

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

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

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему КОГНІТИВНО-ПОЕТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ПРОЦЕСІВ
ЛІНГВАЛЬНОГО ВІДТВОРЕННЯ ПСИХОЕМОЦІЙНИХ СТАНІВ
ЛЮДИНИ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ХХ СТОЛІТТЯ**

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

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

Рецензент к.п.н., доц. Надточій Н. О.

Запоріжжя – 2022

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

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

ЗАТВЕРДЖУЮ

В.о. завідувача кафедри
Надточій Н. О.

«_____» _____ 2022 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ТОКМАКОВІЙ МАРІЇ ВОЛОДИМИРІВНІ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Когнітивно-поетологічний аналіз процесів лінгвального відтворення психоемоційних станів людини в художніх текстах ХХ століття»

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

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

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

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

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) теоретичні засади лінгвістичного дослідження емоційно - почуттєвих станів в художньому тексті, 2) методика дослідження емоційно-почуттєвих станів в образно-нарративній структурі творів авторів ХХ ст 3) специфіка образно-нарративної репрезентації емоційно-почуттєвих станів в художній семантиці творів.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Галуцких І. А., д. ф. н., доц.	26.05.2021	26.05.2022
Розділ 1	Галуцких І. А., д. ф. н., доц.	12.07.2021	12.07.2022
Розділ 2	Галуцких І. А., д. ф. н., доц.	05.09.2021	05.09.2022
Висновки	Галуцких І. А., д. ф. н., доц.	09.11.2022	09.11.2022

6. Дата видачі завдання: 25.05.2022

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	квітень 2021	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	квітень 2021	виконано
3.	Написання вступу	квітень 2021	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	серпень 2021	виконано
5.	Написання практичного розділу	жовтень 2021	виконано
6.	Формулювання висновків	листопад 2021	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2021	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2021	виконано
9.	Захист	грудень 2022	виконано

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

Магістрант _____

М. В. Токмакова

Керівник роботи _____

І. А. Галуцьких

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____

Е. О. Веремчук

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 83 стор., 93 джерела.

Об'єкт дослідження: засоби образної інтерпретації емоційно-почуттєвих станів персонажів в творах ХХ століть

Мета роботи: виявити специфіку образної інтерпретації психоемоційних станів персонажів в художній прозі ХХ століття.

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

Отримані результати: В досліджуваних текстах концептуалізація і вербалізація емоційних станів здійснюється шляхом актуалізації низки концептуальних тропів, серед яких домінуючими є такі способи образної концептуалізації як метафора, метонімія, або їх комбінація – метафтонімію, а також оксиморон, де переважно за кількісними показниками в якості джерела переосмислення слугує концептосфера *ТІЛО ЛЮДИНИ / HUMAN BODY*, яка залучається і актуалізується в образному переосмисленні психоемоційних станів людини.

Переважна кількість засобів образної концептуалізації емоційн в художніх текстах ХХ століття за акціологічними показниками відносяться до негативних, поясненням чого є притаманна свідомості ХХ століття трагічність візії життя як страждання під катастроф епохи, а також і схильності людей глибше переживати саме негативні емоційні стани.

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

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ КОГНІТИВНО-ПОЕТОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ПСИХОЕМОЦІЙНИХ СТАНІВ ЛЮДИНИ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ ХХ СТОЛІТТЯ	6
1.1 Образність художнього тексту	6
1.2 Інтерпретація образності художнього тексту: когнітивно-поетологічний підхід	13
1.3 Лінгвальні засоби вираження психоемоційних станів в мові і художньому тексті	23
РОЗДІЛ 2 СПЕЦИФІКА КОГНІТИВНО-ПОЕТОЛОГІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПСИХОЕМОЦІЙНИХ СТАНІВ ЛЮДИНИ В ХУДОЖНІЙ СЕМАНТИЦІ ТВОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ	35
2.1 Методика когнітивно-поетологічного дослідження образної репрезентації психоемоційних станів людини в художньому тексті ...	35
2.2 Способи образної концептуалізації психоемоційних станів в художніх текстах	44
2.3 Тенденції в образній репрезентації психоемоційних станів в художніх прозі ХХ століття	53
2.3.1 Образне отілеснення емоційної сфери людського буття	53
2.3.2 Перцептивні образи в художньому зображенні психоемоційних станів	60
2.3.3 Персоніфіковані емоції і почуття в образному просторі художніх текстів ХХ століття	67
2.4 Аксиологічність в образній інтерпретації психоемоційних станів...	70
ВИСНОВКИ	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	77

ВСТУП

Питання художньої інтерпретації явищ дійсності в художніх творах перебувають у фокусі уваги філологічних досліджень останнього часу, сконцентрованому, зокрема, на проблемі породження текстового значення в ракурсі естетично спрямованого переломлення об'єктів дійсності в художній реальності і відображення цієї образної інтепретації в художній семантиці.

Це пояснюється також і тим, що сучасні лінгвістичні дослідження виразно тяжіють до міждисциплінарності, причому не лише в плані методології і залучення методологічного апарату інших наук, а і в плані загального розширення фокусу уваги, що все частіше і ширше виходить за рамки суто мовних явищ, і включає до кола дослідницького інтересу специфіку вербального і текстового втілення позамовних феноменів.

Водночас і спектр явищ, що входять до кола аналізованих лінгвістами, розширюється, охоплюючи суміжні з мовою явища, серед яких мисленнєві процеси і структури, а також психоемоційні стани [Воробйова 2007; Воробйова 2013; Koevesces 2002; Koevesces 2005; Жаботинская 2004].

Цю роботу присвячено дослідженню психоемоційних станів, які супроводжують буття людини протягом життя, що складають один з найважливіших просторів художньої картини світу. Окремі аспекти емоцій і почуттів перебували в центрі уваги в лінгвістиці і її когнітивному напрямі і в їх художньому відображенні [Харкевич 2007; Lakoff 1980; Koevesces 2000], проте все ще простір для дослідження специфіки репрезентації психоемоційних станів в рамках новітніх напрямів і методологій, що обумовлює актуальність цього дослідження.

Актуальність роботи підкріплюється актуальністю методики концептуального аналізу, інструментарій якої застосовано тут із залученням здобутків когнітивно-поетологічних та лінгвосеміотичних досліджень, адже механізми інтерпретації психоемоційних станів персонажів у художній прозі

XX століття не знайшли системного розгляду в лінгвістичних дослідженнях художньої літератури.

Об'єкт дослідження – текстове відображення психоемоційних станів в англійських художніх текстах XX століття, що є результатом інтерпретативної діяльності їх авторів як представника певної епохи.

Предмет дослідження – когнітивно-поетологічні аспекти образної інтерпретації психоемоційних станів в художній семантиці творів XX століття.

Акцентована увага до теми емоційно-почуттєвих станів людини в літературі саме періодів модернізму й постмодернізму обумовила вибір **матеріалу** роботи, яким став корпус художніх текстів англійських письменників В. Вулф, Д. Г. Лоуренса, Дж. Фаулза, що в сукупності відбивають характерне сприйняття емоційно-почуттєвої сфери в XX столітті.

Мета дослідження – виявити специфіку і окреслити основні риси і тенденції у образній репрезентації психоемоційних станів людини в художній прозі XX століття.

Мета дослідження зумовила формулювання наступних **завдань**:

- розкрити специфіку розуміння поняття «образність» в сучасній лінгвістиці та когнітивній поетиці;
- визначити суть когнітивно-поетологічного підходу до аналізу художньої образності;
- здійснити вибірку текстових фрагментів з художніх текстів зазначених авторів, де описані психоемоційні стани;
- розробити методіку дослідження і здійснити реконструкцію концептуальних тропів вжитих для образної концептуальзації психоемоційних станів;
- розкрити специфіку лінгвальної актуалізації емоцій і почуттів персонажів в художніх творах обраних авторів;
- визначити місце і роль емоцій в текстотворенні, у образній структурі художнього образу.

Методи дослідження: метод інтерпретативного аналізу, метод концептуального аналізу для реконструкції концептуальних тропів в тексті, елементи компонентного методу для аналізу семантики лексичних одиниць; метод суцільної вибірки – для добору матеріалу відповідно до розробленої системи ідентифікації лінгвальних відповідників психоемоційних станів в корпусі обраних художніх творів; метод кількісного і системного аналізу – для визначення основних ознак лінгвального відображення психоемоційних станів в художньому тексті; описовий і інтерпретативний метод – для опису отриманих результатів дослідження.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання отриманих результатів на факультативних заняттях з когнітивної лінгвістики і поезики, для подальшого вивчення специфіки образного означення психоемоційних станів в художніх творах ХХ століття.

Структура та обсяг роботи. Дослідження складається із вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (83 сторінки, 93 найменування).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ КОГНІТИВНО-ПОЕТОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ПСИХОЕМОЦІЙНИХ СТАНІВ ЛЮДИНИ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1 Образність художнього тексту

Наше спілкування з художнім твором – складний психологічний процес, який розпочинається актом чуттєвого сприйняття закодованої символічної інформації, яка здатна сприйматися реципієнтом різним чином.

Сприйняття художнього твору відбувається як поступально-зворотній процес, під час якого задіюється читацький досвід, асоціативне мислення і уява читача як реципієнта, осмислюється художньо-естетична доцільність твору, здійснюється хоча б часткова інтерпретація його інформаційних блоків і сенсу в цілому осягаються співвідношення тексту, підтексту і контексту, позицій автора, оповідача, наратора, ліричного героя, персонажів, їх багатоголосся тощо [Аносова 2002, с. 23].

Сприйняття художнього твору, без сумніву, є індивідуально-суб'єктивним процесом, який є неповторним і варіативним, але в ньому виділяється інформаційне ядро, яке співвідноситься насамперед з фабулою твору, зображеним у ньому предметним світом і його персонажами, які створюють певну константу у його сприйнятті.

Художній текст є свого роду посланням автора своєму потенційному читачеві, де читач відіграє повноцінну роль у «створенні» тексту, оскільки від читача залежить правильна інтерпретація, виявлення мети автора, ось чому У. Еко вважав читача «співавтором» художнього тексту, який творить його в своїй свідомості [Еко 1998, с. 98]. І так чи інакше, меседж автора

сприймається читачем, від якого очікується певна реакція впливу, в чому процес продукування тексту і його сприйняття схоже на процес комунікації. Тільки за наявності реакції у читача та емоційного резонансу такий акт сприйняття може вважатись успішним. Так художній текст як прояв акту комунікації можна вважати завершеним не тоді, коли його прочитано і проінтерпретовано відповідно до задуму автора, але за читачем залишається право на власне розуміння тексту, сприйняття його естетичної і духовної складових [Астен 2000].

Це часто буває непростим внаслідок складної системи образно-символічних засобів, які застосовуються автором для створення специфічної художньої картини світу твору.

Тож в цьому підрозділі розглянемо специфіку розуміння явища образності, без якої неможливим є естетичний бік художнього тексту, адже це явище є надзвичайно складним.

Поняття образу взагалі є засадничою категорією буття, адже будь-яке відображення є образ, тобто ідеальна сутність [Барт 1989]. Це є утворення свідомості, явище індивідуального досвіду, що уособлює всезагальні здобутки людства і існує як суб'єктивна реальність. Власне, всі емпіричні і духовні надбання людства вкладаються у складну систему образів. Для людства вони і є тією самою реальністю, яку воно сприймає, осмислює і інтерпретує. Стати частиною об'єктивної реальності образ може, лише набувши матеріальних форм за допомогою засобів виразу, що можуть передбачати позначення вербальними засобами, а також графічними (символами, малюнками тощо).

Образ може трактуватись як універсальна категорія, яка слугує засобом закріплення практичних та духовних здобутків людства, що в різних видах мистецтва набуває різних форм і засобів вираження.

Так, літературні образи створюються за допомогою мови і мовних засобів, які для письменника слугують засобом створення картини і образ виступає тією ланкою, що пов'язує текст і твір в органічну єдність, що, в

свою чергу, виникає на основі текстуального мовлення і формує образ твору в свідомості читача. Тож термін «образ» у широкому його розумінні означає відображення зовнішнього світу у свідомості читача або конкретно-чуттєве уявлення про явище [Аносова 2002]. Від звичайного пізнавального образу художній образ відрізняється не лише узагальнюючим характером, а й властивою йому емоційно-естетичною оцінкою таірця, його естетичним ідеалом.

В естетичній теорії художній образ стає стрижневим поняттям, що є сутнісною основою мистецтва, умовою його буття особливим способом фіксації і передачі духовного досвіду, спосіб втілення творчого задуму митця матеріальні форми засобами художньої мови, які можуть чуттєво сприйматись і осмислюватись. Художній образ – це засіб об'єктивації творчого духу в матерії формування, що надає йому виразних, досконалих способів буття «у формах дійсності» [Барт 1989]. Він є перехідною ланкою, засобом надання естетично опанованій дійсності досконалого буття у межах твору як духовного цілого.

Художня образність, тобто специфічний спосіб буття мистецької реальності, та художність образу, тобто майстерна довершеність твої як художньої реальності, в єдності утворюють естетичну визначеність мистецтва як цілісного, ідеального буття реального світу [Барт 1989, с. 313], який, що важливо, може сприматись чуттєво. Таким чином кожен художній твір може витлумачуватись як цілісний світ образів, що символізують багатство виявлень ідеальної буттєвості у формах досконалості.

Що стосується самих засобів вираження, то художня мова мистецтва є образною сама собою, це є складна духовна структура художньої реальності, кожна складова якого є образом, а твір як художнє ціле – це складна система образності.

Різноманіття і складність образної структури твору обумовлює повноту та глибину буття естетично проінтерпретованої дійсності у художньому тексті, що немов формує окреми світи, і ця образна картина світу є значно

глибшою, ніж повсякденний плин подій, що змінюють одна одну в перебігу буття.

Образи в художній літературі постають у розмаїтті своїх типів, виділених і систематизованих літературознавцями, серед яких образи-персонажі, образи-картини природи (пейзажі), образи-речі, образи-емоції (ліричні мотиви), образи-колективи, образи-символи, зорові, слухові, смакові образи, образи дотику чи запаху тощо [Аносова 2002].

Витвором мистецтва і літературним твором є не будь-яке утворення, а саме такий спосіб та такі засоби формування, завдяки яким образ є достатньо красномовним, вводить суб'єкт сприймання у свій світ, переконує у власній доцільній життєвості й спонукає до співпереживання і емоційного резонансу. В цьому і полягає сила художньої образності, що ідея набуває життєвої повноти та переконливості у чуттєво сприйманих художніх образах.

Отже, кожна зі складових твору як внутрішньо цілісно структурованої єдності об'єктивно зумовлена цією логікою цілісності й утворює його образну тканину. Тому поняттям “образ” в єдине ціле пов'язується і поєднується кожен елемент цієї структури (слово, фраза, фрагмент тексту).

Образність як домінуюча властивість художнього твору завжди перебувала в центрі уваги науковців різних напрямів досліджень і лінгвістичних парадигм, зокрема. Останнім часом до вивчення образності стала активно залучатись когнітивна теорія, але витoki аналізу образного простору, понять “образність” і “образ” простежуються ще в античній поетиці і риториці, особливо розгорнутого тлумачення набуваючи в трактатах Платона, в санскритській, арабській, східній та античній поетиці, в поетиці Арістотеля, які були самими ранніми дослідженнями образної структури поетичного мовлення. Розроблена в них теорія тропів, аланкар, словесних поетичних фігур до сьогодні застосовується в стилістичному аналізі художнього твору. Так звана «доктрина прикрас» Арістотеля панувала протягом довгого часу в період канонічної епохи, здійснюючи вплив на розвиток теорії словесного поетичного образу Нового часу.

Теоретико-аналітичний підхід до наукової літератури з проблем теорії словесного поетичного образу в різні епохи його формування як художньої і мовної категорії дозволяв вирізнити різні підходи до його інтерпретації і дає можливість стверджувати, що словесний поетичний образ – це багатовимірна величина, яка формується і змінюється на тлі змін типів художньої свідомості й типів поетичного мислення, обумовлених вимогами літературно-стильової концепції поетичних напрямів та моральними імперативами епохи, в яку відбувається формування образу [Шурма 2008].

Сьогодні в теорії словесного поетичного образу виокремлюється три головних напрями аналізу його сутності. Перший з них – онтологічний, у руслі якого дослідники намагаються визначитись із питанням, що є словесний поетичний образ по суті. Другий – комунікативно- функціональний, де у фокусі уваги питання мети його створення в художньому тексті, і третій – когнітивно-дискурсивний, представники якого ведуть пошук способів формування і специфіку функціонування словесного образу [Белєхова 2004, с. 45].

В межах кожного з перелічених напрямів вирізняється низка підходів до тлумачення і інтерпретації словесного образу, де відмінності у визначенні пояснюються вибором предмета аналізу, фокусом уваги на певному аспекті образного засобу та лінгвістичною парадигмою, в рамках якої проводиться дослідження.

Онтологічний напрям поділяється на морфологічний, етимологічний, девіативний, гносеологічний, лінгвопсихологічний підходи, кожен з яких орієнтовано на визначення іманентних ознак і властивостей словесного художнього образу. Цей підхід притаманний, зокрема, Арістотелю з його онтологічною концепцією образного засобу як основи естетичного в літературі, в той час як функціонально-когнітивний підхід трактування художнього тексту фокусується на спектах отримання задоволення від впізнавання образів. Він впевнений, що формування образів в літературі є результатом властивих людині наслідуванню, копіюванню, і взагалі міметичної поведінки, де реципієнт тексту отримує радість саме від думки, що удавання (або мімезис), уподібнення

робить образ тотожним тому об'єкту або явищу, який імітується, і оце впізнавання, супроводжуване відповідними когнітивними процесами, в аристотелівському імперативі є «чудом пізнання», а отримання радості фокусують дослідження на емоційних аспектах образу і образності художнього тексту [Белехова 2004; Шурма 2008].

В роботах, які виконаних в рамках гносеологічного підходу словесний художній образ інтерпретується як спосіб відбиття реальності: міметичний або діететичний, як засіб естетичного відображення дійсності, де міметична функція реалізується вже виключно в художньому відбитті реальності [Белехова 2002, с. 19].

Починаючи з епохи Новітньої історії й протягом всього ХХ ст. з розвиненням рефлексії і саморефлексії як здатності автора переосмислювати культурний досвід, словесний образ став трактуватись як засобом художнього освоєння життя, за допомогою якого досягається не лише імітація реальності (мімезис), а й її художнє перетворення (дієгезис) [Белехова 2002, с. 19]. На сучасному етапі розвитку теорії образності образ трактується як засіб художнього осмислення реального і уявного світу, що виступають основою семіозису, і що генерує процес нескінченного формування нових смислів.

Наразі у філологічних дослідженнях художній образ тлумачиться по-різному. В комунікативно-функціональній парадигмі виокремлюють різні підходи до вивчення словесної художньої образності – в рамках комунікативного, семантичного або лінгвопоетологічного, лінгво-семіотичного (де акцентується знаковий бік художнього образу), лінгвокультурного та інших підходів, що сформувались і розвиваються завдяки залученню основних здобутків когнітивної концепції образності і когнітивної теорії взагалі [Белехова 1999].

Вважається, що словесний образ повинен створити особливе бачення предметів, а не просто їх розпізнання, оскільки він виходить за рамки номінації, і повинен бути присутній, так званий, ефект «очуднення», що створює нове бачення реальності.

Систематизація поглядів стосовно сутності засобів словесної образності в різних лінгвістичних парадигмах структуралістського і постструктуралістського напрямів дає можливість виявити започаткування когнітивного підходу до аналізу художньої семантики. Зокрема, висновки американських вчених школи «нової критики» щодо сутності метафоризації стали основою теорії концептуальної метафори. До того ж, традиційні методи компонентного, семасіологічного й ономасіологічного аналізу, розроблені в традиційній лінгвістиці, стали підґрунтям концептуального аналізу [цит. за: Воробйова 2013]. У руслі когнітивно-дискурсивної парадигми прослідковано концептуальний (когнітивна лінгвістика), прототиповий (когнітивна психологія і поетика), когнітивно-семантичний, когнітивно-семіотичний, когнітивно-поетологічний, когнітивно-нарративний і лінгвосинергетичний підходи. Саме в когнітології, на думку О. П. Воробйової, розроблено методологічний апарат, який може слугувати для аналізу багатовимірної структури художнього тексту та його домінантної складової – образного простору [Воробйова 2012; 2013], адже саме специфіка формування художніх образів та їх вербального втілення щільно пов'язана із змінами типів художньої свідомості і формуванням видів художнього естетичного мислення, що відбувалось «від синкретичного мифопоетического мислення в архаїчну епоху на етапі його становлення до аналогового і асоціативного в канонічний період розвитку і далі до парадоксального, параболічного і есеїстичного мислення на індивідуально-творчому етапі літературної творчості» [Воробйова 2013, с. 16].

Специфіка когнітивно-поетологічного підходу і особливостей візії образності художнього тексту розглянемо в наступному підрозділі роботи, де також сфокусуємо увагу на основних положеннях формування когнітивної поетики в цілому як досить нової галузі досліджень художньої літератури.

1.2 Інтерпретація образності художнього тексту: когнітивно-поетологічний підхід

Образність художнього тексту перебуває у фокусі уваги вчених, що виконують свої дослідження в рамках когнітивно-поетологічних студій. Оскільки лінгвістика сьогодення має тенденцію до міждисциплінарності, в аналізі художнього тексту це виражається в системності і комплексному характері підходу, що залучається до вивчення його різних аспектів і образних засобів виразності. Такий комплексний аналіз загального філологічного напрямку – це аналіз узагальненого типу, який потребує визначення проблематики художнього твору, його ідеї і змісту у кореляції із вивченням композиційно-мовленнєвої структури тексту, образного простору тексту, його просторово-часової організації та специфіки інтертекстуальних зв'язків, які позначені мовленнєвими сигналами [Білодіда 1980, с. 242]. Мета філологічного дослідження, таким чином, полягає в демонстрації залежності специфіки художнього тексту і його ідеї від системи його образів, а також компонентів текстової організації. Художній текст із залученням такого підходу тлумачиться як естетичний феномен, якому властиві цілісність, образність і функціональність, а також як форма апеляції до світу, як комунікативна одиниця, в якій, в свою чергу, утворюється певна комунікативна ситуація, і як окрема динамічна система мовних засобів.

Аналіз тексту постає як інтелектуальна діяльність дослідника, що здійснюється в науковому ракурсі, результатом чого є поява вторинного тексту, інтелектуального продукту, що містить вже осмислену на основі сприйняття первинного тексту інформацію, але оформлену в науковому стилі, а не художньому. Це робить процес аналізу художнього тексту своєрідним способом отримання і переробки знань про дійсність, який відбувається в такій послідовності: від пізнання образного уявлення буття в авторській моделі світу опосередковано через чуттєво-почуттєве прийняття

читача до фіксації набутих і проінтерпретованих ним знань, вражень і емоцій у науковому тексті як продукті інтелектуальної опрацювання художнього тексту певного автора [Воробйова 2013].

Когнітивістика міцно укріпила свої позиції як напрямок досліджень, що займається вивченням мисленнєвих процесів людини за останні десятиліття не лише в зарубіжному, але й українському мовознавстві. Одне з базових понять когнітології є когніція, а також когнітивний аналіз, який змінює парадигму поняття дослідження тексту, що стимулювало стрімний розвиток нової галузі знань – когнітивної теорії літератури, що вирізняється в рамках когнітології [Вансяцкая 1999, с. 379]. Об'єктом дослідження і традиційного літературознавства, і когнітивної теорії літератури виступає одне й те саме явище – художній текст, відрізняються лише підходи до його вивчення і мета аналізу, яка в когнітивній теорії літератури (в когнітивній поетиці) переміщується на розкриття когнітивних (ментальних, мисленнєвих) процесів, на підґрунті яких відбувається продукування, сприйняття, розуміння та інтерпретація художнього тексту. Різниця також полягає в тому, що когнітивний напрямок не обмежується лише самим текстом і внутрішніми закономірностями його будови, а вимагає поєднання когнітивних, пізнавальних, комунікативно-діяльнісних аспектів, а також функціонування мови [Воробйова 2004, с. 5].

Проблематика когнітивної поетики бере свій початок в дослідженнях Р. Цура [Tsur 1992], що продовжує ціла низка досліджень художнього тексту в рамках когнітивної поетики на теренах України (Л. І. Белехова, О. П. Воробйова, І. А. Галуцьких) та представники їх наукових шкіл [Белехова 2004; Воробйова 2000; Галуцьких 2016].

Відмінною рисою когнітивної теорії літератури в плані не лише загальної концепції, а й методології, є відхід від традиційного погляду на образні засоби як суто мовне явище, що набувають нового трактування в межах цього підходу, аналізуючись як спосіб специфічних мисленнєвих процесів, де фокус уваги зосереджується на вивченні різних концептуальних

тропів. Зокрема, метафора трактується як засіб мислення, за допомогою якої абстрактні сфери досвіду людини можуть бути концептуалізовані в термінах конкретних явищ [Воробйова 2013, с. 205]. Інші види тропеїки в цій теорії є значно менше дослідженими, хоча вирізняються також концептуальна метонімія та концептуальний оксиморон [Glynn 2002]. Значно менший інтерес приділено вивченню інших тропів, зокрема образного порівняння, проте всі дослідники сходяться на думці, що це є одним із засобів вивчення мовної картини світу автора, для чого детально аналізується тропеїчна система твору.

У мовознавстві знайшла відбиття ідея, яка сформульована ще в роботах О. Потебні, про недосконалість та недостатність порівнянь, оскільки «яким би не було прекрасним порівняння, та воно примушує нас думати про те, що зовсім не становить необхідну належність суб'єкта, який мислиться, воно нас розважає, краще кажучи, саме сприймається, як відсутність строгого мислення» [цит. за: Галуцьких 2016, с. 37]. І вже в його роботах можна спостерігати витoki когнітивної теорії літератури.

Популярність дослідження саме метафори серед інших тропів в когнітивному ракурсі пояснюється тим, що метафора завдяки своїй логіко-семантичній структурі не має такої однозначності в розумінні і інтерпретації, як порівняння, а змушує реципієнта залучати більше інтелектуальних зусиль для декодування художнього тексту, що передбачає також необхідність домислювання того, чого немає в контексті [Гетьман 2004, с. 55].

Натомість вважається, що при залученні порівняння, воно інтерпретується легше, оскільки в ньому прямо вказується про об'єкт і суб'єкт порівняння. Але і тут є різночитання із думкою, що образне порівняння може викликати аналогічні проблеми, що й метафора. Когнітивна наука дає відповідь на ці суперечки, дійшовши висновку, що ефект образного порівняння не відрізняється від ефекту відповідної метафори, оскільки обидва базуються на одній метафоричній концептуалізації і на одному напрямі мисленнєвих процесів [Греймас 2004, с. 29]. Ще радикальніших

висновків дійшли інші мовознавці, стосовно більшого когнітивного навантаження для інтерпретатора під час розпізнавання і тлумачення образних порівнянь порівняно з метафорами, що пов'язано із наявністю імпліцитної категоризації у випадку порівняння [Девідсон 2000, с. 423].

Втім, всі дослідники сходяться в думці, що і метафора, і порівняння як стилістичний засіб виразності мають в основі одну й ту саму когнітивну операцію – аналогове мислення або «образне порівняння», що трактують як логіко-когнітивну операцію, результатом якої є формування тропа на відношеннях подібності, категоріальною ознакою якого є експліцитне вираження суб'єкта і об'єкта уподібнення або ототожнення [Греймас 2004].

Узагальнюючи здобутки когнітивної теорії і когнітивної лінгвістики, зокрема, можна говорити про когнітивні дослідження художньої семантики, де дедалі чіткіших контурів набуває такий напрям, як когнітивна поетика, заснована Р. Цуром, і подальша розробка якої пов'язана з роботами М. Фрімен, Е. Семіно, П. Стоквелла та інших.

Як визначає суть цього напрямку Р. Цур, когнітивна поетика є міждисциплінарним підходом до вивчення художньої літератури, при якому застосовується інструментарій, розроблений когнітивною наукою [Tsur 1992, с. 1]. І саме в межах такого підходу розробляються гіпотези, які достеменно прояснюють суть кореляції між художніми засобами та структурними закономірностями і тенденціями, які простежуються в художніх текстах. Когнітивна поетика вивчає те, як художня мова і форми, рівно як і сприйняття художнього тексту регламентуються особливостями обробки інформації людиною [Stockwell 2002, с. 2], а точніше, тими ментальними механізмами, які цей процес регулюють.

Головними питаннями когнітивної поетики наразі залишаються три основних питання:

- 1) проблема референції та способів репрезентації світу у художній літературі;
- 2) проблема природи творчого і творчості;

3) проблема кореляції між мовою художнього тексту й повсякденною мовою.

У пошуку відповіді на перше із зазначених питань поетологи виходили з різних версій розуміння процесу мімезису як уподібнення реальному світу або не погоджувались із цією думкою, ґрунтуючись на концепції можливих світів або, подібно до структурної традиційної поетики, на нереференційну теорію значення, де в основі семантики художнього тексту (художньої семантики) лежить самореференція, не залежно від пошуку відповідності реального або уявного світу. У рамках когнітивної поетики опозиція мімезису і дієгезису відходить на вторинний план, а в центрі уваги опиняється ідея переломлення в художній свідомості – так званого втіленого розуміння (*embodied understanding*).

Відповідно до такої ідеї наше сприйняття світу і себе в ньому осмислюється (концептуалізується) пересічним типом свідомості шляхом емпіричних уявлень сенсомоторного експерієнційного походження, що отримує інтерпретацію крізь призму культурологічного фільтру [Ингарден 1962, с. 55]. В результаті осмислення відбувається за аналогією із отриманим досвідом, тому, зокрема, С. А. Жаботинська вважає, що думаючи метафорично, ми не думаємо абстрактно [Жаботинская 1997].

Окрім за це, дослідники відмічають аналогічність процесів мислення при формуванні художньої образності і пересічних процесах мислення. В їх розумінні межа між повсякденною і художньою свідомістю розмивається, оскільки пересічна ментальність розглядається як образна і творча за своєю іманентною природою, а «художня» прицілює за аналогічними механізмами і принципами, що дослідники нахивають «*the literary mind*» [Turner 1998]).

При такому підході художня свідомість не протиставляється повсякденній, а ґрунтується на аналогічних, власне, тих самих когнітивних процесах, які просто застосовуються з іншою метою – метою художнього самовираження та естетичного впливу [Tsur 1992, с. 4]. Основою цього висновку є наявність меж мисленневих процесів, адже художня свідомість є

проявом структурованої уяви, яка не є необмеженою. Навпаки, художня уява так само підпорядковується загальним когнітивним принципам, які нашаровують когнітивні обмеження на логіку художньої уяви, побудову художнього дискурсу, формування і функціонування фігур [Turner 1998].

Разом із цим, ці висновки не дають однозначної відповіді на питання про те, що визначає суть художньої творчості і чим відрізняється художнє мислення від повсякденного, хоча і принципово творчого, хоча пошук відповіді на це питання і почалось ще в роботах Р. Цура, і ведуться до теперішнього моменту.

Р. Цур вважає, що в художній творчості працює принцип переваги художнього над пересічним когнітивним процесом. А це означає, що поряд зі звичним використанням когнітивних процесів, процес художнього мислення – під час створення і сприйняття художнього тексту передбачає, їх модифікацію, порушення, а іноді й деформацію, іншими словами - адаптацію цих процесів до мети створення художнього образу, для досягнення якої мислення не було пристосоване [Tsur 1989, р. 4]. І вони дійсно існують, в результаті створюючи свого роду когнітивний прорив, утворення нової структури в концептуальній картині світу, що втілюється в абсолютно новітніх художніх образах, які Л. І. Белєхова називає кенотипами [Белєхова 2004, с. 274].

Реконструкція того, як і для чого укорінені в повсякденній свідомості когнітивні процеси переломлюються у свідомості художній, потребує опрацювання методик концептуального аналізу художніх текстів, якіможуть застосовуватись як для прозових, так і поетичних. Розробка таких методик, які дозволяють об'єктивувати інтуїцію інтерпретатора тексту – читача, перекладача або дослідника, і розгадати ці неоднозначності у тканині художнього тексту [Колегаєва 2010], зробити прозорими текстові аномалії, визначити діапазон прототипового прочитання тексту, структурувати концептуальний простір образної системи того чи іншого автора, є одним із найважливіших здобутків когнітивної поетики.

Дослідники визнають, що, все ж, необхідно поєднувати метод концептуального аналізу із більш традиційними методами стилістичного, семіотичного, наративного та інших видів аналізів, а частіше лінгвісти застосовують принцип бриколажу як комбінування різних технік, дібраних відповідно до конкретної необхідності і мети дослідження [Воробйова 2012].

В когнітивній поетиці наразі накопичено вже певний досвід інтерпретацій художніх текстів, де ключову роль відіграє методика реконструкції концептуальних метафор [Карпинец 2004, с. 12]. Зазвичай дослідники, вибудовуючи методикку аналізу, охреслюють характер протікання когнітивних процесів і напрями формування концептуальних просторів художнього тексту, будують схеми і моделі взаємодії текстових світів у семантичному просторі художнього твору, формування мереж концептуальної інтеграції, що допомагає виявити приховані смисли тексту [Воробйова 2002; Воробйова 2012] і виявити притаманні історико-літературному періоду тенденції цього плану.

Систематизація прийомів аналізу механізмів трансформації базових концептуальних тропів у складніші концептуальні утворення, що структурують семантичний простір художнього тексту [Koevesces 2005, с. 47-53] привела до розмежування чотирьох когнітивних механізмів художнього переосмислення базових концептуальних метафор. До них належать:

- 1) розширення, що передбачає появу в концептосфері джерела формування образу додаткової концептуального елемента або декількох елементів;
- 2) нарощування, підкріптя якого складає зміна ракурсу концептуалізації;
- 3) комбінація, яке ґрунтується на одночасній активації, накладанні, зливанні декількох базових концептуальних метафор в одну;
- 4) перегляд – процес, який націлено визнання сумнівним доречність метафор, вкорінених у пересічній свідомості.

Говорячи про термінологічний апарат когнітивного напрямку досліджень, то головним терміном є «концепт», під яким розуміють ментальний образ, сукупне уявлення про об'єкт, який має двоїсту сутність – психічну та мовну. З одного боку, це ідеальний образ, чи, точніше, прообраз, що втілює культурно обумовлені уявлення мовця про світ, з іншого – він має певну вербалізацію у мові, омовлення. Отже, когнітивна семантика має справу не із семанткою лексичних одиниць, а концептами.

З наведених особливостей методологічного і термінологічного апарату когнітивної поетики витікає і специфічне поняття образності художнього тексту в цьому напрямі досліджень.

Так, в ракурсі когнітивної поетики художній образ інтерпретується як лінгвокогнітивний або текстовий конструкт, який розглядають в єдності його передконцептуальної, концептуальної і вербальної площин [Белєхова 2002; Воробйова 2007; Воробйова 2012; Воробйова 2013]. Передконцептуальна площина словесного образу виражає його глибинний смисл, котрий виявляється шляхом детального аналізу образів-схем архетипів і базових концептів, які є його основою, де образ-схеми – це ідеальні когнітивні моделі [Lakoff, Johnson 1980], які можуть відігравати роль метамови в описі способу репрезентації знань, втілених у семантиці номінативних одиниць художнього тексту. Така метмова семантичного опису образ-схем архетипів і базових концептів репрезентується в якості семантичних вузлів або слотів, які містять дані про тілесний або емоційний досвід, структурні елементи і базову логіку протікання мисланневих процесів. Зокрема, тут важливу роль відіграє саме тілесний експірієнційний досвід людини, внаслідок якого отримані знання про ознаки, властивості і якості предметів, явищ і подій стають компонентами змісту концепту і пізніше застосовуються в номінативній діяльності. Емоційний досвід визначає тенденції в активації емоціогенного знання, яке є важливим для формування передконцептуальної структури словесного образу. Структурні елементи передбачають розуміння під ними набір концептуальних ознак, властивих базовому концепту, який активується

архетипами, до відбувається за допомогою “базової логіки”, що пояснює суть зв’язків і стосунків між базовими ознаками концептів та фізичним – тілесним досвідом людини [Белєхова 1999, с. 18].

Концептуальна площина словесного образу – це внутрішньоформний образ, структурований концептуальними схемами, які вилучаються чи реконструюються шляхом концептуального аналізу складнових царини мети і джерела образу на підґрунті теорії концептуальної метафори, метонімії та оксиморону.

Вербальна площина словесного образу є втіленням його передконцептуальної й концептуальної структури в словесну тканину тексту, що на ментальному рівні супроводжується низкою різних лінгвокогнітивних операцій і процедур, серед яких переважає саме конструктивно-творче мапування. На думку Л. І. Белєхової, словесний художній образ як тривимірна величина гнучко і адаптивно змінює свої межі відповідно до когнітивних і мовних операцій, що домінують у формуванні образу, та виду поетичного мислення (аналогового, асоціативного парадоксального, параболічного, або есеїстичного), який обумовлює ознаки і тенденції в процесах мапування [Белєхова 2002].

Мапування – це ще один термін когнітивної лінгвістики, що розуміється як лінгвокогнітивна операція проектування структур знань про ознаки і характеристики об’єктів і явищ навколишньої дійсності, що втілені в номінативних одиницях образного засобу [Белєхова 2002; Редька 2009; Tsur 1992].

Залежно від видів поетичного мислення та концептуальних тропів, які актуалізуються, і є когнітивною основою утворення художнього образу. Відповідно до характеру і напрямку мисленнєвої операції, вирізняються такі види мапувань як аналогове (атрибутивне, релятивне або ситуативне), субститутивне (або асоціативне), а також контрастивне.

Залежно від того, які тропи й фігури виразності застосовані у формуванні словесних образів, образи поділяють на типи, серед яких прості

образи: образи-метафори, образи-метонімії тощо, а також складні– образи-параболи і метабולי [Белехова 2002, с. 67].

Л. І. Белехова розмежовує типи художніх образів за комплексом критеріїв, головними я яких виступає опозиція «архаїчність – новизна», «простота – складність», що характеризують особливості семантико-синтаксичної та концептуальної структури, а також «здатність – нездатність» створювати нове значення або так званий «концептуальний прорив» у мисленнєвій і поняттєвій системі людини, рівно як і типи знань, втілених в семантиці художнього тексту. В результаті застосування такої методики і перелічених критеріїв словесні образи вона розподіляє на архетипи, стереотипи та новообрази (ідіотипи та кенотипи).

В таких умовах трактування процесу утворення нового образу відбувається засобом відхилення від фіксованих способів утворення його змісту шляхом модифікації лінгвокогнітивних процесів, лінгвокогнітивних операцій і процедур. Домінантними механізмами утворення ідіотипних словесних образів вважаються лінгвокогнітивні операції розгортання, спеціалізації й модифікації, які, в свою чергу, супроводжуються низкою таких лінгвокогнітивних процедур як узагальнення, розширення, компресія, зіткнення, перетинання [Белехова 2002, с. 21].

Тенденція до активізації в ході утворення тропів у межах одного словесного образу тих чи інших лінгвокогнітивних механізмів залежить не виключно від індивідуального стилю автора художнього твору, але й від історико-літературного епохи створення художнього твору, а також від зображуваного об'єкту образної концептуалізації.

Разом із цим, є це один аспект процесу образної концептуалізації, що безпосередньо є пов'язаним із темою нашого дослідження, емотивністю художнього тексту, а також знадністю образності художнього тексту викликати «емоційний резонанс» [Воробйова 2007, с. 34]. Тож в наступному розділі ми розглянемо особливості поняття емотивності художнього тексту, а історію вивчення лінгвального відображення художньої інтерпретації психоемоційних станів в тексті.

1.3 Лінгвальні засоби вираження психоемоційних станів в мові і художньому тексті

Звернення у рамках когнітивних досліджень художнього тексту до спільного чи відмінного в художніх інтерпретаціях світу, притаманних певному періоду, а також повертає нас до пошуків відповідей стосовно різного характеру сприйняття творі читачами і що саме обумовлює явище емоційного резонансу, а також стосовно сутності самих текстових структур, які викликають такий резонанс.

Наразі існує вже усталена традиція емпіричних досліджень сприйняття художнього тексту, де експериментально підтвердженою є магістральна, а не другорядна роль емоцій в сприйнятті та інтерпретації художнього тексту. Разом із цим, текстовий аспект емоційного впливу на читача досліджено до сьогодні досить фрагментарно і не системно, і тому створення більш цілісного уявлення про «емоційний «зміст» художнього твору і розкриття специфіки «емоційного виміру тексту» залишається одним з перспективних досліджень в когнітивно- поетологічних студіях.

Наразі в когнітивній поетикці напрацьовано два напрями емотивних студій. В першому з них, що представляють роботи Р. Цура, емоційність розглядається як феномен, подібний до інтуїції на підґрунті того, що обидві базуються на розмитій, докатегоріальній інформації, що, на відміну від власне когніції з високим рівнем процесів категоризації, характеризується гнучкістю, нестабільністю і переважною неусвідомленістю [Tsur 1992, с. 15].

На думку Р. Цура в літературному творі, як і в інших різновидах творчості, існує напруга між двома видами категоризації, підсилена тим, що різні емоції передбачають, за свідченням психологів, відхилення, у той чи інший бік, від нормального рівня енергетики. Все це сукупно впливає на сприйняття тексту читачем і провокує з його боку своєрідний емоційний резонанс. Є також емотивна дифузність, що створює у тексті та через

посередність тексту певну емоційну атмосферу, яка підсвідомо та шляхом так званої відкладеної категоризації здійснює свій вплив на читача, чим Р. Цур, фактично, намагається пояснити, яким чином художніх твір передає ті чи інші емоційні властивості або, іншими словами, як поети створюють вербальні еквіваленти емоційних станів [Tsur 1992].

У цьому аспекті дослідження Р. Цура [Tsur 1992, с. 34] корелює ще із одним підходом до емотивного виміру художнього тексту. Цей підхід ґрунтується на визнанні емотивної значущості іконічності (термін семіотики, що в теорії образності позначає уподібнення, подібність), у її різноманітних (фонетичних, акустичних, графічних, морфологічних, синтаксичних) виявах для інтерпретації художнього тексту і спирається на припущення, що іконічність тексту нібито може оминати когнітивну систему читача, випереджуючи її, впливаючи безпосередньо на читацьку систему афективної обробки інформації [Мещерякова 2011].

При цьому образ психоемоційного стану концептуалізується крізь призму інших явищ, укорінюючись в свідомості і пам'яті читача, і можна продовжити цю іконічну послідовність: форма імітує значення – форма імітує форму – форма імітує емоцію – до форми, що імітує думку [Воробйова 2013].

В ході сприймання твору емоції відіграють велику роль: вони збуджують увагу читача, підтримують увагу, динамізують читацьке зацікавлення, впливають на запам'ятовування твору. Читач немовби замикає собою естетичний ланцюжок, започаткований автором, і в кінцевому підсумку, тільки від нього самого залежить, чи зможе він оцінити належним чином естетичні переваги твору, відчутти справжню естетичну насолоду, сприймаючи його. Якщо читач не готовий до сприйняття твору, якщо він не налаштований на певний емоційний лад, що відповідає йому, якщо читач сприймає з твору лише виключно суху фактичну інформацію, навіть не намагаючись досягнути ідейну або емоційну сутність творів, і якщо читач не симпатизує настроям персонажів і не поділяє їх, змальованих або

відображених у творі — зрозуміло, що жодної насолоди читач не відчуватиме, і нічого нового й важливого для себе або про себе він не відкриє [Воробйова 2012].

Вирізняють три етапи художнього сприйняття або читацької діяльності, які є поєднаними воєдино [Белехова 2002].

Перший етап – це етап «вживання» в текст. Він специфічний тим, що читач дійсно ніби вживається до життєвого простору персонажів, освоюючи його як свій власний і наближуючи цей простір у своєму сприйнятті до реального. Читач ніби зливається з персонажем, відчуваючи і переживаючи аналогічне. Читач стає читачем-героєм: бачить світ, в якому відбуваються події, стає їх учасником, завдяки емпатії ототожнюючи думки і почуття персонажа зі своїми. Етап “вживання” не абстрагує читача від навколишнього світу. Повнота внутрішнього ототожнення читача з героєм, зазначає М. М. Бахтін, не є метою його естетичної діяльності. За М. М. Бахтіним, читач деякою мірою стає «творцем форми», бо форма є вираженням активного ціннісного ставлення автора-творця і сприймаючого до змісту, надає їй смислу – це і є етап завершення сприйняття художнього тексту [цит. за: Белехова 2002, с. 6-7].

Отже, дуже важливо фокусувати увагу в тому числі на ментальних процесах читацької інтерпретації, щоб зрозуміти мету, з якою створюється художній твір.

Підґрунтя людської психіки становлять чуттєві форми відображення реальності. Чуттєвий світ людини є надзвичайно складним. Психологи зазначають, що людина може розрізнити десятки тисяч відтінків різних почуттів, але для означення яких мовними засобами існує лише 5-6 тис. слів, що означає неспроможність людини назвати кожен із відтінків психоемоційних станів вербальним способом. Тому, відповідно, мовці вимушені називати одними і тими самими словами в чомусь відмінні між собою почуття, втрачаючи їх відтінки, до яких можуть додаватись інтонація, тембр голосу, погляд, міміка, жести тощо, та інші невербальні засоби

передачі емоційних станів.

Емоції взагалі є конкретним виразом почуттів або їх безпосереднім переживанням, внутрішнє позитивне або негативне реагування людини на ті умови або явища, які сприяють чи заважають задоволенню людських потреб [Воробйова 2011], серед яких виділяються і більш короткочасні й бурхливі почуття, що називаються афектами. Серед них можуть бути, зокрема, відчай або нестримна радість, жах чи розгубленість, захоплення або відраза, які на певний час оволодівають людиною повністю, позбавляючи її самоконтролю. Серед причин афектів – якісь неочікувані події чи ситуації, що мають надзвичайно важливе позитивне або негативне значення або сприймаються відповідним чином чи. Певне емоційне забарвлення, але й більшу сталість, мають і такі психічні стани людини як настрій, що залежить від стану здоров'я, погоди, стосунків з іншими людьми, ефективності її дій, та від безлічі інших факторів. І взагалі почуття людини дуже мінливі: вони проходять різні етапи свого розвитку.

Важливим в художньому творі є смислове нашарування образності, яке і створює життєвість джійсності у тексті. Послідовне розгортання подій, в яких простежується розвиток почуття через постійне відображення емоцій є подальшим наповненням образу. Відтінки емоцій в художньому тексті спрямовують уяву читача і формують його розуміння підтексту, ситуації, того, що відбувається за сюжетом.

Відносячи емоції і почуття до сфери універсального людського досвіду, вже ж виділяють певні специфічні для певної культури або нації емоції, які обумовлюються соціальними параметрами.

Традиційно емоційна сфера людини та її вплив на її діяльність вивчалися психологією, а останнім часом тема психоемоційних станів стала дуже популярною в лінгвістиці, що привело до формування міждисциплінарного підходу в рамках когнітивної теорії емоцій (емотіології), що об'єднує досягнення когнітивної психології і лінгвістики, який визначив потенційно нову проблематику вивчення психоемоційних

явищ. В дослідженнях використовуються отримані в інших галузях знання про емоції (зокрема, у когнітології), на підґрунті яких формується і розвивається лінгвістична концепція емоцій. Тому цілком логічним є те, що емотиологію визначають як науку про вербалізацію, вираження і комунікацію емоцій [Белєхова 2002, с. 5]. Суть лінгвістичної концепції емоцій полягає в тому, що суб'єкт відображає довколишній світ не повністю, а вибірково, виокремлюючи в ньому лише необхідне або цінне для неї в цей момент.

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

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

Дослідники вважають, що різні пласти лексики мають різний потенціал в позначенні сфери психоемоційного в мові, і значення мовних знаків конституюється або поняттями, або безпосередніми емоційними переживаннями, які ще не перетворились в поняття. Тому необхідно виокремлювати емотивну лексику, тобто слова, що мають емоційну забарвленість або безпосередньо виражають емоції, в основі виділення яких як своєрідного лексичного шару лежить їх особлива функція – функція вираження емоційного ставлення до оточення і середовища, що стає можливим внаслідок специфіки семантики цих слів, і лексику емоцій, представлену одиницями, значення яких складають поняття про емоції, які не позначають безпосереднього почуття, а лише думку про нього, тобто самі назви – це є знаки емоцій [Белєхова 2002, с. 5].

На думку окремих дослідників стосовно вираження емоцій мовними засобами слід підкреслити, що мова не виражає емоції як такі, вона передає суб'єктивну концептуалізацію і інтерпретацію емоцій. Емоції та емоційна сфера формують опосередковану реальність, тож здатність мови виражати емоції обумовлена існуванням тісного зв'язку емоцій і когнітивними процесами і ментальністю. Відображення емоційного досвіду носія мови локалізується у смисловій структурі слова. При цьому емоція зберігається в слові у вигляді ідеї про неї. У мовленні репрезентується не сама емоція, а її концепт, що являє собою складне структурно-смислове, лексично оформлене утворення, що ґрунтується на понятійній основі і охоплює поняття та культурну цінність цього поняття [Воробйова 2013].

В сучасному мовознавстві статус текстової емотивності є недостатньо визначеним, а ті дослідження, що відомі, часто передбачають ототожнення з експресивністю і оцінкою [Белєхова 2004]. Складність вивчення текстової емотивності обумовлює існування в лінгвістиці різноманітних підходів до нього.

Емоції (фр. *emotion* від лат. *emovere* «збуджувати, хвилювати») розглядається одна з форм відображення світу, що позначає душевні переживання і хвилювання [Белєхова 2004, с. 65]. Емотивність розглядається як одна з найбільш невизначених властивостей людини, незважаючи на велику кількість уваги лінгвістів до неї як однієї з найактуальніших об'єктів лінгвістичних досліджень [Мещерякова 2011]. Слід вказати, що емоції — це ті безпосередні переживання, що фіксуються в мові людини. Вони багатогранні і стоуються як біологічного, так і духового рівня людського буття, її поведінки, почуттів і досвіду [Белєхова 2004, с. 11].

Емоції можуть знаходити різне вираження: у вигляді емоційних реакцій, що є зовнішнім способом вираження емоцій, або у вигляді емоційного стану, яке відображає внутрішні переживання людини, але при цьому не має зовнішнього вираження. Оскільки емоційні реакції є зовнішнім способом вираження емоцій, одним з їхніх складових є вираз емоцій за

допомогою мови: вигуки, запитання тощо, адже мова – не лише унікальний засіб спілкування, пізнання навколишнього світу і впливу на реципієнта, але й один зі засобів самовираження. На рівні мови емоції трансформуються в емотивність, адже емоції - психологічна категорія, а емотивність – мовна. Емоції в тексті є відображенням різних аспектів людської емоційності і в той же час є характеристикою мовних і текстових засобів, що залучаються для позначення мовними засобами емотивного змісту» [Белєхова 2002, с. 6], охоплюючи всі мовні засоби відображення емоцій людини.

Поряд з емотивністю тексту наразі лінгвісти вивчають питання зображення емоцій в художніх літературі, проблеми засобів вираження емотивності на різних рівнях мови, що є основним джерелом вираження емоційного і душевного стану літературних персонажів, що і складає основу емотивності тексту.

Лексика номінації та опису емоцій є за своєю семантикою нейтральною. Лексичний фонд власне емотивних засобів мови формують емотиви – спеціальні лексичні одиниці, що виражають емоції. У своїй семантичній структурі вони обов'язково містять емоційний компонент. У залежності від типу емотивної семантики, всі емотиви поділяються на афективи, в яких емотивна семантика складає єдиний зміст семантики слова (наприклад: *Aw! Yeah! Yep! Oh! No, uh uh! Uh huh!*), та конотативи, в яких емотивні семи супроводжують основне логіко-предметне значення: (наприклад: *rascal, rogue, scamp*). Обидві групи лексики є емотивними як у мові, так і у мовленні. Серед лексики, що виражає емоції, особливе місце займають вигуки.

Наразі в лінгвістиці емоцій існує низка проблем, які визначають декілька головних напрямів досліджень, серед яких, зокрема, є комунікація емоцій, категоризація емоцій та емотивно-семантичний простір мови [Мороховский 1984].

Лінгвістика емоцій як наука сформувалась у ХХ ст. на основі психології та традиційного мовознавства. Проте до середини 70-х років

проблема вираження емоцій не була провідною в лінгвістиці, а роботи нього напряду за тематикою є досить рідкими.

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

Сьогодні, після десятків років досліджень у галузі лінгвістики, вивчення емоцій вийшло на новий рівень, як вважають науковці. Оскільки психолінгвістичні дослідження підтверджують емоційність як іманентну характеристику людської психіки.

Розрізняють два способи вираження емоцій:

- 1) вербальний (за допомогою мовних засобів);
- 2) невербальний (міміка, пантоміміка, жести тощо).

Отже, існує як мінімум дві семіотичні системи емоцій. При цьому, вербальний спосіб вираження емоцій переважає над невербальним у ряді характеристик, зокрема «надійності, швидкості, прямоті, ступені відвертості і якості декодування одержувачем» [Мороховский 1984]. Було виявлено, що словесна лексика у вираженні психоемоційних станів складає менше 35%, в той час як за допомогою невербальних засобів спілкування передається більше 65% інформації [Палійчук 2011, с. 17]. Це пояснюється тим, що не все можна передати за допомогою мови, адже мова бідніша за дійсність. До того ж, вербалізація емоцій не є точною, бо емоції ніколи не трапляються в чистому вигляді [Пирс 2000, с. 26-27].

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

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

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

вигуки);

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

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

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

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

Виділяють також такі з ситуативним емоційно-оцінним змістом окремо. Мовну одиницю, головна функція якої полягає у вираженні емоції мовця, називають «*емотивом*». Основними функціями емотивів вважають емоційне самовираження та функцію оцінки. Класифікація емотивів ще досі не вироблена. Порівнюючи лексику з цієї точки зору, можна виявити, що у багатьох мовах емотивів з негативною оціночною семантикою в кількісному відношенні більше, ніж емотивів з позитивною оцінювальною семантикою в кількісному .

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

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

Серед досвіду дослідження емотивних концептів назовемо роботу Г. І. Харкевич, в якій досить детально розглядаються лінгвокогнітивні механізми текстового втілення тривожних станів персонажа [Харкевич 2007]. В дослідженні увагу зосереджено на лінгвокогнітивних механізмах текстового втілення психофізіологічних виявів тривожності як риси особистості персонажа художнього твору. Було виявлено, що усвідомлення стану тривоги персонажами передається у художньому тексті через метафоричні і неметафоричні описи роздумів персонажів. Неусвідомлені вияви тривоги зображуються через описи спонтанної поведінки персонажів і підсвідомі метафоричні образи, що пов'язані з описами снів. Виявлено, що для тривожного стану характерними є модуляції голосу, оскільки персонаж хоче привернути увагу до свого стану, хоче отримати пораду чи допомогу, але боїться про це сказати прямо, іноді намагається навіть приховати свій стан. У наведених прикладах тривожно-боязкий стан персонажів, викликаний їх боязню появи болю, можуть видавати неконтрольовані зміни голосу.

До них належить також робота Г. А. Гоменюк, зосереджена на відображенні гніву в художньому тексті [Гоменюк 2012]. Яскраво виражений агресивний характер переосмислення емоції гніву переконливо ілюструється численними прикладами з художніх творів, що свідчить про високий ступінь образності концепту, який аналізується. Культурна модель фізіологічних симптомів емоції гніву формує основу для найпоширенішої в англomовній культурі метафори гніву: ГНІВ – ГАРЯЧА РІДИНА В КОНТЕЙНЕРІ. В свою чергу, ця метафора містить ряд більш деталізованих метафор, а саме: – у міру закипання рідини в контейнері її рівень піднімається, отже, говорячи метафорично, зі наростанням гніву, рідина в контейнері піднімається.

В ході дослідження було реконструйовано когнітивну метафору ГНІВ – НЕБЕЗПЕЧНА ТВАРИНА, що підкреслює небезпеку цього емоційного стану, який перетворює людину на агресивного звіра. В аналізованому матеріалі спостерігалось персоніфікація гніву. В роботі також звертається увага на виокремлену метафору ГНІВ – ОБМЕЖЕНИЙ ПРОСТІР, тому що

існування об'єкта не може усвідомлюватись поза обмеженим простором. Емоція в цьому випадку і є існуючий обмежений простір, коли в ньому перебуває людина. Результатом проведенного аналізу стало виокремлення сформованих концептуальних метафор, основними з яких виступають: гнів – гаряча рідина в контейнері, гнів – небезпечна тварина, гнів – помутніння розуму, гнів – ноша, гнів – обмежений простір.

Домінування проявів емоцій і почуттів на тлі фізіологічних процесів і їх отілеснення відмічають і дослідники в сфері когнітивних поетологічних студій [Koevesces 2005], що дало підґрунтя для розгляду людського тіла крізь призму концептуальних метафор BODY IS A CONTAINER FOR THE EMOTIONS [Koevesces 2007, с. 202-206].

Сьогодні у сфері природничих наук неподільність взаємозв'язків психічного і фізіологічного не викликає сумнівів. Про зв'язок соматика та фізіології з психоемоційною сферою свідчить, зокрема, явище соматизації, суть якого полягає в появі тілесних реакцій як виявів психологічного дистресу, коли негативні емоції і почуття призводять до таких фізіологічних проявів, як хвороби [Lang 1994].

Нейробіолог А. Дамасіо, говорячи про етіологію емоцій / почуттів, має на увазі їхню обов'язкову вкоріненість в тілесному досвіді – нервових клітинах і ділянках головного мозку, що вводить емоції до складу «тілесного циклу».

Роботу рефлексивної функції тіла він пояснює поступом «емотивного стимулу», що відбувається на рівні сенсорики тіла, слід за чим мозок автоматично спричиняє появу хвилі змін у тілі, в його внутрішніх органах, що і підготовлює тіло до дії (підвищується рівень серцебиття, адреналін діє в кров'яному потоці тощо). На думку А. Дамасіо, саме таким є механізм взаємозв'язку наших емоцій і фізіологічних проявів в тілі [цит. за: Tsur 1992, с. 18].

Дійсно, більшість когнітивно-поетологічних досліджень зводяться до опису емоцій через тілесні прояви і фізіологічні процеси, які вони

стимулюють, як то: підвищення температури тіла, підвищення кров'яного тиску, ритму серцебиття (наприклад, HEAT IN THE BODY stands for ANGER, BLOOD PRESSURE stands for ANGER та ін.) [Koevesces 2002, p. 202-206] тощо. Існують системні дослідження про роль окремих органів і частин тіла людини, які «вміщують» емоції і почуття, в образному просторі англomовного художнього тексту в творах модернізму й постмодернізму [Галуцьких 2016].

В цій роботі акцент робиться на специфіці образної інтерпретації психоемоційних станів перонажів в художніх творах В. Вулф, Д.Г. Лоуренса, Дж. Фаулза тощо з метою виявлення специфічних ознак епохи в цьому аспекті.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА КОГНІТИВНО-ПОЕТОЛОГІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПСИХОЕМОЦІЙНИХ СТАНІВ ЛЮДИНИ В ХУДОЖНІЙ СЕМАНТИЦІ ТВОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1 Методика когнітивно-поетологічного дослідження образної репрезентації психоемоційних станів людини в художньому тексті

Розробка когнітивних теорій художньої семантики та їх спрямування на розкриття семіотичного потенціалу художнього тексту тяжіє до комплексного підходу [Галуцьких 2016; Brandt 2005, с. 119-120], що переводить на передній план можливість поєднання процедур когнітивно-поетологічного і семіотичного або семіотико-нарративного аналізів і напрацювання метаметоду інтерпретації художнього тексту, обидва з яких ґрунтуються на системі кодів [Галуцьких 2016].

Необхідність застосування комплексного методу обумовлюється, з одного боку, складністю художнього тексту як системи кодів, завдяки різномірності і багатовимірності рівнів текстової структури, з іншого – складністю і багатоаспектністю емоційно-почуттєвих станів людини як онтологічного явища.

Комплексна методика для застосування її на матеріалі англійської художньої прози модернізму й постмодернізму спрямована на виявлення взаємозв'язків між площиною ментальних структур, текстових (лінгвальних) та психоемоційними станами як абстрактним феноменом реального світу.

В світлі розвитку нарратологічних теорій, серед яких герменевтична і феноменологічна [Ricoeur 1979], структуралістська семіотична [Барт 1989; Греймас 2003], постструктуралістська і деконструктивістська теорії [Деррида 2001] та сучасних теорій образності художнього тексту [Белехова 2002;

Воробйова 2010], а також комбінації традиційних поглядів текстологів на художній текст як послідовність мовних одиниць, поєднаних смисловим зв'язком, і сучасного ставлення до тексту як складного знаку [Барт 1989], напрацьовано його розуміння як складного когнітивно-семіотичного простору [Барышнікова 2013; Воробйова 2013; Brandt 2005]. Він має свою структуру на мовному і мовленевому рівні, яка корелює і співвідноситься з когнітивним виміром тексту. Когнітивно-семіотичний підхід передбачає поділення в художньому тексті лінгвального – образно-нарративного, і когнітивного вимірів.

Отже, будь-який феномен об'єктивної реальності, включаючи абстрактні явища, відображений в художньому тексті, є комбінацією ментального уявлення про нього у автора або читача, а також текстового рівня.

Художній текст має образно-нарративну структуру, яку визначають, спираючись на досвід трактовку художнього тексту за Р. Бартом як сукупність смислотвірних кодів [Барт 1989], як «перехрещення, переплетіння і взаємо-зворотнього руху численних кодів, одночасно переплутаних і незавершених, об'єднаних культурним кодом» [Барт 1989, с. 417, 459-460], і водночас — як сукупності лінгвальних засобів передачі цих значень [Мороховский 1984, с. 116].

Будь-який феномен, що набуває відображення в художньому тексті, є інтегрованим в його образно-нарративну структуру і може бути інтерпретованим на її основі.

Аналіз романів та дослідження здійснювалося з опорою на такі процедури:

- 1) виокремлення фрагментів тексту, що відображають психоемоційні стани персонажів творів;
- 2) встановлення текстових сигналів наявності психоемоційного стану в персонажа;
- 3) ідентифікація емоцій, що відображається та її вторинних позначень;

4) розкриття когнітивних механізмів художнього втілення стану персонажа;

5) класифікація за типами образної концептуалізації;

б) інтерпретація отриманих результатів.

Отже, першим етапом дослідження є добір лінгвальних відповідників емоційно-почуттєвих станів персонажів з корпусу художніх текстів. При цьому переважно до кола уваги при доборі належали не первинні, які є прямими номінаціями емоцій та почуттів, а вторинні номінації, які образно називають ці психоемоційні стани, які в тексті отримують розгорнутий опис. Вторинні номінації включають метафоричні, асоціативні, евфемістичні, перифрастичні та інші стилістично марковані еквіваленти. Відбір здійснювався за семантичним принципом на основі відповідності з емоційно-почуттєвою сферою буття людини.

Серед вторинних номінацій психоемоційних станів в обраних текстових фрагментах, що описують психоемоційні реакції персонажів творів, найбільш частотними виступили переосмислені назви тілесних станів та сенсорики тіла.

Аналіз образності є наступним етапом дослідження, спрямованого на вивчення семантики художнього тексту в площині ментальних процесів, що допомагає виявити те, як образ об'єктивує в словесних формах знання про психічні стани людини як фрагменту світу і якими мовними засобами це здійснюється.

Художня образність досліджується в роботі з метою виявлення специфіки когнітивних процесів, які супроводжують хід образотворення [Brandt 2005, с. 117; Tsur 1992], і які одночасно дозволяють робити узагальнення стосовно характеру ментальних процесів, що відбуваються в пересічній свідомості, оскільки естетично-спрямована свідомість функціонує за аналогічними принципами, хоча і відбувається шляхом добору незвичних метафоричних корелятивів для об'єктивації світу речей внаслідок естетичного переломлення в художній семантиці [Tsur 1992, с. 68].

Враховуючи те, що художній текст постає перед нами як складний знак, що синтезує різноманітні коди [Барт 1989; Еко 1998], як засіб фіксації авторської інтерпретації картини світу мовними засобами, він здатний трансформувати і породжувати нові смисли і повідомлення, тоді як мова стає формою і засобом концептуалізації і образного відображення. В такому випадку з позиції когнітивістики текст виступає концептуальним простором, мапою чи мережею концептів, які можна розуміти як концентрацію смислів, значущих для людства, для тієї чи іншої спільноти або для окремого індивіда [Воробйова 2004, с. 128].

Вивчення образності художнього тексту в ракурсі її ролі в концептуалізації дійсності в художній картині світу шляхом аналізу фіксуєючих її мовних засобів уможлиблює виявлення мережі концептів, пов'язаних з концептосферою ЕМОЦІЇ І ПОЧУТТЯ і окресленню конфігурації домінантних смислів і тенденцій у їх баченні, актуалізованих представником англійського постмодернізму як індивідуально-авторському стилі письменника цієї епохи.

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

В когнітивно-поетологічних студіях процеси образотворення в художньому тексті та специфіка його образного простору підлягають вивченню за допомогою методів, розроблених в когнітивній лінгвістиці в рамках теорії концептуальної метафори [Lakoff 1980], концептуальної метонімії [Kövecses 2002], концептуального оксиморону [Gibbs 1993], що виступили методологічною основою концептуального підходу до дослідження образності.

Такий підхід, спрямований на реконструкцію концептуальних моделей в основі тропів, що утворюють образний простір художнього тексту, дозволяє виявити природу ментальних операцій як способу осмислення одного явища крізь призму іншого [Gibbs 1993, с. 275; Lakoff 1993, с. 247-248].

Приймаючи до уваги факт, що основними механізмами концептуалізації

вважають аналогію, асоціацію, логічні зв'язки [Галуцьких 2016, с. 227-232] та поєднання суперечливого аж до несумісного [Маріна 2005], вважається, що в основі кожного з тропів лежить певний тип ментальної операції і типу мислення: в основі метафоричного – аналогове осмислення людиною картини світу, метонімії, – асоціативне, оксиморону – контрастивне або парадоксальне мислення, що визначає відповідних тип мапування в основі формування образного засобу [Белєхова 2002, с. 188-190]. Шляхом розкриття лінгвокогнітивних механізмів, концептуальний аналіз слугує для виявлення знань, предметнених в семантиці тропів, оскільки в концептуальному аналізі це є початковий і основним етапом у пошуку прихованих текстових смислів через реконструкцію концептуального простору.

Так, одним з найчастотніших тропів є метафора — «троп або механізм мовлення, який складається у вживанні слова, що позначає деякий клас предметів, явищ і т. п., для характеристики або найменування об'єкта, що входить в інший клас, або найменування іншого класу об'єктів, аналогічного даному в будь-якому відношенні» [Тодоров 1983]. Концептуальна метафора виступає засобом пізнання, тому що «наша концептуальна система, за допомогою якої ми мислимо й діємо, за своєю природою є метафоричною, і її основна функція полягає у проясненні складних абстрактних моделей, якими, зокрема, є й емоції.

На сьогодні очевидно, що не лише людська мова, але й сфера її мисленнєвих процесів є метафоричними [Тодоров 1983, с. 378]. Завдяки здатності людини мислити метафорично, а саме – встановлювати аналогії між явищами та переосмислювати їх в термінах інших концептуальних елементів в мисленні людини формуються концептуальні метафори, які структурують сприйняття дійсності, мислення та дії [Lakoff 1980, с. 202].

Метафоричні формулювання, на думку Дж. Лакоффа й М. Джонсона, можуть настільки ж правдиво відбивати реальність, як і буквальні. Концептуальна метафора визначається як перенесення інформації з однієї сфери на іншу сферу знань, що містить інформацію про позначувальну

сутність [Lakoff 1980, р. 203]. Тим самим метафора стає результатом когнітивного процесу, який співвідносить два або більше референти, що звичайно не пов'язані між собою, і це приводить до виникнення семантичної концептуальної аномалії, симптомом якої, як правило, є певна емоційна напруга.

Метафора, таким чином, формується на глибинному когнітивному рівні і надалі з'являється в мові у формі висловлення. Своєрідність концептуальної метафори полягає в тому, що в її основі лежать не значення слів і не об'єктивно існуючі категорії, а концепти, що існують у свідомості людини. Ці концепти містять уявлення людини про властивості самої людини і навколишнього світу.

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

- 1) ідентифікацію концепту царини мети, який містить інформацію про об'єкт, що позначається;
- 2) ідентифікацію концепту царини джерела, що охоплює інформацію про об'єкт, який використовується для позначення іншого об'єкта;
- 3) встановлення смислових поєднань між доменами джерела і мети.

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

Процес реконструкції концептуальних тропів відбувається за таким алгоритмом: від аналізу мовних одиниць в художньому тексті, через аналіз

когнітивних операцій (виду мапування: аналогового, асоціативного, контрастивного) до реконструкції відповідних когнітивних моделей.

Розробка поетапної процедури ідентифікації метафори вже розроблялась в лінгвістиці [Воробйова 2013; Галуцьких 2016; Steen 1997; 2002], послідовність етапів якої застосована як підґрунтя для опису процесу реконструкції концептуальних тропів в цій роботі. Реконструкція концептуальних тропів здійснюється в цьому дослідженні відповідно до наступного алгоритму.

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

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

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

Червертим кроком є відтворення мапування як когнітивної операції,

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

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

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

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

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

Концептуальна метонімія тісно пов'язана з явищем концептуальної метафори. Але, якщо концептуальна метафора містить, як правило, царину мети й царину джерела, то метонімічне мапування відбувається в межах однієї царини [Чабаненко 2002, с. 37-77].

Метонімія присутня в концептуальній ментальній системі як когнітивна модель, що характеризується відношенням суміжності між компонентами, а отже, когнітивна (концептуальна метонімія) — це

проєкування мисленнєвих зв'язків, реально існуючих у свідомості людини, на семантичне варіювання слова, результатом чого стає концептуальна структура, між елементами якої існує відношення заміщення, що має місце в межах однієї концептуальної області [Чабаненко 2002].

Метонімія визначається як результат співрозташування ментальних просторів у амкаж однієї концептуальної царини або одного домену, як глибоко органічний поворот «того самого» змісту в дещо іншій площині [Шарпило 1995]. Всі концептуальні відношення суміжності, які дають основу для метонімічних переносів, є або стосунками співіснування, що базуються на синхронному існуванні їхніх елементів, або стосунками послідовності, що ґрунтуються на просторових, часових чи логічних узгодженнях.

При цьому зіставлявані або суміжні сутності не обов'язково мають бути суміжними у просторовому ракурсі. Сутність метонімічного мапування як раз є в тому, що добре відомий аспект явища застосовується для репрезентації цілого [Шарпило 1995, с. 319].

В мові конітивістами виділено до 70 видів концептуальних метонімії [Чабаненко 1992, с. 37-77; Шарпило 1995, с. 218-234], які можна узагальнити до значно меншого числа прототипових концептуальних моделей:

- *ЧАСТИНА* замість *ЦІЛОГО*,
- *ЦІЛЕ* замість *ЧАСТИНИ*;
- *ТЕ, ЩО ВМІЩУЄ*, стоїть замість *ВМІСТУ*;
- *ДІЯ* заміщує *РЕЗУЛЬТАТ*;
- *ОБ'ЄКТ* заміщує *МІСЦЕ*;
- *ДІЯЧ* стоїть замість *РЕЗУЛЬТАТУ ДІЇ*;
- *ПРИЧИНА* стоїть замість *НАСЛІДКУ*;
- *КАТЕГОРІЯ* заміщує *ОЗНАКУ*.

Втім, на сьогодні представники когнітивної лінгвістики вважають, що картина світу осмислюється ментальністю людини не тільки за допомогою таких операцій мислення як метафоричність або метонімічність, а і за допомогою оксиморону [Gibbs 1993, с. 212-216].

Це означає, що структурування думки і мисленнєвого процесу протікає не лише за допомогою аналогії або асоціації між ознаками та властивостями концептуальних елементів різних чи спільних концептосфер, але й шляхом протиставлення розуміння і уявлення про явища, події, ситуації. Як зазначають дослідники, такі когнітивні процеси є можливими завдяки існуванню так званого парадоксального художнього мислення, яке набуває текстове втілення завдяки застосуванню контрастивних або контрастованих ознак явища, в результаті чого отримуємо стилістичний засіб. Концептуальний оксиморон позначає спосіб осмислення явищ як реального, так і уявного світів через опозиціонування їх аксіологічно навантажених ознак [Gibbs 1993] і з точки зору когнітивної процедури – формується завдяки контрастивному мапуванню [Gibbs 1993, р. 230-233], підґрунтям якого є парадоксальне мислення [Маріна 2007].

Третім етапом дослідження виступає нарративний аналіз, що допомагає проаналізувати специфіку розгортання опису психоемоційних явищ в сюжетній лінії та їх текстотвірну значущість. Для цього залучається метод нарративного аналізу, що застосовано з метою інтерпретації і виявлення домінуючих тенденцій в характеристиці ознак психоемоційних станів людини в образному і концептуальному просторі художнього тексту.

Така комплексна методика дослідження застосовувалась до аналізу специфіки когнітивно-поетологічних ознак зображення психоемоційних станів персонажів в англійській художній прозі ХХ століття.

2.2. Способи образної концептуалізації психоемоційних станів в художніх текстах

В проаналізованих текстах процеси концептуалізації та вербалізації психоемоційних станів людини відбуваються за допомогою залучення низки

концептуальних тропів. Систематизація та кількісний аналіз продемонстрували, що для відображення в текстах творів психоемоційних станів персонажів в переважно застосовані такі способи образної концептуалізації як метафоризація (72%), метонімізація (28%), або їх комбінація – метафтонімія. Також письменниками було застосовано незначну кількість оксиморонів, які, тим не менш, відбиває специфічний спосіб мислення модерністів і постмодерністів.

Концептуальна метафора як домінуючий механізм формування образних засобів для опису психоемоційних станів персонажів і взагалі домінуючи базова когнітивна операція спостерігається у фрагментах тексту, де емоційні або психічні стани уподібнюються до інших явищ, порівнюються з ними або ототожнюються.

Таке уподібнення може бути на рівні сенсорних, суто тілесних відчуттів і експерієнційного досвіду. Це, наприклад, спостерігаємо у випадку уподібнення сприйняття солодкого на смак до емоційно приємних почуттів, що узагальнює концептуальна метафора СОЛОДКЕ НА СМАК Є ПРИЄМНЕ / SWEET IS PLEASANT, порівняємо: “*How sweet it was to embrace her again*” [Lawrence 2011, p. 73], “*I entered the room and it was a sweet sensation to meet him*” [Lawrence 2011, p. 183].

В наведених прикладах солодке на смак, що є одним з базових відчуттів тілесності переосмислюється шляхом переміщення на накладання цього досвіду на абстрактне розуміння про психоемоційний стан людини, де спільною ознакою виступає «приємність» і «бажаність». На підґрунті такого ототожнення або проведення аналогії відбувається аналогове мапування шляхом перенесення рис одного явища на інше, що й приводить до процесу метафоризації і утворення когнітивної або концептуальної метафори.

Концептуальна метонімія також є частотним способом утворення образного уявлення про психоемоційні стани персонажів, причому переважно ці засоби образності вважаються індексальними як такі, що відсилають в наших уяві і мисленневих процесах до інших станів людини

[Харкевич 2007]. Переважно все це умовжливлюють тілесні стани, які пояснюються фізіологічними змінами в тілі людини під впливом певної емоції або почуттєвого стану, як, зокрема, підвищення темпу серцебиття, що може означати тривогу, хвилювання, страх, пристрасть тощо.

Так, зокрема, подібну тілесне, а, власне, фізіологічне підґрунття має під собою художнє переосмислення КОХАННЯ / LOVE крізь призму концептуальної метонімії НАПРУГА В СЕРЦІ замість КОХАННЯ / STRAIN OF ONE'S HEART stands for LOVE и СТРАСТИ / PASSION і метонімії НАПРУГА В СЕРЦІ замість ПРИСТРАСТІ / TENSION IN ONE'S HEART stand for PASSION, як це спостерігаємо у текстових фрагментах:

“And as he kissed her his heart strained again in his breast” [Fowles 1985, с. 163], *“She was quivering with suppressed, violent passion, something frightening and abnormal. Her heavy form seemed to flash with sudden, involuntary movements as the minutes passed by, and still he sat there, and the tension on her heart grew unbearable”* [Fowles 1985, p. 119].

Цей спосіб образної концептуалізації такого емоційного стану як кохання вкорінюється в фізіології процесу і ґрунтується на суті біохімічних процесів, які відбуваються під час відчуття закоханості, які стимулюють і супроводжують почуття закоханості на емоційному рівні, що проявляється, серед інших проявів, у прискоренні ритму серцебиття на фізіологічному рівні.

Когнітивна метонімія базується на асоціативному механізмі мапування, що спостерігаємо і в наведених прикладах текстів, коли відбувається процес заміщення в свідомості реакції на психоемоційних стан або супроводжуваного процесу самого процесу психоемоційного стану.

Часто ці засоби концептуалізації, а значить, і когнітивні процеси поєднуються, накладаючись один на одний, тобто шляхом з'єднання аналогового і асоціативного способів мапування, що відбувається в разі застосування метафтонімії як поєднання метафори і метонімії і відповідних мисленєвих процесів.

Проілюструємо це прикладом і його аналізом. Так, образ-метафора може виступати текстовим корелятом певного психо емоційного стану, як це спостерігаємо у наведених нижче прикладах, де образ-метафора СПАЗМ / SPASM (що є метафорою само собою, оскільки ґрунтується на переосмисленні за рахунок уподібнення до один із фізіологічних процесів, що представляє довільне скорочення м'язів, супроводжуване різким і сильним болем та може ускладнювати їх функціонування, і формування цього образу-метафори відбувається шляхом перенесення фізичного тілесного болю на емоційний, душевний біль, спричинений неприємними подіями).

Тож образ-метафора утворюється, оскільки маємо справу не з буквальним фізичним болем, а з фігуральним, що прееносить його до сфери емоційного. Сформувавшись як метафора в тексті, образ спазму слугує текстовим відповідником почуття ВІДЧАЮ. Це спостерігаємо у фрагменті тексту: “*She was in her spasms of an affair with this young man*» [Lawrence 2011, с. 84], в якому активовано концептуальну метонімію СПАЗМ замість ВІДЧАЮ / SPASM stand for DESPAIR, де почуття *відчаю*, для позначення якого застосовано образ *спазму*, розвивається як реакція на втрату кохання, що зрозуміло з контексту твору.

Проілюструвати метафтонімію як поєднання метафоризації та метонімізації може випадок відповідності образу-метафори СП'ЯНІННЯ, що виступає корелятом ГОРЯ, НЕЩАСТЯ, що бачимо в текстових фрагментах:

“*I was no longer drunk on grief*» [Fowles 1985, p. 156-157];

“*I often think of you and I feel giddy. Love makes me drunk and intoxicated*» [Lawrence, с. 53].

Серед актуалізованих тут ознак є «нездатність тверезо мислити та діяти розважливо», «неуважність», «некерованість», «нездатність тримати баланс», що складають основу метафоричного перенесення. Продовжуючи цей метафоричний ряд образності, не лише стан під впливом алкоголю набуває такого напрями концептуалізації в образній системі творів, а й стан під впливом інших психотропних речовин, наприклад: “*Broken, she felt as if*

slightly drugged» [Lawrence 2011, с. 247]. Очевидно, що стан *душевного болю*, про що свідчить застосування лексеми *broken*, що також є вербальним знаком метафори, тут уподібнюється до впливу наркотичних речовин (*slightly drugged*). Метафоричне перенесення здійснюється завдяки актуалізації таких ознак, як «байдужість до усього», «нездатність реально оцінювати ситуацію», «притуплення відчуттів», «порушення роботи органів чуття». Актуалізовані ознаки виступають зоною перетину концептуальних просторів тілесного та емоційного станів людини, а утворений образ-метафора в свою чергу виступає образним відтворенням почуття НЕЩАСТЯ, де складність образного засобу обумовлено декількома рівнями переосмислення.

Розповсюдженим в образній системі багатьох авторів, а також і повсякденному мовленні і пересічній свідомості є напрям образної концептуалізації РОЗБИТОГО СЕРЦЯ / BROKEN HEART за допомогою метонімії РОЗБИТЕ СЕРЦЕ замість НЕРОЗДІЛЕНОГО КОХАННЯ BROKEN HEART stands for UNSHARED LOVE.

Такий напрям образного переосмислення спостерігаємо у фрагменті тексту: *His heart, that seemed to have been broken, was burning with a kind of agony in his breast, burned and burned till the painful feeling overwhelmed him* [Fowles 1985, p. 162].

Тут неприємність, болючість нерозділеного почуття актуалізується не лише за рахунок образу «нецілого, розбитого» СЕРЦЯ (*his heart, which seemed to have broken*), але також підсилюється такою деталлю як «обпікаючий біль, агонія» (*burning with a kind of agony in his breast, breast, burned and burned till the painful feeling overwhelmed him*).

Метафтонімія відбувається за рахунок послідовного утворення образу-метафори, яка після цього виступає основою утворення метонімічного переосмислення шляхом проведення аналогії з почуттям або емоційним станом.

В результаті художнього переосмислення аналізованих явищ, окрім аналогового та асоціативного механізмів переосмислення, спостерігаємо і

контрастивний, представлений випадками *концептуального оксиморону*.

Специфіка лінгвокогнітивних процесів, що і підґрунтям формування концептуального оксиморону, є очевидною з наступного фрагменту тексту: “*For her it was the **anguished sweetness of self-sacrifice***” [Lawrence, с. 273].

В наведеному прикладі фрагменту тексту сопостерігаємо формування оксиморону, де відбувається процес “атрибутивного контрастивного мапування” – лінгвокогнітивної операції, що полягає у приписуванні полярних ознак описуваному явищу [Маріна 2004].

Як бачимо з прикладу, оксиморон *anguished sweetness* складається з діаметрально протилежних за семантикою лексем (болісний / нестерпний та солодкість / солодка приємність), що породжує протиріччя, тим паче за умов збереження “іконічного принципу відстані” [Маріна 2004], відповідно до якого за рахунок максимальної близькості розташування складників образного засобу між складовими виникає семантичне напруження, яке “веде до їхнього зіткнення, що необхідно для утворення оксиморону”, що є проявом парадоксального мислення авторів модернізму й постмодернізму [Маріна 2004, с. 8].

У результаті атрибутивного контрастивного мапування *задоволення*, яке в контексті вербалізується як переосмислене *солодке на смак – sweetness*, приписується непритаманна йому ознака *страждання*. Протиставлення *задоволення* та *страждання*, що узагальнює концептуальна модель оксиморону за допомогою опозиціонування PLEASURE vs SUFFERING, ґрунтується на особливостях впливу на органи чуття, а також на тому, що зазначені концепти поділяють ознаку, виражену як наявність або відсутність протилежного почуття чи стану (*задоволення* – відсутність *страждання*, *страждання* – відсутність *задоволення*).

Така інтерпретація дозволяє представити концептуальне підґрунтя оксиморону як домен HUMAN BODY, що включає субдомени SENSATIONS, FEELINGS та EMOTIONS, на тлі яких протиставляються діаметрально протилежні концепти PLEASURE vs SUFFERING (ЗАДОВОЛЕННЯ vs

СТРАЖДАННЯ). Результатом зіткнення зазначених концептів є поява нового, “емерджентного значення” [Маріна 1985, с. 11]: *задоволення є інколи неможливим без страждання*, що, на думку О. Маріної, втілює парадоксальність мислення письменників-постмодерністів.

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

Оксиморон *bitter peace* (гіркий мир) утворено за аналогічною концептуальною схемою – ґрунтується на поєднанні в образному засобі протилежних за семантикою елементів, що призводить до їх зіткнення.

Тут *задоволенню*, репрезентованому як досягнення миру, спокою, що є стереотипно бажаним психоемоційним станом людини, додається ознака «неприємний», а отже, «небажаний», що вербалізовано в контексті в термінах сенсорного сприйняття *гірко*го смаку. Внаслідок зіткнення цих ознак породжується нове значення *небажаний спокій*, який, відповідно до контексту, оволодіває людиною, відправленою у відставку.

Осмилення концептуального оксиморону тут аналогічно відбувається в межах домену HUMAN BODY, де спостерігаємо зіткнення концептів СМАК / TASTE та ПОЧУТТЯ / EMOTION, супроводжуване переосмиленням сенсорики смаку як виключно фізіологічного процесу, що є властивим фізіології людського тіл, в термінах емоцій, а отже, і зіткнення концептуальних просторів тілесного (чуттєвого) і емоційного (почуттєвого), де стикаються тілесний та ментальний досвід людини (TASTING vs FEELING, BODY vs MIND).

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

За кількісними показниками образного осмилення в художньому тексті підлягає широкий спектр негативних та позитивних емоцій та почуттів, серед яких переважають негативні, які складають 70 % випадків

охудожнення психоемоційної сфери в образності і наративі.

Негативні емоції, які дістають образного переосмислення, включають наступні у таких пропорціях: ЗЛІСТЬ / ANGER (RAGE) – 12 %, СТРАХ / FEAR – 10 %, НЕЩАСТЯ (ГОРЕ) / UNHAPPINESS (GRIEF) – 9 %, ХВИЛЮВАННЯ (НЕСПОКІЙ) / WORRY (ANXIETY) – 7 %, СТРИМАНІСТЬ ЕМОЦІЙ (ЇХ ВІДСУТНІСТЬ, БАЙДУЖІСТЬ) / NO EMOTIONS (INDIFFERENCE) – 6 %, ВІДЧАЙ (РОЗЧУРУВАННЯ) / DISPAIR (DISAPPOINTEMENT) – 6 %, ВОРОЖІСТЬ / HOSTILITY – 4 %, РОЗДРАТУВАННЯ / IRRITATION – 2 %, СОРОМ / SHAME – 2 %, ОБРАЗА / OFFENCE – 2 %, НЕВИЗНАЧЕННІСЬ ЕМОЦІЙ, НЕЩІРІСТЬ / UNCERTAINTY, INSINCERITY – 2 %, СУМ / SADNESS – 2 %, НЕВДОВОЛЕННЯ / DISCONTENT – 1,4 %, РЕВНОЩІ / JEALOUSY – 1 % та інші.

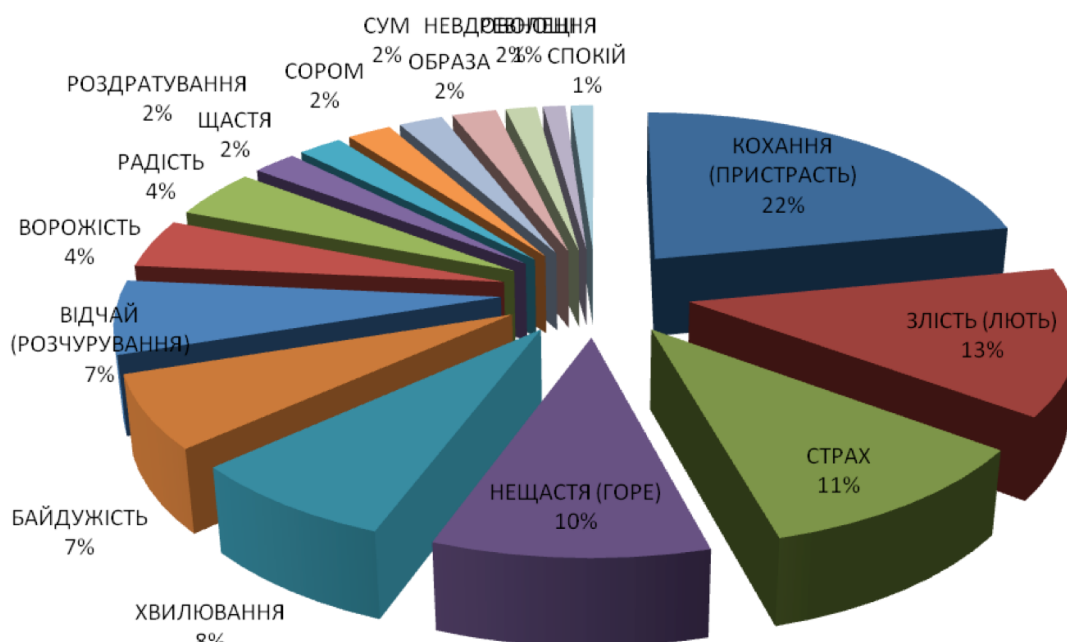
Очевидно, що домінуючу позицію займають ANGER (RAGE), FEAR, UNHAPPINESS (GRIEF), WORRY (ANXIETY), NO EMOTIONS (INDIFFERENCE), DISPAIR, DISAPPOINTEMENT.

До позитивних емоцій та почуттів, які дістають отілеснення в контексті аналізованих художніх текстів, належать КОХАННЯ (ПРИСТРАСТЬ) / LOVE (PASSION) – 20 %, РАДІСТЬ / JOY – 4 %, ЩАСТЯ / HAPPINESS – 2 %, СПОКІЙ / TRANQUILITY (CALMNESS) – 1 % та інші.

Очевидно, що розмаїття позитивних почуттів є значно меншою, що знаходить вияв навіть на рівні представленості типів психоемоційних станів із позитивною аксіологічною оцінкою.

Наведені дані доводять, що, хоча група негативних емоцій та почуттів кількісно переважає, все ж переважну кількість випадків образного переосмислення отримує КОХАННЯ (ПРИСТРАСТЬ) / LOVE (PASSION), яке охоплює 20 % утворених образних засобів для зображення цього виду психоемоційного досвіду людини.

Співвідношення психоемоційних станів
в англomовних художніх текстах ХХ століння



Як ми вже зазначали, різноманіття та домінування в кількісному плані негативних емоцій та почуттів зумовлено, з одного боку, схильністю людини до більш уважного та детального опису саме неприємних відчуттів та станів, і взагалі здатністю більше концентруватись на них, а з іншого, це пояснюється світоглядними тенденціями ХХ століття і філософією модернізму й постмодернізму, коли людина знаходилась під впливом переважно негативних подій епохи.

2.3 Тенденції в образній репрезентації психоемоційних станів в художніх прозі ХХ століття

2.3.1 Образне отілеснення емоційної сфери людського буття. Найчастотнішою метафорою загального рівня, що узагальнює напрями концептуалізації психоемоційних станів, є концептуальна метафора **BODY IS THE CONTAINER FOR FEELINGS / ТІЛО ЦЕ ВМІСТИЛИЩЕ ДЛЯ ПОЧУТТІВ**, оскільки емоції і почуття зображуються в образному просторі творів, що, до речі, притаманно і пересічній повсякденній свідомості і мисленню, такими, що ніби заповнюють внутрішній простір тіла або його окремих частин.

Наприклад, це бачимо у наступних текстових фрагментах:

“Rage filled him to the top” [Fowles 1996, с. 115],

“Delirious soft sensation started to fill her brain” [Lawrence 2011, с. 16].

Щільний взаємозв’язок психічного та фізіологічного (тілесного) не викликає сумнівів, що є тенденцією для сучасних творів модернізму й постмодернізму [Галуцьких 2016].

Сприймаючи будь-які події та ситуації крізь призму тілесного досвіду, людина концептуалізує своє уявлення про світі та свій досвід. Більш того, найпростішим і найвживанішим засобом вираження психоемоційних станів також є їх отілеснений прояв.

Найчастіше емоції і почуття образно концентруються в серці людини, що пояснюється давніми уявленнями про серце як вмістище душі і духовності людини.

Такі образні засоби складають 48 % загальної кількості утворених образів, що узагальнює концептуальна метонімія **ЛЮДСЬКЕ СЕРЦЕ** замість **ЛЮДИНИ** / **HEART stands for HUMAN BEING**. Такий образних засіб сприймається читачем дуже природно, бо є розповсюдженою не тільки в літературі а й в повсякденному житті.

Тіло, або окремі його органи виражають глибинні почуття та емоційні стани людини через величезну кількість образних засобів. При цьому загальним є те, що всі позитивні і приємні відчуття здорового стану тіла концептуалізуються в образній системі авторів творів як позитивні почуття, і навпаки, будь-які порушення звичайного функціонування організму, нездорові, болючі стани образно означають сплески емоцій, які можуть нести загрозу для спокою та здоров'я цієї людини.

Складові концептосфери ТІЛО ЛЮДИНИ / HUMAN BODY, що застосовуються для образного представлення емоційно-почуттєвих станів, включають HEART, а також BLOOD, BREAST, LIPS, BELLY, FEET, ОРГАНИ ORGANS OF BREATH, HEAD, THROAT, HANDS (FINGERS, FISTS).

Деякі з перелічених вище концептів залучаються до процесів образної концептуалізації психоемоційних станів з позиції іконічності, а також індексальності, коли йдеться не лише про метонімічне переосмислення, а й про участь відповідних частин тіла (як губи, брови, руки, очі) невербальному спілкуванні і можливості передачі емоційних станів через міміку, жести.

Внутрішні ж органи тіла виступають, відповідно до визначеної тенденції, простором, що вміщує емоції.

Розглянемо спочатку групу образних засобів, які залучають до образного простору внутрішні органи і рідини тіла.

Фізіологічні рідини організму, до яких належить такий життєво важливий елемент як кров, застосовуються активно в переданні психоемоційних станів людини на рівні образності художнього тексту. Це підтверджує, зокрема, фрагмент тексту: “*Abruptly all her blood in the her body as if switched away from her heart*” [Fowles 1993, p. 113], де спостерігаємо відразу два образи – кров і серце, а також активацію метафори КРОВ це ЖИТТЯ/ BLOOD is LIFE, а образне вимкнення кров'яного потоку з серця означає балансування на грані життя і смерті.

Через такий образний вираз стану тривоги переосмислюється

психоемоційний стан персонажа – вона була ледве жива, завмираючи в очікуванні новини. Персонаж в контексті сюжетної лінії твору виглядає нам сильно знервованою, слабкою, наляканою, що в образному плані твору супроводжується активацією концептуальної метонімії ЗНИЖЕННЯ КРОВ'ЯНОГО ТИСКУ замість СТРАХУ / DECREASE BLOOD PRESSURE stands for FEAR для узагальнення напряду концептуалізації в основі утворення образного засобу.

За аксіологічним показником ця емоція негативно забарвлена, що й простежується в описаній дії – відтоку крові від головного органу тіла, образна втрата життєвого ресурсу, зупинка організму.

Лексема *switch away* («вимикати») змушує нас порівняти людське тіло з машиною, яку можна вимкнути, припинивши її діяльність, де паралельно активується також когнітивна метафора ЛЮДСЬКЕ ТІЛО це МЕХАНІЗМ / HUMAN BODY is MACHINE.

Аналогічну метафору доповнює і ще один фрагмент тексту Г. Д Лоуренса, як суголосний Дж. Фаулзу: “*His heart halted for a moment bringing this hard suffocating sensation in the throat*” [Lawrence 2011, с. 42], що також сопстерігаємо у В. Вулф: “*Her blood stopped in her veins*” [Woolf 2002, с.35]

Серце зупиняється (“*halted*”) як мотор, коли техніка дає збій. Так і персонаж роману в очікуванні найшвидшої відповіді, від якої залежало багато, могло прояснити ситуацію та змінити життя, відчуває тілесні прояви нетерпіння, дурного передчуття, поєданого зі страхом – на мить зупинилося серце, потім швидко забилося майже задувивши.

Ці фізіологічні процеси життєдіяльності організму відчував кона в реальності, вони є неприємними, та навіть дуже небезпечними для життя, що й властиве почуттям, які захопили героїв. І саме така вкоріненість в досвіді людини роблять ці образні засоби такими зрозумілими і прозорими.

Таким чином, метонімія ЗУПИНКА СЕРЦЯ замість ХВИЛЮВАННЯ, що узагальнює названий напрям переосмислення, має негативне оцінне забарвлення, бо відображає вразливість організму і нетипові внутрішні

процеси, що і створюють ризики для фізіології і відповідно переосмислюються на рівні образності художніх текстів.

Схожий емоційний стан персонажу спостерігаємо у наступному фрагменті тексту: ““*Is he dead?*” *she asked, and at the words **her heart swung violently**, though she felt a slight flush of shame at the ultimate extravagance of the question*” [Lawrence 2011, с. 53].

В текстовому фрагменті серце, що різко забилося, виражає внутрішній неспокій героїні. Стурбованість, страх, погані передчуття переплітаються, переповнюють жінку і збивають її сердечний ритм, що виступило підґрунтям активації концептуальної метонімії **НЕСПОКІЙНЕ СЕРЦЕБИТТЯ** замість **ЗНЕРВОВАНОСТІ ТА СТРАХУ**.

В художній прозі досліджувані авторів важливою концептуальною метафорою є **ТІЛО ЦЕ ВМІСТИЛИЩЕ ДЛЯ ПОЧУТТІВ/ BODY IS THE CONTAINER FOR EMOTIONS/FEELINGS**, де часто роль вмістища виконує саме роль серця, що виступає обноваю для усвідомлення цілого ряду образних засобів, утворених в результаті метонімізації.

Проаналізуємо такий приклад: *...and her heart burst out with anger him, who caused her fear and stress...* [Lawrence 2011, с. 157].

Серце, що фігурально розривається від гніву та злості, є прикладом когнітивної метонімії **СЕРЦЕ** замість **ЛЮДИНИ/ HEART stands for HUMAN**, адже цей негативний стан пронизує жінку з голови до ніг (і займає не лише її серце) і виражається в дратівливості, страху, тресовому стані та фігурально ніби криється в її тілесних відчуттях. Буквально, звичайно ж серце не розривається вибухає, проте сила, потужність та руйнівний характер цього образу-метафори дають підґрунтя переосмислити емоційний стану, в якому знаходиться героїня (гнів, злість), крізь призму такого тілесного стану, який сам собою не є реалістичним, а переосмисленим. Отже порівнюючи вибух з відчуттям злості в самому центрі людини – в серці, яке є вмістилищем для емоцій та почуттів, формується цей образ.

Ще одну когнітивну метафору, основу на фізіологічних болючих

відчуттях, узагальнює концептуальна метафора СТРАХ це ПОЛУМ'Я, ЖАР / HORROR is FLAMES, що спостерігаємо у текстовому фрагменті:

“Her heart was burning with flames of fear” [Lawrence 2011, с. 194].

Як бачимо, тут також серце виступає центром утворення цього емоційного стану, за рахунок чого активовано когнітивну метонімію СЕРЦЕ замість ЛЮДИНИ / HEART stands for HUMAN, що допомагає переосмислити читачу ступінь інтенсивності почуття, що відчувала жінка, порівнюючи масштаби та відчуття до горіння і обпалення серця.

Треба відзначити, що фізіологічне підвищення температури тіла часто виступає основною образного переосмислення емоційно-почуттєвих станів персонажів художніх творів.

Наприклад, відчуття *жару, підвищеної температури*, що може бути нестерпним та болісним, отримує відповідну конотацію при переході зі сфери тілесного досвіду до сфери емоційного, переосмислюючись як негативні емоції та почуття.

Зокрема, ЖАР В СЕРЦІ / HEAT IN THE HEART застосовано для образної концептуалізації таких емоцій та почуттів як ЗЛІСТЬ (ЛЮТЬ) / ANGER (RAGE), ОБРАЗА / OFFENCE, РЕВНОЩІ / JEALOUSY, що узагальнюють концептуальні метонімії:

- HEAT IN THE HEART stands for ANGER / RAGE, що спостерігаємо у фрагменті тексту: *“The flame sprang out of the orderly's heart, nearly suffocating him»* [Fowles 1998, p. 14];

- HEAT IN THE HEART stands for OFFENCE, що спостерігаємо в текстових фрагментах: *“At last they kissed. Her cheek blushed and his aching heart burned»* [Lawrence 2011, с. 168]; *His heart burned hot, and he could not breathe with resentment»* [Lawrence 2011, с. 58];

- HEAT IN THE HEART stands for JEALOUSY, порівняємо: *“His heart was getting hotter as he was looking at the scene»* [Lawrence 2011, с. 169].

Жар та підвищена температура асоціюються насамперед із вогнем або з рідиною, що кипить, які здатні деформувати будь-які об'єкти і навіть

знищувати їх, що пояснює небезпеку таких обпиків, що своєрідно переосмислюється за допомогою образних засобів.

В наведених фрагментах в ході образної концептуалізації тіло людини або ж його окремі органи також постають в ролі «контейнера для емоцій» (BODY IS A CONTAINER FOR THE EMOTIONS), на що звертали увагу дослідники і раніше, вивчаючи особливості вербалізації деяких з них, серед яких – ГНІВ / ANGER (пор. ANGER IS HEATED FLUID IN A CONTAINER та, відповідно, BODY HEAT stands for ANGER).

Дві інші метонімічні відповідності зі сфери психоемоційної сфери – це ОБРАЗА та РЕВНОЩІ, що зазнають переосмислення завдяки поєднанню аналогового та асоціативного механізму концептуалізації, і наведеному фрагменті є випадком перегляду базової концептуальної метонімії за аналогією із концептуальною метонімією BODY HEAT stands for ANGER.

Логіка такого образного сприйняття *жару, підвищеної температури*, що, шляхом аналогового мислення, асоціюється із неприємним, болісним відчуттям, а також виступає аналогом емоційних станів із стрімким розвитком, що метафорично корелює із руйнуванням структури об'єкту впливу, базується на низці спільних ознак, що актуалізуються у названих напрямках образного переосмислення.

Серед таких ознак – «неприємність», «болючість», «стрімкість», «неконтрольованість», «небезпечність», «руйнівний характер». Остання з перелічених спільних ознак ЖАРУ та емоцій ГНІВУ, ОБРАЗИ, РЕВНОЩІВ, передбачає той факт, що їх результатом зазвичай залишаються зруйновані стосунки між людьми або деструктивні результати впливу на стан самої людини, що може значним чином відбиватись на стані її здоров'я.

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

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

– РІЗКИЙ БІЛЬ В СЕРЦІ замість ХВИЛЮВАННЯ / PINCH IN ONE'S HEART stands for ANXIETY, зокрема: *He left the message and came cycling swiftly home, his heart pinched with anxiety* [Fowles 1996, с. 13];

– ЗУПИНКА СЕРЦЯ замість НЕСПОКОЮ / HEART HALT stands for WORRY, наприклад: *Her heart halted for a moment. It was painful and frightening* [Lawrence 2011, с. 193];

– ЗУПИНКА СЕРЦЯ замість ПЕРЕЛЯКУ / HEART HALT stands for FEAR: *My heart stood still. The fear filled my body* [Fowles 1996, с. 90].

Частим вираженням емоційних станів в художній прозі є такий прояв як тремтіння або здригання, що може набувати буквального сенсу, якщо людина лякається, і що знаходить відображення в інтерпретації емоцій персонажів в художньому тексті: “*She shuddered at the abruptness of his voice heard in the hall* [Lawrence 2011, с. 93], де активовано когнітивну метонімію ЗДРИГАННЯ замість ПЕРЕЛЯКУ / SHUDDER stands for FEAR.

Цей приклад робить очевидним факт вираження відчуття жаху персонажа, що здригається всім тілом від цього.

Як голосові, та і тілесні модуляції загострюють увагу читача на емоції, що викликає ці зміни. В певних незначних за кількістю випадках крик та здригання можуть супроводжувати приємні відчуття умоційного плануале в більшості вони є негативно забарвленими і виражають дискомфортні, різкі, негативні емоції.

Неконтрольовані жести руками або тілом дуже часто виражають емоції та внутрішні почуттєві стани краще за слова, що ми й спостерігаємо в наведеному прикладі: “*her husband jumped and started at these words*” [Lawrence 2011, р. 235], де активовано когнітивну метонімію РІЗКІ РУХИ замість РОЗДРАТУВАННЯ / SUDDEN MOVES stand for IRRITATION, оскільки рухи здригання, різкого підхоплення з місця тощо – все це виражає знервовану реакцію героя на певний зовнішній подразник, що й знайшло вихід не вербально, а у вигляді раптових, різких тілесних рухів.

Це є способом невербального вираження емоцій і почуттів, що набуває

вербального втілення в контексті художнього твору за допомогою лінгвальних засобів означення.

Серед частотної основи образного переосмислення психоемоційних станів виступає сенсорика і копоекс сенсорного досвіду людини, коли сенсорний досвід застосовується для образної концептуалізації емоційного і психологічного стану персонажів творів.

2.3.2 Перцептивні образи в художньому зображенні психоемоційних станів. Виходячи з того, що пізнання людиною дійсності і світу відбувається на чуттєвому рівні, в результаті цього при *чуттєвому пізнанні* предмети і явища об'єктивного світу безпосередньо діють на органи чуттів людини – її зір, слух, нюх, тактильні, смакові та інші аналізатори, після чого отримані результати сприйняття відображаються в мозку. Результати відчуття і сприйняття дійсності несуть інформацію про зовнішні ознаки та властивості об'єктів, утворюючи загальний комплекс чуттєвого досвіду людини.

Значущість сенсорики у сприйнятті людиною світу неможливо переоцінити, оскільки вся навколишня дійсність сприймається органами чуття, паралельно піддаючись логічному осмисленню і його категоризації, на основі чого створюються відповідні ментальні структури, що фіксують продукти здійснених узагальнень ментального плану на основі сенсомоторного досвіду тіла.

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

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

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

Температурні сприйняття людського тіла переосмислюються в

художніх творах відповідно до універсальних напрямів образної концептуалізації, визначених вище.

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

“*It was a warm feeling in my heart of knowing she is with me, touching her ...*” [Lawrence, с. 281].

“*I put out my hand and felt her fingers. She’s warm, burning and soothing*” [Lawrence 2011, с. 112].

Напряма метафоричного переосмислення сприйняття *теплого* (*warm*) та *гарячого* в цьому прикладі, окрім просто відчуття тепла подається за допомогою мовної одиниці *burning*, що передбачає на додачу отримання не лише приємних, а болючих відчуттів, коли гаряче стає обпікаючим. Треба зазначити, відповідно до наших спостережень, це є не випадковим, а досить розповсюдженим явищем в художніх творах постмодернізму, коли акцентування набувають болісні, руйнуючі тенденції в психоемоційному сприйнятті дійсності в поезиці постмодернізму.

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

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

Інші напрями переосмислення сприйняття холоду спостерігаємо в текстовому фрагменті: «*At this brief words she felt unbearable **coldness** inside and her irritated gesture revealed her feeling*» [Woold 2002, с. 68].

В зазначеному фрагменті очевидним є вираження почуття образи та роздратованості: нетерплячий жест та загрозна холодна відповідь на засуджуючі слова, що відбиває специфічне сприйняття соціуму героїнями творів В. Вулф, яка сама дуже страждала від відчуження людей в соціумі.

Емоції виражаються тут і через тілесний прояв зовнішнього плану у вигляді жесту, і відчуття всередині у персонажа що є “холодом”. Це стає підґрунтям активації когнітивної метонімії FEELING OF COLD stands for OFFENSE / ВІДЧУТТЯ ХОЛОДУ замість ОБРАЗИ: тактильне відчуття холоду в образному плані використовується замість емоційного почуття образи, що й в основі своєї має результат негативного досвіду тактильного середовища холоду, що є для живої істоти неприємним, як і емоційний стан образи.

Відчуття холодного (cold) зазнає також метафоричного переосмислення у напрямку ХОЛОДНИЙ Є ПОЗБАВЛЕНИЙ ЕМОЦІЙ, ПРИСТРАСТІ / COLD IS LACKING EMOTIONS, LOVE, що бачимо у таких текстових фрагментах:

*She wants the light to penetrate her, breaking open the **dull colds of her soul** where **nothing has warmed her** for more summers than she can count* [Lawrence 2011, с. 146].

Пов’язана із відчуттям холоду сенсорна ознака «заморожений» (*frozen*) переосмислюється у напрямку ЗАМОРОЖЕНИЙ Є НАЛЯКАНИЙ / FROZEN IS FRIGHTENED, наприклад:

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

В метафорі «замороженого серця» (*frozen heart*) спостерігаємо уподібнення емоційних процесів до неприємних тактильних відчуттів. Аналогічно до того, як те, що зазнає впливу холоду, характеризується

уповільненням процесів – розвитку, руху тощо, за своїми фізичними показниками, зокрема і в фізіологічному плані, в сфері емоцій відбувається нестача приємних почуттів або їх припинення.

Окрім температурного сприйняття, до тактильної сенсорики належить відчуття твердого, м'якого та інших текстур, що сприймаються дотиком.

Наприклад, тактильне відчуття твердого асоціюється в людини з чимось бажаним, але недосяжним, як у прикладі: “*It was like **running one’s face against a granite wall in the darkness! It was shocking; it was horrible!**”* [Fowles 1999, p. 61], де персонаж немов сидиться пробитись крізь гранитну стіну, до чого додається ще одне сенсорне сприйняття – відчуття темряви (зорове відчуття), додаючи до образного зображення психоемоційного стану персонажа ще більшого негативу і неприємності. Читач переосмислює розчарування персонажів через тактильні ознаки досить легко, оскільки цьому сприяє цього власне розуміння такого сенсорного досвіду, на підґрунті якого тут активується когнітивна метонімія ВІДЧУТТЯ ТВЕРДОГО замість РОЗЧАРУВАННЯ / SENSORY OF HARD stands for DISAPPOINTMENT.

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

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

Sharp points of desire were still there but there was too a sleepy safe rest like, being in a boat I had as a child [Lawrence 2011, c. 81].

Очевидно із семантики наведених образних засобів, що набувають означення в наведених фрагментах текстів, де спостерігаємо приклади активації концептуальних метафор ГОСТРИЙ Є ЯСКРАВИЙ, ІНТЕНСИВНИЙ, ПРИВАБЛИВИЙ / SHARP IS BRIGHT, ARTICULATED, PRONOUNCED, ATTRACTIVE, та ТУПИЙ Є НЕВИРАЗНИЙ, ОСЛАБЛЕНИЙ / BLUNT IS UNARTICULATED, FAINT, INDISTINCT, що зумовлені уподібненням тактильного сприйняття *вістря (edge)* та ознаки

гострий (sharp) до «інтенсивного» емоційного стану, стимульованого чимось захоплюючим, привабливим, що наближує це до стану збудженості або заінтригованості. В той же час тактильне відчуття *затупленого (blunt)* ототожнюється із «притупленням» почуттів, зниженням зацікавленості або пристрасті в емоційному плані.

В проаналізованих прикладах метафоричних переосмислень зазначені ознаки є зоною перетину концептосфери джерела (TOUCH) і концептосфери мети (EMOTION), при цьому відбувається переосмислення сенсорики дотику як суто фізіологічного процесу, притаманного тілу людини, в термінах емоцій. Це відбиває характер співвіднесення тіла і розуму на кшталт метафори MIND AS BODY / РОЗУМ ЯК ТІЛО.

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

Отримані в ході дослідження результати відкрили очевидність взаємозв'язки такого виду сенсорики як типу тілесного досвіду із психоемоційною сферою.

Як продемонстрував аналіз художніх текстів англійських модерністів, ГІРКИЙ концептуалізується за допомогою метафори ГІРКИЙ Є НЕПРИЄМНИЙ / BITTER IS UNPLEASANT.

Ця метафора узагальнює суть психоемоційного стану людини, переосмислюючи за допомогою досвіду її тіла емоцію і почуття, чому передує розпізнавання на смак чогось гіркого через органи чуттів та категоризація гіркого смаку як неприємного.

Цілком зрозумілим, особливо в ракурсі вже проведеного аналізу інших видів сенсорики, що відбувається поєднання сенсорного і ментального досвіду людини, де ментальне осмислюється людиною крізь призму тілесного, а саме смакової сенсорики.

Оскільки смак гіркоти викликає неприємні відчуття, які людина намагатиметься уникати і пам'ятатиме як негативний досвід, це обумовлює і сутність переносного значення, коли лексична одиниця *bitter* набуває ознаки

«неприємний, такий що засмучує, розчаровує, злить».

Це спостерігаємо у фрагментах текстів:

“*He is not there*” - *said the woman **bitterly*** [Lawrence 2011, с. 224]

“*She sighed **bitterly***. [Woolf 2002, с. 74];

“*This tone of **bitter carelessness** he knw quite well...* [Fowles 1999, с. 32].

Тут відбувається переосмислення розчарування та відчаю через ознаку «неприємний». Гірке означає відразливе, як і почуття, яке воно виражає – відчай жінки в певних неприємних обставинах та злість на чоловіка, який створює ці обставини.

Метонімія BITTERNES stands for ANGER AND DESPAIR/ СМАК ГІРКОТИ замість ЗЛОСТІ ТА ВІДЧАЮ, активована в наведених вище фрагментах, має негативне оцінне забарвлення, як і смак гіркоти, якому уподібнюється емоційний стан.

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

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

Враховуючи те, що органами зору ми сприймаємо фізичні характеристики об'єктів навколишнього середовища, були проаналізовані ад'єктивні відповідники зорового сприйняття, які включають базові – розмежування темряви та світла – *dark* та *light*. Утворені в результаті переосмислення зорового сприйняття *темряви* та *світла*, вони в результаті метафоричного перенесення відповідають сфері емоційно-почуттєвих станів персонажів художнього твору.

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

This man a dark thing for me [Lawrence 2011, с. 143].

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

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

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

Метафорична інтерпретація світла відбувається тут завдяки образному сприйняттю тепла, яке набуває паралельного напрямку переосмислення, узагальненого метафоричною моделлю ТЕПЛО Є КОХАННЯ / WARMTH IS LOVE, що пояснюється взаємозв'язком вказаних сенсорних концептів, який базується на онтологічних ознаках явищ світла та тепла, адже в природі джерела світла зазвичай випромінюють водночас і тепло. До того ж, в наведеному текстовому фрагменті здобуває переосмислення і протиставлений до *світла* та *тепла* – *тьмянний*, лексично репрезентований за допомогою одиниці *dull*, який співвідноситься, відповідно, із тактильним сенсорним концептом холодний (*cold*), що узагальнює концептуальна метафора ТЬМЯНИЙ Є НЕПРИЄМНИЙ, НУДНИЙ / DULL IS UNPLEASANT, BORING.

Отже, відчуття *темного* та *світлого* трансформуються за допомогою

аналогового механізму концептуалізації і тпу мапування у «незрозумілий, втаємничений, нудний» та «присмний, надаючий щастя», що пов'язується зі специфікою зорового сприйняття як виду сенсорики, внаслідок чого набутий досвід переноситься до сфери ментального і психоемоційного планів, які є тісно пов'язаними.

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

В цілому, названі напрями образної інтерпретації психоемоційних станів загалом вписуються в загальні тенденції художнього зображення психоемоційних станів.

2.3.3 Персоніфіковані емоції і почуття в образному просторі художніх текстів ХХ століття. Персоніфікація – надання предметам, явищам природи або поняттям властивостей людини, уособлення. При персоніфікації абстрактне поняття, набуваючи чуттєвих рис, стає конкретним. Є підстави думати, що персоніфікація належить до найдавніших метафоричних явищ мови, вона відображала анімістичний погляд людей на природу, при якому весь світ населявся духами: говорив, сміявся, плакав, тужив. Саме тому деякими науковцями уособлення вважається найвиразнішою ознакою фольклору. Персоніфікація конкретизує образ, уявно робить його доступним для сприймання.

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

quailed and shrank, and the mother suspended her sewing, tracing the footsteps that thudded along the sleepers outside” [Fowles 1999, c. 33].

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

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

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

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

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

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

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

2.4 Аксіологічність в образній інтерпретації психоемоційних станів

Аналізуючи відображені психоемоційні стани в аналізованих художніх текстах, можна їх класифікувати за типом оцінної ознаки, розподіляючи на позитивні та негативні.

Основним критерієм оцінності стали ті відчуття й ознаки, через які переосмислювалась і набувала образної концептуалізації певна емоція, а отже і ставлення до неї мовця або автора / читача твору.

Аналогічно до того, що всі відчуття фізіологічного плану, що зупиняє або загрожує життєвому циклу тим чи іншим шляхом (збите серцебиття, блідість), набуває переосмислення, переносячись на рівні ментальних структур до сфери негативних емоцій. І навпаки, фізіологічні стани з підвищення і приливу життєвих сил, приємні тактильні чи смакові відчуття надають емоціям позитивного значення, переосмислюючись до сфери приємних, позитивних психоемоційних станів.

Отже, домінуюча кількість психоемоційних станів персонажів (72%), що набувають опису в художніх творах обранх письменників, є негативно забарвленими.

Часто негативно забарвлені емоції здобувають образну інтерпретацію крізь призму відчуттів, близьких до смерті, як це спостерігаємо у наступному фрагменті тексту:

“And her soul died in her for fear: she knew she had never seen him, he had never seen her, they had met in the dark and had fought in the dark...” [Fowles 1999, p. 46], де описаний стан героїні роману, яка зазнає настільки інтенсивного і глибокого потрясіння негативного плану, що автор образно називає це смертю її душі (*her soul died*). Таке вербальне вітворення в тексті дозволяє узагальнити наприм переосмислення в термінах когнітивної метонімії СМЕРТЬ ДУШІ замість ПЕРЕЛЯКУ / SOUL DEATH stands for FEAR.

Вочевидь цей образ не є випадковим, оскільки душа вважається центром розташування емоцій і почуттів, духовності людини. Саме тому автор зображує психічний стан персонажа часто через опис стану душі.

Це спостерігаємо і у Д.Г. Лоуренса: “*Her soul was torn from her body and stood apart*” [Lawrence 2011, с. 79], де на рівні когнітивного простору тексту активується когнітивна метонімія ВІДРИВАННЯ ДУШІ ВІД ТІЛА замість ШОКУ / TEARING THE SOUL OFF THE BODY stands for SHOCK.

Емоції найвищої інтенсивності, та переміни, до яких це призвело, переосмислюються в тексті через образ «душа відірвалась від тіла», який можна зрозуміти як смерть, і саме таке душевне потрясіння мало величезну силу від’єднати те, що завжди існує разом, тож самосвідомість в образі душі ніби оцінює ситуацію і все, що відбувається з тілесною оболонкою ззовні, збоку, ніби відокремившись від неї. Образно на рівні фігуральних сенсів це означає переосмислення життєвого досвіду, відмова від прожитого під впливом сильної емоції.

Почуття жаху, шоку та навіть кохання набувають негативних рис, адже замість них використано такі вторинні поняття як: від’єднання, смерть душі, тривала боротьба наосліп.

Досить виразними є образи руйнації романах ХХ століття, які є вельми популярними, один з яких спостерігаємо у наведеному нижче текстовому фрагменті:

*“And it was intolerable, and when it came to that scene in the little garden by the fountain, she had to break with him or **they would have been destroyed, both of them ruined**, she was convinced; though she had borne about with her for years like an arrow sticking in her heart the grief, the anguish; and then the horror of the moment when someone told her at a concert that he had married a woman* [Fowles 1999, p. 37].

В цьому випадку розрив відносин з чоловіком і відчуті болісні почуття героїні автор передає через образ “зруйнованості”, говорячи що обидва персонажа (їх тіла) « були розбиті, зруйновані». Використані епітети

(розбитий, зруйнований, загублений, знищений) мають цілком негативне значення, тим більше якщо їх застосовувати по відношенню до людини, саме тому і в образному плані ми розуміємо їх як такі, що порушують психоемоційний баланс людини.

Кількість позитивних емоційно-почуттєвих станів в проаналізованій художній прозі становить 28 %. Але, як демонструє характер і специфіка образного зображення цих позитивних емоцій, навіть позитивні емоційні стани зображуються часто з негативного боку як ті, що врешті-решт спричиняють біль і страждання.

Щодо зображення позитивних емоцій, хоча й воно і не настільки частотним в прозі постмодерністів і модерністів, і тим не менш, знаходить цікаве образне відбиття і інтерпретацію.

Це ілюструють приклади, де приємні відчуття щастя зображуються як подарунок: *The whole world might have turned upside down! The others disappeared... And she felt that she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it — a diamond, something infinitely precious, wrapped up, which, as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious feeling!* [Fowles 1999, p. 61]. Захват та відчуття, коли світ перевертається і всі інші зникають – так описує героїня своє захоплення і емоції. Те, що вона відчуває, схоже на знахідку, подарунок, недоступний (загорнутий), проте такий палкий, що все одно відкривається очам на рівні емоцій і відчуттів, завдяки чому активується когнітивна метафора EUPHORIA OF LOVE IS A PRICELESS PRESENT. Спосіб образної концептуалізації даного почуття власне і надає йому позитивну оцінку, оскільки набагато більшу кількість переосмислень позитивних почуттів характеризують все одно болісні фізіологічні і перцептивні стани і досвід.

Отже, з отриманих результатів на матеріалі досліджуваних текстів художньої прози ХХ століття робимо висновок, що переважна більшість концептуальних тропів, що були використані для відображення емоційно-почуттєвих станів персонажів мають негативну оцінку 79 %. Кількість же

засобів образної концептуалізації психоемоційних станів в художніх прозових текстах ХХ століття, що за типом аксіологічної оцінки належать випадкам позитивної, становить 21 %, що відображає схильність людини глибше переживати негативні емоції при швидкоплинності приємних емоційних станів.

ВИСНОВКИ

Кожна зі складових художнього тексту як цілісної структури об'єктивно обумовлена логікою єдності і утворює в сукупності його образну тканину. Однією з таких поєднаних елементів є емотивність художнього твору, що відіграє дуже значущу роль в ході сприйняття і інтерпретації його читачем.

Значущість емоцій в художній картині світу і його концептуальному просторі визначається цілою низкою функцій, пов'язаних із ходом взаємодії тексту із читачем: вони збуджують його уяву, утримують її, динамізують інтерес, а також уможливають запам'ятовування твору, забезпечуючи вкорінення емоційного стану, а отже, і емотивного стану, в свідомості читача.

Окрім за це, окремої уваги заслуговує не лише аспект емотивності тексту як здатності викликати емоційний резонанс у читача, але й емоції і почуття як об'єкт вербалізації в художніх текстах, до яких відзначається підвищена увага в художніх творах періодів авторів модернізму і постмодернізму, що проявляється як магістральна ознака літератури ХХ століття.

В роботі здійснюється систематизації прийомів, актуалізованих в роботі для образної інтерпретації і означення мовними засобами психоемоційних станів в художніх текстах зазначених періодів. Дослідження, проведене в рамках когнітивно-поетологічного підходу, визначило роль та особливості концептуальних тропів, що структурують концептуальний простір художнього тексту.

В досліджених текстах концептуалізація і вербалізація емоційних станів здійснюється через набір концептуальних тропів. Для образного відображення психоемоційних станів персонажів в художніх текстах англійських авторів домінуючими способами образної концептуалізації

виявились метафора (68%), метонімія (31%), або метафтонімію як комбінацію метафоричного і метонімічних наприклад переосмислення, кількість парадоксальних засобів (оксиморон, антитеза) виявилась незначною.

Вивчення аксіологічного аспекту умовливив висновок стосовно домінуючої кількості актуалізованих концептуальних тропів, застосованих для образної репрезентації почуттєвих станів, які мають негативну оцінку конотацію. Вони складають 79 % від загальної кількості образних засобів, в той час засоби образної концептуалізації позитивних емоцій і почуттів сягають лише 21 %. Підгрунтя цього явища вбачаємо у притаманній загальній депресивності і трагічності світосприйняття свідомості ХХ століття, чому посприяли трагічність сприйняття життя як страждання під впливом сумних подій часу, серед яких були дві світові війни, вплив ідеології фашизму, революції, техногенні катастрофи, розвиток тоталітарних режимів тощо, а також загальною тенденцією людської природи глибше включатись до прожиття саме негативних психоемоційних станів.

Результати кількісного аналізу продемонстрували найбільшу частоту апеляції в англійській художній прозі ХХ ст. до тілесних концептів СЕРЦЕ і КРОВ, що є свідченням отілесненого сприйняття реальності і емоційно-почуттєвих станів, зокрема. Окрему частину образів психоемоційного плану сформовано в площині лінгвального рівня тексту за допомогою передачі невербальних проявів психоемоційних станів (міміка, жести та інші).

Виходячи з отриманого висновку про отілесненість психоемоційної сфери людського буття в концептуальному просторі художніх текстів найбільш частотними виявили напрями образної концептуалізації із залученням концептосфери ТІЛО ЛЮДИНИ, та концептів-складових цієї концептосфери, серед яких СЕРЦЕ, КРОВ, ГРУДИ, ОЧІ, ГУБИ, ЖИВІТ, НОГИ, ОРГАНИ ДИХАННЯ, ГОЛОВА, ГОРЛО, а також РУКИ (ПАЛЬЦІ, КУЛАКИ) і ОБЛИЧЧЯ, що приймають участь у позначенні невербальних засобів вираження емоцій і почуттів.

На основі залучених до образного вираження в художніх текстах концептів формулюються актуалізовані концептуальні тропи, переважна кількість яких представлені концептуальною метафорою HUMAN BODY IS A CONTAINER FOR EMOTIONS, а також концептуальною метонімією HUMAN BODY stands for EMOTIONS. Головна тенденція в образному переосмисленні психоемоційних станів узагальнюється тим, що сприятливі, приємні та бажані стани для тіла концептуалізуються як позитивні стани емоційно-почуттєвого плану (здоров'я, врівноваженість, щастя, радість,), тоді як будь-які порушення звичайного функціонування організму символізують сплески емоцій, які можуть нести загрозу для спокою та здоров'я, хвороба, болісні відчуття людини або окремих його органів застосовуються в образній інтерпретації крізь їх призму негативних емоцій і почуттів.

Високою є також значущість сенсорики у сприйнятті людиною світу, оскільки сприймаючись органами чуття, навколишня дійсність паралельно піддається осмисленню і категоризації отриманого експерієнційного досвіду, яка вторинно виступає основою емоційно-почуттєвої образності, для чого найчастіше застосовується сенсорика тактильного сприйняття і сенсорики смаку, а також їх синестезійного поєднання.

Проведений аналіз також виявив випадки персоніфікації в процесах образної інтерпретації психоемоційних станів, що передбачала надання явищам дійсності і абстрактним явищам, зокрема, властивостей людини. При персоніфікації емоції і почуття як абстрактні явища, набуваючи таких олюднених рис, стають конкретними, і цей художній прийом ефективно сприяє переданню стихійності і глибини психоемоційних станів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аносова Т. В. Проблема лексикографического отображения коннотации. *Нова філологія*. Запоріжжя : ЗДУ. 2002. № 3 (14). С. 7–8.
2. Астен Т. Б. Формирование межтекстуального эмоционального фона средствами английского языка (на материале произведений С. Моэма) : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.02.04. Харьков, 2000. 23 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
5. Барышникова Д. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии. *НЛО*. 2013. № 119. С. 18–26.
6. Белехова Л. І. Глосарій з когнітивної поезики : науково-методичний посібник. Херсон : Айлант, 2004. 124 с.
7. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04. Київ, 2002. 476 с.
8. Белехова Л. І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії). Херсон : Айлант, 2002. 327 с.
9. Белехова Л. И. Историческая ретроспектива словесного поэтического образа как художественной категории. *Вісник Черкаського ун-ту*. 1999. №11. С. 82–100.
12. Вансяцкая Е. А. Роль невербальных и вербальных компонентов коммуникации в текстах, отражающих эмоциональные реакции человека и их соотношение (на материале английского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Харьков, 1999. 22 с.

13. Воробьёва О. П. Вирджиния Вульф в аспекте языковой личности: когнитивный этюд. *Языки и транснациональные проблемы* : Мат-лы I междунар. науч. конф. Т. II. Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2004. С. 50–55.
14. Воробьёва О. П. Художественная семантика: когнитивный сценарий. *С любовью к языку* : сб. научн. трудов. Воронеж : ИЯ РАН, Воронеж. гос. ун-т, 2002. С. 379–384.
15. Воробйова О. П. Еволюція образу тексту в філологічних студіях. *Мова і культура. Лінгвокультурологічна інтерпретація тексту* Київ : Вид. Дім Дмитра Бураго, 2007. Вип. 9. Т. IV (92). с. 125–130.
16. Воробйова О. П. Смак «шоколаду»: інтермедіальність й емоційний резонанс. *Вісник КНЛУ. Серія Філологія*. Київ : КНЛУ, 2012. Т. 15. №1. С. 5–11.
17. Воробйова О. П. Художній текст : у пошуках метаметоду інтерпретації. *Англїстика та американїстика*. 2013. Вип. 10. С. 7–11.
18. Галуцьких І. А. Тілесність в англійській художній прозі модернізму й постмодернізму : когнітивно-семіотичні студії. Запоріжжя : Кругозір, 2016. 628 с.
19. Гетьман О. Кожному учню прищепити вміння естетично сприймати художній текст. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2004. №11. С. 12–19.
20. Греймас А. Структурная семантика. Поиск метода. Москва : Академический проект, 2004. 368 с.
21. Дэвидсон Д. Что означают метафоры. URL: http://www.metaphor.narod.ru/davidson_1.htm (дата звернення: 20.08.2021).
22. Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів : Літопис, 2001. С. 617–632.
23. Жаботинская С. А. Концептуальный анализ языка: Фреймовые сети. *Мова*. Одеса : Одеський держ. ун-т ім І. І. Мечнікова, 2004. С. 1–28.

24. Жаботинская С. А. Когнитивная лингвистика: принципы концептуального моделирования. *Лінгвістичні студії*. Черкаси : Сіяч, 1997. Вип. II. С. 3–11.
25. Іванишин В. П., Іванишин П.В. Пізнання літературного твору : Методичний посібник для студентів і вчителів. Дрогобич : Відродження, 2003. 270 с.
27. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Изд-во иностранной литературы, 1962. 552 с.
28. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя). Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2002. 292 с.
30. Карпинец Т. А. Концепт как способ смысловой организации художественного текста. Харьков : КРИПКИПРО, 2004. 154 с.
31. Колегаева И. М. Коммуникативная вторичность текста: функционально-стилевая парадигма. *Записки з романо-германської філології*. 2010. Вип. 25. С. 122–130.
32. Корольова А. В. Лінгвопоетичний і наративний коди інтимізації у художньому тексті (на матеріалі української та російської прози другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.02. Київ : КНУ, 2003. 35 с.
35. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем. *Теория метафоры*. Москва : Прогресс, 1990. С. 387–415.
36. Маріна О. С. Контрастивні тропи й фігури в американській поезії модернізму : лінгвокультурний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ : КНЛУ, 2004. 22 с.
37. Мещерякова О. А. Семантика перцепции в аспекте художественной когниции И.А. Бунина : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01. Харьков, 2011. 50 с.
38. Мовчан В. С. Эстетика: навч. посібник. Київ: Знання, 2011. 527 с.
39. Мореховский А. Н. Стилистика английского языка. Київ : Вища

школа, 1984. 241 с.

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

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

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

44. Полозенко О. В., Омельченко Л. М., Яшник С. В., Свистун В. І. Основи загальної психології : навчальний посібник. Київ : НУБіП, 2009. Т. II. 257 с.

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

46. Присяжнюк Л. Ф. Особливості характеру співвідношення порівняння та метафори. *Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Динаміка наукових досліджень 2003».* Філологічні науки. Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2003. С.80–81.

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

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

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

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

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

54. Чабаненко В. А. Стилiстика експресивних засобiв української мови. Запорiжжя : ЗДУ, 2002. 351 с.
56. Шепетьяк О. Класификация знаков в семиотике Ч. Пирса. URL: <http://ir.kneu.edu.ua:8080/bitstream/2010/3797/1/129-136.pdf> (дата звернення: 10.03. 2021).
61. Шевченко И. С. Подходы к анализу концепта в современной когнитивной лингвистике. *Вiсник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія : Романо–германська філологія*. 2006. №725. С. 192–195.
62. Шурма С. Г. Поетика образу та символу в американському готичному оповіданні: лiнгвокогнiтивний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2008. 251 с.
63. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Москва : ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
64. Элиот Т. С. Социальное назначение поэзии. *Назначение поэзии. Статьи о литературе*. Киев : AirLand, 1996. С. 180–193.
65. Backman G. Meaning by Metaphor: An Exploration of Metaphoric Reading of Two Short Stories by Stephen Crane. London, 1991. 203 p.
66. Brandt L., Brandt P. A. Cognitive Poetics and Imagery. *European Journal of English Studies*. 2005. № 9(2). P. 117–130.
67. Brandt P. Å. Spaces, Domains and Meanings. *Essays in Cognitive Semiotics*. Bern : Peter Lang, 2004. P. 245–267.
68. Burke M. Iconicity and literary emotion. *European Journal of English Studies*. 2001. Vol.5. No.1. P. 31–46.
69. Dolezel L. Occidental Poetics: Tradition and Progress. London : University of Nebraska Press, 1990. 376 p.
70. Freeman M. Metaphor and metonymy as conceptual mappings. *6-th International Cognitive Linguistics Conference* (Sweden, 10-16 July 1999). Stockholm : Stockholm University Press, 1999. P. 58–59.
71. Genette G. Narrative Discourse : an essay in method. Ithaca : Cornell University Press, 1980. 285 p.

72. Gibbs R. W. Process and products in making sense of tropes. *Metaphor and Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. P. 252–276.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

83. Stockwell P. *Cognitive Poetics. An Introduction*. Routledge, 2002. 193 p.

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

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

16.11.2021).

86. Tsur R. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: Elsevier Science Publishers, 1992. 549 p.

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

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

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

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

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

91. Lawrence D. H. *Lady Chatterley's Lover*. New York : Empire Books, 2011. 374 p.

92. Lawrence D. H. *Women in Love*. New York : Empire Books, 2011. 386 p.

93. Woolf V. *Mrs. Dalloway. A Room of One's Own*. Houghton Mifflin, 2010. 320 p.

SUMMARY

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

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

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

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

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

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

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

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Токмакова Марія Володимирівна, студентка 2 курсу магістратури, форми навчання заочна, факультету іноземної філології, спеціальність 035 філологія, освітньо-професійна програма мова і література (англійська), адреса електронної пошти maria.tokmakova99@gmail.co,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Когнітивно-поетологічний аналіз процесів лінгвального відтворення психоемоційних станів людини в художніх текстах ХХ століття» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

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

- 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) _____