

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

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

**Кваліфікаційна робота  
магістра**

на тему **КОГНІТИВНІ АСПЕКТИ ГУСТАТИВНОЇ ОБРАЗНОСТІ  
ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ ДЖОАН ГАРРІС**

Виконала: студентка 2 курсу,  
групи 8.0351-1а-з  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські мови  
та літератури (переклад включно),  
перша – англійська  
освітньо-професійної програми  
Мова і література (англійська)

**Бука Єлизавета Русланівна**

Керівник д.ф.н., проф. Галуцьких І. А.  
Рецензент к.ф.н. доц. Надточій Н. О.

**Запоріжжя – 2022**

**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

Освітня програма Мова і література (англійська)

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

В.о. завідувача кафедри

Надточій Н. О.

«    »                      2022 року

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

БУКИ ЄЛИЗАВЕТИ РУСЛАНІВНИ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Когнітивні аспекти густативної образності художніх текстів Джоан Гарріс»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту): Галуцьких Ірина Анатоліївна, д.філол.н., проф

затверджені наказом ЗНУ від «24» травня 2022 року № 571-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту): 30 листопада 2022 року.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту): теоретико-методологічні засади когнітивної лінгвістики та когнітивної поектики, теорії концептуальної метафори, художні тексти романів Джоан Гарріс “Chockolate” та “Blackberry wine” та паремій англійської мови.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) вивчення розуміння перцептивних (сенсорних) концептів в мовній і художній картині світу; 2) специфіка художньої репрезентації густативного концепту в творах Джоан Гарріс.

## 5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Галуцьких І.А., д.філ.н., проф.	25.05.2022	25.05.2022
Розділ 1	Галуцьких І.А., д.філ.н., проф.	24.06.2022	24.06.2022
Розділ 2	Галуцьких І.А., д.філ.н., проф.	07.09.2022	07.09.2022
Висновки	Галуцьких І.А., д.філ.н., проф.	19.11.2022	19.11.2022

6. Дата видачі завдання: 25.05.2022 р.

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз;	травень 2022	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	червень 2022	виконано
3.	Написання вступу	червень 2022	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	липень 2022	виконано
5.	Написання практичного розділу	серпень 2022	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2022	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	листопад 2022	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	листопад 2022	виконано
9.	Захист	грудень 2022	виконано

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

**Магістрант**

\_\_\_\_\_ (підпис)

Є. Р. Бука

**Керівник роботи (проекту)**

\_\_\_\_\_ (підпис)

І. А. Галуцьких

**Нормоконтроль пройдено**

**Нормоконтролер**

\_\_\_\_\_ (підпис)

Е. О. Веремчук

## РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 67 стор., 78 джерел.

**Об'єкт дослідження:** мовні засоби репрезентації сенсорного концепту TASTE в художніх текстах англійські паремійні одиниці з компонентом FOOD в англійській мові.

**Мета роботи** полягає в розкритті специфіки переломлення уявлення про сенсоріку, представлену сенсорікою смаку, в художній картині світу і яку репрезентацію вона отримує в образно-нарративній структурі образних художніх текстів Джоан Гарріс.

**Теоретико-методологічні засади:** ключові положення когнітивної поетики, реконструкції когнітивної метафори (Дж. Лакофф, М. Джонсон). лінгвістики тексту, образності художнього тексту.

**Отримані результати:** в ході роботи була проведена систематизація відібраних текстових фрагментів, здійснено їх аналіз шляхом реконструкції концептуальних тропів (метафори, метонімії) і виявлено їх роль і значущість в образно-нарративній системі художніх текстів Джоан Гарріс як представниці постмодернізму в літературі. Отримані дані, що засвідчили магістральну роль сенсоріки в створенні художньої картини світу аналізованих романів, корелюють із загальною тенденцією, що стосується художньої образності постмодерністської літератури в цілому.

*Ключові слова:* сенсоріка, концепт TASTE, густативна сенсоріка, когнітивна лінгвістика, когнітивна поетика, когнітивна метафора, образність, символіка, художній текст, Джоан Гарріс

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 ПЕРЦЕПТИВНИЙ КОНЦЕПТ TASTE У МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ І ПІДХОДИ ДО ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	6
1.1 Поняття сенсорики і та її осмислення в гуманітарній науці .....	6
1.2 Сенсорика в художньому тексті у літературознавчому та когнітивно- поетологічному підході .....	12
1.3 Вербальне вираження сенсорики смаку в художньому дискурсі.....	19
1.4 Когнітивно-поетологічний підхід до вивчення сенсорики смаку .....	23
<b>РОЗДІЛ 2 ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СМАКОВИХ ВІДЧУТТІВ У РОМАНАХ ДЖОАН ХАРРІС</b> .....	28
2.1 Густативна образність та її роль в романі Дж. Гарріс “Chocolate”.....	28
2.2 Характеристика смакових образів у романі Дж. Гарріс “Blackberry Wine”.....	39
2.3 Когнітивно-поетологічний аналіз образності сенсорики смаку в художніх текстах Дж. Гарріс .....	51
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	58
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	61
<b>ДОДАТОК А</b> .....	68
<b>ДОДАТОК Б</b> .....	74
<b>ДОДАТОК В</b> .....	79

## ВСТУП

Чимало науковців цікавилися вивченням та описом сенсорики смаку як складової сенсорної системи. Ще античних авторів цікавило питання взаємодії різних видів відчуттів (синестезії), однак предметом досліджень сучасних вчених – як психологів, так і лінгвістів цей феномен став лише у XX столітті.

Зокрема, вивченню підлягають особливості синестезії як мовної універсалиї [Олгоф 2011, с. 112]. Явище синестезії привертало увагу дослідників також в аспекті компаративних аспектів [Куценко 2009; Галуцьких 2012].

Сенсорна лексика – та, що передає назви і характеристики результату сприйняття дійсності різними органами чуття – також привертала чималу увагу лінгвістів [Пермінова 2003]. При цьому, густативні прикметники не отримали достатнього висвітлення в лінгвістичних студіях, обмежуючись лише декількома розвідками на матеріалі різних мов [Білоус 2005; Гайдаєнко 2002; Висоцька 2012; Куценко 2009], що ж стосується ролі густативної лексики в художній семантиці, то вона не отримувала системного опису

Огляд наукової літератури з досліджуваного питання [Балашова 1998; Білоус 2005; Велігіна 2012; Висоцька 2012; Волошина 2014; Гайдаєнко 2002 та ін.] дає підстави стверджувати, що в сучасному мовознавстві та літературознавстві цій проблемі приділено недостатньо уваги, хоча сенсорика як така і сенсорка смаку, зокрема, займає виразне місце серед художніх засобів образності в сучасній літературі, що і визначило актуальність цього дослідження.

**Актуальність** роботи визначається загальною спрямованістю сучасних лінгвістичних та літературознавчих досліджень на вивчення образності художнього тексту засобами когнітивної поетики.

**Об'єктом** дослідження є сенсорика смаку в художній семантиці.

**Предметом** дослідження є особливості сенсорики смаку та її ролі в образно-нарративній структурі романів Джоан Гарріс “Chocolate” та “Blackberry Wine”.

**Матеріалом** дослідження послужили романи Дж. Гарріс “Chocolate” («Шоколад») та “Blackberry Wine” («Ожинове вино»).

**Метою** дослідження є вивчення особливостей сенсорики смаку та її ролі в образно-нарративній структурі романів Джоан Гарріс “Chocolate” та “Blackberry Wine”.

Для досягнення мети ставилися такі **завдання**:

- визначити теоретичні засади вивчення перцептивного концепту «смак» у мовній картині світу;
- охарактеризувати проблеми вивчення сенсорики в сучасному мовознавстві;
- дослідити сенсоріку в художньому тексті у літературознавчому підході;
- проаналізувати вербальне вираження сенсорики смаку в художньому дискурсі;
- розглянути художню репрезентацію смакових відчуттів у романах Джоан Харріс;
- охарактеризувати густативну образність (епітети, порівняння і метафори) та її роль в романі Дж. Гарріс “Chocolate”;
- подати характеристику смакових образів у романі Дж. Гарріс “Blackberry Wine”.

**Методи** дослідження зумовлені метою, завданнями та проаналізованим матеріалом: зіставний метод; контекстуально-інтерпретаційний; описовий; дефініційний, лексикографічний; статистичний, метод реконструкції концептуальних тропів (метафора, метонімія).

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що у роботі комплексно розглядаються особливості сенсорики смаку та її роль в образно-нарративній структурі романів Джоан Гарріс “Chocolate” та “Blackberry Wine”.

Проводиться дослідження конкретних особливостей прозового доробку авторки, а виявлені тенденції характеризуються як притаманні літературному процесу ХХ століття.

**Практичне значення** дослідження дипломної роботи полягає в тому, що дібраний та проаналізований матеріал може бути використаний на лекціях з літературознавства, зарубіжної літератури, стилістики, теорії літератури, лінгвістичного аналізу тексту.

Логіка дослідження зумовила структуру дипломної роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури, списку джерел (78 позицій) ілюстративного матеріалу, додатків, резюме. Загальний обсяг роботи становить 67 сторінок.



## РОЗДІЛ 1

### ПЕРЦЕПТИВНИЙ КОНЦЕПТ TASTE У МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ І ПІДХОДИ ДО ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1 Поняття сенсорики і та її осмислення в гуманітарній науці

Цей розділ роботи присвячено загальному розумінню сенсорики та сенсорики смаку, зокрема, та історії її осмислення в гуманітарній думці.

В європейській духовній історії роздуми про їжу визначалися переважно думками про скорочення так званих «нищих відчуттів». Із позиції сучасної філософської кулінаристики, поступова зміна відбулася після Французької революції, коли було бюргерством розпочато розширення ролі тієї насолоди, від якої ніколи не відмовлялася аристократія.

У розвитку нових ідей суттєву роль відіграли німецький просвітник, публіцист і письменник Георг Форстер і французький філософ і соціолог ХІХ ст. Шарль Фур'є був засновником *гастрософії*, яка привернула увагу до зміни кулінарної культури вже самим новим поняттям, введеним до наукового обігу. У праці «Про ласощі» (“Über Leckereyen”, 1788) Г.Форстер як результат усіх гуманістичних зусиль прославляє “удосконалену людину у цивілізованому житті, в основу організації буття якої закладено радість від неї і її чуттєве переживання. «Проте справжні ласощі не є винаходом голодного, а наслідком роздумів про отриману насолоду, прагненням розуму знову пробудити її жадання за допомогою інших відчуттів; і це без сумніву був не малий прогрес у мисленні: від турботи про шлунок до турботи про піднебіння! Це вже велике здобуття, навіть якщо нервова система розпочинає свої вправи лише з цього приводу і лише з цією кінцевою метою. Пам'ять все ж отримує нові враження, уява міркує про це; й навіть хист судити про щось діє у значно більшому колі порівнювальних уявлень. Так, майже не помітно, розвиваються поняття

корисного, доброго і красивого поряд з їхніми протилежностями, а вібрації мозку стають все точнішими і швидшими, аж доки нарешті не настає задоволення від мислення, просто, щоб помислити...» [цит. за: Johnson 2017, с. 20–21].

Гастрософію, яка передбачає і просте харчування, і практичне використання відчуття смаку, і досягнення через насолоди інтерпретують як «естетику благополуччя у суспільстві гармонії», гастрономічну мудрість і науково обґрунтоване соціальне мистецтво встановлення соціальної рівноваги й гармонії [Маценка 2012, с. 300]. Обидві концепції демонструють підсилений інтерес до фізіологічного смаку, який стає поштовхом до смаку естетичного.

З метою логічного викладу інформації, розглянемо спочатку смак з точки зору сенсорних відчуттів, потім СМАК як концепт і, насамкінець, сенсорну (перцептивну) лексику, що слугує засобом вербалізації смаку, набуваючи в художньому тексті особливої ролі і інтерпретації.

З огляду на смак як сенсорне відчуття, зазначимо, що, з одного боку, сенсорика становить початковий рівень пізнання та віддзеркалює найпростішу пізнавальну діяльність, за посередництва якої людина отримує елементарні відомості про зовнішнє середовище і стан свого організму. З іншого – відчуття видаються складними нейропсихофізіологічними процесами відображення в мозку людини окремих властивостей предметів і явищ при їх безпосередній дії на органи чуттів [Кордуелл 2009, с. 115]. Це складає підґрунтя для формування сенсорної тканини свідомості індивіда, тобто його сенсорного інтелекту [Мещерякова 2011, с. 205].

Втрата здатності відчувати – це втрата каналів зв'язку людини зі світом. За О. Воробйовою, в образному просторі художнього твору актуалізація смакових відчуттів відбувається через опредметнення в останньому концепту СМАК як ментального утворення, одиниці мислення й пам'яті, антропологічний потенціал якого реалізується через його функцію як вагомого смислопороджувального чинника, парадоксальних смислів зокрема [Воробйова 2008]. Сенсорна пам'ять як процес ментальної діяльності людини

забезпечує утримання продуктів сенсорної обробки інформації, що надходить до органів чуття [Маріна 2012, с. 5]. Іншими словами, у результаті подразнення відповідних рецепторів інформація надходить до головного мозку у вигляді сигналів. Далі відбувається їх обробка (декодування) і виникає певний сенсорний образ, який не зникає миттєво, а поступово затухає.

За словами Н. Лебединцевої, з усіх органів відчуття, через які людина осягає та інтерпретує зовнішню реальність, смак постає водночас одним з перших, проте найменш продуктивним джерелом інформації про світ. З одного боку, новонароджена дитина осягає зовнішній матеріальний світ насамперед через контактні відчуття тактильного характеру (тиск, температура, дотик) і смак (материнське молоко та все, до чого дитина має безпосередній доступ, ідентифікується нею через смакові якості) [Лебединцева 2012, с. 261]. Однак, на відміну від дистантних відчуттів, що фіксують звуки, запахи та зорові образи, саме контактні відчуття найменше вдаються до абстрактної символізації в подальшому конструюванні людиною свого уявлення про зовнішній світ і тому мають обмежені функції образно-емоційної репрезентації у витворах мистецтва.

Смак визначають як більш пасивне відчуття (порівняно із зором і дотиком), оскільки ним важко маніпулювати [Найссер 2001, с. 159]. До того ж, маємо дуже обмежений вибір смакових варіантів – лише чотири основні (кислий-солоний, гіркий-солодкий) та чотири додаткові смаки (жирний, терпкий, гострий (пекучий) та уамі).

Значущість сенсорики у сприйнятті людиною світу неможливо переоцінити, оскільки будь-який із феноменів навколишньої дійсності сприймається органами чуття, паралельно підлягаючи логічному осмисленню і категоризації. Тісний взаємозв'язок концептуалізації і категоризації з системою сприйняття світу п'ятьма органами чуття, з одного боку, і з обробкою сенсомоторних і перцептивних даних за допомогою мови [Галуцьких 2016, с. 307], з іншого, робить актуальними дослідження

специфіки мовної репрезентації сенсорних, або перцептивних концептів та визначення їх ролі в когнітивних процесах.

Отже, сенсорними, або перцептивними вважають концепти, які виступають репрезентантами знань про різні види сприйняття – візуальне, слухове, тактильне, смакове та ольфакторне, специфіка яких зумовлена самою природою чуттів, що є суб'єктивними за своєю сутністю, а отже, неоднозначними в плані інтерпретації [Брилева 2010, с. 17–20].

Сенсорні концепти є ізоморфними одиницями, вербалізація яких, звичайно, здійснюється згідно з етномовними парадигматичними принципами, що може призвести до виникнення певних труднощів при перекладі [Пермінова 2011, с. 5]. Засобами вербалізації сенсорних концептів слугує перцептивна або сенсорна лексика, особливості якої досліджувалися неодноразово багатьма вченими.

Потрібно зазначити, що проблеми вивчення лексичних одиниць викликають особливий інтерес, оскільки саме в лексиці найбільш яскраво відображена національна специфіка мови. Словниковий склад є найбільш чутливим до різноманітних зовнішніх факторів впливу, на ньому постійно відбивається дія внутрішніх законів розвитку мови. До того ж, питанню вивчення сенсорної лексики присвячено багато праць таких вітчизняних та зарубіжних вчених. Сенсорика – це безпосереднє відображення предметів і явищ об'єктивної дійсності органами чуття [Великий 2005, с. 75] Так, Л.Овчиннікова визначає сенсорну лексику як засіб вираження індивідуальної аксіологічної системи [Овчинникова 2009, с. 97].

Сенсорна лексика має вагомe значення у концептуалізації дійсності, оскільки історія становлення мовної картини світу починається саме з чуттєвого пізнання людиною навколишнього світу. Згідно з К. Тулюлюк, «за кожною одиницею сенсорної лексеми маємо чуттєвий образ – образ нижчого рівня, а в художньому тексті ця одиниця може стати засобом художньої образності» [Тулюлюк 2011, с. 104]. Складна семантика сенсорної лексики є важливою як для вираження асоціативної, індивідуальної оцінки об'єкта

сприйняття, так і для передачі емоційного стану суб'єкта мовлення. Емотивно-оцінне навантаження сенсорної лексики є засобом відображення суб'єктивного світу людини і актуалізується по-різному у різноманітних типах дискурсу.

Густативною називаємо лексику на позначення смаку (від лат. *gustatus* 1 «смак, смакове відчуття»). Смакові відчуття постають одним із видів сенсорного механізму сприйняття, основною функцією яких є визначення якості споживаної їжі, що здійснюється шляхом аналізу смакових характеристик харчових речовин, а також поліпшення апетиту [Мохосоєва 2013, с. 34]. Найменування смаку належать до перцептивної лексики, яка відіграє важливу роль у відображенні об'єктивної дійсності.

Сенсорна лексика є вагомим компонентом мовних картин світу, оскільки саме на основі чуттєвої інформації про світ відбувається концептуалізація дійсності на площині тієї чи іншої мови. Сенсорна лексика є одним з основних засобів репрезентації авторської мовної картини світу. Найвищу частотність уживання сенсоризми мають у структурі віршових творів, оскільки краса поетичного слова розкривається у високій концентрації сенсорних образів. Завдяки універсальності концептуальної сфери чуттєвого сприйняття, сенсорна лексика в контексті твору слугує тим семантичним знаменником, до якого можна звести мовні картини світу, що уособлюють автори оригіналу та цільового тексту. Це дозволить визначити способи досягнення адекватності при відтворенні сенсорного пласту лексики у структурі цільового тексту [Пермінова 2003, с. 6].

Л. Балашова наголошує, що характерна особливість людини як біологічного організму – здатність сприймати і обробляти інформацію про зовнішній світ за допомогою органів почуттів і відповідним чином реагувати на цю інформацію. Саме ці специфічні особливості вже в старший період розвитку лягають в основу формування метафоричних значень у цілої групи різноманітної по семантиці лексики [Балашова 1998, с. 81]. Під «мовною

сенсорикою» розуміють наявність смислової складової сприйняття в мовних одиницях [Овчинникова 2009, с. 76].

Як зазначає О. Огуй, людина існує у багатовимірному світі, а відчуття через органи чуття локалізуються у свідомості двовимірно як конструйовані відображення, що проявляються на мовному рівні як одновимірний сигнал». Сенсорні процеси безпосередньо забезпечують найтісніший пізнавальний контакт людини з об'єктивним світом і служать підґрунтям для подальшої ментальної обробки й мовного позначення. Оцінка безпосередньо впливає з того відчуття, яке незалежно від волі й самоконтролю, переживає людина. Сенсорна лексика є вербальною актуалізацією понятійної сфери «чуттєве сприйняття», у якій закодована вся інформація про навколишній світ. Дослідження сенсорної лексики проводилися в різних аспектах та на матеріалі багатьох мов [Огуй 2011].

Лінгвісти висвітлюють і проблему відображення в мові результатів актів пізнавальної та класифікуючої діяльності людини, досліджуючи статичний та динамічний аспекти семантики лексичних одиниць, що відображають категорію звука в сучасній англійській мові [Мелько 2009, с. 225]. О. Волошина застосовує комплексний підхід до аналізу п'яти мікрополів лексико-семантичного поля «чуттєве сприйняття» в системі сучасної англійської мови [Волошина 2014, с. 13].

Дослідники концентруються також на вивченні атрибутивних вживань температурних прикметників, особливе місце в якому посідає визначення параметрів, що структурують температурні значення у російській картині світу [Пермінова 2011]. Для мовного сенсорного образу характерне вільне, необов'язкове ставлення до «сутнісної» характеристики відображуваного предмета. Ця властивість проявляється з повною очевидністю тоді, коли який-небудь феномен отримує побічно-метонімічне образне втілення. У мовному образі спостерігається прихильність до конкретного мовного виразу, на базі якого він формується.

Таким чином, у процесі опрацювання теоретичних джерел, було виявлено, що багато лінгвістів встановили різні поняття значення «сенсорне відчуття», «сенсорний концепт», «сенсорна лексика». Так, сенсорне відчуття – це пізнавальний психічний процес відображення в мозку людини окремих властивостей предметів і явищ при їх безпосередній дії на її органи чуттів. Сенсорними або перцептивними є концепти, які виступають репрезентантами знань про різні види сприйняття – візуальне, слухове, тактильне, смакове та ольфакторне, специфіка яких зумовлена самою природою чуттів, що є суб'єктивними за своєю сутністю, а отже, неоднозначними в плані інтерпретації. Під сенсорною лексикою ми розуміємо компонент мовної картини світу, вербальну актуалізацію понятійної сфери чуттєвого сприйняття.

## 1.2 Сенсорика в художньому тексті у літературознавчому і когнітивно-поетологічному підході

У літературознавчих студіях смак досить рідко стає основним предметом дослідження і застосовується переважно до аналізу творів епічних (частіше прозових) та драматургійних жанрів, де наявний соціально-побутовий контекст, що може включати опис страв, смакові характеристики і процес споживання їжі персонажами. Натомість поезія, тяжіючи до максимальної емоційної місткості й лаконічності образу, прагне синестезійного поєднання відчуттів, здатних породжувати цілісні переживання, – у першу чергу це зорові образи, звуки та запахи.

В художньому поетичному дискурсі смакові відчуття виконують лише додаткову функцію виразності, допомагаючи підсилити відповідну емоцію. Однак, оскільки людина мислить себе у світі через проекцію власного тіла [Галуцьких 2016], і, за У. Найссером, «будь-яка перцептивна активність

(зокрема і смак) дає інформацію і про того, хто сприймає, і про середовище, про «Я» та загалом про світ, який сприймається» [Найссер 2001, с. 32], простежуючи наявні в поетичному тексті смакові відчуття, можна скласти певне уявлення про специфіку світосприйняття самого поета. Зокрема, це дає підстави співвіднести характерні аспекти художнього світовідчуття митця з естетичною концепцією його творчості.

У художніх творах можна знайти чимало прикладів вживання сенсорики смаку, що, зазвичай містить описи їжі, напоїв, певних традицій, пов'язаних із їх споживанням тощо. Так, багато їх знаходимо у творах «Хоббіт» Дж. Р. Толкієна, «Аліса у Задзеркаллі» Л. Керолла, «Блини» Теффі (Н. Лохвицької), «Неїстівна вечеря» В. Теннессі, «Різдвяна пісня у прозі» Ч. Діккенса, «Хозарський словник» М. Павича, «У сторону Свана» М. Пруста, «Хліб і вино» Ф. Гельдерліна тощо.

Саме тому цей аспект сенсорики смаку стає об'єктом дослідження літературознавчих розвідок як в традиційному ракурсі, так і в новітньому підході, яким є когнітивна поетика, в рамках якої відзначається міждисциплінарний вплив сенсорної лексики на позначення концепту СМАК у художньому дискурсі.

Поетика – вивчення літературного твору (художнього тексту) в аспекті його взаємозв'язку з поетичною мовою, коли вони не протиставляються одне одному, а постають як єдине ціле, що визначає статус поетики як міждисциплінарної науки, яка використовує принципи, методи і механізми літературознавства і лінгвістики з метою передачі поетичною мовою художньо значимої інформації, яка актуалізована в тексті набором мовних засобів, вибір яких визначається усвідомленою ментальною діяльністю письменника або поета, що використовують можливості авторського світобачення в якості основи для його естетичного сприйняття читачем як витвору мистецтва [Turner 2002].

Сенсорний або перцептивний тип концептів також опиняється в фокусі уваги подібних літературознавчих або когнітивно-поетологічних досліджень.



Окреме місце серед досліджень сенсорних концептів посідає досвід вивчення їх образного потенціалу та особливостей репрезентації в художньому тексті як компонентів індивідуально-авторської картини світу [Старостина 2010, с. 13].

Отримані результати демонструють, що сенсорні концепти виступають значущими елементами художнього тексту, причому спектр їх художніх виявів охоплює образну, композиційну та змістову сторони твору [Мещерякова 2011, с. 45]. Сенсорні образи дійсно виявляються є вагомим смислопороджувальним чинником у художньому тексті, формуючи його концептуальний простір [Мещерякова 2011, с. 46] і створюючи специфічну авторську художню картину світу, яка відповідає епосі та світогляду самого автора.

Художня сенсорика виступає як чинник створення сюжетного напруження, рухає хід оповіді, фокусує увагу на певних рисах персонажів, акцентує ключові етапи розгортання твору. Сенсорика відіграє важливу роль також і в процесі сприйняття тексту, оскільки ментальна стимуляція відчуттів підсвідомо включає читача у вир художньої реальності і сприяє виникненню читацького емоційного резонансу [Воробйова 2008, с. 126].

Міфопоетична специфіка густативів у художньому тексті є досить маловивченою, тому представляє перспективний аспект дослідження, зокрема в контексті реалізації антропоцентричної моделі світосприйняття автора художнього твору [Сатановська 2015, с. 235]. Це походить від правдивого уявлення і, що їжа є центральним актом у житті суспільства, що осмислюється космогонічно, в акті їжі космос зникає та з'являється, а сам акт розривання та розгризання символізує акт безсмертя (спасіння від смерті, воскресіння), а також злиття людини і космосу [Фрайденберг 1997, с. 45].

Образи їжі та смаку постають точкою перехрещення мотивів у структурі твору й починають виконувати змістотворчу та сюжетотворчу функції. Пропонується вживати термін «гастрономічна поетика» в рамках терміну «антропологічна поетика», а також підкреслюється космогонічне походження густативних образів у міфопоетичній структурі художнього тексту

[Самоделова 2008, с. 58], що є свідченням не випадкового характеру надання такої значущості самому об'єкту і процесу їжі, що виходить за рамки інтерпретації як суто фізіологічної потреби людини.

Це породжує випадки надання особливого образно-символічного значення цьому процесу. Зокрема, це прослідковується у часопросторовій структурі роману М. Юрсенар «Філософський камінь», виокремлюються два домінуючі образи – сімейної оселі і мандрівника як частини простору шляху. При цьому, густативні образи виступають одним із художніх засобів детермінації простору або темпорального періоду в житті того чи іншого персонажа, додаючи їм певних характеристик. Так, у просторовій структурі роману «Філософський камінь» два домінуючі просторових образи, що формують змістову опозицію: образу сімейної оселі притаманні та образу мандрівника, де протиставлення реалізується через систему гастрономічних метафор, які виконують змістотворчу функцію на різних рівнях: рівні персонажів, сюжетних ситуацій, топоніміки. Таким чином поетологічні особливості густативних образів, притаманних цим двом видам простору, є художнім засобом втілення антропоцентричної спрямованості творчого пошуку М. Юрсенар та прагнення письменниці відтворити ренесансний міф, наголошуючи на найвищій цінності людини і всього людського. Це створює підстави для інтерпретації сенсорики смаку як текстоутворюючого явища в художній літературі, що ілюструє цей художній текст.

Деякі автори виявляються ще більш прискіпливими до диференціації сенсорики смаку в своїх творах, як це робить, зокрема, Томас Манн. Так концепт СМАК він застосовує у подвійному значенні: як вчення про чуттєве сприйняття і про прекрасне, тобто додаючи поняття про естетичний смак.

Сцену їжі у цій дискусії щодо поняття смаку тлумачили як прасцену виникнення культури (наприклад, у Форстера «Про ласощі» або також у Канта «Гаданий початок людської історії»), в якій розмежовуються інстинкт і насолода.

Носієм можливості диференціації був смак, якому світ відкривався у красивій формі та образі й завданням якого було «моральне прищеплювання чуттєвої принадності» [Маценка 2012, с. 310]. Відтак інсценування обідів та вечерь у творах письменника відображає сприйняття світу через їжу та напої в індивідуальному, соціальному, культурному та ритуальному аспектах. У таких описах вбачають циркуляцію соціальної енергії, історично й соціально обґрунтований занепад сімейного застілля. З антропологічного та літературознавчого погляду, цікавими є зображені в романах застольні розмови, а з біографічного та кулінарного – збережені в архіві Т. Манна кулінарні книги, меню та сімейні рецепти.

О. Усенко доводить, що і в японській літературі автори не нехтують прийомом їстівних метафор, а використовують «культурно-гастрономічні референції для зображення героїв, часто – іноземців, які через національні страви намагаються зрозуміти японський характер або навіть набути деяких його рис» [Усенко 2011, с. 190].

На думку Л. Золотюк, «смакові» засоби також є одними із виразних ознак портретування у прозі В. Винниченка, завдяки чому портретні описи нагадують картини Дж. Арчімбольдо й імпресіоністів [Золотюк 2012, с. 219]. «Смакові» прийоми можуть по-різному бути вписані у портрет героя: стосуватися лише зовнішності або глибинних пластів ідентичності; підкреслювати красу персонажа чи, навпаки, акцентувати увагу на мало привабливому тощо. Ці засоби та їхні особливості додають портретам красномовності, екзотичності, а інколи й не лише виокремлюють, а й не асоціюють описаного персонажа від загалу.

І в поезії опис їжі може бути важливим змістовим елементом, вагомим засобом посилення експресії через глибокий символізм [Дубровський 2012, с. 191].

Концепт СМАКУ нерозривно пов'язаний із діяльнісним досвідом та індивідуальним світовідчуттям людини. Причому це стосується її

діверенційованих іпостасей – як суто чуттєвого, сенсорного розуміння смаку, так і смаку як естетичної категорії.

І цей високий ступінь індивідуалізації всього «смакового» висуває особливе завдання – знайти такі засоби вербального вираження думки, завдяки яким втрата конотації при її передачі була б мінімальною. Втім, все одно не можливо уникнути множинності відтінків сприйняття й ступеня глибини емоційного впливу на реципієнтів (читачів) із різною мірою чуттєвого й діяльнісного досвіду, а отже – різними смаками, що знаходимо як паралель і у Г. Г. Гадамера, який зауважує, що «як людина переживає світ у своєму досвіді, як вона його бачить, чує, зрештою, сприймає на смак – усе це навіки лишається її сокровенною таємницею» [Гадамер 1991, с. 86].

У рамках літературознавчого підходу цікавими знахідками щодо актуалізації сенсорних концептів виявилися романи В. Вулф – однієї з фундаторів англійського модернізму. Зважаючи на те, що проблемі реалізації концепту СМАКУ під час споживання їжі приділяли значну увагу як зарубіжні, так і вітчизняні критики і сама письменниця була достатньо скептично налаштована проти традиційного способу зображення сцен прийняття їжі в художній літературі. Це вплинуло на те, яким чином она підходить до трактування сенсорики смаку в своїх власних творах. Як представниця напряму «потoku свідомості», вона в романі «Хвилі» зображує це не стільки у площині гастрономічних смаків, скільки у сфері естетики. У неї це перетікає в простір духовний, що бачимо з метфор, які вона застосовує, гворячи, що розмова, ніби духовна їжа, насичує персонажів, сакралізує їхній простір, посилює естетичні конотації. Її персонажі входять у систему так званого зближення – відштовхування, спровоковану зустріччю, або ж долучаються глибин особистісної суті, актуалізуючи зустріч з власним «я». Концепт СМАКУ є одним з обов'язкових елементів зустрічі. Вони слугують одним із чинників входження до діалогу, дозволяють персонажам не стільки вгамувати свій фізіологічний голод, як сублімувати душевний. Концепт СМАК також виступає маркером гендерної нерівності та вказує на вторинне

положення жінки в патріархальному соціумі. Тож в своєму романі авторка засвідчує дієвість застосування позицій комунікативної філософії життя і досить оригінальним чином сенсорика смаку знаходить відбиття в образно-символічному просторі її роману, що потрактовується характерним для своєрідності душевного стану письменниці.

Інші автори також демонструють своє специфічне бачення цього плану сенсорики. Так, у широкому культурологічному контексті органічним виявляється звернення Дж. Барнса до смакової сенсорики в нарисі «Земля без брюссельської капусти», що суголосне народженню образу Тривожного Педанта як штриха до зображення англійського національного характеру і його подальшу розбудову в книзі есеїстики «Педант на кухні» і в оповіданні «Апетит» [Велигіна 2012, с. 56], де сенсорика смаку також має визначну роль художнього плану.

Для Дж. Барнса загалом притаманна підкреслена заглибленість в культуру, асоціативність, в чому є особливість асоціативного бачення автора, вихована мистецтвом, як спадкоємця традиції *art-literature*, біля витоків різновиду якого він стоїть – традиції створення роману про роман. Це явище в сучасній прозі можна розуміти як «літературу про літературу» (“*literature-literature*”), і в такому ракурсі література про смаки може бути розглянута як варіант цієї загальної тенденції, і такі твори У складають особливий пласт прози. Такий напрям представляє, зокрема, «Секрети кухні: значення кулінарії в повсякденному житті» Ф. Шорта, що є майже науковим дослідженням типів особистості, здатних або нездатних готувати, феноменів «кухаря» і «страви», і ще цілого ряду аспектів «смакової» теми. В цій роботі, до речі, Ф. Шорт цитує і Дж. Барнса, закликаючи на допомогу образ Педанта для характеристики героїні, яка, не враховуючи ані сезонності, ні наявності продуктів, «вважає за краще починати з рецепта» [Short 218, с. 74]. Це свідчить про популярність смакової тематики загалом, і в погляді Дж. Барнса, зокрема, що робить продуктивними і творчий метод автора, і вигаданих ним персонажів, створюючи підґрунття для інтертекстуальних образів

Зважаючи на таке розмаїття образів і інтерпретацій смакової сенсорики і теми смаку в цілому в контексті літературних творів, розуміємо обґрунтованість приписування особливості текстотвірної ролі сенсорики. Це, залежно від ролі, специфічне вираження знаходить і на суто лінгвальному рівні. Тож в наступному підрозділі розглянемо особливості вербалізації концепту СМАК за допомогою лексико-семантичних, а також морфологічних, синтаксичних, стилістичних засобів.

### 1.3 Вербальне вираження сенсорики смаку в художньому дискурсі

Сенсорика сприйняття є об'єктом дослідження різних напрямів сучасного мовознавства: когнітивного, стилістичного, порівняльно-типологічного, семантичного психолінгвістичного та інших. Перцептивна складова в тій чи іншій мірі постійно потрапляє у фокус уваги авторів робіт, присвячених проблемам кореляції мови і мислення [Brandt 2015].

В когнітивному напрямі мовознавчих досліджень перцептивні процеси осмислюються як основний механізм пізнавальної діяльності і категоризації дійсності, що впливає на мовну категоризацію [Воройбова 2003; Brandt 2015], а також вивчаються способи вербалізації сприйняття як психічного процесу засобами мови, що також постає дуже складним процесом, адже сенсорика як процес є складним явищем, ускладнюючись ще моментом вербалізації [Галуцьких 2016, с. 217].

В фокусі уваги семантичних досліджень часто перебувала перцептивна лексика [Пермінова 2003; Тутулюк 2011]. Особливо докладно вивченими є перцептивні дієслова, які позначають результат дії оргнів чуття в аспекті лексичного змісту, граматичних властивостей, словотвірного потенціалу, функціонування в художньому, діалектному, публіцистичному тексті [Ковпик 2013; Мещерякова 2011; Старостина 2011].

В рамках семантичного синтаксису вивченню підглядають способи репрезентації ситуації сенсорного сприйняття з опорою на поняття пропозиції, де основну увагу фокусують на способах вербалізації її основних компонентів: суб'єкта, об'єкта, предиката, кваліфікатора та ін. [Сидоренко 2017, с. 174].

Сенсорна лексика смаку є вагомим компонентом мовних картин світу, оскільки на основі інформації про світ відбувається концептуалізація дійсності в площині мови [Ігнатієва 2012, с. 212].

Все більше уваги лінгвістів привертається до стилістичного аспекту дослідження перцептивної семантики. Мовні одиниці – як лексичні, так і синтаксичні, з сенсорним значенням регулярно вивчаються в аспекті текстотворення і смислотворення в межах мистецького дискурсу [Ковпик 2013; Мещерякова 2011 та ін.].

Окрема увага фокусується на аналізі мовних одиниць з перцептивною семантикою смаку, які актуалізуються на різних рівнях смислової структури твору і утворюють те, що називають «художній психологізм» [Галич 2006, с. 236] персонаж є учасником подій, який виражає авторську ідею, а також носієм певного емоційного стану, типу мислення, домінуючого виду чуттєвого сприйняття.

За допомогою перцептивних характеристик смаку автор відтворює картину і створює ілюзію достовірності, дозволяє читачу ніби відчувати те, що стає предметом його опису.

Варто зазначити, що сучасна лінгвістика визначається глибинним проникненням у текстову семантику. До таких текстових явищ такого порядку, що вивчаються дослідниками, є образні структури, які значно впливають на створення текстової семантики і називаються сенсорними образами, які поділяються на зорові, слухові, тактильні, смакові образами, і є обов'язковим атрибутом будь-якого художнього тексту. Сенсорні процеси безпосередньо забезпечують тісний пізнавальний контакт з об'єктивним світом і слугують підґрунтям для подальшої ментальної обробки й позначення.

Дослідники відзначають, що кожен автор має «улюблені найменування смаку, які відображають його світогляд, естетичну позицію, психологію, символізують певною мірою відповідну епоху, ментальність» [Петришин 2011, с. 44], що можуть свідчити про улюблені смакові відчуття письменника, іноді й про його кулінарний патріотизм.

Але є і інші функції у найменувань їжі та смаків в літературі, наприклад, згадки у творах літератури про їжу й смаки викликають асоціації про певні історичні реалії, «з якими пов'язаний особистий досвід автора: обмеження в їжі і навіть голод» [Сирочук 2012, с. 149].

Саме тому густативна лексика та її особливості функціонування вже не раз ставали предметами досліджень мовознавців (О. Куценка, М. Білоуса, І. Гайдеєнко, М. Борисенко та ін.), які окреслили практично всі основні ознаки та функції густативної лексики взагалі і в текстах художніх творів, зокрема, визначили семантичні структури густативних прикметників, розглядали етимологію густативної лексики тощо.

На думку Ф. Олгофа, «сенсорне сприйняття їжі пропонує нам багату й розмаїту естетичну послідовність смакових якостей...», а письменник у творі літератури їх «реєструє та образно впорядковує в різні структури» [Олгоф 2011, с. 141]. Найкраще впорядкувати сенсорне сприйняття вдається у тих творах літератури, де можуть бути як традиційні, так і нові форми презентації їжі, що виникали в кінці XVIII – на початку XIX ст., коли в європейських містах відбувалася справжня кулінарна революція; коли вишукані страви й застілля, а також поцінування кулінарних здібностей вже перестали бути винятковими привілеями лише обраних аристократичних родин, у яких вони слугували своєрідними утаємниченими хобі.

А іноді навпаки, таку саму функцію характеристичності персонажей, але з протилежною ознакою – для демонстрації провінційно-дворянської «захалусності» процесів харчування, розкриваючи їх смакові вподобання і розкриваючи в цілому суть персонажів.



Отже, в мові прозових та поетичних творів смакова лексика стає ознакою індивідуального стилю автора. У кожного митця є улюблені найменування смаку, які відображають його світогляд та естетичні позиції, психологію, символізують певною мірою відповідну епоху, ментальність. Найменування смаку належать до малодосліджених груп лексики. Це пояснюється тим, що не всі відчуття (маються на увазі зорові, слухові, смакові, нюхові) відіграють однакову роль у створенні художніх образів. Перше місце відводиться зоровим, слуховим і дотиковим відчуттям, а за ними йдуть смакові і нюхові [Петришин 2011].

І дійсно, в поезії різних періодів знаходимо найменше зображень смакових і ольфакторних відчуттів, значно більше вражень дотику і слуху, а найбільше вражень зору [Чертенко 2012, с. 459]. Прикметники на позначення смаку були предметом дослідження лінгвістів, які на матеріалі різних мов та в різні періоди намагалися зрозуміти складну й своєрідну природу цього пласту лексики. Позначення смаку зацікавлює дослідників давністю походження і семантичним багатством. Можна назвати окремі розвідки, автори яких так чи інакше торкалися лексики зі значенням смаку.

Вивченню підлягали ономасіологічні аспекти аналізу смакових прикметників та їх походження [Билоус 2005, с. 18; Гайдаєнко 2002, с. 15], семантичної структури прикметників із семантикою смаку та їх лексичної сполучуваності [Куценко 2009, с. 11; Тимейчук 2007, с. 7].

І як вже зазначалось, мовні одиниці з перцептивною семантикою виключають значну роль у формуванні смислової структури художніх творів. Їх вивчення з «позицій суб'єкта» є обґрунтованим, тому що увага акцентується на «індивідуальності» сприйняття і виявленні ідіостилевих особливостей оповіді та авторського стилю, а також обумовлюються епохою.

У художньому дискурсі на мовному рівні часто постають представлені всі п'ять типів перцепції (в кількісному відношенні значно переважає зорова) і реалізується мовна інваріантна модель чуттєвого сприйняття суб'єкт-

предикат – об’єкт, який може мати особливості, обумовлені типом оповіді, що відбувається частіше за все, від імені оповідача, від імені персонажа.

Однією з підстав для класифікації висловлювань з перцептивною семантикою є суб’єкт перцепції. Залежно від того, хто є суб’єктом чуттєвого сприйняття (дорослі, діти або тварини), спостерігається домінування того чи іншого типу сприйняття, а також визначається вибір мовних засобів вираження, що також має відмінності в залежності від адресата повідомлення.

Відзначаючи видатну роль перцептивних позначень в текстотворенні, що акцентують увагу як на чуттєвому сприйнятті окремого персонажа, так і на особливостях індивідуально-авторського світосприйняття, не лише передаючи ключову інформацію, а й створюючи емоційний фон твору і емоційний резонанс у читача.

За допомогою звукових, зорових, нюхових характеристик формуються окремі сюжетні лінії, подаються портретні характеристики, описується поведінка героїв і їх життєві цінності. Метафоричні засоби вираження перцептивної семантики загострюють увагу на окремих аспектах сюжетної лінії творів, вони детально описують середовище, в якому існують герої творів. Саме деталізація, вербалізована у більшості художніх творів за допомогою лексичних і синтаксичних одиниць з перцептивною семантикою, може бути розглянута як ідіостилова риса автора.

За допомогою звукових, зорових, нюхових характеристик формуються окремі сюжетні лінії, даються портретні характеристики, описується поведінка героїв і їх життєві цінності. Метафоричні засоби вираження перцептивної семантики загострюють увагу на процесі, детально описуючи середовище, в якому описано життя персонажів творів.

#### 1.4 Когнітивно-поетологічний підхід до аналізу сенсорики смаку

Сучасне відгалуження поетики – когнітивна поетика – передбачає залучення до фокусу уваги питання про природу і характер концептуалізації світу в мові художніх текстів. Це визначає розуміння сутності основної одиниці когнітивної лінгвістики – концепту, осмислення якого в тій чи іншій мірі дозволяє зрозуміти специфіку того чи іншого напрямку в когнітивній лінгвістиці (лінгвістичний, лінгвокультурологічний, лінгвопсихологічний, лінгвофілософський). Тож поняття концептуалізації і категоризації, а також поняття концепту в когнітивній лінгвістиці є одним з центральних понять у термінологічному апараті даної науки.

Концепт – це одиниця осмисленого знання про предмет або подію, їх окремі властивості, характеристики, взаємозв'язки з іншими предметами і подіями, якою оперує людина в процесі мовленнєвої та мисленнєвої діяльності [Brandt 2015, с. 67].

Це поняття може застосовуватись для узагальнення уявлень про явище як ментальної структури в пересічній свідомості, а також художніх уяві автора художнього твору. Присутність художніх знань у мовній свідомості автора і читача зумовлює правомірність і логічність використання поняття концепту в осмисленні художніх текстів як мовних носіїв, що вербалізують і репрезентують ті чи інші художні (поетичні) концепти письменника або поета, які у своїй сукупності і взаємодії утворюють індивідуально-авторську картину світу, в тій чи іншій мірі зорієнтовану на колективну національну концептосферу народу.

Усвідомлення авторського світобачення вимагає цілеспрямованого впливу на читача за допомогою мовних одиниць, які, виконуючи регулятивну функцію, беруть участь в організації діалогу автора і читача відповідно до авторської інтенції, мобілізуючи інтерпретаційну активність сприймаючого суб'єкта [Галуцьких 2012, с. 27].

Поняття художнього концепту виявляється в одному ряду з іншими концептами, пов'язаними з іншими типами знань (життєві, побутові концепти, релігійні концепти, міфологічні концепти, наукові (спеціальні) концепти, філософські концепти). Відмінності між ними в змістовному плані визначаються специфікою тих знань, в основі яких опиняються уявлення людини про її взаємодію з тією чи іншою сферою життєдіяльності, в результаті чого утворюється певний тип концепту.

Художній концепт з такої точки зору також є оперативною одиницею знання, але лише не буденного, а художнього, де в останньому осмислений і репрезентований досвід взаємодії людини зі світом через призму поетичної мови і поетичної мови через призму світу.

Отже, основною ментальною одиницею мовної свідомості письменника або поета є художній концепт, який має нежорстку структурованість у зв'язку з тим, що основою для його формування виявляються чуттєві, експресивні, асоціативні механізми, що формують його асоціативно-образний естетичний простір.

Більшість робіт, виконаних в когнітивній парадигмі, фокус уваги в дослідженні перебуває частіш за все на концептах, що виконують певну художню функцію. В результаті формується певний опис концептосфер і поетики окремих творів або ідиостилю (ідиолекту) автора.

Когнітивна поетика як галузь знань, в рамках якої виконуватимемо дослідження в цій роботі, є одним з напрямків вивчення текстових явищ, збільшуючи свій потенціал до міждисциплінарності, оскільки дозволяє підключити до аналізу принципи, методи і механізми когнітивістики, а також застосовуючи теоретичну і практичну базу інших наук, перш за все, когнітивної лінгвістики, когнітивного літературознавства, філософії, психології, соціології.

Об'єктом когнітивної поетики виступає художній текст, а також художня творчість мовної особистості, тенденції літературного напрямку або певної історично-літературної епохи. Предметом когнітивної поетики

виступає опис, перш за все, когнітивної функції, що в поєднанні з комунікативною і епістемічною дає змогу осмислити процеси концептуалізація і категоризація художньо створеного світу в літературній мові, їх репрезентацію в тексті, і головне – встановити взаємозв'язок і взаємодію ментальних структур із мовними структурами в плані виявлення специфіки ідиостилю автора з урахуванням його сприйняття інтерпретуючою свідомістю читача.

Концептуальний апарат когнітивної поетики використовує поняття і теоретичні положення тих дисциплін, які залучаються для опису когнітивної функції в художньому тексті. Його дослідницька значимість визначається тим, що ці поняття і положення не знаходили такого застосування в інших сферах вивчення поетики. Тому в нових умовах вони виявляються неповторними. У такому ж сенсі слід сприймати методи і прийоми, які використовуються в когнітивній поетиці для опису її предмета.

Методологія когнітивної поетики застосовується і в цій роботі для аналізу сенсорики, оскільки дозволяє виявити специфіку металних процесів, які лежать с основі утворення образних переосмислень.

В рамках цього підходу звичні для стилістики і образності художнього тексту явища як метафора, метонімія, тощо отримують інтерпретацію за принципом ментальної процедури в основі. Так, метафора має в основі аналоговий принцип мислення, оскільки одне явище уподібнюється до іншого, метонімія – асоціативний тип мислення внаслідок співвіднесення їх за суміжністю, оксиморон – парадоксальне мислення, оскільки явища протиставляються [Галуцьких 2016, с. 116].

Підсумовуючи проаналізовані в цьому розділі роботи аспекти історії вивчення сенсорної лексики, що позначає концепт СМАК в мові та художніх текстах, надуваючи значного рівня значущості, узагальнимо який висновків ми дійшли за результатами теоретико-аналітичного розгляду існуючих досліджень з цієї проблематики.

Отже, багатьма лінгвістами були встановлені різні визначення термінів «сенсорне відчуття», «сенсорний концепт», «сенсорна лексика». Так, сенсорне відчуття – це пізнавальний психічний процес відображення в мозку людини окремих властивостей предметів і явищ при їх безпосередній дії на її органи чуттів. Сенсорними або перцептивними є концепти, які виступають репрезентантами знань про різні види сприйняття – візуальне, слухове, тактильне, смакове та ольфакторне, специфіка яких зумовлена самою природою чуттів, що є суб'єктивними за своєю сутністю, а отже, неоднозначними в плані інтерпретації. Під сенсорною лексикою ми розуміємо компонент мовної картини світу, вербальну актуалізацію понятійної сфери чуттєвого сприйняття. В якості синонімічного і тотожного в роботі застосовуємо також термін «перцептивний».

Мовні одиниці з перцептивною, зокрема смаковою семантикою беруть участь у формуванні смислової структури художніх творів. Їх вивчення з позицій суб'єкта є обґрунтованим, тому що увага акцентується на індивідуальності сприйняття і виявленні ідіостилевих особливостей оповіді. У художньому дискурсі на мовному рівні часто представлені всі п'ять типів перцепції і реалізована мовна інваріантна модель чуттєвого сприйняття суб'єкт-предикат – об'єкт, який може мати особливості, обумовлені типом оповіді. Однією з підстав для класифікації висловлювань з перцептивною семантикою є суб'єкт перцепції. Залежно від того, хто є суб'єктом чуттєвого сприйняття, спостерігається домінування того чи іншого типу сприйняття, а також визначається вибір мовних засобів вираження.

## РОЗДІЛ 2

### ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СМАКОВИХ ВІДЧУТТІВ У РОМАНАХ ДЖОАН ГАРРІС

#### 2.1 Густативна образність та її роль в романі Дж. Гарріс “Chocolate”

Образність мови є однією з тих ознак, за допомогою яких досягається виразність мовної комунікації, вона є головним поняттям стилістики, оскільки відображає світ художнього твору через систему образів.

Говорячи про образність художнього твору, треба зупинитись, перш за все, на розумінні поняття «образ», яке має декілька визначень [Galperin 2003 с. 185; Kovesces 2002, с.155]:

- а) образ як літературний персонаж;
- б) образ як особливий спосіб бачення і пізнання дійсності та відповідне цьому баченню відображення дійсності, як призма нашого погляду на світ;
- в) образ як засіб художнього зображення персонажа, дії, явища, умов та обставин (тропи, художні деталі).

У філософському розумінні образ – це результат пізнавальної діяльності людини, слід предметів і явищ у її свідомості, форми відтворення світу в процесі світосприймання тощо.

Стилістика найчастіше оперує другим значенням слова «образ» – як способом бачення світу і способом відображення його у мовленні та третім значенням, яке практично реалізується у художніх засобах мови – тропях, фігурах.

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 [Галич 2003, с. 67].

Образ має і свою об'єктивність, яка визначається за такими двома основними ознаками:

1) подібність образу та об'єкта за структурою і сутністю, що називають також іконічністю [Glynn 2008];

2) значення – наявність в образі такої цінності, яка відповідає об'єктивним потребам.

Розрізняють декілька видів образних явищ [Галич 2003, с. 99]:

– 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 і який нещодавно розглядався при суворо нерухомому погляді;

– ейдетичний 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 втраченої частини тіла;

– галюцинація – ілюзорне сприйняття предмета, який реально відсутній, суб'єктивно невіддільне від образу сприйняття.

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 [Brandt 2015].

Істотними ознаками *образності*, зокрема *густативної* є: яскравість, метафоричність, багатство (різноманітність) використовуваних засобів, точність, оригінальність (самостійність), цілеспрямованість тощо. У лінгвістичній науці розрізняють потенційну, евідентну (очевидну) і художню образність [Галич 2003, с. 128]. *Потенційна* образність виступає як чуттєво-образний елемент слова, що перебуває «в притаєній позиції та збуджується



лише за певних умов» [Будний 2008, с. 237]. Потенційна образність виявляється безпосередньо не в самому слові, а в поєднанні слів. Вчені вбачають в *евідентній* образності передусім первинну властивість слів [Будний 2008, с. 238]. *Художня* образність визначається відповідно до уявлення про мову художнього твору як цілісну систему, кожний елемент якої естетично значущий, образно зумовлений, мотивований образним змістом цілого.

У нашій роботі доцільно зупинитись саме на лінгвістичному розумінні образу та образності. Отже, *словесний образ* – це слово чи словосполучення, яке несе не тільки предметну, а й образну (художню) інформацію [Галич 2006, с. 45]. Тож образність можна трактувати як властивість слів, словосполучень передавати не лише логічну, а й чуттєву і емоційно-оцінну інформацію.

Образ можна трактувати як органічне породження мовної діяльності людей, причини виникнення яких криються у світосприйнятті самих мовців. Слово як продукт мислення на певному етапі світосприймання є засобом поєднання звукосполучень з чуттєвим образом. Образність виникає на основі уявлення, яке є породженим конкретно-чуттєвим сприйманням [Мацько 2003, с. 186].

Сприйнятий читачем образ доповнюється в його уяві новими рисами на основі власного духовно-інтелектуального і конкретно-чуттєвого досвіду, зберігаючи при цьому якусь найзагальнішу (типову) образну рису. Завдяки цьому можна говорити про типові для національної мови словесні образи.

В цьому розділі роботи розглянемо специфіку образних засобів, що застосовує Джоан Гарріс в своїх творах в плані сенсорики смаку. І в цьому безпосередньо підрозділі зупинимось на описі густаторних образів в романі «Шоколад».

Розглянемо детальніше густативну образність, що актуалізується у художньому дискурсі переважно завдяки епітетам, метафорам і порівнянням. Окрім зазначених тропів, густативна образність реалізується також через наступні відібрані нами тропеїчні засоби та стилістичні фігури: оксиморон,

метонімію, антономазію, парафраз, антоніми, синоніми, іронію, персоніфікацію, гіперболу, мейозис, біблійні та міфологічні/історичні алюзії. Серед синтаксичних стилістичних засобів сюди варто віднести антитезу, парцеляцію, парентезу та риторичне запитання.

Навіть судячи з назви, в романі йдеться про солодоші, які дійсно описуються в усіх можливих формах і іпостасях, окрім буквального, набуваючи образного і навіть символічного сенсу.

По-перше, специфіка роману полягає в розлогіх описах і згадках різних видів солодоців в наративі, де фігурують частенько буквально назви і описи десертів, цукерок, тістечок тощо в примому сенсі, наприклад: “*I sent them out with a **sugar mouse** each and watched them fan across the square like dandelion seeds in the wind*” [Harris 1999, с. 115].

У зазначеному фрагменті словосполучення *a sugar mouse* («цукрова мишка») виконує характерологічну функцію, вказуючи на свою належність до відомих у всьому світі цукерок.

Це є традиційні цукрові солодоші, популярні у Великій Британії, особливо під час різдвяного сезону, що складаються з відвареної помадки, утвореної з цукру і води.

Але частіше вони набувають образного опису, зокрема, досить часто набуваючи мальовничих зображень, філософських узагальнень, порівняння, метафоризації. Наприклад, метафоризуючись, густативні образи часто зображуються *персоніфікованими*, як шоколад в наступному фрагменті тексту: “*I baked a cake last night, and **the hot chocolate is standing in a pot on the hob, awaiting my first customer**. I make sure that a similar menu is visible from the window and I wait*” [Harris 1999, с. 32].

У вищенаведеному фрагменті відповідний контекст із залученням дієслів *to stand* та *to await* вказує на уособлення, тобто персоніфікацію образу шоколаду й надання йому людських рис (йдеться про гарячий шоколад, що чекає першого відвідувача).

Таким чином образ отримує емоційно-оцінну та функціональну конотацію. Образність завжди має в собі «прирощення» значення, яке відбувається через тропи і фігури, як-от у наступному фрагменті:

“*“Quite shocking, just like stories of Roman decadence, my dears, and if that woman thinks she can just shimmy into town like the Queen of Sheba disgusting the way she flaunts that illegitimate child of hers as if – **oh, the chocolates?** Nothing special, my dears, and far **too pricey.**”* [Harris 1999, с. 152].

Густативна образність у наведеному вище фрагменті реалізується через **риторичне запитання** (– *oh, the chocolates?*) й **літоту** (*Nothing special, my dears, and far too pricey.*). Попередній контекст слугує для відображення контрасту і є тим фоном, на якому авторка майстерно шляхом приуменшення вклала в уста персонажа потрібні слова.

Образність є універсальною і всезагальною ознакою художнього дискурсу Дж. Гарріс. Кожне слово мови її художнього твору може розцінюватись як образний засіб і набуваючи значення засобу стилістичної виразності. Так, наприклад, опис смаку і вигляду солодоців описано в наступному текстовому фрагменті, де очевидною є висока концентрація образних засобів:

*“I can read their eyes, their mouths, so easily: this **one with its hint of bitterness** will relish my **zesty orange twists**; this **sweet-smiling one** the **soft-centred apricot hearts**; this girl with the windblown hair will love the mendians; this brisk, cheery woman **the chocolate brazils**”* [Harris 1999, с. 32].

Тут широко представлені смакові метафоричні епітети, прості та складні за своєю структурою, як-от: *with its hint of bitterness* («з прихованою гіркотою...»), *this sweet-smiling one* («... з милою посмішкою»); неметафоричні епітети *zesty orange twists* («пікантні апельсинові трубочки»), *the soft-centred apricot hearts* («абрикосові сердечка з м'якою начинкою»), *the chocolate brazils* («бразильський горіх в шоколаді»). Останній випадок становить метонімічний епітет.

Серед компонентів синонімічних рядів зафіксовано однокореневі і

різнокореневі. Синоніми-назви смаку мають різне категоріальне вираження. У синонімічні ряди об'єднуються загальномовні і контекстуальні синоніми. Значне місце у структурі синонімічних гнізд посідають стилістичні синоніми, що характеризують смак різнопланово. Синонімами є первинні номінації на позначення смаку і номінації, в яких значення смаку є другорядним: “*the pestle and mortar with which my mother made her **incense** turned to a more homely purpose, **her spices and aromatics**, giving up their subtleties to a baser, more sensual magic*” [Harris 1999, с. 183].

У фрагменті стилістичні синоніми актуалізуються завдяки смаковим іменникам *incense*, *spices* та *aromatics*. Перша лексема, відповідно до словника The Longman Dictionary of Contemporary English має значення: “a substance which has a pleasant smell when you burn it” [Longman 2003, с. 821]; друга *spices* – “a type of powder or seed, taken from plants, that you put into food you are cooking to give it a special taste” [Longman 2003, с. 1592]; третя *aromatics* – “substances having a strong pleasant smell” [Longman 2003, с. 68]. З огляду на контекст, спостерігаємо явище синкретизму, тобто поєднання смакових та ольфакторних синонімів (пахощі, аромати, прянощі і запашні речовини, вишукані запахи).

Більшість назв на позначення смаку протиставляються і взаємодіють: *Paris smells of baking bread and croissants; Marseille of bouillabaisse and grilled garlic* (80, IR), де смакам і запахам приписується також індексальна функція впізнавання за ними певного місця – Парижа чи Марселя.

Власне прикметники, що позначають сутність смаку, можуть також набувати чи то застосовування їх в прямому значенні для характеристики смаку, чи то набуття ними образного значення:

“*This is how I travel now, as the Aztecs did in their sacred rituals. Mexico, Venezuela,-Colombia. The court of Montezuma. Cortez and Columbus. The food of the gods, bubbling and frothing in ceremonial goblets. **The bitter elixir of life*** [Harris 1999, с. 81]; або “*The mingled scents of chocolate, vanilla, heated copper and cinnamon are intoxicating, powerfully suggestive; **the raw and earthy tang of***

*the Americas, the hot and resinous perfume of the rainforest*” [Harris 1999, с. 27].

В останньому з фрагментів дурманяча, п’янка суміш запахів шоколаду, ванілі, розпечених котлів і кориці, що б’є у ніс порівнюється з терпким грубуватим духом Америки та гострим смолистим ароматом тропічних лісів.

Поняття простого смаку може передаватися і вторинними назвами, у яких смакове значення є похідним. Отже, назви первинних смаків пройшли найдовший шлях свого розвитку, оскільки належать до найдавнішого фонду. Вони не асоціюються з іншими поняттями чи предметами об’єктивної дійсності і мають найбільш розвинені семантичні структури.

На позначення складного смаку вживаються прикметники-композиції. Найбільшу семантичну групу становлять слова, що позначають смак з додатковим відтінком безвідносно до ступеня вияву ознаки:

*“WE CAME ON THE WIND OF THE CARNIVAL. A WARM WIND for February, laden with the hot greasy scents of frying pancakes and sausages and powdery-sweet waffles\_cooked on the hotplate right there by the roadside ....”*. [Harris 1999, с. 173]. У фрагменті *powdery-sweet waffles* означає посипані цукровою пудрою вафлі, які печуть на розпеченій плиті прямо на узбіччі дороги.

Особливістю семантики смаку, його різноманітних відтінків є можливість однієї і тієї ж ознаки, якості виражатися різними граматичними категоріями, серед яких іменники: *“There is a kind of alchemy in the transformation of base chocolate into this wise fool’s gold...”* [Harris 1999, с. 73], де спостерігаємо парафрастичну трансформацію образу шоколадної сировини (*base chocolate*) в «золото дурнів» (*wise fool’s gold*), що хвилює уяву обивателя; прикметники: *“Guy, my confectioner, has known me for a long time. We worked together after Anouk was born and he helped me to start my first business, a tiny patisserie-chocolaterie in the outskirts of Nice”* [Harris 1999, с. 92]; віддієслівні утворення: *Now making chocolate is a different matter. Oh, some skill is required”* [Harris 1999, с. 173].

В усіх наведених прикладах спостерігаємо образне переосмислення

густативних сенсорних образів. В наступному, наприклад, сам процес приготування їжі переосмислюється як чаклунство, сприяючи створенню символічної конотації варіння шоколаду як спокуси: “*This is **an art** I can enjoy. There is **a kind of sorcery in all cooking**: in the choosing of ingredients, the, process of **mixing, grating, melting, infusing and flavouring**, the recipes taken from ancient books ...*” [Harris 1999, с. 63].

Парафраз *an art* та порівняння *a kind of sorcery in all cooking*, що відображають іменникові смакові назви, поєднуються у контексті з дієсловами *to mix, to grate, to melt, to infuse, to flavour*, завдяки чому досягається додатковий експресивний ефект.

Назви смаку, виражені різними частинами мови, утворюють свої семантичні ряди. Як носій ознаки досліджене семантичне поле відзначається різноманітністю виявів, що знаходить місце у прикметникових, іменникових, прислівникових, дієслівних та інших формах, але найтиповішими є назви, виражені прикметником:

“*Anouk likes **the white ones**, though I prefer **the dark**, made with the finest 70 per cent **couverture**... **Bitter-smooth** on the tongue **with the taste of the secret tropic**” [Harris 1999, с. 62]*

Оксиморонно-метафоричний смаковий вираз *bitter-smooth on the tongue with the taste of the secret tropics* актуалізується у тексті також через стилістичне явище антонімії кольороназв – *the white ones – the dark couverture*.

Отже, лексеми на позначення смаку репрезентовані в усіх прикметникових утвореннях та в більшості граматичних категорій прикметника.

Унаслідок семантичної деривації і явища синкретизму номінації смаку поповнюють та оновлюють номінативні ресурси англійської мови, тому функціонування їх є різноплановим у романі Дж. Гарріс. Назви смаку характерні для художнього стилю досліджуваної письменниці. Виявлено, що ці назви з погляду стилістичної диференціації поділяються у романі на дві групи: стилістично нейтральні, або міжстильові лексеми, та слова стилістично

забарвлені, співвідносні лише з одним або з кількома функціональними стилями. Продемонструємо вживання стилістично маркованих смакових лексем, функціонування яких у художньому творі є переважним.

Говорячи про смак і все, що має смак, в тексті роману відбувається переосмислення шляхом чи то персоніфікації чи то осимволізації, коли смачне виявляється аналогом всього, що приваблює і манить: .. *“Turning from the doorway to receive the congregation I catch a movement from within. Try me. Test me. Taste me”*. [Harris 1999, с. 84], а голод асоціюється із сумом та тугою до чогось, що приваблює, але не можливе для отримання: *“‘Two Aves.’ God, that woman. Through the grille I can feel her hungry, adoring eyes”* [Harris 1999, с. 81]. Метафоричний епітет *hungry, adoring eyes* теж є смаковим й відображає надмірну ступінь поживання когось очима, наповненими обожнюванням.

У художньому стилі ці назви виявляють себе як поліфункціональні. У романі Дж. Гарріс вони вживаються як у прямому, так і в переносному значеннях, з різною стилістичною метою, елементами створення стилістичних прийомів (епітетів, антитези, іронії тощо):

– антитеза:

*“What was an ordinary, rather drab old house like all the others around it has become a red-and-gold confection on a dazzling white ground”* [Harris 1999, с. 46], де просторова антитеза разом зі смаковим порівнянням слугує для протиставлення безбарвному колориту минулого «солодкого» сьогодення – кондитерської – колись звичайний непоказний старий будинок, наразі сяяв, немов цукерка в червоно-золотистому фантику.

*“Anouk has hers with Creme Chantilly and chocolate curls; I drink mine hot and black, stronger than espresso”*. [Harris 1999, с. 74], де спостерігаємо протиставлення різних уподобань Анук і її матері – Анук п’є шоколад зі збитими вершками і шоколадною стружкою, а її матір – гарячий, чорний, міцніший, ніж еспресо.

– епітет:

*“I sell dreams, small comforts, sweet harmless temptations to bring down a*

*multitude of saints crash-crash-crashing amongst the hazels and nougatines*” [Harris 1999, с. 32], де представлено метафоричний епітет з біблійною символікою – «солодкі невинні спокуси», «сонм святих», «купа горішків і нуги».

– метафора:

*“And besides, the wind, the carnival wind was still blowing, bringing with it the dim scent of grease and candyfloss and gunpowder, the hot sharp scents of the changing seasons, making the palms itch and the heart beat faster. For a time, then, we stay. For a time. Till the wind changes”* [Harris 1999, с. 210], де розгорнута метафора демонструє як смакові, так і ольфакторні якості, що, на нашу думку, часто поєднуються у романі Дж. Гарріс і є майже неподільними («... ледь вловимі запахи жиру, ... пороху, гострі пряні аромати весни ...»).

Розглядувані назви в текстах художнього мовлення виступають в основному як деталі смакових та ольфакторних образів, завдяки чому автором досягається особливий ліризм, інтимність у створенні образів або, навпаки, для передачі переживань, обурення, страждань, вираження відчуття трагізму, безвиході тощо. Окремі лексеми, що несуть у собі семи приємності, майстрами слова можуть уживатися на позначення негативних відчуттів, наприклад: *“Faces are lined like last summer’s apples, eyes pushed into wrinkled flesh like marbles into old dough”* [Harris 1999, с. 102], де обличчя й очі порівнюються метафорично з торішніми яблуками та зі скляними кульками в затверділому тісті, хоча самі по собі яблука й тісто не несуть негативних конотацій.

Розглянемо наступні фрагменти, де назви смаку активно вводяться до порівняльних зворотів: *They remind me so much of you. A dozen of my best huitres de Saint-Malo, those small flat pralines shaped to look like tightly closed oysters.* (80, IR), де цукерки порівнюються з образом людини, схожої на фірмові маленькі цукерки у формі закритих устриць з начинкою праліне, що є, свого роду, портретною характеристикою образу персонажа.

За допомогою таких порівнянь автори створюють яскраві картини, згущені поетичним змістом одиниці, органічні складники цілого твору: *“But*



*still the fascination endured. I carried recipes in my head like maps*” [Harris 1999, с. 271], де запам’ятовування рецептів виглядає як дорожні маршрути.

Номінації смаку вводяться також до парафразових зворотів, що функціонують у мові художнього стилю, наприклад: “*All kinds of recipes; torn from abandoned magazines in busy railway stations, wheedled from people on the road, strange marriages of my own confection*” [Harris 1999, с. 81], де *recipes* (рецепти) різних страв є незвичайними витворами власної майстерності героїні роману, що були видерті з кинутих журналів на переповнених залізничних вокзалах, вивідані у випадкових попутників.

Таким чином, стилістичні фігури, елементами яких є назви смаку, вживаються для посилення аргументації, їх увиразнення. Вони є ефективним засобом створення образності, експресивного виділення окремих властивостей.

В цілому, аналіз зібраного фактичного матеріалу – густативної лексики – показує, що розподіл лексичних одиниць за різними смаками є досить неоднорідним. Одержані результати наведені у таблиці (див. Додаток Б.).

Проведений нами аналіз виявив, що густативні одиниці представлені, головним чином, основними та допоміжними ознаками. Найбільша кількість ЛО в романі “Chocolate” Дж. Гарріс функціонує у якості тропів і стилістичних фігур, зокрема: епітетів (22%), з трохи більшим відривом представлені порівняння та парафраза, що становлять (12%) відповідно. Друге місце відведено метонімії (10%) та метафорі (8%), що теж дуже поширені у художньому творі. Третє місце займають синоніми (6%) та оксиморон (6%). Менш поширеними, але не менш значущими є антоніми (4%), а також антитеза, парцеляція і алюзія (4% порівну). Серед лексико-семантичних мовних засобів на позначення смаку варто виокремити фразеологічні звороти (6%) та екзотизми (12%), переважно французького й німецького походження (трохи іспанського). Нарешті, найменша кількість густативної лексики представлена антономазією, парентезою, повтором, іронією, персоніфікацією,

гіперболою, мейози сом та риторичним запитанням, що становлять лише 2 % від загальної кількості відібраних одиниць (63 одиниць).

З усього вищевикладеного потрібно зробити висновок, що назви на позначення смаку широко представлені у романі Дж. Гарріс “Chocolate” («Шоколад»). Вони є будівельним матеріалом для створення густативної образності, стилістичних прийомів, тропів, фігур, активно функціонують у складі лінгвостилістичних засобів англійської мови, використовуються для урізноманітнення та поглиблення словесного образу, збагачують систему виражально-зображальних засобів.

## 2.2 Характеристика смакових образів у романі Дж. Гарріс “Blackberry Wine”

Густативна (смакова) образність головним чином досягається за допомогою тропів і стилістичних фігур, якими переповнена художня семантика роману “Blackberry wine”, що також і за назвою створює враження смакового ефекту як емотивного резонансу у читача. Втім, розглянемо особливості образних засобів та взагалі специфіки зображення сенсорики смаку і густативних концептів в ньому.

До найголовніших слід віднести такі види тропів: порівняння, епітет, метафора, іронія, гіпербола, уособлення, які домінують за кількісними показниками. І, на відміну від попереднього проаналізованого роману, в романі «Ожинове вино» зустрічаємо безліч назв напоїв, які аналогічно чи то в прямому сенсі фігурують в сюжетній лінії, чи то набувають образного означення, рівно як і показники смакових ознак.

Головним тропом за тотожністю є парафраза (грец. *periphrasis* – описовий вираз) – це троп, суть якого полягає у використанні опису предмета замість його назви, що спостерігаємо у фрагменті тексту роману: *And yet there was an*

*appealing impudence to these six freebooters, a hectic clash of flavours and images to send more sober vintages reeling* [Harris 2000, с. 213]. Образність тут полягає у суміщенні декількох образних засобів, де *these six freebooters* (ці пірати) йменуються більш серйозними марочними винами, де спостерігаємо і перефразування разом із метафоричним і метонімічним переосмисленням.

Отже, досить часто в тексті згадуються назви напоїв в їх прямому сенсі: *“It opens up summers long past and memories best forgotten. Every bottle a whiff of other times, other places; every one, from the commonest Liebfraumilch to the imperious 1945 Veuve Clicquot, a humble miracle ; I can afford to wait. Besides, aged Fleurie is an acquired taste, not to be rushed, and I’m not sure his palate would have been ready”* [Harris 2000, с. 83].

Зустрічаємо також *порівняння* – це зіставлення одного предмета з іншим з метою більш яскравої й наочної характеристики одного з них. Наприклад:

*“Round red tomatoes, and never mind there’s a long yellor un that’d taste a mile better if they gave it a try. Red uns look better on shelves”* [Harris 2000, с. 64].

Порівняння відіграють дуже важливу роль при описах, вони допомагають уявити об’єкт розмови, і в переважно більшій кількості випадків вона власне є образними засобами або стають об’єктом переосмислення, уподібнюючись до певних явищ дійсності, наприклад:

*“It tasted like earth and swamp water and fruit gone sour with age. Tannin furred his tongue. His throat burned. His eyes watered”* [Harris 2000, с. 12].

Це є очевидним з фрагменту тексту, в якому порівнюються властивості вина, що було схоже на землю, і болотяну воду, і кислі від старості фрукти.

Розрізняють два види порівнянь: образне (*simile*) та логічне (*comparison*). Логічне порівняння позбавлене будь-якого стилістичного значення і базується на співставленні об’єктів одного класу. При *образному порівнянні* співставляються поняття, що належать до різних семантичних класів. Вони мають лише одну спільну рису, яка й стає підставою для порівняння, як у наступному текстовому фрагменті:

*It tasted as dreadful as it did when he was a boy. There was no grape in this brew, simply a sweetish ferment of flavours, like a whiff of garbage. It smelt like the canal in summer and the derelict railway sidings* [Harris 2000, с. 119].

І тут бачимо, що порівняння об'єктів, що оцінюються на смак, можуть бути вкрай незвичними і неочікуваними, або навіть видразливими, що зближує її з усіма постмодерністами. Як це спостерігаємо в наведеному фрагменті, де Джоан Гарріс наводить порівняння смаку вина з яскраво вираженими негативними конотаціями смітника, каналу чи то занедбаних залізничних колій.

Образне порівняння є одним із найважливіших образотворчих засобів мови. Воно широко застосовується в романі для розкриття світовідчуття письменниці, для характеристики дійових осіб, їх взаємостосунків і вчинків:

*It had an acrid taste, like smoke and burning rubber, and yet it was evocative, catching at his throat and his memory, drawing out images he thought were lost for ever* [Harris 2000, с. 184], де різке, як дим і палаюче сміття, вино витягує на світ образи, які Джей числив навіки втраченими, навіює спогади, «хапаючи за горло і пам'ять», персоніфікуючись і виконуючи індексальну функцію одночасно.

При зіставленні різнорідних за своєю сутністю понять, автор порівняння дає початок новому розумінню обох об'єктів: і того, який порівнюється, і того, з яким порівнюють: *I found myself joining in, rattling in my crate like a common milk bottle, delirious with anticipation, with the knowledge that something was on the way* [Harris 2000, с. 175].

Таким чином, відбувається прирощення змісту порівнюваних понять, тобто значення всього комплексу образного порівняння не просто складається із суми словникових значень слів, що входять до нього, а є іншою, самостійною семантичною одиницею, значення якої відрізняється від суми значень її частин.

Основними рисами семантичної структури порівняння є вмотивованість, неочікуваність, гіперболізація, наявність оцінювальної семи. Так,

вмотивованість образних порівнянь базується на наявності у порівнюваних об'єктів спільної риси, реальної чи уявної. Саме ця спільна риса виступає підставою для порівняння, де авторка описує вино, додаючи до них достатню кількість епітетів:

*The liquid in the glass was **murky** and flecked with **flakes of brownish matter, like rust**. He suddenly imagined himself **drinking, choking, writhing** on the tiles in agony. The glass halted halfway to his mouth [Harris 2000, с. 81].*

З фрагменту бачимо, що це була каламутна рідина в бокалі, що рясніла коричневими пластівцями, нагадувала іржу. Уява персонажа твору розігрується і він несподівано представив, як п'є, задихається, корчиться в агонії на плитках. Дієслова *to drink, to choke, to writh* тут виконують функцію смакових, оскільки за їх допомогою розкриваються негативні властивості вина.

Ми вважаємо, що вмотивованість тісно пов'язана з експресивністю й образністю, оскільки існує безліч виразів, в яких більшість носіїв мови відчуває певний зв'язок між тим, що означає, й тим, що означається. Психологічна вмотивованість знака додає йому особливої властивості – експресивності. Образність є результатом прагнення до мотивації знака, а тенденція до демотивації призводить до стирання образності. Іншими словами, семантично вмотивованими, з погляду пересічного носія мови, є лише ті лексичні одиниці, в яких образність не повністю стерлася.

*Enimem* (від грец. «додаток») образно визначає річ, людину чи дію, підкреслюючи найбільш характерну чи вражаючу якість, що спостерігаємо в наступному контексті:

*'What is that **stuff**, anyway?' Her voice was as sharp and clear as her icicle heels. 'Some kind of **cocktail**? It **smells disgusting**.'* [Harris 2000, с. 157], де оцінний прикметник *disgusting*, вживаний разом з іменником *cocktail* виражає огидний присмак коктейлю.

Часто в загальній структурі художнього образу домінуючу роль відіграють прикметники, які виступають у ролі метафоричних епітетів. Вони

створюють емоційний настрій, увиразнюють ліричний мотив оповіді. Наприклад:

*Perhaps it was that **plebeian undertaste of blackcurrant** which linked us* [Harris 2000, с. 27], вжито метафоричний епітет *plebeian undertaste of blackcurrant*, що відображає “плебейський” смак чорної смородини, який є досить незвичним в такому контексті в істотує, очевидно, за рахунок цієї образності неприємне відчуття.

Хоча, зустрічаємо і більш традиційні ознаки в якості епітетів, що ілюструє фрагменті, де вжито метонімічний епітет *the sweeter German whites*, що означає приторні білі німецькі вина.

*It certainly tasted like no wine he had ever tasted before. He was no stranger to wine – his parents often gave him wine with meals, and he had developed quite a fondness for some of **the sweeter German whites**, but this was a completely new experience* [Harris 2000, с. 49].

На відміну від дієслів, прикметники у метафорі не сприяють динамізму розповіді, а навпаки, уповільнюють її, ніби створюючи атмосферу розважливості чи зосередженості на певному явищі. Це спостерігаємо, зокрема, у наступному текстовому фрагменті, де метафоричні епітети разом з порівнянням і уособленням створюють атмосферу, наближену до людського зборища, війська – «металево щебечуть ... світська балаканина на вечірці»:

*An army of bottles came with her – Dom Pérignon, Stolichnaya vodka, Parfait Amour and Mouton-Cadet, Belgian beers **in long-necked bottles**, Noilly Prat vermouth and Fraise des Bois. They talk, too, nonsense mostly, metallic chatter, like guests mingling at a party* [Harris 2000, с. 94].

Уособлення — надання неживим речам або природним явищам людських рис, яке спостерігаємо у фрагменті, де персоніфіковано образ вина «Шато Шалон», що розсерджене своїм посиленням, прикидається глухим і часто зовсім відмовляється говорити. «Зріле вино виняткової гідності і статури», – цитує він під час таких нападів експансивності:

“*Château-Chalon, vexed at his relegation, pretends deafness and often refuses to speak at all. ‘A mellow wine of great dignity and stature,’ he quotes in his rare moments of expansiveness*” [Harris 2000, с. 48].

Уособлення, дуже характерне для фольклору з його міфопоетичною свідомістю, також використовується письменницею:

“*The Sancerre has long since turned vinegary and speaks even less, occasionally **sighing thinly** over her vanished youth*” [Harris 2000, с. 81], де вона зображує вино «Сансер», що перетворилося на оцет, говорить менше і лише час від часу тихенько зітхає за своєю втраченою юністю, зовсім як у людини.

**Гіпербола** (від грец. «перебільшування») — навмисне художнє перебільшення сили, значення, розміру явища, що зображується. Наприклад, це ілюструє наступний текстовий фрагмент, де гіпербола поєднується із персоніфікацією:

**WINE TALKS. EVERYONE KNOWS THAT. LOOK AROUND YOU. ASK the oracle at the street corner; the uninvited guest at the wedding feast; the holy fool. It talks. It ventriloquizes. It has a million voices** [Harris 2000, с. 69], де персоніфікована гіпербола актуалізується завдяки градації – «говорить... черевомовить ... у нього мільйон голосів».

Важливим елементом семантичної структури порівнянь виступає підсилювальна сема:

*The fridge door opened. **Kerry’s taste dominated here, as everywhere. Wheat-grass juice, couscous salad, baby spinach leaves, yoghurts. What he really craved, Jay thought, was a huge bacon-and-fried-egg sandwich with ketchup and onion, and a mug of strong tea*** [Harris 2000, с. 115].

У фрагменті поряд з гіперболічним епітетом спостерігаємо явище мейозису, що полягає в навмисному зменшенні інтенсивності вияву ознаки або перебігу дії, розміру та кількості предметів, значущості чого-небудь. Тут авторка через прийом контрасту смакових уподобань персонажів твору вдається до їх характеристики. Тут згадується молоде листя шпинату, йогурти,

гігантський сендвіч з ячнею з беконом, кетчупом і цибулею, кухоль міцного чаю.

Потрібно наголосити на тому, що перебільшення ознаки – гіперболізація – застосовується з метою її виразнішого виділення. Перебільшення закладено в самій природі порівняння. В момент виникнення порівняльної конструкції об'єкт-еталон обирається не лише на основі подібності, а й з урахуванням «максимального кількісного виявлення ознаки. Пізніше компаративний елемент значення (сема подібності) згасає, а форма порівняння стає звичною для вираження посиленого прояву дії, якості, тощо.

Гіперболізації частіше підлягають такі властивості предметів (людей), як розмір, колір, особливості форми, кількості, а також смакові характеристики:

*And, of course, there was the wine. Throughout all that summer Jay smelt wine brewing, fermenting, ageing. All kinds of wine: beetroot, peapod, raspberry, elderflower, rosehip, jackapple, plum, parsnip, ginger, blackberry* ([Harris 2000, с. 31].

У фрагменті гіпербола актуалізується за допомогою перерахування багатьох сортів вина, а також ольфакторних й густативних дієслів, що, у свою чергу, створюють стилістичне явище градації. Тут перераховані пахощі варива сусла, бродіння, дозрівання тощо.

Отже, тенденція до перебільшення – це, по суті, окремий прояв прагнення до образності. При сприйнятті порівняння у свідомості комунікантів виникає певний образ, який дійсно схожий на еталон, проте репрезентує його ознаки в гіперболізованому вигляді. Гіпербола є одним із найважливіших засобів густативної образної характеристики. За допомогою цього виразного засобу автор або мовець прагне не лише посилити враження, а й підкреслити позитивні або негативні риси описуваної особи або предмета. Іншими словами, гіперболізація предикативної характеристики водночас вказує на ставлення суб'єкта мови до фактів, що повідомляються. При цьому і відправник мови, і адресат усвідомлюють художню умовність гіперболи,



знають, що вона є навмисним перебільшенням, яке не можна розуміти буквально.

Виразність і дієвість мови багато в чому залежить від побудови фрази, її конструктивних особливостей. До найпоширеніших стилістичних фігур у романі належить, наприклад, антитеза, а також інші синтаксичні прийоми.

*Антитеза* (від грец. «протиставлення») — зворот мови, в якому для посилення виразності протиставлені поняття, думки, образи, стани, риси характеру діючих осіб, що, як правило, привертає увагу до полярних характеристик явища, як в наступному фрагменті:

*“You get some of this down yer,” said Joe, pouring some out. **It smelt fruity but unfamiliar, yeasty, like beer, but with a deceptive sweetness.** Jay looked at it with suspicion [Harris 2000, с. 29],* де ольфакторні і смакові ознаки рідини нерозривно поєднуються, оскільки пахло фруктами, ... дріжджами як пиво, ... солодко.

*Синоніми* також є часто застосовуваними авторкою, яка залучає їх часто за принципом градації, що вже згадувались в цій роботі, як слова однієї частини мови, різні за звучанням і написанням, які мають дуже близьке або тотожне лексичне значення і використовуються для підвищення виразності мови, що дозволяє уникати одноманітності:

*The scent was **faintly sweetish, medicinal, like cough mixture** [Harris 2000, с. 120].*

У фрагменті прикметники *sweetish* («солодкуватий»), *medicinal* («аптечний») актуалізуються порівнянням – «від вина пахло .... на зразок мікстури від кашлю».

*“I’m fine. Actually it’s **rather pleasant. Pert. Tart. Lovely body. Bit like you, Kes.**” [Harris 2000, с. 81],* де парцельовані прикметники з позитивними конотаціями є також синонімами, що слугують для характеристики вищої якості вина – «непогане», «живе», «різке», «з гарним тілом», «трохи схоже на Кес», також фрагментарно персоніфікуючись.

Застосування *антонімів* – слова однієї частини мови, різні за звучанням і написанням, що мають прямо протилежні лексичні значення, які також зустрічаються в образному описі густативних образів: *It speaks of great things, splendid plans, tragic loves and terrible betrayals. It screams with laughter. It chuckles softly to itself. It weeps in front of its own reflection* [Harris 2000, с. 28].

У фрагменті антоніми представлені дієсловами з протилежним значенням – *to scream with laughter* («реготати до упаду»), *to chuckle softly* («хихикати тихенько») та *to weep* («плакати»).

Лексичні одиниці словникового складу мови виявляються тісно пов'язаними не тільки на підставі їх асоціативного зв'язку за подібністю або суміжністю як лексико-семантичні варіанти багатозначного слова. Більшість слів мови не містить ознаки, здатної до протиставлення, отже, антонімічні відношення для них неможливі, однак, в переносному значенні вони можуть віднайти антонім. Таким чином, в контекстуальній антонімії антонімічні відношення слів із прямим значенням можливі, і тоді ці пари слів несуть емпатичне навантаження та виконують особливу стилістичну функцію.

*Парцеляція* (фр. *parcelle* – частка) – прийом стилістичного синтаксису, що полягає в розчленуванні цілісної змістово-синтаксичної структури на інтонаційно та пунктуаційно ізольовані комунікативні частини – окремі речення. Це ілюструє такий фрагмент:

*Take me, for instance. Fleurie, 1962. Last survivor of a crate of twelve, bottled and laid down the year Jay was born. “A pert, garrulous wine, cheery and a little brash, with a pungent taste of blackcurrant,” said the label* [Harris 2000, с. 94].

У фрагменті парцеляції підлягають метонімічний вираз «Флері» 1962 року (вино), дієприкметникове речення, просте поширене речення у непрякій мові.

У результаті членування одного речення, переважно складного або досить поширеного, виникає дві частини, з яких основна (більша) називається

базовою, а менша – парцелятом. Стилiстичний акцент зосереджується саме на парцелятi. Наприклад:

*“Didn’t know you was called after an apple, did you? It’s a goodun, an American red apple. Plenty of taste. Got a young tree meself, back there.”* [Harris 2000, с. 68].

У фрагментi парцеляцiя представлена оцiнними смаковими прикметниками на зразок «смачний», «корисний», «соковитий».

Парцелят набуває комунікативної самостійності і тим привертає увагу до себе читача, нiби випадаючи з рiвного ритму, наприклад:

*And then, six weeks before this story begins, the others came. The strangers. The Specials. The interlopers who began it all, though they too seemed forgotten behind the **bright new bottles*** [Harris 2000, с. 28], де парцеляцiя актуалiзується завдяки синонiмiчним iменникам «незнайомцi», «особливи», «чужинцi».

*Хiазм* (грец. χιασμός — хрестоподiбне розташування у виглядi грецької лiтери Х) — вживаний у поезiї мовностилістичний прийом, котрий полягає у переставленнi головних членiв речення (рiзновид iнверсiї) задля увиразнення мовлення, що iлюструє фрагмент:

*You see, he talks to me, as one day I will talk to him. I’m his oldest friend. We understand each other. Our destinies are intertwined* [Harris 2000, с. 31]. В цьому фрагментi персонiфiкований образ вина розмірковує над своєю так званою дружбою з людиною, своїм найдавнішим приятелем. Перш за все, iхнє приятелювання ґрунтується на смакових уподобаннях Джея.

Насамкiнець, слiд зазначити, що лексичнi одиницi на позначення смаку широко представленi в романi Дж. Гарріс «Ожинове вино» також фразеологiчними зворотами, приказками, фразовими дiєсловами, сленгiзмами й дiалектною, просторiчною лексикою, що вiдсилає певних персонажiв художнього твору до рiзних соцiальних прошаркiв суспiльства:

– фразеологiчнi вирази:

*He opened each bottle, began each story with the secret conviction that here was **the magic draught** that would restore him. **But magic, like wine, needs the right conditions in order to work*** [Harris 2000, с. 31].

У фрагменті задіяні фразеологічний вислів *the magic draught* («чарівний еліксир») та приказка *magic, like wine, needs the right conditions in order to work* («але магія, як і вино, гарна лише за певних умов»).

– фразові дієслова:

*“Ugh! God! Don’t drink it. It’s bound **to be off**.” Kerry gave a forced laugh. “Besides, it’s revolting. It’s like necrophilia, or something. I can’t imagine why you wanted to bring it home at all, in the circumstances”* [Harris 2000, с. 135], де фразове дієслово безпосередньо стосується смакових відчуттів від спожитого вина: *to be off* (зіпсуватися).

– приказки:

*I don’t really mind that. **Better to be his last than his first**. I’m not even the star of this story, but I was there before the Specials came, and I’ll be there when they’ve all been drunk* [Harris 2000, с. 81].

Приказка *Better to be his last than his first* («Краще бути його останнім, ніж його першим») належить персоніфікованому образу вина, з вуст якого вона і лунає. Смакові якості тут відображено опосередковано.

– сленгізми:

*“You know, if you were planning on **getting pissed** you could at least have come to the party with me. It would have been a wonderful opportunity for you to meet people.”* [Harris 2000, с. 81], де вжито поширений сленговий вираз *to get pissed* у значенні «нажертися».

– просторічна/діалектна лексика:

– *“Is it **wine**?” he asked doubtfully. Joe nodded.*

– *“**Blackbry**,” he said, drinking his with obvious relish. – “I don’t think I’m supposed to-“ began Jay, but Joe pushed the glass at him with an impatient gesture.*

– *“Try it, lad,” he urged. “Put some art in yer.” He tried it* [Harris 2000, с. 81].

Невисоке соціальне становище одного з персонажів роману дозволяє йому вживати просторічну смакову лексику на зразок: *Blackbry* (ожинове вино), метафоричний вислів *Put some art in yer* («розфарбуй життя новими фарбами») після випитого вина.

Отже, густативна лексика в досліджуваній англомовній прозі виконувала такі функції: вказувала на якість приготування страв, на спосіб їх споживання персонажами, підкреслювала естетичні моменти в харчуванні персонажів, а також їхні риси характеру.

На нашу думку, ступінь поваги письменника і персонажів його творів до страв і процесів їх приготування та споживання, навіть ступінь їхнього гурманства виявляється з активності й майстерності використання письменником густативної лексики. Більше того, це ще й шлях до оцінки вміння митцем формувати у свідомості реципієнта культуру харчування й елементи гурманства. При цьому варто спостерегти за тим, як ставляться автор і персонажі до пригощання людей різними стравами. Адже саме в ці моменти реципієнт починає розуміти, як і для чого вони роблять саме так – це прекрасні характеристичні моменти творів художньої літератури.

Аналіз зібраного фактичного матеріалу з роману “Blackberry Wine” продемонстрував, що розподіл лексичних одиниць за різними смаками є досить неоднорідним. Одержані результати наведені у таблиці (див. табл. 2.2. Додаток Б). Було виявлено, що представлені переважно епітетами і становлять аж 38% від загальної кількості. Найбільша категорія образних одиниць в романі “Blackberry Wine” Дж. Гарріс після епітетів порівняння (24%) та персоніфікації (12%). Друге місце у художньому творі належить синонімам, метонімії, парцеляції та антитезі, що займають 8 % відповідно. Парафрази теж становить досить поширене стилістичне явище у романі і складає 4 %. Фразеологічні одиниці, серед них приказки, а також сленгові й просторічні висловлювання на позначення смаку посідають не останнє місце у художньому творі й становлять 22 %. Тоді як гіпербола, антоніми, хіазм і мейози займають лише 2 %.

Таким чином, до найбільш поширених в обох романах “Chocolate” та “Blackberry Wine” Дж. Гарріс тропів і стилістичних фігур належать епітети, порівняння, парафраза, метонімія й синоніми. У романі “Chocolate” окрім цього метафора та оксиморон складають важливу частку стилістичних засобів. Тоді як у романі “Blackberry Wine” персоніфікація, парцеляція й антитеза активно залучають густативну лексику до виконання стилістичних функцій з метою характеристики персонажів, опису їх портретних рис.

### 2.3 Когнітивно-поетологічний аналіз образності сенсорики смаку в художніх текстах Дж. Гарріс

В цьому підрозділі розглянемо вторинне значення категорії смаку і густативної сенсорики. Предмет аналізу тут становлять лексичні одиниці із семантикою сприйняття та оцінки смаку в контексті художнього тексту, задіяні у формування його образного простору, які, тим не менш, внаслідок їх переосмислення, за своєю семантикою відсторонені від власне опису смаку.

Отже, аналіз вживання імені концепту СМАК / TASTE в корпусі аналізованих творів Дж. Гарріс демонструє, що відповідна лексема зазвичай активує концептуальну метафору TASTE IS MANNER / СМАК Є СПОСОБОМ ПОВЕДІНКИ. Тут смак концептуалізується як образ поведінки, поведінковий стандарт або еталон сприйняття дійсності, причому концептосфера мети, як правило, пов'язана з естетичним баченням світу, наприклад:

*But he was not like that. ... They were all inwardly hard and separate, and warmth to them was just **bad taste** [Harris 1999, с. 79]; ..., well that is a **matter of taste** [Harris 1999, р. 158].*

У наведених фрагментах переосмислення TASTE → MANNER (СМАК → СПОСІБ ПОВЕДІНКИ) відбувається паралельно з наданням смаку ознак «поганий : добрий», «моральний : аморальний» тощо, тобто такий, що

відповідає або не відповідає певному поведінковому стандарту та містить відповідну оцінку.

Специфіку процесів переосмислення, які лежать в основі художньої образності, розкривають також механізми концептуалізації базових смаків – гіркий (*bitter*), солодкий (*sweet*), кислий (*sour*), солоний (*salty*), а також оцінної ознаки *delicious, savoury*, що відповідає українському «смачний».

Як показав аналіз, відчуття гіркоти концептуалізується в розглянутих текстах за допомогою метафори BITTER IS CAUSING SADNESS / DEPRESSION (ГІРКЕ Є ПРИЧИНОЮ СМУТКУ / ДЕПРЕСІЇ, ПРИГНІЧЕНОСТІ). Подібно до того, як гірке на смак викликає неприємні відчуття, яких немає бажання зазнати знову, так і лексична одиниця *bitter* у своєму переносному значенні набуває ознаки 'неприємний, такий що засмучує, є причиною депресії, розчарування'. Порівняємо: *After sitting in a stupor of bitter thoughts until midnight, he got suddenly from his chair ...* [Harris 2000, с. 112]; *... was taking the bitterness of life badly. She was rather sorry for him* [Harris 1999, с. 89].

Зазначена ознака є зоною перетину концептосфери джерела (TASTE) і концептосфери мети (EMOTION), при цьому відбувається переосмислення сенсорики смаку як суто фізіологічного процесу, притаманного тілу людини, в термінах емоцій. Це відбиває характер співвіднесення тіла і розуму на кшталт метафори MIND AS BODY / РОЗУМ ЯК ТІЛО.

Подібні висновки отримуємо і в ході спостереження над іншими модусами концептуалізації гіркого смаку, зокрема крізь призму концептуальної метонімії BITTER stands for SAD / DEPRESSED (ГІРКИЙ замість СУМНИЙ / ПРИГНІЧЕНИЙ), пор.: *... but her heart was bitter*, [Harris 1999, с. 38];

Спостереження над іншими смаками та специфікою їх концептуалізації у прозі Дж. Гарріс свідчать про схожість напрямків їх переосмислення в образній системі аналізованих творів. Так, за аналогією з гірким смаком концептуалізується не вельми приємний з погляду тілесного сприйняття кислий смак (SOUR). Це смакове відчуття переосмислюється в контексті художньої семантики завдяки імплікації концептуальної метафори SOUR IS

CAUSING IRRITATION / DISCONTENT (КИСЛЕ Є ПРИЧИНОЮ РОЗДРАТУВАННЯ / НЕВДОВОЛЕННЯ) та концептуальної метонімії SOUR stands for IRRITATED / DISCONTENTED (КИСЛИЙ замість РОЗДРАТОВАНИЙ / НЕВДОВОЛЕНИЙ), наприклад: ...*he made a grimace of sour exasperation* [Harris 2000, с. 154]; ... *he came in from the pit looking very sour* [Harris 2000, с. 43].

На відміну від гіркого та кислого, концептуалізація солодкого смаку, який в романах є домінуючим за кількісним показником, відбувається в аналізованих творах у зворотному напрямку руху відповідно до рівнів Великого ланцюга буття (UP THE GREAT CHAIN OF BEING). Так, солодкий є основою актуалізації концептуальної метафори SWEET IS CAUSING JOY / PLEASURE / HAPPINESS (СОЛОДКЕ Є ПРИЧИНОЮ РАДОСТІ / ЗАДОВОЛЕННЯ / ЩАСТЯ), що спостерігаємо в таких фрагментах текстів: *Love is sweet* [Harris 1999, с. 9]; .. *would be one of those sweet women* [Harris 1999 с. 115].

За подібного модусу концептуалізації акцентується притаманна солодкому смаку ознака 'приємний, такий, що дарує задоволення'. Вона ж, завдяки сенсорній пам'яті людини, є зоною інтеграції концептуальних просторів СМАКУ (TASTE) та ЕМОЦІЙ (EMOTION).

Схожі принципи концептуалізації складають основу творення художніх образів і на ґрунті інших смакових ознак – тих, які викликають приємні сенсорні відчуття. Наприклад, смачний (delicious) за аналогією з солодким (sweet) концептуалізується за допомогою метафори DELICIOUS IS CAUSING JOY / PLEASURE / HAPPINESS (СМАЧНЕ Є ПРИЧИНОЮ РАДОСТІ / ЗАДОВОЛЕННЯ / ЩАСТЯ), наприклад: *It was like a delicious delirium in his veins* [Harris 2000, с. 145];

*Солодкий (sweet)* переосмислюється в аналізованих художніх текстах також через імплікацію концептуальної метонімії SWEET stands for HAPPY / PLEASED (СОЛОДКИЙ замість ЩАСЛИВИЙ / ЗАДОВОЛЕНИЙ), порівняємо: ...*even if fall she must, it was to lie on the earth and moulder sweetly into the roots of violets* [Harris 2000, с. 91].



Солодкий смак, до того ж обрастає символічним значенням в романі “Chocolate”, зокрема, прослідковуючись від назви до своєї текстотвірної ролі. Остання проявляється в кількісному згадуванні всього, що є солоким на смак в тексті роману, який просто переовненений цими яскравими описами. Окім за це, солодке дійсно набуває символізму в романі, ототожнюючись із чимось на кшталт свободи і спокуси до вільного життя, керованого задоволенням, де солоке уподібнюється задоволенню від життя (SWEETNESS IS SEDUCTION та SWEETNESS stands for PLEASURE OF LIFE).

Це хоча б частково стає зрозумілим з контексту фрагменту тексту: *Perhaps this is what Reynaud senses in my little shop; a throwback to times when the world was a wider, wilder place. Before Christ – before Adonis was born in Bethlehem or Osiris sacrificed at Easter – the cocoa bean was revered. Magical properties were attributed to it. Its brew was sipped on the steps of sacrificial temples; its ecstasies were fierce and terrible. Is this what he fears? Corruption by pleasure, the subtle transubstantiation of the flesh into a vessel for debauch? Not for him the orgies of the Aztec priesthood. And yet, in the vapours of the melting chocolate something begins to coalesce – a vision, my mother would have said – a smoky finger of perception which points... points...* [Harris 1999, с. 80].

Цьому сприяє також широкий контекст міфічно-історичних алюзій, завдяки яким значення напою – гарячого шоколаду – набуває у тексті символічного відтінку й додаткових конотацій.

Цікаво, що відповідно до знаданої символіки смаку як цікавинки життя, відсутність або невиразність смаку отримує негативну, низьку аксіологічну оцінку, що відбивається у їх переосмисленні в термінах концептуальної метафори LACKING / WITHOUT TASTE IS UNINTERESTING / UNATTRACTIVE / BORING / DULL / INAPPROPRIATE (ТЕ, ЧОМУ БРАКУЄ СМАКУ / ПОЗБАВЛЕНЕ СМАКУ Є НЕЦІКАВИМ / НЕПРИВАБЛИВИМ / НУДНИМ / НЕПРИСТОЙНИМ). Це є очевидним у фрагментах текстів: *she liked something about him, seemed a little distasteful and messy, in spite of his stars* [Harris 1999, с. 41]; “.. you could look

*back and see the earth, dirty, beastly, unsavoury among all the stars* [Harris 1999, с. 263].

Очевидно, несмачний або прісний сприймається як непривабливий, нудний, невиразний. Не пропущене крізь органи чуття не відкладається у пам'яті, не справляє відчутного враження або навіть відштовхує.

Отже, результати вивчення напрямків переосмислення концепту СМАК / TASTE та його складників ГІРКИЙ / BITTER, СОЛОДКИЙ / SWEET, КИСЛИЙ / SOUR, СОЛОНИЙ / SALTY, СМАЧНИЙ / DELICIOUS в процесі творення образності художнього тексту свідчать про домінування універсальних тенденцій у їх концептуалізації. Як узагальнювальний виступає модус концептуалізації TASTING IS FEELING / СМАКОВЕ ВІДЧУТТЯ Є ПОЧУТТЯ, оскільки відчуття смаку та емоційний стан людини поєднуються за рахунок інтеграції концептуальних просторів СМАК / TASTE та ЕМОЦІЙНИЙ СТАН / EMOTIONAL STATE.

Концепт СМАК / TASTE інтегрується з іншими сенсорними концептами, слугуючи основою формування синестезійних метафор, які є розповсюдженими в художній образності аналізованих творів модерністів. Участь концепту СМАК / TASTE в утворенні синестезійних метафор ґрунтується на взаємозв'язку різних органів чуття і можливості співвіднесення інформації, отриманої за посередництва кожного з них.

У художній образності аналізованих творів спостерігаємо синестезійні метафори, створені завдяки пов'язуванню концепту TASTE з усіма іншими сенсорними концептами: TASTE-SMELL (СМАК-ЗАПАХ), TASTE-SIGHT (СМАК-ЗІР), TASTE-HEARING (СМАК-СЛУХ), TASTE-TOUCH (СМАК-ДОТИК). Так, проекція сенсорного концепту СМАК / TASTE на інші сенсорні концепти є когнітивним підґрунтям для формування низки художніх образів, наприклад:

1) TASTE – SMELL: *There was a fresh sweet scent on the air* [Harris 1999, с. 293]. Тут ознака «солодкий на смак» трансформується у «солодкий, приємний на запах», обидві з яких є результатами тілесного сприйняття.

2) TASTE – SIGHT: *In a moment she went upstairs to her ear-rings. Sweet they looked!* [Harris 2000, с. 148]. Очевидно, ознака «солодкий на смак» переходить у приємний на погляд.

3) TASTE – HEARING: *Five girls were having a singing lesson... beginning a “sweet children’s song”* [Harris 1999, с. 176]. Тут ознака «солодкий, приємний на смак» трансформується у «такий, що приємно звучить, є приємним на слух».

4) TASTE – TOUCH: *“...was holding her near to him, in a delicious embrace* [Harris 1999, с. 151], що ілюструє перенесення ознаки «смачний, приємний на смак» на тактильне сприйняття на кшталт «приємний на дотик, звабливий».

Утворення синестезійних образів відбувається за рахунок інтеграції ментальних просторів різних сенсорних концептів: СМАК / TASTE, ЗАПАХ / SMELL, ДОТИК / TOUCH, ЗІР / SIGHT, СЛУХ / HEARING, причому переосмислення відбувається в межах тілесного виміру. Можливість проектування ознак із сфери одного різновиду тілесного досвіду до іншого демонструє їх єдність і цілісність такого досвіду.

Цікаво, що проаналізований корпус матеріалу свідчить про домінування в синестезійному переосмисленні саме приємних смакових ознак. Приємний чуттєвий досвід є більш та легше затребуваним у ході проектування ознак зі сфери одного його різновиду до іншого, що зумовлює домінування та більш високий потенціал художнього переосмислення сенсорних концептів саме позитивного гатунку.

У цілому, специфіка функціонування концепту СМАК / TASTE, як і модуси його концептуалізації в текстах творів Дж. Гарріс демонструють домінуючі тенденції у сприйнятті смаку і переосмисленні цього типу досвіду в контексті художніх творів. Отримані результати свідчать про сталий взаємозв’язок сенсорики смаку як різновиду тілесного досвіду з емоційною та ментальною сферою людини, а також про специфіку інтеграції відповідних ментальних просторів у творенні образності художнього тексту.

Проведений концептуальний аналіз дає підстави для висновків про щільний та тісний взаємозв'язок тілесної та почуттєво-емоційної сфери, що виражається через інтеграцію концептуальних просторів тілесного, чуттєвого і емоційного, почуттєвого, де тілесний та ментальний досвід людини поєднуються, а вектор переосмислення вказує на те, що ментальне осмислюється людиною крізь призму тілесного. Перетин концептосфер ТІЛО ЛЮДИНИ / HUMAN BODY та ЕМОЦІЇ (ПОЧУТТЯ) / EMOTION (FEELING), який спостерігаємо в контексті художньої прози свідчить про значущість сенсорики як базового онтологічного концепту, крізь призму якого твориться художня реальність.

## ВИСНОВКИ

Питання про роль категорії смаку в мовознавстві й літературознавстві відображає не тільки сенсорні відчуття, але й тисячолітню естетичну надбудову, сформовану на їх основі. Поняття «сенсорне відчуття» вміщує в собі пізнавальний психічний процес відображення в мозку людини окремих властивостей предметів і явищ при їх безпосередній дії на її органи чуттів. «Сенсорними» є концепти, які виступають репрезентантами знань про різні види сприйняття – візуальне, слухове, тактильне, смакове та ольфакторне, специфіка яких зумовлена самою природою чуттів, що є суб'єктивними за своєю сутністю, а отже, неоднозначними в плані інтерпретації. Під «сенсорною лексикою» ми розуміємо компонент мовної картини світу, вербальну актуалізацію понятійної сфери чуттєвого сприйняття. Так, у мовленні ми послуговуємося смаковими епітетами, метафорами, синонімами, парафразами та іншими лексичними одиницями для позначення реалій не сенсорних відчуттів, а ментальної діяльності.

Мовні одиниці з перцептивною, зокрема смаковою семантикою беруть участь у формуванні смислової структури художніх творів. У художньому дискурсі на мовному рівні часто представлені всі п'ять типів перцепції і реалізована мовна інваріантна модель чуттєвого сприйняття суб'єкт-предикат – об'єкт, який може мати особливості, обумовлені типом оповіді.

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, зокрема густативної є: яскравість і метафоричність. Художня образність визначається відповідно до уявлення про мову художнього твору як цілісну систему, кожний елемент якої

естетично значущий, образно зумовлений, мотивований образним змістом цілого.

Густативна образність актуалізується у художньому дискурсі переважно завдяки тропейчнм засобам та стилістичнм фігурам, серед яких оксиморон, метонімія, антономазія, парафраз, антоніми, синоніми, іронія, персоніфікація, гіпербола тощо. Серед синтаксичних стилістичних засобів сюди варто віднести антитезу, парцеляцію, парентезу та риторичне запитання, які додають до образного розуміння власне сенсорики сприйняття смаку, підкреслюючи її текстотвірну функцію завдяка своєму художньому символічному значенню.

Густативні лексичні одиниці представлені, головним чином, основними та допоміжними ознаками. Найбільша кількість лексичних одиниць в романі “Chocolate” Дж. Гарріс функціонує у якості тропів і стилістичних фігур, зокрема: епітетів (22%), порівняння та парафраза, що становлять (12%) відповідно.

У романі “Blackberry Wine” Дж. Гарріс густативні лексичні одиниці представлені переважно епітетами і становлять аж 38% від загальної кількості. Найбільша кількість після епітетів функціонує у якості порівняння (24%) та персоніфікації чи уособлення (12%). Їх 22 %. Тоді як гіпербола, антоніми, хіазм і мейозис займають лише 2 %.

До найбільш поширених в обох романах “Chocolate” та “Blackberry Wine” Дж. Гарріс тропів і стилістичних фігур належать епітети, порівняння, парафраз, метонімія й синоніми. У романі “Chocolate” окрім цього метафора та оксиморон складають важливу частку стилістичних засобів на позначення смаку. Тоді як у романі “Blackberry Wine” персоніфікація, парцеляція й антитеза активно залучають густативну лексику до виконання певних стилістичних функцій з метою характеристики персонажів, опису їх портретних рис.

У цілому, специфіка функціонування концепту СМАК / TASTE, як і модуси його концептуалізації в текстах творів Дж. Гарріс демонструють домінуючі тенденції у сприйнятті смаку і переосмисленні цього типу досвіду

в контексті художніх творів. Отримані результати свідчать про сталий взаємозв'язок сенсорики смаку як різновиду тілесного досвіду з емоційною та ментальною сферою людини, а також про специфіку інтеграції відповідних ментальних просторів у творенні образності художнього тексту.

Утворення синестезійних образів відбувається за рахунок інтеграції ментальних просторів різних сенсорних концептів: СМАК / TASTE, ЗАПАХ / SMELL, ДОТИК / TOUCH, ЗР / SIGHT, СЛУХ / HEARING, причому переосмислення відбувається в межах тілесного виміру. Можливість проектування ознак із сфери одного різновиду тілесного досвіду до іншого демонструє їх єдність і цілісність такого досвіду.

Проведений концептуальний аналіз дає підстави для висновків про щільний та тісний взаємозв'язок тілесної та почуттєво-емоційної сфери, що виражається через інтеграцію концептуальних просторів тілесного, чуттєвого і емоційного, почуттєвого, де тілесний та ментальний досвід людини поєднуються, а вектор переосмислення вказує на те, що ментальне осмислюється людиною крізь призму тілесного. Перетин концептосфер ТІЛО ЛЮДИНИ / HUMAN BODY та ЕМОЦІЇ (ПОЧУТТЯ) / EMOTION (FEELING), який спостерігаємо в контексті художньої прози свідчить про значущість сенсорики як базового онтологічного концепту, крізь призму якого твориться художня реальність.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балашова Л. В. Когнитивный тип метафоры в диахронии (на материале перцептивной лексики). Київ : Аврора, 1998. 84 с.
2. Барчишина І. В. Парцельована епітетна структура як маркер модерністського поетичного тексту. *Наукові праці Кам'янець-Подільського нац. ун-ту ім. І. Огієнка. Філологічні науки*. 2013. Вип. 33. С. 28 – 33.
3. Билоус М. П. Прилагательные вкусообозначения в современном украинском языке : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Ужгород, 2005. 18 с.
4. Брылева Р. Ф. Перцептивные концепты и способы их объективации во французском языке. *Вісник ЧГУ. Філологія*. 2010. № 22 (203). С. 17 – 20.
5. Будний В. Порівняльне літературознавство. Київ : Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
6. Велигина Н. «Кулинарная трилогия» Джулиана Барнса: от эссеистики и рассказа «Аппетит» к сборнику «Педант на кухне». *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. № 9. С. 55 – 63.
7. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. В. Т. Бусел. Київ : Ірпінь, ВТФ «Перун». 2005. 728 с.
8. Висоцька Н. Густаторний дискурс як складова поточного «культурного моменту». *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. № 9. С. 63 – 75.
9. Волошина О. В. Роль сенсорної лексики у створенні художньої образності (на матеріалі англійської прози): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 Київ, 2014. 23 с.
10. Воробйова О. П. Поетика хвиль в контексті емоційного резонансу (нарис з когнітивної емотіології). *Мова, культура й освіта в сучасному світі* Київ : Вид центр КНЛУ, 2008. С. 126 – 135.



11. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. Москва : Искусство, 1991. 367 с.
12. Гайдаєнко І. В. Назви на позначення смаку: етимологія, семантика, функціонування : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Херсон, 2002. 17 с.
13. Галич О. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2006. 488 с.
14. Галуцьких І. А. Сенсорика тактильного сприйняття в контексті художньої тілесності (концептуальний аналіз). *Мова і культура*. 2012. Вип. 15. Т. 3 (157). С. 22 – 31.
15. Галуцьких І. А. Тілесність в художній прозі модернізму й постмодернізму: когнітивно-семіотичні студії. Запоріжжя : Кругозір, 2016. 626 с.
16. Городнюк Н. Концепт їжі та мотив насолоди у романі 20-30-х рр. ХХ ст.: компаративні аспекти. *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. № 9. С. 121–129.
17. Дубенко О. Ю. Порівняльна стилістика англійської та української мови. Вінниця : Нова книга, 2005. 224 с.
18. Дубровский Р. Особливості естетичного втілення концепту «смак» у поезії Галини Гордасевич. *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. № 9. С. 191–198.
19. Єфімов Л. П. Стилiстика англiйської мови i дискурсивний аналіз. Вінниця: Нова Книга, 2004. 240 с.
20. Золотюк Л. «Смачний/несмачний» портрет у прозі Володимира Винниченка. *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. № 9. С. 213–220.
21. Ігнатієва С. Є. Функціональні окреслення сенсорної лексики у щоденниковому дискурсі. *Вісник Запорізького нац. ун-ту*. 2012. № 1. С. 207 – 211.
22. Ковпик С. І. Функції густативної лексики у творі літератури. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького держ. пед. ун-ту*. 2013. № 9. С. 539 – 546.

23. Ковпик С. І. Характеристичні функції густативної лексики в російській прозі XIX ст. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького держ. пед. ун-ту*. 2015. № 13. С. 286 – 294.
24. Кордуэлл М. Психология. А – Я. *Словарь-справочник*. Москва : Фаир-Пресс, 1999. 448 с.
25. Король О. А. Емотивно-оцінне навантаження сенсорної лексики в текстах сучасних англomовних пісень. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2012. Вип. 41. ч. 2. С. 281 – 292.
26. 31. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту. Вінниця : Нова книга, 2004. 272 с.
27. Куценко А. В. Семантическая структура прилагательных-вкусообразований и их лексическая сочетаемость в английском и русском языках: автореф. дис. канд. филол. наук : 10.02.04. Киев, 2009. 16 с.
28. Лебединцева Н. Смак як ідентифікаційний маркер в українській поетичній парадигмі 20-х рр. XX ст. *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. Вип. 9. С. 261 – 269.
29. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремок. К. : ВЦ «Академія», 2007. 237 с.
30. Любарець Н. Зустріч за столом: їжа в романах Вірджинії Вулф. *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. № 9. С. 282 – 290.
31. Маріна О. С. Парадоксальні смакові образи у світлі інтерсеміотичних трансформацій (на матеріалі поезій С. Крейна і К. Сміта та їх аудіовізуальних версій). *Вісник КНУ. Серія: Філологічна*, 2012. Вип. 1. С. 5– 8.
32. Марчук К. Метафора смаку у «Повісті врем'яних літ». *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. Випуск 9. С. 290 – 296.
33. Маценка С. «Зображувач добрих обідів»: рефлексія естетичного смаку в образі страв у творах Томаса Манна. *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. № 9. С. 297 – 311.
34. Мацько Л. І. Стилїстика української мови. Київ : Вища школа, 2003. 462 с.

35. Мелько Х. Б. Функціональне призначення тактильної лексики в українському та англійському художньому мовленні (зіставний аспект). *Проблеми зіставної семантики*: Вип. 9. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2009. С. 225–228.
36. Мещерякова О. А. Семантика перцепции в аспекте художественной когниции И. А. Бунина: автореф. дис. ... докт. филол. наук : 10.02.01. Харьков, 2011. 50 с.
37. Мороховский А. Н. Стилистика английского языка. Київ : Вища школа, 1991. 283 с.
38. Мохосоева М. М. Інноваційні процеси в лексиці на позначення смаку в сучасній українській мові. *Лінгвістичні студії*. 2013. № 26. С. 34–42. Розвиток семантики густативної лексики в англійській, німецькій та українській мовах. *Проблеми зіставної семантики*. 2013. Вип. 11. С. 115 – 120.
39. Найссер У. Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии. Минск : Прогресс, 2001. 232 с.
40. Овчинникова Л. О. Сенсорная лексика как средство выражения ценностной картины мира Ю. Н. Куранова : автореф. дис...канд. филол. наук : 10.02.01. Киев, 2009. 197 с.
41. Олгоф Ф. Їжа і філософія: їжте, пийте і будьте щасливі. Київ : Темпора, 2011. 346 с.
42. Пермінова А. В. Відтворення англійської сенсорної лексики в українських віршових перекладах : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 2003. 18 с.
43. Петришин М. Семантика густативних прикметників в індивідуально-авторському вживанні (на матеріали гомерівського епосу). *Studia Linguistica*. Вип. 5. 2011. С. 44 – 48.
44. Самоделова Е. А. Антропологическая поэтика С. А. Есенина: авторский житнетекст на перекрестье культурных традиций : автореф. дис. ... докт. филол. наук : 10.01.01. Харьков, 2008. 48 с.

45. Сатановська Г. С. Поетика густативів у просторовій моделі роману Маргеріт Юрсенар «Філософський камінь». *Наукові записки нац. ун-ту «Острозька академія»*. 2015. № 51. С. 235 – 236.

46. Сірочук Т. Творчість у їжі та прозі, або Гійом Аполлінер Гурман. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Лінгвістика і літературознавство*. Бердянськ : БДПУ, 2012. Вип. XXVI. Ч. 4. С. 146 – 156.

47. Сидоренко Т. В. Тропеїка запаху і смаку у функціональних виявах (на матеріалі романів Дж. Харріс та Е. Бауермайстер). *Науковий вісник ДДПУ ім. І. Франка*. 2017. № 7. С. 173 – 176.

48. Словник символів / О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко. Київ : Народознавство, 1997. 453 с.

49. Старостина Ю. А. Метафора как средство языковой реализации концепта «запах» (на материале романа патрика зюскинда «парфюмер. История одного убийцы»): автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Харьков, 2010. 23 с.

50. Тимейчук Н. О. Прикметники смаку у творах Плавта, Горация та Петронія (лексико-семантичний аспект) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14. Львів, 2007. 20 с.

51. Тулюлюк К. Функціонування тактильних дієслів у структурі художнього тексту. *Вісник ХНУ*. 2011. Вип. 2 С. 154 – 169.

52. Усенко О. П. Тематизація та естетизація їжі в японській літературі ХХ ст. *Вісник Дніпропетр. ун-ту ім. А.Нобеля*. 2011. № 2. С. 189 – 193.

53. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва : Лабиринт, 1997. С. 445.

54. Чертенко О. Їжа та історія у прозі Уве Тімма 1990-х рр. *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. Випуск 9. С. 458 – 466.

55. Шапочка К. А. Поняття «сенсорна лексика» у лінгвістичному аспекті. *Мова і культура*. 2012. Вип. 15. Т. 3 (157). С. 221 – 224.

56. Шимчишин М. Смак Раси (Пошанування/заперечення негритянської кухні у творчості письменників-гарлемців). *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. № 9. С. 466 – 471.
57. Шкіцька І. Ю. Епітети, порівняння, антитеза як засоби інтенсифікації маніпулятивного впливу. *Лінгвістичні дослідження*. 2011. № 32. С. 249 – 256.
58. Ясперс К. Комунікація. *Першоджерела комунікативної філософії*. Київ : Либідь, 2006. С. 132 – 148.
59. Brandt L. Cognitive Poetics and Imagery. *European Journal of English Studies*. 2015. 9 (2). P. 117–130.
60. English Idioms Dictionary : URL : <http://www.englishzone.com/idioms/dictionary.html>.
61. Galperin I. R. Stylistics. Moscow : Vyscha shkola, 2000. 295 p.
62. Gibbs R. W. The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 540 p.
63. Glynn D. Concepts in Context. *Труди по когнитивній лінгвістиці* : сб. науч.тр. Харьков, 2018. С. 116–124.
64. Jackendoff R. Languages of the Mind: Essays on Mental Representation. New York : Oxford University Press. 2002. 413 p.
65. Johnson J. W. The Autobiography of an Ex-Coloured Man. New York : Viking Penguin, 2017. 158 p.
66. Kövecses Z. Metaphor : A Practical Introduction. Oxford : Oxford University Press, 2012. 376 p.
67. Lakoff G. Metaphor and war: The metaphor system used to justify War in the Gulf. *Engulfed in War: Just War and the Persian Gulf*. Honolulu, 2003. P. 145–167.
68. Lakoff G., Johnson M. Metaphors we live by. Chicago : University of Chicago Press, 1980. 357 p.
69. Nuyts J. Language and Conceptualization. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 236 p.

70. Short F. *Kitchen Secrets: The Meaning of Cooking in Everyday Life*. New York : Berg, 2018. 168 p.
71. Steen G. *Identifying Metaphor in Language : A Cognitive Approach*. *Style*. 2020. 36 (3). P. 386–407.
72. *The Longman Dictionary of Contemporary English*. London : Longman, 2003. 1949 p.
73. *The Cambridge Dictionary of American English*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. 1069 p.
74. Thurman W. *The Blacker the Berry*. New York : The Macmillan Company, 1970. 231 p.
75. Turner M. *The Literary Mind : The Origins of Thought and Language*. Oxford : Oxford University Press, 2008. 208 p.

#### **СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ**

76. Harris C., Harris J. *Chocolate*. 1999. URL: [https://royallib.com/read/Harris\\_Joanne/Chocolat.html#307200](https://royallib.com/read/Harris_Joanne/Chocolat.html#307200).
77. Harris BW., Harris J. *Blackberry Wine*. 2000. URL : [https://royallib.com/read/Harris\\_Joanne/Blackberry\\_Wine.html#0](https://royallib.com/read/Harris_Joanne/Blackberry_Wine.html#0).

**Фрагменти текстів на позначення густативної лексики (на матеріалі роману “Chocolate” («Шоколад») Дж. Гарріс)**

1. *WE CAME ON THE WIND OF THE CARNIVAL. A WARM WIND for February, laden with the **hot greasy scents of frying pancakes and sausages and powdery-sweet waffles cooked on the hotplate** right there by the roadside .....*
2. *Faces are lined **like last summer’s apples**, eyes pushed into wrinkled flesh **like marbles into old dough**.*
3. *I feel their eyes upon us as I turn to buy a galette from the vendor. **The paper is hot and greasy, the dark wheat pancake crispy at the edges but thick and good in the centre**. I break off a piece and give it to Anouk, wiping melted butter from her chin.*
4. *And besides, the wind, the carnival wind was still blowing, **bringing with it the dim scent of grease and candyfloss and gunpowder, the hot sharp scents of the changing seasons**, making the palms itch and the heart beat faster. For a time, then, we stay. For a time. Till the wind changes.*
5. *Reynaud **gave a tight, sour smile**, as if his first glimpse of my daughter confirmed every one of his suspicions about me.*
6. *“It works”, I assured him. Then, reaching under the counter I pulled out a **small pink box with a silver valentine bow** on it. “Here. For you. My first customer.” Guillaume looked little startled. “Really, Madame, I-“ “Call me Vianne. And I insist.” I pushed **the box** into his hands. “You’ll like them. **They’re your favourite kind**. He smiled at that.” “How do you know?” he enquired, tucking **the box** carefully into his coat pocket.” “Oh, I can just tell”, I told him mischievously. “I know everyone’s favourite. Trust me, this is yours.”*
7. *Outside **Josephine Muscat** muttered and rocked and dug her large ungainly fists into her stomach. Then, just as I was serving the last customer she raised her head in a kind of defiance and walked in. This last order was a large and rather complicated one.*

8. *What was an ordinary, rather **drab old house** like all the others around it has become **a red-and-gold confection** on a dazzling white ground.*
9. *Red geraniums in the window boxes. Crepe-paper garlands twisted around the railings. And above the door a handlettered sign in black on oak: **La Celeste Praline Chocolaterie Artlsanale**.*
10. *In glass bells and dishes lie the chocolates, the pralines, **Venuses nipples**, truffles, mendiants, candied fruits, hazelnut clusters, chocolate seashells, candied rose-petals, sugared violets...*
11. *And in the middle she has built **a magnificent centrepiece**. **A gingerbread house**, walls of chocolate-coated pain d'epices with the detail piped on in silver and gold icing, roof tiles of florentines studded **with crystallized fruits**, strange vines of icing and chocolate growing up the walls, **marzipan birds singing in chocolate trees**...*
12. *And the witch herself, **dark chocolate from the top of her pointed hat to the hem of her long cloak**, half astride a broomstick which is in reality a giant guimauve, the long twisted marshmallows that dangle from the stalls of sweet-vendors on carnival days.*
13. *'Two Aves.' God, that woman. Through the grille I can feel **her hungry, adoring eyes**.*
14. *But the thought of that shop with its carnival awning, a wink against denial, against faith.. Turning from the doorway to receive the congregation I catch a movement from within. **Try me. Test me. Taste me**.*
15. *For a long moment he stared in at the window of **La Celeste Praline**, but the light was shining on the glass in such a way that I did not catch his expression.*
16. *'I like **the little gingerbread house**', he said gravely. "In the window". In the doorway the three others nodded shyly, pressing together as if to give themselves courage. "**It's cool.**" **The American word** was uttered with a kind of defiance, like smoke from a secret cigarette. I smiled. "**Very cool**", I agreed. "If you like, you and your friends can come over and help me **eat it** where I take **it** down." Eyes widened. "Cool!" "Hypercool"*



17. *I sent them out with **a sugar mouse** each and watched them fan across the square like dandelion seeds in the wind.*
18. *Armande laughed. “Oh, I’m **not allowed chocolate**. Caro and that idiot doctor won’t allow it. Or anything else I might enjoy,” she added wryly. “First smoking, then **alcohol**, now this... God knows, if I gave up breathing perhaps I might live for ever.” She gave a snort of laughter...*
19. *Anouk reads a book of nursery rhymes behind the counter and keeps an eye on the door for me as I prepare a batch of **mendiants** in the kitchen. These are my **own favourites** – thus named because they were sold by beggars and gypsies years ago **biscuit-sized discs of dark, milk or white chocolate** upon which have been scattered **lemon-rind, almonds and plump Malaga raisins**.*
20. *Anouk likes **the white ones**, though I prefer **the dark**, made with the finest 70 per cent **couverture**... **Bitter-smooth** on the tongue **with the taste of the secret tropics**.*
21. *I **baked a cake** last night, and **the hot chocolate is standing in a pot** on the hob, **awaiting my first customer**. I make sure that a similar menu is visible from the window and I wait.*
22. *My door, slightly open, emits **a hot scent of baking** and sweetness.*
23. *There is moisture on my face. Something, perhaps **the bittersweet aroma of the chocolate vapour**, stings my eyes.*
24. *Anouk **has hers with Creme Chantilly and chocolate curls**; I drink mine **hot and black, stronger than espresso**.*
25. *We **close our eyes in the fragrant steam** and see them coming – two; three, a dozen at a time ...*
26. *They remind me so much of you. **A dozen of my best huitres de Saint-Malo**, those **small flat pralines shaped to look like tightly closed oysters**.*
27. *FIFTEEN CUSTOMERS YESTERDAY. TODAY, THIRTY-FOUR. Guillaume was among them; he bought **a cornet of florentines** and **a cup of chocolate**.*
28. *“Quite shocking, just like stories of Roman decadence, my dears, and if that woman thinks she can just shimmy into town like the Queen of Sheba disgusting the*

way she flaunts that illegitimate child of hers as if – **oh, the chocolates? Nothing special, my dears, and far too pricey.**”

29. I can read their eyes, their mouths, so easily: this one **with its hint of bitterness** will relish my **zesty orange twists**; this **sweet-smiling** one the **soft-centred apricot hearts**; this girl with the windblown hair will love **the mendiants**; this brisk, cheery woman **the chocolate brazils**.

30. **Narcisse’s appetite for double-chocolate truffles** reveals the gentle heart beneath the gruff exterior.

31. Caroline Clairmont will dream of **cinder toffee** tonight and wake hungry and irritable. And the children...

32. Chocolate curls, white buttons with coloured vermicelli, pains d’epices with gilded edging, marzipan fruits in their nests of ruffled paper, peanut brittle, clusters, cracknels, assorted misshapes in half-kilo boxes ...

33. I sell dreams, small comforts, **sweet harmless temptations to bring down a multitude of saints crash-crash-crashing amongst the hazels and nougatines**.

34. I **top up his chocolate-glass** without a word and **sprinkle the froth with cocoa powder**, but Guillaume is too busy with his dog to see.

35. This is **an art** I can enjoy. There is **a kind of sorcery in all cooking**: in the choosing of ingredients, the, process of **mixing, grating, melting, infusing and flavouring**, the recipes taken from ancient books ...

36. – the pestle and mortar with which my mother made her **incense** turned to a more homely purpose, **her spices and aromatics**, giving up their subtleties to a baser, more sensual magic.

37. But still the fascination endured. I carried **recipes in my head like maps**.

38. All kinds of **recipes**; torn from abandoned magazines in busy railway stations, wheedled from people on the road, **strange marriages of my own confection**.

39. **Cookery cards** anchored us, placed landmarks on the bleak borders.

40. Paris **smells of baking bread and croissants**; Marseille **of bouillabaisse and grilled garlic**.

41. Berlin was **Eisbrei with Sauerkraut and Kartoffelsalat**, Rome was **the ice-cream I ate** without paying in a tiny restaurant beside the river.
42. Now **making chocolate** is a different matter. Oh, some skill is required.
43. Guy, my confectioner, has known me for a long time. We worked together after Anouk was born and he helped me to start my first business, **a tiny patisserie-chocolaterie** in the outskirts of Nice.
44. Now he is based in Marseille, importing **the raw chocolate liquor** direct from South America and converting it to **chocolate of various grades** in his factory.
45. I only use the best. **The blocks of couverture are slightly larger than house bricks**, one box of each per delivery, and I use all three types: the dark, the milk and the white.
46. It has to be tempered **to bring it to its crystalline state**, ensuring a hard, brittle surface and a good shine. Some confectioners buy their **supplies already tempered**, but I like to do it myself.
47. There is **a kind of alchemy** in the transformation of **base chocolate into this wise fool's gold...**
48. The **mingled scents of chocolate, vanilla, heated copper and cinnamon** are intoxicating, powerfully suggestive; **the raw and earthy tang of the Americas, the hot and resinous perfume of the rainforest.**
49. This is how I travel now, as the Aztecs did in their sacred rituals. Mexico, Venezuela,-Colombia. The court of Montezuma. Cortez and Columbus. **The food of the gods, bubbling and frothing in ceremonial goblets. The bitter elixir of life** (розгорнута метафора; парцеляція).
50. Perhaps this is what Reynaud senses in my little shop; a throwback to times when the world was a wider, wilder place. Before Christ – before Adonis was born in Bethlehem or Osiris sacrificed at Easter – the cocoa bean was revered. Magical properties were attributed to it. **Its brew was sipped on the steps of sacrificial temples; its ecstasies were fierce and terrible.** Is this what he fears? Corruption by pleasure, the subtle transubstantiation of the flesh into a vessel for debauch? Not for him the orgies of the Aztec priesthood. And yet, **in the vapours of the melting**

***chocolate** something begins to coalesce – a vision, my mother would have said – a smoky finger of perception which points... points...*

**Фрагменти текстів на позначення густативної лексики (на матеріалі роману “Blackberry Wine” («Ожиновое вино») Дж. Гарріс)**

1. *WINE TALKS. EVERYONE KNOWS THAT. LOOK AROUND YOU. ASK the oracle at the street corner; the uninvited guest at the wedding feast; the holy fool. It talks. It ventriloquizes. It has a million voices.*
2. *It unleashes the tongue, teasing out secrets you never meant to tell, secrets you never even knew. It shouts, rants, whispers.*
3. *It speaks of great things, splendid plans, tragic loves and terrible betrayals. It screams with laughter. It chuckles softly to itself. It weeps in front of its own reflection.*
4. *It opens up summers long past and memories best forgotten. Every bottle a whiff of other times, other places; every one, from the commonest Liebfraumilch to the imperious 1945 Veuve Clicquot, a humble miracle.*
5. *Everyday magic, Joe called it. The transformation of base matter into the stuff of dreams. Layman’s alchemy.*
6. *Take me, for instance. Fleurie, 1962. Last survivor of a crate of twelve, bottled and laid down the year Jay was born. “A pert, garrulous wine, cheery and a little brash, with a pungent taste of blackcurrant,” said the label.*
7. *An army of bottles came with her – Dom Pérignon, Stolichnaya vodka, Parfait Amour and Mouton-Cadet, Belgian beers in long-necked bottles, Noilly Prat vermouth and Fraise des Bois. They talk, too, nonsense mostly, metallic chatter, like guests mingling at a party.*
8. *Château-Chalon, vexed at his relegation, pretends deafness and often refuses to speak at all. “A mellow wine of great dignity and stature,” he quotes in his rare moments of expansiveness.*
9. *The Sancerre has long since turned vinegary and speaks even less, occasionally sighing thinly over her vanished youth.*

10. *And yet there was an appealing impudence to **these six freebooters**, a hectic clash of flavours and images to send **more sober vintages** reeling.*
11. *Perhaps it was that **plebeian undertaste of blackcurrant** which linked us.*
12. *You see, **he talks to me**, as one day **I will talk to him**. I'm his oldest friend. We understand each other. Our destinies are intertwined.*
13. ***The empty bottles told a different story**. He drank, Jay told himself, for the same reason he wrote second-rate science fiction. Not to forget, but to remember, to open up the past and **find himself there again, like the stone in a bitter fruit**.*
14. *He opened each bottle, began each story with the secret conviction that here was **the magic draught** that would restore him. **But magic, like wine, needs the right conditions in order to work**.*
15. *I don't really mind that. **Better to be his last than his first**. I'm not even the **star of this story**, but I was there before the Specials came, and I'll be there when they've all been drunk.*
16. *The fridge door opened. Kerry's taste dominated here, as everywhere. Wheat-grass juice, couscous salad, **baby spinach leaves**, yoghurts. What he really craved, Jay thought, was **a huge bacon-and-fried-egg sandwich** with ketchup and onion, and **a mug of strong tea**.*
17. *Jay **touched the bottles** fleetingly as he passed, bringing his face very close, **as if to catch the scent of those imprisoned summers**.*
18. *It was **dusky-pink, like papaya juice**, and it seemed to climb the sides of the glass in a frenzy of anticipation, **as if** something inside it were alive and anxious to work its magic on his flesh.*
19. *He looked at it with mingled distrust and longing. A part of him wanted to **drink it** – had waited years for just this moment – but all the same he hesitated.*
20. *The liquid in the glass was **murky** and flecked with **flakes of brownish matter, like rust**. He suddenly imagined himself **drinking, choking, writhing** on the tiles **in agony**. The glass halted halfway to his mouth.*
21. *The scent was **faintly sweetish, medicinal, like cough mixture**.*

22. “You know, if you were planning on **getting pissed** you could at least have come to the party with me. It would have been a wonderful opportunity for you to meet people.”

23. “What is that **stuff**, anyway?” Her voice was as sharp and clear as her icicle heels. “Some kind of **cocktail**? It **smells disgusting**.”

24. Beside us and around us the bottles **were in gleeful ferment**. We could hear them **whispering, singing, calling, capering**. Their laughter was **infectious, reckless, a call to arms**.

25. I found myself joining in, **rattling in my crate like a common milk bottle**, delirious with anticipation, with the knowledge that something was on the way.

26. “Ugh! God! Don’t drink it. **It’s bound to be off**.” Kerry gave a forced laugh. “Besides, **it’s revolting. It’s like necrophilia, or something**. I can’t imagine why you wanted to bring it home at all, in the circumstances”.

27. “Please, darling. **Pour it away**. It’s probably got **all kinds of disgusting bacteria in it. Or worse. Antifreeze or something**. You know what the old boy was like.” Her voice was cajoling. “I’ll get you **a glass of Stolly** instead, OK?”

28. But Jay was not listening. He lifted the glass to his face. The scent hit him again, **the dim cidery scent** of Joe’s house, with the incense burning and the tomato plants ripening in the kitchen window.

29. **It tasted as dreadful as it did when he was a boy**. There was no grape in this brew, simply **a sweetish ferment of flavours, like a whiff of garbage**. It smelt like the canal in summer and the derelict railway sidings.

30. **It had an acrid taste, like smoke and burning rubber**, and yet it was **evocative, catching** at his throat and his memory, drawing out images he thought were lost for ever.

31. “I’m fine. Actually it’s **rather pleasant. Pert. Tart. Lovely body. Bit like you, Kes**.”

32. The vegetable-cutter whirred and clattered, throwing out **pieces of sour-sweet fruit or vegetable** into the bucket at his feet. “**Cox and Mackintosh**. Both apples, aren’t we? That must make us nearly family, I reckon.”

33. “*Didn’t know you was called after an apple, did you? **It’s a goodun, an American red apple. Plenty of taste.** Got a young tree meself, back there.*”

34. “*You get some of this down yer,*” said Joe, pouring some out. ***It smelt fruity but unfamiliar, yeasty, like beer, but with a deceptive sweetness.*** Jay looked at it with suspicion.

35. “*Is it **wine?**”* he asked doubtfully.

*Joe nodded.*

***“Blackbry,”*** he said, drinking his with obvious relish.

*“I don’t think I’m supposed to-“* began Jay, but Joe pushed the glass at him with an impatient gesture.

*“Try it, lad,”* he urged. ***“Put some art in yer.”***

*He tried it.*

36. ***“It’s disgusting!”*** managed Jay between coughing jags.

37. ***It certainly tasted like no wine he had ever tasted before.*** He was no stranger to wine – his parents often gave him wine with meals, and he had developed quite a fondness for some of ***the sweeter German whites,*** but this was a completely new experience.

38. ***It tasted like earth and swamp water and fruit gone sour with age.*** Tannin furred his tongue. His throat burned. His eyes watered.

39. They ***snacked*** on slabs of fruit cake and ***thick bacon*** and egg sandwiches – no ***Trimble loaves*** for Joe – and drank ***mugs of strong, sweet tea.*** From time to time Jay brought cigarettes and sweets or magazines, and Joe accepted these gifts without especial gratitude and without surprise, as he did the boy’s presence.

40. ***“Round red tomatoes, and never mind there’s a long yellor un that’d taste a mile better if they gave it a try. Red uns look better on shelves.”***

41. And, of course, there was the wine. Throughout all that summer Jay smelt ***wine brewing, fermeriting, ageing.*** All kinds of wine: beetroot, peapod, raspberry, elderflower, rosehip, jackapple, plum, parsnip, ginger, blackberry.

42. Apart from his ***wine*** and a few licks of ***strawberry jam*** with his morning toast, Jay never saw him touch any of those ***extravagant preserves and spirits.***



43. “**Mirabelle**. Doin well, int she? **That’s a French plum, a yeller gage, a goodun for jam or wine or just for eatin.**”

44. “**Hair of the dog**,” he muttered. This morning it was only **vaguely unpleasant, almost tasteless**. A memory stirred at the back of his mind, but it was too distant to identify.

45. The scent from the empty glass was **faint but discernible, a sweetly medicinal scent, soothing**. He poured a glassful.

46. He was the cleanest-cut comic-book schoolboy hero imaginable, and he **revelled sourly** in his deception.

47. I can afford to wait. Besides, **aged Fleurie is an acquired taste, not to be rushed, and I’m not sure his palate would have been ready**.

48. And then, six weeks before this story begins, the others came. **The strangers. The Specials. The interlopers** who began it all, though they too seemed forgotten behind the **bright new bottles**.

49. Jay Mackintosh was thirty-seven. Unremarkable but for his eyes, which were pinot noir indigo, he had the awkward, slightly dazed look of a man who has lost his way. Five years ago Kerry had found this appealing. By now she **had lost her taste for it**.

50. Three crates of vintage **Veuve Clicquot** celebrated its publication – **the 76, drunk too young to do it justice**, but then Jay was always like that, rushing at life as if it might never run dry, as if what was bottled inside him would last for ever, success following success in a celebration without end.

## Семантично-стилістичний розподіл ЛО на позначення смаку (у %)

(на матеріалі роману “Chocolate” Дж. Гарріс)

№	%
1. Епітети	11 (22 %)
2. Порівняння	6 (12 %)
3. Оксиморон	3 (6 %)
4. Метонімія	5 (10 %)
5. Антономазія	1 (2 %)
6. Антитеза	2 (4 %)
7. Алюзія	2 (4 %)
8. Парцеляція	2 (4 %)
9. Парафраз	6 (12 %)
10. Метафора	4 (8 %)
11. Парентеза	1 (2 %)
12. Синоніми	3 (6 %)
13. Повтор	1 (2 %)
14. Іронія	1 (2 %)
15. Антоніми	2 (4 %)
16. Персоніфікація	1 (2 %)
17. Гіпербола	1 (2 %)
18. Мейозис	1 (2 %)
19. Риторичне запитання	1 (2 %)
20. Фразеологізми	3 (6 %)
21. Екзотизми	6 (12 %)

Таблиця В.2

**Семантично-стилістичний розподіл ЛО на позначення смаку (у %)  
(на матеріалі роману “Blackberry Wine” Дж. Гарріс)**

№	%
1. Персоніфікація	6 (12 %)
2. Гіпербола	1 (2 %)
3. Синоніми	4 (8 %)
4. Антоніми	1 (2 %)
5. Метонімія	4 (8 %)
6. Парафраз	2 (4 %)
7. Епітети	19 (38 %)
8. Парцеляція	4 (8 %)
9. Порівняння	12 (24 %)
10. Хіазм	1 (2 %)
11. Мейозис	1 (2 %)
12. Антитеза	3 (6 %)
13. Фразеологізми; приказки; діалектизми; сленгізми	11 (22 %)

## SUMMARY

Our thesis focuses on the study of specific means of imagery representation of gustatory sensory in the figurative and narrative structure of Joanne Harris's novels "Chocolate" and "Blackberry Wine".

The topicality of this research is stipulated by the general focus of modern linguistics on anthropological aspects of language and text phenomena.

The object of this research is the gustatory sensorics as a source of imagery means of postmodernistic literary texts.

The subject of research is the sensory features of taste and its role in the figurative and narrative structure of novels by Joanne Harris "Chocolate" and "Blackberry Wine".

The research is aimed at the study of the specific features of gustatory sensory perception in the texts of postmodernistic period that is conceptualized in the imagery and narrative structure of Joanne Harris's novels "Chocolate" and "Blackberry Wine".

The methods of research are predetermined by the purpose, objectives and material under analysis: comparable method; contextually-interpretative; descriptive; definitive; lexicographical; statistical, conceptual, semiotic.

The results obtained in the course of the research demonstrated high significance of gustatory sensory images in the figurative and narrative structure of the texts by Joanne Harris "Chocolate" and "Blackberry Wine", that fully correlates with the general tendency specific for the the XXth century, when corporeal imagery started to be the main source of literary conceptualization.

**Key word:** *sensory, concept, TASTE, gustatory sensory, imagery, symbol, literary text, postmodernism, narration, Joanne Harris*

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

Я, Бука Єлизавета Русланівна, студентка 2 курсу магістратури, форми навчання заочна, факультету іноземної філології, спеціальність 035 філологія, освітньо-професійна програма мова і література (англійська), адреса електронної пошти [bukaliza@gmail.com](mailto:bukaliza@gmail.com),

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Когнітивні аспекти густативної образності художніх текстів Джоан Гарріс» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

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

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

Дата \_\_\_\_\_ Підпис \_\_\_\_\_ ПІБ (студент) \_\_\_\_\_