МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНО-НАРАТИВНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕМОЦІЙНО-ПОЧУТТЄВИХ СТАНІВ ПЕРСОНАЖІВ В РОМАНАХ ДЖ. ФАУЛЗА**

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

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

Рецензент к.ф.н., доц. Залужна М. В.

Запоріжжя – 2021

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

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

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри_____
_____
«____»_____ 2021 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ФОМІНІЙ ЛІЛІЇ ОЛЕКСАНДРІВНІ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Особливості образно-наративної інтерпретації емоційно-почуттєвих станів персонажів в романах Дж. Фаулза»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Галуцьких Ірина Анатоліївна, д. ф. н., професор

затверджені наказом ЗНУ від «13» квітня 2021 року № 590-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 30.11.2021

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту): теоретико-методологічні засади художнього тексту в руслі когнітивної поетики, теорії концептуальної метафори, художні тексти Дж. Фаулза.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):1) теоретичні засади лінгвістичного дослідження емоційно - почуттєвих станів в художньому тексті, 2) методика дослідження емоційно-почуттєвих станів в образно-наративній структурі творів дж. фаулза 3) специфіка образно-наративної репрезентації емоційно-почуттєвих станів в художній семантиці творів Дж. Фаулза.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

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

6. Дата видачі завдання: 26.04.2021

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

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

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

Магістрант _____ Л. О. Фоміна

Керівник роботи _____ І. А. Галуцьких

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ В. А. Бережний

ЗМІСТ

ВСТУП.....3

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ЛІНГВІСТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ЕМОЦІЙНО-ПОЧУТТЄВИХ СТАНІВ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ ……8

1.1 Поняття образності художнього тексту 8

1.2 Образність художнього тексту з точки зору когнітивної поетики 14

1.3 Емотивність художнього тексту та лінгвальні засоби вираження емоцій 24

РОЗДІЛ 2 МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ ЕМОЦІЙНО-ПОЧУТТЄВИХ СТАНІВ В ОБРАЗНО-НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ ТВОРІВ ДЖ. ФАУЛЗА.....36

2.1 Поняття образно-наративної структури художнього тексту.....36

2.2 Етапи аналізу образно-наративного зображення емоційно-почуттєвих станів в художніх творах Дж. Фаулза ……38

РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ОБРАЗНО-НАРАТИВНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЕМОЦІЙНО-ПОЧУТТЄВИХ СТАНІВ В ХУДОЖНІЙ СЕМАНТИЦІ ТВОРІВ ДЖ.ФАУЛЗА.....47

3.1. Способи образної концептуалізації емоційно-почуттєвих станів в художніх текстах Дж. Фаулза 47

3.2 Основні тенденції в образно-наративному зображенні емоційно-почуттєвих станів в прозі Дж. Фаулза 54

3.2.1 Образна інтерпретація емоційно-почуттєвих станів персонажів крізь призму концептосфери ТІЛО ЛЮДИНИ 54

3.2.2 Сенсорика тіла як основа емоційно-почуттєвої образності художніх текстів Дж. Фаулза 60

3.2.3 Персоніфікація та інші напрями образної інтерпретації емоцій та почуттів 66

3.3 Аксіологічні аспекти образно-наративного зображення емоційно-почуттєвих станів 69

ВИСНОВКИ 73

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 76

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 75 стор., 92 джерела.

Об'єкт дослідження: особливості образно-наративної інтерпретації емоційно-почуттєвих станів персонажів в творах Дж. Фаулза

Мета роботи: визначити специфіку образно-наративного відображення емоційно-почуттєвих станів персонажів в художній прозі ХХ століття.

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

Отримані результати: В досліджуваних нами текстах концептуалізація і вербалізація емоційних станів здійснюється через набір концептуальних тропів, серед яких в основному були використанні такі способи образної концептуалізації як метафора, метонімія, або їх комбінацію – метафтонімію, а також незначну кількість оксиморонів, де найбільш поширеною в якості джерела переосмислення виявилась концептосфера *ТІЛО ЛЮДИНИ/ HUMAN BODY*, яка задіяна в образному переосмисленні емоційно-почуттєвих станів.

Переважна кількість засобів образної концептуалізації емоційності в художніх текстах ХХ століття за типом оцінного знаку відносяться до негативних, поясненням чого є притаманна свідомості ХХ століття трагічність сприйняття життя як страждання під впливом сумних подій часу, а також і схильність людей глибше переживати саме негативні емоції на тлі швидкоплинності приємних відчуттів.

***Ключові слова**: когнітивна поетика, художній текст, образність, наратив, когнітивна метафора, емоції і почуття*

ВСТУП

Проблеми художнього сприйняття творів мистецтва слова перебувають у фокусі найбільш плідних напрямків філологічних досліджень останнього часу. Усвідомлення того, що літературний твір виявляє себе в складній триєдності автора, тексту, читача, і аналіз багаторівневих зв'язків всередині такого відношення дозволяють сучасному літературознавству досліджувати нові аспекти проблеми сприйняття на стику з естетикою, психологією, текстологією, соціологією та іншими науками, а сучасній лінгвістиці надає можливість по-новому поглянути на проблему породження текстового значення в аспекті естетично спрямованого преломлення об'єктів дійсності в художній реальності. Теоретико-літературний аспект проблеми передбачає не тільки аналіз конкретних актів художньої рецепції і пошуки структурно-текстового втілення позиції адресата, але й комплексне вивчення текстової і жанрової структур у зв'язку з програмою рецепції, яку вони визначають, і її дією на реципієнта.

Сучасні лінгвістичні дослідження помітно тяжіють до міждисциплінарності, причому не лише в методологічному плані, а й у плані загального розширення фокусу своєї уваги, що все частіше виходить за рамки суто мовних і мовленнєвих явищ, переносячи дослідницький акцент на вивчення вербального і текстового втілення позамовних феноменів. Водночас і коло аналізованих лінгвістами феноменів розширюється, охоплюючи суміжні з мовою явища, – такі як мислення (ментальні структури збереження знань і оперування ними), емоційні стани [Воробйова 2007; 2013; Шаховский; Koevesces 2002; 2005], серед яких – пограничні стани, та інші, які виконують роль посередника у формуванні значення в мові та тексті, нерідко стаючи об'єктами дослідження у філологічних студіях [Жаботинская 2004].

В цій роботі ми зосереджуємось на дослідженні емоційно–почуттєвих станів, що, на нашу думку, формують один з найважливіших образних шарів

художнього тексту. Варто зазначити, що незважаючи на те, що емоції були об'єктом дослідження у лінгвістиці (А. Вежбицька, В. Г. Гак, Н.А. Красавський, Дж. Лакофф, В. В. Леонтьєв, Г. Харкевич, В. І. Шаховський, та ін.), все ще залишається нерозв'язаною низка проблем. Особливості відображення емоційного світу людини мовними засобами на суто вербальному і наративному рівнях художнього тексту розглядаються у кількох напрямах. Зокрема, проблемою вираження емотивності у тексті займалися такі вчені як Є. В. Вакуленко, Т. В. Горшкова, І. М. Джобава, О. Є. Філімонова та ін.

Емоційні стани та почуття як прояви людської психіки, які складають одні з основних аспектів досвіду людини, що пронизує всі сфери її буття, неодноразово перебували у фокусі дослідження не лише таких наук, як психологія і фізіологія [Гетьман 2004], але і в центрі уваги різних видів лінгвістичного аналізу [Мещерякова 2011; Шаховский]. Зважаючи на надзвичайну складність емоційної сфери людського існування, а також безмежно широкий діапазон емоцій та почуттів, які переживає людина – різних за своєю інтенсивністю, валентністю, стенічністю та змістом, царина емоцій та почуттів, безперечно, потребує системного та детального вивчення, у тому числі в рамках лінгвістичного напрямку. Адже невловимість, минущість, мінливість усього їх спектру робить складним процес вираження людиною відчутого вербальними засобами. А це робить цікавим аналіз специфіки їх ословлювання і, зокрема, охудожнювання, якого емоції набувають в контексті художнього тексту.

Актуальність даної роботи підтверджується кількома факторами, оскільки важливою ланкою в процесі дослідження творів художньої літератури була і залишається образність тексту, а образи-емоції становлять значну її частину, що формують наше трактування прочитаного. Від правильності інтерпретацій читача цих образів залежить чи буде досягнуто основні цілі художньої творчості, тому в цій роботі ми досліджуємо емоційно–почуттєві стани персонажів англійської художнього тексту. Це визначає **актуальність** дослідження, яка підкріплюється актуальністю методики концептуального аналізу, інструментарій якої застосовується в цій роботі, який інтегрує здобутки

лінгвокогнітивних, когнітивно-поетологічних та лінгвосеміотичних досліджень, адже механізми розгортання емоційно-почуттєвих станів персонажів у художній прозі ХХ століття не знайшли системного розгляду в лінгвістиці.

Об'єкт дослідження – текстове відображення емоційно-почуттєвих станів в англійському художньому тексті ХХ століття, що є результатом інтерпретативної діяльності автора як представника певної епохи.

Предмет дослідження – специфіка образного-наративного зображення емоційно-почуттєвих станів в художній прозі ХХ століття.

Підвищена увага до теми емоційно-почуттєвих станів людини в літературі ХХ століття (літератури постмодернізму, зокрема) зумовила вибір **матеріалу** цієї роботи – творів англійського письменника-постмодерніста Джона Фаулза, корпус художніх творів якого було обрано матеріалом дослідження. Ми вважаємо, що обрані англійські художні тексти відображають не лише індивідуально-авторське бачення тілесності, а й загальне, притаманне для історично-літературної епохи ХХ століття в цілому.

Мета дослідження – визначити специфіку образно-наративного відображення емоційно-почуттєвих станів персонажів в художній прозі ХХ століття.

Мета дослідження зумовила формулювання наступних **завдань:**

– розкрити специфіку розуміння образу та суть поняття «образність» в сучасній лінгвістиці та когнітивній поетиці;

– визначити суть когнітивно-поетологічного підходу до аналізу художньої образності;

– здійснити вибірку фрагментів з художніх текстів Дж. Фаулза;

– вивчити історію дослідження емоційно-почуттєвих станів в плані їх мовного означення;

– здійснити реконструкцію концептуальних тропів вжитих для образної концептуальзації емоційно-почуттєвих станів;

– розкрити специфіку лінгвальної актуалізації емоційно-почуттєвих станів персонажів в наративі художніх творів Дж. Фаулза;

– визначити місце і роль емоцій в текстотворенні, у образній структурі художнього образу, в тексті твору і в процесі його сприймання та осмислення.

Етапи і процедури когнітивно-поетологічного аналізу, відповідно до поставленої мети, включали, по-перше, визначення принципів ідентифікації позначень емоційно-почуттєвих станів в художньому тексті шляхом розробки системи її текстових сигналів, по-друге – аналіз словесної образності і символіки емоційно-почуттєвих станів шляхом реконструкції актуалізованих у тексті концептуальних тропів, по-третє, вивчення специфіки їх охудожнення в наративному аспекті художнього тексту. Результатом здійснення аналізу є визначення специфіки лінгвального відображення емоційно-почуттєвих станів персонажів в образно-наративній структурі художніх текстів Дж. Фаулза як представника англійського постмодернізму.

Методи дослідження: метод інтерпретативного аналізу, метод концептуального аналізу для реконструкції концептуальних тропів в тексті, елементи компонентного методу для аналізу семантики лексичних одиниць; метод суцільної (наскрізної) вибірки – для добору матеріалу відповідно до розробленої системи ідентифікації вербальних відповідників емоційно-почуттєвих станів в корпусі обраних для аналізу художніх творів; метод кількісного і системного аналізу – для визначення основних характеристик лінгвального відображення емоційно-почуттєвих станів в художньому тексті; дескриптивний метод – для опису отриманих результатів дослідження.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що було досліджено особливості відображення емоційно – почуттєвих станів персонажів в художній прозі ХХ століття. Матеріали цього дослідження можуть бути використані на факультативних заняттях або з когнітивної лінгвістики і поетики, для подальшого вивчення специфіки образного кодування емоційно-почуттєвих станів в художній прозі ХХ століття.

Структура та обсяг роботи. Дослідження складається із вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (92 найменування).

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕМОЦІЙНО-ПОЧУТТЄВИХ СТАНІВ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

1.1 Поняття образності художнього тексту

В цьому розділі розглянемо що таке емоій почуття в занальнонауковому сенсі, лінгвістичному, а також історію вивчення відображення емоційно-почуттєвих станів в художніх творах, а також розглянемо одне з центальних понять художнього тексту – поняття образності.

Наше спілкування з художнім твором – складний психологічний процес, який розпочинається актом чуттєвого сприйняття, що відрізняється від сприймання предметів оточуючого середовища насамперед тим, що має справу не стільки з безпосереднім впливом фізичних подразників (друкованих букв в літературі, окремих звуків в музиці і т. п.), скільки із дією закодованої символічної інформації, яка здатна сприйматися реципієнтом одночасно великими інформативними блоками. Власне, сприйняття літературного твору в процесі читання відбувається як поступально-зворотній процес, під час якого конкретизується схематичність літературного твору за рахунок читацького досвіду, асоціативного мислення й уяви реципієнта, осмислюється художньо-естетична доцільність твору, здійснюється хоча б часткова інтерпретація його компонентів і сенсу в цілому осягаються співвідношення тексту, підтексту і контексту, позицій автора, оповідача, розповідача, ліричного героя, персонажів, їх багатоголосся [Аносова 2002, с. 23]. Таким чином, цей емоційно наснажений процес тісно пов’язаний з мисленням, пам’яттю, обумовлюється мовною структурою тексту й властивостями суб’єктивної картини світу читача. Сприйняття художнього твору, без

сумніву, є індивідуально-суб'єктивним, неповторне і варіативне, але в ньому виділяється ядро, яке співвідноситься насамперед з фабулою твору, зображеним у ньому предметним світом і його персонажами.

Художній текст є посланням автора своєму потенційному читачеві, і завдання читача полягає у правильній інтерпретації, тобто у виявленні прихованої мети автора, внаслідок чого, зокрема, У. Еко вважав читача «співавтором» художнього тексту, який творить його в своїй свідомості [Эко 1998, с. 98]. І так само, як при повсякденному спілкуванні, відправлення повідомлення не стає самоціллю мовця, бо передусім прагне вплинути на свого слухача, при комунікації між автором і читачем автор також розраховує на відповідну реакцію читача. Тільки за наявності такої реакції будь-який комунікативний акт може стати успішним. Так художній текст як прояв акту комунікації можна вважати завершеним не тоді, коли його написано, а лише тоді, колі його прочитано, інтерпретовано відповідно до задуму автора. Звичайно, читач, який береться за цю справу, ніколи не може бути зовсім упевненим у тому, що прочитав у творі саме те, що туди заклав автор. Однак, це і не потрібно, бо за читачем залишається право на власне розуміння тексту.

Різні дослідники по-різному окреслюють функції художнього твору, називають різну їх кількість. До основних функцій зараховують: естетичну і духовно творчу [Астен 2000]. Основною функцією художнього твору є функція естетична (естетика з грецької – те, що має відношення до чуттєвого сприйняття). Вона полягає у наданні читачеві неповторної естетичної насолоди, насолоди від спілкуванням з прекрасним.

Поняття образ — засаднича категорія буття: будь-яке відображення є образ, тобто ідеальна сутність [Барт 1989]. Це утворення свідомості, що існує як суб'єктивна реальність, явище індивідуального досвіду, що уособлює всезагальні здобутки людства. Можна стверджувати, що всі практичні та духовні надбання людства вкладаються у складну систему образів. Для людства вони і є тією реальністю, яку воно сприймає, осмислює і переживає, оформлюючи дух їх змістом. Постати об'єктивною реальністю образ може,

лише набувши матеріальних форм виразу (знаки, слова, формули, символи, малюнки). Образ – це універсальна категорія, що закріплює своєю символічною мовою практичні та духовні здобутки людства.

Мистецтво пізнає буття за допомогою образів. Літературні образи створюються за допомогою мови. Образ виступає тією ланкою, що пов'язує текст і твір в органічне ціле. Він виникає на основі текстуального мовлення і формує твір у свідомості читача. Письменник малює картину, котра допомагає людині пізнати і світ, і себе. Термін «образ» у широкому розумінні означає відображення зовнішнього світу у свідомості людини або конкретно-чуттєве уявлення про щось [Аносова 2002]. Від звичайного пізнавального образу художній образ відрізняється не лише наявністю узагальнення, а й властивою йому емоційно-естетичною оцінкою митця, його естетичним ідеалом і смаком.

Художній образ – стрижневе поняття естетичної теорії, що є сутнісною основою мистецтва, умовою його життєвості як специфічного типу духовного досвіду, це специфічний для мистецтва спосіб втілення творчого задуму митця у чуттєво сприймані матеріальні форми засобами художньої мови. Тобто, художній образ – це засіб об'єктивації творчого духу в матерії формування, що надає йому виразних, досконалих способів буття «у формах дійсності» [Барт 1989]. Він є перехідною ланкою, засобом надання естетично опанованій дійсності досконалого ідеального буття у межах твору як духовного цілого.

Художня образність, тобто специфічний спосіб буття мистецької реальності, та художність образу, тобто майстерна довершеність твої як художньої реальності, в єдності утворюють естетичну визначеність мистецтва як цілісного, чуттєво сприйманого ідеального буття реального світу [Барт 1989, с. 313]. Кожен художній твір – це світ образів, що символізують багатство виявлень ідеальної життєвості у формах досконалості.

Художньо-образна мова мистецтва – складна духовна структура, адже кожен елемент художньої реальності є образом; твір як художнє ціле – складна система образності. Багатство образної структури зумовлює повноту та глибину ідеального буття естетично опанованої реальності у художньому творі що

постає доцільною, здатною до саморозгортання життєвістю. Це життя є значно глибшим і більш переконливим, ніж повсякденний плин буденних подій.

Виділяють такі види літературних образів: образи-персонажі, образи-картини природи (пейзажі), образи-речі, образи-емоції (ліричні мотиви), образи-колективи, образи-символи, зорові, слухові, смакові образи, образи дотику чи запаху тощо [Аносова 2002].

Твором мистецтва є не будь-яке формування, а саме такий його спосіб та такі засоби, завдяки яким образ є достатньо красномовним, вводить суб'єкт сприймання у свій світ, переконує у власній доцільній життєвості й спонукає до співпереживання. Сила художньої образності саме у тому, що ідея набуває життєвої повноти та переконливості у чуттєво сприйманих художніх образах.

Таким чином, кожен з елементів твору як внутрішньо цілісної структури об'єктивно зумовлений логікою цілісності й утворює його образну тканину. Тому поняттям образ осягається кожен конкретний елемент цієї структури (слово, фраза, фрагмент тексту).

Образність як домінантна властивість художнього твору завжди була у фокусі уваги досліджень науковців різних шкіл і лінгвістичних парадигм. Сучасна когнітивна теорія образності склалася не на порожньому місці. Її витоки простежуються в античній поетиці і риториці. У трактатах Платона, санскритській, арабській, східній та античній поетиці Арістотеля наявні дослідження образної структури поетичного мовлення. Розроблена в них теорія тропів, аланкар, словесних поетичних фігур донині використовується в стилістичному аналізі художнього тексту. Так звана «доктрина прикрас» Арістотеля панувала довгий період канонічної епохи, впливаючи на розвиток теорії словесного поетичного образу Нового часу. Критичний аналіз наукової літератури з проблем теорії словесного поетичного образу в різні епохи й періоди його становлення як художньої та мовної категорії дозволяє виокремити різні підходи до його тлумачення та дає можливість стверджувати, що словесний поетичний образ – це багатовимірна величина, яка розвивається на тлі змін типів художньої свідомості й видів поетичного мислення, зумовлених вимогами літературно-стильової

концепції поетичних напрямів та моральними імперативами культурної епохи, в якій відбувається становлення образу [Шурма 2008].

Сьогодні у теорії словесного поетичного образуможна окреслити три основних напрями вивчення його природи: онтологічний, у руслі якого вчені намагаються визначити: «що є словесний поетичний образ?», комунікативно-функціональний, де ставиться питання: «для чого він створюється у віршованому тексті?» і когнітивно-дискурсивний, представники котрого мають на меті пошук відповіді: «як формується й функціонує словесний поетичний образ у віршованому тексті?» [Бєлєхова 2004, с. 45]. У кожному із напрямів виокремлюються різні підходи до тлумачення словесного поетичного образу, що обумовлено вибором предмета вивчення, акцентуацією уваги на тому чи іншому аспекті образу та домінуючою лінгвістичною парадигмою. Так, у межах онтологічного напряму виділяються девіативний, гносеологічний, морфологічний, етимологічний, лінгвопсихологічний підходи, орієнтовані на визначення іманентних властивостей словесного поетичного образу. У концепції Арістотеля, онтологічної за суттю, простежується не лише девіативний підхід, основа доктрини прикрас, а й функціонально-когнітивний підхід до тлумачення поетичного тексту, про що свідчать його зауваження щодо отримання радості і задоволення від узнавання образів. На його думку, наслідування, копіювання, є однією із характерних властивостей людини. Мотивом міметичної поведінки є узнавання. Адресат одержує радість не від об'єкту удавання, а від думки, що удавання рівняється тому об'єкту, який імітується, а це вже є пізнання. В арістотелівському імперативі узнавання розкрито «чудо пізнання», а отримання радості натякає на необхідність дослідження емоційного аспекту образу [Бєлєхова 2004; Шурма 2008].

У дослідженнях, виконаних з позиції гносеологічного підходу, словесний поетичний образ тлумачиться як спосіб відображення дійсності: міметичний чи дієтетичний, як засіб естетичного відображення життя, міметична функція якого полягала в художньому відбитті реальності. В епоху Новітньої історії й впродовж усього XX століття з розвитком рефлексії та саморефлексії як здібності автора переосмислювати культурний досвід словесний образ вважається засобом

художнього освоєння життя, за допомогою якого досягається не тільки імітування реальності (мімезис), а й художнє перетворення дійсності (дієгезис) [Бєлєхова 2002, с. 19]. На сучасному етапі розвитку теорії словесного поетичного образу він трактується як засіб художнього осмислення реального й уявного світу, як основа семіозису, нескінченного творення нових смислів.

В сучасних філологічних дослідженнях художній образ трактують по-різному. У напрямі комунікативно-фунціональної парадигми виокремлюють різні підходи до вивчення словесного художнього образу – в рамках комунікативного напряму, семантичного (лінгвопоетологічного), лінгво-семіотичного (де акцентується знаковий бік художнього образу), лінгвокультурного та інших, урахування основних здобутків яких склали підвалини когнітивної концепції образу [Белехова 1999].

За В. Шкловським словесний поетичний образ повинен створити особливе бачення предметів, а не їх розпізнання. Ефект «очуднення» створює нове сприйняття світу. Систематизація поглядів на природу словесного поетичного образу в різних лінгвістичних парадигмах структуралізму й постструктуралізму дає можливість виявити зародки когнітивного підходу до аналізу художньої семантики. Так, концепція В. Б. Шкловського про прийом ускладненої форми була розвинена спочатку в Празькій функціональній лінгвістиці, а далі у когнітивній лінгвістиці. Висновки американських вчених школи «нової критики» щодо природи метафори стали основою теорії концептуальної метафори. Методи компонентного, семасіологічного й ономасіологічного аналізу, розроблені в традиційній лінгвістиці, стали підґрунтям концептуального аналізу [цит. за: Воробйова 2013]. У руслі когнітивно-дискурсивної парадигми прослідковано концептуальний (когнітивна лінгвістика), прототиповий (когнітивна психологія, когнітивна поетика), когнітивно-семантичний, когнітивно-поетологічний, когнітивно-семіотичний, когнітивно-наративний і лінгвосинергетичний підходи. Саме в когнітології розроблено методологічний апарат, придатний до аналізу багатовимірної структури поетичного тексту та його домінанти – образного простору, адже специфіка формуваня художніх образів [Воробйова 2012; 2013], а

також специфіка їх вербального оформлення тісно пов'язана із змінами типів художньої свідомості і розвитком видів поетичного мислення – «від синкретичного мифопоэтического мислення в архаїчну епоху його становлення до аналогового і асоціативного в канонічний період розвитку і далі до парадоксального, параболічного і есе поетичного мислення на індивідуально-творчому етапі поетичної творчості» [Воробйова 2013, с. 16].

Суть когнітивно-поетологічного бачення образності художнього тексту розглянемо в наступному підрозділі роботи, де, окрім цього, сконцентруємо увагу на особливостях когнітивної поетики в цілому як відносно нової галузі когнітивних досліджень літератури.

1.2 Образність художнього тексту з точки зору когнітивної поетики

Образність художнього тексту знаходиться у фокусі уваги представників когнітивно-поетологічних студій. Сучасна лінгвістика має тенденцію до міждисциплінарності, що в дослідженнях художнього тексту виражається в комплексності аналізу, що застосовується для вивчення різних його аспектів і образності. Зокрема, комплексний філологічний аналіз – «це аналіз узагальненого типу, який передбачає визначення проблематики художнього твору і його ідейного змісту у співвіднесенні з розглядом композиційно-мовленнєвої структури тексту, його образного ладу, просторово-часової організації та інтертекстуальних зв’язків, маркованих мовленнєвими сигналами» [Білодіда 1980, с. 242]. Мета філологічного аналізу полягає в тому, щоб показати, як специфіка ідеї художнього твору виражається через систему його образів, у складниках компонентів текстової організації. За такого підходу художній текст розглядається як естетичний феномен, якому притаманна цілісність, образність і функціональність, і як форма звернення до світу, тобто як комунікативна одиниця, у котрій, у свою чергу, моделюється певна

комунікативна ситуація, і як окрема динамічна система мовних засобів.

Аналіз тексту – інтелектуальна діяльність виконавця, здійснювана у науковому аспекті: у результаті виникає вторинний текст, що містить оброблену й осмислену на основі первинного тексту інформацію, але оформлену не в художньому стилі, а в науковому. Тому аналіз художнього тексту – своєрідний спосіб отримання і переробки знань про світ, що реалізується у такій послідовності: від пізнання образного представлення буття в авторській моделі через посередництво чуттєво-почуттєвого прийняття читача до фіксації здобутих і осмислених ним знань, вражень, емоцій у науковому тексті як продукті інтелектуальної обробки художнього авторського тексту [Воробйова 2013].

За останні десятиліття в українському мовознавстві міцно закріпила свої позиції когнітивістика як напрямок, який займається вивченням мислення людини. Предметом цієї науки є когніція. Це одне з базових понять когнітології, визначенню якого приділяється увага в багатьох роботах. Когнітивний підхід змінює парадигму поняття аналізу тексту. Саме тому в рамках когнітології стрімко розвивається нова галузь – когнітивна теорія літератури [Вансяцкая 1999, с. 379]. Об’єкт дослідження традиційної теорії літератури та її когнітивного напрямку спільний художній твір. Проте підходи до його вивчення та мета дослідження відрізняються. Мета когнітивної теорії літератури (або когнітивної поетики) – розкрити ті когнітивні процеси, на основі яких відбувається продукування, сприйняття та інтерпретація тексту. Когнітивний напрямок не зосереджується лише на самому текстові та на внутрішніх закономірностях його побудови. Він прагне синтезу когнітивних, пізнавальних, комунікативно-діяльнісних сторін буття, вивчення функціонування мови разом з її носієм [Воробйова 2004, с. 5].

За кордоном проблематика когнітивної поетики активно розробляється Р. Цуром [Tsur 1992]. Нові когнітивні підходи до аналізу художнього тексту представлені у ряді монографій російських учених, зокрема Л. О. Бутакової, Н. І. Колодіної. На теренах України дослідження у цьому напрямку проводять

Л. І. Бєлєхова, О. П. Воробйова, Галуцьких І.А. та представники їх наукових шкіл [Бєлєхова 2004; Воробйова 2000; Галуцьких 2016].

Характерною рисою когнітивної теорії літератури є відхід від традиційного погляду на тропи як на суто мовне явище. У межах цього підходу тропи розглядаються як спосіб вивчення когніції. Проте увага зосереджується насамперед на метафорі. Вона розглядається як засіб, «за допомогою якого абстрактні й неясні області досвіду можуть бути концептуалізовані у знайомих і конкретних термінах» [Воробйова 2013, с. 205]. При цьому значно менший інтерес приділено вивченню інших тропів, зокрема образного порівняння.

Одним із засобів вивчення мовної картини світу особистості визнається аналіз тропеїчної системи твору. Проте спроби проведення дослідження такого характеру на базі прозових творів є досить малочисельними. Основна увага дослідників зосереджується на метафорі.

У мовознавстві знайшла своє місце думка, сформульована ще в роботах О. Потебні, про недосконаліть та недостатність порівнянь, оскільки «яким би не було прекрасним порівняння, та воно примушує нас думати про те, що зовсім не становить необхідну належність суб'єкта, який мислиться, воно нас розважає, краще кажучи, саме сприймається, як відсутність строгого мислення» [цит. за: Галуцьких 2016, с. 37]. У деяких працях знаходимо думку про те, що метафора завдяки своїй логіко-семантичній структурі не має такої однозначності в інтерпретації, як порівняння. Метафора змушує читача докладати більше інтелектуальних зусиль для розшифровування тексту, тому що він стикається з необхідністю своєрідного домислювання контексту [Гетьман 2004, с. 55]. Порівняння ж прямо говорять нам про те, до чого метафори лише підштовхують .

Проте є ряд учених, які визнають, що образне порівняння може викликати такі ж проблеми, що й метафора. Так, дійшли висновку, що ефект образного порівняння не відрізняється від ефекту відповідної метафори, оскільки як порівняння, так і метафора базуються на одній метафоричній концептуалізації [Греймас 2004, с. 29]. До ще більш радикальних висновків

приходять інші лінгвісти, які вважають, що для інтерпретатора образні порівняння мають більше (порівняно з метафорами) когнітивного навантаження. Це пов’язано з тим, що порівняння, на відміну від метафори, являє собою імпліцитну категорізацію [Дэвидсон 2000, с. 423]. Ці ідеї підтверджують актуальність дослідження образного порівняння як засобу вербальної репрезентації мовної картини світу особистості.

Слід зазначити, що під терміном «образне порівняння» розуміють логіко-когнітивну операцію, в результаті якої формується троп, побудований на відношеннях подібності, категоріальною ознакою якого є наявність експліцитно виражених суб’єкта та об’єкта уподібнення. Таку дефініцію вироблено на основі аналізу існуючих точок зору, викладених у низці лінгвістичних робіт [Греймас 2004].

Розмірковуючи про настанови когнітивної науки й актуальні проблеми когнітивної лінгвістики, О. С. Кубрякова зазначає, що «майже у кожній гуманітарній науці виокремилась спеціальна галузь, пов'язана із застосуванням когнітивного підходу і когнітивного аналізу», що свідчить не стільки про зміцнення міждисциплінарних зв'язків, скільки про розповсюдження когнітивної методики на нові галузі знання [Кубрякова 2004, с. 7]. Саме в такому ключі можна говорити про когнітивні дослідження художньої семантики, де дедалі чіткіших контурів набуває когнітивна поетика, чиї підвалини було закладено працями Р. Цура, а подальша розбудова пов'язується з іменами М. Фрімен, Е. Семіно, П. Стоквелла та інших. За визначенням Р. Цура, когнітивна поетика – «це міждисциплінарний підхід до вивчення художньої літератури, за якого застосовується інструментарій, запропонований когнітивною наукою» [Tsur 1992, p. 1]. У межах цього підходу розробляються гіпотези, які системно пояснюють кореляцію між поетичними ефектами та певними структурними закономірностями чи тенденціями, що простежуються в художніх текстах. Когнітивна поетика досліджує, яким чином художня мова і поетичні форми, а також сприйняття художнього тексту регламентуються і визначаються особливостями процесу обробки інформації людиною [Stockwell 2002, p. 2], а

точніше, тими когнітивними механізмами, які цей процес регулюють.

На всьому шляху розвитку поетики, включаючи її когнітивне відгалуження, головними залишалися три питання:

1) проблема референції та способів репрезентації світу у художній літературі;

2) проблема природи творчого й творчості;

3) проблема співвідношення між мовою художньої літератури й повсякденною мовою [Изард 1980, с. 14-15].

Відповідаючи на перше з цих питань, поетики виходили з різних версій доктрини мімезису як уподібнення реальному світу або відкидали цю доктрину, спираючись на концепцію можливих світів чи, подібно до структурної поетики, на нереференційну теорію значення, де основу семантики художнього тексту складає самореференція, безвідносно до реального чи уявного світу. У рамках когнітивної поетики протиставлення мімезису і дієгезису відходить на другий план, поступаючись місцем переломленій у художній свідомості ідеї втіленого розуміння (embodied understanding). Згідно з цією ідеєю наше бачення світу і себе в цьому світі осмислюється (концептуалізується) повсякденною свідомістю через емпіричні уявлення, що випливають із фізичного сенсомоторного досвіду людства, пропущеного крізь культурологічний фільтр [Ингарден 1962, с. 55]. Таке осмислення відбувається переважно за аналогією, і тому «ми не можемо думати абстрактно, не думаючи метафорично» [Жаботинская 1997]. Таким чином, межа між повсякденною та художньою свідомістю значною мірою розмивається: повсякденна свідомість розглядається когнітологами як образна, творча за своєю природою, як принципово «художня» (the literary mind, за М.Тернером [Turner 1998]). Художня ж свідомість не є чимось протилежним повсякденній, а базується на тих самих когнітивних процесах, які використовуються, однак, з іншими цілями – цілями художнього самовираження й естетичного впливу [Tsur 1992, p. 4]. При цьому художня свідомість, так само як і художній дискурс у цілому й окремі поетичні фігури зокрема, є виявом структурованої, а не необмеженої уяви. Вони підпорядковуються певним

загальним когнітивним принципам, які накладають когнітивні обмеження на логіку поетичної уяви, побудову художнього дискурсу, формування і функціонування поетичних фігур [Караулов 1989, с. 64].

Водночас, ці міркування не дають відповіді на питання про те, що визначає природу власне художньої творчості і чим відрізняється художнє мислення від повсякденного, хоча і принципово творчого. Пошуки таких відмінностей розпочалися від самого зародження когнітивної поетики, у працях Р. Цура, і ведуться щонайменше у двох напрямах. З одного боку, при розкритті специфіки дії когнітивних процесів у художньому дискурсі, а з іншого, у виявленні механізмів так званого емотивного резонансу як складника художнього сприйняття.

Р. Цур стверджує, що в художній творчості спрацьовує принцип поетичного насилля над когнітивними процесами. Згідно з цим принципом, створення і сприйняття художнього тексту передбачає, поряд із сталим використанням когнітивних процесів, їх модифікацію, порушення, а іноді й деформацію, що викликано адаптацією цих процесів до цілей, для досягнення яких вони первісно не були пристосовані [Tsur 1989, p. 4]. Результатом таких навмисних деформацій може бути своєрідний концептуальний прорив, утворення нового вузла в концептуальній картині світу, що втілюється у принципово нових поетичних образах – кенотипах, у термінології Л. І. Бєлєхової [Бєлєхова 2004, с. 274].

Реконструкція того, як і для чого укорінені в повсякденній свідомості когнітивні процеси переломлюються у свідомості художній, передбачає опрацювання методик та прийомів концептуального аналізу літературних текстів, прозових та поетичних. Розробка таких методик, які дозволяють об'єктивувати інтуїцію інтерпретатора тексту – читача, перекладача чи дослідника, зняти неоднозначності у тканині художнього тексту і розплутати її лабіринти [Колегаева 2010], зробити прозорими текстові аномалії, визначити діапазон прототипового прочитання тексту, тобто встановити гнучкі межі між його інтерпретацією і надінтерпретацією, структурувати концептуальний

простір образної системи того чи іншого автора, є одним із найважливіших здобутків когнітивної поетики.

Дослідники також визнають, що необхідно здійснювати поєднання концептуального та більш традиційних методів стилістичного, семіотичного, герменевтичного й інших аналізів тексту, застосувавши принцип бриколажу як змішування різноманітних технік аналізу, кожного разу зібраних залежно від потреби і переломлених крізь призму домінантного методу інтерпретації тексту [Воробйова 2012].

У межах когнітивної поетики вже накопичено певний корпус інтерпретацій прозових, і більшою мірою, поетичних текстів, де головними виступають методика реконструкції ключових концептуальних метафор [Карпинец 2004, с. 12], окреслення динаміки ментальних просторів у межах художнього тексту, побудови ієрархії й розкриття взаємодії текстових світів у семантичному універсумі художнього твору, побудови мережі концептуальної інтеграції, що висвітлює приховані смисли тексту [Воробйова 2002; 2012], когнітивного аналізу, застосування принципу іконічності.

Зроблені також кроки до систематизації прийомів аналізу механізмів перетворення базових концептуальних тропів, зокрема метафор, у більш складні концептуальні утворення, що структурують семантичний простір художнього тексту. У цьому плані цікавим є запропоноване З.Кьовечешом [Koevesces 2005, p. 47-53] розмежування чотирьох основних когнітивних механізмів поетичного переосмислення базових концептуальних метафор, серед яких:

1) розширення (extension), що передбачає появу в концептосфері джерела образу додаткової концептуальної складової чи складових;

2) нарощування (elaboration), основу якого складає зміна ракурсу концептуалізації;

3) поєднання (combination), яке базується на одночасній активації, накладанні, можливо аж до злиття, декількох базових концептуальних метафор;

4) перегляд (questioning), мета якого поставити під сумнів прийнятність

та/ або доречність метафор, укорінених у повсякденній свідомості.

Основним семантичним поняттям у когнітивній лінгвістиці є «концепт», і саме цим когнітивна лінгвістика найбільшою мірою відрізняється від інших напрямів дослідження семантики (логічного, структурного тощо). Під концептом розуміють ментальний прообраз (нерозчленоване уявлення про об'єкт), ідею поняття і навіть саме поняття. Він має двоїсту сутність – психічну та мовну. З одного боку, це ідеальний образ, чи, точніше, прообраз, що уособлює культурно зумовлені уявлення мовця про світ, з іншого – він має певну номінацію у мові. Отже, когнітивна семантика вивчає не значення слів, а концепти.

Виходячи з наведених вище особливостей методологічного і тепмінологічного апарату вивчення мови художнього тексту, поняття образності також набуло специфічного бачення в когнітивно-поетологічному напрямі досліджень.

Так, у світлі когнітивної поетики словесний образ тлумачиться як лінгвокогнітивний текстовий конструкт, який інкорпорує передконцептуальну, концептуальну й вербальну іпостасі [Бєлєхова 2002; Воробйова 2007; 2012; 2013]. Передконцептуальна іпостась словесного поетичного образу виражає його глибинний смисл, котрий вилучається через аналіз образ-схем архетипів і базових концептів, що є його підґрунтям. Образ-схеми – це ідеальні когнітивні моделі за Дж. Лакоффом, які можуть бути представлені у вигляді метамови опису формату репрезентації знань, опредметнених у семантиці номінативних одиниць поетичного тексту. Метамова семантичного опису образ-схем архетипов і базових концептів представлена в термінах семантичних вузлів або слотів, що містять інформацію про фізичний або емоційний досвід, структурні елементи і базову логіку. За допомогою слоту “фізичний досвід” описується тілесний досвід людини, внаслідок якого ознаки, властивості й якості предметів, явищ і подій стають компонентами значень концепту й використовуються в номінативній діяльності. Слот “емоційний досвід” окреслює напрямки активації емоціогенного знання, значущого для формування передконцептуальної структури словесного образу. Слот “структурні елементи” містить набір

концептуальних ознак, притаманних базовому концепту та концептуальні імплікації, які активуються архетипами. У слоті "базова логіка" пояснюється логіка зв'язків і відношень між базовими ознаками концептів та фізичним досвідом людини [Бєлєхова 1999, с. 18].

Концептуальна іпостась словесного поетичного образу – це внутрішньоформний образ, структурований концептуальними схемами, які вилучаються чи реконструюються шляхом концептуального аналізу складників царини мети і джерела образу на основі теорії концептуальної метафори, метонімії та оксиморону. Вербальна іпостась поетичного образу є втіленням його передконцептуальної й концептуальної структури в словесну тканину віршованого тексту шляхом різних лінгвокогнітивних операцій і процедур, серед яких конструктивно-творче мапування є ведучим. Як вважає Л. І. Бєлєхова, словесний художній образ як тривимірна величина гнучко змінює свої контури залежно від когнітивних і мовних операцій, що домінують у формуванні образу, та виду поетичного мислення (аналогового, асоціативного парадоксального, параболічного, або есеїстичного), який зумовлює характер і напрям мапування [Бєлєхова 2002]. Мапування є лінгвокогнітивною операцією проектування структур знань про властивості й ознаки об'єктів і явищ навколишньої дійсності, що опредметнені в номінативних одиницях суб'єктної та об'єктної частини образного засобу [Бєлєхова 2002; Редька 2009; Tsur 1992].

Залежно від видів поетичного мислення та концептуальних тропів, які є когнітивною базою словесного образу, виокремлюються різні види мапувань, серед яких аналогове (атрибутивне, релятивне й ситуативне), субститутивне, контрастивне. Залежно від того, які тропи й фігури використані в утворенні словесних образів, виокремлюються їх види, від простих образів – образів-метафор, образів-метонімій і таке інше, до складних образів – образів-парабол й образів-метабол [Бєлєхова 2002, с. 67]. Л. І. Бєлєхова розмежовує типи словесних образів за цілим комплексом критеріїв, домінантними серед яких є архаїчність – новизна, простота – складність семантико-синтаксичної та концептуальної структури; здатність – нездатність створювати нове значення

або «концептуальний прорив» у поняттєвій системі людини та типи знання, що опредметнені в семантиці поетичного тексту. У результаті застосування цих критеріїв словесні образи на матеріалі американської поезії розподіляються на архетипи, стереотипи та новообрази – ідіотипи та кенотипи (з давньогрецької: idios – новий, особливий, kainos – новий, незвичний). Формування нового образа здійснюється шляхом відхилення від усталених способів творення його змісту й смислу через модифікацію лінгвокогнітивних процесів за допомогою лінгвокогнітивних операцій і процедур. Основними механізмами творення ідіотипних словесних образів вважаються лінгвокогнітивні операції розгортання, спеціалізації й модифікації, які у свою чергу супроводжуються низкою таких лінгвокогнітивних процедур як узагальнення, розширення, компресія, зіткнення, перетинання [Бєлєхова 2002, с. 21].

Тенденція до активізації в ході утворення тропів у межах одного словесного образу тих чи інших лінгвокогнітивних механізмів залежить не лише від індивідуального стилю автора художнього твору, але й від літературної епохи, коли написано художній твір, а також від зобажуваного об'єкту образної концептуалізації.

Більш того, специфіка образності художнього тексту сприяє виникненню «емоційного резонансу» [Воробйова 2007, с. 34] в читача. Тож в наступному розділі ми розглянемо особливості поняття емотивності художнього тексту, а також історію вивчення художнього відображення емоцій і почуттів в тексті.

1.3 Емотивність художнього тексту та лінгвальні засоби її вираження

Звернення у межах когнітивних досліджень художнього тексту до творчості окремих письменників чи поетів особливо висвітлює спільне і розбіжне у художніх концептуалізаціях світу, а також повертає нас до пошуків відповіді чи відповідей на питання про те, чому читачі по-різному сприймають

той чи інший твір, що стоїть за явищем емотивного резонансу, які текстові механізми збуджують такий резонанс. Існує стала традиція емпіричних розвідок художнього сприйняття, де експериментально підтверджується провідна, а не допоміжна роль емоцій у сприйнятті й інтерпретації художнього тексту. Водночас, власне текстовий аспект емоційного впливу на читача чи читацьку аудиторію досліджено досить фрагментарно, і тому створення більш цілісної картини «емоційного «змісту» літературного твору», розкриття «емоційного виміру тексту», є однією з перспектив досліджень в руслі когнітивної поетики.

На цей момент у когнітивній поетиці вирізняються два напрями емотивних студій. Перший з них представлено працями Р.Цура, де емоційність розглядається як явище, подібне до інтуїції в тому плані, що обидві базуються на розмитій, докатегоріальній (pre-categorial) інформації, що, на відміну від власне когніції, якій притаманна висока міра категоризації, характеризується гнучкістю, нестабільністю і переважною неусвідомленістю [Tsur 1992, p. 15]. У поезії, як і у будь-якому іншому різновиді творчості, існує, на думку Р. Цура, значуща напруга між двома видами категоризації, яка підсилюється тим, що різні емоції передбачають, за даними психологів, відхилення, у той чи інший бік, від нормального рівня енергетики. Все це сукупно впливає на читацьке сприйняття тексту і провокує з боку читача своєрідний резонанс. Характерною, перш за все для поезії, є емотивна дифузність, що створює у тексті та через текст певну емоційну атмосферу, яка підсвідомо та/ або шляхом так званої відкладеної категоризації здійснює свій вплив на читача. Фактично, Р. Цур намагається пояснити, яким чином поезії передають ті чи інші емоційні властивості або, іншими словами, як поети створюють вербальні еквіваленти структури емоцій [Tsur 1992].

У цьому аспекті дослідження Р. Цура перегукуються з дещо іншим підходом до емотивного виміру художнього тексту [Tsur 1992, p. 34]. Цей підхід відштовхується від визнання емотивної значущості іконічності, у її різноманітних (фонетичних, акустичних, графічних, морфологічних,

синтаксичних) виявах, для інтерпретації художнього тексту і базується на тому припущенні, що іконічність текстової тканини здатна нібито обминати когнітивну систему читача, випереджувати її, впливаючи безпосередньо на читацьку систему емоційної (афективної) обробки інформації [Мещерякова 2011].

При цьому образ емоції чи емотивного стану концептуалізується, укорінюється у свідомості читача, і можна продовжити іконічну послідовність: форма імітує значення – форма імітує форму – форма імітує емоцію – до форми, що імітує думку [Воробйова 2013].

У процесі сприймання твору емоції відіграють велику роль: вони збуджують уяву читача, підтримують увагу, динамізують читацьке зацікавлення, впливають на запам'ятовування твору. Читач немовби замикає собою естетичний ланцюжок, започаткований автором, і в кінцевому підсумку, тільки від нього самого залежить, чи зможе він гідно оцінити естетичні переваги твору, відчути справжню художню насолоду, читаючи його. Якщо ми не готові до сприйняття твору, якщо ми не налаштувалися на відповідний емоційний лад, якщо ми беремо з твору лише голу фактичну інформацію, якщо ми навіть не намагаємося зрозуміти їх ідейну або емоційну суть, не співпереживаємо настроям особистостей, змальованих або відображених у творі — ясно, що ніякої насолоди ми не відчуємо, нічого нового й важливого для себе не відкриємо [Воробйова 2012].

У процесі художнього сприйняття виділяється три етапи, котрі під час живого читання одночасні й злиті [Бєлєхова 2002]. Перший етап читацької діяльності – етап «вживання» – характерний тим, що читач освоює життєвий простір героя як свій власний. Читач ніби зливається з героєм, відчуває, переживаєте, що й він. Читач стає читачем-героєм: бачить світ, в якому відбуваються події, стає їх учасником, вживаючись в героя, ототожнюючи його думки зі своїми. Етап “вживання” не здатен абстрагувати читача від реального світу. Повнота внутрішнього злиття читача з героєм, констатує М. М. Бахтін, не є метою його естетичної діяльності. За М.М. Бахтіним, читач деякою мірою

стає «творцем форми», бо форма є вираженням активного ціннісного ставлення автора-творця і сприймаючого до змісту, надає їй смислу – це і є етап завершення сприйняття художнього тексту [цит. за: Бєлєхова 2002, с. 6-7]. А отже, важливо звертати увагу і на мисленнєві процеси читача, розбиратися в психіці адресата, щоб досягти мети, з якою створюється художній твір.

Основу людської психіки становлять чуттєві форми відображення дійсності. Чуттєвий світ людини надзвичайно складний. Деякі психологи вважають, що людина здатна розрізняти десятки тисяч відтінків різних почуттів, для означення яких: у неї існує лише 5-6 тисяч слів. А це означає, що ми навіть не спроможні назвати кожен із відтінків. Тому ми часто змушені називати одними і тими самими словами у чомусь відмінні між собою почуття, втрачаючи їх відтінки, які частково можуть передаватися інтонацією або тембром голосу, поглядом, мімікою, жестами тощо.

Конкретним виразом почуттів або їх безпосереднім переживанням людиною є емоції. Можна сказати також, що емоція - це внутрішнє позитивне чи негативне реагування людини на ті предмети чи умови, які сприяють чи заважають задоволенню людських потреб [Шаховский 1998].

Короткочасні й бурхливі почуття, емоції називаються афектами [Шаховский 1998]. Це, наприклад, відчай або нестримна радість, жах чи повна розгубленість, напад невгамовного сміху або захоплення, які на певний час повністю оволодівають людиною, позбавляючи її самовладання і самоконтролю. Причинами афектів найчастіше бувають якісь неочікувані події чи ситуації, які мають для нас надзвичайно важливе позитивне або негативне значення чи, принаймні, так нами сприймаються. Певне емоційне забарвлення, але й більшу сталість, мають і такі психічні стоки людини, які називаються настроями. Хороший чи поганий настрій людини може залежати від стану її здоров'я, погоди, стосунків з іншими людьми, ефективності її дій, і від багатьох іншим причин.

Почуття людини не є незмінними: вони проходять різні етапи свого розвитку. Важливим в літературному творі є смислове нашарування образності,

яке і створює повноту життєвості у творі як цілому. Послідовне розгортання подій, в яких простежується розвиток почуття через постійне відображення емоцій є подальшим наповненням образу. Відтінки емоцій в художньому тексті спрямовують уяву читача і формують його розуміння підтексту, ситуації, того, що відбувається за сюжетом.

В.І. Шаховський розглядає емоції як частину природного розвитку людської раси і вважає, що саме тому вони універсальні в усіх культурах [Шаховский 1998]. Однак поряд з так званими фундаментальними емоціями, які властиві всім народам та расам, спостерігаються і специфічні для певної культури емоції, що визначаються соціальними параметрами. Іншими словами, емоції, будучи однією з форм відображення дійсності, можуть мати узагальнений характер, і саме внаслідок узагальненості бути зрозумілими людям, і одночасно, будучи особистісним феноменом, вони мають суб'єктивний характер.

Традиційно емоційна сфера людини та її вплив на діяльність вивчалися психологією, а останнім часом включається і до компетенції лінгвістики. Когнітивна теорія емоцій (емотиологія), що об'єднує досягнення когнітивної психології і лінгвістики, окреслила нову проблематику вивчення емоційних явищ. У дослідженнях використовуються отримані в інших галузях знання про емоції (зокрема, у когнітології), на основі яких розробляється лінгвістична концепція емоцій. Тому цілком логічним є те, що емотиологію визначають як науку про вербалізацію, вираження і комунікацію емоцій [Бєлєхова 2002, с. 5]. Суть лінгвістичної концепції емоцій полягає в тому, що людина (суб'єкт) відображає довколишній світ вибірково, виокремлюючи в ньому лише необхідне або цінне для неї в цей момент.

Емоційне самовираження часто безпосередньо пов'язане з мовою. Це можливо, тому що мова – універсальна знакова система, яка є неоднорідною за своєю структурою і складається з мовних явищ, які теж слід розглядати як типи знаків [Бєлєхова 2002, с. 6].

Яким би способом не були представлені емоції, підкласи слів, які їх

передають, мають деякі ознаки, що відображають структуру всієї системи позначень емоційних станів: це, насамперед, «позитивна» або «негативна» оцінка, яка характеризує підклас. Крім того, емоції можуть не тільки бути безпосередньо названі, але й описані через фізичні відчуття або дії суб'єкта емоцій.

Дослідники вважають, що різні пласти лексики володіють різним потенціалом в реалізації емоційного в мові, і значення мовних знаків конституюється або поняттями, або прямими емоційними переживаннями, не перетвореними в поняття. Тому необхідно виокремлювати емотивну лексику, тобто слова, що мають емоційну забарвленість або безпосередньо виражають емоції, в основі виділення яких як своєрідного лексичного шару лежить їх особлива функція – функція вираження емоційного ставлення до оточуючого, що стає можливим унаслідок специфіки значення цих слів, і лексику емоцій, представлену словами, предметно-лексичне значення яких складають поняття про емоції і які не позначають безпосереднього почуття, а лише логічну думку про нього, тобто самі назви – знаки емоцій [Бєлєхова 2002, с. 5].

На думку окремих науковців, ведучи мову про вираження емоцій за допомогою мовних засобів, слід підкреслити, що мова не виражає емоції як такі, вона передає суб'єктивну концептуалізацію емоцій. Емоції та емоційна сфера формують опосередковану реальність, тобто мовну картину світу, яка, в свою чергу, ґрунтується на граматиці, словниковому запасі і навіть ідеології, які й відтворюють цілісну картину. Отже, здатність мови виражати емоції зумовлена існуванням тісного зв'язку емоцій із когнітивними процесами. Відображення емоційного досвіду носія мови локалізується у смисловій структурі слова. При цьому емоція зберігається в слові у вигляді ідеї про неї. У мовленні репрезентується не сама емоція, а її концепт, що являє собою складне структурно-смислове, лексично оформлене утворення, яке базується на понятійній основі і включає в себе поняття та культурну цінність [Воробйова 2013].

У сучасній лінгвістиці статус текстової емотивності є недостатньо визначеним – її часто ототожнюють з експресивністю і оцінкою [Бєлєхова 2004]. Також, складність вивчення феномена текстової емотивності обумовлює

існування в лінгвістиці різноманітних підходів до нього.

Емотивність також є одна з найбільш невизначених характеристик людини, незважаючи на те, що проблема емотивності привертає сьогодні все більше уваги лінгвістів і є одним з найбільш актуальних об'єктів лінгвістичних досліджень [Мещерякова 2011]. «Емоції (фр. *emotion* від лат. *emovere* «збуджувати, хвилювати») – одна з форм відображення світу, що позначає душевні переживання, хвилювання» [Бєлєхова 2004, с. 65]. Слід вказати, що емоції — це ті безпосередні переживання, що фіксуються в мові людини. Вони багатогранні і зачіпають як біологічний, так і духовний рівень існування людини, його поведінку, почуття і досвід [Бєлєхова 2004, с. 11].

Емоції можуть бути виражені різними способами: у вигляді емоційних реакцій, що є зовнішнім способом вираження емоцій, або у вигляді емоційного стану, яке відображає внутрішні переживання людини, але при цьому не має зовнішнього вираження. Так як емоційні реакції є зовнішнім способом вираження емоцій, то одним з їхніх елементів є вираз емоцій за допомогою мови: різного роду вигуки, запитання, адже мова – не лише унікальний засіб спілкування, пізнання навколишнього світу і впливу на слухача, але й один із засобів самовираження. На рівні мови емоції трансформуються в емотивність, адже емоції - психологічна категорія, а емотивність – мовна. За визначенням Іонової, «емоції в тексті є відображенням різних аспектів людської емоційності і в той же час є характеристикою мовних і текстових засобів, що слугують для кодування емотивного змісту» [Бєлєхова 2002, с. 6]. Тобто емотивність обхоплює всі мовні засоби відображення емоцій людини.

Поряд з емотивністю тексту, у даний час, лінгвісти досліджують проблему зображення емоцій в літературі, і в особливості проблеми засобів вираження емотивності на різних мовних рівнях, що є основним джерелом вираження емоційного і душевного стану літературних героїв, що і складає основу емотивності тексту.

Лексика називання та опису емоцій є за своєю семантикою нейтральною. Лексичний фонд власне емотивних засобів мови формують емотиви –

спеціальні лексичні одиниці, що виражають емоції. У своїй семантичній структурі вони обов'язково містять емоційний компонент. У залежності від типу емотивної семантики, всі емотиви поділяються на афективи, в яких емотивна семантика складає єдиний зміст семантики слова (наприклад: *Aw! Yeah! Yep! Oh! No, uh uh! Uh huh!*), та конотативи, в яких емотивні семи супроводжують основне логіко-предметне значення: (наприклад: *rascal, rogue, scamp*). Ці обидві групи лексики є емотивними як у мові, так і у мовленні. Однак є група слів, які в мові є нейтральними, але мають емоційний потенціал, що реалізується в процесі функціонування в мовленні. Серед лексики, що виражає емоції, особливе місце займають вигуки.

На даному етапі розвитку лінгвістики емоцій існує низка проблем, які визначають декілька головних напрямів досліджень, зокрема і комунікацію емоцій, категоризація емоцій та емотивно-семантичний простір мови [Мороховский 1984].

Лінгвістика емоцій як наука сформувалась у ХХ ст. на основі психології та традиційного мовознавства. Проте до середини 70-х років проблема вираження емоцій не була основною в лінгвістиці, а роботи на цю тематику з’являлися досить рідко, та й взагалі, не становили великого інтересу.

З розвитком гуманістичної лінгвістичної парадигми, яка концентрує увагу на носієві мови та його психології, проблема емотивності мови стає однією з провідних. Постають питання мовної вербалізації та концептуалізації та категоризації емоцій, виникнення емоції, чи вони є поняттям мовним, чи когнітивним [Мороховский 1989].

Сьогодні, після десятків років досліджень у галузі лінгвістики, вивчення емоцій, на думку В. І. Шаховського, вийшло на новий рівень. Дослідник зауважує, що на відміну від французьких лінгвістів, які дотримувалися думки, що лише деякі слова мають емоційний компонент, а більшість словникового запасу мови має нейтральне забарвлення, російські психолінгвісти вважають такий поділ неправильним і переконані, що кожне слово може мати емоційний заряд [Шаховский 1998, с. 81-92].

Розрізняють два способи вираження емоцій:

1) вербальний (за допомогою мовних засобів);

2) невербальний (міміка, пантоміміка, жести тощо).

Тобто, існує як мінімум дві семіотичні системи емоцій, які ще недостатньо вивченні. Та, судячи з того, що вже описано та систематизовано, було встановлено, що вербальний спосіб вираження емоцій переважає над невербальним у ряді характеристик, зокрема «надійності, швидкості, прямоті, ступені відвертості і якості (сили) декодування одержувачем» [Мороховский 1984]. Проведені дослідження виявили, що словесна лексика складає менше 35%, в той час як за допомогою невербальних засобів спілкування передається більше 65% інформації [Палійчук 2011, с. 17]. Це пояснюється тим, що не все можна передати за допомогою мови, адже мова бідніша за дійсність. Крім того, вербалізація емоцій не є точною, бо емоції ніколи не трапляються в чистому вигляді [Пирс 2000, с. 26-27].

Деякі вчені (зокрема, Н. М. Разінкіна, Ч. Стівенсон) пропонують розрізняти лексику, яка лише позначає емоції, і лексику, яка виражає їх [цит. за: Полозенко 2009, с. 20-22; Потебня 1985, с. 129].

Інші дослідники (В. А. Чабаненко, Т. В. Аносова) при розгляді лексичних засобів для передачі емоцій виділяють серед них три групи:

1) мовні одиниці, які безпосередньо виражають емоції (це емоційні вигуки);

2) категорія слів, що називають або характеризують емоції людини;

3) мовні одиниці, які можуть і виражати, і передавати емоційне ставлення мовця до будь-якого предмета або явища.

Дослідники наголошують на тому, що в такому слові обов’язково наявна певна характеристика предмета й емоційне ставлення до нього. До цієї групи емоційних слів належать слова з суфіксами суб’єктивної оцінки [Присяжнюк 20003, с. 7-8; Разинкина 1972, с. 147].

Загальна думка щодо класифікації емоцій полягає у їх поділі за типом оціночного знака на негативні і позитивні [Редька 2009, с. 323].

В. А. Чабаненко виділяє окремо слова з ситуативним емоційно-оцінним змістом. В. І. Шаховський вважає мовну одиницю, головна функція якої полягає у вираженні емоції мовця **«емотивом»**. Основними функціями емотивів вважають емоційне самовираження та функцію оцінки. Класифікація емотивів ще досі не вироблена. Порівнюючи лексику з цієї точки зору, можна виявити, що у багатьох мовах емотивів з негативною оціночною семантикою в кількісному відношенні більше, ніж емотивів з позитивною оцінювальною семантикою в кількісному [Шаховский].

Емотивність є також однією з базових властивостей художнього тексту.

В дослідженнях з питання відображення емоцій та почуттів в художньому тексті невідємною частиною залишається реконструкція художніх тропів, які вживає письменник. Метафора – троп або механізм мовлення, який складається у вживанні слова, що позначає деякий клас предметів, явищ і т. п., для характеристики або найменуванню об'єкта, що входить в інший клас, або найменування іншого класу об'єктів, аналогічного даному в будь-якому відношенні. Концептуальна метафора виступає засобом пізнання, а основна її функція полягає в тому, щоб прояснити складні абстрактні моделі, якими, зокрема, являються емоції.

В лінгвістиці тексту на сьогодня відомі дослідження виявів окремих емоційних станів у відображенні в художньому тексту.

Серед досвіду дослідження емотивних концептів назвемо роботу Г. І. Харкевич, в якій досить детально розглядаються лінгвокогнітивні механізми текстового втілення тривожних станів персонажа [Харкевич 2007]. В дослідженні увагу зосереджено на лінгвокогнітивних механізмах текстового втілення психофізіологічних виявів тривожності як риси особистості персонажа художнього твору. Було виявлено, що усвідомлення стану тривоги персонажами передається у художньому тексті через метафоричні і неметафоричні описи роздумів героїв. Неусвідомлені вияви тривоги зображуються через описи спонтанної поведінки персонажів і підсвідомі метафоричні образи, що пов’язані з описами снів. Виявлено, що для

тривожного стану характерними є модуляції голосу, оскільки персонаж хоче привернути увагу до свого стану, хоче отримати пораду чи допомогу, але боїться про це сказати прямо, іноді намагається навіть приховати свій стан. У наведених прикладах тривожно-боязкий стан героїв, викликаний їх боязню появи болю, видають неконтрольовані зміни голосу.

До них належить також робота Г. А. Гоменюк, зосереджена на відображенні гніву в художньому тексті [Гоменюк 2012]. Яскраво виражений агресивний характер переосмислення емоції гніву переконливо ілюструється численними прикладами з художніх творів, що свідчить про високий ступінь образності концепту, який аналізується. Культурна модель фізіологічних симптомів емоції гніву формує основу для найпоширенішої в англомовній культурі метафори гніву: *ГНІВ – ГАРЯЧА РІДИНА В КОНТЕЙНЕРІ.* У свою чергу, дана метафора містить ряд більш деталізованих метафор, а саме: – у міру закипання рідини в контейнері її рівень піднімається, отже, говорячи метафорично, у міру наростання гніву, рідина в контейнері піднімається. В ході дослідження було реконструйовано когнітивну метафора *ГНІВ – НЕБЕЗПЕЧНА ТВАРИНА*, що підкреслює небезпеку даного емоційного стану, який перетворює людину у звіра, що розлютився. В аналізованому матеріалі спостерігалося персоніфікація гніву. В роботі також звертається увага на виокремлену матефору *ГНІВ – ОБМЕЖЕНИЙ ПРОСТІР*, тому що існування об'єкта не може усвідомлюватися поза простором, точніше, поза якого-небудь обмеженого простору. Емоція в цьому випадку і є обмежений простір, що існує, коли в ньому перебуває людина. Результатом проведенного аналізу стало виокремлення сформованих концептуальних метафор, основними з яких виступають: гнів – гаряча рідина в контейнері, гнів – небезпечна тварина, гнів – помутніння розуму, гнів – ноша, гнів – обмежений простір.

Факт домінування проявів емоцій і почуттів на тлі фізіологічних процесів відмічають і дослідники в сфері когнітивних поетологічних студій [Koevesces 2005], що дало підґрунтя для розгляду людського тіла крізь призму концептуальних метафор *ТІЛО ЦЕ Є ВМІСТИЩЕ ДЛЯ ЕМОЦІЙ / BODY IS A*

CONTAINER FOR THE EMOTIONS [Koevesces 2007, с. 202-206].

Сьогодні у сфері природничих наук неподільність взаємозв'язків психічного і фізіологічного не викликає сумнівів. Про зв'язок соматики та фізіології з почуттєво-емоційною сферою свідчить, зокрема, явище соматизації, суть якого полягає в появі тілесних скарг як виявів психологічного дистресу, коли негативні емоції і почуття призводять до таких фізіологічних проявів, як хвороби [Lang 1994]. Нейробіолог А. Дамасіо, говорячи про етіологію емоцій / почуттів, має на увазі їхню обов'язкову вкоріненість у тілі – нервових клітинах і ділянках головного мозку, що вводить емоції до складу «тілесного циклу». Роботу рефлексивної функції тіла він пояснює поступом «емотивного стимулу», що відбувається на рівні сенсорики тіла, слідом за чим мозок автоматично генерує хвилю змін у тілі, в його внутрішніх органах, що і підготовлює тіло до дії (підвищується рівень серцебиття, адреналін поступає до кров'яного потоку та ін.). Саме таким, на думку А. Дамасіо, є механізм взаємозв'язку наших емоцій і фізіологічних проявів у тілі [цит. за: Tsur 1992, p. 18].

Дійсно, більшість когнітивно-поетологічних досліджень зводяться до опису емоцій через фізіологічні процеси, які вони стимулюють, як то: підвищення температури тіла, підвищення кров'яного тиску, ритму серцебиття (наприклад, *HEAT IN THE BODY stands for ANGER, BLOOD PRESSURE stands for ANGER* та ін.) [Koevesces 2002, p. 202-206] тощо. Існують також системні дослідження про роль окремих органів і частин тіла людини, які «вміщують» емоції і почуття, в образному просторі англомовного художнього тексту в творах модернізму й постмодернізму [Галуцьких 2016].

В цій роботі акцент робиться на специфіці образно-наративного відображення емоційних станів перонажів в індивідуально-авторському стилі Дж. Фаулза, методику дослідження якого описано в наступному розділі роботи.

РОЗДІЛ 2
МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ ЕМОЦІЙНО-ПОЧУТТЄВИХ СТАНІВ В ОБРАЗНО-НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ ТВОРІВ ДЖ. ФАУЛЗА

2.1 Поняття образно-наративної структури художнього тексту

Розбудова когнітивних студій художньої семантики та їх спрямування на розкриття семіотичного потенціалу художнього тексту тяжіє до комплексного підходу [Галуцьких 2016; Brandt 2005, p. 119-120], що виводить на передній план можливість поєднання процедур когнітивно-поетологічного і семіотичного або семіотико-наративного аналізів і вироблення метаметоду інтерпретації художнього тексту, обидва з яких грунтуються на системі кодів [Галуцьких 2016].

Застосування комплексного методу обумовлюється, по-перше, складністю художнього тексту як системи кодів, завдяки різнорівневості і багатовимірності рівнів текстової структури, а по-друге – складністю і багатоаспектністю емоційно-почуттєвих станів людини як онтологічного феномену. Комплексна методика вивчення останних на матеріалі англійської художньої прози постмодернізму спрямована на виявлення взаємозв'язків між площиною ментальних структур, текстових (лінгвальних) та емоціями як абстрактним феноменом реального світу.

В світлі розвитку наратологічних теорій, серед яких герменевтична і феноменологічна [Ингарден 1962; Ricoeur 1979], структуралістська семіотична [Барт 1989; Греймас 2003; Тодоров 1983], постструктуралістська і деконструктивістська теорії [Деррида 2001] та сучасних теорій образності художнього тексту [Бєлєхова 2002; Вороюйова 2010], а також комбінації традиційних поглядів текстологів на художній текст як послідовності мовних одиниць, поєднаних смисловим звя'зком, і сучасного ставлення до тексту як

складного знаку [Барт 1989], напрацьовано його розуміння як складного когнітивно-семіотичного простору [Барышникова 2013; Воробйова 2013; Brandt 2005]. Він має свою структуру на мовному і мовленевому рівні, яка знаходиться у певній кореляції з когнітивним рівнем. Когнітивно-семіотичний підхід передбачає вичленовування лінгвального – образно-наративного, і когнітивного вимірів художнього тексту.

Отже, будь-який феномен об'єктивної реальності, включаючи абстрактні явища, відображений в художньому тексті, є поєднанням мисленевого уявлення про нього у автора (читача), а також текстового рівня, що є представленим у вербальних і наративних кодах.

Художній текст має образно-наративну структуру, яку визначають, спираючись на досвід трактовку художнього тексту за Р. Бартом як сукупність смислотвірних кодів [Барт 1989]. Трактовка художнього тексту, слідом за Р. Бартом, як «перехрещення, переплетіння і взаємо-зворотнього руху численних кодів, одночасно переплутаних і незавершених, об'єднаних культурним кодом» [Барт 1989, с. 417, 459-460], і водночас — як сукупності лінгвальних засобів передачі цих значень [Мороховский 1984, с. 116], дозволяє визначити семіотичну структуру художнього тексту, яка охоплює наративні коди [Барт 1989, с. 459; Корольова 2003; Палійчук 2011] і вербальний код (лінгвальні засоби), які є маніфестацією певного ментального уявлення про явища, події тощо, що конструюються в художньому тексті.

Названі види кодів в сукупності вербальних і наративних складають двовимірну образно-наративну структуру художнього тексту, де вербальні засоби складають її вербально-дискурсивний вимір, представлений денотативним і конотативним (образним) типами кодів, а сукупність наративних кодів, які характеризують явище в оповідному аспекті – відповідно, її наративний вимір. Отож, образно-наративна структура художнього тексту є сукупність взаємопов'язаних вимірів (шарів) художнього тексту в єдності системи образів, символів і образних засобів тексту, що відтворюють феномени навколишньої дійсності в художній семантиці, та їх наративного розгортання в

тексті – підпорядкованості подій і дії в єдиний зв'язний часовий образ або сюжет [Галуцьких 2016, с. 117].

Образно-наративна структура корелює з когнітивним виміром сприйняття дійсності, створюючи цілісний когнітивно-семіотичний простір художнього тексту як семіотичного, семантичного і концептуального цілого [Галуцьких 2016, с. 234].

Будь-який феномен, що набуває відображення в художньому тексті, є інтегрованим в його образно-наративну структуру і може бути інтерпретованим на її основі. Етапи аналізу опсані в наступному підрозділі роботи.

2.2 Етапи аналізу образно-наративного зображення емоційно-почуттєвих станів в художніх творах Дж. Фаулза

В цьому підрозділі роботи на основі обґрунтованого вище розуміння образно-наративної структури художнього тексту були визначені етапи і процедури когнітивного аналізу образно-наративного зображення емоційно-почуттєвих станів персонажів в художніх текстах Дж. Фаулза. Першим з них є процедура ідентифікації вербальних відповідників емоційно-почуттєвих станів, другим є аналіз образності представлення емоцій і почуттів в тексті, а третім – вивчення охудожненного бачення емоційно-почуттєвих станів тіл в оповідному аспекті творів.

Матеріалом дослідження стала художня проза англійського письменника-постмодерніста Дж. Фаулза – тексти романів "The Ebony Tower", "The Magus", "Maggot", "The French Leutenant's Woman", "The Collector".

Аналіз романів та дослідження здійснювалося з опорою на такі процедури:

1) виокремлення фрагментів тексту, що відображають психофізіологічні вияви емоційно-почуттєвих станів персонажів;

2) встановлення текстових сигналів наявності стану в персонажа;

3) ідентифікація емоції, що відображається та її вторинних позначень;

4) розкриття когнітивних механізмів художнього втілення стану персонажа;

5) класифікація за типами образної концептуалізації;

6) інтерпретація отриманих результатів.

Отже, першим етапом дослідження є добір лінгвальних відповідників емоційно-почуттєвих станів персонажів з корпусу художніх текстів Дж. Фаулза. При цьому переважно до кола уваги при доборі належали не первинні, які є прямими номінаціями емоцій та почуттів, а вторинні номінації, які образно називають ці емоційні стани, оскільки саме образне їх зображення є об’єктом дослідження в цій роботі, які в тексті отримують розгорнутий опис. Вторинні номінації включають її метафоричні (образні), асоціативні, евфимістичні, перифрастичні та інші стилістично марковані еквіваленти. Відбір здійснювався за семантичним принципом на основі відповідності з емоційно-почуттєвою сферою буття людини.

Серед вторинних номінацій емоційно-почуттєвих станів у відібраних текстових фрагментах, що описують емоційні реакції персонажів творів Дж. Фаулза, найбільш частотними виступали переосмислені назви тілесних станів та сенсорики тіла.

Оскільки образна репрезентація емоційно-почуттєвих станів складає саме специфіку їх відображення в художньому тексті, аналіз образності є другим етапом дослідження. Вивчення образної складової спрямоване на вивчення семантики художнього тексту в площині ментальних процесів, що допомагає виявити те, як образ об'єктивує в словесных формах знання про психічні стани людини як фрагменту світу і якими мовними засобами це здійснюється.

Художня образність слугує об’єктом дослідження з метою виявлення специфіки ментальних процесів, які супроводжують хід образотворення [Brandt 2005, p. 117; Tsur 1992], і які одночасно дозволяють робити узагальнення стосовно характеру ментальних процесів, що відбуваються в пересічній свідомості, оскільки, естетично-спрямована свідомість функціонує за

аналогічними принципами, хоча і відбувається шляхом добору незвичних метафоричних корелятів для об’єкт світу речей внаслідок естетичного переломлення в художньому тексті [Tsur 1992, p. 68].

Враховуючи те, що художній текст постає перед нами як складний знак, що синтезує різноманітні коди [Барт 1989; Эко 1998], як засіб фіксації авторської інтерпретації картини світу мовними засобами, він здатний трансформувати і породжувати нові смисли і повідомлення, в той час як мова стає формою (і засобом) концептуалізації і образного відображення дійсності. В такому випадку текст розуміють як концептуальний простір, як певну мапу чи сітку, мережу концептів, котрі можна тлумачити як згущення смислів, домінантних для людства, для тієї чи іншої спільноти або для окремого індивіда [Воробйова 2004, с. 128].

Вивчення образності художнього тексту в ракурсі її ролі в концептуалізації дійсності в художний картині світу шляхом аналізу фіксуючих її мовних засобів сприятиме виявленню мережі концептів, пов'язаних з концептосферою *EMOTIONS AND FEELINGS / ЕМОЦІЇ І ПОЧУТТЯ* і окресленню конфігурації домінантних смислів і тенденцій у їх баченні, актуалізованих представником англійського постмодернізму як індивідуально-авторському стилі письменника цієї епохи.

Для реалізації таких задач для аналізу образності в художньому творі застосовується ***концептуальний аналіз***, однією з методик якого є *реконструкція концептуальних тропів*.

В когнітивно-поетологічних студіях процеси образотворення в художньому тексті та специфіка його образного простору підлягають вивченню за допомогою методів, розроблених в когнітивній лінгвістиці в рамках теорії концептуальної метафори [Lakoff 1980], концептуальної метонімії [Kövecses 2002], концептуального оксиморону [Gibbs 1993], що виступили методологічною основою концептуального підходу до дослідження образності, виходячи з того, що основними механізмами концептуалізації, яка забезпечується засобами мови, тексту або дискурсу, прийнято вважати аналогію, асоціацію, логічні зв'язки та

поєднання суперечливого аж до несумісного [Маріна 2005].

Використання такого підходу спрямоване на реконструкцію концептуальних схем, що лежать в основі тропів і утворюють образний простір художнього тексту, і що дозволяють виявити суть мисленевих операцій як способу осмислення однієї сутності крізь призму іншої [Gibbs 1993, с. 275; Lakoff 1993, с. 247-248]. В основі кожного з тропів лежить певний тип мислення: в основі метафоричного – аналогове осмислення людиною картини світу, метонімії, – асоціативне, оксиморону – контрастивне або парадоксальне мислення, що визначає видповідних тип мапування в основі формування образного засобу [Бєлєхова 2002, с. 188-190]. Таким чином, шляхом розкриття лінгвокогнітивних механізмів формування, концептуальний аналіз слугує для виявлення знань, опредметнених в семантиці тропів, оскільки в концептуальному аналізі це є базовим етапом у пошуку прихованих текстових смислів через реконструкцію концептуального простору.

При аналізі художнього тексту на предмет відображення емоцій часто зустрічаємо метафори. Метафора – «троп або механізм мовлення, який складається у вживанні слова, що позначає деякий клас предметів, явищ і т. п., для характеристики або найменуванню об'єкта, що входить в інший клас, або найменування іншого класу об'єктів, аналогічного даному в будь-якому відношенні» [Шаховский 1995, с. 96]. Концептуальна метафора виступає засобом пізнання, тому що «наша концептуальна система, за допомогою якої ми мислимо й діємо, істотно метафорична» [Тодоров 1983]. Основна функція концептуальної метафори, таким чином, полягає в тому, щоб прояснити складні абстрактні моделі, якими, зокрема, є й емоції.

На сьогодні є очевидним те, що не лише мова людини, але й сфера її мислення і дії метафоричні [Тодоров 1983, с. 378]. Через здатність людини мислити метафорично, встановлювати аналогії між сутностями та переосмислювати їх в термінах інших концептуальних складників у мисленні людини формуються концептуальні метафори, які структурують сприйняття дійсності людиною, її мислення та дії [Франко 1980, с. 202]. Метафоричні твердження, на думку Дж. Лакоффа й М. Джонсона, можуть настільки ж

правдиво відбивати реальність, як і неметафоричні, буквальні. Концептуальна метафора визначається як перенесення інформації з однієї сфери на іншу сферу знань, що містить інформацію про позначувальну сутність [Lakoff 1980, p. 203]. Тим самим метафора стає результатом когнітивного процесу, який співвідносить два або більше референти, що звичайно не пов'язані між собою, і це приводить до виникнення семантичної концептуальної аномалії, симптомом якої, як правило, є певна емоційна напруга. Метафора, таким чином, формується на глибинному когнітивному рівні і надалі з'являється в мові у формі висловлення. Своєрідність концептуальної метафори полягає в тому, що в її основі лежать не значення слів і не об'єктивно існуючі категорії, а концепти, що існують у свідомості людини. Ці концепти містять уявлення людини про властивості самої людини і навколишнього світу.

Концептуальна метафора є моделлю взаємодії концептів, яка складається з концепту царини джерела та концепту царини мети. Її реконструкція передбачає:

1) ідентифікацію концепту царини мети, який містить інформацію про об'єкт, що позначається;

2) ідентифікацію концепту царини джерела, що охоплює інформацію про об'єкт, який використовується для позначення іншого об'єкта;

3) установлення смислових зв'язків між царинами джерела і мети.

У ролі концептів царини мети виступають ключові художні концепти художнього твору, що ідентифікуються на основі тематичної домінанти контексту. Ідентифікація концептів царини джерела здійснюється шляхом семантико-асоціативного аналізу тематичних слів, що оточують тематичну домінанту контексту і вступають з нею в різні семантичні відношення. Лексичні значення таких слів співвідносяться з поняттями і далі – шляхом семантичних чи асоціативних зв'язків – із системою фонових знань про досліджувані явища. У результаті цього розумового процесу виводиться найменування концепту царини джерела [Харкевич 2007].

Реконструювання концептуальних тропів відбувається у такій

послідовності: від аналізу мовних одиниць у художньому тексті, через аналіз когнітивних операцій (виду мапування: аналогового, асоціативного, контрастивного тощо) до реконструкції відповідних когнітивних моделей.

Досвід розробки поетапної процедури ідентафикації метафори є вже відомим в лінгвістиці [Воробйова 2013; Steen 1997; 2002], послідовність етапів якої використана як основа для опису ходу реконструкції концептуальних тропів в цьому дослідженні. Реконструкція концептуальних тропів здійснюється в цьому дослідженні відповідно до наступного алгоритму.

Першим кроком концептуального аналізу є ідентифікація образних засобів, що здійснюється методом суцільної вибірки із корпусу художніх текстів, а також виокремлення фрагментів, в яких відбувається актуалізація образного засобу або символу. Для ідентифікації застосовувався семантичний принцип для виокремлення в художньому тексті конотативно навантажених елементів, які виступають корелятами емоційно-почуттєвих станів персонажів в творі. Для цього здійснюється компонентний аналіз семантичної структури мовних одиниць та порівняння базового (словникового) і контекстуального значення кожної значущої лексеми, що дозволяє ідентифікувати лексичні одиниці, вжиті у фігуральному сенсі.

Другим кроком реконструкції концептуального тропа є виявлення співвідношення (порівняння, контрастування тощо) між об'єктами, що суположуються, між якими спостерігається іконічний принцип відстані.

Третім кроком є визначення царини джерела і царини мети образної концептуалізації (тобто того, *що* описується і *крізь призму чого* описується), що здійснюєтсья на основі семантики мовних одиниць, які вербалізують концепти / концептосфери, що суположуються (перехрещуються, контрастуються) в концептуальному просторі художнього твору. Іншими словами, відбувається визначення змісту концептосфери мети (концептуальних референтів), і виведення складових концептосфери джерела (концептуальних корелятів).

Червертим кроком є відтворення мапування як когнітивної операції, що передбачає встановлення онтологічних відповідностей у структурі царини

джерела художнього образу та їхнє проектування на структуру царини. Види мапування відповідають типу мисленневого механізму, на якому ґрунтується процес когнітивного перенесення. Когнітивні механізми, за рахунок яких відбувається образна інтерпретація в художніх творах, включають аналогові, параболічні, конверсивні, асоціативні, контрастивні. Шляхом встановлення типу мапування виявляємо те, що акцентується в образному описі.

П'ятим кроком є ідентифікація і типологізація засобів образотворення за типом когнітивного механізму, що лежить в основі його формування: на застосуванні аналогового когнітивного механізму, на якому ґрунтується метафоричне перенесення, на застосуванні асоціативного — метонімічне перенесення, контрастивного — оксиморон тощо, що дозволяє визначити когнітивну модель.

Шостим кроком є систематизація результатів, отриманих в ході реконструкції концептуальних тропів, шляхом окреслення діапазону концептуальних метафор (один референт − декілька корелятів) з метою узагальнення того, *які образи* задіяні в образній концептуалізації емоційно-почуттєвих станів.

Сьомим кроком є проведення підрахунків для визначення образних пріоритетів тексту та когнітивного стилю автора/письменника, епохи.

Схожим чином відбувається реконструкція інших концептуальних тропів, як-то: асоціативних (метонімій), конверсивних (метаморфозів), контрастивних/парадоксальних (оксиморонів), параболічних (парабол) тощо.

Концептуальна метонімія тісно пов'язана з явищем концептуальної метафори. Але, якщо концептуальна метафора містить, як правило, царину мети й царину джерела, то метонімічне мапування відбувається в межах однієї царини [Чабаненко 2002, с. 37-77]. Метонімія присутня в концептуальній ментальній системі як когнітивна модель, що характеризується відношенням заміщення між компонентами. Тобто, когнітивна чи концептуальна метонімія – це проекування мисленнєвих зв’язків, реально здійснюваних у свідомості людини, на семантичне варіювання слова, результатом чого стає концептуальна

структура, між елементами якої існує відношення заміщення, що має місце в межах однієї концептуальної області [Чабаненко 2002]. Метонімія визначається як результат співрозташування ментальних просторів у межах однієї концептуальної царини, як глибоко органічний поворот "того самого" змісту в дещо іншій площині [Шарпило 1995]. Всі концептуальні відношення суміжності, які дають основу для метонімічних переносів, є або відношеннями співіснування, що базуються на синхронному існуванні їхніх елементів, або відношеннями послідовності, побудованими на просторових, часових чи логічних узгодженнях. При цьому зіставлювані сутності не повинні обов'язково бути суміжними у просторовому сенсі. Сутність метонімічного мапування полягає в тому, що добре знаний аспект речі використовується для репрезентації цілого [Шарпило 1995, с. 319]. У сучасній когнітивній лінгвістиці виокремлено близько 70-ти типів концептуальних метонімій [Чабаненко 1992, с. 37-77; Шарпило 1995, с. 218-234], які можна звести до значно меншої кількості прототипових концептуальних схем: *ЧАСТИНА* заміщує *ЦІЛЕ*, *ЦІЛЕ* стоїть замість *ЧАСТИНИ*; *ТЕ, ЩО ВМІЩУЄ*, стоїть замість *ВМІСТУ*; *ДІЯ* заміщує *РЕЗУЛЬТАТ*; *ОБ'ЄКТ* заміщує *МІСЦЕ*; *ДІЯЧ* стоїть замість *НАСЛІДКУ ДІЇ*; *ПРИЧИНА* стоїть замість *НАСЛІДКУ*; *КАТЕГОРІЯ* заміщує *ВЛАСТИВІСТЬ*.

У сучасних наукових дослідженнях доведено, що картина світу осмислюється людиною не лише метафорично і метонімічно, та навіть оксиморонно [Gibbs 1993, p. 212-216]. Структурація думки відбувається не тільки через аналогію або асоціацію між ознаками й властивостями концептуальних складників різних чи спільних концептосфер, але й шляхом зіштовхування понять, подій, ситуацій, світів. Такі когнітивні операції можливі завдяки існуванню парадоксального поетичного мислення, яке отримує текстове втілення завдяки контрастивним стилістичним засобам. Концептуальний оксиморон позначає спосіб осмислення предметів, подій або явищ реального й уявного світів через протиставлення їх аксіологічно навантажених ознак [Gibbs 1993]. Концептуальний оксиморон формується завдяки контрастивному мапуванню [Gibbs 1993, p. 230-233], підґрунтям якого

є парадоксальне мислення.

Третім етапом дослідження є наративний аналіз, що допомагає сфокусувати на подієвому боці зображення емоцій та почуттів. Метод наративного аналізу застосовується для аналізу специфіки розгортання оповіді про психологічний досвід персонажів творів в художніх текстах, що здійснюється з метою інтерпретації і виявлення домінуючих тенденцій в характеризації ознак емоційно-почуттєвих станів людини в образно-наративному просторі твору.

Така методика дослідження застосовувалась до аналізу специфіки образно-наративних ознак зображення емоційно-почуттєвих станів персонажів в художній прозі Дж. Фаулза, результати якого наводяться в наступному розділі.

РОЗДІЛ 3
СПЕЦИФІКА ОБРАЗНО-НАРАТИВНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЕМОЦІЙНО-ПОЧУТТЄВИХ СТАНІВ В ХУДОЖНІЙ СЕМАНТИЦІ ТВОРІВ ДЖ.ФАУЛЗА

3.1 Способи образної концептуалізації емоційно-почуттєвих станів в художніх текстах Дж. Фаулза

В досліджуваних текстах концептуалізація і вербалізація емоційних станів здійснюється через набір концептуальних тропів. Для відображення емоційно-почуттєвих станів персонажів в художній прозі Дж. Фаулза в основному були використанні такі способи образної концептуалізації як: метафори (65%), метонімії (34%), або їх комбінація – метафтонімії. Також письменниками було вжито незначну кількість оксиморонів.

Концептуальну метафору як найбільш розповсюджений механізм утворення образних засобів для опису емоційно-почуттєвих станів персонажів спостерігаємо в таких фрагментах тексту, де емоційні або психічні стани уподібнюються до інших явищ. Зокрема, таке уподібнення може бути до сенсорних, суто тілесних відчуттів, як уподібнення сприйняття солодкого на смак до емоційно приємних почуттів, що узагальнює концептуальна метафора *СОЛОДКЕ НА СМАК Є ПРИЄМНЕ / SWEET IS PLEASANT*, наприклад: "*It was **sweet** to see her again*" [Fowles 1999, p. 48], "*We danced and what a **sweet** sensation it was to embrace him*" [Fowles 1985, p. 216]. Тут ознаки солодкого на смак, що є одним з базових відчуттів тіла, на абстрактне розуміння про психіко-емоційних стан людини, де спільною ознакою виступає «приємність» і «бажаність», на основі якого відбувається аналогове мапування шляхом перенесення рис одного явища на інше.

Концептуальна метонімія також є досить частотним способом утворення

образного представлення емоційно-почуттєвих станів персонажів, причому переважно це є індексальні засоби, оскільки вони виступають відсилками до інших станів людини [Харкевич 2007]. Частіш за все це тілесні стани, які пояснюються фізіологічними змінами в тілі людини під впливом певної емоції чи почуття, як, наприклад, підвищення темпу серцебиття, що може означати схвильованість, тривогу, страх або пристрасть.

Так, наприклад, фізіологічну основу має під собою художнє переосмислення *КОХАННЯ / LOVE* крізь призму концептуальної метонімії *НАПРУГА В СЕРЦІ* замість *КОХАННЯ / STRAIN OF ONE'S HEART stands for LOVE и СТРАСТИ / PASSION* і метонімії *НАПРУГА В СЕРЦІ замість ПРИСТРАСТІ / TENSION IN ONE'S HEART stand for PASSION*, як у текстових фрагментах: "*And **as he kissed her his heart strained again in his breast***" [Fowles 1985, c. 163], "*She was quivering with **suppressed**, **violent passion**, something frightening and abnormal. Her heavy form seemed to flash with sudden, involuntary movements as the minutes passed by, and still he sat there, and the **tension on her heart grew unbearable***" [Fowles 1985, p. 119].

Цей модус образної концептуалізації корініться в фізіології кохання і пояснюється специфікою біохімічних процесів, які стимулюють і супроводжують почуття закоханості на емоційному рівні, що проявляється в прискоренні ритму серцебиття на фізіологічному рівні.

Когнітивна метонімія базується на асоціативному механізмі мапування, що спостерігаємо і в наведених прикладах текстів Дж. Фаулза.

Часто ці засоби концептуалізації поєднуються, коли з'єднуються аналоговий і асоціативний способи мапування, що відбуваєтсья у випадку застосування метафтонімії, що є поєднанням метафори і метонімії. Тут образ-метафора виступає текстовим корелятом певного почуття або емоційного стану, як це бачимо у наступних прикладах. Образ-метафора ***СПАЗМ / SPASM*,** де переосмисленню підлягає один із фізіологічних процесів – процес довільного скорочення м'язів, яке супроводжується різким і сильним болем та може ускладнювати їх функціонування, утворюється в результаті перенесення

фізичного тілесного болю на емоційний, душевний біль, спричинений неприємними подіями, в результаті чого СПАЗМ слугує текстовим відповідником почуття ВІДЧАЮ. Образ-метафора утворюється, оскільки маємо справу не з буквальним фізичним болем, а з фігуральним. Це спостерігаємо у фрагменті тексту: "*I* ***was in the last spasms*** *of an affair with a Dutch girl called Inge*» [Fowles 1985, p. 21], в якому активовано концептуальну метонімію СПАЗМИ замість ВІДЧАЮ / SPASMS stand for DESPAIR, де почуття *відчаю*, для позначення якого застосовано образ *спазму,* розвивається як реакція на втрату кохання.

Ще одним прикладом метафтонімії є відповідність образу-метафори СП'ЯНІННЯ, що виступає корелятом ГОРЯ, НЕЩАСТЯ, що спостерігаєтсья в текстових фрагментах: "*I was no* ***longer drunk on grief***» [Fowles 1985, p. 156-157]; "*Sometimes I think of you and* ***I feel giddy****. Memory makes me lightheaded,* ***drunk on champagne****. ... Love is worth it*» [Fowles 1985, p. 156]. До актуалізованих тут ознак належать «нездатність тверезо мислити та здійснювати розважливі вчинки», «неуважність», «порушення органів чуття – зору, слуху тощо», «некерованість», «нездатність тримати баланс», що складають підґрунтя метафоричного перенесення. Втім, не лише стан під впливом алкоголю набуває такого напряму переосмислення в образній системі, а й стан під впливом інших психотропних речовин, наприклад: "*Not is pain nor out of it,* ***slightly drugged***» [Fowles 1985, p. 76]. Як бачимо, стан *душевного болю* тут уподібнюється до впливу наркотиків (*slightly drugged*). Метафоричне перенесення здійснюється завдяки актуалізації таких спільних ознак, як «байдужість до усього», «нездатність реально оцінювати ситуацію», «притуплення відчуттів», «порушення роботи органів чуття» (саме тому персонаж навіть не може визначитись чи почуття болю минуло чи ні (*not is pain nor out of it*). Актуалізовані ознаки виступають зоною перетину концептуальних просторів тілесного та емоційного станів людини, а утворений образ-метафора в свою чергу виступає текстовим сигналом почуття *НЕЩАСТЯ*.

Розповсюдженим не лише в образній системі Дж. Фаулза, а в творах багатьох авторів і повсякденному мовленні є напрям концептуалізації

РОЗБИТОГО СЕРЦЯ / BROKEN HEART за допомогою метонімії *РОЗБИТЕ СЕРЦЕ замість НЕРОЗДІЛЕНОГО КОХАННЯ BROKEN HEART stands for UNSHARED LOVE* спостерігаємо у фрагменті тексту: ***His heart****, which* ***seemed to have broken****, was burning with a kind of agony in his breast* [Fowles 1985, p. 162]. Тут факт неприємності, болючості нерозділеного почуття актуалізується не лише за рахунок образу «нецілого, розбитого» *СЕРЦЯ* (*his heart, which seemed to have broken*), але також підсилюється такою деталлю як «обпікаючий біль, агонія» (*burning with a kind of agony in his breast*),

Метафтонімія відбувається за рахунок послідобного утворення образу-метафори, яка, в свою чергу, виступає основою утворення метонімічного переомислення шляхом відповідності певному почуттю або емційному стану.

У результаті художнього переосмислення лексем, окрім аналогового та асоціативного механізмів переосмислення, спостерігаємо і контрастивний, представлений випадками *концептуального оксиморону*. Проаналізуємо специфіку лінгвокогнітивних процесів, що лежать в основі формування концептуального оксиморону у наступному фрагменті тексту: *"She put her fingers through his hair. For her, the* ***anguished sweetness*** *of self-sacrifice. For him, the hate and misery of another failure"* [Fowles 1985, p. 392].

Тут, при формуванні оксиморону простежується атрибутивне контрастивне мапування – лінгвокогнітивна операція, яка полягає у приписуванні полярних ознак явищу, що описується [Маріна 2004]. Як бачимо, оксиморон *anguished sweetness* складається з діаметрально протилежних за семантикою лексем (болісний / нестерпний та солодкість / солодка приємність), що породжує протиріччя, тим паче за умов збереження іконічного принципу відстані, відповідно до якого за рахунок максимальної близькості розташування складників аналізованого оксиморону між ними виникає семантичне напруження, яке веде до їхнього зіткнення, що необхідно для утворення оксиморону [Маріна 2004, с. 8].

У результаті атрибутивного контрастивного мапування *задоволенню* (***pleasure***), яке в контексті вербалізується як переосмислене *солодке на смак*

(***sweetness***), приписується непритаманна йому ознака *страждання* (***suffering***). Протиставлення *задоволення* та *страждання* (*PLEASURE vs SUFFERING*), що ґрунтується на особливостях впливу на органи чуття, а також на тому, що зазначені концепти поділяють ознаку, виражену як наявність або відсутність протилежного почуття чи стану (*задоволення* – відсутність *страждання*, *страждання* – відсутність *задоволення*).

Така інтерпретація дозволяє представити концептуальне підґрунтя оксиморону як домен *HUMAN BODY (ЛЮДСЬКЕ ТІЛО)*, що включає субдомени *SENSATIONS (ЧУТТЯ), FEEINGS (ПОЧУТТЯ)* та *EMOTIONS (ЕМОЦІЇ)*, на тлі яких профільовано діаметрально протилежні концепти *PLEASURE vs SUFFERING (ЗАДОВОЛЕННЯ vs СТРАЖДАННЯ)*. В результаті зіткнення цих концептів породжується нове, емерджентне значення: *задоволення є інколи неможливим без страждання*, що втілює парадоксальність мислення письменників-постмодерністів [Маріна 1985, с. 11].

Схоже явище спостерігаємо і в наступному фрагменті, наприклад: *"It was the* ***bitter peace*** *of resignation"* [Fowles 1996, p. 195].

Оксиморон *bitter peace* (гіркий мир) утворено за аналогічною концептуальною схемою як поєднання в образному засобі протилежних за семантикою складових, що призводять до їх зіткнення. Тут *задоволенню* (***pleasure***), репрезентованому як досягнення миру, спокою (***peace***), що є стереотипно бажаним емоційним станом людини, приписується ознака «*неприємний*», такий, що «*спричиняє почуття суму, розчарування*», а отже, «*небажаний*», яка вербалізується в контексті в термінах *гіркого* смаку (***bitter***). Внаслідок зіткнення цих ознак породжується нове значення *небажаний спокій*, який, відповідно до контексту, оволодіває людиною, відправленою у відставку. Осмислення концептуального оксиморону тут також відбувається в межах домену *HUMAN BODY (ЛЮДСЬКЕ ТІЛО)*, де спостерігаємо зіткнення концептів *СМАК / TASTE* та *ПОЧУТТЯ / EMOTION*, що супроводжується переосмисленням сенсорики смаку як суто фізіологічного процесу, притаманного тілу людини, в термінах емоцій, а отже, і зіткнення

концептуальних просторів тілесного (чуттєвого) і емоційного (почуттєвого), де стикаються тілесний та ментальний досвід людини (*TASTING vs FEELING, BODY vs MIND*).

Проведений аналіз встановив метафоричний діапазон і спектр концептосфери *ЕМОЦІЙ* та *ПОЧУТТІВ* продемонстрував, що почуттєво-емоційна сфера буття людини включає як негативні, так і позитивні емоції і почуття, при переважному домінуванні перших.

За кількісними показниками відображенню лінгвальними засобами в художньому тексті підлягає широкий спектр негативних та позитивних емоцій та почуттів, серед яких переважають негативні, які складають 70 % випадків охудожнення емоційно-почуттєвої сфери, а також тих, що здобувають наративне розгортання.

Негативні емоції, які дістають образного переосмислення, включають наступні у таких пропорціях: *ЗЛІСТЬ (ЛЮТЬ) / ANGER (RAGE)* – 12 %, *СТРАХ / FEAR* – 9,7 %, *НЕЩАСТЯ (ГОРЕ) / UNHAPPINESS (GRIEF)* – 9 %, *ХВИЛЮВАННЯ (НЕСПОКІЙ) / WORRY (ANXIETY)* – 7 %, *СТРИМАНІСТЬ ЕМОЦІЙ (ЇХ ВІДСУТНІСТЬ, БАЙДУЖІСТЬ) / NO EMOTIONS (INDIFFERENCE)* – 6 %, *ВІДЧАЙ (РОЗЧУРУВАННЯ) / DISPAIR (DISAPPOINTEMENT)* – 6 %, ВОРОЖІСТЬ / HOSTILITY – 4 %, *РОЗДРАТУВАННЯ / IRRITATION* – 2 %, *СОРОМ / SHAME* – 2 %, *ОБРАЗА / OFFENCE* – 2 %, *НЕВИЗНАЧЕННІСЬ ЕМОЦІЙ, НЕЩІРІСТЬ / UNCERTAINTY, INSINCERITY* – 2 %, *СУМ / SADNESS* – 2 %, *НЕВДОВОЛЕННЯ / DISCONTENT* – 1,4 %, *РЕВНОЩІ / JEALOUSY* – 1 %, *ПРИЗИРСТВО / CONTEMPT* – 0,7 %, *МЕЛАНХОЛІЯ / MELANCHOLY* – 0,3 %, *ПРОВИНА / GUILT* – 0,3 %, НОСТАЛЬГІЯ / NOSTALGIE – 0,3 %, *ДИСКОМФОРТ / DISCOMFORT* – 0,3 % та ін.

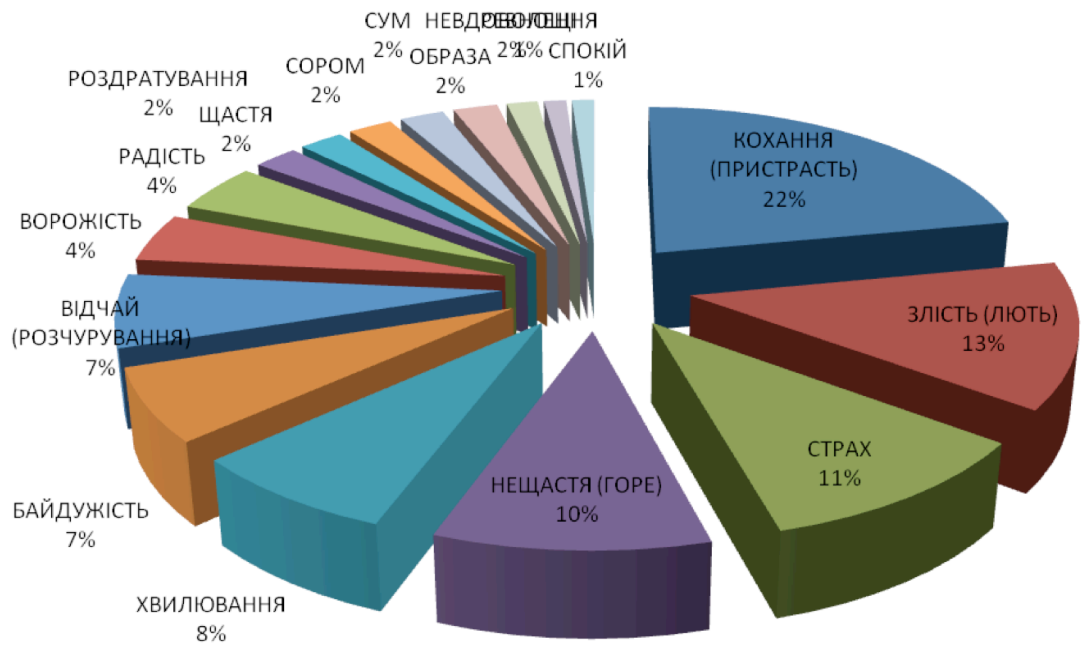
Очевидно, що домінуючу позицію займають *ЗЛІСТЬ (ЛЮТЬ) / ANGER (RAGE), СТРАХ / FEAR, НЕЩАСТЯ (ГОРЕ) / UNHAPPINESS (GRIEF), ХВИЛЮВАННЯ (НЕСПОКІЙ) / WORRY (ANXIETY), СТРИМАНІСТЬ ЕМОЦІЙ (ЇХ ВІДСУТНІСТЬ, БАЙДУЖІСТЬ) / NO EMOTIONS (INDIFFERENCE), ВІДЧАЙ (РОЗЧУРУВАННЯ) / DISPAIR (DISAPPOINTEMENT).*

До позитивних емоцій та почуттів, які дістають отілеснення в контексті аналізованих художніх текстів, належать КОХАННЯ *(ПРИСТРАСТЬ) / LOVE (PASSION)* – 20 %, *РАДІСТЬ / JOY* – 4 %, ЩАСТЯ / HAPPINESS – 2 %, *СПОКІЙ / TRANQUILITY (CALMNESS)* – 1 %, *ВДОВОЛЕННЯ / SATISFACTION* – 0,7 %, *ЗАХОПЛЕННЯ / ADMIRATION* – 0,7 %, *СПІВЧУТТЯ / COMPASSION* – 0,7 %, *НІЖНІСТЬ / TENDERNESS* – 0,3 %, *ЗАДОВОЛЕННЯ / PLEASURE* – 0,3 %, *ЦІКАВІСТЬ / CURIOSITY* – 0,3 %, *ПОВАГА / RESPECT* – 0,3 % та ін.

Рисунок 3.1

Співвідношення емоційно-почуттєвих станів

в контексті художніх текстів Дж. Фаулза



Наведені дані демонструють, що, хоча група негативних емоцій та почуттів кількісно переважає, все ж найбільшу кількість випадків образного переосмислення отримує *КОХАННЯ (ПРИСТРАСТЬ) / LOVE (PASSION)*, яке охоплює 20 % утворених образів.

Очевидно, більше різноманіття та домінування в кількісному плані негативних емоцій та почуттів обумовлено, по-перше, схильністю людини до

більш уважного та детального опису саме неприємних відчуттів та станів, а, по-друге, пояснюється світоглядними тенденціями періоду постмодернізму, до якого належать аналізовані художні твори Дж. Фаулза, коли людина знаходилась під впливом переважно негативних подій епохи.

3.2 Основні тенденції в образно-наративному зображенні емоційно-почуттєвих станів в прозі Дж. Фаулза

3.2.1 Образна інтерпретація емоційно-почуттєвих станів персонажів крізь призму концептосфери ТІЛО ЛЮДИНИ

В цілому найчастнотнішою і найбільш загальною метафорою є концептуальна метафора *ТІЛО ЦЕ ВМІСТИЛИЩЕ ДЛЯ ПОЧУТТІВ / BODY IS THE CONTAINER FOR FEELINGS*, оскільки емоції і почуття зображуються фігурально такими, що немов наповнюють внутрішній простір тіла. Наприклад, це спостерігаємо у фрагментах: "*Rage filled him to the top*" [Fowles 1996, p. 115], "*Sweet and warm feeling started to fill his h*eart" [Fowles 1999, p. 35].

Нерозривність взаємозвязків психічного та фізіологічного не викликає сумнівів. Сприймаючи будь-які події та ситуації через призму тіла, людина концептуалізує фрагменти світу та свій досвід. Більш того, найпростішим і найвживанішим засобом вираження емоційно-почуттєвих станів також є тілесний їх прояв.

Найчастіше емоції і почуття образно концентруються в серці людини, що пояснюється давніми уявленнями про серце як вмістище душі і духовності особистості. Такі образні засоби складають 52 % загальної кількості утворених образів. Когнітивна метонімія *ЛЮДСЬКЕ СЕРЦЕ замість ЛЮДИНИ / HEART stands for HUMAN BEING* сприймається читачем дуже просто та природно, бо є розповсюдженою не тільки в літературі а й в повсякденному житті. Тіло, або окремі його органи виражають глибинні почуття та стани людини через багатий ряд засобів. Здорова, сильна, молода плоть зазвичай містить в собі повноцінну особистість та незламний дух. Рум'яне обличчя та розмірене серцебиття

означають здоров'я, врівноваженість, життя. І в протиставлення цьому блідість, замирання, слабкість та інші подібні тілесні вираження символізують собою хворобу, смерть, зупинку, гибель. Серце та кровотік взагалі зосереджуються на образності життя. Гаряче, велике, сильне серце позначає добру, живу натуру, що любить існування та природу, оточуючу її реальність. Будь-які порушення звичайного функціонування організму символізують сплески емоцій, які можуть нести загрозу для спокою та здоров'я цієї людини.

Складові концептосфери *ТІЛО ЛЮДИНИ/ HUMAN BODY*, що застосовуються для образного представлення емоційно-почуттєвих станів, включають *СЕРЦЕ/ HEART*, а також *КРОВ / BLOOD, ГРУДИ / BREAST, ОБЛИЧЧЯ / FACE, ОЧІ / EYES, ГУБИ / LIPS, БРОВИ / BROWS, ЖИВІТ / BELLY, НОГИ / FEET, ОРГАНИ ДИХАННЯ / ORGANS OF BREATH, ГОЛОВА / HEAD, ГОРЛО / THROAT, РУКИ (ПАЛЬЦІ, КУЛАКИ) / HANDS (FINGERS, FISTS)*.

Внутрішні органи часто виступають, відповідно до визначеної тенденції, простором, що вміщує емоції, в той час як частини тіла, як руки, обличчя тощо, які використовуються в міміці і жестикуляції, як правило, застосовуються в номінації невербальних засобів вираження емоцій і почуттів, які опосередковано виражають їх в наративному просторі художнього тексту.

Розглянемо спочатку першу групу образних засобів.

В одному з прикладів: "*At this, suddenly all the blood in her body seemed to switch away from her heart"* [Fowles 1993, p. 113], спостерігаємо метафору КРОВ це ЖИТТЯ/ BLOOD is LIFE, а образний відтік всієї крові від серця (теж саме що й блідість, слабкість) означає балансування на грані життя. Через таке вираження тривоги переосмислюється емоційно-почуттєвий стан персонажа – ледве жива, замираюча в очікуванні новини героїня бачиться нам сильно знервованою, слабкою, наляканою. А отже доречно буде застосувати концептуальну метонімію *ЗНИЖЕННЯ КРОВ'ЯНОГО ТИСКУ замість СТРАХУ / DECREASE BLOOD PRESSURE stands for FEAR* для узагальнення способу концептуалізації в основі утворення образного засобу.

За типом оцінного знаку ця емоція негативно забарвлена, що й простежується в описаній дії – відтоку крові від головного органу тіла, втрата життєвого ресурсу, зупинка. Лексема *switch away* («вимикати») змушує нас порівняти людське тіло з машиною, яку можна вимкнути, припинивши її діяльність. Таким чином, активована когнітивна метафора *ЛЮДСЬКЕ ТІЛО це МЕХАНІЗМ / HUMAN BODY is MACHINE*. Цю ж метафору доповнює наступний приклад: "*Her heart halted a moment. Then it surged on again, almost suffocating her"* [Fowles 1997, с. 24]. Серце зупиняється ("*halted*") як мотор, коли техніка дає збій. В очікуванні найшвидшої відповіді, що прояснить ситуацію та можливо змінить її життя, Елізабет має тілесні прояви жаху та нетерпіння, дурного передчуття – на мить зупинилося серце, потім швидко забилося майже задушивши її. Ці процеси в життєдіяльності організму є неприємними, та навіть дуже небезпечними для життя, що й властиве почуттям, які захопили героїню. Таким чином, метонімія *ЗУПИНКА СЕРЦЯ замість ТРИВОГИ / HALT OF THE HEART stands for SUSPENSE* має негативне оцінне забарвлення, бо виражає вразливість організму і нездорові внутрішні процеси, що і створюють ризики.

Схожий емоційний стан персонажу спостерігаємо у наступному фрагменті тексту: ""*Is he dead?" she asked, and at the words* ***her heart swung violently****, though she felt a slight flush of shame at the ultimate extravagance of the question*" [Fowles 1997, p. 38]. В наведеному прикладі серце, що різко забилось, виражає внутрішній неспокій героїні. Стурбованість, страх, погані передчуття переплітаються, переповнюють жінку і збивають сердечний ритм. Таким чином, тут активовано когнітивну метонімію *НЕСПОКІЙНЕ СЕРЦЕБИТТЯ замість ЗНЕРВОВАНОСТІ ТА СТРАХУ/ RESTLESS PALPITATION stands for IRRITABILITY AND FEAR*.

В художній прозі Дж. Фаулза важливою концептуальною метафорою є *ТІЛО (СЕРЦЕ) ЦЕ ВМІСТИЛИЩЕ ДЛЯ ПОЧУТТІВ/ BODY(HEART) IS THE CONTAINER FOR EMOTIONS/FEELINGS*, яка є базою для розуміння цілого ряду метонімій. Розглянемо такий приклад: *...and her heart burst with anger at their father who caused all three such distress…* [Fowles 1998, p. 336]. Серце, що розривається від гніву та злості, є прикладом когнітивної метонімії *СЕРЦЕ*

замість ЛЮДИНИ/ HEART stands for HUMAN, адже цей негативний стан пронизує жінку з голови до ніг (і займає не лише її серце) і виражається в дратівливості, страхах, та образно криється в її тілесних відчуттях. Насправді ж серце не розривається (вибухає), проте сила, яскравість, потужність та руйнівний характер цього образу-метафори переосмислюють відчуття емоційного стану, в якому знаходиться героїня (гнів, злість). Отже порівнюючи вибух з відчуттям злості в самому центрі людини – в серці, яке є вмістилищем для емоцій та почуттів, формується цей образ.

Ще одну когнітивну метафору *ЖАХ це ПОЛУМ'Я, ЖАР / HORROR is FLAMES*, що спостерігаємо у текстовому фрагменті: "*And all the while her heart was bursting with grief and pity for him"* [Fowles 1998, p. 243]. Як бачимо, тут також активовано когнітивну метонімію *СЕРЦЕ замість ЛЮДИНИ / HEART stands for HUMAN*. А вираз «серце розривалось» допомагає переосмислити читачу горе та тугу за загиблим чоловіком, що відчувала жінка, порівнюючи масштаби та відчуття до вибуху.

Підвищення температури часто виступає основною образного переосмислення емоційно-почуттєвих станів персонажів творів Дж. Фаулза. Наприклад, відчуття *жару*, *підвищеної температури*, що може бути нестерпним та болісним, отримує відповідну конотацію при переході зі сфери тілесного досвіду до сфери емоційного, переосмислюючись як негативні емоції та почуття. Так, *ЖАР В СЕРЦІ / HEAT IN THE HEART* застосовано для образної концептуалізації таких емоцій та почуттів як *ЗЛІСТЬ (ЛЮТЬ) / ANGER (RAGE), ОБРАЗА / OFFENCE, РЕВНОЩІ / JEALOUSY*, що узагальнюють концептуальні метонімії *HEAT IN THE HEART stands for ANGER / RAGE*, що спостерігаємо у фрагменті тексту: "*The **flame sprang out of the orderly's heart**, nearly suffocating him»* [Fowles 1998, p. 14]; *HEAT IN THE HEART stands for OFFENCE*, наприклад, бачимо в текстових фрагментах: "*She allowed herself to be kissed. Her cheek was wet under his lips, and **his heart burned**. **She hurt him so deeply***» [Fowles 1996, p. 148]; *Again the **servant's heart ran hot**, and he could not breathe. With dark, strained eyes, he looked at the officer* …» [Fowles 1996, p. 7]; та *HEAT IN THE HEART stands for*

*JEALOUSY***,** наприклад: "*His* ***heart was getting hotter***» [Fowles 1998, p. 161].

Жар та *підвищена температура* асоціюються насамперед із вогнем або з рідиною, що кипить, які здатні деформувати будь-які об'єкти. Тут в ході образної концептуалізації знову тіло людини або ж його окремі органи постають як «контейнер для емоцій» (*BODY IS A CONTAINER FOR THE EMOTIONS*), на що звертали увагу дослідники і раніше, вивчаючи особливості вербалізації деяких з них, серед яких – *ГНІВ / ANGER* (пор. *ANGER IS HEATED FLUID IN A CONTAINER* та, відповідно, *BODY HEAT stands for ANGER*).

Дві інші метонімічні відповідності з емоційно-почуттєвої сфери – *ОБРАЗА та РЕВНОЩІ*, що зазнають переосмислення завдяки поєднанню аналогового та асоціативного механізму концептуалізації, в даному випадку є випадком перегляду базової концептуальної метонімії за аналогією із концептуальною метонімією *BODY HEAT stands for ANGER*.

Логіка такого образного сприйняття *жару*, *підвищеної температури*, що, шляхом аналогового мислення, асоціюється із неприємним, болісним відчуттям, а також виступає аналогом емоційних станів із стрімким розвитком, що метафорично корелює із руйнуванням структури об'єкту впливу, ґрунтується на ряді спільних ознак, що активуються у вказаних напрямах образного переосмислення. Серед таких ознак – «неприємність», «болючість», «стрімкість», «неконтрольованість впливу», «небезпечність», «руйнівний характер». Остання з перелічених спільних ознак ЖАРУ та емоцій ГНІВУ, ОБРАЗИ, РЕВНОЩІВ, передбачає той факт, що їх результатом зазвичай залишаються зруйновані стосунки між людьми.

Метафоричними корелятами низки негативних емоційно-почуттєвих станів, переосмислення яких узагальнюють наступні також наступні концептуальні тропи:

– *РІЗКИЙ БІЛЬ В СЕРЦІ замість СТРАХУ / PANG IN THE HEART stands for FEAR*, що ілюструє фрагмент тексту: *He knew, and a* ***great pang of fear*** *went* ***through his heart*** [Fowles 1996, p. 17];

– *РІЗКИЙ БІЛЬ В СЕРЦІ замість ХВИЛЮВАННЯ / PINCH IN ONE'S*

HEART stands for ANXIETY, наприклад: *He left the message and came cycling swiftly home, **his heart pinched with anxiety*** [Fowles 1996, p. 13];

– ЗУПИНКА СЕРЦЯ замість НЕСПОКОЮ / HEART HALT stands for WORRY, наприклад: *Elizabeth's **heart halted a moment**. Then it surged on again, almost suffocating her* [Fowles 1998, p. 193];

– ЗУПИНКА СЕРЦЯ замість СТРАХУ / HEART HALT stands for FEAR: *My **heart stood still*** [Fowles 1996, p. 90].

Частим вираженням емоційних станів в художній прозі є такий прояв як здригання, тремтіння, трепет. Наприклад: *"And crushed him?" cried the widow, with a **shudder*** [Fowles 1998, p. 40]. Цей приклад показує, через що виражається відчуття жаху персонажа, що здригається всім тілом від цього. Тілесні і голосові модуляції загострюють увагу читача на емоції, що викликає ці зміни. В нечастих випадках крик та здригання супроводжують приємні почуття, і в цьому випадку також вони негативно забарвлені і виражають дискомфортні, різкі, негативні емоції. А отже, тут активовано когнітивну метонімію *ТРЕМТІННЯ замість ПЕРЕЛЯКУ(ЖАХУ) / SHUDDER stands for FEAR (HORROR)*.

Неконтрольовані жести дуже часто виражають емоції та внутрішні почуттєві стани краще за слова, що ми й спостерігаємо в наведеному прикладі: "*But her husband, for they had been married four, five years now, jumped, started, and said, "All right!" angrily, as if she had interrupted him"* [Fowles 1999, p. 44]. Тут активовано когнітивну метонімію *РІЗКІ ЖЕСТИ замість РОЗДРАТУВАННЯ / SUDDEN GESTURE stands for IRRITATION*. Здригнутися, підхопитися, вскочити – все це виражає знервовану реакцію героя на зовнішній подразник, що й знайшло вихід не в словах, а в раптових, різких тілесних рухах.

Це є способом невербального виразу емоцій і почуттів, що набуває вербального втілення в контексті художнього твору за допомогою лінгвальних засобів.

Серед частотної основи образно-наративного переосмислення емоційно-

почуттєвих станів виступає сенсорика відчуття, коли сенсорний досвід застосовується для образної концептуалізації емоційного і психологічного.

3.2.2 Сенсорика тіла як основа емоційно-почуттєвої образності художніх текстів Дж. Фаулза. Пізнання людиною відбувається на чуттєвому та абстрактному рівнях. При *чуттєвому пізнанні* предмети і явища об'єктивного світу безпосередньо діють на органи чуттів людини – її зір, слух, нюх, тактильні, смакові та інші аналізатори і відображаються в мозку. Відчуття і сприймання несуть інформацію про зовнішні ознаки та властивості об'єктів, утворюючи чуттєвий досвід людини.

Значущість сенсорики у сприйнятті людиною світу неможливо переоцінити, оскільки вся навколишня дійсність сприймається органами чуття, паралельно піддаючись логічному осмисленню і його категоризації.

В цьому підрозділі роботи основну увагу зосереджено на вивченні ролі сенсорного сприйняття людини та переосмисленні цього досвіду в образному означенні емоційно-почуттєвого досвіду людини.

Серед видів сенсорних відчуттів, що найчастіше виступають основою утворення образних засобів, зокрема, тактильна і смакова сенсорика.

Тактильна сенсорика представлена температурними сприйняттями і їх резальтатом, що переосмислюється часто, в образному плані переходячи до сфери психологічного досвіду людини.

Температурні сприйняття людського тіла переосмислюються в художніх творах Дж. Фаулза за універсальними напрямками концептуалізації.

Так, сприйняття *теплого* переосмислюється як наявність позитивних емоцій, надії, кохання: *ТЕПЛИЙ (ГАРЯЧИЙ) Є ЗАСПОКІЙЛИВИЙ, ОБНАДІЙЛИВИЙ / WARM (HOT) IS SOOTHING, GIVING HOPE, ГАРЯЧИЙ Є ЕМОЦІЙНИЙ / HOT IS FULL OF EMOTIONS*. Наприклад:

"*It was a **warm feeling in my heart** of knowing she is with me, touching her …*" [Fowles 1996, p. 97].

*" I put out my hand and felt her fingers, she took my fingers and put them to her mouth. **The scar under the lip burned me**. Am I stark mad? **She's warm**"* [Fowles

1999, p. 190].

Напрям метафоричного переосмислення сприйняття *теплого* (*warm*) та *гарячого* в останньому прикладі також репрезентовано за допомогою мовної одиниці *burning*, що також передбачає отримання не лише приємних, а болючих відчуттів, коли гаряче стає обпікаючим. Це є не випадковим, а досить розповсюдженим явищем в художніх творах постмодернізму, коли акцентування набувають болісні, руйнуючі тенденції в психо-емоційному сприйнятті дійсності в поетиці постмодернізму.

Протилежне відчуття холодного також підрягає переосмисленню. Це спостерігаємо в такому фрагменті тексту: *In her inside was* ***ice of fear****, because of this separate stranger with whom she had been living as one flesh* [Fowles 1996, p. 46].

Вираз «крижаний жах» допомагає уявити і відчути ознаки того негативного почуття, що є в персонажа роману. Тактильно лід – холодний, колючий, неприємний, гострий, твердий, скам'янілий, а отже й жах героїні має ці характеристики. Більш того, він знаходиться в центрі її тіла, а тому ми робимо висновок, що жах захопив жінку цілком і повністю. Як результат, тут активовано когнітивну метонімію *ВІДЧУТТЯ ХОЛОДУ (ЛЬОДУ) замість ЖАХУ / FELLING OF ICE stands for FEAR*.

Є і інші напрями переосмислення сприйняття холоду, що бачимо у текстовому фрагменті: «*At her brief censure the little man made an impatient gesture, and said coaxingly, yet with dangerous* ***coldness****…"* [Fowles 1993, p. 1*27*].

В наведеному прикладі ми спостерігаємо вираження почуття образи та роздратованості: нетерплячий жест та загрозлива холодність у відповідь на засуджуючі слова. Емоції виражаються тут через тілесний прояв (жест) та зміни тону мови персонажа на обережний та недовірливий, "холодний". Як бачимо, тут активовано когнітивну метонімію *FEELING OF COLD stands for OFFENSE / ВІДЧУТТЯ ХОЛОДУ замість ОБРАЗИ*: тактильне відчуття холоду в образному плані використовується замість емоційного почуття образи, що й в основі своїй має результат негативного досвіду тактильного середовища холоду, що є для живої істоти неприємним, як і емоційний стан образи.

Холодний (***cold***) зазнає також метафоричного переосмислення у напряму *ХОЛОДНИЙ Є ПОЗБАВЛЕНИЙ ЕМОЦІЙ, ПРИСТРАСТІ / COLD IS LACKING EMOTIONS, LOVE*, порівняємо:

She wants the light to penetrate her, breaking open the ***dull colds of her soul*** *where* ***nothing has warmed he****r for more summers than she can count* [Fowles 1993, p. 73].

Пов'язана із відчуттям холоду тактильна ознака «заморожений» (***frozen***) переосмислюється у напряму *ЗАМОРОЖЕНИЙ Є СХВИЛЬОВАНИЙ, НАЛЯКАНИЙ / FROZEN IS WORRIED, FRIGHTENED*, наприклад:

We got out of her car under the frozen sky. I unlocked my door with frozen fingers and invited her in with a ***frozen heart*** [Fowles 1993, p. 142].

В метафорі «замороженого серця» (*frozen heart*) спостерігаємо уподібнення емоційних процесів до неприємних тактильних відчуттів. Аналогічно до того, як те, що зазнає впливу холоду, характеризується уповільненням процесів – розвитку, руху тощо, за своїми фізичними показниками, зокрема і в фізіологічному плані, в сфері емоцій відбувається нестача приємних почуттів або їх припинення.

Окрім температурного сприйняття, до тактильної сенсорики належить відчуття твердого, м'якого тощо.

Наприклад, тактильне відчуття твердого асоціюються в людини з чимось бажаним, але недосяжним, як у прикладі: "*It was like* ***running one's face against a granite wall in the darkness****! It was shocking; it was horrible!*" [Fowles 1999, p. 61] Тут персонаж немов намагається пробитись крізь гранитну стіну, до чого додається ще одне сенсорне сприйняття – відчуття темряви, що додає до образного зображення емоційно-почуттєвого стану героїні. Як результат, читач переосмислює розчарування персонажів через тактильні ознаки. Тут активовано когнітивну метонімію *ВІДЧУТТЯ ТВЕРДОГО замість РОЗЧАРУВАННЯ / SENSATION OF HARD stands for DISAPPOINTMENT*.

Тактильне відчуття фактури об'єктів навколишньої дійсності слугує обновою образної концептуалізації ознак *гострий* (***sharp***) та *тупий* (***blunt***), наприклад:

Yet I will ***have blunted that sharp flint that sparks between*** *us, our desire for one another above all else* [Fowles 1996, p. 79].

Sharp points of desire *were still there but there was too a sleepy safe rest like, being in a boat I had as a child* [Fowles 1996, p. 81].

В наведених фрагментах текстів спостерігаємо приклади активації концептуальних метафор *ГОСТРИЙ Є ЯСКРАВИЙ, ЯВНО ВИРАЖЕНИЙ, ІНТЕНСИВНИЙ, ПРИВАБЛИВИЙ / SHARP IS BRIGHT, ARTICULATED, PRONOUNCED, ATTRACTIVE,* та *ТУПИЙ Є НЕВИРАЗНИЙ, ОСЛАБЛЕНИЙ / BLUNT IS UNARTICULATED, FAINT, INDISTINCT*, що зумовлені уподібненням тактильного сприйняття *вістря* (***edge***) та *гострого* (***sharp***) до «інтенсивного» емоційного стану, спровокованого чимость цікавим, привабливим, що можна охарактеризувати як стан збудження або заінтригованості. В той же час тактильне відчуття *затупленого* (***blunt***) ототожнюється із «притупленням» почуттів, зниженням зацікавленості або пристрасті в емоційному плані.

В проаналізованих прикладах метафоричних переосмислень зазначені ознаки є зоною перетину концептосфери джерела (*TOUCH*) і концептосфери мети (*EMOTION*), при цьому відбувається переосмислення сенсорики дотику 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*.

Сенсорика *смаку* також відіграє значну роль у формуванні образності художнього тексту в аспекті опису емоційно-почуттєвих стані в персонажів.

Отримані в ході дослідження результати зробили очевидними взаємозв’язки даної сенсорики як виду тілесного досвіду із емоційною сферою.

Як продемонстрував аналіз художніх текстів англійських модерністів, ГІРКИЙ концептуалізується за допомогою метафори *ГІРКИЙ Є НЕПРИЄМНИЙ / BITTER IS UNPLEASANT*. Ця метафора описує емоційний стан людини, переосмислюючи за допомогою досвіду її тіла емоцію, чому передує розпізнавання на смак чогось гіркого через органи чуттів та категоризація гіркого смаку як неприємного. Цілком зрозумілим є поєднання тілесного та

ментального досвіду людини, і тут очевидно ментальне осмислюється людиною крізь призму тілесного, а саме смакової сенсорики. Смак гіркоти викликає неприємні відчуття, які особа уникатиме в майбутньому та пам'ятатиме як негативний досвід. Так і в переносному значенні лексична одиниця *bitter* набуває цієї ознаки «неприємний, такий що засмучує, розчаровує, злить». Наприклад: *"When hasn't he?" said the woman* ***bitterly****.* [Fowles 1996, p. 28] *"Very likely," she laughed* ***bitterly****.* [Fowles 1996, p. 28]*; "Twenty minutes to six!" In a tone of fine* ***bitter carelessness*** *she continued…* [Fowles 1999, p. 32].

Тут відбувається переосмислення розчарування та відчаю через ознаку «неприємне». Гірке означає відразливе, як і почуття, яке воно виражає – відчай жінки у склавшихся обставинах та злість на чоловіка, який створює ці обставини. Ця метонімія *BITTERNESS stands for ANGER AND DESPAIR/ СМАК ГІРКОТИ замість ЗЛОСТІ ТА ВІДЧАЮ* має негативне оцінне забарвлення, як і смак гіркоти, до якого уподібнюється емоція. Вся мова героїні незалежно від теми насичена неприємними відтінками її внутрішнього стану – злість, неспроможність вплинути на ситуацію, відчай (гіркий сміх, гірка недбалість). Розглянемо такий приклад: "*She said this* ***bitterly****, and with recklessness"* [Fowles 1993, p. 35]. Модуляції тону тут виражають байдужість та негативне ставлення до об'єкту розмови (до чоловіка). Постійна стривоженість та злість героїні підтримує той її внутрішній, гіркий стан, а фактично – розчарований і роздратований емоційний стан.

Таким чином, відображення емоційно-почуттєвих станів через сенсорику смаку демонструють, що емоційний стан людини та відчуття смаку природно поєднуються та порівнюються, створюючи багатий образ, що допомагає читачу сприймати художній текст.

Візуальна сенсорика також виступила основою утворення образів-метафор в описі емоційно-почуттєвих станів персонажів.

Враховуючи те, що органами зору ми сприймаємо фізичні характеристики об'єктів навколишнього середовища, були проаналізовані ад'єктивні відповідники зорового сприйняття, які включають базові – розмежування

темряви та світла – ***dark*** та ***light***. Утворені в результаті переосмислення зорового сприйняття *темряви* та *світла,* вони в результаті метафоричного перенесення відповідають сфері емоційно-почуттєвих станів персонажів художнього твору.

Так, ***dark*** переосмислюється крізь призму концептуальної метафори ТЕМНИЙ Є ТАЄМНИЧИЙ / DARK IS SECRETIVE, що спостерігаємо на прикладі фрагменту тексту:

I had a boyfriend once, he was ***a dark exciting thing*** [Fowles 1996, p. 143].

Тут актуалізуються такі ознаки *темного* на погляд як «незрозумілий», «втаємничений», «містичний», що пояснюється побудовою зорових аналізаторів та зниженням чутливості органів зору людини в темряві, коли неможливо розмежовувати кольори, да й силуети об'єктів навколо можуть зливатись і бути складними для вирізнення. Саме тому *темрява* асоціюється із приховуанням видимого, що легко розрізнюється при освітленні. В цьому заданий напрям переосмислення ґрунтується на базовій концептуальній метафорі *БАЧИТИ Є РОЗУМІТИ (SEEING IS UNDERSTANDING)*. Відповідно, і явища метафорично набувають ознак «незрозумілий» і «втаємничений», що викликає незрозумілі емоції, що вводять до омани.

Сприйняття *світла* (***light***) переосмислюється як "наявність позитивних емоцій, надії, кохання": *СВІТЛИЙ Є ПРИЄМНИЙ / LIGHT IS PLEASANT, СВІТЛО Є ЗАДОВОЛЕННЯ, ЩАСТЯ, КОХАННЯ / LIGHT IS PLEASURE, HAPPINESS, LOVE*:

She wants the ***light to penetrate her,*** *breaking open the* ***dull colds of her soul*** *where nothing has warmed her for more summers than she can count* [Fowles 1993, c. 73].

Метафорична інтерпретація світла співвідноситься тут із образним сприйняттям тепла, яке набуває паралельного напряму переосмислення у напряму *ТЕПЛО Є КОХАННЯ / WARMTH IS LOVE*, що пояснюється взаємозв'язком вказаних сенсорних концептів, який базується на онтологічних ознаках явищ світла та тепла, адже в природі джерела світла зазвичай випромінюють водночас і тепло. До того ж, в наведеному текстовому фрагменті

здобуває переосмислення і протиставлений до *світла* та *тепла – тьмяний*, лексично репрезентований за допомогою одиниці ***dull***, який співвідноситься, відповідно, із тактильним сенсорним концептом холодний (***cold***), що узагальнює концептуальна метафора *ТЬМЯНИЙ Є НЕПРИЄМНИЙ, НУДНИЙ / DULL IS UNPLEASANT, BORING*.

Отже, відчуття *темного* та *світлого* трансформуються за допомогою аналогового механізму образної концептуалізації відповідно у «*незрозумілий, втаємничений, нудний*» та «*приємний, надаючий щастя*», що пов'язується із сенсорним зоровим сприйняттям, та переноситься до сфери ментального й емоційного планів.

Такий напрям переосмислення має і суто фізіологічне підґрунтя, яке полягає в безпосередній залежності емоційного стану від рівня світла, що впливає на рецептори (тактильні та зорові аналізатори): при тьмяному світлі або за його відсутності, незалежно від природності або штучності джерела світла, відбувається зниження емоційного тонусу, а під час довогого перебування в недостатньому освітленні можуть мати місце навіть депресії, в той час як перебування в зоні дії яскравого світла веде до підвищення емоційного тонусу, енергійності та життєвих сил.

3.2.3 Персоніфікація та інші напрями образної інтерпретації емоцій та почуттів. Персоніфікація – надання предметам, явищам природи або поняттям властивостей людини, уособлення. При персоніфікації абстрактне поняття, набуваючи чуттєвих рис, стає конкретним. Є підстави думати, що персоніфікація належить до найдавніших метафоричних явищ мови, вона відображала анімістичний погляд людей на природу, при якому весь світ населявся духами: говорив, сміявся, плакав, тужив. Саме тому деякими науковцями уособлення вважається найвиразнішою ознакою фольклору. Персоніфікація конкретизує образ, уявно робить його доступним для сприймання.

Уподібнення може юути не лише до людини, а й до тварини.Наприклад: "*She worked at her sewing with energy, listening to the children, and her anger wearied itself, lay down to rest, opening its eyes from time to time and steadily*

watching, its ears raised to listen. Sometimes ***even her anger quailed and shrank, and the mother suspended*** *her sewing, tracing the footsteps that thudded along the sleepers outside"* [Fowles 1999, p. 33].

В наведеному фрагменті має місце когнітивна метафора *ГНІВ це ЖИВА ІСТОТА / ANGER is LIVE CREATURE*. Зображений гнів в цьому прикладі стомлюється, відкриває очі, дивиться, гострить вуха щоб почути, як тварина. Його влада та реальність стверджуються, коли ми спостерігаємо його дії. Стан не проходить, а лише засипає, трохи відступає часом, все ж повертаючись та будучи завжди всередині, живий та постійний. Таким чином, формується дана метафора через надання емоційному стану можливостей живої істоти - чути, бачити, заспокоюватись, стомлюватись, тремтіти.

Уподібненння до тварини бачимо і в інших контекстах. Розглянемо зображення стану тривоги в такому прикладі: *Then somebody called in a hoarse voice away down the line, and* ***suspense bristled*** *in the room, till two people had gone by outside, talking* [Fowles 1999, p. 33].

Як бачимо, тут активовано когнітивну метафору *ТРИВОГА це ТВАРИНА/ SUSPENSE is ANIMAL*. Тривожний стан героїні, що не покидає її, уподібнюється до тварини, яка може наїжитися, або має шерсть, що може піднятися дибом, виражаючи таким чином занепокоєння і стурбованість. Гостре передчуття чогось поганого, якоїсь небезпеки не дозволяє їй відпочити, вона дуже уважно чекає і прислуховується. Голки або шерсть, що стали дибом мають негативну оцінку, що й ототожнюється з некомфортним, нервовим станом тривоги і очікування, в якому знаходиться героїня.

Іншим прикладом надання емоційному стану можливостей живої істоти слугує цей фрагмент: "*The horror of the thing bristled upon them all"*, що імпліковано означає стан жаху, переповнення тривогою і страхом обставин, що відбуваються з персонажами. Одразу ж кидається в очі надання відчуттю звіриних характеристик, злобного, шкідливого образу. Емоційний стан ототожнюється і з монстром, що руйнує будь-яку спробу радіти життю та бачити навколишню благодать: "*This feeling* ***of hatred as a monster*** *catching her,*

she as if felt her skin scraped and her spine hurt". Цей дикий монстр має владу скривдити її, нанести шкоду і завдати болю (*feel scraped, hurt in her spine*), більш того, шкода виразиться не в простій подряпині, а стане це випробуванням на стійкість, адже удар зашкодить її хребту (опора людського тіла, стержень). Ненависть наносить величезну, значиму, відчутну шкоду (physical pain) і руйнує зсередини сталий хід речей, змінює призму, через яку людина сприймає життя. Це почуття не є комфортним, близьким, приємним для героїні, як і дикий звір поблизу не дає людині розслабитися і відчувати спокій. Тому метафора *НЕНАВИСТЬ це МОНСТР (ДИКИЙ ЗВІР)/ HATRED is MONSTER(WILD ANIMAL)* також чітко вимальовується з наведеного прикладу.

З метою вираження сили почуттів нерідко їм надаються ознаки самостійності, права вибору, можливості діяти. В наступному фрагменті емоція тисне на героїню, захоплює в полон її серце, зціплює м'язи горла та судомить губи: *"Do you remember the lake?" she said, in an abrupt voice, under* ***the pressure of an emotion*** *which caught her heart, made the muscles of her throat stiff, and contracted her lips in a spasm as she said "lake*." [Fowles 1999, p. 67]. Втрата контролю над своїм тілом символізує безпорадність героїні перед обличчям сильної емоції. В цьому прикладі вжито когнітивну метафору *ЕМОЦІЯ Є ЗОВНІШНІЙ ВПЛИВ / SPASMS stand for DISTURBANCE*.

В цілому, дослідження специфіки образно-наративного зображення емоційно-почуттєвих станів персонажів творів Дж. Фаулза продемонструвало, що ці тенденції є характерними для прози постмодернізму.

3.3 Аксіологічні аспекти образно-наративного зображення емоційно-почуттєвих станів

Аналізуючи відображені емоційно-почуттєві стани в досліджених романах можна було їх класифікувати за типом оцінної ознаки на позитивні та

негативні. Головним критерієм оцінки стали відчуття та ознаки, через які переосмислювалась певна емоція, а отже і ставлення до неї мовця. Все, що зупиняє або загрожує життєвому циклу тим чи іншим шляхом (збите серцебиття, блідість), відноситься до негативних емоцій. І навпаки, прилив життєвих сил, приємні тактильні чи смакові відчуття надають емоціям позитивного значення.

Таким чином, переважна більшість емоційно-почуттєвих станів персонажів 79 %, що набувають опису в творах англійського письменника Дж. Фаулза, негативно забарвлені.

Часто негативно забарвлені емоції здобувають образної репрезентації крізь призму відчуттів, близьких до смерті як в наступному прикладі: "*And **her soul died in her for fear**: she knew she had never seen him, he had never seen her, they had met in the dark and had fought in the dark, not knowing whom they met nor whom they fought. And now she saw, and turned silent in seeing. For she had been wrong"* [Fowles 1999, p. 46]. В ньому героїня роману зазнає такого сильного та неприємного потрясіння, що письменник називає це смертю (*her soul died*). Як результат, в цьому фрагменті активовано когнітивну метонімію *СМЕРТЬ ДУШІ замість ЖАХУ / SOUL DEATH stands for HORROR*.

Звичайно, цей образ є невипадковим, оскільки душа вважається центром розташування емоцій і почуттів. Саме тому автор зображує психічний стан персонажа часто через опис стану душі, наприклад: "*Her **soul was torn from her body and stood apart"*** [Fowles 1996, p. 79]. Як бачимо, тут активовано когнітивну метонімію *ВІД'ЄДНАННЯ ДУШІ замість ШОКУ/ TEARING THE SOUL OFF stands for SHOCK*. Надсильні емоції, та переміни, до яких це призвело, переосмислюються в тексті через образ «душа відірвалась від тіла», який можна описати так: відбулась смерть; потрясіння мало величезну силу від'єднати те, що завжди існує разом; самосвідомість (душа) оцінила ситуацію (тіло) зі сторони, відокремившись від неї; переосмислення життєвого досвіду, відмова від прожитого.

Почуття жаху, шоку та навіть любові однозначно набувають негативних

рис, адже замість них використано такі вторинні поняття як: від'єднання, смерть душі, тривала боротьба наосліп. Красномовно описаними нам здаються відчуття у наведеному фрагменті: *And it was intolerable, and when it came to that scene in the little garden by the fountain, she had to break with him or* ***they would have been destroyed, both of them ruined, s****he was convinced; though she had borne about with her for years like an arrow sticking in her heart the grief, the anguish; and then the horror of the moment when someone told her at a concert that he had married a woman* .... [Fowles 1999, p. 37].

Героїня намагається виправдатися перед собою за розрив відносин вживаючи такі слова «вони б були розбиті, зруйновані», якби вона допустила розвиток цих стосунків. Використані епітети (розбитий, зруйнований, загублений, знищений) мають цілком негативне значення, тим більше якщо їх застосовувати по відношенню до людини.

Кількість позитивних емоційно-почуттєвих станів в проаналізованій художній прозі становить 21 %. Але, як демонструє характер образно-наративного зображення цих позитивних емоцій, можна сказати, що навіть позитивні емоційні стани зображуються часто з негативного боку як ті, що врешті-решт спричиняють біль і страждання.

Втім, зображення позитивних емоцій, хоча й не частотне в прозі постмодерністів, і Дж. Фаулза, зокрема, знаходить цікаве образне віддображення. Це бачимо у прикладі, де приємні відчуття захвату і щастя зображуються як подарунок: *The whole world might have turned upside down! The others disappeared… And she felt that she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it — a diamond, something infinitely precious, wrapped up, which, as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious feeling!* [Fowles 1999, p. 61]. Захват та відчуття, коли світ перевертається і всі інші зникають – так описує героїня своє захоплення і емоції. Те, що вона відчуває, схоже на знахідку, подарунок, недоступний (загорнутий), проте такий нестримний та палкий, що все одно відкривається очам, завдяки чому активується когнітивна метафора *ЕЙФОРІЯ ЗАКОХАНОСТІ Є БЕЗЦІННИЙ*

ПОДАРУНОК / EUPHORIA OF LOVE IS A PRICELESS PRESENT. Спосіб образної концептуалізації даного почуття власне і надає йому позитивну оцінку.

Розглянемо ще один приклад емоційно-почуттєвого стану, що за типом оцінки відноситься до позитивних: *It was something central which permeated; **something warm which broke up surfaces and rippled the cold contact of man and wom**an, or of women together……yet she could not resist sometimes yielding to the charm of a woman……It was a sudden revelation, a tinge like a blush which one tried to check and then, as it spread, one yielded to its expansion, and rushed to the farthest verge and there quivered and felt the world come closer, swollen with some astonishing significance, some pressure of rapture, which split its thin skin and gushed and poured with an extraordinary alleviation over the cracks and sores! Then, for that moment, she had seen an illumination; a match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed* [Fowles 1996, p. 58]. В наведеному прикладі розкривається момент пробудження чуттєвості. Їй надаються такі ознаки: щось головне, основне, тепле, раптове відкриття; щось таке, що може лікувати рани та хвороби, що тисне захватом та робить світ ближчим до тебе. Через призму чуттєвості все стає простішим та правильнішим, наступає полегшення, глибинні знання стають доступнішими, зрозумілішими. Відбувається активація когнітивної метафори *ЧУТТЄВІСТЬ Є ЕЛІКСИР ЖИТТЯ / SENSUALITY is VITAL ELIXIR*. Момент прозріння та пробудження наділяється позитивною образністю, що й допомагає нам віднести цей випадок до категорії позитивних емоційно-почуттєвих станів.

Таким чином, з отриманих результатів на матеріалі досліджуваних текстів художньої прози ХХ століття можна зробити висновок, що переважна більшість концептуальних тропів, що були використані для відображення емоційно-почуттєвих станів персонажів мають негативну оцінку 79 %. Кількість засобів образної концептуалізації емоційності в художньому тексті ХХ століття, що за типом оціночного знаку відносяться до позитивних становить 21 %. Отриманим цифрам є багато пояснень, в тому числі і схильність людей глибше переживати негативні емоції, і швидкоплинність приємних відчуттів.

ВИСНОВКИ

Кожен з елементів художнього твору, як внутрішньо цілісної структури об'єктивно зумовлений логікою цілісності й утворює його образну тканину. Не виключенням є і емотивність твору, що відіграє не останню роль в процесі сприймання художнього тексту читачем.

У процесі сприйняття твору емоції відіграють велику роль: вони збуджують уяву читача, підтримують увагу, динамізують читацьке зацікавлення, впливають на запам'ятовування твору. Образ емоції чи емотивного стану концептуалізується і укорінюється у свідомості читача.

На сьогоднішній день зроблено лише перші кроки до систематизації прийомів, що використовуються для образного кодування емоційно-почуттєвих станів в художній прозі. Залишається недослідженою низка питань про роль та особливості концептуальних тропів, що структурують семантичний простір художнього тексту відповідно до індивідуального авторського стилю Дж. Фаулза.

В досліджуваних нами текстах концептуалізація і вербалізація емоційних станів здійснюється через набір концептуальних тропів. Для відображення емоційно-почуттєвих станів персонажів в художній прозі англійського письменника-постмодерніста Дж. Фаулза в основному були використанні такі способи образної концептуалізації як метафора (65%), метонімія (34%), або їх комбінацію – метафтонімію. Також було вжито незначну кількість оксиморонів.

З точку зору оцінки станів персонажів в опрацьованих текстах можна зробити висновок, що переважна більшість концептуальних тропів, що були використані для відображення почуттєвих станів мають негативну оцінку і становлять 79 % від загального числа реконструйованих одиниць. Кількість засобів образної концептуалізації емоційності в художньому тексті XX століття, що за типом оцінного знаку відносяться до позитивних становить

лише 21 %. Поясненням цього є притаманна свідомості XX століття трагічність сприйняття життя як страждання під впливом сумних подій часу, а також і схильність людей глибше переживати саме негативні емоції на тлі швидкоплинності приємних відчуттів.

Данні кількісного аналізу англійських текстів художньої прози XX століття продемонстрували найбільшу частоту звертання в процесі охудожнення емоцій та почуттів до концептів *СЕРЦЕ/HEART* та *КРОВ/BLOOD*. Також часто вживаним проявом почуттєвих станів є різновиди невербальних, тілесних проявів почуттів як тремтіння, що символізують надлишок емоцій в персонажів і втрату контролю над власним тілом, а також міміка, жестикуляція тощо.

Найбільш поширеною в текстах виявилась концептосфера ТІЛО ЛЮДИНИ/ HUMAN BODY, яка задіяна в образному переосмисленні емоційно-почуттєвих станів персонажів, складові якої включають також *СЕРЦЕ/ HEART, КРОВ / BLOOD, ГРУДИ / BREAST, ОБЛИЧЧЯ / FACE, ОЧІ / EYES, ГУБИ / LIPS, БРОВИ / BROWS, ЖИВІТ / BELLY, МАТКА / WOMB, НОГИ / FEET, ОРГАНИ ДИХАННЯ / ORGANS OF BREATH, ГОЛОВА / HEAD, ГОРЛО / THROAT, РУКИ (ПАЛЬЦІ, КУЛАКИ) / HANDS (FINGERS, FISTS)*.

Найвживанішою когнітивною метонімією є *ЛЮДСЬКЕ СЕРЦЕ (ТІЛО) замість ЛЮДИНИ/ HUMAN HEART(BODY) stands for HUMAN*, а також когнітивна метафора *ЛЮДСЬКЕ ТІЛО Є КОНТЕЙНЕР ДЛЯ ЕМОЦІЙ / HUMAN BODY IS A CONTAINER FOR EMOTIONS*. Тіло, або окремі його органи виражають глибинні почуття та стани людини через багатий ряд образних засобів. Здорова, сильна, молода плоть зазвичай містить в собі повноцінну особистість та незламний дух. Рум'яне обличчя та розмірене серцебиття означають здоров'я, врівноваженість, життя. І в протиставлення цьому блідість, замирання, слабкість та інші подібні тілесні вираження символізують собою хворобу, смерть, зупинку, гибель. Серце та кровотік взагалі застосовуються як символи життя. Гаряче, велике, сильне серце позначає добру, живу натуру, що любить існування та природу, оточуючу її реальність. Будь-які порушення

звичайного функціонування організму символізують сплески емоцій, які можуть нести загрозу для спокою та здоров’я цієї людини.

Значущість сенсорики у сприйнятті людиною світу неможливо переоцінити, оскільки вся навколишня дійсність сприймається органами чуття, паралельно піддаючись логічному осмисленню і його категоризації. Саме тому тактильна сенсорика та сенсорика смаку також являються основою емоційно-почуттєвої образності.

В ході дослідження було виділено приклади персоніфікація в процесах образної інтерпретації емоційності. Персоніфікація - надання предметам, явищам природи або поняттям властивостей людини. При персоніфікації абстрактне поняття, в нашому випадку – емоція, набуваючи чуттєвих рис, стає конкретним. Цей художній прийом здається досить корисним, бо сила та глибина почуттів вдало переосмислюються за допомогою уособлення.

В цілому, для індивідцально-авторського стилю Дж. Фаулза притаманні усі основні характеристики зображення емоційно-почуттєвих станів персонажів, що є характерними для сприйняття постмодернізму, що знаходить відбиття в його художніх творах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аносова Т. В. Проблема лексикографического отображения коннотации. *Нова філологія*. Запоріжжя : ЗДУ. 2002. № 3 (14). С. 7–8.

2. Астен Т. Б. Формирование межтекстуального эмоционального фона средствами английского языка (на материале произведений С. Моэма) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Волгоград, 2000. 23 с.

3. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Москва : Флинта, Наука, 2004. 496 с.

4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.

5. Барышникова Д. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии. *НЛО*. 2013. № 119. С. 18–26.

6. Бєлєхова Л.І. Глосарій з когнітивної поетики : науково-методичний посібник. Херсон : Айлант, 2004. 124 с.

7. Бєлєхова Л.І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : дис. … д-ра філол. наук : 10.02.04. Київ, 2002. 476 с.

8. Бєлєхова Л.І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі : лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії). Херсон : Айлант, 2002. 327 с.

9. Белехова Л.И. Историческая ретроспектива словесного поэтического образа как художественной категории. *Вісник Черкаського ун-ту*. 1999. №11. С. 82–100.

10. Білодіда І. К. Словник української мови : в 11 тт. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 6. 332 с.

11. Бутакова Л.О. Авторское сознание в поэзии и прозе : когнитивное

моделирование. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2001. 283 с.

12. Вансяцкая Е.А. Роль невербальных и вербальных компонентов коммуникации в текстах, отражающих эмоциональные реакции человека и их соотношение (на материале английского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Иваново, 1999. 22 с.

13. Воробьёва О.П. Вирджиния Вульф в аспекте языковой личности: когнитивный этюд. *Языки и транснациональные проблемы* : Мат-лы I междунар. науч. конф. Т. II. Москва ; Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2004. С. 50–55.

14. Воробьёва О.П. Художественная семантика: когнитивный сценарий. *С любовью к язику* : сб. научн. трудов. Москва; Воронеж : ИЯ РАН, Воронеж. гос. ун-т, 2002. С. 379–384.

15. Воробйова О.П. Еволюція образу тексту в філологічних студіях. *Мова і культура*. Київ : Вид. Дім Дмитра Бураго, 2007. Вип. 9. Т. IV (92). Лінгвокультурологічна інтерпретація тексту. С. 125–130.

16. Воробйова О.П. Смак «шоколаду»: інтермедіальність й емоційний резонанс. *Вісник КНЛУ*. Серія Філологія. Київ : КНЛУ, 2012. Т. 15. №1. С. 5–11.

17. Воробйова О.П. Художній текст : у пошуках метаметоду інтерпретації. *Англістика та американістика*. 2013. Вип. 10. С. 7–11.

18. Галуцьких І.А. Тілесність в англійській художній прозі модернізму й постмодернізму : когнітивно-семіотичні студії. Запоріжжя: Кругозір, 2016. 628 с.

19. Гетьман О. Кожному учню прищепити вміння естетично сприймати художній текст. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2004. №11. С. 12–19.

20. Греймас *А*. Структурная семантика. Поиск метода. Москва : Академический проект, 2004. 368 с.

21. Дэвидсон Д. Что означают метафоры. URL: http://www.metaphor.narod.ru/davidson_1.htm (дата звернення: 20.08.2021).

22. Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук. *Слово.*

Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. Львів : Літопис, 2001. С. 617–632.

23. Жаботинская С.А. Концептуальный анализ языка: Фреймовые сети. *Мова*. Одеса : Одеський держ. ун-т ім І. І. Мечнікова, 2004. С. 1–28.

24. Жаботинская С.А. Когнитивная лингвистика: принципы концептуального моделирования. *Лінгвістичні студії*. Вип. ІІ. Черкаси : Сіяч, 1997. С. 3–11.

25. Іванишин В.П., Іванишин П.В. Пізнання літературного твору : Методичний посібник для студентів і вчителів. Дрогобич: Відродження, 2003. 270 с.

26. Изард К. Эмоции человека. Москва : Изд-во МГУ, 1980. 323с.

27. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Изд-во иностранной литературы, 1962. 552 с.

28. Кагановська О.М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини XX сторіччя). Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2002. 292 с.

29. Караулов Ю.Н. Русская языковая личность и задачи её изучения. *Язык и личность*. Москва : Наука, 1989. С. 3–8.

30. Карпинец Т.А. Концепт как способ смысловой организации художественного текста. Кемерово : КРИПКиПРО, 2004. 154 с.

31. Колегаева И. М. Коммуникативная вторичность текста: функционально-стилевая парадигма. *Записки з романо-германської філології*. 2010. Вип. 25. С. 122–130.

32. Корольова А. В. Лінгвопоетичний і наративний коди інтимізації у художньому тексті (на матеріалі української та російської прози другої половини XIX – першої половини XX ст.) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01; 10.02.02. Київ : КНУ, 2003. 35 с.

33. Кубрякова Е.С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики. *Известия АН. Серия литературы и языка*. 2004. Т.63. №3. С. 3–12.

34. Кубрякова Е.С., В.З.Демьянков, Ю.Г.Панкрац, Л.Г.Лузина. Краткий словарь когнитивных терминов. Москва : Изд-во МГУ, 1996. 564 с.

35. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем. *Теория метафоры*. Москва : Прогресс, 1990. С. 387–415.

36. Маріна О. С. Контрастивні тропи й фігури в американській поезії модернізму : лінгвокультурний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ : КНЛУ, 2004. 22 с.

37. Мещерякова О. А. Семантика перцепции в аспекте художественной когниции И.А. Бунина: автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.02.01. Москва, 2011. 50 с.

38. Мовчан В. С. Естетика : навч. посібник. Київ : Знання, 2011. 527 с.

39. Мороховский А. Н. Стилистика английского языка. Київ : Вища школа, 1984. 241 с.

40. Николина Н. А. Филологический анализ текста : учен. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. Москва : Академия, 2007. 272 с.

41. Ніконова В. Г. Концептуальний простір трагічного в п’єсах Шекспіра : поетико- когнітивний аналіз : дис. … д-ра філол. наук : 10.02.04. Київ, 2008. 558 с.

42. Палійчук А. Л. Наративний код інтимізації (на матеріалі анг-ломовного художнього дискурсу) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 2011. 20 с.

43. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. Москва : Логос, 2000. 219 с.

44. Полозенко О. В., Омельченко Л. М., Яшник С. В., Свистун В. І. Основи загальної психології: навчальний посібник: У 2-х т. Київ : НУБіП, 2009. Т.ІІ. 257 с.

45. Потебня О. Естетика і поетика слова. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.

46. Присяжнюк Л. Ф. Особливості характеру співвідношення порівняння та метафори. *Матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції "Динаміка наукових досліджень 2003"*. Т. 18. Філологічні науки.

Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2003. С.80–81.

47. Разинкина Н. М. Стилистика английской научной речи. Москва: Наука, 1972. 168 с.

48. Редька І. А. Синестезійна образність поетичного тексту : лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської жіночої поезії кінця XIX - початку XXI століття) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2009. 222 с.

49. Селіванова О. А. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 761 с.

50. Стивенсон Ч. Некоторые прагматические аспекты значения. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва : Прогресс, 1985. Вып. 16. С. 129–154.

51. Тодоров Ц. Семиотика литературы. *Семиотика*. Москва : Академический проект, 1983. С. 350–*3*54.

52. Франко І. Краса і секрети творчості. Статті, дослідження, листи. Київ, 1980. 500 с.

53. Харкевич Г. І. Відображення стану тривоги персонажа в англомовній художній прозі : семантико-когнітивний та наративний аспекти : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2007. 23 с.

54. Чабаненко В. А. Стилістика експресивних засобів української мови. Запоріжжя : ЗДУ, 2002. 351 с.

55. Шарпило В. В. Язык жестов : Деловой бестселлер. Москва : Парадокс, 1995. 170 с.

56. Шепетяк О. Классификация знаков в семиотике Ч. Пирса. URL: http://ir.kneu.edu.ua:8080/bitstream/2010/3797/1/129-136.pdf (дата звернення: 10.03. 2021).

57. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1987. 192 с.

58. Шаховский В. И. О лингвистике эмоций. *Язык и эмоции* : сб. научн. тр. / под ред. В.И. Шаховского и др. Волгоград : Перемена, 1995. С. 3–15.

59. Шаховский В. И. Что такое лингвистика эмоций. URL: http://tverlingua.by.ru/archive/012/shakhovsky_03_12.htm (дата звернення:

12.07.2021).

60. Шаховский В. И. Эмоции – мысли в художественной коммуникации. *Языковая личность : социолингвистические и эмотивные аспекты*. Волгоград; Саратов, 1998. С. 74–93.

61. Шевченко И. С. Подходы к анализу концепта в современной когнитивной лингвистике. *Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна*. Серія : Романо–германська філологія. 2006. №725. С. 192–195.

62. Шурма С. Г. Поетика образу та символу в американському готичному оповіданні: лінгвокогнітивний аспект : дис. … канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2008. 251 с.

63. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Москва : ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.

64. Элиот Т. С. Социальное назначение поэзии. *Назначение поэзии. Статьи о литературе*. Київ : AirLand, 1996. С. 180–193.

65. Backman G. Meaning by Metaphor : An Exploration of Metaphoric Reading of Two Short Stories by Stephen Crane. London, 1991. 203 p.

66. Brandt L., Brandt P.A. Cognitive Poetics and Imagery. *European Journal of English Studies*. 2005. № 9(2). P. 117–130.

67. Brandt P. Å. Spaces, Domains and Meanings. *Essays in Cognitive Semiotics*. Bern : Peter Lang, 2004. P. 245–267.

68. Burke M. Iconicity and literary emotion. *European Journal of English Studies*. 2001. Vol.5. No.1. P. 31–46.

69. Dolezel L. Occidental Poetics: Tradition and Progress. Lincoln, London : University of Nebraska Press, 1990. 376 p.

70. Freeman M. Metaphor and metonymy as conceptual mappings. *6-th International Cognitive Linguistics Conference* (Sweden, 10-16 July 1999). Stockholm : Stockholm University Press, 1999. P. 58–59.

71. Genette G. Narrative Discourse : an essay in method. Ithaca : Cornell University Press, 1980. 285 p.

72. Gibbs R. W. Process and products in making sense of tropes. *Metaphor*

and Thought. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. P. 252–276.

73. Kövecses Z. Metaphor and metonymy in cognitive linguistics. *Cognitive Linguistics*. 2005. P. 13–34.

74. Köveces Z. Metaphor : A Practical Introduction. Oxford : Oxford University Press, 2002. 390 p.

75. Lakoff G. More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago, London : The University of Chicago Press, 1989. 230 p.

76. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. Chicago : University of Chicago Press, 1980. 374 p.

77. Lakoff G., Turner M. More than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago : University of Chicago Press, 1989. 237 p.

78. Lang P. J. The Varieties of Emotional Experience : A Meditation on James – Lange Theory. *Psychological Review*. 1994. № 101 (2). P. 211–221.

79. Miall D. Beyond text theory : Understanding literary response. *Discourse Processes*. 1994. № 17. P. 337–352.

80. Ricoeur P. The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling. *On Metaphor* / ed. by S. Slacks. Chicago : University of Chicago Press, 1979. P. 141–158.

81. Shen Y. Cognitive constraints on poetic figures. *Cognitive Linguistics*. 1997. Vol. 8. № 1. P. 33–71.

82. Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics. Amsterdam : Elsevier Science Publ., 1992. 290 p.

83. Stockwell P. Cognitive Poetics. An Introduction. London, New York : Routledge, 2002. 193 p.

84. Stockwell P. On Cognitive Poetics and Stylistics. *Cognition and Literary Interpretation in Practice* / ed. by B. Petterson, M. Polvinen, H. Veivo. Helsinki : Helsinki University Press, 2005. P. 267–282.

85. Tsur R. Aspects of Cognitive Poetics. URL: http://www.tau.ac.il/~tsurXX/2cognitive_poetics.html (дата звернення: 16.11.2021).

86. Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics. Amsterdam : Elsevier

Science Publishers, 1992. 549 p.

87. Turner M. The Literary Mind : The Origin of Thought and Language. New York; Oxford : Oxford University Press, 1998. 187 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

88. Fowles J. The Collector. London : Back Bay Books, 1997. 320 p.

89. Fowles J. The Ebony Tower. London : Back Bay Books, 1999. 313 p.

90. Fowles J. The French Lieutenant’s Woman. London : Back Bay Books, 1998. 467 p.

91. Fowles J. A Maggot. London : Vintage books, 1996. 464 p.

92. Fowles J. The Magus. London : Dell, 1985. 672 p.

SUMMARY

The paper presented focuses on the research of imagery and narrative representation of emotions and feelings of J. Fowles's characters in his literary texts.

The object of this study is imagery and narrative interpretation of emotional conditions of characters in literary prose of John Fowles.

It is aimed at the research of specific features of imagery and narrative interpretation of emotional conditions of characters in literary prose of John Foweles as the representative of the XX century, interpreted through the prism of characteristic aspects of the epoch.

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

The results obtained demonstrated that conceptualization and verbalization of emotional states is performed my means of conceptual tropes, among them the most frequent being metaphor, metonymy and their combitaion – metaphtonymy, and insignification amount of oxymorons. In these processes of mapping concept HUMAN BODY was the most frequent to be applies to in imafery conceptualization of emotions and feelings.

Dominating quantity of imagery conceptualization means from the point of view of their axiological aspects belongs to negative, stipulated by the specifically tragic percetion of life as suffering as a result of catastrophic events of the epoch as well as human liability to deeper experiencing of negative emotions in particular at the background of quick to pass positive ones.

***Key words**: cognitive poetics, literary text, imagery, narrative, cognitive metaphor, emotions and feelings*