції ототожнюється зі значенням закладеного в ньому предикативної ознаки і ускладнюється цілим комплексом конотативних значень, з яких найбільш важливим є позитивний або негативний статус становить її основу метафоричного образу [Gorska 2003, p. 55].

Коннотативні образи, ототожнюються у свідомості носіїв мови з предикативними значеннями, спрямовані на ідентифікацію або ілюстративне пояснення однієї з ознак або цілого ряду характеристик. У першому випадку функціонування коннотата в структурі пропозиції визначається предикативною функцією, тобто закладена в коннотат інформація виступає як структурний компонент, який розкриває значення ознаки: захід> червоний> кров> кривавий захід [Hamilton 2011, p. 87].

До коннотата предикативного рівня відносяться образи, не призначені для номінації об'єктів дійсності: лід, вода, кристал, молоко і т.д. Їх функція в реченні обмежується презентацією одного з предикативних значень: лід – холодний, вода тече, кристал – прозорий, молоко – біле. Якщо коннотативний образ потенційно співвідноситься у свідомості носіїв мови не з однією, а з кількома предикативними характеристиками («прозорий» - вода,

кристал), значення метафоричної ознаки в кожному конкретному випадку може бути виявлено тільки з контексту [Gorska 2011, p. 65].

Хоча, як правило, в сигніфікативній функції, відповідної імпліцитно висловом предикативної ознаки, що відображає коннотат лексема виступає лише в одному, найбільш стійкому метафоричному значенні.

У випадку, коли коннотативний образ прямо не співвідноситься з жодною предикативною характеристикою, а виступає як джерело цілого комплексу адитивних значень, мова може йти про читача-предикативної функції коннотата, тобто про його потенційної здатності до найменування об'єкта дійсності з обов'язковою умовою його експлікації: собака, чорт, змія, лісовик і т.д. При вживанні коннотативного образу в функції номінатива значення приписуваних йому предикативних ознак може варіюватися залежно від мовної ситуації і від індивідуальних особливостей суб'єкта мовлення. Існування коннотата в системі мови найчастіше проходить в рамках одного з функціональних значень: номінатива або предикативна [Hamilton 2011, p. 43].

Якщо коннотативний образ, призначений для актуалізації однієї предикативної ознаки, виступає у функції номінатива, то спектр асоціюються з метафоричною характеристикою, як правило, включає первинне значення утворить квантитативну метафору ознаки. Проте у ряді випадків один і той же коннотат в предикативній і читача-предикативної функції може володіти різними метафоричними значеннями [Kolek 2007, p. 152].

Взагалі система метафоричних значень орієнтована на емоційно-експресивне відображення явищ реальної дійсності. Будь метафоричний перенос (квантитативний або сигніфікативний) тяжіє до гіперболізації, до вираження найвищого ступеня прояву актуалізується з його допомогою ознаки. Особливо яскраво це виявляється в метафоричних сполученнях, що розкривають ознаку в потенційно-ситуативному поданні [Бабенко 2000, с. 32]. Метафоричні конструкції в наочно-ілюстративній формі описують одну з екстремально можливих ситуацій прояву ознаки або реакцію на цю



ознаку з боку оточуючих. Основним функціональним значенням системи засобів вторинної номінації є відображення психічних процесів, що відбуваються в людській свідомості у відповідь на зіткнення з об'єктивною реальністю [Hamilton 2011, p 122].

Можливість інтенсифікації ознаки за допомогою метафоричних конструкцій свідчить про суб'єктивну природу уявлення навколишнього світу і тягне за собою питання про норму як про найбільш нейтральному способі відображення дійсності.

Явища і об'єкти навколишньої дійсності мають кількісні та якісні характеристики, які відображаються людською свідомістю як невід'ємна частина даної структури. Ступінь прояву ознак фіксується в найбільш частотному із значень як узагальнений показник, властивий даному класу об'єктів в цілому [Freeman 2000, p. 56].

Якщо проілюструвати це, звертаючись до теорії метафори Дж. Лакоффа, на прикладі реалізації перехресного концепту «Любов є подорож» (любов це подорож): він наочно продемонстрував, як понятійне поле «подорожі» в результаті певних когнітивних процесів, які він називав відображення, накладається на когнітивне поле кохання [Lakoff, Johnson 1980, p. 51].

У розумінні Дж. Лакоффа та М. Джонсон метафора насамперед явище концептуальної властивості, що демонструє на прикладі наступних виразів, що належать до розмовної мови: *Наші відносини зайшли в глухий кут; Подивися як ми далеко зайшли; Це був довгий і нерівний шлях; Ми ніяк не можемо повернути назад*. В даному випадку концепт любові представлений як концепт подорожі, з усіма поверхневими маркерами (локативів) цього концепту: використання дієслів руху, локативів, що характеризують простір (тупік, довгий шлях і т д), структурних локативів. Автори підкреслюють, що аналогія концептів любові і подорожі ґрунтується не на граматичних та лексичних відповідностях, а на концептуальних. Для пояснення концептуальних відповідностей Лакофф вводить термін метафоричний сценарій [Lakoff, Johnson 1980, p. 62].

Такий сценарій він описує наступним чином: закохані подорожують разом, їх загальна життєва мета є кінцевою точкою їх подорожі, їх взаємини є засобом пересування до тих пір, поки вони дозволяють просуватися у напрямку до спільної мети, їх подорож не проста, адже на шляху зустрічаються перешкоди, розвилки і перехрестя, де необхідно приймати рішення, якою дорогою йти і чи варто йти разом [Lakoff, Johnson 1980, p. 34]. В даному випадку втручаються і більш глибинні відповідності, ті архетипічні уявлення моделі світу, де шлях - це не тільки лінія, що з'єднує серединний світ з царствами богів і мертвих, а й втілення уявлення про життєвий шлях від зародження до смерті [Lakoff, Johnson 1980, p. 102].

Дж. Лакофф і М. Джонсон роблять такі висновки.

1. Метафора – важливий механізм, за допомогою якого ми розуміємо абстрактні поняття і розмірковуємо про них.

2. Метафора по природі – не мовне, а концептуальне явище (мається на увазі принципове для Дж. Лакоффа і М. Джонсона поняття концептів як принципів, які організовують людське сприйняття).

3. Метафоричне поняття засноване на неметафоричному понятті, на нашому сенсомоторному досвіді.

4. Система загальноприйнятих концептуальних метафор головним чином неусвідомлювана, автоматична і вживається без помітного зусилля. Тобто, коли говоримо, що будь-хто в поганому настрої, не думаємо свідомо про стан людини (настрої) як вмістилище.

5. Метафора заснована скоріше на відповідностях в нашому досвіді, ніж на логічній схожості. «Область-джерело» і «область-мета» не пов'язана з суттю.

6. Система метафор відіграє велику роль як в лексиконі, так і в граматиці мови.

7. Метафора в поезії – це розширення нашої загальноприйнятої системи метафоричного мислення [Lakoff, Johnson 1980, p. 31].

Можна сказати, що метафори представляють собою міст від знайомого

до незнайомого, від очевидного до менш очевидного.

Важливо зауважити, що, відповідно до даної теорії, метафори можуть бути виражені різними способами – не тільки мовою, але й жестами, і культурними звичаями. Вивчення метафор тому може пролити світло на ширшу тему зв'язку між мовою і культурою [Lakoff, Johnson 1980].

Сучасна когнітивна лінгвістика вважає метафора тропом, покликаним прикрасити мову і зробити образ більш зрозумілим, а формою мислення. У комунікативної діяльності метафори – важливий засіб впливу на інтелект, почуття і волю адресата. Відповідно для вченого аналіз метафоричних образів – це спосіб вивчення ментальних процесів і осягнення індивідуального, групового та національної самосвідомості [Hamilton 2011, p. 37; Freeman 2000].

Розглядаючи когнітивні аспекти використання метафор, слід зазначити, що метафора зазвичай розглядається як бачення одного об'єкта через інший. В когнітивних процесах складні безпосередньо неспостережувані розумові простору співвідносяться через метафору з більш простими, добре знайомими розумовими просторами (наприклад, економічні та політичні події порівнюються з іграми, спортивними змаганнями, виробничі конфлікти з війною і т.д., а любов – з хворобою, подорожжю, отрутою, пожежею та ін.) [Lakoff, Johnson 1980, p. 34; Koevesces 2002, p. 215].

Цілий ряд універсальних пояснювальних схем відображається в когнітивних метафорах. Результати численних досліджень дають підстави когнітологам вважати, що метафора є одним з основних засобів породження нового знання. На думку Дж. Лакоффа, залучення метафори для розуміння досвіду – один з найважливіших триумфів людського мислення [Lakoff, Johnson 1980, p. 82]. Раціональне мислення значною мірою спирається на метафоричні моделі. Будь адекватний підхід до раціональності вимагає використання уяви, а уява невіддільна від метафоричного міркування.

Таким чином, когнітивна метафора є важливим чинником розвитку свідомості людини. Когнітивна метафора має ряд характерних властивостей,

облік яких дозволяє здійснювати їх вірні інтерпретації.

1. Когнітивна метафора носить системний характер.

2. Когнітивна метафора дозволяє осмислити концепти, віддалені як завгодно далеко від початково прийнятих.

3. Когнітивна метафора дозволяє осмислити одні концепти з опорою на інші. Аналогії, засновані на когнітивній метафорі, «дають нам можливість побачити який-небудь предмет або ідею як би в світлі іншого предмета чи ідеї, що дозволяє застосувати знання та досвід, набутий в одній області, для вирішення проблеми в іншій області» [Lakoff, Johnson 1980, p. 74].

Іншими словами, когнітивна метафора забезпечує концептуалізацію невивченою об'єкта за аналогією з уже сформованою системою понять.

Доробки вчених, що працюють в напрямку когнітивно-поетологічних досліджень, застосовуються в цій роботі для формування методики дослідження природних явищ та їх переосмислення в художньому тексті, про що йтиметься в наступному розділі.

## РОЗДІЛ 2

### МЕТОДИКА СЕМАНТИКО-КОГНІТИВНОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ

В сучасних дослідженнях художньої семантики особливо актуальними виявляються методи, розроблені в рамках когнітивно-поетологічних досліджень – метод концептуального (семантико-когнітивного) аналізу, когнітивно-семіотичного аналізу, когнітивно-нарративного аналізу тощо.

Підґрунтя когнітивної поетики було закладено працями Р. Цура, М. Фрімен, Е. Семіно, П. Стоквелла та інших, також цей напрямок активно розвивається в Україні в роботах О. П. Воробйової, Л. І. Белехової та ін. [Белехова 2002; Воробйова 2009; 2010].

Когнітивна поетика – це міждисциплінарний підхід до вивчення художньої літератури, за якого застосовується інструментарій, запропонований когнітивною наукою [Tsur 1992, р. 11]. У межах цього підходу розробляються питання, які спрямовані на системну кореляцію між поетичними фігурами та певними структурними закономірностями чи тенденціями, що простежуються в художніх текстах [Tsur 1992, р. 281]. Когнітивна поетика, за словами Р. Цура, досліджує, яким чином художня мова і поетичні форми, а також сприйняття художнього, зокрема поетичного, тексту регламентуються і визначаються особливостями процесу обробки інформації людиною [Tsur 1992, р. 1], а точніше, тими когнітивними механізмами, які цей процес регулюють.

Реконструкція того, як і для чого укорінені в повсякденній свідомості когнітивні процеси переломлюються у свідомості художній, передбачає опрацювання методик та прийомів концептуального аналізу літературних текстів, прозових та поетичних.

На всьому шляху розвитку поетики, включаючи її когнітивне відгалуження, головними залишалися три питання: 1) проблема референції та

способів репрезентації світу у художній літературі; 2) проблема природи творчого й творчості; та 3) проблема співвідношення між мовою художньої літератури й повсякденною мовою [Воробйова 2010, с. 18].

Розробка методик семантико-когнітивного аналізу є значущою, оскільки дозволяє зняти неоднозначності у тканині художнього тексту і надати глибоку інтерпретацію сенсу, зашифрованого в художньому тексті, структурувати концептуальний простір образної системи того чи іншого автора [Воробйова 2010, с. 19]. В цілому методологічний апарат когнітивної поетики забезпечує можливості для глибшого проникнення у втаємничені смисли тексту. Розкриття цих смислів відбувається на глибинному рівні, через реконструкцію концептуального простору тексту, де ключову роль грають закорінені у повсякденній свідомості концептуальні структури — «метафори, якими ми живемо», за Дж. Лакоффом [Lakoff, Johnson 1980, р. 12], які піддаються у художньому тексті трансформаціям та / або модифікаціям.

Це передбачає виокремлення значущих фрагментів втіленого в тексті художнього світу та виявлення вербальних та когнітивних особливостей їх означення в художньому тексті, шляхом виявлення розгортання ключових для тексту концептуальних тропів.

Ця методика базується на застосуванні для вивчення художньої образності надбань теорії когнітивної (концептуальної) метафори, розробленої Дж. Лакоффом та М. Джонсоном в роботі «Метафори, якими ми живемо», відповідно до якої вважається, що робота мозку будь-якої людини побудована на основі метафоричного сприйняття світу, а метафоризація постає як базовий природний механізм концептуалізації навколишньої дійсності, що автори демонструють на обширному практичному матеріалі [Lakoff, Johnson 1980].

В названій роботі вони наводять перелік базових концептуальних метафор, якими мислимо, які вони формулюють у вигляді моделей, що позначають домен-джерело і домен-об'єкт концептуалізації та зв'язок між

ними у вигляді патерну *щось є щось / something is something* у випадку концептуальної метафори, в той час як моделлю концептуальної метонімії виступає патерн *щось замість чогось / something stands for something*.

Дослідження в цій галузі були продовжені Р.Гіббсом [Gibbs 1994, p. 165], який додав до цих способів формулювання тропів через принцип концептуалізації ще одного тропа – концептуальний оксиморон, що виражає модель *щось vs щось / something vs something*.

Реконструкція концептуальних тропів в тексті на основі словесної образності, тематично поєднаних ключових слів, певного типу образів сприяє поглибленню розуміння художнього світу, створеного в прозовому тексті.

Послідовником теорії когнітивної метафори був також Золтан Кьовечеш, який застосував методикку, запропоновану стосовно загальних тенденції концептуалізації та категоризації дійсності для когнітивно-поетологічного вивчення образних засобів.

З. Кьовечеш ввів розмежування чотирьох основних когнітивних механізмів поетичного переосмислення базових концептуальних метафор, серед яких: 1) *розширення*, що передбачає появу в концептосфері джерела образу додаткової концептуальної складової чи складових; 2) *нарощування*, основу якого складає зміна ракурсу концептуалізації; 3) *поєднання*, яке базується на одночасній активації, накладанні, можливо аж до злиття, декількох базових концептуальних метафор, та 4) *перегляд*, мета якого поставити під сумнів прийнятність та/ або доречність метафор, укорінених у повсякденній свідомості [Koevesces 2002, p. 47–53].

Наступним кроком у розкритті прихованого смислу тексту може бути побудова домінантної мережі концептуальної інтеграції, за Ж. Фоконньє та М. Тернером, як інструменту вилучення нових смислів, що утворюються в художній семантиці [Fauconnier, Turner 2003; Tuner 1987; 1994; 1998; 2002].

Українські дослідники також долучилися до розробки методикки семантико-когнітивного аналізу як прозових, так і поетичних художніх творів, які мають на меті розкриття механізмів формування та

функціонування окремих художніх прийомів, таких як сюжетне напруження, множинність смислу тощо, а також художньої образності в цілому.

До здобутків цього напряму когнітивної поетики можна віднести дослідження О. П. Воробйової з емотіології, а також Л. І. Белехової в роботі якої знаходимо побудову типології образів американської поезії, де поряд із «старими» – архетипними та стереотипними образами вирізняються «нові», образи-ідіютипи, характерні для творчості того чи іншого поета, й образи-кенотипи як принципово нові концептуальні структури, що визначають авторське, а далі й колективне бачення світу [Белехова 2002, с. 34].

Отже, когнітивно-поетологічний напрям і семантико-когнітивний метод аналізу, зокрема, є перспективним в плані розкриття глибинних механізмів художньої образності, що потребує систематизації тих шляхів, якими базові концептуальні тропи трансформуються в художній свідомості, і як вони функціонують у художньому тексті, як вони змінюються, поєднуються між собою, руйнуються, щоб утворити нові образні форми.

Втім, такий вид аналізу передбачає застосування комплексної методики.

*Першим* етапом дослідження було виділення фрагментів тексту роману В. Голдінга “Lord of the Flies”, які містять образні засоби – вторинну номінацію персонажів, пейзажу тощо.

*Другим* етапом дослідження виступила систематизація корпусу досліджуваних текстових фрагментів, що містять образні засоби, відповідно до домену-мети вторинної номінації (*ЛЮДИНА, ПРИРОДА, АРТЕФАКТИ* тощо), а також домену-джерела, використаного як підґрунтя в ході образотворення.

*Третій* етап полягав у реконструкції концептуальних тропів, які узагальнюють напрями образного переосмислення феноменів, для чого застосовано метод семантико-когнітивного аналізу. Методологічною базою дослідження є теорія концептуальних метафор Дж. Лакоффа та М. Джонсона [Lakoff, Johnson 1980, р. 23], концептуальної інтеграції М. Тернера і



Ж.Фоконньє [Fauconnier, Turner 2003, p. 221], а також запропонований З. Кьовечешом підхід до розмежування основних когнітивних механізмів поетичного переосмислення базових концептуальних метафор [Koevesces 2005, p. 47-53].

*Четвертий* етап полягав в узагальненні отриманих результатів та виявлення ролі застосованих вербальних засобів та когнітивних механізмів в утворенні образного простору художнього тексту.

Зазначена методика в такій послідовності була застосована для аналізу образності художнього тексту роману У. Голдінга, результати якого наводяться в наступному підрозділі.

## РОЗДІЛ 3

### ЛІНГВО-КОГНІТИВНА СПЕЦИФІКА ОБРАЗНОГО ПРОСТОРУ РОМАНУ В. ГОЛДІНГА “LORD OF THE FLIES” В АСПЕКТІ ПЕЙЗАЖНИХ ОЗНАК

#### *3.1 Основні способи образної концептуалізації в художньому творі*

Спостереження над процесами формування художньої образності, в творі В. Голдінга здійснювались за допомогою застосування методів семантико-когнітивного аналізу, що передбачало реалізацію описаних вище етапів дослідження, ключовим серед яких є реконструювання концептуальних тропів в тексті [Fauconnier, Turner 2003, p. 12; Lakoff, Johnson 1980, p. 21; Koevesces 2005, p. 47-53].

Концептуальний аналіз дозволив виявити способи утворення художніх образів, встановити метафоричний діапазон образності художнього твору В. Голдінга “Lord of the Flies” (перелік метафоричних корелятивів) і спектр (перелік референтних сутностей), і, таким чином, окреслити концептуальний простір образного коду в художньому тексті.

В ході образотворення основне коло концептів, що виступають як в якості об’єктів переосмислення, коли вони переосмислюються крізь призму інших об’єктів і явищ навколишнього світу, так і як джерело переосмислення (як кореляти), включають концепти *ПРИРОДА / NATURE, ЛЮДИНА / HUMAN BEING, АРТЕФАКТ / ARTEFACT*.

Когнітивні механізми, за рахунок яких відбувається образна інтерпретація названих феноменів, включають переважно *аналогові (метафору)*, які розуміють як уподібнення одного об’єкту до іншого, також *асоціативні (метонімія)* – випадки перенесення найменування за суміжністю або асоціацією між об’єктами.

Серед засобів формування образного простору художнього твору В. Голдінга спостерігаються також випадки утворення художніх символів.

В ході утворення образних засобів найбільш розповсюдженим засобом в ході переосмислення виступає метафора (85 %).

Проілюструвати цей спосіб образотворення може наступний фрагмент тексту роману В. Голдінга, в якому в пейзажному описі автор уподібнює рух метеликів до танку, підкреслюючи його легкість та красу, наприклад: *The butterflies still danced, preoccupied in the center of the clearing* [Golding 2003, p. 194], де активовано концептуальну метафору *ПОЛІТ МЕТЕЛИКА Є ТАНОК / BUTTERFLY'S FLIGHT IS A DANCE*.

Прикладом метафоричного образного переосмислення слугує і текстовий фрагмент, в якому звук шелесту лісу нагадує агресивне ревіння: *“Every point of the mountain held up trees—flowers and trees. Now the forest stirred, roared, flailed”* [Golding 2003, p. 39], в якому, за рахунок уподібнення до звуків дикого звіра, акцентується тривожний стан персонажів, їх хвилювання від невідомості очікувань від неконтрольованості дикої природи, якій вони не здатні будуть протистояти, і неминучу небезпеку.

Таки напрям образного переосмислення узагальнює концептуальна метафора *ШЕЛЕСТ ДЕРЕВ Є РЕВІННЯ / FOREST RUSTLE IS A ROAR*, що актуалізує небезпечність, дикість та непідконтрольність природи.

В романі метафоризуються і абстрактні поняття – почуттєві стани, що спостерігаємо у фрагменті художнього тексту: *“This was too bitter for Piggy, who forgot his timidity in the agony of his loss”* [Golding 2003, p. 99]. Тут стан передсмертної агонії уподібнюється стану болі втрати, емоційному стражданню за ознакою «болісність», «невідворотність» (*СТРАЖДАННЯ Є АГОНИЯ / SUFFERING IS AGONY*).

Прикладом застосування *метонімії* є переосмислення, що спостерігаємо у фрагменті тексту роману, де людина в уніформі образно репрезентує владу, є представником влади та асоціюється зі зверхньою поведінкою: *“He was intimidated by this uniformed superiority and the offhand authority in Merridew’s*

voice” [Golding 2003, p. 26]. Такий напрям переосмислення узагальнює концептуальна метонімія *УНІФОРМА замість ВЛАДИ / UNIFORM stands for POWER*.

Образи *мушлі* та *«володаря мух»* в романі В. Голдінга ілюструють процес перетворення образів на *художні символи*.

Художній символ розуміють як естетичну категорію, що знаходить реалізацію в художньому творі, яка співвідноситься з поняттям художнього образу, та поняттям «знаку». З одного боку, символ є образом, узятим в аспекті своєї знаковості, а з іншого — знаком, наділеним усією органічністю міфу та невичерпною багатозначністю образу [Лосев 1990, с. 178]. Символічний зміст характерний для кожного пізнавального образу.

Втім, символ — засіб надання художньому образу смислової глибини та повноти, нашаруванням змістовних асоціативних рядів. Одне з найбільш глибоких визначень поняття «символ» у зв'язку з поняттями «образ», «смысл», «знак», «аллегорія» у контексті художньої образності належить Г. Гегелю: «Символ — безпосередньо наявне або дане для споглядання зовнішнє існування, що не береться таким, як воно безпосередньо існує заради себе самого, а повинно бути витлумачене у більш широкому і загальному сенсі» [Гегель 2005, с. 14].

Формуюча здатність символу зумовлена його сутністю, адже «символ ніколи не належить якомусь одному синхронному зрізу культури, він завжди пронизує цей зріз по вертикалі, приходить з минулого і прямує у майбутнє» [Белехова 2002, с. 11], Символ як транскультурний феномен задіює глибинні шари психічних структур, викликаючи асоціативні зв'язки як у світі суб'єкта творчості, так і суб'єкта сприймання. Саме у цій його особливості криється таємниця емоційно-небайдужого ставлення до кожного художнього твору, оскільки саме тут відбувається нашарування смислових значень, що надають йому невичерпності й щоразу відкривають усе нові їхні грані. Це осмислення через переживання і на основі та завдяки переживаючому відношенню, що зумовлене саме глибинністю символічних значень усякого художнього

тексту. Цим символічно-образна мова мистецтва різниться за характером сприймання від усіх інших видів духовного досвіду. До речі, ці смислові глибини не відкриваються самі по собі, оскільки не перебувають на поверхні. Тому твір мистецтва своєю справжньою повнотою відкривається лише естетично освіченій особистості.

Розкриваючи внутрішній зв'язок між образом і символом, Г. Гегель говорить про всезагальність змісту, що уособлює символ. Він уже в зовнішній формі містить зміст уявлення, яке має виявити. «Разом з тим символ має викликати у нашій свідомості не себе самого як конкретну одиничну річ, а лише ту всезагальну якість, яка мислиться у його значенні» [Гегель 2005, с. 16]. Тобто, символ – це естетична, а не суто художня реальність. У ньому сконцентровані глибинні шари духовного досвіду, що спресовані у місткі смислово-знакові структури, здатні промовляти до розуму і серця кожного, хто долучений до його творення і функціонування.

Символічною є мова народної епічної творчості, фольклору, міфологічних уявлень, релігійних вірувань тощо. Цю особливість символічного характеризує О. Потебня, наголошуючи, що художній образ є своєрідним «переплетенням думок» [Потебня 1989, с. 200].

Символ як культурна форма є засобом надання всезагальності змісту образній структурі мистецтва завдяки уособленому (згорнутому) в ньому багатстві духовного досвіду відносин людства зі світом. Символ постає універсальним засобом не лише для пояснення (ідентифікації) художнього образу в контексті духовного досвіду, але допомагає поглибленню його змісту, виводячи з меж ситуативного у сферу над часового, символічного буття [Воробйова 2010, с. 88]

Художній символ має знакову природу, оскільки утворює єдність смислу та його позначення. Символ як складна духовна структура не може бути ні цілком неадекватним своєму значенню, ні цілком тотожним йому. Відтак, символічний образ містить у собі велике багатство значень, він є полісемантичним. Скажімо, широко вживаний символ кола уособлює

нескінченність і водночас внутрішню завершеність, у межі якої може вкладатися вся безмежність світу [Бабенко 2000, с. 189; Введенская 2000, с. 315; Символічний характер 2011].

Певну конкретизацію рівнів образної структури мистецтва в єдності з поняттям символу здійснює О. Лосєв, розрізняючи два рівні символіки. Перший — це рівень, іманентний усякому художньому твору. Тут ідея є символ певного образу, а образ – символ ідеї [Лосєв 1990, с. 145]. Тобто, це художність у її самоцінності, а відтак і твір мистецтва самоцінний як ідеальна реальність. Філософ називає цей тип іманентно художньою символікою. Символом другого рівня буде той тип символіки, за якого має місце вихід за межі іманентного буття художності у символічно-образній структурі твору. Реальність, уриваючись у його образну структуру, актуалізує життя образу, наповнюючи його системою асоціативно-символічних значень (стаття інтрнет), де образ і символ — взаємозумовлені складові внутрішньої структури твору мистецтва як духовної цілісності, що набула чуттєвого способу виразу в знаковій природі мистецтва, а художній твір – це цілісна смислова і знаково-образна структура.

Саме до другого типу образів належать в романі В. Голдінга образи *мушлі* та *свинячої голови* («володаря мух»), які наповнюють зміст роману, адже це – роман-притча [Английская литература 1987; Голдинг 1963; Гребенникова 1999; Ефимова 2011; Затонский 2000; Зверев 2000; Плахтиенко 1999; Стояновская 2012; Чамеев 2000].

Так, *мушля* (*conch*), знайдена хлопцями на узбережжі, при усій своїй символічній багатозначності, в романі В. Голдінга символізує демократичні принципи правління, соціальну рівноправність, свободу волевиявлення і висловлювання. Адже той, хто тримав мушлю, відповідно до сюжету роману, мав право виловити свою думку вголос, в той час як інші повинні були слухати. Її використовували як символ влади, яку добровільно надавало суспільство (інші присутні), і вона могла діставатись кожному за бажанням і довірою інших. Адже її використовували в ході «голосування»: “*This toy of*

*voting was almost as pleasing as the conch*” [Golding 2003, p. 28], а також як «рупор», оскільки той, хто тримав мушлю, промовляв, в той час як передавати її іншому або покласти її означало «завершення промови». Порівняємо фрагмент тексту: “*Ceremonially, Ralph laid the conch on the trunk beside him as a sign that the speech was over*” [Golding 2003, p. 116].

Сам звук мушлі, в яку дмуть, використовувався як «горн», символ зібрання, на якому вирішувались питання на острові, в супереч одноосібній владі, яку уособлював засуджуваний В. Голдінгом фашистський режим.

Цей звук навіть стає основою порівнянь із емоційним станом персонажів, наприклад: “*At first he was a silent effigy of sorrow; but then the lamentation rose out of him, loud and sustained as the conch*” [Golding 2003, p. 122].

В цілому, такий напрям образного переосмислення мушлі, який пронизує текст роману на протязі усього розгортання сюжетної лінії, може узагальнити концептуальна метонімія МУШЛЯ замість ДЕМОКРАТИЧНОЇ ВЛАДИ / CONCH STANDS FOR DEMOCRATIC POWER, що підкреслює знаковий характер художнього символу.

Другий з названих символів позначає протилежний, тоталітарний, фашистський тип влади – це голова вбитої свині, що нанизана на палку, навколо якої, напівзгнившої, рояться мухи. Опис цього символу спостерігаємо у текстовому фрагменті: “*He opened his eyes quickly and there was the head grinning amusedly in the strange daylight, ignoring the flies, the spilled guts, even ignoring the indignity of being spiked on a stick*” [Golding 2003, c. 197]. Саме цю голову і назвали «Володар мух»: “*The pile of guts was a black blob of flies that buzzed like a saw. After a while these flies found Simon. Gorged, they alighted by his runnels of sweat and drank. They tickled under his nostrils and played leapfrog on his thighs. They were black and iridescent green and without number; and in front of Simon, the Lord of the Flies hung on his stick and grinned. At last Simon gave up and looked back; saw the white teeth and dim eyes, the blood – and his gaze was held by that ancient, inescapable recognition. In*

*Simon's right temple, a pulse began to beat on the brain*" [Golding 2003, p. 122].

Процес гниття мертвої плоті, що детально описує автор роману, символізує агресію, смерть, жах, злобу, руйнацію, ідолопоклонство, що уособлює собою фашистські настанови сучасного В.Голдінгу суспільства, які він засуджує.

Цей образ голови ототожнюється із Вельзевулом – у ранньохристиянській релігії – володарем демонів, другою фігурою в Пеклі після Сатани, ім'я якого в перекладі означає «повелитель мух». За однією популярною версією, жителі Ханаана, що шанували Вельзевула, як верховне божество, зображували його у вигляді мухи, якій були додані атрибути вищої влади. Ще за однією версією, Вельзевул отримав своє прізвисько за те, що разом з мухами наслав чуму на Ханаан. Це може також відноситися до того факту що статуя бога, поклоніння якій закінчувалось политтям жертвовною кров'ю, повинна була притягувати велику кількість мух. Мухи ж означають грішні душі, що перегукується з зороастрийською традицією, де «тварини, пов'язані з поїданням падалі, трупів, що викликають асоціації з нечисттю, брудом (у тому числі й мухи), проголошувалися віднесеними до царства Ахрімана». Демон смерті Насу («труп») представлявся у вигляді огидною трупної мухи, прилітаючої після смерті людини, щоб заволодіти його душею і осквернити тіло. У стародавніх євреїв муха також вважалася нечистою комахою і не повинна була з'являтися в храмі Соломона. Християнська традиція засвоїла образ мухи - носії зла, морової виразки, гріха. В більш загальному сенсі, мухи – представники фауни, комахи, які не мають свідомості, і які, не усвідомлюючи, слідуєть шляхом руйнації, приваблені запахом їжі.

В той час свиняча голова – це диявол, який спокушає до легкої здобичі, до вбивства, що робить, посміхаючись: *“The head, he thought, appeared to agree with him. Run away, said the head silently, go back to the others”* [Golding 2003, p. 197].

Таке образне представлення в тексті роману свинячої голови, нанизаної



на палку, є смисловою домінантою, в той час як спосіб переосмислення може узагальнити концептуальна метонімія *SWINE HEAD ON A SPIKE stands for TOTALITARIAN GOVERNMENT / СВИНЯЧА ГОЛОВА НА ВІСТРІ замість ТОТАЛІТАРНОЇ ВЛАДИ*.

Такі способи утворення образного простору тексту роману В. Голдінга «Володар муж» є домінантними. Спектр образів та метафоричний діапазон переосмислюваних явищ буде розглянуто в наступних двох підрозділах.

### 3.2 Спектр і діапазон художньої образності твору В. Голдінга «Lord of the Flies»

Вивчення спектру референтів, що підлягають переосмисленню в ході утворення образного простору художнього тексту В. Голдінга продемонструвало, що в основному хід образотворення точиться навколо концептосфер *ПРИРОДА / NATURE, ЛЮДИНА / HUMAN BEING, АРТЕФАКТИ / ARTEFACTS*, складові яких в основному виступають об'єктами образної концептуалізації, а також незначним чином – *АБСТРАКТНІ ЯВИЩА (ПОЧУТТЯ, ЕМОЦІЇ) / ABSTRACT PHENOMENA (FEELINGS, EMOTIONS)*.

3.2.1 Образність в пейзажних описах. Оскільки в романі події розгортаються на тлі незайманої природи острова, на якому опинились хлопці, що постраждали в авіакатастрофі, домінуючою концепторферою-об'єктом образного переосмислення виступає *ПРИРОДА*.

Дослідження продемонструвало, що зазвичай для образної репрезентації природних явищ В. Голдінг застосовує їх метафоричні кореляти, які є рукотворними об'єктами і належать до концептосфери *АРТЕФАКТИ*.

Наприклад, автор дорівнює будь-які вигини коралових утворень до

арки (*ВИГИН Є АРКА / CURVE IS AN ARC*), а уступ, на якому розташувались пальми – до тераси (*УСТУП Є ТЕРАСА / LEDGE IS A TERRACE*), як у текстовому фрагменті: “*Within the **irregular arc of coral** the lagoon was still as a mountain lake – blue of all shades and shadowy green and purple. The beach between the **palm terrace** and the water was a thin stick, endless apparently, for to Ralph’s left the perspectives of palm and beach and water drew to a point at infinity; and always, almost visible, was the heat*” [Golding 2003, p. 10].

Верхівки дерев у його образній уяві стають схожими на дахи домівок, що узагальнює концептуальна метафора *ВЕРХІВКИ ДЕРЕВ Є ДАХ / TOP OF TREES IS A ROOF*, наприклад: “*The palms that still stood made a **green roof**, covered on the underside with a quivering tangle of reflections from the lagoon*” [Golding 2003, p. 13]. Природньо сформована лагуна виглядає схожою на пристань (*ЛАГУНА Є ПРИСТАНЬ / LAGOON IS A JETTY*), наприклад: “*Here the beach was interrupted abruptly by the square **motif** of the landscape; a great platform of pink granite thrust up uncompromisingly through forest and terrace and sand and **lagoon** to make a raised **jetty** four feet high*” [Golding 2003, p. 13], що свідчить про схожість до рукотворного об’єкту, із яким незмінно порівнюють персонажі все, що бачать з природних явищ.

Так, місця гніздування птахів, де вони також залишають на скелях білий покрив свого посліду, нагадують персонажам цукрову глазур на тістечку (*ГНЕЗДА ПТАХІВ Є ГЛАЗУР НА ТІСТЕЧКУ / BIRDS’ NESTING IS ICING ON CAKE*), що спостерігаємо у фрагменті тексту роману В. Голдінга: “*Sea **birds were nesting** there. “**Like icing,**” said Ralph, “on a pink **cake.**”*” [Golding 2003, p. 33].

Активацію концептуальної метафори *ПРОХІД Є ТУНЕЛЬ / PASSAGEWAY IS A TUNNEL* спостерігаємо у наступному фрагменті тексту: “*The creepers were as thick as their thighs and left little but **tunnels** for further penetration*” [Golding 2003, с. 35], та метафори *ВЕРХІВКИ СКЕЛІ Є ДИМОХОДИ / PEACKS OF ROCKS ARE STACKS AND CHIMNEYS*: “*High over this end of the island, the shattered rocks lifted up their **stacks and chimneys***”

[Golding 2003, p. 36].

Цікавим є наступний фрагмент тексту, в якому спостерігаємо цілу низку метафоричних засобів зображення ландшафту, причому всі вони дібрані з концептосфери *АРТЕФАКТ*. Так, частина *берегової лінії* острова, наприклад, уподібнюється тут до *лодки* (*БЕРЕГ Є ЛОДКА / SHORE IS A BOAT*), *рослинність* острова у вигляді пальм – до *одягу* (*ПАЛЬМИ Є ОДЯГ / PALMS ARE CLOTHES*), *джунгли* образно сприймаються як *квартира*, оскільки саме тут хлопці знайшли собі пристанище (*ДЖУНГЛИ Є КВАРТИРА / JUNGLE IS A FLAT*), а *скелі* уподібнюються як *форт* або навіть *бастіон*, ймовірно, внаслідок того, що сприймаються хлопцями як захист (*СКЕЛЯ Є ФОРТ, БАСТІОН / ROCK IS A FORT, BASTION*), наприклад: “*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 2003, p. 38].

Також знаходимо інші переосмислення скель крізь призму образів будівель – котеджу, а також машини, чим автор підкреслює велич гірського і скалистого берегу: “*There was only one other rock up there that they might conceivably move; but that was half as big as a cottage, big as a car, a tank*” [Golding 2003, p. 277]; “*The rock was as large as a small motor car*” [Golding 2003, p. 36] (*СКЕЛІ Є АВТОМОБІЛЬ / ROCK IS A MOTOR CAR*).

Не лише одяг, але й його частини нагадують персонажам дерева – *край лісу* переосмислюється як *спідниця* у фрагменті тексту роману: “*The skirts of the forest and the scar were familiar, near the conch and the shelters and sufficiently friendly in daylight*” [Golding 2003, p. 187].

Продовжуючи цей образний ряд, В. Голдінг звертається і до низки інших образів. Так, *кущі* виходять схожими на *свічки*, виглядають немов

восковими, а також завдяки подібності форми спрямованих догори гілок, а також бруньок до свічки, що стоїть (*КУЩІ, БРУНЬКИ Є СВІЧКИ / BUSHES, BUDS ARE CANDLES*): “Here they paused and examined the bushes round them curiously. Simon spoke first. “**Like candles. Candle bushes. Candle buds.**” The bushes were dark evergreen and aromatic and the many buds were **waxen** green and folded up against the light. Jack slashed at one with his knife and the scent spilled over them. “**Candle buds**” [Golding 2003, p. 41].

Так, дощові калюжі переосмислюються в романі як дзеркала (*КАЛЮЖІ Є ДЗЕРКАЛА / PUDDLES ARE MIRRORS*): “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**” [Golding 2003, p. 81]; темрява образно постає як вогнегасник, що тушить «пожар» сонячного світла (*ТЕМРЯВА Є ВОГНЕГАСНИК / DARKNESS IS EXTINGUISHER*): “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 2003, p. 82], а місячне сяйво досить традиційно переосмислюється крізь призму концептуальної метафори *МІСЯЧНЕ СЯЙВО Є СРІБНА ДОРІЖКА / MOON LIGHT IS SILVER PATH*, наприклад: “A **sliver of moon** rose over the horizon, hardly large enough to make a **path of light** even when it sat right down on the water; but there were other lights in the sky, that moved fast, winked, or went out, though not even a faint popping came down from the battle fought at ten miles’ height” [Golding 2003, p. 135].

Зірки, які є поєдкуди єдиним, окрім місяця, джерелом світла, здобуваються образної репрезентації через образ ламп (*ЗІРКИ Є ЛАМПИ / STARS ARE LAMPS*), що ілюструє текстовий фрагмент: “Towards midnight the rain ceased and the clouds drifted away, so that the sky was scattered once more with the incredible **lamps of stars**” [Golding 2003, p. 220].

Навість запалений вогонь, що стає частиною ландшафту для хлопців,

що намагаються вижити на безлюдному острові, набуває образного бачення, вписуючись у загальну картину ПРИБУДІВЛІ. Так, ДИМОВА ЗАВІСА Є ПОТОЛОК / *SMOKE COVER IS A CEILING*: “For the first time on the island, Piggy himself removed his one glass, knelt down and focused the sun on tinder. Soon there was a **ceiling of smoke** and a bush of yellow flame” [Golding 2003, p. 187]; а КЛУБИ ДИМУ Є КОЛОНИ / *SMOKE WAFTS ARE COLUMNS*: “Certainly one was to send up a beckoning **column of smoke**; but the other was to be a hearth now and a comfort until they slept” [Golding 2003, p. 233].

Створений автором образних простір роману демонструє те, яким чином бачать світ і природу, зокрема, персонажі. А мислять вони, очевидно, як представники цивілізації, і в усьому вбачають ознаки впливу цивілізації, побудови, зроблені людиною тощо. Дивує, що мова йде про малих хлопців, яких, все ж таки цивілізація вже торкнулась і значно змінила, що вони не можуть позбавитись її впливу навіть на безлюдному острові, де, здавалося б, могли б встановити свої порядки. За рахунок дібрання названих образних корелятивів для об’єктів навколишнього природного середовища автор підкреслює це в своєму романі.

Порівняно із кількістю випадків образного переосмислення, коли рукотворні об’єкти добираються автором для художньої репрезентації природних явищ, кількість образних засобів, де їх метафоричними корелятами виступають інші явища природи, значно менша.

До таких типів переосмислення належать, наприклад, образне бачення листя пальмових дерев, які уподібнюються до пір’їв птахів (*ПАЛЬМОВЕ ЛИСТЯ Є ПІР’Я* / *PALM LEAVES ARE FEATHERS*): “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” [Golding 2003, p. 20].

Зграя птахів уподібнюється до хмаринок, обидві з яких перебувають в небі на утворюють округлі формування: “**Clouds of birds** rose from the treetops, and something squealed and ran in the undergrowth” [Golding 2003, p. 20].

Повітря і світло часто уподібнюються до води, водного середовища. Наприклад, в наступному фрагменті тексту світло є таким яскравим і переповнює порог сприйняття, що переосмислюється як повінь, а за кольором нагажує перлини: “*Toward noon, as **the floods of light fell more nearly to the perpendicular, the stark colors of the morning were smoothed in pearl and opalescence; and the heat – as though the impending sun’s height gave it momentum – became a blow that they ducked, running to the shade and lying there, perhaps even sleeping***” (81); “*Presently the creepers festooned the trees less frequently and there was a scatter of **pearly light** from the sky down through the trees*” [Golding 2003, p. 209].

Сильний дощ уподібнюється до водоспаду: “*Then the clouds opened and let down the **rain like a waterfall***” [Golding 2003, p. 219], гущавина лісу – до пташиного гнізда завдяки щільному сплетінню гілок: “*They tried the **forest** but it was thick and woven **like a bird’s nest***” [Golding 2003, p.167], а прогалини в хмарах – до каньонів: “*Up in the **cloud canyons** the thunder boomed again*” [Golding 2003, p. 202].

Образне переосмислення природних об'єктів у В. Голдінга іноді супроводжується концептуалізацією крізь призму образів тварин.

Зокрема, наприклад, бриз, що дує з моря, уподібнюється ним до кошених, які немов граються і слідуєть за власним хвостиком, що акцентує характер вітру, що дме по колу, та якому притаманний ніжний характер: “*The breezes that on the lagoon **had chased their tails like kittens were finding their way across the platform and into the forest***” [Golding 2003, p. 46]. Цей напрям переосмислення узагальнює концептуальна метафора *БРИЗ Є КОШЕНЯ / BREEZE IS A KITTEN*.

Вогонь, який здійнявся у пожар в лісі, здобуває метафоричного кореляту в образі білки (*ВОГОНЬ Є БІЛКА / FIRE IS A SQUIRREL*), сходство яких забезпечується не лише рудим кольором, але й швидкістю, з якою вогонь, як і білка, перестрибує з дерева на дерево, рухаючись до верхівкам, а також швидкістю з якою білка гризе і знищує їжу, подібно до того як вогонь

спалює ліс: “*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***” [Golding 2003, p. 60-61].

Вогонь автор дорівнює і до інших, не менш швидких, хижих тварин, наприклад, ягуару, який здатен пробиратись немов непоміченим до пори: “*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*” [Golding 2003, p. 61].

Подекуди спостерігаються випадки *персоніфікації* природних явищ та їх уподібнення до людського тіла.

Серед останніх знаходимо уподібнення скелі до плеча: “*The difficulty was not the steep ascent round the **shoulders of rock**, but the occasional plunges through the undergrowth to get to the next path*” [Golding 2003, p. 34], а горного виступу – до губи: “*They were on the **lip of a circular hollow** in the side of the mountain*” [Golding 2003, p. 38], що відбувається завдяки сходству за формою та функціональністю, а край галявики, де ростуть пальми – до чубчика: “*Beyond falls and cliffs there was a gash visible in the trees; there were the splintered trunks and then the drag, leaving only **a fringe of palm** between the scar and the sea*” [Golding 2003, c. 39]; “*A sudden breeze shook the **fringe of palm trees**, so that the fronds tossed and fluttere*” [Golding 2003, p. 86].

Море В. Голдінг уподібнює до могутнього гіганта, очевидно, акцентуючи його нездоланність та небезпеку: “*The coral was scribbled in the **sea as though a giant** had bent down to reproduce the shape of the island in a flowing chalk line but tired before he had finished. Inside was peacock water, rocks and weeds showing as in an aquarium; outside was the dark blue of the sea*” [Golding 2003, p. 38].

В цілому ж , природні об’єкти в романі часто здійснюють притаманні

людині дії – «танцюють»: “*He turned over, holding his nose, and a **golden light danced and shattered just over his face***” [Golding 2003, p. 15], «шепочуть»: “*When these breezes reached the **platform the palm fronds would whisper**, so that spots of blurred sunlight slid over their bodies or moved like bright, winged things in the shade*” [Golding 2003, p. 17]; “*The assembly looked with him, considered the vast stretches of water, the high sea beyond, unknown indigo of infinite possibility, heard silently the sough and **whisper from the reef***” [Golding 2003, p. 124]; “*Down,down, **the waters went, whispering** like the wind among the heads of the forest*” [Golding 2003, p. 150], «дихають»: “*Over to the left, the **waves of ocean were breathing**, sucking down, then boiling back over the rock*” [Golding 2003, p. 267], або навіть «стрибають як акробат» та «облизують»: “*A flame, seemingly detached, **swung like an acrobat and licked up the palm heads on the platform***” [Golding 2003, p. 288].

Персоніфікація є часто притаманною для пейзажних описів, і не лише для В. Голдінга, проте тут, здається автор обить це з метою підкреслити дієвий, активний характер природи, яка вступає у взаємодію із персонажами, наводячи на них острах і живучи сама собою. Вона одночасно підвладна людини і не підвладна.

Але особливо треба звернути увагу на ті випадки переосмислення, які акцентують *негативні* ознаки природи, яка лякає, наводить переляк, є небезпечною і жорстокою.

Спектр метафоричних корелятивів, що слугують для підкреслення надзвичайно небезпечного характеру взаємодії з природою, є досить значним і різноманітним. Втім, їхньою спільною рисою є те, що природі важко протистояти і вона приховує безліч приводів для страху.

Так, природа зображується «недружною»: “*Ralph muttered the reply as if in shame. “Perhaps he went back to the, the–” Beneath them, on the **unfriendly side of the mountain, the drum-roll continued***” [Golding 2003, p. 65], такою, що «не бажає спілкуватись»: “*He passed his tongue across dry lips and scanned the **uncommunicative forest***” [Golding 2003, p. 67], та навіть ворожою. Ворожим,



наприклад, зображується сонце: “*He trotted through the sand, enduring the sun’s enmity, crossed the platform and found his scattered clothes*” [Golding 2003, p. 17], яке немов посилає свої невидимі стріли на землю: “*He squatted on his hams at the water’s edge, bowed, with a shock of hair falling over his forehead and past his eyes, and the afternoon sun emptied down invisible arrows*” [Golding 2003, p. 86].

Природа очевидно несе загрозу, що ілюструє опис вечору, що є криє небезпеку: “*Evening was come, not with calm beauty but with the threat of violence*” [Golding 2003, с. 215], опис неба, яке може розразитись непогодою: «*Piggy and Ralph, under the threat of the sky, found themselves eager to take a place in this demented but partly secure society*” [Golding 2003, p. 218].

Подібну метафору зустрічаємо і у фрагменті, де спека характеризується «загрожуючою вагою», а привабливість води в лагуні, яка так і манить викупатись, навіть її влив зображується крізь призму метафори «атакування», «нападу»: “*With that word the heat seemed to increase till it became a threatening weight and the lagoon attacked them with a blinding effulgence*” [Golding 2003, p. 17].

Перебування на лоні природі без можливості бути врятованими для хлопців стає справжнім пеклом: “*Ralph dismissed Simon and returned to his personal hell*” [Golding 2003, p. 148].

Саме ж лоно природи, власне острів, набуває демонізації, уподібнюючись до Левіафана – морського чудовиська з біблейської історії, який часто ототожнюється із Сатаною. Острів-Левіафан «дихає», чим спричиняє шторми, вітра і негоду, а в цілому – підкреслює образним чином характер сприйняття небезпеки. Це ілюструє текстовий фрагмент: “*There was one flat rock there, spread like a table, and the waters sucking down on the four weedy sides made them seem like cliffs. Then the sleeping leviathan breathed out, the waters rose, the weed streamed, and the water boiled over the table rock with a roar*” [Golding 2003, p. 150].

Саме тому, мабуть, коли хлопчики вбили свиню і залишили на палці її

голову, вони це обставляють як акт пожертвування чудовиську, яке уособлює природу, яка мовчки немов «приймає дар», але й водночас лякає: “*Jack spoke loudly. “This head is for the beast. It’s a gift.” The silence **accepted the gift and awed** them. The head remained there, dim-eyed, grinning faintly, blood blackening between the teeth*” [Golding 2003, p. 197]. І мовчазність природи є схожою на смерть: “*Under the palms there was **deadly silence***” [Golding 2003, p. 182].

Втім, звуки природи також лякають, що автор досягає засобом їх метафоризації.

Так, в романі, описуючи крики птахів, автор зображує їх схожими на відмине галасування: “*He was clambering heavily among the creepers and broken trunks when a bird, a vision of red and yellow, flashed upwards with a **witch-like cry**; and this cry was echoed by another*” [Golding 2003, p. 6], де активується концептуальна метафора *ВІДМИН Є СТРАШНИЙ / WITCH-LIKE IS UNPLEASANT, SCARY*.

Звуки лісу й моря у В. Голдінга постійно нагадують рев, вони тривожать і лякають (*ШУМ ПРИРОДИ Є РЕВ / NOISE OF NATURE IS A ROAR*). Це зустрічаємо в цілій низці текстових фрагментів, наприклад: “*Because, thought Ralph, because, because. The **roar from the reef** became very distant*” [Golding 2003, p. 16]; “*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 2003, p. 16]; “*Every point of the mountain held up trees—flowers and trees. Now the **forest stirred, roared, flailed***” [Golding 2003, p. 39]; “*Far beneath them, the trees of the **forest sighed, then roared**. The hair on their foreheads fluttered and flames blew out sideways from the fire*” [Golding 2003, p. 139]; “*Then the **wind roared** in the forest, there was confusion in the darkness and the creature lifted its head, holding toward them the ruin of a face*” [Golding 2003, p. 177]; “*The **forest near them burst into uproar**. Demonic figures with faces of white and red and green rushed out howling, so that the littluns fled screaming*” [Golding 2003, p. 201].

Іноді цей гучний шум перетворюється навіть на гром та вибухи: “*All at*

once the lights flickering ahead of him merged together, the **roar of the forest rose to thunder** and a tall bush directly in his path burst into a **great fan-shaped flame**” [Golding 2003, p. 286]; «There was a blink of bright light beyond the forest and the **thunder exploded** again so that a littlun started to whine” [Golding 2003, p. 217]. І раптом нагадує навіть звук бомби: “Echoes and birds flew, white and pink dust floated, the forest further down shook as with the passage of an enraged monster: and then the island was still. “Wacco!” **“Like a bomb!”** [Golding 2003, p. 37].

Інші метафоричні кореляти, що добираються автором для створення атмосфери острова, також акцентують жакливий і небезпечний характер місцевості.

Так, скелі із їх розломами зображуються схожими на шрами (РОЗЛОМИ СКЕЛЬ Є ШРАМИ / ROCK EDGE IS A SCAR): “The undergrowth **at the side of the scar** was shaken and a multitude of raindrops fell pattering” [Golding 2003, p. 6].

Кокоси, що падають з пальм і лежать на землі, нагадують персонажам роману черепа (КОКОСИ Є ЧЕРЕПА / COCONUTS ARE SCULLS): “Then he leapt back on the terrace, pulled off his shirt, and stood there among the **skull-like coconuts** with green shadows from the palms and the forest sliding over his skin” [Golding 2003, p. 11].

Вода, завдяки своїй теплій температурі, порівнюється із кров’ю: “The **water was warmer than his blood** and he might have been swimming in a huge bath” [Golding 2003, p. 14].

А вогонь, який є водночас і небезпекою для дітей, і порятунком, персоніфікується автором, що приписує йому властивості життя – живої істоти, а тому, коли він гасне і немає надії на його відновлення, В. Голдінг зображує це як його «смерть»: “The **fire was dead**. They saw that straight away; saw what they had really known down on the beach when the smoke of home had beckoned. The fire was out, **smokeless and dead**; the watchers were gone” [Golding 2003, p. 95].

Акцентування такого негативного характеру вплив природи, навіть віддалено, і за рахунок опису не ключових об'єктів дійсності, допомагають створити певну атмосферу за рахунок засобів образності в ході створення пейзажних описів в романі.

Авторське бачення світу із його жорстокістю та небезпекою, що роблять люди, в особі природи також проступає в характері дібраних способів та засобів утворення образності в тексті.

3.2.2. Образна репрезентація людини в романі В.Голдінга “*Lord of the Flies*” на тлі природних явищ. Наступною за кількісним показником є концептосфера *ЛЮДИНА*, що привертає також значну кількість образів, які утворюються навколо неї.

Так, *ЛЮДИНА*, внаслідок своєї специфічної поведінки, уподібнюється часто до тварин, переважна кількість яких - хижі. Серед метафоричних корелятивів людини знаходимо таких тварин як *вовк (wolf)*, *собака (dog)*, *кажан (bat)*, *чорний птах (black bird)*, *мавна (ape)*, *кішка (cat)*, також *комаха (insect)*, *хробак (worm)*, *креветка (shrimp)*, а також артефакт – *літак (plane)*.

Добір джерела переосмислення допомагає акцентувати певну рису поведінки або стану людини, переважні більшість яких носить агресивний характер.

Так, наприклад, це спостерігаємо у наступному фрагменті тексту, де людина знаходить образне переосмислення крізь призму образу вовка, що узагальнює концептуальна метафора *ЛЮДИНА Є ВОВК / HUMAN BEING IS A WOLF*: “*He accepted a piece of half-raw meat and gnawed it like a wolf*” [Golding 2003, p. 103].

Тут акцентується поведінка людини, яку зводить з розуму жага голоду, бажання з'їсти м'яса, що спонукає вгризатись в нього немов вовк, і що ілюструє також текстовий фрагмент: “*From the pigrun came the quick, hard patter of hoofs, a castanet sound, seductive, maddening—the promise of meat*” [Golding 2003, p. 68].

Напрямок переосмислення *ЛЮДИНА Є СОБАКА / HUMAN BEING IS A*

*DOG* спостерігається в фрагменті тексту роману: “*Then dog-like, uncomfortably on all fours yet unheeding his discomfort, he stole forward five yards and stopped*” [Golding 2003, p. 66], де акцентується характер руху людини крізь гущавину лісу, де приходиться з важкістю пересуватись навколішках.

Аналогічне уподібнення спостерігається і у фрагменті тексту, що наводиться нижче, де паралельно автор уподібнює дитину, також, до речі, за характером руху, до кажана. Цей напрям переосмислення узагальнює концептуальна метафора *ЛЮДИНА Є КАЖАН / HUMAN BEING IS A BAT*, наприклад: “*Here, the eye was first attracted to a black, bat-like creature that danced on the sand, and only later perceived the body above it. The bat was the child’s shadow, shrunk by the vertical sun to a patch between the hurrying feet. ... The two boys, bullet-headed and with hair like tow, flung themselves down and lay grinning and panting at Ralph like dogs*” [Golding 2003, p. 23-24]. Що стосується порівняння із собакою, то тут підкреслюється відданість, з якою малеча ластилась до Ральфа – старшого з хлопців, що не відходили від нього, можливо, у бажанні відчувати захист.

Схожий характер пересування виступив основою образної концептуалізації в напрямі *ЛЮДИНА Є ЧЕРВ’ЯК / HUMAN BODY IS A WORM*, наприклад: “*Then he bent down and wormed his way into the center of the mat*” [Golding 2003, c. 79].

Ловкість і швидкість, з якою один із хлопців рухається крізь дерева в лісі, дає підстави дорівнювати людину до мавпи (*ЛЮДИНА Є МАВПА / HUMAN BEING IS AN APE*): “*Jack himself shrank at this cry with a hiss of indrawn breath, and for a minute became less a hunter than a furtive thing, ape-like among the tangle of trees*” [Golding 2003, p. 67], а також характер поведінки (базікання), що дозволяє зробити такий самий напрям переосмислення, як у фрагменті роману: “*Power lay in the brown swell of his forearms: authority sat on his shoulder and chattered in his ear like an ape*” [Golding 2003, p. 215].

Більш акуратний і обережний стиль руху людини, яка намагається пробратись крізь гущавину лісу, залишаючись непоміченим і невідчутним, слугує основою переосмислення, за якого вона уподібнюється до кішки (ЛЮДИНА Є КІШКА / HUMAN BEING IS A CAT), наприклад: “*Ralph launched himself like a cat; stabbed, snarling, with the spear, and the savage doubled up*” [Golding 2003, p. 280].

Оскільки персонажі роману, з’явившись на острові, будучи і в реальності малими хлопцями, відчували себе ще більш малими і незначними перед силою неторканої природи безлюдного острова, автор підсилює це відчуття за допомогою уподібнення людини до комахи, що є малою і крихкою (ЛЮДИНА Є КОМАХА / HUMAN BEING IS AN INSECT): “*How could I with them little ’uns running round like insects? Then when you three came back, as soon as you said make a fire, they all ran away, and I never had a chance—*” [Golding 2003, p. 63]; людини до тіні (ЛЮДИНА Є ТІНЬ / HUMAN BEING IS A SHADOW): “*He passed like a shadow under the darkness of the tree and crouched, looking down at the trodden ground at his feet*” [Golding 2003, p. 67]; а також людини – до креветки (ЛЮДИНА Є КРЕВЕТКА / HUMAN BEING IS A SHRIMP), наприклад: “*He was a shrimp of a boy, about six years old, and one side of his face was blotted out by a mulberry-colored birthmark*” [Golding 2003, p. 47].

Характер одягу групи хлопчаків з хору, що з’явилися на острові пізніше, одягнутих в чорні уніформи, слугує в романі для уподібнення їх також до представників фауни – чорних птахів (ЛЮДИНА Є ЧОРНИЙ ПТАХ / HUMAN BEING IS A BLACK BIRD): “*This last piece of shop brought sniggers from the choir, who perched like black birds on the criss-cross trunks and examined Ralph with interest. Piggy asked no names*” [Golding 2003, p. 26]. Ці «чорні птахи» були немов передвісники небезпеки і смерті, нагадуючи воронів.

Серед названих представників фауни, що переважно добираються автором в якості метафоричних корелятивів людської істоти для

характеристики поведінки, зовнішнього вигляду або особливостей руху, знаходимо поодинокі приклади уподібнення людини до об'єктів неживої природи – артефактів. Серед таких метафоричних корелятивів – літак, причому автор добирає в якості такого не простий (пасажирський або вантажний) літак, а винищувач (*fighter-plane*) – ЛЮДИНА Є ВИНИЩУВАЧ / HUMAN BEING IS A FIGHTER-PLANE, наприклад: “*Ralph danced out into the hot air of the beach and then returned as a fighter-plane, with wings swept back, and machine-gunned Piggy*” [Golding 2003, p. 11]; “*He dived in the sand at Piggy’s feet and lay there laughing*” [Golding 2003, p. 12]. В цьому фрагменті описується як хлопець (Ральф) навмисно імітує характер руху літака-винищувача, де його руки уподібнюються автором до крил літака (*with wings swept back*), а його «напад» на Роха – до стрільби з кулемета літака (*machine-gunned Piggy*).

Такий характер дії і добір образного засобу є, ймовірно, не випадковим, оскільки Ральф як більш сильний, ніж Роха, демонструє ознаки авторитарності по відношенню до нього, здійснюючи на нього психологічний тиск, що є ознакою засуджуваного В. Голдінгом тоталітарного (фашистського режиму), тому навіть тут він застосовує атрибут війни – винищувач.

Коли хлопці зібрались до купи і почали встановлювати певні суспільні правила, обрали авторитетів і стали нагадувати суспільство в мініатюрі, автор дедалі частіше уподібнює їх стани – чи то радощів, чи то гніву, чи то мовчання, або сміху, до неспокійних станів природи – *шторму (storm)*, *хвиль (waves)*, *вітру (wind)*, або станів живої істоти – *смерті (death)*, *агонії (agony)*, *травмування (beating, rubbing)*.

Наприклад, *мовчання* зібрання уподібнюється до стану *смерті*, що узагальнює концептуальна метонімія СМЕРТЬ ЗАМІСТЬ МОВЧАННЯ / DEATH stands for SILENCE, що ілюструє фрагмент тексту: “*The crowd was as silent as death*” [Golding 2003, p. 64].

Стан емоційного неспокою переосмислюється як нестабільні, бурхливі стани природи. Тривожний стан зібрання уподібнюється до відчуття на

*vimpy*: “The assembly was **shaken as by a wind**” [Golding 2003, p. 128], або ж хитання на хвилях: “The passionate noise of agreement from the assembly hit **him like a wave and he lost his thread**” [Golding 2003, p. 50], “A **wave of restlessness** set the boys swaying and moving aimlessly” [Golding 2003, p. 217], і навіть сміх дітей схожий на *штурм*: “Immediately, Ralph and the crowd of boys were united and relieved by a **storm of laughter**” [Golding 2003, p. 214]; “A **storm of laughter arose and even the tiniest child joined in.... Finally the laughter died away and the naming continued**” [Golding 2003, p. 27].

Моральні страждання персонажів зображуються образно через уподібнення до відчуття тілесного болю, яких людина зазнає, наприклад, в результаті побиття або передсмертної агонії. Наприклад: “Simon’s effort fell about him in ruins; the **laughter beat him cruelly and he shrank** away defenceless to his seat” [Golding 2003, p. 127]; “This was too bitter for Piggy, who forgot his timidity in the **agony** of his loss” [Golding 2003, p. 99]; “Balanced on a high **peak** of need, **agonized** by indecision, Ralph cried out: “Oh God, oh God!”” [Golding 2003, p. 93-94]. Тут спостерігається напрям переосмислення, узагальнений за допомогою концептуальної метонімії *БІЛЬ* замість *ЕМОЦІЙНОГО СТРАЖДАННЯ* / *PAIN stands for EMOTIONAL SUFFERING*.

Більш значні емоційні потрясіння сприймаються крізь призму більш значних тілесних уражень. Так, наприклад, удар емоційний або *розчарування*, *розпач* переосмислюється як *рана*: “Ralph put his head down on his forearms and accepted this new fact **like a wound**” [Golding 2003, p. 268], що дає підстави сформулювати модель концептуалізації за допомогою концептуальної метонімії *ПОРАНЕННЯ* замість *РОЗПАЧУ* / *WOUND stands for DESPAIR*.

Напрями переосмислення *СПАЗМ* замість *ГОРЯ* / *SPASM stands for GRIEF* та *ІНФІКУВАННЯ* замість *ГОРЯ* / *INFECTIION stands for GRIEF* спостерігаємо у фрагменті тексту роману: “He gave him self up to them now for the first time on the island; great, shuddering **spasms** of grief that seemed to wrench his whole body. His voice rose under the black smoke before the burning wreckage of the island; and **infected** by that emotion, the other little boys began to



*shake and sob too*” [Golding 2003, p. 290].

Гнів також переосмислюється крізь тілесний стан людини – як гучний шум крові у вухах: “*The **blood roared** again in Ralph’s ears, confused images chased each other through his mind*” [Golding 2003, p. 239].

Традиційним в романі В. Голдінга є переосмислення світла та темряви, що здійснюється за допомогою базових концептуальних метафор *СВІТЛО Є ДОБРО / LIGHT IS GOOD, ТЕМРЯВА Є ЗЛО / DARKNESS IS EVIL*, що застосовуються для образної репрезентації емоційних станів страху, пригнічення та ілюструють наступні фрагменти тексту роману: “*And in the middle of them, with filthy body, matted hair, and unwiped nose, Ralph wept for the end of innocence, the **darkness** of man’s heart, and the fall through the air of the true, wise friend called Piggy*” [Golding 2003, p. 290]; “***Daylight** might have answered yes; but **darkness** and the horrors of **death** said no*” [Golding 2003, p. 267]. В останньому фрагменті темрява асоціюється в тому числі зі смертю, страхом смерті, що є притаманним для персонажів роману в переважній більшості часу перебування на острові.

Це відчуття страху, перемішане із агресивним станом, спровокованим бажанням перемогти природу знаходить образну репрезентацію як «кривавий танок»: “*It was dark. There was that—that **bloody dance**. There was lightning and thunder and rain. We was scared!*” [Golding 2003, p. 224], що також повертає до домінуючої ідеї в романі-притчі В. Голдінга стосовно пробудження агресії та пристрасті до знищення і вбивства, що живе постійно в людині і просинається у хлопчаків в момент виникнення голоду і переслідування свині з метою здобуття пропитання.

Саме тому, ця жага увбивства і крові в маленьких дітях знаходить образне втілення в описі облич хлопчаків як диявольських: “*The twins lay hidden behind the tribe and the anonymous **devils’ faces** swarmed across the neck*” [Golding 2003, p. 261].

В цілому, образне представлення людини в творі В. Голдінга, що відбувається за рахно дібрання таких метафоричних та метонімічних

корелятив, що входять до концептосфер *ПРИРОДА* та *АРТЕФАКТ*, полягає у акцентуванні таких рис людської поведінки як швидкість, ловкість, а також жорстокість, жажда вбивства, лідерські якості, які переважно складають образ людини як деструктивної істоти, тієї, що продовжує жити за принципами суспільства, з якого прибула, хоча і знаходиться на тлі незайманої природи.

## ВИСНОВКИ

Спостереження над процесами формування художньої образності, в творі В. Голдінга, що здійснювались за допомогою застосування методів семантико-когнітивного аналізу, ключовим етапом якого є реконструювання концептуальних тропів в тексті, дозволив виявити способи утворення художніх образів, встановити метафоричний діапазон образності художнього твору В. Голдінга “Lord of the Flies” (перелік метафоричних корелятивів) і спектр (перелік референтних сутностей), і, таким чином, окреслити концептуальний простір образного коду в аналізованому художньому тексті.

Когнітивні механізми, за рахунок яких відбувається образна інтерпретація названих феноменів, включають переважно *аналогові (метафору)*, які розуміють як уподібнення одного об’єкту до іншого, також *асоціативні (метонімія)* – випадки перенесення найменування за суміжністю або асоціацією між об’єктами.

Серед засобів формування образного простору художнього твору В. Голдінга спостерігаються також випадки утворення художніх символів.

В ході утворення образних засобів найбільш розповсюдженим засобом в ході переосмислення виступає метафора (85 %).

В ході образотворення основне коло концептів, що виступають як в якості об’єктів переосмислення, коли вони переосмислюються крізь призму інших об’єктів і явищ навколишнього світу, так і як джерело переосмислення (як кореляти), включають концепти *ПРИРОДА / NATURE, ЛЮДИНА / HUMAN BEING, АРТЕФАКТ / ARTEFACT*, а також невелика кількість абстрактних явищ.

Прикладами перетворення образів на *художні символи* в романі В. Голдінга “Lord of the Flies” є образи *мушлі* та *«володаря мух»* - свинячої голови, нанизаної на палку. Вони є художніми символами, оскільки є засобами надання всезагальності змісту образній структурі завдяки

уособленому (згорнутому) в ньому глибокому смислі, що реалізується на протязі усього розгортання оповідання роману-притчі, а також містить у собі велике багатство значень.

*Мушля*, знайдена хлопцями на узбережжі, при усій своїй символічній многозначності, в романі В. Голдінга символізує демократичні принципи правління, соціальну рівноправність, свободу волевиявлення і висловлювання. Адже той, хто тримав мушлю, відповідно до сюжету роману, мав право виловити свою думку вголос, в той час як інші повинні були слухати. Її використовували як символ влади, яку добровільно надавало суспільство (інші присутні), і вона могла діставатись кожному за бажанням і довірою інших. Сам звук мушлі, в яку дмуть, використовувався як «горн», символ зібрання, на якому вирішувались питання на острові, в супереч одноосібній владі, яку уособлював засуджуваний В. Голдінгом фашистський режим.

Такий напрям образного переосмислення *мушлі*, який пронизує текст роману на протязі усього розгортання сюжетної лінії, може узагальнити концептуальна метонімія *МУШЛЯ замість ДЕМОКРАТИЧНОЇ ВЛАДИ / CONCH STANDS FOR DEMOCRATIC POWER*, що підкреслює знаковий характер художнього символу.

Другий з названих символів позначає протилежний, тоталітарний, фашистський тип влади – це голова вбитої свині, що нанизана на палку, навколо якої, напівзгнившої, рояться мухи, яку назвали «Володар мух» (Lord of the Flies). Вона символізує агресію, смерть, жах, злобу, руйнацію, ідолопоклонство, що уособлює собою фашистські настанови сучасного В. Голдінгу суспільства, які він засуджує.

Цей образ голови ототожнюється із Вельзевулом – у ранньохристиянській релігії – володарем демонів, другою фігурою в Пеклі після Сатани. Мухи тут – представники фауни, комахи, які не мають свідомості, і які, не усвідомлюючи, слідуєть шляхом руйнації, приваблені запахом їжі.

Таке образне представлення в тексті роману свинячої голови, нанизаної на палку, є смисловою домінантою, в той час як спосіб переосмислення може узагальнити концептуальна метонімія *SWINE HEAD ON A SPIKE stands for TOTALITARIAN GOVERNMENT / СВИНЯЧА ГОЛОВА НА ВІСТРІ замість ТОТАЛІТАРНОЇ ВЛАДИ*.

Вивчення спектру референтів, що підлягають переосмисленню в ході утворення образного простору художнього тексту В. Голдінга продемонструвало, що в основному хід образотворення точиться навколо концептосфер *ПРИРОДА / NATURE, ЛЮДИНА / HUMAN BEING, АРТЕФАКТИ / ARTEFACTS*, складові яких в основному виступають об'єктами образної концептуалізації, а також незначним чином – *АБСТРАКТНІ ЯВИЩА (ПОЧУТТЯ, ЕМОЦІЇ) / ABSTRACT PHENOMENA (FEELINGS, EMOTIONS)*.

Оскільки в романі події розгортаються на тлі незайманої природи острова, на якому опинились хлопці, що постраждали в авіакатастрофі, домінуючою концепторферою-об'єктом образного переосмислення виступає *ПРИРОДА*.

Зазвичай для образної репрезентації природних явищ В. Голдінг застосовує їх метафоричні кореляти, які є рукотворними об'єктами і належать до концептосфери *АРТЕФАКТИ*. В домінуючій кількості текстових фрагментів серед метафоричних корелятів природних явищ знаходимо *БУДІВЛИ* (квартира, форт, бастіон) та їх частини (арки, тераси, дахи, димоходи, колони, стеля тощо), *МЕХАНІЗМИ* та *МАШИНИ*.

Створений автором образних простір роману демонструє те, яким чином бачать світ і природу, зокрема, персонажі. А мислять вони, очевидно, як представники цивілізації, і в усьому вбачають ознаки впливу цивілізації, побудови, зроблені людиною. Хоча персонажами роману є малі хлопці, яких, все ж таки цивілізація їх вже торкнулась і значно змінила, що вони не можуть позбавитись її впливу навіть на безлюдному острові, де, здавалося б, могли б встановити свої порядки. За рахунок дібрання названих образних корелятивів

для об'єктів навколишнього природного середовища автор підкреслює це в своєму романі.

Порівняно із кількістю випадків образного переосмислення, коли рукотворні об'єкти добираються автором для художньої репрезентації природних явищ, кількість образних засобів, де їх метафоричними корелятами виступають інші явища природи, значно менша.

Образне переосмислення природних об'єктів у В. Голдінга іноді супроводжується концептуалізацією крізь призму образів тварин (такі напрями переосмислення узагальнюють концептуальні метафори *БРИЗ Є КОШЕНЯ / BREEZE IS A KITTEN, ВОГОНЬ Є БІЛКА / FIRE IS A SQUIRREL* тощо).

Подекуди спостерігаються випадки *персоніфікації* природних явищ та їх уподібнення до людського тіла.

Персоніфікація є часто притаманною для пейзажних описів, і не лише для В. Голдінга, проте тут, здається, автор робить це з метою підкреслити дієвий, активний характер природи, яка вступає у взаємодію із персонажами, наводячи на них острах і живучи сама собою. Вона одночасно підвладна людині і не підвладна.

Але особливо виділяються з проміж образних засобів випадки переосмислення, які акцентують *негативні* ознаки природи, яка лякає, наводить переляк, є небезпечною і жорстокою.

Спектр метафоричних корелятів, що слугують для підкреслення надзвичайно небезпечного характеру взаємодії з природою, є досить значним і різноманітним. Втім, їхньою спільною рисою є те, що природі важко протистояти і вона приховує безліч приводів для страху.

Природа зображується недружньою, навіть ворожою, такою, що, немов би, «не бажає спілкуватись», і очевидно несе загрозу.

Сам острів, на якому знаходяться хлопці, набуває демонізації, уподібнюючись до Левіафана – морського чудовиська з біблейської історії, який часто ототожнюється із Сатаною.

Значну увагу автор приділяє опису звуків природи, які також лякають, що досягається засобом їх метафоризації і уподібнення, зокрема, до відьомського галасування, ревінню страшного чудовиська або вибухам і розривам бомб.

Інші метафоричні кореляти, що добираються автором для створення атмосфери острова, також акцентують жахливий і небезпечний характер місцевості, що узагальнюють концептуальні метафори *РОЗЛОМИ СКЕЛЬ Є ШРАМИ / ROCK EDGE IS A SCAR, КОКОСИ Є ЧЕРЕПА / COCONUTS ARE SCULLS* тощо.

Акцентування такого негативного характеру вплив природи, навіть віддалено, і за рахунок опису не ключових об'єктів дійсності, допомагають створити певну атмосферу за рахунок засобів образності в ході створення пейзажних описів в романі.

Образна репрезентація людини в романі В. Голдінга «*Lord of the Flies*» відрізняються тим, що *ЛЮДИНА*, внаслідок своєї специфічної поведінки, уподібнюється часто до тварин, переважна кількість яких - хижі. Серед метафоричних корелятів людини знаходимо таких тварин як *вовк (wolf)*, *собака (dog)*, *кажан (bat)*, *чорний птах (black bird)*, *мавна (ape)*, *кішка (cat)*, також *комаха (insect)*, *хробак (worm)*, *креветка (shrimp)*, а також артефакт – *літак-винищувач (fighter-plane)*.

Добір джерела переосмислення допомагає акцентувати певну рису поведінки або стану людини, переважні більшість яких носить агресивний характер.

Коли хлопці зібрались до купи і почали встановлювати певні суспільні правила, обрали авторитетів і стали нагадувати суспільство в мініатюрі, автор дедалі частіше уподібнює їх стани – чи то радощів, чи то гніву, чи то мовчання, або сміху, до неспокійних станів природи – *шторму (storm)*, *хвиль (waves)*, *вітру (wind)*, або станів живої істоти – *смерті (death)*, *агонії (agony)*, *травмування (beating, rubbing)*.

В цілому, образне представлення людини в творі В. Голдінга, що

відбувається за рахунок дібрання таких метафоричних та метонімічних корелятивів, що входять до концептосфер *ПРИРОДА* та *АРТЕФАКТ*, полягає у акцентуванні таких рис людської поведінки як швидкість, ловкість, а також жорстокість, жажда вбивства, лідерські якості, які переважно складають образ людини як деструктивної істоти, тієї, що продовжує жити за принципами суспільства, з якого прибула, хоча і знаходиться на тлі незайманої природи.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аллен У. Традиция и мечта. Москва : Прогресс, 2001. 219 с.
2. Английская литература. 1945-1980. Москва : Наука, 1987. 564 с.
3. Апресян Ю. Д. Избранные труды. Т. 1. Москва : Языки русской культуры, 1995. 328 с.
4. Бабенко Л. Р. Лингвистический анализ художественного произведения. Екатеринбург : Изд-во Уральського ун-ту, 2000. 220 с.
5. Бацевич Ф. С. Очерки по функциональной лексикологии. Львов : Свет, 1997. 392 с.
6. Белехова Л. І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії). Херсон : Айлант, 2002. 328 с.
7. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.02.04 Київ : КНЛУ, 2002. 34 с.
8. Введенская Л. А. Русский язык и культура речи : учебное пособие для ВУЗов. Ростов н/Д : Феникс, 2000. 544 с.
9. Виноградов В. В. Избранные труды. Лексикология и лексикография. М. : Просвещение, 1977. С. 162–189.
10. Виноградов В. О языке художественной литературы. Москва : 1959. 327 с.
11. Воробйова О. П. Когнітивна поетика: здобутки і перспективи. *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В.Н.Каразіна*. 2004. Вип. №635. С. 18–22.
12. Воробйова О. П. Евристика модерністського дискурсу у когнітивно-поетологічному висвітленні (на матеріалі оповідань Вірджинії Вулф).

- Вісник КНЛУ*. 2009. Т.12. №1. С.31–43.
13. Воробьева О. П. Словесная голография в пейзажном дискурсе Вирджинии Вулф: модусы, фракталы, фузии. *Когниция, коммуникация, дискурс*. №1. 2010. С. 47–75.
  14. Гегель Ф. Энциклопедия философских наук. Т.2. Москва : Мысль, 2005. 695 с.
  15. Голдинг У. Выступление на встрече писателей Европы в Ленинграде. *Иностранная литература*. 1963. №11. С. 225–229.
  16. Голуб И. Б. Стилистическое использование в речи многозначных слов и омонимов. *Стилистика русского языка*. Москва : Рольф; Айрис-пресс, 2007. 448 с.
  17. Гребенникова Н.С. Зарубежная литература. XX век. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. 356 с.
  18. Есакова М. Н. Когнитивные аспекты переводов художественных произведений. *ВМУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2002. №1. С. 32–43.
  19. Ефимова Д. А. Библиейские аллюзии и образ Саймона в романе Уильяма Голдинга «Повелитель мух». URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/5/Efimova/> (дата звернення: 15.08.2021).
  20. Затонский Д. Искусство романа и XX век. Москва : Художественная литература, 2000. 369 с.
  21. Зверев А.М. Уильям Голдинг, сочинитель притч. *Дворец на острие иглы: Из художественного опыта XX века*. Москва : Советский писатель, 2000. С. 184–198.
  22. Зубов Д. Космический оптимизм Уильяма Голдинга. *Человек без границ*. 2009. №8. С. 60– 61.
  23. Ивашева В. Эпистолярные диалоги. Москва, 2003. 170 с.
  24. Камчатнов А. М. А. А. Потебня и А. Ф. Лосев о внутренней форме слова. *Русский филологический вестник*. 1998. №1/2. С. 17-32.
  25. Лейзеров Н. Л. Образность в искусстве. Москва : Наука, 2009.

26. Лосев А. Ф. Проблемы художественного стиля. Киев : Перун, 1994. 275 с.
27. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Москва : Правда, 1990. 573 с.
28. Манн Ю. В., Зайцев В. А., Стукалова О. В. Мировая художественная культура. XX век. Литература. Санкт-Петербург : Питер, 2008. 358 с.
29. Мотылева Т. Л. Литература против фашизма. По страницам новейшей зарубежной прозы. Москва : Советский писатель, 1987. 312 с.
30. Ольховиков Д. Б. «Образность» как категория филологического описания текста. *Res Linguistica*. Москва : Знание, 1999. 341 с.
31. Потебня А. А. Слово и миф. Москва : Наука, 1989. 203 с.
32. Плахтиенко О. П. Роман-притча Уильяма Голдинга «Повелитель мух» и его интерпретации. *Классика и современность. Материалы в помощь учителю*. Архангельск : Изд-во Поморского университета, 1999. С. 68–82.
33. Символічний характер художньої образності. URL: [http://pidruchniki.com/16400221/etika\\_ta\\_estetika/simvolichniy\\_harakter\\_hudozhnoyi\\_obraznosti](http://pidruchniki.com/16400221/etika_ta_estetika/simvolichniy_harakter_hudozhnoyi_obraznosti) (дата звернення: 17.09.2021).
34. Солсо Р. Когнитивная психология. Санкт-Петербург : Питер, 2002. 592 с.
35. Стояновская Е. Уильям Голдинг – сочинитель притч. *Иностранная литература*. 1968. №2. С. 259-261.
36. Чамеев А. Уильям Голдинг – сочинитель притч. *Голдинг У. Бог-скорпион. Клонк-клонк. Чрезвычайный посол*. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. С. 5–15.
37. Энциклопедический словарь английской литературы XX века. Москва : Наука, 2005. С.110–112.
38. Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература XX века. Москва : Олимп; ООО «Издательство АСТ», 1998. С.150–151.
39. Fauconnier G., Turner M. *The Way We Think: Conceptual Blending And The Mind's Hidden Complexities*. New York : Basic Books, 2003. 464 p.
40. Frazer R. The origin of the term “image”. *English Literary History*. 2010.

- №27.1. P. 149–161.
41. Freeman M. Poetry and the scope of metaphor : Toward a cognitive theory of literature. *Metaphor and Metonymy at the Crossroads : A Cognitive Perspective* / ed. by A.Barcelona. Berlin; New York : Mouton de Gruyter, 2000. P. 253–281.
  42. Gorska E. Image from the Cognitive Scene. Krakow : Universitats, 2003. 187 p.
  43. Gibbs R. W. The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding. Cambridge : Cambridge university press, 1994. 540 p.
  44. Hamilton C. The future of cognitive poetics. *Studia Anglica Resoviencia*. 2011. Vol. 2. P. 32–56.
  45. Kolek L. Emblems of English modernism: Epiphany, image, vorte. *Discourses of Literature*. Lublin : Maria Curie-Sklodowska University Press. 2007. P. 60–90.
  46. Kövecses Z. Metaphor: A Practical Introduction. Oxford : Oxford University Press, 2002. 426 p.
  47. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. Chicago : University of Chicago Press, 1980. 343 p.
  48. Langacker R. W. Concept, Image and Symbol. Berlin; New York : Mouton de Gruyter, 1990. 512 p.
  49. Lewis C. D. The Poetic Image. London : Jonathan Cape. 2017. 312 p.
  50. Murry J. M. Metaphor. *Selected Criticism 1916-1957*. Oxford : OUP, 2010. P. 37-52.
  51. Semino E. Language and World Creation in Poems and Other Texts. London; New York : Longman, 1997. 380 p.
  52. Sommer R. Other Stories, Other Minds : The Intercultural Potential of Cognitive Approaches to Narrative. *Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative* / ed. L. Bernaerts, D. de Geest, L. Herman. University of Nebraska Press, 2013. P. 155–175.
  53. Stockwell P. Cognitive Poetics : An Introduction. London : Routledge, 2002.

- 420 p.
54. Tabakowska E. *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1993. 278 S.
55. *Theory of Mind and Literature* / ed. by Paula Leverage, Howard Mancing, Richard Schweickert and Jennifer Marston William. Purdue University Press, 2011. 341 p.
56. *The Artful Mind : Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford : Oxford University Press, 2006. 336 p.
57. Tsur R. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam : Elsevier Science Publ., 1992. 315 p.
58. Turner M. *Death is the Mother of Beauty : Mind, Metaphor, Criticism*. Chicago : University of Chicago Press, 1987. 224 p.
59. Turner M. *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. Oxford : OUP, 1998. 208 p.
60. Turner M. *Reading Minds*. Princeton : Princeton University Press, 1994. 318 p.
61. Turner M. *The Cognitive Study of Art, Language, and Literature*. *Poetics Today*. 2002. № 23. P. 9–20.
62. Zlatev J. *Cognitive Semiotics : An emerging field for the transdisciplinary study of meaning*. *The Public Journal of Semiotics*. 2012. № IV(1). P. 2–24.
63. Wood J. *How Fiction Works*. London : Picador, 2009. 288 p.

#### **ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

64. Golding W. *Lord of the Flies*. London : Perigee Books, 2003. 268 p.

## SUMMARY

The paper presented focuses on the research of cognitive-poetic analysis of natural landscape representation in imagery and narrative structure of W. Golding's literary texts.

The object of this study is imagery and narrative interpretation of natural phenomena in literary prose of William Golding.

It is aimed at the research of specific features of imagery and narrative interpretation of natural phenomena and landscape in literary prose of William Golding as the representative of the XX century, interpreted through the prism of characteristic aspects of the epoch.

Based on the key assumptions of the theory of cognitive metaphor, shared to other types of tropes, as well as the achievements of cognitive semantics and cognitive poetics, the research applied the corresponding methodology for analysis.

The results obtained demonstrated that conceptualization and verbalization of natural phenomena is performed by means of conceptual tropes, among them the most frequent being metaphor, metonymy and their combination – metaphonymy, and insignification amount of oxymorons. Some imagery means are developed into literary symbols.

The general spectre of correlates selected by the author for imagery interpretation of natural phenomena of the landscape as source domain as well as referents as target domains belongs to artifacts and destructive phenomena of civilization. Dominating quantity of imagery conceptualization means from the point of view of their axiological aspects belongs to negative, stipulated by the specifically tragic perception as a result of catastrophic events of the epoch.

**Key words:** *cognitive poetics, literary text, imagery, narrative, cognitive metaphor, symbol*

