

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА РОМАНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ І ПЕРЕКЛАДУ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ
ЧАСОПРОСТОРУ У РОМАНІ ФЕРНАНДО АРАМБУРУ ПАТРИА**

Виконав: студент 2 курсу, групи
8.0350-і
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.051
Романські мови та літератури
(переклад включно),
перша - іспанська
освітньо-професійної програми
Мова і література (іспанська)
Гумеров Микита Данилович

Керівник к.ф.н., доц. каф. Стрюкова Н.О.

Рецензент к.ф.н., доц. каф. Телкова О. В.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра романської філології і перекладу

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.051 Романські мови та літератури (переклад включно), перша – іспанська

Освітньо-професійна програма мова і література іспанська

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

Шаргай Ірина Євгенівна

«08» квітня 2021 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ГУМЕРОВУ МИКИТІ ДАНИЛОВИЧУ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту): Лінгвокогнітивні засоби репрезентації хронотопу у романі Фернандо Арамбуру Patria

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту): к.ф.н., доц. каф. Стрюкова Н.О
затверджені наказом ЗНУ від «08» квітня 2021 року № 566-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту): 3 грудня 2021 року.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту): теоретичні засади аналізу художнього хронотопу; лінгвокогнітивні методи дослідження концептів; словники іспанської мови;

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) здійснити огляд теоретичних джерел; 2) проаналізувати методику лінгвокогнітології, підходи до аналізу концептів та з'ясувати вплив національної свідомості на специфіку вербалізації концептів; 3) визначити особливості вербалізації концептів ЧАСУ та ПРОСТОРУ засобами іспанської мови, їх функціонально-когнітивну характеристику та участь у будові хронотопної структури роману;

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Стрюкова Н.О. к.ф.н., доц. каф	05.05.2021	05.05.2021
Розділ 1	Стрюкова Н.О. к.ф.н., доц. каф	15.06.2021	15.06.2021
Розділ 2	Стрюкова Н.О. к.ф.н., доц. каф	05.09.2021	05.09.2021
Висновки	Стрюкова Н.О. к.ф.н., доц. каф	15.10.2021	15.10.2021

6. Дата видачі завдання 05.05.2021 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2021	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2021	виконано
3.	Написання вступу	червень 2021	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	серпень 2021	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2021	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2021	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	листопад 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 _____

М. Д. Гумеров

Керівник роботи _____

Н. О. Стрюкова

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____

О. В. Телкова

РЕФЕРАТ

Магістерська кваліфікаційна робота - 69 стор., 61 джерело.

Об'єктом дослідження є психологічний роман "Patria" сучасного іспанського письменника Фернандо Арамбуру.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки створення темпоральної-просторової структури у художній літературі іспанської мови крізь призму лінгвокогнівістики.

Теоретико-методологічні засади: ключові положення теорії художнього хронотопу на матеріалі російської, української та англійської літератури (О.О. Потебня, Н.А. Ніколіна, М.М. Бахтін, G.N Leech та ін.) та методики лінгвокогнівістики (Е.С. Кубрякова, Д.С. Лихачев, В.А. Маслова та ін.) у дослідженнях концептів.

Отримані результати дають змогу стверджувати, що для вивчення хронотопної структури художнього тексту з точки зору лінгвокогнівістики, необхідно роздивлятися художній текст на наявність лексичних одиниць і граматичних явищ, що вербалізують концепти ЧАС та ПРОСТІР у тексті.

Було підтверджено, що при побудові темпоральних координат концепт ЧАС у сприйнятті автора навмисно виражається через субфрейми МИНУЛЕ та ТЕПЕРІШНЄ. Характерним тяжіння до репрезентації субфрейму МИНУЛЕ засобами прийменниковими засобами, а граматичні засоби вираження часу вказують на те що для вираження концепту ЧАС Ф.Арамбуру тяжіє до дієслівних форм минулого часу.

Результати праці підтверджують, що концепт ПРОСТІР знаходить мовну репрезентацію через субфрейми МІСЦЕ, ВІДСТАНЬ/ДИСТАНЦІЯ, РОЗТАШУВАННЯ, ЗАЙМАЄМА ПЛОЩА та МІСТКІСТЬ.

Ключові слова: *хронотоп, хронотопні координати, Ф.Арамбуру, "Patria", лінгвокогнітологія, концепт, фрейм, субфрейм*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХРОНОТОПУ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛІНГВОКОГНІТИВІСТИКИ.....	7
1.2 Лінгвокогнітивні механізми репрезентації хронотопу у художньому тексті	14
1.3 Хронотопічна репрезентація концептів ЧАС та ПРОСТІР.....	21
1.4 Етнічна обумовленість засобів лінгвістичної репрезентації хронотопу у художньому тексті.....	24
РОЗДІЛ 2 ЛІНГВАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПТІВ ЧАС ТА ПРОСТІР У РОМАНІ «PATRIA» ФЕРНАНДО АРАМБУРУ.....	33
2.1 Художній світ роману «Patria» Фернандо Арамбуру.....	33
2.2 Хронотопічні координати темпоральності у романі “Patria”.....	36
2.2.1 Лексична група вираження координат темпоральності у хронотопі роману.....	36
2.2.2 Граматична група вираження координат темпоральності у хронотопі роману.....	45
2.3 Хронотопічні координати просторового змісту роману.....	50
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	64

ВСТУП

Час і простір – основні буттєві категорії, за допомогою яких людина сприймає світ і створює його, отже зважаючи на істотну значимість цих буттєвих категорій, здається цілком логічно що з точки зору лінгвістики певний інтерес становить те, як ці категорії та їх концепти репрезентуються мовою в різних типах тексту, зокрема в художньому.

Як вже було зазначено, часопростір – це універсальна характеристика фізичної і соціальної реальності, однак час та простір художнього твору має низку особливостей, специфічних для літератури кожного народу, що вважається наслідком інтерпретації автором навколишнього світу. Специфіка інтерпретації цих характеристик, засоби їх репрезентації та з'єднання смислових відносин закладених автором в конкретній діяльності персонажів у локалізованому місці і часі, у М.М. Бахтіна отримало назву «художній хронотоп».

Питання художнього хронотопу на матеріалі російської, української та англійської літератури було досліджено такими вченими, як О.О. Потебня, Н. А. Ніколіна, М.М. Бахтін тощо. Водночас, **актуальність дослідження** полягає в тому, що лінгвістична репрезентація таких концептів як ЧАС та ПРОСТІР крізь призму лінгвокогнітивістики як складових художнього хронотопу у сучасному іспанському художньому тексті, ще не була предметом ретельного дослідження.

Об'єктом дослідження є психологічний роман “Patria” сучасного іспанського письменника Фернандо Арамбуру.

Предметом дослідження є лінгвальні засоби вербалізації концептів ЧАС та ПРОСТІР у хронотопічному комплексі роману “Patria” Фернандо Арамбуру.

Мета дослідження полягає у дослідженні специфіки створення темпорально-просторової структури у художній літературі іспанської мови крізь призму лінгвокогнівістики.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

1. Теоретично обґрунтувати особливості концептів ЧАС та ПРОСТІР як складових хронотопу у літературі;
2. Проаналізувати методику лінгвокогнітології, підходи до аналізу концептів та з'ясувати вплив національної свідомості на специфіку вербалізації концептів ЧАС та ПРОСТІР;
3. Визначити особливості вербалізації концептів ЧАСУ та ПРОСТОРУ засобами іспанської мови, їх функціонально-когнітивну характеристику та участь у будові хронотопної структури роману;
4. Провести концептуальний аналіз лексико-семантичної і граматичної груп, що реалізують концепти ЧАС та ПРОСТІР в рамках хронотопної структури на матеріалі роману "Patria" Фернандо Арамбуру;
5. Реконструювати авторську модель хронотопу, як особливого способу відображення національної ментальності.

Матеріалом дослідження став роман "Patria" Фернандо Арамбуру.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань використовувався якісно-кількісний контент-аналіз; метод фреймового-тезаурсного аналізу, дескриптивний метод із прийомами спостереження, порівняння, узагальнення, класифікації для систематизації мовного матеріалу; концептуальний аналіз для пояснення складових концептів ЧАС та ПРОСТІР у хронотопічній системі роману.

Наукова новизна полягає у спробі власного комплексного дослідження особливостей формування хронотопної структури іспанського художнього тексту крізь призму лінгвокогнівістичних досліджень.

Практична значущість роботи полягає у можливості використання її результатів в написанні курсових робіт, на заняттях з інтерпретації художніх

текстів, а також на практичних та семінарських заняттях з іспанської мови, мовознавства та літератури.

Ключові питання магістерської праці пройшли **апробацію** на міжнародній науково-практичній конференції “PROBLEMS AND TASKS OF MODERN SCIENCE AND PRACTICE”, Бордо, Франція. Результати представлено у наступних публікаціях:

1. Strukova N.A., Gumerov N.D. Хронотоп як художнє відображення дійсності у іспаномовному художньому творі. *Problems and tasks of modern science and practice*. France, 2021. Pp. 396–399. URL : <https://eu-conf.com/events/problems-and-tasks-of-modern-science-and-practice/>
2. Гумеров М.Д. Когнітивна зумовленість темпоральних і просторових відносин хронотопічної спрямованості у романі Ф.Арамбуру «Батьківщина». *Интернаука: научный журнал*. Москва : «Интернаука», 2021. № 43(219). С. 80–82.

Структура роботи: дане дослідження складається зі вступу, 2х розділів, висновків і списку використаної літератури.

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

У першому розділі подаються загальні відомості про лінгвокогнітологію як лінгвістичну дисципліну, особливу увагу приділяється визначенню понять «хронотоп» та «концепт», розглянуто питання функціонування хронотопу у художньому тексті та питання класифікації і мовної репрезентації концептів у художньому тексті іспанською мовою.

Другий розділ містить власне дослідження фактичного матеріалу на засоби вербалізації концептів ЧАС та ПРОСТІР у романі, їх участь у будові хронотопічної структури роману “Patria” Фернандо Арамбуру.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи із подальшим наміром щодо розробки питання

Загальна кількість сторінок – 69, кількість використаних джерел – 61.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХРОНОТОПУ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛІНГВОКОГНІТИВІСТИКИ

1.1 Поняття хронотопу в сучасних наукових дослідженнях

Процес вираження в літературі реального історичного часу і простору та реальної історичної людини, що розкривається в них – протікає ускладнено та уривчасто, а освоєння окремих аспектів таких універсальних категорії як час та простір, стає доступним лише на певній історичній стадії розвитку людства. Відповідно розвиваються і методи відображення та художньої обробки досягнутих складових реальності, таких як сприйняття темпоральності або просторовості, що займають важливе місце в світогляді кожної людини, а загальне усвідомлення взаємозв'язку категорій простору та часу дало можливість розробити категорію «хронотопу», яка відображатиме їх неподільність.

Взаємодія простору та часу формує образ персонажів, а ті, у свою чергу, надають сильний вплив на організацію хронотопу у тексті. «Істотний взаємозв'язок тимчасових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі, – писав М.М. Бахтін, – ми будемо називати хронотопом (що означає в дослівному перекладі «часопростір»)» [Бахтин 1975, с. 234].

З огляду наукової літератури стає зрозумілим, що художній час являє собою єдність приватного і загального, з цього приводу дослідниця З.Я Тураєва пише: «Як прояв приватного воно має риси індивідуального часу і характеризується початком і кінцем. Як відображення безмежного світу воно характеризується нескінченністю часового потоку» [Тураєва 1986, с. 29].

Необхідно підкреслити, що час є одним з найважливіших компонентів світобудови, поряд з простором і рухом, адже є універсальною категорією, пов'язаною з діяльністю людини. Категорії часу та простору як поняття, що відображають глибинні світовідчуття людини, можуть бути виражені в різних формах і різними засобами. Як зазначав М. Хайдеггер, труднощі осягнення мови багато в чому обумовлені тим, що в дослідженні завжди має місце орієнтування на якийсь один із моментів осмислення мови [Хайдеггер 1993, с. 2].

У науковому обігу, проблемам часу і простору присвячена практично неозора філософська і наукова література. Що стосується проблематики питання, вагомий внесок у розробку проблеми знаходимо у наукових працях Д.С. Ліхачова, що вводить таке продуктивне поняття, як «концептосфера», яке розглядається як сукупність згустків понять, концептів, образів і мотивів, з яких складається художній світ письменника, в якому, безсумнівно, простір і час, хоча б як семантичні примітиви, займають провідне становище [Лихачев 1993, с. 3]. В науковій праці поняття хронотопу розглядатиметься, як концептосфера, складовими якої є категорії ЧАС та ПРОСТІР.

Проблема художнього хронотопу та його складових, категорій ЧАС та ПРОСТІР, давно цікавила мистецтвознавців, теоретиків літератури та лінгвістів. Необхідно зазначити про підхід О.О. Потебні до проблематики питання, який у своїх наукових працях підкреслив, що «мистецтво слова динамічно, та показав безмежні можливості організації художнього часу в тексті. Текст розглядався ним як діалектична єдність двох композиційно-мовних форм: опису (зображення рис, одночасно існуючих в просторі) і оповідання (оповідання перетворює ряд одночасних ознак у ряд послідовних сприйняття, в зображення руху погляду і думки від предмета до предмета)» [Потебня 1996, с. 266]. Отже, думка про можливість розподілу концептосфери хронотопу на окремі складові ЧАС і ПРОСТІР та диференційований підхід до їх вивчення, знаходить своє підґрунтя.

О.О. Потебня розмежував час реальний і час художній, його ідеї отримали подальший розвиток у роботах філологів кінця XIX – початку XX ст., однак повторно інтерес до проблематики питання художнього хронотопу піднявся лише в останні десятиліття XX ст., разом із розвитком науки, та зміною думки щодо природи простору і часу, з прискоренням темпів сучасного життя, та загостренням у зв'язку з цим уваги до співвідношення традиції і майбутнього і, нарешті, з появою якісно нових форм в літературі і мистецтві.

Розглядаючи дослідження і наукові розробки на предмет аналізу такої складової хронотопу як категорії ЧАС, було виявлено, що художній час носить системний характер, бо він виступає як спосіб організації реальності твору, його художнього світу і в той самий момент, це ментальний образ, пов'язаний з втіленням авторської ідеї, з репрезентацією саме його бачення світу.

Таким чином, від часу, як іманентної властивості твору, доцільно відрізнити час протікання тексту, яке можна розглядати як час читача, тому розглядаючи художній текст ми маємо справу з протиставленням: «час твору – час читача». Це протиставлення в процесі сприйняття твору може вирішуватися різними способами, при цьому і час твору може бути неоднорідним: так, в результаті темпоральних зсувів, «переходів», виділення крупним планом центральних подій, зображуваний час ніби зменшується, а при співставленні ж і описі одночасних подій він, навпаки, розтягується.

Принагідно зазначимо, що «зіставлення реального часу і часу художнього виявляє їх відмінності: топологічними властивостями реального часу в макросвіті є рівномірність, безперервність, незворотність та впорядкованість, а художньому часі всі ці властивості набувають видозмін, через те що художній час може бути багатовимірним, що пов'язано з самою природою літературного твору, який має, по-перше, автора і передбачає наявність читача, а по-друге, має чітко окреслені межі: початок і кінець» [1].

З цього приводу, дослідниця Г.А. Золотова стверджує, що «час хронотопу в тексті в цілому зумовлений взаємодією трьох темпоральних «вісей»:

1) календарного часу, що відображається переважно лексичними одиницями із семою «час» і датами, що вносять конкретизацію у темпоральні координати тексту;

2) дієвого часу, організованого зв'язком усіх предикатів тексту (насамперед його дієслівних форм);

3) перцептивного часу, що виражає позицію оповідача і персонажа (при цьому використовуються різні лексико-граматичні засоби і часові зміщення)» [Золотова 1998, с. 23].

Таким чином, «особливості моделювання часу у просторі в літературі визначаються специфікою даного виду мистецтва, адже література традиційно розглядається як мистецтво сьогочасне, тимчасове і плінне, та на відміну від живопису, вона відтворює конкретність перебігу часу у площині простору» [Успенский 2000, с. 139].

Зазначимо, що важливим вкладом у вирішення проблематики питання є дослідження художнього простору як філософсько-естетичної категорії, проведене І.П. Нікітіною, так дослідниця вказує на зв'язок між поняттями «хронотоп» і «художній простір». За її спостереженнями, поняття художнього простору є універсальним на відміну від поняття хронотопу, далі авторка їх чітко розмежовує і стверджує, що поняття хронотопу доцільно вживати лише по відношенню до творів художньої літератури, оскільки там є сюжет, який розгортається у часі і просторі.

В результаті, у своїх працях І.П. Нікітіна розглядає хронотоп як один із типів художнього простору [Никитина 2003, с. 4]. Проте, з вищезазначеним твердженням не можна повністю погодитися, так як художній простір є одним із хронотопічних компонентів і формує його на одну рівні з темпоральною структурою.

В той самий час, на думку Н.А. Ніколіної, «взаємозв'язок часу і простору в художньому тексті виражається в наступних основних аспектах:

1) дві одночасні ситуації зображуються у творі як просторово розсунуті – збігання;

2) просторова точка зору спостерігача (персонажа або оповідача) є одночасно і його темпоральною точкою зору, при цьому оптична точка зору може бути як статичною, так і рухомою (динамічною);

4) прискорення часу супроводжується стисненням простору;

5) і навпаки, уповільнення часу може супроводжуватися розширенням простору, звідси, наприклад, детальні описи просторових координат, місця дії, інтер'єру тощо;

б) тривалість часу передається за допомогою зміни просторових характеристик;

7) одні й ті ж мовні засоби можуть висловлювати і часові, і просторові характеристики» [Николина 2003, с. 105].

За цього переліку взаємозв'язків таких категорій хронотопу як час і простір, логічним стає висновок, що «принципово значущі для організації хронотопу художнього твору такі характеристики художнього часу, як тривалість / стислість зображуваного події, однорідність / неоднорідність ситуацій, та зв'язку часу з предметно-подієвим наповненням (його просторова заповненість / незаповненість). За цими параметрами можуть протиставлятися як твори, так і фрагменти тексту в них, що утворюють певні хронотопічні блоки» [Николина 2003, с. 87].

Також не можна не погодитись із з думкою І.Р. Гальперіна, що «залишаючись по суті безперервним в послідовній зміні тимчасових і просторових фактів, континуум в текстовому відтворенні одночасно розбивається на окремі епізоди» [Гальперин 2003, с. 89]. Зазначені можливості розширення або стиснення часу широко використовуються письменниками, так, наприклад, ця особливість підкреслено демонструється у романі Д. Джойса «Улісс», де події усього роману відбуваються на протязі

лише одного дня, хоча структурно роман складається з багатьох окремих хронотопічних блоків, у яких такі складові хронотопу як час і простір – різняться.

Як було зазначено вище, така специфіка будови хронотопу була неодноразово підкреслена науковцями, тому для кращого розуміння проблематики питання можна порівняти запропоновані різними філософами трактування просторово-часових універсалій. Це зіставлення може послужити для виявлення якостей, властивих певному простору і часу у хронотопічних блоках.

В результаті дослідження виявляються три точки зору:

1) завжди апріорна концепція – простір і час існують вічно, незалежно від будь-яких об'єктів, передуючи їх виникненню (або навіть породжують їх);

2) атрибутивна концепція – простір і час є не самостійні субстанції, а атрибути буття об'єктів, що характеризують їх взаємне розташування і тривалість існування;

3) ментальна (умоглядна) концепція – простір і час не абсолютні і не об'єктивні, а відносні і обумовлені сприйняттям їх з точки зору суб'єкта [СФС 2004, с. 139].

Слід зауважити, що про атрибутивну концепцію у будові хронотопу зазначав І.Р. Гальперін, який розумів його як єдність просторового і часового планів, «нероздільний потік руху в часі і просторі». Вчений підкреслює думку, що континуум, як категорію художнього тексту, можна уявити у вигляді певної послідовності фактів, або подій, що розгортаються в часі і просторі, при цьому відзначаючи, що «розгортання подій протікає не однаково в різних типах текстів» [Гальперин 2006, с. 87].

Не можна не підкреслити, що через специфіку засобів організації хронотопу у художньому тексті, художній і граматичний часи тісно пов'язані, проте між ними не можна ставити знака рівності. «Граматичний час і власне лексичний час твору можуть істотно розходитися. Час дії і час авторський та

читацький створюються сукупністю багатьох факторів: серед яких – граматичним часом тільки частково ... », – пише у своїй праці Б.Тошович [Тошович 2006, с. 119].

Стає зрозумілим, що у зарубіжній та вітчизняній літературній критиці, час і простір розглядаються у зміненому стані, а особливістю художнього осмислення, за твердженням В.Б. Бібіка, є «звільнення від рамок раціональної логіки чи життя природи, а також індивідуальне авторське створення просторово-часових утворень: найважливішим є те, що простір і час у мистецтві отримують додаткове символічне значення окрім лише раціонального, – власне такі, змінені (перетворені) форми існування об'єктів стають предметами дослідження як теорії літератури так і літературної критики» [Бібік 2009, с. 80–81].

Співвідношення таких характеристик як «вісь розповідання» та «вісь описуваних подій», породжує багатовимірність художнього часопростору, робить можливими часові та просторові зміщення, обумовлює множинність тимчасових точок зору, особливостей просторових відношень в структурі тексту. Так, в прозовому творі зазвичай встановлюється умовний теперішній час оповідача, який співвідноситься з розповіддю про минуле чи майбутнє персонажів, з характеристикою ситуацій в різних часових та просторових вимірах.

Варто зазначити, що перетворюється в художньому тексті і така властивість творів реального (теперішнього) часу, як впорядкованість, що цілком ймовірно може бути пов'язано з суб'єктивним визначенням точки відліку або міри часу, або диктуватися сюжетно-хронологічною структурою тексту, як це можна бачити на прикладі фіналу роману Г.Г. Маркеса «100 років самотності»:

«Він знову перескочив через кілька сторінок, щоб завбачити пророцтва і з'ясувати дату та обставини своєї смерті. Проте, не дійшовши до останнього вірша, зрозумів, що вже ніколи не покине цієї кімнати, бо, згідно з пророцтвом пергаментів, місто дзеркал та міражів (або видив) буде

зметене з лиця землі ураганом і стерте з людської пам'яті саме в ту мить, коли Ауреліано Бабілонья скінчить розшифровувати пергаменти, і що все написане в них завжди було й буде неповторним, бо родам людським, засудженим на сто років самотності, не призначено з'являтися на землі вдруге» [Маркес 2015, с. 480].

З цього приводу треба зазначити, що художній хронотоп в тексті виступає як діалектична єдність кінцевого і нескінченного: у нескінченному потоці часу виділяється одна подія або їх ланцюг, початок і кінець яких зазвичай фіксуються, а фінал твору – стає сигналом того, що часовий відрізок, представлений читачеві, завершився, але час триває і за його межами, в той час як простір залишається статичним на протязі всього представленого у романі відрізка часу.

Таким чином, можна зробити висновок, що хоча і поняття хронотопу нерозривне, існує можливість досліджувати такі складові концептосфери хронотопу як ЧАС і ПРОСТІР та їх функції у макро- і мікротексті твору окремо, а багатовимірність художнього часопростору, зумовлена його суб'єктивністю, дає змогу розглядати такі складові концептосфери хронотопу як ЧАС і ПРОСТІР у якості самостійних концептів. Надалі, для кращого розуміння поставленого завдання звернемося до лінгвокогнітології та її методики.

1.2 Лінгвокогнітивні механізми репрезентації хронотопу у художньому тексті

Когнітивна лінгвістика, орієнтована на мову як інструмент організації, обробки та передачі інформації, є підходом до аналізу природної мови, що з'явився наприкінці 70-х – на початку 80-х років. Когнітивна лінгвістика як

самостійна галузь лінгвістики бере свій початок з праць західних лінгвістів Г. Лакоффа, Р. Ленекери, Л. Талмі, К. Філлмора.

Дослідження в цій галузі проводили їх колеги та студенти, серед яких Дж. Фоконьє, І. Свіцер, М. Джонсон, М. Тернер, Р. Гіббс, Б. Крофт, А. Голдберг, Дж. Теггі, Л. Янду, Ч. Райс, Р. Мальдонадо, Ч. фон Хук, Д. Герертс, Х. Куйкенс. Ідеї когнітивної лінгвістики в Західній та Центральній Європі були підхоплені та розвинені рядом вчених: Р. Дірвен, Б. Рудзка-Остін, Д. Тейлор, К. Сінгх, А. Верхаген, Б. Левандовська-Томашук, П. Хардер, Г. Радден.

Як наукова сфера, яка вивчає знання про світ, сформований у свідомості людини, його внутрішні структури, репрезентативні методи та закономірності, когнітивна лінгвістика також спрямована на моделювання світу та структури мовного пізнання. Уявлення про світ формується в нашій свідомості через наступні почуття: тактильні, візуальні, смакові рецептори; на рівні поняття: знак, світогляд; або на рівні організації думок. Коли ці уявлення формуються в нашій свідомості – вони представляють відому інформацію про світ.

В загальному вигляді когнітивна лінгвістика не є теорією, а базується на деяких теоретичних постулатах методом аналізу мовних глибинних структур. У цьому випадку тексти, як результат мовленнєвої діяльності, можна розглядати як матеріал для активної реконструкції психічних категорій свідомості.

Наша наукова праця спиратиметься на положення когнітивної лінгвістики, що розглядає функціонування мови як різновид когнітивної, тобто пізнавальної діяльності, а когнітивні механізми та структури людської свідомості досліджує через мовні явища. Було визначено, що базовою одиницею дослідження когнітивної лінгвістики є концепт, тому такі категорії концептосфери хронотопу як ЧАС і ПРОСТІР будуть аналізовані з допомогою методики лінгвокогнітивістики, для виявлення специфіки їх семіотики та вербалізації.

Серед когнітивних дисциплін когнітивна лінгвістика посідає важливе місце, оскільки мова як семіотична система, що використовується у процесах пізнання і комунікації, має безпосередній зв'язок з інформацією, а відтак забезпечує дослідників багатим емпіричним матеріалом. Вченими зазначено, що «когнітивна лінгвістика зосереджена на дослідженні «інтеріоризованої» мови, тобто на ментальних феноменах, концептах, які існують у свідомості та стоять за «екстеріоризованими», «зовнішніми» проявами мови» [Chomsky 1986, с. 4].

Проблеми, що є центральними для когнітивної лінгвістики, стосуються структур представлення різних типів вербалізованих (об'єктивованих за допомогою мови) знань, а також способів концептуальної організації знань у процесах розуміння та побудови мовних повідомлень, тобто в мовленнєвій діяльності [Петров 1988, с. 7].

Одним з методів аналізу вербалізованої структури концепту, є фреймовий аналіз, який базується на когнітивному підході до мовних явищ і який передбачає залучення тих немовних знань, які затребувані для розуміння мовних фактів. В основі даного аналізу лежить одне з центральних понять когнітивної лінгвістики – *фрейм*. Прийнято вважати, що родоначальником використання категорії фрейму в багатьох галузях науки (природничі науки, когнітивна психологія, лінгвістика, когнітивна лінгвістика, прикладна лінгвістика, що займається нейро-лінгвістичним програмуванням, і т.д.) став М. Мінський, один з перших організаторів бази даних в теорії штучного інтелекту, що дозволяє впорядкувати і структурувати весь обсяг представленої в ній інформації [Минский 1979].

Досить доречно згадати, що теорія фреймів має чимало спільного з дослідженням лексичних полів, більш того, теорія поля з'явилася однією з підстав виникнення теорії фреймів.

В теорії лексичного поля, аналогом нашого уявлення про фрейм, є, звичайно, «поняття поля» [Филлмор 1988, с. 58–59]. Вивчення семантичних полів становить значний пласт в лінгвістичних дослідженнях ХХ століття,

коли інтерес до семантичних полів і більш вузьких семантичних угруповань був обумовлений постановкою наступних двох задач: необхідністю вивчення внутрішньо-системної значущості мовних одиниць і пошуком закономірностей мовного відображення понятійних сфер засобами різних мовних систем.

«Загальне» ж визначення фрейму виглядає наступним чином: це когнітивна структура знання, або концепт, організований у вигляді сукупності ієрархічно розташованих елементів, що взаємодіють один з одним. Важливим, на наш погляд, є те, що фрейм починає розглядатися як динамічна структура з «активними зонами», так у структуру фрейму, як правило, входять субфрейми – рівні у фреймовій структурі, що представляють собою набір спільних тематичних ознак.

За визнанням багатьох фахівців, мова – це найпереконливіше свідчення існування у нашій свідомості різноманітних структур знань про світ, в основі яких лежить базова одиниця ментальної інформації, що слугує значенням мовного виразу – концепт [Jackendoff 1993, с. 26]. З цього приводу В.З. Дем'янков пише, що «учені шукають відповідь на питання про те, що є ментальною репрезентацією вербалізованого знання і як таке знання «когнітивно опрацьовується»» [Дем'янков 1994, с. 22].

Вченими стверджується, «що концептуальна система фреймів виступає як система поглядів і знань про світ, яка відображає пізнавальний досвід людини, причому як на домовному так і на мовному рівні, проте не є ототожненою з будь-якою лінгвістичною сутністю. Складовими концептуальної системи розглядаються окремі сигнали, або концепти, які сформовані у процесі пізнання світу і відбивають інформацію про цей світ». «Ще до знайомства з мовою, – зазначає О.С. Кубрякова, – людина певною мірою знайомиться зі світом, пізнає його; завдяки відомим каналам чуттєвого сприйняття світу вона володіє певною інформацією про світ, розрізняє і ототожнює об'єкти свого пізнання. Засвоєння будь-якої нової інформації про світ здійснюється кожним індивідом на базі тієї, якою він уже володіє.

Створена таким чином система інформації про світ і є сконструйована ним концептуальна система певних уявлень людини про світ” [Кубрякова 1996, с. 4].

Концепти різного типу або їхні об’єднання народжуються у процесі сприйняття світу, вони створюються в актах пізнання, відбивають і узагальнюють досвід людини та її діяльність, осмислену в різних типах взаємодії зі світом [Кубрякова 1997, с. 37]. Тобто, концепти містять різнопланові знання людини, пов’язані із її власним досвідом, впливом обставин, та культурного осередка до якого вона належить.

Однак оскільки концепт є базовою одиницею лінгвокогнітивістики, доцільним вважаємо зупинитись на його сучасних дефініціях:

- 1) за визначенням Ю.С. Степанова, «концепт – те, що називає зміст поняття, синонім смислу» [Степанов 2001, с. 12]. При такому осмисленні терміна «концепт» значення мови експлікується як другорядне, що виступає лише допоміжним засобом;
- 2) семантика мовного знака є основним засобом формування змісту концепту. Із цих самих позицій підходить до трактування концепту М.Ф. Алефіренко, який також постулює семантичний підхід до концепту, розглядаючи його як одиницю когнітивної семантики [Алефіренко 2005, с. 243];
- 3) на думку прихильників третього підходу, (Д. С. Лихачов та ін.), до якої схиляємось і ми, концепт є результатом зіткнення значення слова з особистим і загальнонародним досвідом людини, тобто посередником між словами і дійсністю.

Спільним для трьох підходів є утвердження безперечного зв’язку мови і культури, а розходження зумовлені різним уявленням про участь мови у формуванні концепту. Цілком можливо, що певні розходження пов’язані також із наявністю декількох компонентів, що складають концепти.

Розуміючи концепт з позиції лінгвокультурології, С.Г. Воркачев, чію думку ми цілком поділяємо, виділяє три його основні компоненти:

- 1) поняттєва складова, що відображає дефініційну структуру;
- 2) образна складова, що фіксує когнітивні метафори в мовній свідомості;
- 3) ціннісна (значуща) складова, що визначається місцем, яке займає концепт в лексико-граматичній системі певної мови, сюди входять також етимологічні та асоціативні характеристики [Воркачев 2002, с. 80].

Розмірковуючи про когнітивізм, В. А. Маслова досить влучно описує компоненти концепту: «Когнітивна наука приділяє багато уваги людським пізнанням і вивчає спостережувані дії, їх психічні уявлення (їх внутрішні образи, закономірності), символи та стратегії, що породжують згадані дії на основі зібраних знань, тобто пізнавального світу людини вивчається через поведінку та діяльність цієї людини, які тісно супроводжуються мовою. У цьому випадку мова закладає словесні та пізнавальні основи будь-якої даної людської діяльності, формує її мотиви та мотиви та вірування та передбачає їх можливі результати» [Маслова 2004, с. 142].

З праць вченої можна зробити висновок, що поняття будь-якого даного слова визначається через його семантичне та асоціативне поле, а слова виражають інформацію в семантичному та асоціативному полях, так званих фреймах, і розглядаються як окремі елементи когнітивного та прагматичного значень – концепти.

Нагадаємо, що ключовими поняттями когнітивної лінгвістики є «поняття інформації та її обробка розумом людини, концепції структур знань та їх представлення, з одного боку, у свідомості людини, а з іншого – у мовних формах» [Ізотова 2009, с. 12]. Тому основною метою когнітивної науки є розгляд співвідношення когнітивних структур з їх об'єктивацією, зокрема, нас інтересує об'єктивація концептів як когнітивних структур у тексті. З зазначеної точки зору тексти та дискурси характеризуються, насамперед, у зв'язку з переданою ними інформацією та засобами поширення у них так званих когнітивних одиниць.

Таким чином, роль понять тексту та дискурсу в когнітивній парадигмі визначається їх зв'язком із передачею інформації від однієї людини до іншої. Це означає, що когнітивно-дискурсивний підхід до тексту, включаючи літературний текст, допомагає побачити в тексті особливий вид розумової діяльності автора та вивчити репрезентацію знань переданих автором. У зв'язку з цим видається доцільним обрати лінгвокогнітивний підхід до аналізу та інтерпретації концептосфери хронотопу та її складових, концептів ЧАС і ПРОСТІР.

Необхідно відзначити, що кожен дослідник бере до уваги з визначення фрейму тільки ті властивості фрейму, які є важливими з точки зору його роботи, і варіює структуру даного поняття. В особливу групу хотілося б виділити дослідників, що займаються моделюванням фреймової структури певного мовного матеріалу у вигляді когнітивно-пропозиціональної структури (Ю.Н. Рогачова [Рогачева 2003], О.Ю. Ромашина [Ромашина 2004], Т.В. Яскевич [Яскевич 1999]).

В основі даного підходу лежить ідея про те, що між дійсністю і її відображенням у семантичній системі мови існують певні структури знання в свідомості мовця, саме до них він звертається, виділяючи важливі для нього ознаки. Прихильники цього підходу виходять з розуміння пропозиції як мовного кореляту фрейму, його операціональної одиниці. Побудовування певного фрейму у вигляді пропозиції, з їх точки зору, дозволяє досліднику виявити, вивчити і детально описати специфіку і різну ступінь реалізації всіх або кількох ознак в конкретному мовному висловлюванні. А це, в свою чергу, сприяє розумінню і усвідомленню складності семантики що репрезентує певний фрейм за допомогою мовних засобів і допомагає з їх величезної кількості вибрати найбільш правильний засіб реалізації переданого в даний момент мови розумового змісту.

Процедура такого аналізу традиційно включає:

- 1) виокремлення прототипового члена – того, що перший спадає на думку, має легкодоступну назву та найчастіше застосовується у мовленні;
- 2) встановлення комплексу ознак прототипового члена;
- 3) порівняння з цими ознаками ознак інших членів категорії і, залежно від їхньої частотності, розташування цих членів.

Наприклад, Т.В. Яскевич представляє і аналізує фрейм «ВИБІР» в сучасній англійській мові у вигляді ієрархічної організованої пропозиції з компонентами ВИБИРАТИ, ОБИРАТИ, МОТИВ, МЕТА, АЛЬТЕРНАТИВА і т.д. Досліджуючи семантику дієслів які репрезентують даний фрейм, автор акцентує увагу на ступінь реалізації в них вибору, що дозволяє чітко диференціювати значення лексичних одиниць в залежності від фокусування на тому чи іншому аспекті, актуальному в даний момент висловлювання.

Надалі у своїй праці, під час аналізу художнього хронотопу на матеріалі роману Ф.Арамбуру “Patria”, ми будемо використовувати цей підхід, як базовий.

1.3 Хронотопічна репрезентація концептів ЧАС та ПРОСТІР

Уявлення про об’єктивний час і простір, що формуються у процесі їх сприйняття та осмислення, репрезентуються у мові, засоби описування часових відношень навколишнього світу варіюються від мови до мови. У цілому ж, просторово-часове орієнтування людини ґрунтується на універсальному принципі еґоцентричності: фіксуючи часові відношення, людина бере на себе роль точки відліку і співвідносить об’єкти простору, а також часові відрізки із своїми «тут» і «зараз».

Як було зазначено у підрозділі 1.1, М.М. Бахтін розробляє категорію хронотопу, який сприймається як набір процедур репрезентації

темпоралізованих та просторових явищ або об'єктів, які пов'язані з фігурою персонажу (чий ціннісний центр також хронотопічний). Керівним принципом художнього хронотопу є час, бо він спрямовує кожен еволюційну перспективу, кожен концепцію історії, яка переважно є людською структурою, отже ще раз наголошується нерозривність семантики хронотопічних зв'язків – час потрібно читати у просторі.

За ствердженням вітчизняних та зарубіжних науковців, лінгвістичне втілення концепції хронотопу пов'язане з його функцією визначення дії, контексту та подій пов'язаних у часі та просторі. З цього логічним стає твердження, що синтез цих елементів дуже важливий, і саме лінгвістичний аналіз хронотопу дозволяє нам зрозуміти ідеологічне та етичне навантаження фактів, які відбуваються у певних обставинах. Ця категорія аналізу дозволяє нам отримати доступ до роману з різних точок зору, «оскільки аналізуються контексти та їх важливість у розвитку сюжету, різні способи проектування часу, важливість минулого стосовно сьогодення та майбутнього, представлені етичні та моральні підходи, поведінка персонажів у кожній ситуації, еволюція їхньої внутрішньої сутності, серед інших аспектів». [Morson, Emerson 1990, p. 243]

Дослідниця З.Я. Тураєва наголошує, «що особливу роль у формуванні категорії художнього хронотопу відіграє композиція твору, так, синтаксичний паралелізм, підсилений лексичними засобами, експліцитно характеризує співвіднесеність фрагменту твору з тим чи іншим часовим виміром» [Тураєва 1986, с. 94].

Стверджується, що у художньому тексті часова орієнтація здійснюється як граматичними, так і лексичними засобами, поєднаними семантичною категорією темпоральності. Опис перебігу темпоральних координат хронотопу виконується лексичними засобами мови, а особливе місце серед лексичних засобів репрезентації хронотопічних відношень займають дейктичні (індексальні, указальні) лексичні одиниці [Кубрякова 1996, с. 80].

Втілення наративного дейксиса в художньому тексті відбувається за допомогою низки характерних особливостей, так званих «дейктичних проєкцій». Дейктичні проєкції реалізуються через такі загальнофілософські поняття, як людина, простір та час. Ці проєкції також пов'язані зі структурними та змістовими параметрами тексту та беруть участь у формуванні синтагматики та парадигматики художнього тексту.

Як зазначає з цього приводу Г.О. Матковська, «категорія темпоральності реалізується за допомогою системи мовних засобів, до яких належать лексичні одиниці (система темпоральної лексики), що фіксують часові відношення у експліцитній формі та лексичні засоби, що імпліцитно вказують на просторово-часові зв'язки у творі. Останні набувають темпорального значення лише у певному контексті. Темпоральна структура художнього тексту втілюється також за допомогою стилістичних засобів й особливостей композиційної будови» [Матковська 2014].

Отже, з вищезазначеного, робимо висновок що категорія хронотопу в художніх творах є багатовимірною та втілюється за допомогою системи лексичних і граматичних мовних засобів, а також стилістичних утворень і сюжетно-композиційної структури твору.

В.О Коркішко також відмічає, що «художній хронотоп характеризується своєю суб'єктивною природою та реалізується в свідомості автора, персонажів і читача літературного тексту. Так, *художній час* усвідомлюється завдяки його плинності, перебігу подій, зміні часових координатів і циклів (години, доби, пори року і т.д.) та досягається людиною на рівні її «відчуття часу». В той самий час, *художній простір* реалізується за допомогою речей, що його складають. Кімната пізнається завдяки предметам у ній, вулиця – завдяки розташуванню будинків та ін.» [Коркішко 2010, с. 392].

Науковець також зазначив, що «художній простір літературного твору реалізується в своєму взаємозв'язку з часом і має такі характеристики, як відкритість, замкненість, просторість, доступність / недоступність до огляду,

місткість, сенсорне сприйняття. У залежності від цих характеристик, простір може бути відкритим, закритим, зовнішнім і внутрішнім, «своїм» і «чужим», прямим і кривим, великим і малим, локальним і глобальним, близьким і далеким. Часопростір художнього твору має суб'єктивну природу та реалізується в свідомості автора, персонажів та читача літературного тексту» [Коркішко 2010, с. 390].

Тому завдання автора є не тільки за допомогою хронотопу передати реальність часу чи простору, представленого у романі, але й передати те, що один і той самий час та простір можуть сприйматися іншими через призму уявлення, адже реальність інтерпретується в її єдиному та унікальному способі існування. Завдання дослідника полягає у реконструкції когніції автора через засоби вербалізації концептуальних уявлень про реальність.

1.4 Етнічна обумовленість засобів лінгвістичної репрезентації хронотопу у художньому тексті

В когнітивній лінгвістиці співіснують сьогодні безліч термінів, що позначають структури, які відбивають закономірності відображення у мові ментальних категорій і відкривають широкі можливості для лінгвістичної інтерпретації мовних картин світу. Так, з початку 90-х рр. в лінгвістичній літературі почали активно вживатися терміни «*концепт*» та його аналоги «*лінгвокультурема*» [Лихачев 1997; Степанов 2003; Слышкин 2004], «*культурема*» / «*культурний концепт*» (у межах проекту «Логічний аналіз мови») [Степанов 2004], «*ключовий культурний концепт*» [Вежбицкая 1996], «*лінгвокультурний концепт*» [Воркачов 2002; Савицкий 2004], «*логоеністема*» [Верещагин, Костомаров 2002], «*міфологема*» [Топоров 1993], «*концепт культури*» [Geertz 1970], «*етноконцепт*» [Селиванова 2002] тощо.

З огляду наукової літератури робимо висновок, що у лінгвістичному розумінні концепту намітилося декілька основних підходів: по-перше, у самому широкому розумінні до числа концептів включаються лексеми, значення яких складають зміст національної мовної свідомості та формують «наївну картину світу» носіїв мови. Сукупність таких концептів утворює концептосферу мови, у якій концентрується культура нації [Лихачев 1997, с. 283]. Визначальним у такому підході є спосіб концептуалізації світу у лексичній семантиці, основним дослідницьким засобом – концептуальна модель, за допомогою якої виділяються базові компоненти семантики концепту та виявляються стійкі зв'язки між ними.

По-друге, у більш вузькому розумінні до числа концептів відносять семантичні утворення, позначені лінгвокультурною специфікою, які тим чи іншим чином характеризують носіїв певної етнічної або регіональної культури. Вважається, що сукупність таких концептів не утворює концептосфери, але займає певну частину – концептуальну область. І, нарешті, до числа концептів відносять лише семантичні утворення, список яких достатньо обмежений, і які є ключовими для розуміння національного, етнічного, регіонального менталітету як специфічного відношення до світу його носіїв.

Через те що вся діяльність людини пов'язана з реальною дійсністю, реальним часом та простором, здається не випадковим що поняття ЧАС і ПРОСТІР сприймаються і виражаються в кожній окремій мові по-своєму, по-різному, а процес вираження концептосфери часопростору відбувається в певному сенсі в основному за рахунок потенційних можливостей конкретних мов.

До концептів які нас цікавлять відносяться концепти ПРОСТІР та ЧАС, що є універсальними категоріями сприйняття дійсності. Враховуємо, що типовий зв'язок просторових і часових відносин знаходить відображення в наявній картині світу, та виражається в кінцевому підсумку в тенденції до невіддільності часу від простору.

З огляду теоретичних джерел було підтверджено, що, залежно від етнічної приналежності автора до певної національної культури, сучасні дослідники виділяють різні види хронотопу, який є важливою частиною життя будь-якого етносу [Найдьонова 2014, с. 236]. У цьому контексті важливо згадати, що національний характер і культура сучасної Іспанії є результатом багатовікових культурних нашарувань, об'єднань різних культурних кодів під проводом однієї мови.

Отже не дивно, що у силу полінаціонального характеру іспанської мови люди, що говорять іспанською, можуть належати до різноманітних семіотичних просторів. Це ускладнює не тільки комунікацію між носіями іспанської мови та носіями будь-якої іншої мови, що розмовляють іспанською, а й між самими носіями іспанської мови, тому цілком логічним видається висновок, що різниця семіотичних просторів може впливати і на способи репрезентації концептів ЧАС та ПРОСТІР.

Так, В.В. Савельєва зазначає: «Кожне суспільство має свої просторово-часові уподобання (наприклад, для одного істотним буде потяг до минулого, для іншого – поривання до майбутнього)» [Савельєва 2000, с. 51]. З'ясовано, що уподобання, або тенденції до використання певних засобів репрезентації концептів ЧАС та ПРОСТІР можуть впливати на будову хронотопної структури, тому в процесі аналізу художнього тексту треба звертати увагу на:

- 1) мову, якою пише автор, рідна вона йому чи ні;
- 2) народ про який пише автор, та як репрезентується самоідентифікація персонажів;
- 3) власне етнічність автора, його національну ідентичність та її вплив на художній світ [Villanueva 2009, p.35];

Ці фактори є ключовими для визначення відповідності авторських методів розбудови хронотопу роману і особливостей національної ментальної картини світу, втіленій у засобах репрезентації концептів ЧАС та ПРОСТІР у хронотопі художнього тексту.

Для початку розглянемо таку складову концептосфери хронотопу, як концепт ЧАС. На думку зарубіжного вченого Д. Беннета, темпоральний простір ділиться на календарний і некалендарний час [Bennett 1975, p. 8]. Тобто, час тексті може бути як чітко визначений, календарно зафіксований, так і такий, що позначає невизначений проміжок часу, також про цю особливість ще раніше стверджував вчений Г. Ліч [Leech 1969, p. 113–114]. Тому, на нашу думку, класифікація, запропонована цими дослідниками, та яка має свій аналог у працях Г.А. Золотової, про що було зазначено у підрозділі 1.1, може бути використана при аналізі лексичної складової художнього тексту на вербалізацію концепту ЧАС.

У семантичній структурі словникових виразів поняття часу пов'язано не тільки з рухом, бо певною мірою ця точка зору відбивається на інтерпретації часу і його когнітивному описі, тому слід врахувати, що слова набувають темпоральної значущості не тільки в словосполученнях або в реченнях, а і в складі граматичних структур.

Цілком логічно, що граматичний час, з яким ми маємо справу в текстах, здатен «перескакувати» з майбутнього в минуле, потім в сьогодні, потім знову повертатися в майбутнє. Отже у зв'язку з цим доцільно згадати, що характерною рисою іспанської мови є різноманіття часових форм дієслів.

Принагідно зазначимо, що дієслова становлять ядро категорії темпоральності, вони вибудовують лінійну структуру тексту, а завдяки граматичним формам дієслова, інформація всередині тексту упорядковується. В цілому, граматики допомагає наблизити текст до реальної картини світу за допомогою форм теперішнього, минулого і майбутнього часів.

Окрім цього, серед граматичних категорій що можуть мати місце в побудові темпоральної структури, також розглядаються прийменники і їх вплив на темпоральність, а також основні граматичні форми вираження минулого часу в іспанській мові, а саме: *pretérito perfecto compuesto de indicativo*, *pretérito perfecto simple*, *pretérito imperfecto de indicativo* и *pretérito*

pluscuamperfecto de indicativo, – як такі що будують скелет нарації тексту у іспанській художній літературі.

Виходячи з того, що структура та значення концептів виявляються через значення мовних одиниць, що репрезентують даний концепт та їх словникових тлумачень, першочергово аналіз концепту означає визначення його репрезентації у мові [Болдырев 2004, с. 26].

Зі словника іспанської мови DLE (La Real Academia Española) нами були диференційовані наступні дефініції ядра концепту ЧАС (ісп. TIEMPO), що визначаються наступним чином:

- 1) *Duración de las cosas sujetas a mudanza* – тривалість події переміщення предметів;
- 2) *Magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro, y cuya unidad en el sistema internacional es el segundo* - фізична величина, що дозволяє впорядкувати послідовність подій, встановити минуле, сьогодення і майбутнє, і чиєю одиницею в міжнародній системі є друга;
- 3) *Parte de la secuencia de los sucesos* – частина послідовності подій;
- 4) *Espacio de tiempo disponible para la realización de algo* – час, доступний для того, щоб щось зробити.

Отже, розгляд дефініцій ядра концепту дає змогу окреслити наступні субфрейми: ТЕПЕРІШНЄ, МИНУЛЕ, МАЙБУТНЄ та ПОСЛІДОВНІСТЬ. Реконструкція авторського хронотопу роману включатиме аналіз засобів реалізації цих субфреймів.

Надалі є необхідним звернути увагу на специфіку репрезентації концепту ПРОСТІР, як складової художнього хронотопу, та можливий вплив мовної картини світу на репрезентацію цього концепту.

Було виявлено, що одним із базових протиставлень у параметризації концепту ПРОСТІР є опозиція верх–низ, що стосується цього питання, вчена Р. Гжегорчикова пропонує таку «категоріальну структуру опозиції верх–низ:

- 1) вертикальність, яка є репрезентацією стандартного сприйняття людини позиції об'єкта щодо будь-якої вихідної точки координат (зазвичай такою вихідною точкою є поверхня Землі). Найбільшої значущості ця категорія набуває в прийменниковій системі (локативні прийменники *під, над*), а також для позначення розміру в системі прикметників (*високий, низький*);
- 2) внутрішність – категорія, спрямована на опис предметів у вигляді вмістилища. Ця категорія реалізується серед дативних і локативних прийменників (*в домі, поза домом, з ліса*), а також є принципово важливим елементом опису семантичної структури деяких об'єктів, так, наприклад параметр глибини може бути наявним тільки в предметах, які мають внутрішність;
- 3) поверхня – характеристика, якою наділені об'єкти, що мають виділені межі;
- 4) фасад (перед) та тильний бік (зад) об'єктів. Цю категорію двох протиставлених понять сформулювало уявлення про людську зовнішність (фасад = перед, обличчя), що проявилось і в концептуалізації руху людини (людина йде вперед), а у результаті, ці уявлення переносяться на неістоти, що призводить до протиставлення більшої частини великих об'єктів (дім, машина, шкаф) за цим параметром» [Гжегорчикова 2000, с. 76].

Варто також зазначити, що уявлення про локалізацію предметів може бути абсолютним або суб'єктивним, тобто оснований на уявленні конкретного спостерігача. Наприклад, машина для спостерігача буде перебувати за домом, а не перед домом, якщо будинок розташований між спостерігачем і машиною [Гжегорчикова 2000, с. 78].

Згадаємо, що співвідношення між простором та часом у романі може носити суто технічний характер, тому рівень детермінації та конкретності може бути дуже обмежений: всі конкретизації (політичні, соціальні, повсякденні) можуть позбавити можливості вільного розвитку подій та

контролю за сюжетом, тому що будь-яка конкретизація несе в собі порядок та закономірності [Бахтин 1975, с. 253].

Виходячи з цього, класифікація, запропонована такими дослідниками як Д. Бенет і Г. Ліч для розподілу темпоральних координат, може бути використана і при аналізі просторової складової хронотопу художнього тексту. Якщо ми аналізували “календарність/некалендарність” темпоральних одиниць, то вважаємо влучним аналізувати одиниці вираження концепту простору як “географічні”, тобто справді існуючі, а також “абстрактні”, тобто такі, які мають загальне значення у процесі розбудови просторової складової хронотопу роману. Обидві групи будуть проаналізовані на предмет вираження концепту ПРОСТІР.

Використовуючи фреймово-тезаурусний аналіз концепту ПРОСТІР (ісп. ESPACIO), звернемося до словника. З огляду словника іспанської мови DLE (La Real Academia Española) нами були диференційовані наступні дефініції ядра концепту ESPACIO, що визначаються наступним чином:

- 1) *Extensión que contiene toda la materia existente* – розширення, що містить всю існуючу матерію;
- 2) *Parte de espacio ocupada por cada objeto material* – частина простору, зайнята кожним матеріальним об’єктом;
- 3) *Espacio exterior* – космічний простір;
- 4) *Capacidad de un terreno o lugar* – місткість земельної ділянки або місця;
- 5) *Distancia entre dos cuerpos* – відстань між двома тілами;
- 6) *Separación entre las líneas o entre letras o palabras de una misma línea de un texto impreso* – відстань між рядками або між літерами чи словами на одному рядку друкованого тексту;
- 7) *Transcurso de tiempo entre dos sucesos* – проміжок часу між двома подіями;
- 8) *Programa o parte de la programación de radio o televisión* – програма або частина радіо- чи телевізійних програм;

9) *Distancia recorrida por un móvil en cierto tiempo* – відстань, яку проїхала машина за певний час.

Зазначені визначення підтверджують тенденцію до неподільності часових та просторових відносин, а також вказують на таку просторову категорію концепту як проксеміка. Загалом, у когнітивному фреймі ПРОСТІР виокремлюються наступні субфрейми: МІСЦЕ, РОЗТАШУВАННЯ, ВІДСТАНЬ (між об'єктами і людьми), МІСТКІСТЬ, ПЛОЩА ПЛОЩА яку займає об'єкт, ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРОСТІР, КОСМОС. Отже аналіз мовних засобів вираження попередньо позначених субфреймів просторового фрейму також буде одним із завдань нашої практичної частини.

Дослідження мовної картини світу представленої у вербалізованих концептах можливе за допомогою методики *концептуального аналізу*, що набула значної популярності в сучасних розвідках та є надійним інструментом виявлення походження та розповсюдження важливих концептів сучасної культури. Однак, як зазначає Т.А. Космеда, «слід наголосити на неоднозначності використання термінологічного словосполучення «концептуальний аналіз» у сучасному лінгвістичному обігу [Космеда 2000, с. 136]. А на думку С.Є. Нікітіної, словосполучення *концептуальний аналіз* може означати: а) аналіз концептів та б) певний спосіб дослідження мовних одиниць, а саме аналіз, «що має граничними одиницями концепти» [Никитина 1991, с. 117]. Для окреслення об'єкту наукової розвідки зазначимо, що в цьому дослідженні термін «концепт» використовується у другому значенні, тобто з акцентом на функції і засоби репрезентації концептів ЧАС та ПРОСТІР у тесті іспаномовної художньої літератури.

Метод *кількісних підрахунків* застосовується в лінгвістичних дослідженнях, оскільки мова являє собою надзвичайно складну систему дискретних одиниць, які, як і всякі дискретні одиниці будь-якої природи, можуть мати кількісні характеристики [Перебийніс 2013, с. 5–6]. Кількісні параметри використовуються також для визначення широти представленості

певного концепту або його ділянки у мовній картині світу [Богдан 2011, с. 24]. А *контекстуальний аналіз* дозволяє простежити динаміку та етапи семантичних змін у структурі значення мовних репрезентантів, встановити моделі метафоричних номінацій на позначення певних референтів. Вважаємо що саме вищезазначені методи, а також метод якісно-кількісного контент-аналізу, сприятимуть виконанню поставлених завдань.

РОЗДІЛ 2

ЛІНГВАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПТІВ ЧАС ТА ПРОСТІР У РОМАНІ «PATRIA» ФЕРНАНДО АРАМБУРУ

2.1 Художній світ роману «Patria» Фернандо Арамбуру

Фернандо Арамбуру (*Fernando Aramburu Irigoyen*) – іспанський письменник баскського походження, представник Нової іспанської літературної школи, що за визнанням сучасних критиків був включений газетою ABC до списку 10 найрелевантніших письменників 2016 року та є лауреатом багатьох престижних літературних премій Іспанії.

Хоча критики відзначають кожен із текстів, які публікує Фернандо Арамбуру, а журі нагород, які він отримав, визнають його цінність, літературознавчі дослідження його творчості обмежуються працею Хуана Мануеля Діаса де Геренью, під назвою “Фернандо Арамбуру, оповідач”. Дослідження ґрунтується на глибоких знаннях автора, тоді як Діас де Геренью — друг, читач його чернеток, експерт із кожного тексту, критик та університетський професор.

Діас де Геренью, після ретельного аналізу, виділяє серед інших художніх досягнень автора складність і життєву силу персонажів, гумор, який переходить від хуліганського до іронічного, вибір оповідача та його точки зору, правильну структуру оповідання, багатство й різноманітність мови. З цього останнього аспекту ми цитуємо його слова (тут і далі переклад наш. – М.Д.):

“Арамбуру наділяє свого оповідача настільки ж гнучким, наскільки він мудрим, синтаксисом і різноманітним, точним, елегантним лексиконом, і трюфелями все, оповідання та діалоги, алюзіями, підморгуваннями, пародіями та слідами, які згущують історію та голос, який її розповідає,

перетворюючи літературу – літератури – на достовірний і живий матеріал у цій історії пристрастей і розчарувань” [Guereñu 2005, p.144].

Безумовно, стилістичні засоби якими володіє Ф.Арамбуру викликають захоплення, але як дослідників, нас цікавитимуть лише засоби репрезентації хронотопу у романі, та можливий вплив національно-етнічної свідомості на цей процес.

З книжки Д. Геренью стає відомо, що Фернандо Арамбуру пише роман «Батьківщина» після того, як баскська терористична угруповання ЕТА оголосила про припинення збройної боротьби. Варто наголосити, що на протязі своєї життєвої траєкторії, Фернандо Арамбуру займав чітку позицію з вирішальних питань, таких як тероризм, з якими зіткнувся його народ. Здається логічним вважати, що походження Фернандо Арамбуру та мова, якою він висловлюється, не є причиною для недостатньої уваги до його творчості з боку вчених іспанської літератури, а навпаки – слугує інтересом подальшого вивчення особливостей лінгвістичних стратегії під час побудови роману.

Що до роману, то відмовляючись від ролі судді, на 720 сторінках, Арамбуру на прикладі двох баскських родин, по суті, розповідає недавню історію цілого народу. Розповідь ведеться про дві дуже схожі сім'ї двох жінок, колишніх близьких подруг дитинства, де до однієї сім'ї належав убитий, а інший – його ймовірний вбивця.

Роман належить до жанру психологічного роману, оповідь в якому ведеться за допомогою зовнішньої фокалізації (розповідь ведеться з точки зору об'єктивного оповідача, що не має доступу до тями персонажа (або не дає доступ в нього читачеві)). Таким чином, часова точка зору, з якої постає таким чином вихідна ситуація, відповідає також позиції героя, який виходить на сцену.

Структурно роман поділений на 125 глав та глосарій баскської слів використаних у романі, ще однією особливістю роману є відносна короткість

глав, постійна зміна фокусу на героях, помітна відсутність динамізму та велика кількість діалогів.

З точки зору своєї сюжетної структури, роман нас цікавить нелінійною хронологією: роман починається приблизно в 2010 році з офіційного оголошення баскської націоналістичної організацією ЕТА повної відмови від збройної боротьби. Далі автор переносить читача на двадцять років в минуле, коли в безіменному місті був убитий місцевий підприємець, який відмовився давати гроші на озброєння для ЕТА.

Загалом, події роману відбуваються приблизно у період з 1990-х по 2010-і роки, що створює нейтральний для сприйняття сучасного читача темпоральний фон. Майстерно Арамбуру поєднує часопростір роману із дійсністю, створюючи почуття реальності та достовірності написаного. Автор вдається до використання у тексті лексичних одиниць баскської мови, що не тільки не спотворює розуміння тексту, а за допомогою цих стилістичних девіацій сприяє посиленню почуття реальності того що відбувається.

Здається цікавим на нашу думку зауважити про власне етнічну приналежність Фернандо Арамбуру до народу басків. З точки зору дослідження, вважається доцільним визначення відповідності засобів вираження концептів ЧАС та ПРОСТІР у тексті роману і аналіз отриманих результатів на відповідність національній іспаномовній картині світу, з метою реконструювати модель когніції автора і дізнатись, як впливає його етнічність на художній хронотоп світу роману.

Таким чином, як з художньої так і з лінгвістичної точки зору, роман викликає дослідницький інтерес і дає простір для аналізу темпорально-просторових структур і засобів її репрезентації.

2.2 Хронотопічні координати темпоральності у романі “Patria”

Як ми дізналися із аналізу сюжетної складової твору, невід’ємного етапу літературознавчого аналізу, оповідач навмисно уникає згадувати точні дати, та залишає деякі посилання на відомі історичні події, що надає читачеві певні хронологічні точки прив’язки до подій, серед іншого, автор згадує у сюжеті роману наступні події: тортури та смерть Мікеля Забальзи, помилково звинуваченого у приналежності до ЕТА, які сталися в грудні 1985 р.; демонтаж фінансового апарату ЕТА внаслідок рейду на фабрику Sokoа листопаді 1986 року; вибуховий напад у торговому центрі Nipercor в Барселоні, в результаті якого загинула 21 людина, у червні 1987 року; переговори в Алжирі, розпочаті соціалістичним урядом Феліпе Гонсалеса після першого оголошення про перемир'я з ЕТА в січні 1989 року; вбивства Грегоріо Ордоньеса, депутата Баскського парламенту від Народної партії, у січні 1995 року; і Мігель Анхель Бланко, радник Народної партії Ермуа, Біскайя, у липні 1997 року; низку трагічних подій, що ознаменували історію баскського суспільства на десятиліття.

Так як виконання поставленої мети передбачало дослідження засобів репрезентації концепту ЧАС у романі та участі концепту у будові хронотопні структури, надалі в процесі аналізу хронотопічні координати темпоральності у романі були розподілені на такі що були реалізовані лексичними та граматичними засобами, а результати представлені у відповідних підпунктах.

2.2.1 Лексична група вираження координат темпоральності у хронотопі роману. З фреймово-тезаурусного аналізу лексикографічних джерел, ми виокремили наступні субфрейми: МИНУЛЕ, ТЕПЕРІШНЕ і МАЙБУТНЄ. З огляду теоретичного матеріалу, доходимо висновку, що ці субфрейми є універсальними. Однак, мовна і концептуальні картини світу

визначаються як такі, що можуть впливати на засоби репрезентації цих субфреймів та концепту загалом.

По-перше, звернемо увагу на темпоральний простір календарного характеру у романі. Так як художній світ є суб'єктивним, події для героїв роману розгортаються у визначений період часу, що відповідають субфрейму ТЕПЕРІШНЕ. Під час аналізу хронологічної структури роману, було з'ясовано, що автор досить рідко звертається до використання числівників на позначенні точних дат, таким чином виносячи роман за рамки чіткої хронології, залишаючи його ніби поза-часом.

Цікавим є факт, що автор використовує одиницю часу *siglo* лише декілько разів, у синтагмах *a finales del siglo, un nuevo siglo, el siglo XX*, що опосередковано вказує на суб'єктивну темпоральну дійсність роману, тобто таким чином субфрейм ТЕПЕРІШНЕ не знаходить чіткої окресленості у свідомості персонажів роману.

Більш того, це лексема в контексті мікротесту абзацу отримує означення ПОСЛІДОВНОСТІ:

“Y se sucedieron los años, las lluvias, las bombas y los tiros. Llegó un nuevo siglo y, tiempo después. la mañana de noviembre en que Xabier supo, leyendo el periodico...” – синтагма “нове сторіччя” у контексті теми мікротексту отримує валоративний компонент, із означенням нового, “перехідного” етапу, кінця старого – початку нового. У мікротексті підкреслюється відсутність будь-яких конкретизацій щодо темпоральних координат.

Подальший аналіз підтверджує цей висновок, адже під час аналізу було знайдено лише два приклади використання числівників із темпоральною значущістю року:

1. *Arantxa evocó un sábado de 1985.* - Аранта згадала суботу 1985 року.
2. *...que si Mallorca, que si en verano de 2009...* - ...так, що на Майорці, так, влітку 2009...

Так як роман хронологічно розгортається на протязі 20 років, замість уточнення, автор звертається до генералізації великих відрізків хронології

роману, використовуючи синтагми, ядром яких виступає лексична одиниця *década*, наприклад:

1. En el curso de *dos décadas* de matrimonio, Arantxa y Guillermo emprendieron unos cuantos viajes al extranjero. - За *два десятиліття* подружжя Аранча та Гільєрмо здійснили кілька поїздок за кордон

2. La perdió de vista, transcurrió *una década*, transcurrieron *dos [décadas]* y ya había empezado la *tercera [década]*. - Він втратив її з поля зору, минуло *десятиліття*, минуло *два [десятиліття]*, і *третє [десятиліття]* вже почалося.

У другому прикладі ми бачимо стилістичний еліпсис, бо вочевидь мова є про десятиліття. Було виявлено п'ять прикладів використання одиниці *década*, що підтверджує та сприяє тенденції винесення роману за межі якоїсь чіткої хронології.

Далі, найбільшою хронологічною одиницею за довжиною і вживаністю є рік. Автор використовує лексичну одиницю *año* близько трьохсот разів, акомпануючи її як з кількісними числівниками створюючи чіткий хронологічний проміжок, так і з прислівниками у значенні числівника, описуючи невизначений часовий простір на позначенні як віку так і періоду часу внутрішньої хронології роману, наприклад:

1. Nace *dos años*, Arantxa tuvo un ictus. - *Два роки* тому, Атранча мала інсульт.

2. Estaban convencidas de haber nacido con *treinta años de adelanto*. - Вони були впевнені, що народилися на тридцять років раніше.

3. Sigo conduciendo el mismo coche que *hace diez años*. - Я продовжую керувати тим же автомобілем, що і десять років тому.

4. *Muchos años atrás*, ¿cuántos?, más de *veinte*, empezaron a sospechar, descubrir, entender. - Багато років тому, - скільки? - більше двадцяти, почали підозрювати, відкривати, розуміти.

5. *Dos años sin cara*. - Два роки без обличчя

Останній приклад є назвою 40 глави роману, «Два роки без обличчя», в якому компонент *año* є дейктичною одиницею і формує художній мікротекст з темпоральною значимістю: одна з головних героїнь, Аранча, внаслідок важкої операції на протязі двох років не дивилася у дзеркало.

До календарної темпоральної одиниці *mes* (місяць), автор роману звертається, як не дивно, 12 разів, комплементуючи їх конкретизуючою назвою місяця, порядковим та якісним прикметником чи означальним займенником, або позначаючи частотність, наприклад:

1. *Todo lo perdía/abandonaba en aquel lejano mes de octubre.* - Все було загублено / покинуто в той *далекий місяць жовтня*.

2. *Un mes después celebramos la boda en un restaurante.* - Через місяць ми відсвяткували весілля в ресторані.

3. *Para su madre sí, que viene una vez al mes...* - Для своєї матері так, що приходить раз на місяць ...

4. *...y al mes siguiente fueron en coche los tres a Picassent.* - ...а наступного місяця троє поїхали до Пікасента на машині.

З наведених прикладів, робимо висновок, що субфрейми ТЕПЕРІШНЄ, МАЙБУТНЄ та МИНУЛЄ не вербалізують за допомогою певних лексем, а знаходять реалізацію тільки у контексті мікротексту роману.

Автор використовує назви місяців наступну кількість разів: septiembre - 2, octubre - 8, noviembre - 3, enero - 5, febrero - 1, marzo - 4, abril - 0, mayo - 0, junio - 3, julio - 3, agosto - 4. Найчастотніше автор використовує назви осінніх місяців, що вказує на хронологічну значущість для оповідання осінньої пори року. В мікротесті абзацу також виражається валоративний компонент концепту ЧАС:

1. “*Todo lo perdía/abandonaba en aquel lejano mes de octubre.*”

2. “*Pienso: la noche es larga y noviembre húmedo, oscuro, un mes de cabrón.*”

Недарма на офіційній обкладинці видання зображена фігура з парасоллю під осіннім дощем, адже основні події відбуваються під час осіннього періоду. Це може бути пояснене валоративним компонентом концепту, що

реалізується у мікро- та макротесті роману і є особливістю перцепції автора, як представника народу басків.

До темпоральної одиниці *día* автор звертається близько 177 разів, здебільшого для позначення як абстрактного, невизначеного дня: *un día, algún día, el otro día, entero día*, – так і конкретного дня: *día laborable, día siguiente, ultimo día de agosto*. Автор використовує числівники на позначення дати близько 20 разів, приклади: *la tarde del 10 de octubre, el 12 de octubre, 25 de junio*.

Більш чітку специфіку можна отримати із контексту абзацу:

“*Amaneció el 12 del octubre. El tiempo despejado y la temperatura agradable invitaban a pasear por Fráncfort.*” – як ми бачимо, валоративний компонент домінує у контексті речення, передаючи концепт ТІЄМРО (ЧАС) через його значення “погода” та поднуючись із просторовою одиницею *Fráncfort*.

“*Muerta de sueño, Nerea se bajó del tren en la estación, al declinar la tarde del 10 de octubre. ¡Cómo llovía!*” – як ми бачимо, субфрейм ПОГОДА ще раз опиняється у фокусі героїв, поєднуючись із просторовістю безименного міста, яке обрав автор для свого роману. Водночас, такий хронотоп ще раз підтверджує авторський намір виразити хронологічну значущість для оповідання осінньої пори року.

Так як аналіз стосувався такої темпорально-координатної одиниці як *día*, цілком логічно було звернутися до таких одиниць, як назви тижня. Під час дослідження, серед назв днів тижня були знайдені наступні якісно-кількісні показники: *lunes* - 12 разів, *martes* - 4, *miércoles* - 0, *jueves* - 6, *viernes* - 9, *sábado* - 19, *domingo* - 19.

Отже, події роману, а також субфрейм ТЕПЕРІШНЄ, мають тенденцію реалізовуватися на вихідних та по понеділках, а також в період осені, що є цілком логічним, якщо аналізувати персонажів роману, темпи соціального життя у середовищі, створеному у художній реальності автора, що є відбитком ментальних уявлень автора про періоди життєвої активності персонажів.

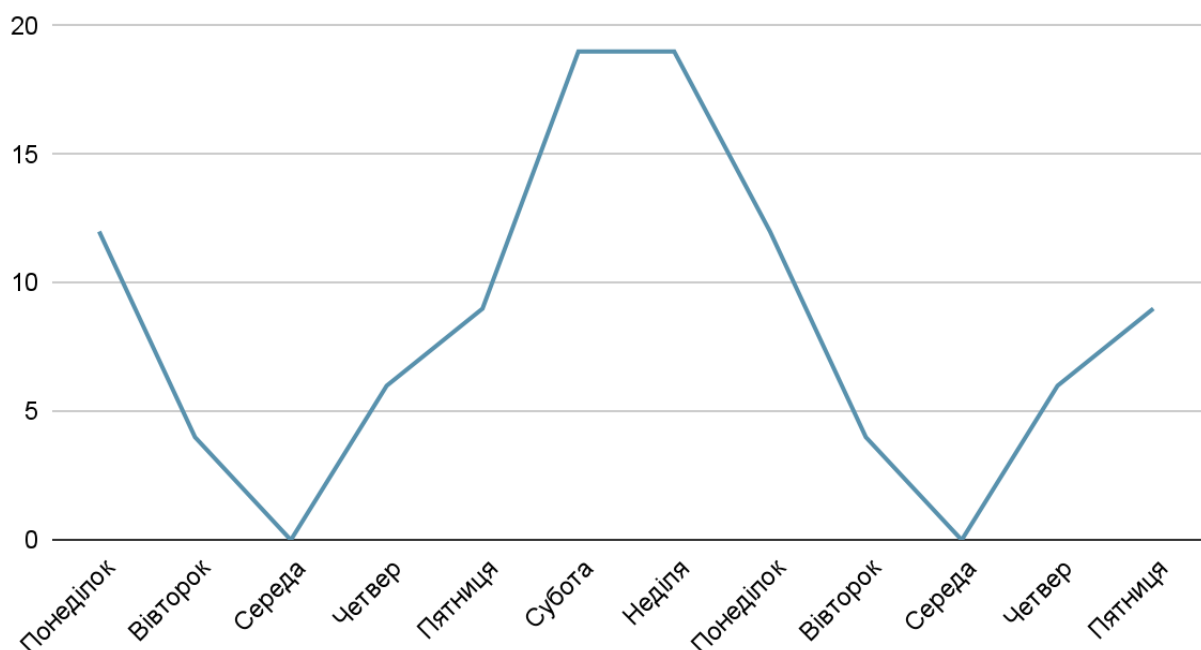
Недаром, як вже було зазначено, на обложці роману автором була обрана осіння пора, це створює додаткову, візуальну складову авторської концепції хронотопу роману, створюючи для читача певний образ та настрої ще до того, як читач дістається до власне тексту.

Вважаємо, що періодизація подій у романі, створена автором, в першу чергу, є авторським засобом структурного впливу на будову хронотопу, а аналіз показників частотності дає нам, як читачам змогу візуалізувати пікову активність подій у романі (див. Графік 2.1 та Графік 2.2):

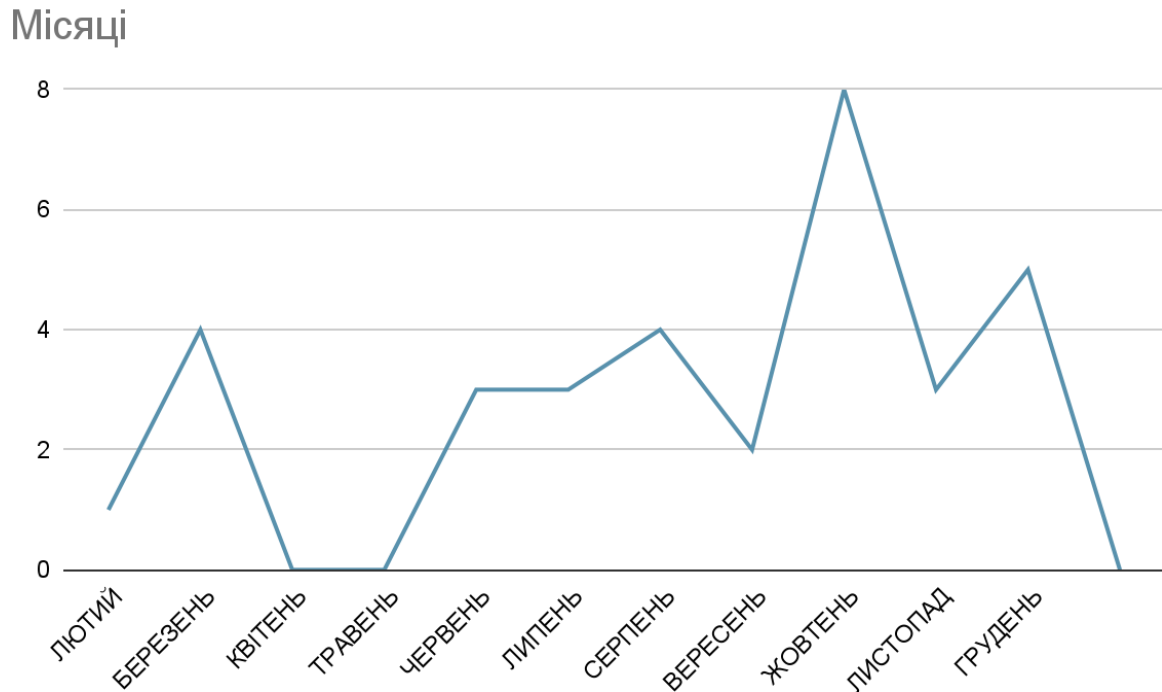
Графік 2.1

Показники частотності використання місяців, як області темпоральної значущості у тексті роману

Дні тижня



Показники частотності використання місяців, як області
темпоральної значущості у тексті роману



Далі у процесі аналізу матеріалу, для кращого розуміння специфіки побудови темпоральних координат у романі, було важливим звернутись до некалендарних темпоральних одиниць та субфреймів концепту ЧАС, які вони репрезентують, адже аналіз саме таких одиниць дає змогу реконструювати темпоральні координати у хронотопній структурі роману.

Зазначається, що самий жанр психологічного роману не передбачає особливого динамізму в подіях, але для того щоб зберегти певний темп подій чи показати певну зміну внаслідок подій, антитезу, автор вдається до використання такої темпоральної одиниці, як *ahora*:

1. “*Ahora, en cambio, experimenta como una repulsión por la alegría*”. - *Зате тепер* він відчуває щось на зразок відрази до радості.
2. “*Ahora cada vez menos*”. - *Зараз все менше і менше.*
3. “*Ahora miraba a Joxe Mari desde el cuadrado de papel*”. - *Тепер я подивився на Джоксі Марі з паперової картки.*

4. “*Ahora comparto un piso alquilado con unos amigos, según se sale por la carretera hacia Goizueta*”. - Зараз я живу з друзями на зйомній квартирі, це он там, відразу як виїдеш на шосе, в сторону Гойсуети.

Примітним стає останній приклад, у якому лексема *ahora* використовуються для позначення процесу невизначеного періоду у теперішньому, що є нормальним для розмовної лексики персонажів роману. Загалом, під часа аналізу було виявлено, що лексему *ahora* як темпоральну координату автор використовує 254 рази, отже звертаємо увагу, що на лексичному рівні концепт ЧАС має тенденцію до репрезентації через субфрейм ТЕПЕРІШНЄ.

В процесі дослідження матеріалу не могли бути не проаналізовані наступні абстрактні темпорально-координатні показники типу *futuro* (27 разів), *pasado* (54 разів), та *presente* (15 разів). Як видно із кількісних показників, автор використовує їх досить часто, більше звісно звертаючи увагу на *pasado* з огляду на специфіку хронологічної будови сюжету роману. Що до валоративності, звертаємо увагу на наступні контекстуальні приклади із наявною негативною конотацією, як показник суб’єктивного відношення персонажів до концепту ЧАС, вираженого через субфрейм МАЙБУТНЄ:

“Se dijera que el *futuro* lo está esperando con los brazos abiertos”.

“... la vida, sin profesión, sin *futuro*, sin familia, y del pobre Jokin ni te cuento”.

Як було попередньо зазначено, досить важко буває реконструювати хронотопічну структуру, адже самі по собі лексеми що приймають участь у будові хронотопу, можуть не виражати певних темпоральних координат, проте набувають цілісності та значущості у мікротесті абзацу, так як в наступному прикладі:

“- O sea, que vienes *todos los días* al pueblo a que la gente te cuente cosas del *pasado*.

- El pueblo es tan mío como tuyo”.

Вустами персонажів виражається концепт ЧАС через свої суфбрейми МИНУЛЕ та ТЕПЕРІШНЄ, поєднуючись із координатою просторовості *pueblo*, з наявними валоративними одиницями *mío/tuyo*.

З антонімічної пари *ayer* (43) / *mañana*, що виступають у тексті сильними темпорально-координатними показниками, автор надає перевагу одиниці *mañana* (183 рази), що, напрочуд, зумовлено ще одним темпоральним значенням одиниці *mañana* – це не тільки завтра, а ще зранку, уранці.

“Una mañana apareció volcado...”

“Y eran las siete de la mañana y era el domingo”

“Así te libras de ir mañana al hospital”.

Очевидним стає, що всі складові концепту ЧАС, такі як ТЕПЕРІШНЄ, МИНУЛЕ ТА МАЙБУТНЄ можуть бути вираженими через лексему *mañana*, а її концептуальне значення реалізується в залежності від контексту мікротексту абзацу.

Варто також підкреслити, що значення, яких у тексті роману отримала лексема *ayer*, та її парадигматичні похідні, не викликають питань, через їх повну відповідність семантиці субфрейма МИНУЛЕ:

“Yo te llamé ayer y anteayer.”

“Ayer, a la misma hora, pasé con Carme...”

“Ayer estuve en Polloe. Voy mucho, ¿sabes?”

Під час дослідження некалендарних одиниць темпоральної значущості була також розглянута така темпоральна координата як *noche*, яку автор використав 174 рази. Така частотність може слугувати підтвердженням, що субфрейм ТЕПЕРІШНЄ знаходить частотну реалізацію через цю одиницю темпоральної із темпоральною координатою і зумовлено тим, що досить багато подій відбувається уночі, що в цілому є прийнятним для психологічного роману герої якого полюбляють нічні роздуми та розмови, як от:

“Por la noche, tumbado en su cama...”

“Las nueve de la noche. En la cocina, la ventana abierta para que saliera a la calle el olor del pescado frío”.

“Por la noche, en la cama, Joxian oía intranquilo...”.

Були з’ясовано, що субфрейм МИНУЛЕ знаходить через такі одиниці темпоральної значущості, як *infancia, juventud, vejez*, що позначають невизначений проміжок часу, хронотопні блоки, які ми відносимо до суб’єктивного минулого персонажів:

“Metería episodios de su infancia, algún viaje memorable, alegrías dispersas, y por descontado, las tres semanas que pasó en Zaragoza con su chico alemán” – в мікротесті знов таки реалізується складний хронотоп із значеннями темпоральних та просторових координат, з певним валоративним прошарком.

За результатами аналізу виявилось що найчастотнішим в романі опинилась одиниця *juventud* (13 разів), що пояснюється жанром і фабулою роману, адже персонажі, дорослі люди, згадують свою минулу юність та події дитинства. Така парадигматична форма лексеми *juventud*, як *de joven* – з’являється в тексті 8 разів. Для кращого розуміння звернемося до наступних контекстуальних прикладів:

“Lo mejor de la juventud vasca.”

“Juventud alegre y combativa.”

“Es un ídolo de la juventud vasca.”

“Ya de jovencita, ella gustaba de salir a dar una vuelta por la bahía con la Lorea Bat, que era más pesada y difícil de maniobrar que esta de ahora”.

В усіх чотирьох випадках наявна позитивна конотація, що відноситься до репрезентації субфрейма МИНУЛЕ, що цілком пояснюється когніцією персонажів, що знаходяться в центрі фокалізації в цей момент, згадуючи своє баскське минуле та дитинство, надаючи йому позитивну оцінку.

Під час виконання аналізу, також були розглянуті одиниці *escuela* та *universidad*, як такі що мають темпоральну значимість певного періоду часу у житті. В результаті було з’ясовано, що *en escuela* не була використана

автором взагалі, а з проаналізованих одиниць *en universidad*, жодна не мала темпорального значення, лише просторові, які ми розглянемо надалі: *en la Universidad de Zaragoza, en una universidad de París, en la cafetería de la universidad* тощо.

Мова – це динамічне явище; вона постійно перебуває у русі, змінюється, удосконалюється, з’являється дуже багато нових, які позначаючи певні явища набувають темпоральної значущості. Так зазначається, що до некалендарних лексичних одиниць із темпоральною значущістю можна також віднести наступні лексеми: *iPad* (32), *ordenador* (2), *móvil* (7), *avión* (18), *ETA* (57) – названі лексичні одиниці належать до періоду сучасності, що ще раз дає нам вказівку на актуалізацію концепту ЧАС через субфрейм ТЕПЕРІШНЄ у часопросторі роману.

2.2.2 Граматична група вираження координат темпоральності у хронотопі роману. Під час лексичного аналізу календарних темпоральних одиниць, ми звернули увагу на темпоральну значущість прийменників *desde* та *hacia*, що використовуються для визначення відрізка часу як **календарного** характеру, наприклад:

1. ...sin entender *desde hacia veinte años* nada de cuanto sucede a su alrededor. - ...не розуміючи *протягом двадцяти років* нічого з того, що відбувається навколо нього.

Так і характеру **некалендарного**:

2. *Desde hacía un tiempo*, Arantxa esperaba allí *todas las mañanas* a Bittori o al revés, porque a veces era esta la que llegaba primero y esperaba sentada en el banco. - *З деяких пір щоранку* Аранча чекала там Бітторі - або, навпаки, Бітторі чекала Аранча, якщо приходила першою.

В результаті, стверджується що вищезазначені прийменники не мають на меті репрезентації суфбреймів ТЕПЕРІШНЄ, МИНУЛЕ, МАЙБУТНЄ, а слугують для реалізації ще однієї часової категорії – “проміжок часу”.

Прийменники *a* та *en*, дослідити на предмет темпоральної значущості в тексті роману досить складно через велику частотність їх використання, загалом ми знайшли багато наступних прикладів: *¿A qué hora?, en octubre, en años*, тощо. У результаті аналізу зазначається, що саме за допомогою цих службових частин мови автору вдається передати темпоральну значущість лексики на позначення відрізка часу, частотності та періодизації.

Наявна потреба зазначити про частотність у використанні таких прислівників, як *antes* (228 разів) та *después* (178 разів), адже вони мають чітку виражену темпоральність у використанні: *después del regreso, dándole después, tuvo antes de lo, antes de tirar*. З особливостей використання цих прислівників треба зазначити про темпоральну значущість послідовності/непослідовності яку вони передають у тексті. Так як роман за хронологічною структурою досить часто звертається до минулого літературних персонажів, більш частотне використання прислівника *antes* як засобу репрезентації субфрейму МИНУЛЕ цілком логічне і не викликає подиву.

Однак, треба зазначити, що ці прислівники частіше з'являються власне як засоби наративного моделювання, в той час як суб'єктивно події відбуваються у теперішньому, про що кажуть попередні результати аналізу.

Надалі, в ході дослідження граматичної групи вираження концепту ЧАС у романі, ми аналізували використання граматичних форм часів іспанської мови та їх специфіку використання у романі. Так як за специфікою іспанської мови, нарація автора відбувається загалом з використанням форм *pretérito perfecto simple*, а мова героїв у діалогічних репліках зазвичай відбувається за допомогою форм *presente de indicativo*, – про яку-небудь темпоральну значущість цих форм у романі не стверджується, хоча вони цілком логічним буде стверджувати що вони реалізують субфрейми ТЕПЕРІШНЄ та МИНУЛЕ.

Як було виявлено під час аналізу, до граматичної форми часу *pretérito perfecto compuesto de indicativo* автор звертається під час написання діалогів

для передачі певного результату у недавньому минулому у теперішньому, та майже всі діалоги написані у романі з використанням цієї форми, наприклад:

—*¿Tú sabías que el aita...?*

—*Te he dicho que no.*

(—Ти знав що тато...?)

—Я вже сказав що ні.)

—*¿Quién te ha dicho que vivo con un hombre?*

—*¿Qué más da?*

(— Хто тобі сказав, що я живу з чоловіком?

— Що, це ще має значення?)

В цьому випадку автор вдається до вживання форми *pretérito perfecto compuesto de indicativo* щоб передати що така розмова вже мала місце і герой вже відповідав на це питання або дізнався певну інформацію ще до початку діалогу у невизначений період часу. Звертаємо увагу на невизначеність темпоральних координат дії, що є тенденцією реалізації субфрейму МИНУЛЕ у розбудові хронотопічних координат у романі.

Не можна не звернути уваго на той факт, що автор також вдається до використання цього граматичного часу у наступному прикладі для створення емоційної забарвленості у реченні з темпоральним підтекстом:

«*Si en mi vida he hablado con un policía*». - Ніби колись в житті я розмовляв з поліцейськими.

Автор підкреслює що герой ніколи в житті не вдавався до таких розмов, а концепт отримує свій валоративний компонент. В наступному прикладі за допомогою цієї граматичної форми автор підкреслює постійність дії та її вплив на теперішній стан у сім'ї:

« - Ama, ¿sabes cuál es el problema de esta familia? *Que siempre hemos hablado poco entre nosotros*».

(- Ама, ти знаєш, в чому проблема цієї родини? В тому що ми *завжди мало говорили* між собою).

Далі в процесі аналізу ми звернулися до такої розповсюдженої граматичної форми, як *pretérito imperfecto de indicativo*, що у контексті мікротексту формує паралельну дію, репрезентуючи категорію одночасності, наприклад:

«*Añadió que se iba a fumar un cigarrillo a la calle mientras habláis*». - Він додав, що збирається *викурити* сигарету на вулиці, *поки ви розмовляєте*.

Автор підкреслює що дія відбувається на фоні іншої дії, та робить акцент на її тривалості за допомогою використання прислівника *mientras*, до використання якого у тексті він загалом звертається 137 разів.

Розглянемо приклад до якого вже попередньо звертались: “*Desde hacía un tiempo, Arantxa esperaba allí todas las mañanas a Bittori o al revés, porque a veces era esta la que llegaba primero y esperaba sentada en el banco*”. У цьому прикладі можна казати про використання форми *pretérito imperfecto de indicativo* декілька разів поспіль для посилення ефекту регулярності дії та посилення ефекту суб’єктивного відчуття часу очікування головної героїні, що зумовлено ефектом зовнішньої фокалізації.

В ході дослідження було з’ясовано, що достатньо часто автор використовує конструкцію *pretérito pluscuamperfecto de indicativo* для створення ретроспекції та зсуву темпоральної структури мікротексту абзацу, наприклад:

1. «*Se veía una amplia franja de mar por encima de los tejados, el faro de la isla de Santa Clara, nubes tenues a lo lejos. La mujer del tiempo había anunciado sol*». - “Над дахами стояла широка смуга моря, маяк острова Санта-Клара, вдалині хмари. Жінка з прогнозу погоди *оголосила* що буде сонячно”.

У цьому абзаці окрім використання *pretérito imperfecto de indicativo* для створення дескриптивного наративу і «розсуву» часу, ми бачимо ретроспекцію, що у цьому абзаці сприяє іронічному забарвленню.

2. «*Entre el padre y la madre la pusieron de pie junto a la cama. Lo habían hecho muchas veces. Tenían práctica*». - “Загальними зусиллями, батько і мати

ставили Аранчу на ноги поряд із ліжком. *В який вже раз вони це роблять! Набили руку*”.

Ми звернули увагу на використання у цьому абзаці трьох часових форм, серед яких лише одна – *pretérito pluscuamperfecto de indicativo* слугувала для темпорального зсуву, посилення художньої значущості речення.

Ще одним цікавим прикладом використання *pretérito Pluscuamperfecto de indicativo* для підсилення суб’єктивного почуття часу може бути наступний діалог:

“— *¿No decías que habíais roto?*

— *Na venido a despedirse. Se va a vivir lejos*”.

(— Тільки не кажіть що ви *розсталися?*

— Він приходив прощатися. Збирається жити далеко).

Для матері, що задає питання невідомо напевне, чи її дочка розсталась із хлопцем, отже що показати невизначеність часу та суб’єктивне відчуття що дія вже відбулась, автор у репліці матері використовує *pretérito pluscuamperfecto de indicativo*.

В ході аналізу було виявлено, що до такої застарілої форми як *pretérito anterior de indicativo* автор взагалі не звертається, вважаючи за доцільне використання *pretérito pluscuamperfecto de indicativo*. Це тенденція цілком співпадає із паніспанською тенденцією вираження цього граматичного часу.

Всього було проаналізовано близько 200 граматичних конструкцій у представлених як і у наративі, так і у репліках героїв.

2.3 Хронотопічні координати просторового змісту роману

В ході аналізу, лексичного і граматичного матеріалу на позначення концепту ЧАС, ми дійшли висновку про доцільність проведення спрямованого асоціативного експерименту з дефінування слова-стимулу

ПРОСТІР (ESPACIO). Такий експеримент сприятиме кращому розумінню особливостей сприйняття концепту ПРОСТІР серед носіїв іспанської мови

Експеримент проводився серед учасників лінгвістичного форуму WordReference.com. За умовами експерименту учасники мали надати визначення до лексеми “*ESPACIO*”, а також надати одне слово, або антонімічну пару, яке в їх свідомості репрезентує цей концепт.

В ході експерименту ми отримали 112 відповідей, а результати аналізу розподілилися наступним чином:

1. Більша частина респондентів (54) надала наступне, апроксимоване визначення: “*parte de área ocupado por algún objeto*”. Трьома найбільш поширеними репрезентантами такої дефініції концепту були: *zona, lugar, área* (зона, місце, район).
2. 46 респондентів надали таке визначення: “*distancia entre objetos*”. Трьома найбільш поширеними репрезентантами такого дефінітиву були: *trcho, kilómetro* та семантична опозиція *lejos/cerca* (відстань, кілометр, близько-далеко)
3. Відповіді залишившихся респондентів розділилися, найбільша група (7) надала наступне визначення: “*espacio exterior*”. Як репрезентант вони подали наступне слово: *cosmos* (космос).

Отримана нами інформація слугуватиме для подальшого співставлення результатів експерименту із результатами аналізу лексичного матеріалу що репрезентує концепт ПРОСТІР у художньому тексті роману для розуміння відповідності/невідповідності засобів репрезентації концепту загальним ментальним утворенням серед представників іспаномовної ментальної картини світу, а також тенденцій при побудові системи хронотопу у макро- та мікротексті роману.

Як було попередньо зазначено у теоретичній частині нашого дослідження, нами було обрано доцільним розділення лексичних репрезентацій концепту ПРОСТІР на «географічні» та «абстрактні», чи

загальні одиниці, або одиниці що не виступають топонімами та не відносять читача до певних об'єктів, що існують у реальному світі.

По-перше, зазначимо що до «географічних» одиниць ми віднесли усі топографічні назви, що можуть вказувати на конкретні країни та міста, де відбуваються події у романі та угрупували їх за географічним показником: *País Vasco (39) / Euskadi (15): Bilbao (24), Donostia (1), Deusto (1); España (9): Zaragoza (30), Madrid (13), Pamplona (9); Londres (37), Roma (8), Paris(6), Ecuador (3).*

У наведених прикладах демонструється суб'єктивне сприйняття героями зазначеного географічно-художнього простору роману:

“... **"Zaragoza"** no le decía nada. Una ciudad sin playa, sin bahía, sin montañas, que horror. ¿Cómo puedes vivir tan lejos del mar?... Y cuanto más lejos se vaya del **País Vasco**, mejor. A **Barcelona**, a **Madrid**...” - *Сарагоса ні про що йому не казала Місто без пляжу, без бухти, без гір, який жах. Як можна жити так далеко від моря? ... І чим далі від країни Басків, тим краще. В Барселону, в Мадрид...*

Цікавим прикладом етнічно-забарвленого топоніму, що досить специфічно відображає просторову складову хронотопу роману на нашу думку є наступне речення:

“**Donostia, Bilbao, también fuera de Euskadi**” - *Дностія (Сан-Себастьян), Більбао, також далеко від країни Басків.* - Особливість його полягає у тому, що персонаж-баск називає іспанське місто Сан-Себастьян його баскським еквівалентом. Стверджуємо, що це є результатом наміру автора включити національно-етнічний компонент у хронотоп роману.

Також представлені особливості етнічної самоідентифікації персонажами-басками, що відповідає жанровій приналежності роману:

«- *Mis hijos son **españoles** y yo soy **español**.*

- *Te van a óir.*

- *Que me óigan. ¿Es que no se puede ser **español** en **España**?»*

Виходячи з отриманих результатів, можна стверджувати, що центр географічно представленого концепту ПРОСТІР роману займає країна Басків з її містами і також може втілювати у собі концепт “*Батьківщина*” (що таке простежується у назві роману), а географічно-концептуальне поле “*Іспанія*” лежить на периферії роману, так само як і міста інших країн. В той час як периферія концепту ПРОСТІР стверджується як реально існуюча, маюча географічні відповідники, центр хронотопу роману залишається невизначеним, а концепт ПРОСТІР у розбудові хронотопу отримує невизначений характер.

Продовжуючи аналіз топографічних компонентів, достатньо несподіваними виявилися результати аналізу назв вулиць та установ, згаданих у романі, наприклад:

“... *de la iglesia de los caruchinos, en la calle Andía...*” - ... від костелу капуцинів, на вулиці Андія... - вулиця Андія - реально існуюча вулиця у місті Бургос, на якій існує вищезгаданий костел, однак як виявляється із контексту твору, події у цей час відбуваються не у місті Бургос, а у Більбао.

“... *en el campus de Mundaiz de la universidad de Deusto...*” - ... в кампусі Мундайз Університету Деусто...- кампус Мундаїс дійсно існує, але належить університету Більбао, а не Деусто.

Отож, географічні назви, що належать до території країни Басків нібито переплутані, або частково не відповідають дійсності, в той час як все що стосується інших країн вказано чітко, або без уточнень:

“... *en Madrid (en la plaza Mayor); después de una estancia inicial en Roma, con saludo al nuevo Papa a la multitud, visitaron diversas ciudades italianas*”. -у Мадриді (на Головній Площі); після початкового перебування в Римі, привітавши нового Папу з натовпу, вони відвідали різні італійські міста.

Такі результати вважаємо залежними від наміру автора зробити периферію хронотопу роману, його фундамент, якомога достовірним, таким чином компенсувати художність виміру та залишивши простір для авторських змін у тому, що стосується географічного центру роману.

Надалі ми аналізували слова з відсутнім географічним чи топографічним компонентом, розпочавши аналіз із прийменникових форм вираження просторовості. В процесі було визначено, що на позначенні субфреймів РОЗТАШУВАННЯ, ЗАЙМАЄМА ПОВЕРХНЯ та ВІДСТАНЬ, значну частотність мали прийменники-опозиції *bajo* (148 разів) та *encima* (79 разів), адже мають чітку виражену просторовість у використанні: *encima de la mesa*, *encima de la cama*, *bajo de la ducha*. З особливостей використання цих прийменників треба зазначити про просторову значущість вертикальності розташування яку вони передають у тексті.

Такі прийменники із сильним просторовим означенням як *dentro* (155), *detrás* (58) та *frente* (75) також досить частотні, адже допомагають побудувати певну «координатну сітку», вказати на розташування предметів що заповнюють простір у романі, а також ці прийменники відповідальні за проксеміку між персонажами:

“Desde entonces lo había estado imaginando con la ropa quemada, con la brecha *en la frente*, ingresado en el hospital”.

“Mirar *de frente* a las personas, a las cámaras fotográficas. Se lo prometió en el tanatorio, con el Txato *dentro de la caja*”.

“Y si uno de ellos dijera: “Hala, vamos a tirarnos de cabeza al río”, Joxian iría *detrás* como un corderito. *detrás de la iglesia*”.

“Se acordaba de que la noche anterior, antes de acostarse, la tarta todavía estaba entera *dentro del frigorífico*”.

“...*en la frente de su hija, detrás de una señora*”.

Необхідно зазначити, що проаналізовані прикметники на позначення розміру (*alto*, *bajo*) у романі не мали просторової значущості, тому були виключені зі способів реалізації концепту ПРОСТІР при побудові хронотопу.

Найбільш значущим у романі є прийменник *en*, як виразник місткості об'єктів. Маючи найбільший кількісний показник (більше 10.000 використань), він однак є репрезентантом субфрему МІСТКІСТЬ, але не є

рушійним фактором розбудови концепту ПРОСТІР у романі, що пояснюється його граматичною функцією у іспанській мові.

В той самий час, прийменники *fuera (afueras)* (110), *lejos* (62) та *cercano* (10), вже має істотну просторову значимість у романі: *fuera de tu sitio, fueras, fuera de Universidad, lugar cercano, restaurante cercano, lejos del mar*. Отже, в ході аналізу було з'ясовано, що субфрейм, ВІДСТАНЬ та РОЗТАШУВАННЯ виражаються саме прийменниковим способом, через позначення частини простору, зайнятої матеріальним об'єктом або дистанцією, що лежить між об'єктами.

За кількісним показником слово *kilometro* (8), репрезентант субфрейму ВІДСТАНЬ, не набуває широкого вжитку, та використовується на позначенні невизначеної дистанції:

“...unos ocho o diez kilometros...” - десь з вісім чи десять кілометрів;

“... como un kilometro de distancia...” - десь приблизно із кілометр;

“... a muchos kilometros...” - за багато кілометрів;

Вдаючись до аналізу лексем за принципом масштабування, ми дізналися що субфрейм МІСЦЕ (*SITIO*) передають наступні слова: *pais* (34), *region* (2), *ciudad* (49), *calle* (275), *parque* (6). Отже, кажучи про макротекст твору, можна стверджувати про тенденцію до розбудови урбаністичного хронотопу роману.

Вважаємо за необхідне додати, що ця група вираження концепту ПРОСТІР містить у собі категорію «відкритості» та «свободи»:

“... a la calle de una ciudad civilizada...” - на вулиці цивілізованого міста;

“...un país nuevo, otra cultura, otro idioma, otros gestos, otros olores...” - ... нова країна, інша культура, інша мова, інші жести, інші запахи.

Однак у деяких випадках це слугує авторові за стилістичний засіб, побудований на грі слів, з певним хронотопічним означенням просторовості:

“*En un país grande como este lo mejor es callar*”. - У такій великій країні як ця, найкраще - мовчати.

Було також з'ясовано що субфрейм МІСЦЕ у романі набуває вираження за допомогою такої загальною лексеми як *lugar* (94), семантика якої залежить виключно від контексту мікротексту абзацу. що було підтверджено численними прикладами:

“...*de algún lugar cercano...*” - ...з будь-якого місця поблизу... (маються на увазі заклади);

“...*aquel mismo lugar...*” - на тому самому місці (маються на увазі позиція яку займає персонаж у кімнаті).

“Y fueron Joxe Mari y Patxo una mañana a estudiar el terreno... y *en lugar de taller metalúrgico* se encontraron una nave vacía”.

Лексема *zona* (30), що за результатами опитування досить частотно приймає вираження субфрейму МІСЦЕ, у всіх аналізованих випадках використання вимагає наступного контекстуального уточнення у мікротексті:

“...*zona prohibida detrás de iglesia...*” - заборонена зона за церквою;

“...*aquella zona de fábricas...*” - ... той район заводів;

“...*la zona de los bancos...*” - ...банківська зона.

Робимо висновок, що у романі лексема *zona* як компонент хронотопічної будови також набуває чіткого просторового значення лише у контексті речення та словосполученнях-уточненнях.

Виокремлена під час асоціативного експерименту лексема *área* згадується у романі лише 2 рази, а просторової значущості набуває лише один раз: “...*en el área del servicio...*” - ... в зоні обслуговування.

Отже, стверджувати, що засоби вираження субфрейму МІСЦЕ виокремлені у асоціативному експерименті не знайшли відповідного поширення у романі. При подальшому аналізі ми з'ясували, що субфрейм МІСЦЕ у романі найчастотніше передається через лексему *calle* та лексеми на позначення слів “будинок” чи “заклад”, а саме: *casa* (412), *cuarto* (48), *hotel* (35), *oficina* (32), *cafetería* (30), *bar* (28), *restaurante* (24), *edificio* (16), *universidad* (12), *quiosco* (8), *mercado* (7), *peluquería* (4), *escuela* (1).

Для кращого розуміння тенденції використання цих лексем на позначення субфрейму МІСЦЕ, надаються наступні контекстуальні приклади, в яких чітко простежується результат репрезентації концепту ПРОСТІР у будові хронотопної структури роману:

“En la *calle* Urbietta oyó su nombre”.

“Salía hasta la *calle* el típico rumor de voces punteado por alguna que otra risotada”.

“Yo no busco nada. Yo voy a mí *casa*. ¿No puedo ir a mi *casa*?”

“Vamos, vamos. Todos aquellos carteles en la paredes de su *cuarto*”.

“La *oficina* estaba instalada en un altillo”.

“Él propuso tomar asiento en la *cafetería* del *hotel* del Londres”.

“En un *quiosco* de la *plaza* de San Francisco compró un ejemplar de *El Heraldo de Aragón*”.

Щодо кількісних показників частотності використання саме цих одиниць просторової значущості, то вони не викликають подиву через те що головними персонажами роману є баскська сім'я, у якої сцени розмов батьків відбуваються удома; діти цієї сім'ї або працівники офісу, або ще студенти, що виїжджали з країни, тому цілком логічно, що автор тяжіє до розбудови хронотопу через вищезазначені слова. Отже, вважаємо, що така просторова складова хронотопу роману є логічно вмотивованою та цілком доцільною.

Також треба зазначити, що була відзначена така специфічність цієї групи одиниць просторової значущості, як загальне вираження категорії “замкнутості” простору:

“*Es que en la pequeña casa hay mucha soledad*”. - В маленькому будиночку багато самотності.

“*Tengo una pequeña casa y tengo cama*”. - У мене є невеликий будинок і є ліжко.

“*...los objetos personales que guardaba en la oficina*”. - ...особисті речі, які я зберігав у офісі.

“*El Txato nunca te había revelado que guardase una pistola en la oficina*”. - Ель Чато ніколи не розповідав тобі, що пістолет зберігається в офісі.

У перших двох випадках замкнутість передається через прикметник *requieña* та негативну конотацію яку він набуває мікротексту абзацу, в останніх двох прикладах *oficina* втрачає означення робочого місця та набуває функцію “камери зберігання”, що передає конотацію “замкненості”.

Загалом стверджуємо, що результати проведеного аналізу мовного матеріалу лише частково співпадають із результатами проведеного вільного асоціативного експерименту. Розбіжності, які ми зазначимо надалі, викликані жанровою специфікою роману, авторською стилістикою та суто темпоральним компонентом хронотопічної структури роману.

Зазначається, що в результаті ретельного дослідження тексту роману лексеми на позначення субфрейму КОСМОС які б мали просторову значущість не були знайдені. Отож, логічним здається зроблений висновок, що для автора в процесі розбудови хронотопу роману суфбрейм КОСМОС концепту ПРОСТІР не отримує необхідності та не набуває вербального вираження у тексті.

Що стосується процес репрезентації у тексті суфбрейму ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРОСТІР, то до засобів вираження, частково спираючись на отримані результати аналізу темпоральної структури роману, були віднесені наступні словникові одиниці: *periódico, revista, televisión, radio* та *Internet*. Однак, в ході аналізу, з’ясувалося, що не дивлячись на свою частотність у використанні, лише у невеликій кількості випадків вони мають просторову значущість для побудови хронотопу роману, а важливість для хронотопу отримують виконуючи роль онімів у тексті.

Так, наприклад, лексема *periódico*, що вербалізує такий субфрейм, як ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРОСТІР, трапляється у тексті роману 48 разів, та крім вираження концепту ПРОСТІР у контексті мікротексту отримує і темпоральну значущість:

“Entregó a cada uno un ejemplar de *periodico Egin* y un paquete de *Ducados*”.

“...un *periódico españolista*”.

“...leyó en un *periodico de ayer*”.

“*Mañana, si eso, lo leeré en el pereódico*”.

Лексема *revista* використовується у романі 18 раз, виконуючи ті самі функції: *revistas de la Gran Via, la revista Pronto*. Приклад: “Y en un puesto de *revistas de la Gran Via* vio la cara de su padre en la portada de un *periodico* y estuvo en un tris de comprarlo, pero no se atrevió”.

Серед перерахованих одиниць просторової значущості, лексема *televisión* використовується у романі 7 разів, проте просторової значущості отримує лише в одному випадку: “Lo *único* que a esa hora lo habría inducido a permanecer levantado eran las retransmisiones de pelota en la *televisión vasca*”, – в котрий раз, концепт ПРОСТІР реалізується за рахунок національно-забарвленої лексеми (*pelota* — традиційна баскська гра в м'яча) та валоративного компоненту.

В свою чергу лексема *radio* отримала більшу частотність (21), однак для побудови хронотопу не використовувалася загалом, з'являючись на периферії тексту роману, та приймаючи лише темпоральні значення.

“Para entonces la *televisión* e innumerables *emisoras de radio* habían difundido la noticia”.

“Más exactamente un retraso de noticia que acababa de escuchar en la *radio mientras conducía*”.

Досить неочікуваним, хоча логічним, виявилось що лексема *Internet* у романі представлена лише 1 раз, та не отримує якого-небудь просторового змісту. Загалом, результаті аналізу тексту роману на позначення субфрейму ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРОСТІР ми дійшли висновку, що цей субфрейм не набуває широкого впливу на реалізацію концепту ПРОСТІР у романі, однак, активно використовується автором для створення периферії просторових координат.

ВИСНОВКИ

Хронотоп виступає формотворчим фактором, який окреслює межі художнього світу, а у художньому тексті також виконує структуроутворюючу функцію: відтворює взаємозв'язок між просторами автора-творця та літературного персонажу, поєднує точку зору, окреслює значення просторово-часових образів та аналізує макросвіт героїв у романі, будову якого складає єдність просторового і часового аспектів.

Художні твори мають на меті зображення реального світу, для чого використовують основні форми його існування – час і простір, які являють собою найважливіші характеристики художнього образу, забезпечуючи цілісне сприйняття художньої дійсності і організуючи композицію твору.

Однак художній світ завжди умовний, а отже, простір і час як складові літературного твору – теж умовні, а отже не дивним здається, що виявлення особливостей хронотопічних характеристик стає найважливішим етапом літературознавчого аналізу тексту. Засобом наповнення художнього простору стають предмети і об'єкти різного роду марковані зачимістю просторово-теморальних координат, більш того, вираження концептів ЧАС та ПРОСТІР набувають специфічного, етнічного характеру.

Аналіз матеріалів, які утворюють теоретичну базу дослідження, показує що для вивчення хронотопної структури художнього тексту з точки зору лінгвокогнітивістики, необхідно роздивлятися художній текст на наявність лексичних одиниць і граматичних явищ, що вербалізують концепти ЧАС та ПРОСТІР у тексті. Була зроблена спроба виділити хронотопічний комплекс романа в контексті його цілісного розгляду крізь призму лінгвокогнітивістики, як результат, аналіз хронотопічних координат дав можливість прослідкувати еволюцію простору у романі від замкнутого до відкритого, а часу від історичного до художньо-обумовленого.

З'ясували, що у семантичній структурі словникових виразів поняття часу та простору пов'язано також із рухом, напрямком та дистанцією, також слід врахувати, що слова набувають темпоральної значущості не тільки в словосполученнях або в реченнях, а і в складі граматичних структур, в той час як слова що виражають просторовий концепт можуть виражати складові концепту у мікротексті абзацу як самостійно, так і у складі словосполучень.

В результаті проведеного аналізу, ми дійшли висновку, що за допомогою лише лексичних одиниць чи граматичних явищ побудувати художній текст не видається можливим через те що граматичний час, з яким ми маємо справу в текстах, здатен “перескакувати” з майбутнього в минуле, потім в сьогодні, потім знову повертатися в майбутнє, а художній простір має властивість бути “хибним”, таким що не відповідає реальності або відповідає лише частково.

Що стосується розподілу часу та тимчасових стрибків, сюжет психологічного роману Ф.Арамбуру “Patria” розташований у різних хронологічних моментах, які важко визначити. Для роману характерна навмисна відсутність календарних одиниць, які б репрезентували таку складову фрейму концепта ЧАС, як субфрейм МИНУЛЕ. Це зроблено саме для того, щоб не зруйнувати будь-яку ілюзію реальності, яка може виникнути при розгляді художнього твору з історичної точки зору.

На матеріалі дослідження було підтверджено, що концепт ЧАС у сприйнятті автора навмисно виражається через субфрейми МИНУЛЕ та ТЕПЕРІШНЄ. Характерним тяжіння до репрезентації субфрейму МИНУЛЕ засобами прийоменниковими засобами, це надає автору змогу наративно моделювати час у романі. Граматичні засоби вираження часу вказують на те що для вираження концепту ЧАС в Арамбуру тяжіє до дієслівних форм минулого часу, наративно розгортаючи хронотоп роман у минулому, в той час як із суб'єктивної точки зору героїв всі події знаходяться у теперішньому, що репрезентується відповідними лексичними та граматичними засобами у діалогах.

Результати проведеного дослідження дають змогу стверджувати, що в романі концепт ЧАС можна візуалізувати двома колами, що позначають субфрейми МИНУЛЕ і ТЕПЕРІШНЄ, де субфрейм ТЕПЕРІШНЄ лежить у площині субфрейму МИНУЛЕ, в той час як субфрейм МАЙБУТНЄ не знаходить такої частотної реалізації у хронотопних координатах роману. Для того щоб стверджувати, чи є такий випадок є характерним для художньої літератури іспанською мовою треба провести подібний аналіз із іспаномовним художнім твором такого ж жанру.

Концепт ПРОСТІР виражається у романі лексичними засобами, з аналізу стверджується, що Арамбуру робить обирає місцем подій безіменне місто. Вдаючись до хибних топонімів у тексті він посилює референційність по відношенню до багатьох місць у країні Басків і збільшує референтну здатність роману, таким чином, робимо висновок, що простір роману має безліч посилань: він може відноситися до будь-якого баскського міста середнього розміру. Висловлювання ж персонажів, використання лексики баскської мови, згадування баскських онімів та реалій лише збільшує цю референційність, – все це складає у ментальності персонажів (та ментальності автора за ними) певну концептуальну категорію, концептосферу “баскського” у романі, що може слугувати темою подальшої розвідки.

Р кінцевому результаті, праця підтверджує, що концепт ПРОСТІР знаходить мовну репрезентацію через субфрейми МІСЦЕ, ВІДСТАНЬ, ДИСТАНЦІЯ, РОЗТАШУВАННЯ, ЗАЙМАЄМА ПОВЕРХНІСТЬ та МІСТКІСТЬ. Субфрейм КОСМОС не знаходить мовної репрезентації у тексті роману, а субфрейм ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРОСТІР слугує периферією при розбудові хронотопу роману.

На жаль, з'ясувати граматичну групу вираження концепту ПРОСТІР виявилось занадто складним, через брак інструментів аналізу, однак аналіз граматичної групи вираження концепту ПРОСТІР та її роль у побудові хронотопної системи роману може слугувати подальшим напрямом вивчення

особливостей будови хронотопних структур крізь призму лінгвокогнітивістики.

За підсумками дослідження виникло питання, чи така специфіка репрезентації концептів ЧАС та ПРОСТІР є результатом авторської стилістики, чи результатом впливу національно-етнічної приналежності автора? Отримані результати праці планується порівняти із працями авторів-іспанців та авторів-басків, з метою пошуку точок перетину авторських моделей хронотопу та засобів репрезентації концептів ЧАС та ПРОСТІР крізь призму національної картини світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алефиренко Н.Ф. Спорные проблемы семантики. Москва : Гнозис, 2005. 326 с.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Богдан С.К. Методи й методика лінгвостилістичних досліджень. Луцьк, 2011. 28 с.
4. Болдырев Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики. *Вопросы когнитивной лингвистики*. Тамбов, 2004. №1. с. 18–37.
5. Бібік В.Б. Категорія хронотопу як об'єкт літературної критики. Філологічні семінари. Вип. 12: Літературна критика і критерії художності. Київ : Логос, 2009. С. 80–83.
6. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. Москва: Русские словари, 1996. 416 с.
7. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. В поисках новых путей лингвострановедения: гипотеза (лого)эпистемы. Мироздание вне и посредством языка. Москва: Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2002. 168 с.
8. Воркачев С. Г. Методологические основания лингвоконцептологии *Теоретическая и прикладная лингвистика. Аспекты мета коммуникативной деятельности*. Воронеж, 2002. №3. С. 79–95.
9. Воркачев С. Г. Лингвокультурная концептология : становление и перспективы. *Серия литературы и языка*. Москва : Изв. РАН, 2007. Т. 66. № 2. С. 13–22.
10. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва : КомКнига, 2006. 139 с.

11. Гжегорчикова Р. Понятийная оппозиция верх — низ (пол. "wierzch" — "spyd") и языковая модель пространства. Логический анализ языка. Языки пространств. Москва : Языки русской культуры, 2000. С. 78–83.
12. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода. *Вопросы языкознания*. 1994. № 4. С.17-33.
13. Ізотова Н.П. Текстовий концепт ШЛЯХ ДО СЛАВИ в англomовних біографічних романах ХХ століття: семантико-когнітивний та наративний аспекти : автореф. дис. канд. філол. наук. Київ, 2009. 21 с.
14. Золотова Г.А. Коммуникативная грамматика русского языка. Москва : ИПО «Лев Толстой», 1998. 528 с.
15. Коркішко В.О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*. Київ, 2010. №23, ч. 1. С. 388–395. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17235/45-Korkishko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 18.05.2021).
16. Космеда Т.А. Аксиологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки. Львів : ЛНУ ім. І.Франка, 2000. 350 с.
17. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузгина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. Москва : Издательство Московского государственного университета, 1996. 245 с.
18. Кубрякова Е.С. Части речи с когнитивной точки зрения. Москва : ИЯ РАН, 1997. 327 с.
19. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка. *Серия литературы и языка*. Москва : Известия РАН, 1993. Т. 52. №1. С. 3 – 9.
20. Матковська Г.О. Темпоральна організація художнього тексту. URL :

- http://www.rusnauka.com/15_NNM_2014/Philologia/2_170512.doc.htm
(дата звертання: 19.04.2021)
21. Маркес Г.Г. Сто років самотності. Москва : Фоліо, 2015. 480 с.
 22. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. Мінск : ТетраСистемс, 2004. 256 с.
 23. Минский М. Фреймы для представления знаний. Москва : Энергия, 1979. 153 с. URL: <http://hegelnet.org/intsys/literature/minsky-frames.pdf> (дата звернення: 24.05.2021).
 24. Молгамова Л.О. Засоби вираження наративного дейксиса. URL : http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v21/part_2/24.pdf (дата звернення 12.05.2021).
 25. Найдьонова Н.С. Лінгвостилістичний аналіз етноспецифічного художнього тексту: порівняльне дослідження : монографія. Москва : Флінта; Наука, 2014. 344 с.
 26. Никитина И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа : автореф. дис. ... док. философ. наук: спец. 09.00.04. Москва : МГУ, Эстетика, 2003. 24с.
 27. Никитина С.Е. О концептуальном анализе в народной культуре. *Логический анализ языка. Культурные концепты*. Москва : Наука, 1991. С. 117–123.
 28. Николина Н.А. Филологический анализ текста. Учебное пособие Москва : Академия, 2003. 256 с
 29. Перебийніс В.І. Статистичні методи для лінгвістів : посібник, 2-ге вид., випр. і допов. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
 30. Петров В.В., Герасимов В.И. На пути к когнитивной модели языка. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва: Прогресс, 1988. №. 23. С.5-11.
 31. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. Москва : Искусство, 1976. 616 с.

32. Рогачева Ю.Н. Репрезентация фрейма «память» в современном английском языке: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Белгород, 2003. 182 с.
33. Ромашина О.Ю. Формирование фрейма эмоционального звучания и его репрезентация в глагольных лексемах современного английского языка: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Белгород, 2004. 189 с.
34. СФС – Современный философский словарь. Москва : Академ. проект, 2004. 864 с.
35. Савельева В.В. Від художнього тексту до художнього світу. Теорія. Методика. Практика. Алмати : Фонд ХХІ століття, 2000. 252 с.
36. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации: монография. Київ : ЦУЛ «Фитоцентр», 2002. 336 с.
37. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: монография. Волгоград : Перемена, 2004. 340 с.
38. Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (К основаниям сравнительной концептологии). URL : <http://abuss.narod.ru/Biblio/stepanov1.htm> (дата звернення 11.04.2021).
39. Степанов Ю.С. *Литература и языки*. Москва : Изв.РАН, 2001. №1. С. 3 – 11.
40. Топоров В.Н. Об индоевропейской заговорной традиции. Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Москва : Заговор, 1993. С. 3–103.
41. Тошович Б. Экспрессивный синтаксис глагола русского и сербского/хорватского языков. Москва : Языки славянской культуры, 2006. 560 с.
42. Тураева З.Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное. Москва : Высшая школа, 1979. 218 с.
43. Тураева З.Я. Лінгвістика тексту (Текст: структура та семантика). Москва : Просвітництво, 1986. 127 с.

44. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 348 с.
45. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания. *Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка*. Москва: Прогресс, 1988. №23. С. 52–92.
46. Хайдеггер М. Время и бытие. Москва : Республика, 1993. 445 с.
47. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
48. Яскевич Т.В. Репрезентация фрейма «выбор» в современном английском языке : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Иркутск : РГБ ОД, 1998. 145 с.
49. Aramburu Fernando. *Patría*. Madrid : LUIV4, 2017. 723 p.
50. Bennett D.C. Spatial and Temporal uses of English Prepositions. *An Essay in Stratificational Semantics*. London, 1975. 235 p.
51. Chomsky N. Knowledge of Language: Its Nature, Origin, and Use. New York : Praeger, 1986. 307 p.
52. Díaz de Guereñu. J. M Fernando Aramburu, narrador. San Sebastián: Universidad de Deusto, 2005. 405 p.
53. Geertz Cl. Ethos, World-View and the Analysis of Sacred Symbols. Boston : Little, Brown and Company, 1970. 325 p.
54. Jackendoff R. Languages of the Mind. Essays on Mental Representation. London : The MIT Press Cambridge (Mass), 1993. 200 p.
55. Leech G.N. Towards a Semantic Description. London : Penguin Books. 1969. 200 p.
56. Morson G.S, Emerson C. Creation of a Prosaics. Stanford : Stanford University Press, 1990. 552 p.
57. Villanueva D. El comentario de los textos literarios : la novela. Valladolid : Aceña, 1989. 204 p.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

58. Real Academia Española. *DLE – El Diccionario de la lengua española*. URL : <https://dle.rae.es/> (дата звернення 11.08.2021).
59. Real Academia Española. *DHLE – El Diccionario histórico de la lengua española*. URL : <https://www.rae.es/dhle/> (дата звернення 14.08.2021).
60. Real Academia Española. *El Diccionario del estudiante (Secundaria y Bachillerato)*. Madrid : Taurus, 2016. 1584 p.
61. Real Academia Española. *Diccionario esencial de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2006. 1684 p.

RESUMEN

El objeto de investigación es la novela psicológica "Patria" del escritor moderno español Fernando Aramburu.

El objetivo del estudio es identificar las particularidades de la creación de una estructura cronotópica en la ficción de la lengua española a través del prisma de la cognición lingüística.

Principios teóricos y metodológicos: disposiciones clave de la teoría del cronotopo artístico sobre el material de la literatura rusa, ucraniana e inglesa (O.O. Potebnya, N.A. Nikolina, M.M. Bakhtin, G.N. Leech, etc.) y métodos de estudios de la cognición lingüística (E.S. Kubryakova, D.S. Likhachev, V.A. Maslova, etc.) en el estudio de conceptos.

Los resultados obtenidos permiten afirmar que para estudiar la estructura cronotópica de un texto artístico desde el punto de vista del linguocognitivism, es necesario buscar en el texto artístico la presencia de unidades léxicas y fenómenos gramaticales verbalizando los conceptos de TIEMPO y ESPACIO en el texto.

Se constató que al construir coordenadas temporales, el concepto de TIEMPO en la percepción del autor se expresa intencionalmente a través de los subtramas PASADO y PRESENTE. Característica de la tendencia a representar el subframe PAST por medios preposicionales, y los medios gramaticales de expresión del tiempo indican que para expresar el concepto de TIEMPO F. Aramburu tiende a las formas verbales del tiempo pasado.

Los resultados confirman que el concepto de ESPACIO encuentra representación lingüística a través de las estructuras cognitivas LUGAR, DISTANCIA, DISTANCIA, UBICACIÓN, SUPERFICIE OCUPADA y CAPACIDAD.

Palabras clave: cronotopo, coordenadas cronotópicas, F. Aramburu, "Patria", cognición lingüística, concepto, estructura cognitiva

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

Я, _____, студент(ка) _____ курсу,
форми навчання _____, факультету _____,
спеціальність _____,
адреса електронної пошти _____,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему
« _____ »

відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

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

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

Дата _____

Підпис _____

ПІБ (студент) _____