

Міністерство освіти і науки України
Херсонський державний університет
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської мови та методики її викладання

Дипломна робота

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

**ВЗАЄМОДІЯ ЛІНГВІСТИЧНОГО ТА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО
ПЛАНІВ У ТВОРЕННІ ОБРАЗУ АВТОРА В РОМАНІ «СПОКУТА»
ІЄНА МАК'ЮЕНА**

Виконав: студентка 251- М групи
денної форми навчання

напряму підготовки

014.02 Середня освіта (мова та
література (англійська))

Дегтярьова Вікторія Ігорівна

Керівник – канд. філол. наук,

доц. Москвичова О. А.

Рецензент – к.пед.н.,

доц. Гоштанар І. В.

Херсон – 2020 року

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичне підґрунття дослідження образу автора	7
1.1.Точка зору, фокалізація та образ автора в наративній структурі тексту	7
1.2. Образ автора: види та лінгвістичні засоби створення	12
1.3. Визначення поняття «концепт» у сучасній лінгвістиці	16
РОЗДІЛ 2. Втілення образу автора у романі «Спокута»	23
2.1. Ієрархія образів автора у романі «Спокута»	23
2.2. Лінгвістичні особливості формування образу автора	27
2.3. Метаморфоза образу автора у романі	34
2.4. Особливості концепту СПОКУТА у романі	40
2.5. Вербалізація концепту СПОКУТА у романі.....	48
2.6. Фреймове моделювання концепту СПОКУТА	55
ВИСНОВКИ	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	67
ДОДАТКИ	73
ДОДАТОК А	73
ДОДАТОК Б	74
ДОДАТОК В	75
ДОДАТОК Г	76
ДОДАТОК Д	77
ДОДАТОК Е	78
ДОДАТОК Ж	79
ДОДАТОК З	80
ДОДАТОК И	81

ВСТУП

Підвищення інтересу до когнітивної діяльності людини, до способів номінації в первинному і вторинному семіозисі й до засобів співвідношення картини світу сприяло переходу сучасної наукової парадигми до антропологічної лінгвістики, що передбачає вивчення мови в тісному зв'язку з людиною, її свідомістю, мисленням, духовно-практичною діяльністю.

Сучасна когнітивна лінгвістика характеризується зростанням наукового інтересу до аналізу проблеми мовної концептуалізації світу. У такий спосіб, виникло твердження про те, що мовні форми є зовнішніми маніфестаціями ментальних утворень та структур, які стали фундаментальними постулатами когнітивної лінгвістики. Вивчення концепту пов'язане з широким колом лінгвістичних та філософських проблем: з комплексним вивченням мови, свідомості й культури (Ю. С. Степанов), співвідношенням концепту, поняття і значення (В. М. Телія), цінністю концепту (В. І. Карасик, Г. Г. Слишкін), з обмеженістю концепту свідомістю носія (О. О. Селіванова), залежністю концепту від його вербалізації з структурою концепту (А. М. Приходько) та фремовим моделюванням концептів (С. А. Жаботинська).

Актуальність обраної теми визначається загальною спрямованістю сучасних лінгвістичних досліджень на розгляд мовних одиниць з урахуванням того, які структури людського знання вони репрезентують, які ментальні процеси покладено в основу їх мовної номінації. Звернення до проблеми образної структури художнього тексту видається актуальним і своєчасним з огляду на поживлення інтересу до художніх текстів, зокрема до американських романів. Незважаючи на значні внески науковців у дослідження концепту у сучасній лінгвістичній

парадигмі, особливу увагу заслуговує висвітлення засобів актуалізації концепту СПОКУТА в однойменному романі «СПОКУТА» І. Мак'юена.

Для досягнення поставленої мети та вирішення конкретних завдань було використано такі **методи**: *індукція, дедукція, аналіз і синтез* для уточнення теоретичних засад і формування висновків роботи; *метод компонентного аналізу* для визначення семантичної структури мовних одиниць, спрямованих на реалізацію образу автора у романі; *описовий метод*, у межах якого за допомогою прийомів систематизації та інтерпретації було виявлено різнорівневі мовні одиниці реалізації образу автора у художньому тексті; *метод концептуального аналізу* для виявлення структури та змісту концепту СПОКУТА; *deskриптивний метод* для виявлення лексичних одиниць, які вербалізують концепт СПОКУТА; *інтерпретаційно-текстовий метод* для виявлення закодованого змісту аналізованого концепту; *метод лінгвокогнітивного аналізу*, спрямований на вербалізацію концепту СПОКУТА та для встановлення лінгвокогнітивної площини образу автора у романі.

Мета дослідження полягає у виявленні лінгвостилістичних особливостей створення «образу автора», принципів вибору, стилістичного функціонування відповідного комплексу мовних одиниць, лінгвокогнітивних засобів вербалізації та втілення концепту СПОКУТА у творі І. Мак'юена.

Досягнення поставленої мети потребує вирішення таких **завдань**:

- узагальнити потрактування понять «точка зору», «фокалізація», «образ автора», «наратор», «метаморфоза образу автора» у сучасній лінгвістиці;
- встановити сутність образу автора у художньому творі;
- охарактеризувати поняття “концепт” у сучасному мовознавстві;
- виявити особливості втілення різновидів образу автора шляхом лінгвостилістичного аналізу лексичних та синтаксичних мовних засобів у художньому тексті;

- визначити лінгвістичні особливості формування образу автора в романі І. Мак'юена «Спокута»;
- виокремити, проаналізувати та систематизувати лінгвокогнітивні особливості реалізації концепту СПОКУТА у романі;
- встановити мовні чинники втілення концепту СПОКУТА у романі;
- виявити домінантні особливості реалізації концепту СПОКУТА у романі;
- визначити фреймове моделювання концепту СПОКУТА у романі.

Об'єктом роботи є образ автора та концепт СПОКУТА з точки зору сучасної лінгвістики.

Предметом – лінгвостилістичні особливості втілення образу автора та лінгвокогнітивні особливості реалізації концепту СПОКУТА у творі І. Мак'юена «Спокута».

Наукова новизна одержаних результатів обумовлена тим, що результати дослідження є внеском у семантичну теорію художнього тексту з подальшим удосконаленням проблеми лінгвістичної репрезентації образу автора у сучасній лінгвістичній парадигмі. Кваліфікаційна робота сприятиме поглибленню знань про закономірності організації, функціонування лексичних та синтаксичних виразних засобів мови при описі втілення образу автора у художньому творі з урахуванням особливостей ідентифікації концепту СПОКУТА у романі І. Мак'юена «Спокута».

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання отриманих результатів у курсі лекцій та семінарських занять з «Теоретичної граматики англійської мови», «Лексикології англійської мови», «Стилістики англійської мови», «Інтерпретації художнього тексту», «Новітніх досягнень з фахових дисциплін» та «Аналітичного читання та письма».

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи представлено у науковій статті «Лінгвостилістичні особливості

створення образу автора в романі «Спокута» Ієна Мак'юєна» у збірнику наукових праць студентів Херсонського державного університету «Студентські наукові студії» (Херсон, 2018), у науковій статті «Образ автора в наративній структурі роману «Спокута» Ієна Мак'юєна» у збірнику наукових праць студентів Херсонського державного університету «Магістерські студії» (Херсон, 2019), участь у міжнародній науково-практичній конференції «Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії» з науковою статтею «Метаморфоза образу автора в романі «Спокута» Ієна Мак'юєна» (Львів, 2019), участь у міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії» з науковою статтею «Особливості створення образу автора в романі «Спокута» Ієна Мак'юєна» (Одеса, 2019), у науковій статті «Особливості концепту СПОКУТА в романі «Спокута» Ієна Мак'юєна» у збірнику наукових праць студентів Херсонського державного університету «Магістерські студії» (Херсон, 2020), участь у міжнародній науково-практичній конференції «Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії» з науковою статтею «Фреймове моделювання концепту Спокута» (Львів, 2020).

Публікації. Основні положення кваліфікаційної роботи висвітлено у 6 публікаціях автора.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Загальнонаукова тема кафедри: «Лінгвокогнітивні та комунікативно-практичні аспекти дослідження тексту» (0017U006792).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗУ АВТОРА

1.1. Точка зору, фокалізація та образ автора в наративній структурі тексту

Художній твір – це модель будування світу, життя та соціуму очима автора. На певному етапі вибудови тексту, точка зору є вирішальною у питанні – чиїми очима буде переданий світ тексту – очима, мисленням наратора чи персонажа. Побудова наративної структури тексту більше нагадує ієрархічну модель, аніж горизонтальну лінійну пряму комунікації [1, с. 44]. Образ наратора та моделі нарації є центральними предметами сучасних лінгвістичних досліджень, які вивчаються багатьма сучасними закордонними та вітчизняними науковцями [2, с. 18].

За визначення В. Шмідта, наратор – адресант фіктивної наративної комунікації. В. Шмідт визначив основні риси наратора: всезнання та всюдисущість, наявність певної точки зору на події та ситуації, функції фігури наратора полягають у тому, що не автор, а він відповідає за правдивість переказної історії, події тощо [59, с. 64 – 65].

На думку М. З. Легкого, наратор – це мовностилістичний епіцентр викладу у творі. Наратор – особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості [42, с. 10]. «Спокута» – це не тільки назва роману І. Мак'юена, але й назва роману головної героїні твору – Брайоні Талліс. У такий спосіб, визначаємо роман «Спокута», як «роман у романі», що має два фокуси нарації й окреслює семіотику назви роману, яка розширюється та просочує весь твір, стаючи узагальненим метафізичним символом життя головних персонажів твору.

На загальному рівні побудови тексту, функція точки зору та наративності структури тексту полягає у своєрідному вибудовуванні світу художнього тексту, відборі певних подій художнього світу і те, як саме вони будуть презентовані. Це є підтвердженням того факту, що автор повинен обрати чи навпаки відсіяти певні події, висвітлити й виставити на передній план одні, натомість приховати чи замовчати інші, а згодом органічно та послідовно ввести ці події у світ художнього тексту [33, с. 300].

Природа точки зору – багатозначна, тобто точка зору вивітлюється, як рівноправний комплекс відносин між автором і читачем, оповідачем і слухачем, героями [10, с. 156]. Точка зору – головна структурна одиниця композиції тексту і центральний об'єкт наратології, де точку зору трактують як положення спостерігача (оповідача або персонажа) в зображуваному світі, що визначає його світогляд, поле зору, міру обізнаності та рівень розуміння [39, с. 81]:

- 1) просторово-часовий вимір;
- 2) перцептивна система наратора;
- 3) світогляд, цінності та думки наратора;
- 4) ідеологія, вибудована автором твору.

Образ автора, як предмет дослідження у ракурсі сучасної лінгвістичної парадигми, постає одним з важливих елементів дослідження художніх текстів. Академік В. В. Виноградов першим увів термін «образ автора» в науковий обіг [17, с. 100]. Розвиток лінгвістики тексту, започаткований у другій половині ХХ століття, висунув на передній план мовознавчих досліджень текст, як максимальну одиницю мовленнєвої діяльності, як одиницю соціальної взаємодії. Це спричинило перегляд мовних категорій та їх аналіз в аспекті текстової реалізації [6, с. 88].

У романі «Спокута» змінюється фокус нарації, тобто, можна говорити про несправжню (удавану) форму «нульової фокалізації», за

Ж. Женеттом, для якої властива наявність усезнаючого наратора. Ж. Женетт наголошує, що точка зору і категорія голосу – це два різних поняття, бо персонаж, який є центром свідомості, не є об'єктом, що розповідає, бо таким є наратор. Саме він відкриває читачеві почуття, думки та емоції персонажа [62, с. 67]. Найчастіше художній твір – це мікс наративних категорій. Головна героїня твору – Брайоні Талліс, висвітлює історію про Сесилію й Робі, Лолу й Пола Маршалла, але інколи й сама авторка роману не може зрозуміти, що відбулося у її житті.

Найважливіший аспект роботи Ж. Женетта полягає у його чіткому розмежуванні двох категорій: перспектива – «хто бачить?» і акт самої нарації – «хто говорить?» (Who sees?/ Who speaks?) [62, с. 90]. Точку зору можливо аналізувати на основі концепту фокалізації – врегулювання інформації, що передається і суб'єкта (фокалізатора) через якого фокусується / передається наративна інформація [62, с. 90].

Задля того аби з'ясувати як саме вибір фокалізатора впливає на врегулювання інформації, Ж. Женетт презентує свою трирівневу типологію: I – наратор > персонаж [62, с. 93]. Наратор знає або розповідає значно більше, ніж будь-який з персонажів; II – наратор = персонаж. Наратор розповідає тільки те, що відомо певному персонажеві; III – наратор < персонаж [62, с. 93]. Наратор розповідає менше, ніж знає сам персонаж [62, с. 93].

Згодом цю типологію Ж. Женетт перейменує на концепцію фокалізації, в якій виокремить нульову (I), внутрішню (фіксована, змінна, множинна) (II) та зовнішню (III) фокалізації відповідно [62, с. 90]. Отже, наративність тексту є важливим елементом текстотворення, що виступає обличчям наратора у художньому творі, тобто містить індивідуальну манеру його розповіді.

На думку В. В. Виноградова, який у своїй роботі «Про теорію художнього мовлення», розглядає образ автора на лінгвістичному рівні

як художню сутність у творі та словесно-мовленнєву сходинку до розуміння імпліцитної інформації [17, с. 103]. Образ автора визначається В. В. Виноградовим як складна мовленнєва структура, синтез якої охоплює усі стилістичні прийоми художнього твору, виявляє єдність художнього стилю [18, с. 100]. У розумінні В. В. Виноградова, образ автора є функціональним поняттям, яке визначає мовленнєві форми оповіді словесного вираження, забезпечує взаємозв'язок художніх елементів й виконує інтеграційну функцію [17, с. 104].

Цікавою є думка М. М. Бахтіна, який досліджував проблему образу автора у художньому творі. Мовознавець не погоджується з підходом В. В. Виноградова і стверджує, що свідомість автора ніколи не збігається з мовною свідомістю, тобто вона формується за допомогою художнього знання [7, с. 440]. Образ автора за М. М. Бахтіним, визначається як ієрархічно організоване явище, яке містить первинного автора й вторинного автора – образ якого, створив первинний [9, с. 128].

Автор, перебуваючи в межах національно-мовної картини світу, творить свій неповторний мовний світ відповідно до світосприймання та власної психології. Роль автора визначається залученням нових, ще не освоєних літературною мовою засобів, що розширюють межі та можливості літературної мови, містять оригінальну творчу манеру висловлення й визначають новаторство художника слова [7, с. 310].

Оцінний елемент завжди присутній в мовленні, бо використовуючи й пізнаючи об'єкти навколишньої дійсності, ми висловлюємо своє ставлення та оцінюємо їх. Художній твір, як продукт пізнавальної діяльності автора, обов'язково має у своїй основі авторське ставлення до героїв, тобто оцінку і модальність їхніх дій та поведінки. Вони проявляються на багатьох ділянках і в усіх типах викладу, але в прямій, найбільш відвертій формі, вони представлені у власному

мовленні автора. Саме тут авторська точка зору виходить на поверхню, тобто виражається експліцитно [48, с. 45].

Поняття стилю висвітлює антропоцентричну філософсько-естетичну категорію, пов'язану зі структурою авторської свідомості, її філософськими, релігійними, естетичними та іншими орієнтирами, що об'єктивується в мові (тексті, слові) [29, с. 198]. Більшість учених схиляється до думки, що індивідуальний стиль письменника є системою взаємоузгоджених лексичних, морфологічних, синтаксичних, фонетичних, орфоепічних, інтонаційних, символічних і стилістичних компонентів, як цілісності [7, с. 315 – 320]. Кожна мова має властивий тільки їй набір тропів, фігур і національно-мовну систему семантичних модифікацій слововживання.

Створення письменником нового значення слова – це розгортання і поглиблення їх семантики, оскільки внутрішній зміст слова завжди має перспективу переосмислення. Висновуємо, що образ автора у художньому тексті важливий елемент лінгвістичного аналізу художнього твору, який актуалізує думку про постійну присутність автора у творі, об'єднує усі тексти разом, надаючи їм смислової єдності [41, с. 100] й висвітлює синкретичне двоголосся образу автора на тлі тексту [57, с. 4].

Образ автора – це основний образ художнього твору, який об'єднує в єдине ціле окремі частини твору, пронизує твір індивідуальним авторським світовідчуттям та світоглядом [18, с. 127]. Образ автора є проекцією реального письменника, який може повністю замінити авторське начало, асоціюючи себе з особою художника [24, с. 53].

Образ автора, на відміну від особистості письменника, входить на рівні з образами персонажів у художню структуру твору. Як кожен образ, це обов'язкове відволікання від біографічної реальності. Образ

автора завжди трохи ідеалізований [3, с. 10]. Це скоріше те, до чого прагне письменник, а не те, що він являє собою насправді.

Якщо читач у процесі читання порівнює себе з образом персонажа, то можна, за аналогією, припустити, що письменник робить те ж саме з образом автора. Така постійна взаємодія творця і його творіння значною мірою впливає на еволюцію художника [18, с. 134 – 135].

Образ автора, його точка зору – взаємопов'язані, але не ідентичні поняття. Між ними встановлюються ієрархічні відносини, оскільки формування ідеї певного твору обумовлено точкою зору письменника, що представляє образ автора. Важливим поняттям, яке еволюціонує протягом творчої діяльності письменника є образ автора, що становить ядро індивідуально-художнього стилю. Точка зору автора змінюється у зв'язку з життєвими обставинами, втілюється в образі автора, призводить до його еволюції, що обов'язково позначається в композиційно-мовній структурі твору [5, с. 300].

Отже, проблема автора і надалі залишається однією з найдискусійніших у сучасній лінгвістиці тексту. Узагальнюючи потрактування образу автора в контексті роботи актуальним вбачаємо визначення образу автора, як художнього двійника особистості письменника, що моделюється у свідомості читача.

1.2. Образ автора: види та лінгвістичні засоби створення

Проблема образу автора в художньому творі була осмислені ще у XIX столітті, але формування лінгвістичної теорії автора як цілісної системи відбулося лише у XX ст. у роботах М. М. Бахтіна, В. В. Виноградова, Г. О. Гуковського та Б. О. Кормана. Власне Г. О. Гуковський та В. В. Виноградов першими підкреслили важливу функцію образу автора у творі й визначили, що автор є не тільки

суб'єктом мовлення, а втіленням основи твору [17, с. 250] та сутності, що відображає головне [27, с. 200].

Авторське світорозуміння постає головним компонентом змісту художнього тексту, оскільки будь-який художній твір є суб'єктивним образом виміру дійсності [4, с. 50], тобто художнє зображення світу письменником, виражає його ідеї та думки.

Письменник демонструє свій влучний задум, завдяки зображуваній дійсності, яка слугує основним компонентом у свідомості автора й висвітлює потрібні йому засоби для створення художніх образів [33, с. 45]. Контекст та концептосфера інтерпретатора залежить від процесу читання, яке має на меті конструювання концептів-образів, зміст та розшифрування думок та ідей автора у творі [28, с. 34]. На думку Д. С. Ліхачова, концепт також розширює межі значення слова, надає можливості додати своєї індивідуальної думки [43, с. 152].

Концепт не завжди охоплює ідею твору, він є вираженням головних постулатів та ідей художнього твору. На думку Г. Г. Слишкіна, концепт – це не тільки витвір мистецтва, але і його вербалізована концепція, особисте світовідчуття автора [52, с. 30]. Вхід системи – це особливі точки впливу середовища, вихід системи – точки, з яких направлені реакції системи, які передаються середовищу [51, с. 31]. У цьому ж контексті актуальним є дослідження образу автора як своєрідного способу саморепрезентації самого автора, його розвитку у творі, проявлення себе в тексті (див. Табл. 1.2.1) [54, с. 180].

Таблиця 1.2.1

Таємниця	Правда		Омана
	<i>Всезнаючий автор</i> Існує (+)	<i>Уявний автор</i> З'являється, щоб існувати (-)	
	Не з'являється, щоб існувати (+)	Не існує (-)	
	Неправда		

Семіотичний квадрат судження

Отже, образ автора являє собою дві іпостасі «*всезнаючий автор*» та «*уявний автор*». Образ автора виступає засобом творення якісно нового образу; посередником / медіатором між «справжнім» лицем / об'єктом (людиною, предметом, явищем, ознакою, інформацією, тощо) та його прототипом, «уявним образом автора» як результату реконструкції образу у свідомості людини.

Феномен образу автора трактують як один із важливих елементів усіх відомих науці суспільств і традицій. Цікавою видається думка М. М. Бахтіна, який вирізняє первинного автора (не створеного) і вторинного автора (образ автора, створений первинним автором). Мовознавець вважає, що первинний автор не є образом художнього твору, він тільки може виражати свої думки [8, с. 200].

Проблема автора влучно висвітлена у дослідженнях Б. О. Кормана, який висуває думку про те, що образ автора є важливою ланкою

авторської свідомості й займає важливу позицію образу автора у художньому тексті, тобто образ автор визначаємо, як носія основних постулатів свідомості реального образу автора [38, с. 41 – 53]. У працях Б. О. Успенського, категорія «образ автора» розглядається інакше, основними поняттями є: авторська позиція, авторське слово та авторське мовлення [55, с. 267].

Цікавим є погляд Т. С. Воропай, яка стверджує, що імпліцитний автор функціонує між реальним автором та текстом, відображаючись у свідомості читача [21, с. 306]. Ю. К. Щеглов, зазначає, що розповідь письменника, це важливий етап глибинної трансформації тексту, його семантичної величини й фокалізація на темі, конструкції твору, що має на меті створити художній твір з конкретних фрагментів. [60, с. 261], тобто будь-який твір, маючи свою систему оповідання, дозволяє розмежовувати функції автора-письменника, автора-оповідача та автора-персонажа.

На думку В. Шмідта, автор – продуцент значень з погляду текстотворення, автор набуває значення лише у процесі розуміння його точки зору читачем, тобто висвітлюється поняття про абстрактного автора [59, с. 45]. Слідом за В. Шмідтом, категорія образу автора є центральною у побудові твору, в якому усі лінії художнього тексту взаємозв'язані одна з одною й реконструюються читачем у його думках і почуттях [59, с. 41].

Аналіз авторської позиції містить внутрішню та зовнішню авторську позиції, що дає ефект авторського всезнання та позначає словесно – художню систему, що формує стилістичну систему твору [14, с. 54]. Образ автора – індивідуальне відношення до сутності зображення, що висвітлюється в мовленнєвій структурі художнього твору [16, с. 123], налічує інтеграцію оповідних прийомів [32, с. 98] й містить універсальну категорію, що визначає авторську присутність у тексті [15, с. 141].

На думку Н. С. Валгіної, образ автора є перспективною ланкою у лінгвістиці, який може бути використаний для аналізу творів, оскільки організація художнього твору завжди здійснюється авторськи односпрямовано [16, с. 125].

Н. К. Бонецька стверджує, що проблема авторського образу тісно пов'язана з проблемами сприйняття та інтерпретації [13, с. 200]. Багатоаспектність та багаторівневність явища образу автора призводить до його вивчення під різними кутами зору, тобто можна вважати аналіз образу автора важливою частиною інтерпретації художнього твору, що формує цілісну ланку сприйняття художньої дійсності письменника [13, с. 202].

Отже, образ автора визначаємо, як основний прийом формування суб'єктивної наративної свідомості у системі координат «*всезнаючий автор – уявний автор*» з метою створення ефекту вірогідності й здобуття читацької довіри до текстової дійсності. Феномен образу автора є конкретним виявом загального концепту і цілком вписується у систему підходів до тлумачення образу автора, об'єднаних спільним розумінням його природи як засобу маскування обличчя людини чи явища й формування нового художнього образу.

1.3. Визначення поняття «концепт» у сучасній лінгвістиці

Сучасний етап розвитку лінгвістики характеризується посиленням інтересу до моделей репрезентації знань й ідей людства щодо навколишнього світу, таких як картина світу, фрейм, стереотип, архетип, концепт тощо. Неабиякий інтерес науковців до концепту породжує слушні зауваження щодо концептуальної експансії лінгвістики [49, с. 45].

Мовознавці погоджуються з тим, що термін «концепт» слід використовувати для характеристики світоглядних, інтелектуальних та

емоційних інтенцій особистості, зображених у текстах [26, с. 181]. Серед дослідників поширеним є твердження, що мова сьогодення не може розглядатися незалежно від її безпосереднього носія – людини. Провідним напрямом розвитку сучасної антропоцентричної лінгвістики є когнітивний підхід, саме тому надзвичайно важливим постає чітке визначення терміна «концепт» – основного для цієї галузі мовознавства.

Аналізу концептів присвячені праці А. П. Бабушкіна, С. Г. Воркачова, В. З. Дем'янкова, В. І. Карасика, Д. С. Лихачова, А. М. Приходько, Г. Г. Слишкіна, Ю. С. Степанова та І. А. Стерніна. Концепт є своєрідним осередком ментальної культури людини та несе в собі важливу культурну інформацію, оскільки кожен бачить цей світ по-різному [48, с. 81]. Інакше кажучи, концептом є ментальне утворення, за допомогою якого можна отримати відомості про когось й визначити світосприйняття окремої людини або ж нації в цілому [11, с. 100].

Концепт розглядають як одиницю ментального процесу, яка кодується в мові та налічує елементи категоризації світу. На основі здійснених досліджень науковці визначили основні характеристики концепту: цінність (здатність оцінювати предмети та явища дійсності, реалізуючись при цьому у різних мовних одиницях), комплексність (здатність одночасно належати до свідомості, культури й мови), умовність (зосередженість у межах нематеріальної, «ідеальної» людської свідомості), відкритість, мінливість (зумовлена постійними змінами зовнішнього оточення та внутрішньої системи цінностей), складна структура (наявність активного, пасивного та внутрішнього шарів), різнорівневе мовне втілення [49, с. 49].

Щодо терміну «концепт», науковці пропонують різні визначення, наприклад: В. І. Карасик розглядає концепт як багатомірне ментальне утворення, яке має три виміри – *образний* (зорові, слухові, тактильні, смакові, нюхові характеристики предметів, відбиті у нашій пам'яті), *поняттєвий* (мовна фіксація концепту, його визначення, опис, ознаки,

порівняння з іншими концептами) та *ціннісний* (важливість даного концепту для колективу та індивідуума) [34, с. 76]. Концепт як одиниця ментальної інформації лежить в основі різних структур знання про світ.

Концепти різного типу (образи, уявлення, поняття або їх об'єднання (картинка, гештальти, схеми, діаграми, пропозиції, фрейми) народжуються в процесі сприйняття світу людиною, вони утворюються в актах пізнання, зображують, узагальнюють людський досвід і дійсність, яка усвідомлюється у процесі пізнання людиною навколишньої дійсності [49, с. 37].

Взаємозв'язки і вербальні репрезентації концептів грають визначальну роль не лише в облаштуванні семантичного простору мови (або її окремої частини), але і в організації всієї системи мови в цілому. Концепти не існують ізольовано. Вся сукупність вербалізованих концептів створює концептосферу мови. На думку А. М. Приходько, концепт можна висвітлити у вигляді системи координат, тобто об'єднати концепт в єдине ціле. Концепти визначають концентрат ідеї, вони створюють ментально-інформаційний простір дискурсу і мовленнєвого жанру [49, с. 82]. Структура концепту в лінгвістиці визнається багат шаровою.

Концепт не володіє жорсткою структурою та не має чітких меж. Він включає певний набір компонентів, тобто концептуальних ознак, які зображують результат пізнання зовнішнього світу та формують різні концептуальні шари. Будь-який концепт має базовий шар, який є певним чуттєвим образом. Крім базового шару в структуру концепту входять також додаткові когнітивні ознаки та когнітивні шари; інтерпретаційна частина, що зображує трактування окремих ознак на базі змісту концепту [53, с. 59]. Взаємозв'язки і вербальні репрезентації концептів грають визначальну роль не лише в облаштуванні семантичного простору мови (або її окремої частини), але і в організації всієї системи мови в цілому.

Головним у вивчення концептів є два ракурси – моно і полілінгвальний, тобто на матеріалі одномовної площини або зіставної площини лінгвокультур [19, с. 79]. Монолінгвальна концептуальна практика є сьогодні найбільш розповсюдженою, тобто містить як позитивні, так і негативні характеристики, а саме: можливість глибокого і всебічного аналізу концептуального явища й зображення концепту на тлі будь-якої лексеми [19, с. 79].

Монолінгвальний аналіз концептів визначаємо, як «один-концепт-в-одній мові», але на тлі сучасності така модель вичерпала себе або наближається до цього, тобто на зміну монолінгвальної моделі приходять полілінгвальна модель, яка концентрує свою увагу на концептуалізації дійсності за допомогою компарабельних одиниць у різних природних мовах інтерпретації художнього твору й його концептуальної особливості [19, с. 80].

Висновуємо, що між моно та полілінгвальною площинами концептології існують деякі невідповідності, тобто одна третина можливостей закріплена за першим напрямом (залівка), решта – за другим. Проте спектр зіставно-концептуальних досліджень все ще залишається вузьким, оскільки визначається переважно двома моделями: «один концепт – дві мови», «два концепти – дві мови» (див. Табл. 1.4.1) [49, с. 14].

Таблиця 1.4.1

	Одна мова	Дві мови	Три мови
Один концепт		++	+
Два концепти		++	+
Три концепти		+	?

Матриця моделей концептології

Отже, полілінгвальна модель опису концептів є сьогодні одним з найбільш актуальних напрямів вивчення ментальних одиниць художньої дійсності, тобто шляхом зіставлення концепту однієї мови з його еквівалентом / аналогом в іншій проявляється його лінгвокультурна специфіка, що складає неповторну картину світу, яку відтворює природна мова. Маємо зауважити, що класи концептів є найбільш спірним моментом концептології, оскільки вони дуже залежні від суб'єктивного фактору – теоретичної позиції дослідника. Тому ми пропонуємо детальніше ознайомитися з класифікацією, яку виділяє А. М. Приходько (див. Табл. 1.4.2) [49, с. 52].

Таблиця 1.4.2

	Регулятивні (+ регул.)	Нерегулятивні (– нерегул.)	
<i>Універсальні</i>	власне телеономні, соціоуніверсальні морально-етичні,	категоріальні, біосоціальні, біовітальні, фізіологічні	Параметричні і (+ параметр)
	емотивно- телеономні	Теософські, емоційні	Непараметричні ні (– параметр)
<i>Специфічні</i>	етносоціономні, етноантропономні, конфесійні, ритуальні, професійні	етнокультурні, артефактні, символьні	(+ параметр)
		етнопсихоспецифічні	(– параметр)

Типи і класи концептів

Отже, концепти можна осмислити в категоріях структури, семантики й прагматики, що інтерпретуються як холістичної одиниці в єдності когнітивно-семантичних і комунікативно-прагматичних відносинах.

Концепти логіко-філософського порядку репрезентують наднаціональні цінності і є аксіологічно індиферентними. Такі концепти в повній мірі підтверджують думку про те, що ускладнення ментальних структур здійснюється за напрямком від концептів до категорій [58, с. 16], в залежності від ступеня параметризації вони можуть

виступати у двох основних іпостасях – категоріальній й теософській. Концепти морально-етичного порядку найближче примикають до теософських, але на відміну від них, вони є регулятивними, тобто не тільки зображують загальні уявлення людства про морально-етичні цінності.

Концепти антропоморфного порядку мають відношення до психічних і фізіологічних станів людини, мають здатність реагувати на подразники зовнішнього світу і переносити їх свій внутрішній світ, а саме – емоційні і фізіологічні концепти. Концепти гуманітарного порядку зображують місце і роль людини в лінгвокультурній картині світу [20, с. 300].

Схожі до таких концептів *лінгвокультурні типажі* (узагальнені образи, «модельні особистості»), які задають узагальнений образ представника певної соціальної групи в рамках конкретної (суб) - культури, яку можна впізнати за специфічними характеристиками вербальної, невербальної поведінки та ціннісної орієнтації. Концепти етнопсихокультурного порядку об'єктивуються здебільшого абстрактними іменниками. Вони визначають специфіку певної етнічної культури, особливості національної психології і є найбільш вивченим класом ментальних об'єктів [49, с. 52].

Отже, у контексті роботи релевантним є визначення концепту як результату зіткнення значення слова з особистим й загальнонародним досвідом людини, тобто посередником між словами і дійсністю. Концепт постає багатомірним ментальним утворенням, в якому репрезентованого ціннісна та образно-перцептивна сторони, в свою чергу як поняття – це узагальнене зображення предметів і явищ у нашій свідомості.

РОЗДІЛ 2

ВИЗНАЧЕННЯ ОБРАЗУ АВТОРА У РОМАНІ «СПОКУТА»

2.1. Ієрархія образів автора у романі «Спокута»

Художній твір налічує викладення думок автора, втілення його творчої фантазії, зображення знань про навколишній світ. На думку І. Р. Гальперіна, змістовно-концептуальний вид інформації описує читачу індивідуально-авторське розуміння взаємодії між явищами [23, с. 50], розуміння їх причинно-наслідкових зв'язків та їх роль в соціальних сферах [22, с. 28].

За результатами виконаного контекстуального аналізу роману І. Мак'юена «Спокута» образ автора охоплює та поєднує усі структурно-формальні та семантично-композиційні складові тексту, починаючи з епіграфа. Епіграф слугує тригером, який запускає процес інтерпретації художнього твору та є ініціальним моментом формування образу автора в досліджуваному романі. Так, в епіграфі до роману міститься алюзія на твір Дж. Остін «*Northanger Abbey*» (“*Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English: that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you. Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing, where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay everything open? Dearest Miss Morland, what ideas have you been admitting?*” / *They had reached the end of the gallery; and with tears of shame she ran off to her own room*” [63, с. 1].

В епіграфі вказано, що у британському суспільстві ніщо та ніхто не може сховатись від осуду суспільства. Роман висвітлює історію головної героїні твору, яка і є автором п'єси. Брайоні асоціює себе з головною героїнею своєї п'єси, Арабеллою, яка пізнає всі труднощі життя. У реальному житті Брайоні закохана у сина служниці Робі, який кохає старшу сестру Брайоні – Сесілію. Сподіваючись покарати Робі, Брайоні вигадує насильство Робі, вчинене проти неї задля того, щоб не дати можливості Робі та Сесілії бути разом, тобто ніщо не ховається від всевидящого ока Брайоні, яка слідкує за закоханими й зображує події реального життя в своїй уяві та у власній п'єсі про страждання Арабелли [50, с. 110 – 116]. Графічно представлене, всевидяще око головної героїні Брайоні, в образі якої експліковано образ автора. У романі маємо гру з уявними авторами та уявними читачами (див. Рис. 2.1.1).

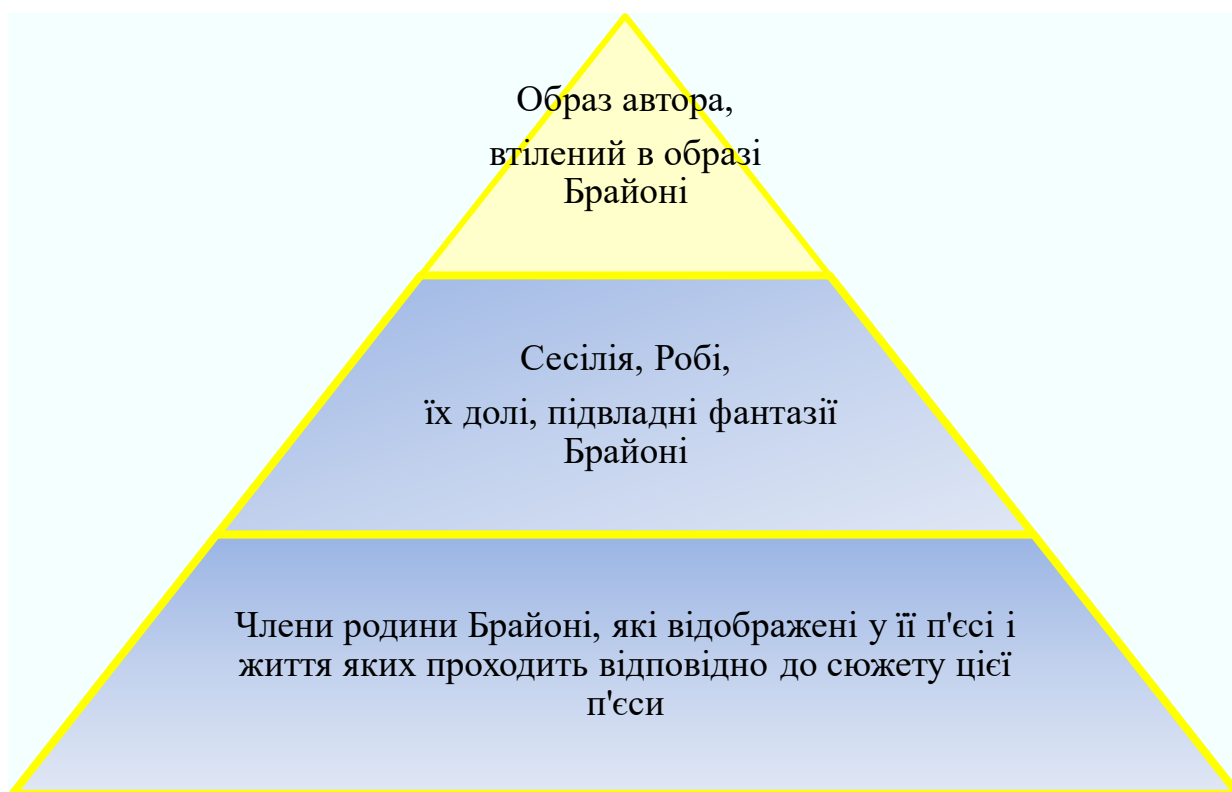


Рис. 2.1.1 Сутність всевидячого ока головної героїні роману

Отже, твір містить елементи внутрішньої фокалізації, тобто продукує об'єднання між наратором і персонажем. Брайоні проектує власну психологію, впливає на героїв й належить до «психологічно-міметичного» типу автора. Класифікація фокусу нарації (фокалізації) за Ж. Женеттом [62, с. 180] допомагає у розумінні внутрішньої фіксованої фокалізації в романі, де наратор майже прив'язаний до свого персонажа (все, що відбувалося в дитинстві, описано з точки зору 13-річної Брайоні в романі 77-річної Брайоні). Проте гра з фокусами нарації у творі має показати умовність точки зору в житті персонажів, кожного погляду на світ і прагнення людини заповнити своє незнання власним досвідом, відчуттям, інтуїцією та фантазією.

Стверджуємо про принципову настанову тексту на множинність інтерпретацій (орієнтацію на множинність фокусів нарації), відшукуючи паралелі з романами Дж. Фаулза чи У. Еко. Наративна гра в романі

відбувається на тлі модерністського твору, де літературний текст стає життєтекстом [46, с. 81]. Життєтекст бере на себе функцію наратора й інших персонажів, життя яких проходить через різні фікційні трансформації. Це реалізовано в наративних особливостях й у побудові сюжетних ліній роману [12, с. 200].

Наратор дає зрозуміти, що погляд персонажу твору на драму помилковий, автор використовує іронічний підтекст: *"The play she had written for Leon's homecoming was her first excursion into drama, and she had found the transition quite effortless. It was a relief not to be writing out the she saids, or describing the weather or the onset of spring or her heroine's face – beauty, she had discovered, occupied a narrow band. Ugliness, on the other hand, had infinite variation. A universe reduced to what was said in it was tidiness indeed, almost to the point of nullity, and to compensate, every utterance was delivered at the extremity of some feeling or other, in the service of which the exclamation mark was indispensable. The Trials of Arabella may have been a melodrama, but its author had yet to hear the term. The piece was intended to inspire not laughter, but terror, relief and instruction, in that order, and the innocent intensity with which Briony set about the project – the posters, tickets, sales booth – made her particularly vulnerable to failure. She could easily have welcomed Leon with another of her stories, but it was the news that her cousins from the north were coming to stay that had prompted this leap into a new form"* [63, с. 4]. Таким чином, використовуючи прийом іронії, який розкривається у ставленні до описуваних подій, допомагають читачу легше сприйняти та зрозуміти оповідь наратора.

У такий спосіб описується ставлення Брайоні до драми й негативних моментів у житті, що крім іронічних фрагментів, містить і ознаки майбутнього конфлікту у її сім'ї. У тексті вжито слово «жах», яке, на нашу думку, відіграє важливу роль як концепт-маркер, що скеровує читацьку рецепцію до чогось трагічного [44, с. 30]. Вікова,

психологічна невідповідність Брайоні до роботи з драматичним матеріалом і, водночас, її відчуття «надмірної дорослості» спричиняються до спотвореного сприйняття реальності [41, с. 103].

Отже, попри те, що роман може починатися у реальному житті, читач насправді ніколи не знає, що реально відбувалося в житті автора. Психоаналітична інтерпретація, визначає не тільки особливості авторської свідомості, але й психологічні особливості художнього прочитання.

2.2. Лінгвістичні особливості формування образу автора

У сучасному мовознавстві лінгвостилістичний аналіз та інтерпретація образу автора проаналізовано у працях таких учених-лінгвістів, як: І. Р. Гальперін, М. І. Горелікова, Г. С. Степанов.

Багатоплановістю вивчення сучасною лінгвостилістикою художнього тексту спрямоване на розкриття авторської естетичної концепції та жанрової специфіки художнього твору. У зв'язку з цим роман становить інтерес для лінгвостилістичних досліджень, що зумовлено особливою структурно-композиційною та семантико-прагматичною організацією художнього тексту.

У романі пара «Брайоні – Сесилія» побудована за принципом іманентної опозиційної контрастності. Наприклад, Сесилія асоціюється з «природою», тобто з простором неупорядкованості, хаотичності, ірраціональності: *"She went indoors, quickly crossed the black and white tiled hall – how familiar her echoing steps, how annoying and paused to catch her breath in the doorway of the drawing room. Dripping coolly onto her sandaled feet, the untidy bunch of rosebay willow herb and irises brought her to a better state of mind. The vase she was looking for was on an American cherry-wood table by the French windows which were slightly ajar. Their southeast aspect had permitted parallelograms of morning sunlight to*

*advance across the powder-blue carpet. Her **breathing slowed** and her desire for a cigarette **deepened**, but still she **hesitated** by the door, **momentarily held by** the perfection of the scene – by the three **faded** Chesterfields **grouped around** the almost new Gothic fireplace in which stood a display of wintry sedge, by the unplayed, untuned harpsichord and the unused rosewood music stands, by the heavy velvet curtains, **loosely restrained** by an orange and blue tasseled rope, framing a partial view of cloudless sky and the yellow and gray mottled terrace where chamomile and feverfew **grew** between the paving cracks. A set of steps led down to the lawn on whose border Robbie still worked, and which extended to the Triton fountain fifty yards away” [63, с. 10].*

Зазначений фрагмент через вживання дієслів змінної дії та підсилення їхнього значення прислівниками створюють ефект музичного стакато, коли відбувається прирощення ритму розгортання дії, який передає внутрішню імпульсивність персонажу. У той же час, іменники та прикметники на позначення природних об’єктів та явищ, а також кольоропередачі, як от: *“the **black and white** tiled hall”, “an American **cherry-wood** table”; “parallelogramsof morning sunlight to advance across the **powder-blue** carpet”; “the unused **rosewood** music stands, by the heavy **velvet** curtains”; “an orange and **blue** tasseled rope, framing a partial view of cloudless sky and the **yellow and gray** mottled terrace where chamomile and feverfew grew between the paving cracks”* [63, с. 10] – створюють ніби ніжну вуаль чуттєвості образу Сесилії. У поєднанні з дієсловами змінної дії мовні одиниці формують імпульсивний та емоційний образ персонажа. Так, квіти та сонячні промені асоціюються з красою жінки, її тендітністю, ніжністю, а теплі кольори підсилюють асоціацію та ставлення читача до персонажа. Усе це прямо вказує на ставлення автора до персонажа.

У той час, як Брайоні втілює раціональність й упорядкованість. Для ілюстрації наведемо приклад: *“Briony was **hardly** to know it then, but this*

was the **project's highest point of fulfillment**. Nothing came near it for satisfaction, all else was dreams and frustration. There were moments in the summer dusk after her light was out, when she burrowed in the delicious gloom of her canopy bed, and made her heart thud with luminous, yearning **fantasies, little playlets** in themselves, every one of **which featured Leon**. **In one**, his big, good-natured face buckled in grief as Arabella sank in loneliness and despair. **In another**, there he was, cocktail in hand at some fashionable city watering hole, overheard boasting to a group of friends: Yes, my younger sister, Briony Tallis the writer, you must surely have heard of her. **In a third**, he punched the air in exultation as the final curtain fell, although there was no curtain, there was no possibility of a curtain. **Her play** was not for her cousins, it was for her brother, to celebrate his return, provoke his admiration and guide him away from his careless succession of girlfriends, toward the right form of wife, the one who would persuade him to return to the countryside, the one who would sweetly request Briony's services as a bridesmaid" [63, с. 2].

У фрагменті роману описується ситуація, коли Брайоні програє у себе в голові різні варіанти розвитку подій, таким чином ніби готує себе психологічно до будь-яких обставин, що характеризує її як сильну й розважливу особистість. Для передачі аналітичного складу розуму Брайоні, автор використовує дієслова, іменники та прикметники, які позначають різні етапи мислення головної героїні. Таким чином, Брайоні постає перед нами як «*транспарантний*» образ, тобто такий, який наділено прозорістю раціонального мислення і нездатністю до хаотичної, неврівноваженої поведінки.

У втіленні образу автору в романі виявлено стилістичні прийоми та засоби, які експресивно передають інформацію про авторське відношення до героїв твору та його світосприйняття.

Отже, вираження оцінки нерідко зумовлює використання експресивних стилістичних можливостей мови, наприклад: "These

thoughts were as familiar to her, and as comforting, as the precise configuration of her knees, their matching but competing, symmetrical and reversible, look. A second thought always followed the first, one mystery bred another: Was everyone else really as alive as she was? For example, did her sister really matter to herself, was she as valuable to herself as Briony was? Was being Cecilia just as vivid an affair as being Briony? Did her sister also have a real self concealed behind a breaking wave, and did she spend time thinking about it, with a finger held up to her face? Did everybody, including her father, Betty, Hardman? If the answer was yes, then the world, the social world, was unbearably complicated, with two billion voices, and everyone's thoughts striving in equal importance and everyone's claim on life as intense, and everyone thinking they were unique, when no one was. One could drown in irrelevance. But if the answer was no, then Briony was surrounded by machines, intelligent and pleasant enough on the outside, but lacking the bright and private inside feeling she had. This was sinister and lonely, as well as unlikely. For, though it offended her sense of order, she knew it was overwhelmingly probable that everyone else had thoughts like hers. She knew this, but only in a rather arid way; she didn't really feel it" [63, с. 18]. Експресія висловлення містить складну синтаксичну конструкцію, яка налічує сурядний і підрядний зв'язки.

Даний ефект досягається за допомогою таких експліцитних стилістичних засобів, як градація, коли автор навмисно подає синонімічно ще одну номінацію об'єкта, якості чи дії, щоб привернути увагу читача та підсилити важливість позначеного явища, тобто висвітлити його на фоні інших художніх об'єктів, якостей та дій, наведемо приклад з роману: *"good-natured face buckled in grief"*; *"good-natured face buckled in grief"*; *"gales and thunder, whereas nuptials were generally blessed with good light and soft breezes"*; *"puckered and bleached their skin, so that in the relatively low light of the nursery their freckles appeared black* [63, с. 2].

Прикметники, що складають більшу частину висловлювання наратора підсилюють іронічний підтекст змалювання подій; епітет, який додає експресивності та емотивності об'єктам художнього світу, наприклад, епітет у словосполученні “*dreary marshes*” додає емотивності розповіді, оскільки автор передає емоцію страху читачеві у такий спосіб; метафора, яка формує певний колорит розповіді за допомогою механізму аналогії об'єктивного світу зі створюваним автором повним оцінок та експресивної емотивності, наприклад у метафорі “*curled up at the base of a giant oak*” [63, с. 7], нежива істота наділяється властивостями живої.

Портретний опис образу автора містить, як свідчить наше дослідження, *градацію* – лексико-синтаксичний прийом, головною функцією якого, як свідчить фактичний матеріал, є винесення певної одиниці на перший план внаслідок її специфічного розташування у висловлюванні. В процесі створення образів автор широко використовує метод *протиставлення*. Автор намагається характеризувати головних дійових осіб твору, використовуючи контраст, що підкреслює подібність або відмінність персонажів. Наприклад, така ознака, кохання, описується таким чином: “*At some moments **chilling**, at others desperately sad, the play told a tale of the **heart** whose message, conveyed in a rhyming prologue, was that **love** which did not build a **foundation on good sense** was doomed*” [63, с. 2].

Висновуємо, що основний прийом, який реалізує автор, це – створення контрасту, а саме *антитеза* – контактне розташування описів протиставлених ознак у межах речення або фрази, тобто усі мовні одиниці, які розглядаються в роботі, створюють багат шарову антитезу [30, с. 300].

Категорична однозначність морально-етичних критеріїв, яка є характерною рисою роману, проявляється в художньому тексті на рівні авторської оцінки, яка створює певні стереотипи якостей, що традиційно

властиві персонажам. Характеристики, ознаки персонажів у художньому творі – критерії його стереотипності, які дозволяють розподілити на зовнішні та етичні та найчіткіше зображаються у портретних описах [30, с. 503]. До зовнішніх ознак ми відносимо мовленнєво-жестову поведінку, наприклад: *“She thought of the vast heat that rose above the house and park, and lay across the Home Counties like smoke, suffocating the farms and towns, and she thought of the baking railway tracks that were bringing Leon and his friend, and the roasting black-roofed carriage in which they would sit by an open window”* [63, с. 32]. До етичних – моральні якості, характер персонажу, його інтелект, манеру поведінки та особливості його відносин з іншими дійовими особами твору, наприклад: *“In Leon’s life, or rather, in his account of his life, no one was mean-spirited, no one schemed or lied or betrayed. Everyone was celebrated at least in some degree, as though it was a cause for wonder that anyone existed at all. He remembered all his friends’ best lines. The effect of one of Leon’s anecdotes was to make his listener warm to humankind and its failings. Everyone was, at a minimal estimate, “a good egg” or “a decent sort,” and motivation was never judged to be at variance with outward show. If there was mystery or contradiction in a friend, Leon took the long view and found a benign explanation. Literature and politics, science and religion did not bore him they simply had no place in his world, and nor did any matter about which people seriously disagreed. He had taken a degree in law and was happy to have forgotten the whole experience. It was hard to imagine him ever lonely, or bored or despondent; his equanimity was bottomless, as was his lack of ambition, and he assumed that everyone else was much like him. Despite all this, his blandness was perfectly tolerable, even soothing”* [63, с. 52].

Аналізований фрагмент містить елементи етичних ознак, що відповідають зовнішнім. Відмінними є деякі риси зовнішності та поведінки, отже крім характеристики дійових осіб існують і засоби їх

характеристики, які створюють певну модель, лінгвістичну структуру образу. Така модель в романі містить багат шарову текстову реалізацію, але залишається при цьому незмінною в своїх конструктивних ознаках, де лексичні одиниці виконують роль лейтмотивної зображувально-характерологічної деталі, що є індикаторами у свідомості реципієнта, що висвітлює образ персонажа з точки зору характерних рис особисті, що були заздалегідь задані автором [40, с. 110].

Основним прийомом створення образу автора слугує пряма характеристика персонажа за допомогою слів для виділення певної риси зовнішності або поведінки, яка стає важливою при описі героїв твору, наприклад: “*A taste for the miniature was one aspect of an **orderly spirit***” [63, с. 2]. Позитивні або негативні авторські оцінки, зображаються автором експліцитно. Лінгвістична структура художнього образу представлена у тексті двома основними групами: лексико-морфологічними мовними одиницями та стилістичними мовними засобами [56, с. 245].

Контраст, основна стилістична функція, яка містить експресивну характеристику персонажів твору, предметів, подій шляхом їх зіставлення з антитетичними особами, предметами, подіями, стає організуючим принципом системи [56, с. 246]. Аналізуючи твір, ми виявили, що найбільш частотним розрядом із лексико-морфологічних мовних засобів є іменники, дієслова та прикметники (див. Дод. А – І).

Отже, дослідження частиномовної семантики слів, які складають характеристики Брайоні (*уявний автор*), свідчить про перевагу іменників над дієсловами та прикметниками, усі іменники належать до шару загальноживаної лексики, прикметники виконують функції означення і використовуються, аби вказати на місце розташування відповідної складової частини тексту та розкрити образ авторів у творі. Твір характеризується атемпроральністю, тобто вживанням дієслів-присудків у теперішньому часі, що є чіткою ознакою об’єктивної подачі

інформації, інфінітив в усіх випадках вживається для передачі мети, яку ставлять перед собою герої твору. Найчастіше повісткування у романі ведеться у формі минулого часу, що є найбільш прийнятим способом розповіді про минулі події. Вставленні конструкції ж подаються у теперішньому часі.

Модальні дієслова *may, might, will, would, shall, should, need to, ought to* визначають такі поняття як: довіра, тривога, обіцянки, поради [30, с. 89]. Наприклад, модальне дієслово *must* має додаткове значення потреби чи повинності, тобто наратор використовує його для означення судження впевненості чи істини, виражає свою згоду чи вимогу. Оцінні прикметники, які виражають власну оцінку наратора та виступають в образі уявного автора до сказаного у творі. Оцінні прикметники та дієслова привертають увагу до суб'єктних рефлексій, оцінок у дискурсі наратора рівночасно демаркують точку зору читача [30, с. 90]. Твір характеризується абстрактністю, що на лексичному рівні забезпечується застосуванням значної кількості слів з абстрактною семантикою, які належать до розмовного та художнього стилів.

Отже, розвиток сучасної наукової парадигми розглядає бачення різних аналізів тексту, який розглядається і як дидактичний матеріал і як форма комунікації. Різноманіття аспектів аналізу тексту, що усе частіше отримує зображення у дослідженні й вимагає узагальнення і систематизації розвитку лінгвостилістичного аспекту образу автора.

2.3. Метаморфоза образу автора в романі

Оповідь у романі йдеться від особи Брайоні, в якій нами ідентифіковано образ автора роману. Метаморфозу образу автора розглядаємо в аспекті потрактування метаморфози, її світотвірної та простороформуючої функцій [47, с. 215]. На основі дослідження втілення метаморфози у художньому тексті доведено, що метаморфоза

постає в романі *тропеїчною синтактико-стилістичною фігурою*, яка включає перетворювальне, перетворене, предикат перетворення і каузатор [47, с. 220].

Виявлення особливостей реалізації світотвірної функції метаморфози у творі уможливило виокремлення *простороформуючої функції метаморфози*, яку розуміємо як перетворення образу головної героїні у художньому просторі художнього тексту [47, с. 219], тобто у горизонтальному спрямуванні лінейного художнього простору розуміємо перетворення головної героїні художнього тексту з молодой на літню, а також зміну її почуттів, емоцій, станів, світогляду. Такі зміни відбуваються в реальному світі. Вертикальне спрямування художнього простору виявляємо у трансформації героїв з реального світу в уявний [47, с. 200].

Простороформуючу функцію метаморфози в її горизонтальній спрямованості виявляємо у тексті роману на фоні зміни одного реального світу на інший – реальний при переміні емоцій, почуттів, станів, віку, світогляду героїв. Натомість, трансформація реального світу на уявний (квазіреальний) свідчить про наявність у художньому тексті простороформуючої функції метаморфози у вертикальному напрямку [47, с. 212].

Встановлено, що горизонтальне спрямування простороформуючої функції метаморфози наявне у романі, в якому йдеться про зміни віку особистості з часом, світогляду людини, почуттів та емоцій з плином часу та життєвих подій. Натомість, вертикальне спрямування простороформуючої функції метаморфози виявлено в епізодах, в яких зображено смерть людини. Горизонтальне спрямування простороформуючої функції метаморфози є реальним, оскільки зміни відбуваються у реальному світі, а вертикальне спрямування – уявним, оскільки, не зважаючи на те, що зі смертю людство стикається щоденно, суспільство лише уявляє або вірить у можливість воскресіння і

спирається на релігійні догми та вчення. Як у першому, так і у другому випадку втілення простороформуєчої функції метаморфози актуальним постає час, повільний (молода людина :: зріла людина) або стрімкий (життя :: смерть) [47, с. 180].

Відомо, що взаємодія часових та просторових відношень є *хронотопом* [8, с. 444]. У просторових відношеннях та змінах людина постає центральною фігурою, яка може змінюватись як з часом, так і помирати. При перетворенні з молодого людини на зрілу змінюється світогляд, а також у цьому випадку актуальними є такі епізоди роману, де змальовано переміну одного почуття та емоцію на інше почуття та емоцію. Тобто, особистість є центром для здійснення змін у художньому тексті, а простороформуєча функція метаморфози – *антропоцентричною* (див. Рис. 2.3.1) [47, с. 209].

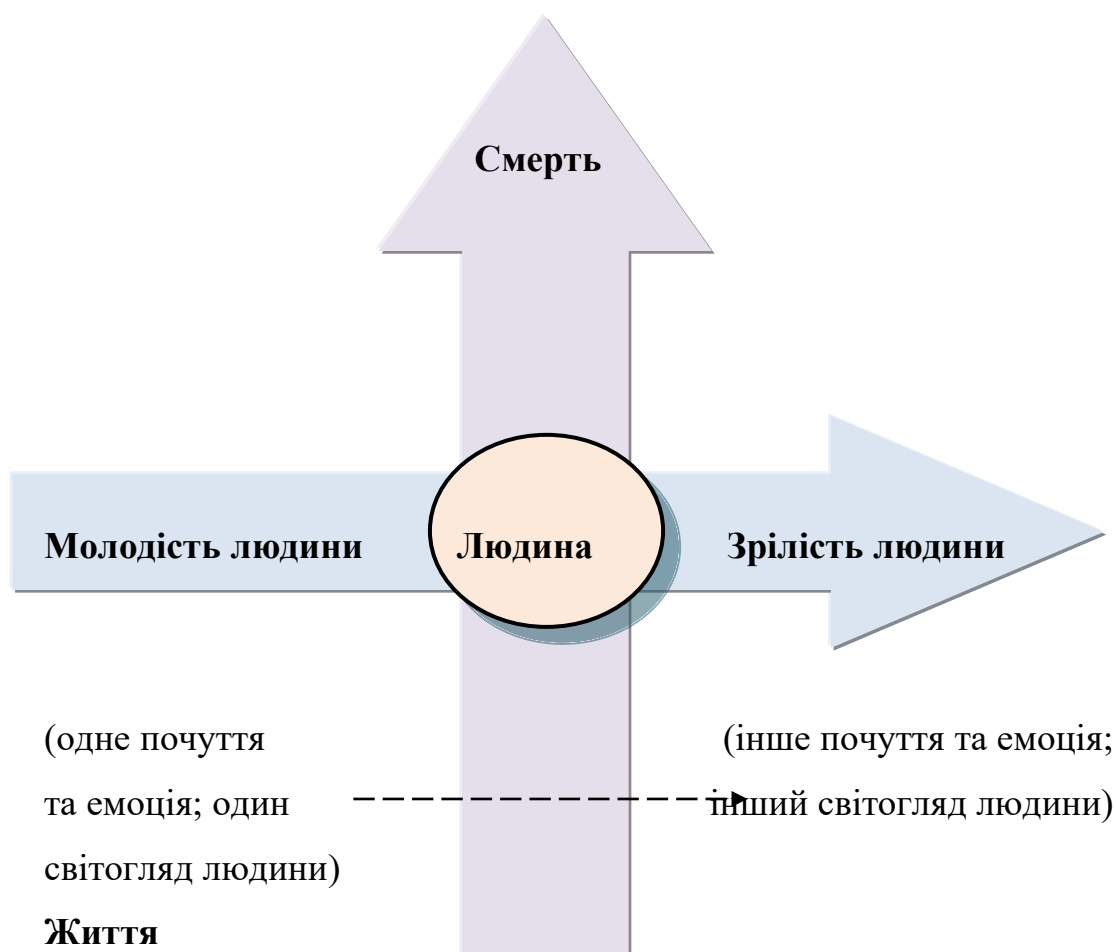


Рис. 2.3.1 Антропоцентричність простороформуючої функції метаморфози

Погоджуємось з В. Б. Касевичем у визначенні сприйняття простору людиною *проксимальним простором* та *дистальним простором* [35, с. 179]. *Проксимальний простір* пов'язаний з опозицією “лівий :: правий”, а *дистальний* – з опозицією “свій :: чужий” [35, с. 180]. Обидва простори спираються на антропоцентричність, тобто на людину, її світосприйняття та фізичний / духовний досвід. Відповідно, вважаємо, що при горизонтальному спрямуванні простороформуючої функції метаморфози, тобто при зміні молодої людини на літню, одного почуття та емоції на інше почуття та емоцію, а також при трансформації світосприйняття особистості у художньому тексті, *метаморфоза* – є

проксимальною. Так, виявлена *хронотопність метаморфози*, її зв'язок з *хронотопом* у поєднанні часу та простору у межах роману за допомогою метаморфози [47, с. 188].

У романі метаморфозою вербалізовано трансформацію образу автора у реченні «*The truth had become as ghostly as invention*». Так, при описуванні автором ставлення Брайоні до роману між Робі та Сесілією, який драгував Брайоні, оскільки вона кохала Робі і хотіла бути з ним після свого повноліття, тому що їй всього тринадцять років. В уяві Брайоні реальний світ, сповнений її родиною, став уявним, а уявний світ, де події розгортались так, як вона хотіла, реальним. Виникла зміна світів, реальний світ для авторки став уявним і навпаки. Змінились простори світосприйняття Брайоні подій навколишньої дійсності. Так, Брайоні, автор п'єси, яка постає віддзеркаленням образу автора у романі, сама підлягає трансформації, тобто виявляємо дистальну метаморфозу світів, реального на ірреальний, в уяві Брайоні. Саме це речення з метаморфозою як тропеїчною стилістичною фігурою, за наявності дієслова «*ставати*» («*become*») та елементів метаморфози, зміни «*правди*» («*the truth*») на «*вигадку*» («*invention*»), постає ключовим епізодом роману.

Після вказаної дистальної метаморфози події сюжетної лінії роману розгортаються так, як воліє авторка п'єси про тортурі Арабелли, Брайоні. В своїй уяві вона вигадала те, що Робі згвалтував її, сподіваючись розлучити його з її старшою сестрою, Сесілією. Лише після кількох років Брайоні зізналась у брехні, проте її не пробачили. У віці 77 років Брайоні дописала п'єсу про Арабеллу, але вона не впевнена чи будуть закохані Робі та Сесілія разом, тому що їй, як авторці п'єси в романі «Спокута», не хотілось би цього. Вона, як маріонетками маніпулювала героями власної п'єси, хоча все життя відчувала свою провину і намагалась спокутувати свою вину перед Робі та Сесілією, які померли в юному віці. Відповідно, на імпліцитному текстовому рівні

роману реконструюємо концептуальну метафору ЖИТТЯ – ЦЕ П'ЄСА (LIFE IS A PLAY) [61, с. 242].

Зазначена трансформація світів в уяві Брайоні, реального й уявного, за допомогою дистальної метаморфози «*The truth had become as ghostly as invention*» зобразимо так (див. Рис. 2.3.2) [47, с. 203].

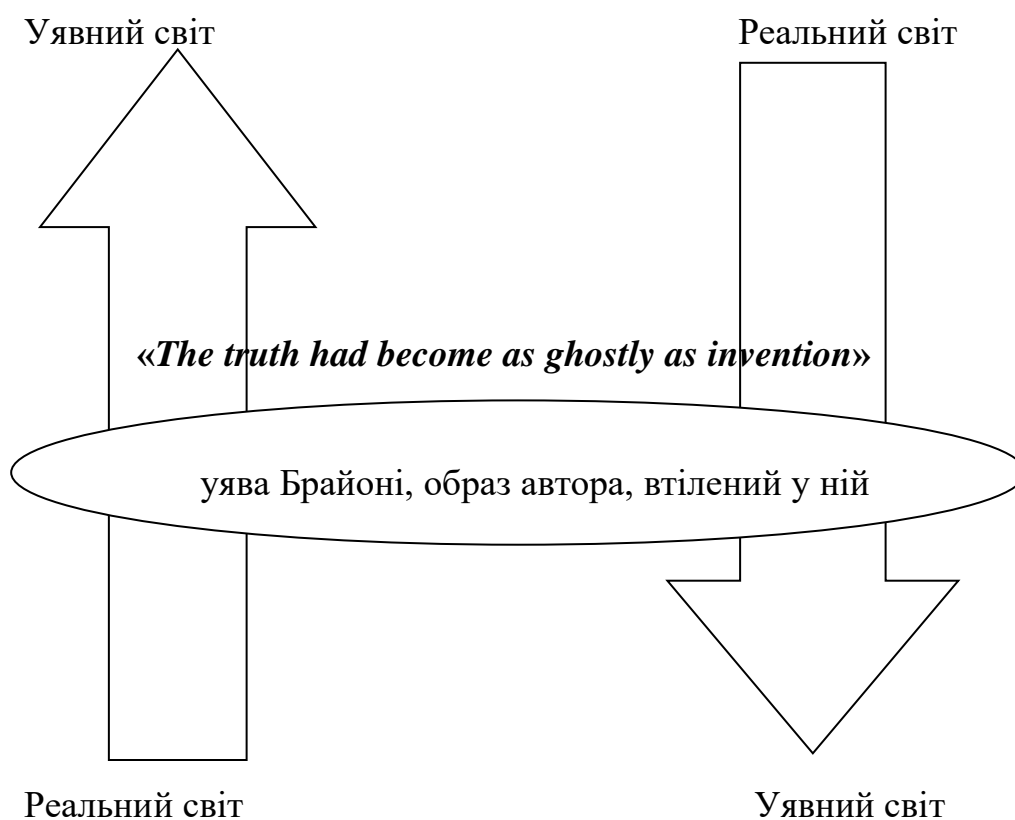


Рис. 2.3.2 Трансформація світів у романі

Отже, метаморфоза образу автора не втратила своєї актуальності і сьогодні, вона продовжує цікавити лінгвістів, продукувати верству сенсів у процесі осягнення її суті. Ми дійшли висновку, що особливістю метаморфози образу автора та його інтерпретації у сучасній лінгвістиці зумовлена ідентифікація образу автора, яка виражається в особі головної героїні твору.

2.4. Особливості концепту СПОКУТА у романі

Сучасна когнітивна лінгвістика характеризується зростанням наукового інтересу до аналізу проблеми мовної концептуалізації світу. У таких спосіб, виникло твердження про те, що мовні форми є зовнішніми маніфестаціями ментальних утворень та структур, яке й стало фундаментальним постулатом когнітивної лінгвістики.

Виділення концепту СПОКУТА як абстрактно-емоційного належить В. І. Кононенку, який, крім того, виділяє його поряд з концептом «гріх» [37, с. 56], передбачаючи можливість аналізу цих концептів у дихотомічному аспекті. Аналізуючи фактичний матеріал, дібраний методом суцільної вибірки, ми зауважили такі особливості репрезентації означеного концепту.

Спроба виокремлення ментальної моделі досліджуваного концепту показала, що необхідно вичленувати рівні ментальної репрезентації даного поняття. Концепт СПОКУТА може бути представлений у двох діалектичних формах: як утворення (структуроване явище) і як процес. Структурна модель реалізується через сценарій, що складається з певних структур нижчого порядку пропозиційних установок, які виражають змістовий мінімум концепту [25, с. 41]:

- 1) «спокута – очищення через страждання (сповідь як частина спокути)»: *“It is hard to slash at nettles for long without a story imposing itself, and **Briony was soon absorbed and grimly content, even though she appeared to the world like a girl in the grip of a terrible mood. She had found a slender hazel branch and stripped it clean**”* [63, с. 36].
- 2) «спокута – розплата за гріхи»: *“**WITHIN THE half hour Briony would commit her crime. Conscious that she was sharing the night expanse with a maniac, she kept close to the shadowed walls of the house at first, and ducked low beneath the sills whenever she passed in***

front of a lighted window. She knew he would be heading off down the main drive because that was the way her sister had gone with Leon. As soon as she thought a safe distance had opened up, Briony swung out boldly from the house in a wide arc that took her toward the stable block and the swimming pool” [63, с. 77].

- 3) «спокута – помста»: *“But there was a maniac treading through the night with a dark, unfulfilled heart **she had frustrated him once already and she needed to be earthbound to describe him too. She must first protect her sister against him, and then find ways of conjuring him safely on paper. Briony slowed to a walking pace, and thought how he must hate her for interrupting him in the library. And though it horrified her, it was another entry, a moment of coming into being, another first: to be hated by an adult” [63, с. 78].***

Проведений аналіз дозволяє достатньо чітко окреслити коло семантичних та асоціативних ознак, які утворюють культурно-значиме ментальне утворення – концепт СПОКУТА. Дослідження концепту СПОКУТА у художньому тексті «Atonement» Ієна Мак’юена припускає аналіз тих фрагментів тексту, які виражають даний концепт за допомогою вербалізації. Згідно з результатами дослідження, вважаємо, що наразі постає ціль виявити образ, інформаційний зміст та інтерпретаційне поле даного концепту.

У якості образу в структурі концепту СПОКУТА є вербалізація цього ж концепту за допомогою іменника *atonement*. Маємо зазначити, чуттєвий образ у структурі концепту неоднорідний, містить перцептивний та когнітивний образи. Концепт СПОКУТА є абстрактним, і ми не можемо доторкнутися, побачити, спробувати на смак або ж почути його, тому образ відсилає концепт до матеріального. Так, абстрактний концепт СПОКУТА може концептуалізуватися за допомогою епітетів та метафор, наприклад: за допомогою іменника *atonement*: *“The problem these fifty-nine years has been this: how can a*

novelist achieve atonement when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God? There is no one, no entity or higher form that she can appeal to, or be reconciled with, or that can forgive her” [63, с. 30]. “Not simply a letter, but a new draft, an atonement, and she was ready to begin” [63, с. 24]. Автор підкреслює, що навіть у тяжкій, безвихідній ситуації треба почати життя з нової сторінки.

Свій комплекс ідеї щодо ролі письменника у створенні роману і прописуванні сюжету, своє ставлення до творчого процесу І. Мак'юен виклав устами своєї героїні Брайоні Телліс у романі «Спокута», яка виявляла зацікавленість до письменництва з самого дитинства і також, за задумом, автора стала письменницею. Так, словами 77-річної Брайоні Телліс, письменник також є Богом з абсолютною владою вирішувати кінець, немає нічого поза його межами, у своїй уяві письменник встановлює межі і терміни, а твір має закінчуватися щасливо, оскільки, яке відчуття або надію або задоволення може отримати читач від іншого перебігу? [39, с. 45].

Інтерпретаційне поле містить когнітивні ознаки, які інтерпретують основний інформаційний зміст концепту, являючи собою знання про нього ж самого. Воно представлене такими лексичними одиницями, які в контексті твору «Спокута» Ієна Мак'юєна дозволяють вербалізувати концепт СПОКУТА, а саме: *“penance”, “redemption”, “reparation”, “expiation”, “indemnification”, “bad”, “worse”, “atrocious”, “awful”*. На нашу думку, вони об'єднані енциклопедичною зоною, оскільки виражають знайомство письменника на базі власного досвіду та взаємодії з денотатом концепту. Чітко визначивши, що охоплює образ, інформаційний зміст та інтерпретаційне поле, ми виявили, що структура концепту СПОКУТА така:

- 1) Образ – абстрактна лексична одиниця – *“atonement”*;
- 2) Інформаційний зміст – *“penance”, “redemption”, “reparation”, “expiation”, “indemnification”*;

3) Інтерпретаційне поле – “bad”, “worse”, “atrocious”, “awful”.

Далі ми пропонуємо ознайомитися зі схематичною структурою концепту. А. М. Приходько виділяє «три кити», на яких тримається вся споруда лінгвоконцептології і які доцільно розглянути окремо у вигляді таких складових, як основа концепту (субстрат), надбудова-1 (адстрат) і надбудова-2 (епістрат), (див. Рис. 2.4.1) [49, с. 87].



Рис. 2.4.1 Тришарова структура концепту

Судячи з тришарової структури концепту А. М. Приходько, ми бачимо, що до понятійної складової відноситься іменник *atonement*, який являє собою образ та ядро концепту, до перцептивно-образної складової концепту відносяться такі лексичні одиниці, “*penance*”, “*redemption*”, “*reparation*”, “*expiation*”, “*indemnification*”, які є інформаційним змістом та близькою периферією відносно до ядра концепту СПОКУТА. Щодо ціннісної (валоративної) складової, сюди відносяться “*bad*”, “*worse*”, “*atrocious*”, “*awful*”, які водночас слугують інтерпретаційним полем та знаходяться у середній периферії.

Згідно з класифікацією, яку виділяє А. М. Приходько визначаємо такі типи та види концептів у творі [49, с. 52]: теософські – “*all fates resolved and the whole matter sealed off at both ends so it resembled, at least in this one respect, every other finished story in the world, could she feel immune, and ready to punch holes in the margins, bind the chapters with pieces of string*” [63, с.14], “*Pierrot was too nervous about the fate of his brother down in the bowels of the house to be much in the way of a dastardly foreign count, whatever happened to Jackson would be Pierrot’s future too*” [63, с. 18], “*It was regrettable, but the admirers had to die with her. Then she rose again, brazen with her various sins pride, gluttony, avarice, uncooperativeness and for each she paid with a life*” [63, с. 20], вони містять абстрактну семантику, позначають гріх, страх, віру та розкривають глибину душі людини; морально-етичні – “*She was confirmed again in her view that evil was complicated and misleading. Suddenly, her mother’s hands were pressing firmly on her shoulders and turning her toward the house, delivering her into Betty’s care*” [63, с. 33], “*He heard men complaining of the cold in the cellar and he was glad of the coat tucked around him, and felt a fatherly pride that he had stopped the corporals throwing theirs away*” [63, с. 10], описують норми поведінки у світі, визначають свою універсальність, а також індивідуально-суб’єктивне й національно-специфічне втілення поведінки героїв у творі; власне телеономні – “*the Nightingale home sister stood over her until she had eaten the last scrap. Fiona was Briony’s friend*” [63, с. 100], такий різновид концепту має на меті висвітлення духовних цінностей, які утворюють для людини ціннісний ідеал, прагнення йти далі та бути незламним; емотивно-телеономні – “*She was happy to have little time to think of anything else*” [63, с. 21], “*Did she get married to that man she loved so well?*” [63, с. 11] та емоційні – “*He tinkered with his draft for a further quarter of an hour, then threaded in new sheets and typed up a fair copy*” [63, с. 68], “*When Emily rose from the dining table to comfort the girl,*

*she was surprised by a feeling of **resentment***” [63, с. 82], зображають сенс життя людини, представляють цінне та найдорожче, що є у житті кожного – кохання, здоров’я, радість та дружбу; етнопсихоспецифічні – “*Arabella, for a wicked foreign count is punished by ill **fortune** when she contracts cholera during an impetuous dash toward a seaside town with her intended*” [63, с. 72], “*They resembled each other in their dread of conflict, and the regularity of his evening calls, however much she disbelieved them, was a **comfort** to them both*” [63, с. 39], такий концепт – є загальнолюдським феноменом з найбільш яскраво вираженим, за допомогою ціннісної складової (надцінність), але нерідко з індивідуальною та відмінною асоціативною образністю .

Виявивши тришарову структуру концепту СПОКУТА, маємо на меті розглянути даний концепт у декількох аспектах та контексті згідно з твором «Спокута» Ієна Мак’юена. Так, на основі вербалізації аналізованого концепту в художньому творі, розумінні цього концепту головними героями як різноманітної сутності, пропонуємо схематичну вербалізацію концепту СПОКУТА у творі (див. Рис. 2.4.2). У тексті художня картина світу має відображувальний характер, вона значною мірою суб’єктивна й містить риси мовних особливостей представників англomовної культури.

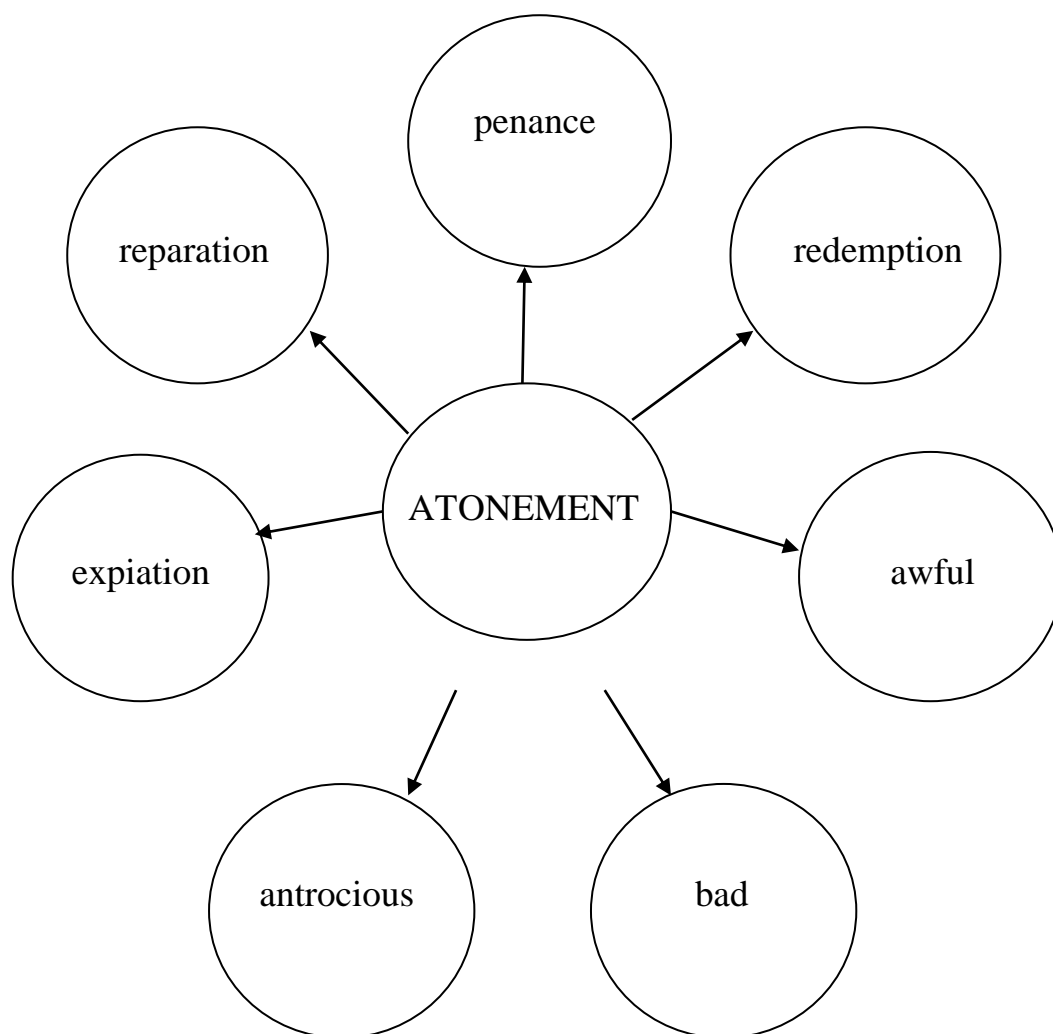


Рис. 2.4.2 Складова концепту СПОКУТА

Образні емоційні асоціації *спокути* у романі дозволяють актуалізувати її якості й властивості, які не передаються прямими номінаціями. Серед них можна виділити – песимізм, здатність впливати на людину, просторові параметри.

Окрім пояснень аспектів спокути, які були наведені вище, також маємо на меті продемонструвати деякі слова, що безпосередньо демонструють аналізований нами концепт у контексті художнього тексту «Atonement». У тексті твору ми часто зустрічаємо лексичні одиниці, які актуалізують концепт, такі, як “*hardly*”, “*satisfaction*”. Також маємо відмітити, що в концепті СПОКУТА є такі прислівники та

прикметники, які підкреслюють та посилюють значення аналізованого нами концепту, а саме: “*cruel*” та “*ugliness*”.

Пропонуємо розглянути наступні приклади: “*Mayhem and destruction were too chaotic for her tastes, and she did not have it in her to be **cruel**. Her effective status as an only child, as well as the relative isolation of the Tallis house, kept her, at least during the long summer holidays, from girlish intrigues with friends*” [63, с. 63], “*Ugliness, on the other hand, had infinite variation. A universe reduced to what was said in it was tidiness indeed, almost to the point of nullity, and to compensate, every utterance was delivered at the extremity of some feeling or other, in the service of which the exclamation mark was indispensable*” [63, с. 45].

Окрім того наголошуємо на тому, що лексична одиниця ‘*divorce*’ також є посилювачем значення слів. Наприклад, “*If **divorce** had presented itself as the dastardly antithesis of all this, it could easily have been cast onto the other pan of the scales, along with betrayal, illness, thieving, assault and mendacity*” [63, с. 76]. Не менш важливе значення, але рідко вживане, має й слово “*strange*”, яке є невід’ємною частиною аналізованого нами концепту. Ми бачимо це у таких реченнях “*All the while, Emily and Cecilia Tallis maintained a patter that surely robbed the guests of the ease it was supposed to confer. Briony knew that if she had traveled two hundred miles to a **strange** house, bright questions and jokey asides, and being told in a hundred different ways that she was free to choose, would have oppressed her. It was not generally realized that what children mostly wanted was to be left **alone***” [63, с. 22].

Зробивши детальний аналіз концепту СПОКУТА, звертаємо увагу на метафори у творі та розглядаємо їх детальніше. Загалом текст повний текстуальних метафор. Наприклад, метафори: “*However, Emily Tallis wanted to share only tiny frets about the household, or she lay back against the pillows, her expression unreadable in the gloom, emptying **her cup in wan silence**. Briony was lost to her writing fantasies what had seemed a*

passing fad was now an enveloping obsession. Cecilia had seen them on the stairs that morning, her younger sister leading the cousins, poor things, who had arrived only yesterday, up to the nursery to rehearse the play Briony wanted to put on that evening, when Leon and his friend were expected. There was so little time, and already one of the twins had been detained by Betty in the scullery for some wrongdoing or other” [63, с. 44], що означають спорожнілість душі людини, яка втомилася від усього, вона передає внутрішні відчуття Брайоні, її занедбаний стан, нерівноправне положення у суспільстві та залежність від думки оточуючих.

Опираючись на результати дослідження А. М. Приходько, було виконано детальний огляд матеріалу роману «Спокута» Ієна Мак'юена, визначивши художні прийоми та проаналізувавши структуру концепту СПОКУТА, було виявлено, що він складається з образу, інтерпретаційного поля, які містять певні лексичні одиниці, що мають відношення до концепту СПОКУТА в аналізованому творі, також виявлено зв'язок, що вербалізує його. Ми виявили види та класи концептів, пояснили їх значення, згідно з контекстом твору, тобто було встановлено особливості реалізації та складові концепту у художньому тексті. Також ми розкрили авторське уявлення про концепт твору за допомогою інтерпретації лексичної одиниці *atonement* й тих слів, які відносяться до даної лексеми.

2.5. Вербалізація концепту СПОКУТА у романі

Користуючись типологією А. М. Приходько ми зробили висновок, що концепт СПОКУТА є частиною теософських концептів, що є універсальними, нерегулятивними, непараметричними ментальними утвореннями з такими лексичними одиницями: “*penance*”, “*redemption*”, “*reparation*”, “*expiation*”, “*indemnification*”, які є інформаційним змістом та близькою периферією відносно до ядра концепту. Окрім того,

що ми визначили тип концепту СПОКУТА для більшого розуміння сфери його використання, ми маємо на меті встановити особливості його реалізації у романі Ієна Мак'юена «Спокута».

Вивчення всіх елементів функціонально-семантичного поля концепту СПОКУТА як варіантів, що перебувають у чітко детермінованій внутрішній ієрархії відношень, на певному синхронному зрізі є, на наше переконання, винятково важливим для розуміння жанрової специфіки аналізованого матеріалу [45, с. 11].

Функціонально-семантичне поле базується на певній семантичній категорії угруповання граматичних і «стройових» лексичних одиниць, а також різних комбінованих (лексико-синтаксичних тощо) засобів даної мови, що взаємодіють між собою на основі спільності їх семантичних функцій. Кожне поле включає систему типів, різновидів і варіантів певної семантичної категорії, співвіднесеної з різноманітними формальними засобами їх вираження. Функціонально-семантичні поля – білатеральні єдності, вони мають не тільки план змісту, але і план вираження [11, с. 78]. Поняття функціонально-семантичне поле пов'язане з уявленням про певний простір. В умовному просторі функцій і засобів встановлюється конфігурація центральних і периферійних компонентів поля, виділяються зони перетину з іншими полями [11, с. 79].

У ході дослідження роману ми виявили номінативні одиниці, що постають іменниками, прикметниками та дієсловами. Їх можна проілюструвати у функціонально-семантичному полі номінативних одиниць. У ядро функціонально-семантичного поля розміщуємо іменник *atonement*, який за семантичними критеріями відповідає сутності концепту СПОКУТА. У ближню периферію функціонально-семантичного поля розміщуємо семантично близькі до іменника *atonement* номінативні одиниці, які допомагають виокремити аналізований концепт у романі. Дальня периферія функціонально-

семантичного поля наповнена тими лексичними одиницями, які набувають значення «розкаяння», «спокутування», «несправедливості» у контексті аналізованого нами роману (див. Рис. 2.5.1) [49, с. 87].

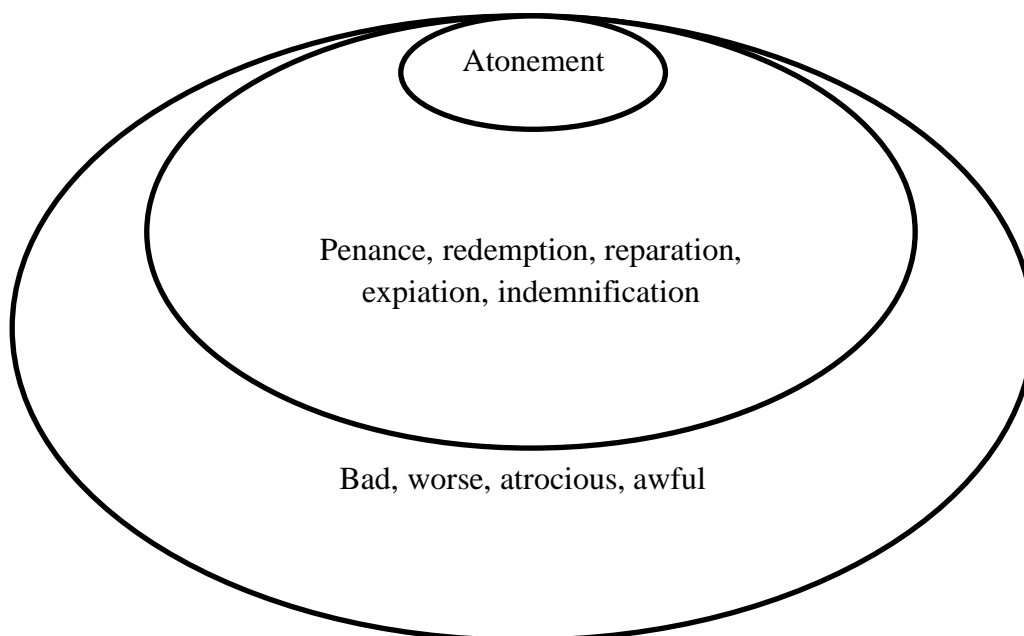


Рис. 2.5.1 Функціонально-семантичне поле номінативних одиниць концепту СПОКУТА у романі Іена Мак'юена «Спокута»

Таким чином, можна зробити висновок, що друга і третя зони функціонально-семантичного поля наповнені тими лексичними одиницями, які набувають значення «розкаяння», «спокутування», «несправедливості» у контексті аналізованого нами роману. Ми виявили та виокремили стилістичні прийоми вербалізації концепту СПОКУТА, а саме: епітети, метафори, перебільшення та порівняння. Наприклад, з перших рядків ми бачимо наповненість мови епітетами, перебільшеннями та метафорами, що у повній мірі є присутністю аналізованого концепту, звертання до нього надає відтінку таємничості та несправедливості:

“Briony leaned back against a wall and stared unseeingly down the nursery’s length. It was a temptation for her to be magical and dramatic,

and to regard what she had witnessed as a tableau mounted for her **alone**, a special moral for her wrapped in **a mystery**” [63, c. 19].

“**The mystery** was in the instant before it moved, the dividing moment between not moving and moving, when her intention took effect. It was like a wave breaking. If she could only find herself at the **crest**, she thought, **she might find the secret of herself**, that **part of her** that was really in charge. She brought her forefinger closer to her face and stared at it, **urging it to move**” [63, c. 18].

“Now Betty was coming up the stairs, calling to them as she came, a little **too harshly perhaps**, given Jackson’s ordeal of the morning. Bathtime, teatime, bedtime the hinge of the day: these **childhood sacraments of water, food and sleep** had all but vanished from the daily round. Briony’s late and **unexpected appearance** had kept them alive in the household well into Emily’s forties, and how soothing, how fixing they had been; the lanolin soap and thick white bath sheet, the girlish **prattle echoing in the steamy bathroom acoustic**; enfolding her in the towel, trapping her arms and taking her onto her lap for a moment of babyish helplessness that Briony had reveled in not so long ago; but now baby and bathwater had vanished **behind a locked door**, though that was rare enough, for the girl always **looked in need of a wash and a change of clothes**” [63, c. 34].

У другому прикладі ми маємо два епітети “*mystery*” (‘загадка’) та “*secret*” (‘секрет’). Другий епітет, як і в першому прикладі, напрямую пов’язаний з поняттям «*спокута*» і надає сенс контексту, без нього перший епітет, що відноситься до середньої периферії й слугує доповненням та додатковою інформацією, втрачає свій сенс.

У наведених прикладах ми бачимо, що для висвітлення нашого концепту превалюють епітети, що пов’язані з загадковим на пряму, наприклад:

“By means of inking *symbols* onto a page, she was able to send thoughts and feelings from her mind to her reader’s. It was a **magical process**, so commonplace that no one stopped to wonder at it” [63, с. 18].

“When she pushed past Briony there was **no sign** in Cecilia of gratitude or relief. **Her face was expressionless**, almost composed, and she looked right ahead to the door she was about to leave by. Then she was gone, and Briony was left **alone with him**” [63, с. 62].

“He **acknowledged the courage** it would require for her **to go back to the law and deny the evidence she had given under oath**” [63, с. 115].

Ці епітети показують, що роман побудований не тільки на маркерах концепту СПОКУТА, але й створюють атмосферу таємничого спілкування.

Також можна навести приклади із порівняннями:

“They heard the Stuka climb from its dive even as they heard the banshee wail of the next attack. The bomb had **hit the road less than eighty yards away**” [63, с. 116].

“The explosion was on the far side of the road, **more than a hundred and fifty yards away**. But now the first Stuka was turning over the village and **dropping for the strafe**” [63, с. 117].

Отже, порівняння в даному уривку можна віднести до семантично близьких до досліджуваного концепту, але разом із контекстом вони набувають значення «розкаяння; спокутування; несправедливості».

Також, можемо навести приклади з очевидними маркерами концепту СПОКУТА:

“Clearly, not going up has something to do with it. She’s saying that she wants to be useful in a practical way. But I get the impression she’s taken on nursing then **immediately regretted**” [63, с. 117].

“Automatically, she glanced down, then **immediately regretted** that she had not at least met their look ” [63, с. 139].

Вираз *“immediately regretted”* містить дієслово *regret*, яке безпосередньо пов’язане з досліджуваним нами концептом, а саме з розкаянням та жалем, а отже зі спокутою.

Отже, можна зробити висновок, що у нашому дослідженні досить багато маркерів, за якими можна виділити концепт СПОКУТА. Наприклад, можна виділити фрагменти з очевидними маркерами:

*“That was **bad luck**. Now you know this dressing’s got **to come off**”* [63, с. 144].

*“Paul Marshall shook her hand and made a faint bow. There was **something comically brooding** about his face. His opener was **conventionally dull**. I’ve heard **lot about you**. No one **would be redeemed** by a change of **evidence**, for there weren’t enough people, enough paper and pens, **enough patience and peace**, to take down the statements of all the witnesses and gather in the facts. The witnesses **were guilty too**”* [63, с. 23].

Знову ж таки ми бачимо прикметники та іменники, які точно висвітлюють наш концепт – *“bad luck”, “an awful”, “guilty”, “evidence”*, а також з’являються дієслова, що допомагають його виокремити – *“to come off”, “to redeem”*.

Отже, у результаті дослідження лексичних одиниць, які допомагають виявити вербалізатори концепту СПОКУТА ми, окрім синонімічних лексичних одиниць, метафор, епітетів та інших прийомів, виявили номінативні одиниці, що постають іменниками, прикметниками та дієсловами.

Вказані номінативні одиниці постають тропами (метафорами, епітетами) у художньому тексті і є тими самими маркерами для вербалізації концепту СПОКУТА. Так, у реченні виявляємо семантично близьку номінативну одиницю, у даному випадку це – дієслово, яке також пов’язане з аналізованим концептом та знаходиться у близькій периферії самого концепту. Тому пропонуємо розглянути наступні приклади:

“Crimea long enough to see the value of discipline, strong lines of command and well-trained troops. So when she lay in the dark listening to Fiona begin her nightlong snoring, she slept on her back Briony already sensed that the parallel life, which she could **imagine** so easily from her visits to Cambridge as a child to see Leon and Cecilia, would soon begin **to diverge** from her own” [63, с. 134].

“Total bed rest **was considered** a medical procedure in itself. Most patients, whatever their condition, **were forbidden** to walk the few steps to the lavatory. The days therefore **began** with bedpans. Sister **did not approve** of them **being carried down** the ward “like tennis rackets.” They **were to be carried** “to the glory of God,” and **emptied, sluiced, cleaned and stowed** by half past seven, when it was time to start the morning drinks” [63, с. 200].

Проаналізувавши приклади з близької та середньої периферії, що пов’язані з концептом, маємо продемонструвати, кількість метафор, епітетів, порівнянь та перебільшень, які допомагають виокремити вербалізацію концепту СПОКУТА у нашій роботі. Узагальнені результати представимо у таблиці (див. Табл. 2.5.1).

Таблиця 2.5.1

Метафора	2
Епітет	10
Порівняння	3
Перебільшення	2
Всього	17

Стилістичні засоби вербалізації концепту СПОКУТА у романі

І. Мак’юена «Спокута»

Отже, у результаті дослідження лексичних одиниць, ми виокремили, проаналізували такі стилістичні прийоми, як епітети, перебільшення, метафори та порівняння для кращого розуміння концепту СПОКУТА у романі та дійшли до висновку, що епітет – це найчастіше використаний троп, що ідентифікує концепт СПОКУТА. Вказані стилістичні прийоми та лексичні одиниці розміщено нами у функціонально-семантичному полі і виявлено, що у романі центральну зону функціонально-семантичних полів обіймає лексична одиниця “*atonement*”, а потім такі лексичні одиниці, як: “*penance*”, “*redemption*”, “*reparation*”, “*expiation*”, “*indemnification*”, “*bad*”, “*worse*”, “*atrocious*”, “*awful*”. Периферійна зона функціонально-семантичного поля на вербалізацію концепту СПОКУТА заповнена тими лексичними одиницями, які є семантично релевантними до іменника “*atonement*”. Користуючись типологією А. Приходька, ми можемо дійти висновку, що концепт СПОКУТА відноситься до універсального, емотивно-телеономного, нерегулятивного, емоційного, непараметричного утворення з абстрактною семантикою, а саме: «розкаяння», «спокутування», «несправедливість». Сьогодні питання вираження концептів актуальних для сучасної мовної картини світу за допомогою мовних одиниць становить особливий інтерес для дослідників у галузі когнітивної лінгвістики.

2.6. Фреймове моделювання концепту СПОКУТА

Одним з ключових елементів концептуальної картини світу й базовою категорією когнітивної лінгвістики є фрейм. У такий спосіб, одним з дієвих засобів моделювання та аналізу концептів є фреймове моделювання, яке реалізує фреймовий підхід і визначає фрейм як одиницю знань на тлі дослідження й аналізу художніх творів.

Цікавою видається класифікація С. А. Жаботинської, яка розрізняє п'ять типів фреймових структур, які мають індивідуальну модифікацію й налічують імплікативні значення у тексті [31, с. 83]:

- 1) *предметний фрейм*, у якому дещо або дехто налічує кількісні, якісні, буттєві, локативні та темпоральні параметри;
- 2) *акціональний фрейм*, у якому учасники подій наділяються ролями. Ці предмети поєднуються міжпросторовими зв'язками, які визначені дією агенса й позначені словами «діє» або «робить» з відповідними прийменниками: діє за допомогою (інструмента або помічника); діє на (пацієнта, об'єкт); діє до / у напрямку (реципієнта); діє через (мету чи причину); діє для (результату);
- 3) *посесивний фрейм* налічує предметні сутності дещо / дехто, які співвідносяться між собою як ціле та його частина: власник має власність; ціле має частину;
- 4) *таксономічний або ідентифікаційний фрейм* визначає категоризацію, яка характеризується двома варіантами: дещо-вид є дещо-рід; дещо-вид є дещо-роль, де «рід» – постійний таксон предметної сутності (виду), «роль» – її постійний таксон;
- 5) *компаративний фрейм* розкриває відносини подібності, які ґрунтуються на зближенні концептів у сприйнятті людини. Фрейм формується міжпросторовими зв'язками тотожності: дещо-референт є дещо-корелят, або схожості: дещо-референт нагадує дещо-корелят.

Отже, у результаті інтеграції базових фреймів виникає схемна міжфреймова мережа (Див. Рис. 2.6.1). Абстрактні концепти, представлені у вигляді вузлів (слотів) й відносинами між ними можуть бути специфіковані в значеннях різні мовні одиниці. Висновуємо, що ця мережа є універсальним інструментом людського мислення, тобто фреймова мережа проявляється на різних рівнях мовної системи.

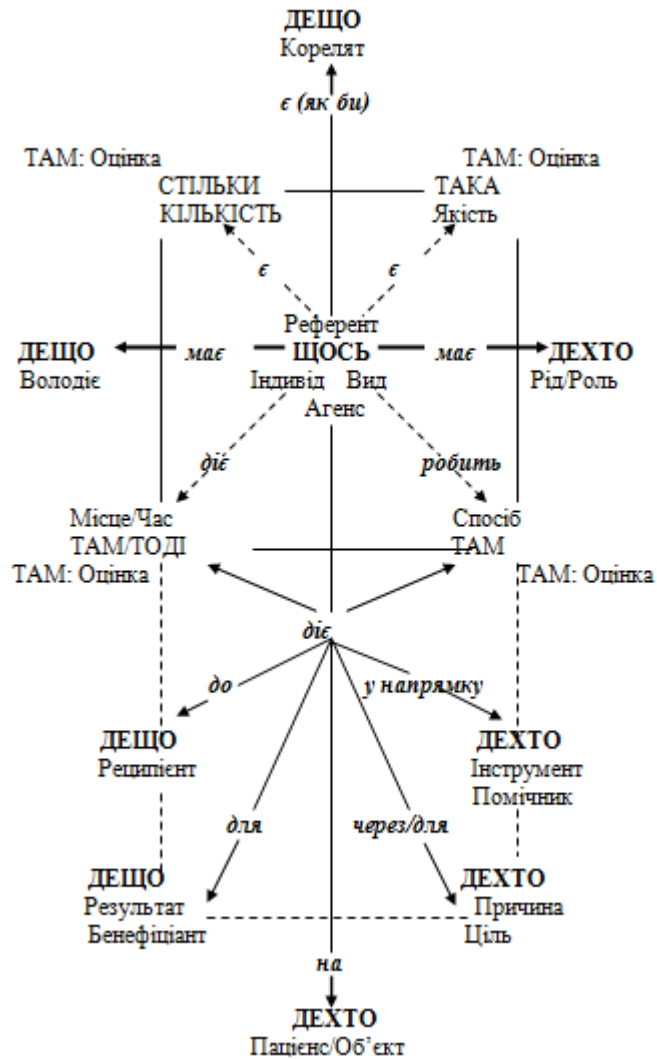


Рис. 2.6.1 Концептуальна міжфреймова мережа

У дослідженні концептуального простору СПОКУТА послуговуємося визначенням фрейму як відносно усталеної моделі, яка зображує важливі ознаки фрагментів світу, тобто, представляє явища як факти [36, с. 215]. Класифікацію базисних фреймів використовуємо для моделювання субфреймів. Розглянемо субфрейми, що структурують концепт СПОКУТА:

- 1) *Предметний фрейм* структурує онтологічні, темпорально-локативні та аксіологічні ознаки аналізованого концепту. Квалітативна схема «СПОКУТА є ТАКА-якість» поєднує смислові групи предикатів, що виражають її інгерентні буттєві параметри, відносні характеристики, а також результати емоційно-

аксіологічної оцінки головних персонажів твору, які продукують спокутування та почуття провини у душі героїв твору.

«ТАЄМНИЦЯ є ТАКА-порядок»: “*Addressing **Briony’s problems** with kind words and caresses would have restored **a sense of control**. However, there was an element of autonomy in the younger **girl’s unhappiness**” [63, с. 21].*

«СПОКУТА є ТАКА-вік»: “*They terrified **the ten-year-old Cecilia** and her **twelve-year-old** brother, and a giggling fit was always just a breath away” [63, с. 25].*

«СПОКУТА є ТАКА-складність»: “*What she meant was rather more **complex** than what everyone else so eagerly understood, and her moments of unease came when she felt that she could not express **these nuances**” [63, с. 84].*

«СПОКУТА є ТАКА-неможливість вирішення»: “*Her passion for tidiness was also satisfied, for **an unruly world** could be made just so” [63, с. 4].*

«СПОКУТА є ТАКА-важливість»: “***The mystery** was in **the instant** before it moved, the dividing moment between not moving and moving, when her intention took effect. It was like a wave breaking. If she could only find herself at the crest, she thought, she might find the **secret of herself**, that part of her that was really in charge. She brought her forefinger closer to her face and stared at it, **urging it to move**” [63, с. 18].*

«СПОКУТА є ТАКА-викликана емоційна реакція»: “*It was near enough to the water’s edge, raised upon a projecting bank, to cast **an interesting reflection in the lake**, and from most perspectives the row of pillars and the pediment above them were charmingly **half obscured by the elms and oaks that had grown up around**” [63, с. 36].*

«СПОКУТА є ТАКА-негативна оцінка»: *“Briony knew it would be **dreadful**, that there would be hand-to-hand fighting in the streets and public hangings, a descent into slavery and the destruction of everything decent. But as she sat on the edge of her **rumpled, still-warm bed**, pulling on her stockings, she could not prevent or deny her **horrible exhilaration**”* [63, с. 155].

Квантитативна схема «СПОКУТА є СТІЛЬКИ-кількість» лежить в основі представлення спокути як дискретної сутності або неповноти недискретного цілого (істини), що краще розкриває всевидяще око головного персонажу твору – Брайоні (уявного автора) й розкриває її душевні відчуття й спокутування провини перед сім’єю, наприклад: *“If there was **mystery** or contradiction in a friend, Leon took the long view and found a benign explanation. Literature and politics, science and religion did not bore him—they simply had no place in his world, and nor did any matter about which **people seriously disagreed**”* [63, с. 54], *“But hidden drawers, lockable diaries and cryptographic systems could not conceal from Briony the simple truth: she had no secrets. **Her wish for a harmonious, organized world denied her the reckless possibilities of wrongdoing**. Mayhem and destruction were too chaotic for her tastes, and she did not have it in her to be cruel. Her effective status as an only child, as well as the relative isolation of the Tallis house, kept her, at least during the long summer holidays, from girlish intrigues with friends. **Nothing in her life was sufficiently interesting or shameful to merit hiding; no one knew about the squirrel’s skull beneath her bed, but no one wanted to know. None of this was particularly an affliction; or rather, it appeared so only in retrospect, once a solution had been found**”* [63, с. 3].

Локативна схема «СПОКУТА існує ТАМ-місце» структурує контексти, де відбувається специфікація просторових вимірів існування спокути у житті героїв. При цьому локалізацією спокути може бути

будь-що, наприклад метафорично переосмислена точка відліку спокутування Брайоні чи переживання Сесилії: *“If there was **mystery** or contradiction in **a friend**, Leon took the long view and found a benign explanation”* [63, с. 53], де у семантичній структурі іменника *“mystery”* відбувається профілювання значення «загадки», «секрету», а локативна ознака предикуюється метонімічному виразу, в основі якого міститься ознака замість її носія: *“mystery friend”*.

«СПОКУТА існує ТАМ-група людей», які спокутують провину. Головна героїня Брайоні функціонує у творі як основний орієнтир для визначення СПОКУТИ: *“Whereas her big sister’s room was a stew of unclosed books, unfolded clothes, unmade bed, unemptied ashtrays, Briony’s was a shrine to her **controlling demon**: the model farm spread across a **deep window** ledge consisted of the **usual animals**, but all facing one way toward their owner as if about to break into song, and even the farmyard hens were neatly corralled. In fact, Briony’s was the only tidy upstairs room in the house. Her **straight-backed dolls** in their many-roomed mansion appeared to be under strict in-structions **not to touch the walls**; the various thumb-sized figures to be found standing about her dressing table cowboys, deep-sea divers, humanoid mice suggested by their even ranks and spacing a citizen’s army awaiting orders”* [63, с. 2].

«СПОКУТА існує ТАМ-людина», метафорично функціонує як контейнер для спокутування усіх членів родини один перед одним: *“**Pour** upon you the riches of his grace, sanctify and bless you, that ye may please him both **in body and soul**, and live together in holy love unto your lives’ end”* [63, с. 160], *“There was **no stitching, no seam**, and yet she knew that behind the smooth continuous fabric was the **real** self was it her **soul**? which took the decision to cease pretending, and gave the final command”* [63, с. 18], *“**Nothing in her life was sufficiently interesting or shameful to merit hiding**; no one knew about the squirrel’s skull beneath her bed, but no*

*one wanted to know. None of this was particularly an affliction; or rather, it appeared so only in retrospect, **once a solution had been found**” [63, с. 3], “In a generally pleasant and **well-protected life**, she had never really confronted anyone before. Now she saw: it was like diving into the swimming pool in early June; you simply had to make yourself do it. **As she squeezed out of the high chair and walked over to where her cousin stood her heart thudded inconveniently and her breath was short**” [63, с. 8].*

Темпоральна схема «СПОКУТА існує ТОДІ-час» може слугувати для експлікації віднесеності почуття провини й згадування подій, які відносять читачів до певного моменту в минулому, що мали наслідки на життя персонажів: “*The childhood of a spoiled prince could be framed **within half a page**, a moonlit dash through sleepy villages was one rhythmically emphatic sentence, falling in love could be achieved in a single word a glance. **The pages of a recently finished story** seemed to vibrate in her hand with all the life they contained. Her passion for tidiness was also satisfied, for an unruly world could be made just so. A crisis in a heroine’s life could be made to coincide with hailstones, gales and thunder, whereas nuptials were generally blessed with good light and soft breezes. A love of order also shaped the principles of justice, with death and marriage the main engines of housekeeping, the former being set aside exclusively for the morally dubious, the latter a reward **withheld until the final page**” [63, с. 3] або тривалості спокутування: “*Her effective status as an only child, as well as the **relative isolation of the Tallis house**, kept her, at least during the long **summer holidays**, from girlish intrigues with friends. Nothing in her life was sufficiently interesting or shameful to merit hiding; no one knew about the squirrel’s skull beneath her bed, but no one wanted to know. None of this was particularly an affliction; or rather, it appeared so only in retrospect, **once a solution had been found**” [63, с. 3].**

Предикати у схемі способу буття «СПОКУТА існує ТАК-спосіб» можуть бути виражені прикметниками, які позначають стан чи відчуття: *“Lingering here, **bored and comfortable**, was a form of self-punishment tinged with pleasure, or the expectation of it; if she went away something **bad** might happen or, **worse**, something good, something she could not afford to miss”* [63, с. 11], *“ Then later, Betty calling to Danny, and the sound of the trap on the gravel, and Cecilia going down to meet the visitors, and soon, spreading through the gloom, the faintest tang of a cigarette she had been asked a thousand times not to smoke on the stairs, but she would be wanting to impress Leon’s friend, and that in itself might be a **bad thing**”* [63, с. 34].

- 2) Акціональний субфрейм є узагальненням функціональних характеристик спокути й конститується схемою стану / процесу: *“Only slowly did one **detect a design**. **Empty beds spread across the ward**, and through other wards, **like deaths in the night**. **Briony imagined that retreating footsteps in the wide polished corridors had a muffled, apologetic sound**, where once they had been bright and efficient”* [63, с. 130]. Можливим є процес спокутування головної героїні впродовж твору (Брайоні – уявний автор): *“**It was never said**, but the model behind this process was military. Miss Nightingale, who was never to be referred to as Florence, had been in the Crimea long enough to see the value of discipline, strong lines of command and well-trained troops. So when she lay in the dark listening to Fiona begin her nightlong snoring, she slept on her back **Briony already sensed that the parallel life**. This was her student life now, these four years, **this enveloping regime**, and she had no will, no freedom to leave”* [63, с. 133].
- 3) Посесивний фрейм. Партитивна схема зумовлює представлення спокути як частини / аспекту ситуації (невідома причина, умови тощо подій, які відбулися): *“But hidden drawers, lockable diaries*

*and cryptographic systems could not conceal from Briony the **simple truth**: she had secrets*” [63, с. 3].

- 4) Ідентифікаційний фрейм. У схемі класифікації (індивід / вид) (вид / рід)» ідентифікатив співвідноситься зі спокутуванням, як із частиною цілого життя: *“Nothing in her life was sufficiently interesting or shameful to merit hiding; no one knew about the squirrel’s skull beneath her bed, but no one wanted to know. **None of this was particularly an affliction**; or rather, it appeared so only in retrospect, once a solution had been found”* [63, с. 4], де іменник *“life”* виступає ідентифікативом, а іменник *“affliction”* функціонує у ролі класифікатора.
- 5) Компаративний фрейм дозволяє співвіднести спокуту з іншою сутністю на основі схеми схожості / аналогії: *“But I get the impression she’s taken on nursing as a sort of **penance**”* [63, с. 103] чи схеми подібності або метафори: *“The wooden **handle thumped** against her leg. The stretcher wobbled, and it was the sister who leaned in to steady it. The wounded sergeant blew through his lips a **sound of incredulity**, as though he had never guessed that **pain** could be so vast”* [63, с. 141], *“It may have been the word home, as well as the **pain**”* [63, с. 146].

Отже, ми здійснили фреймове моделювання роману «СПОКУТА» та дійшли до висновку, що твір налічує структурні елементи, що дозволяють заповнити слоти фрейму СПОКУТА, референт й корелят. За результатами фреймового моделювання предметного фрейму СПОКУТА, виокремлено та описано базисні фремові схеми (субфрейми), які містяться у творі. Залучення фреймової мережі до аналізу художнього твору сприяло з’ясуванню специфіки фреймових моделей та їх репрезентації на сторінках твору.

ВИСНОВКИ

У результаті здійсненого дослідження присвяченому аналізу лінгвостилістичних особливостей створення «образу автора» та втілення концепту СПОКУТА у творі дійшли таких висновків: узагальнили потрактування понять «точка зору», «фокалізація», «образ автора», «наратор», «метаморфоза образу автора»; встановили сутність образу автора у художньому творі; схарактеризували поняття концепт у сучасному мовознавстві; виявили особливості втілення різновидів образу автора шляхом лінгвостилістичного аналізу лексичних та синтаксичних мовних засобів; визначили лінгвістичні особливості формування образу автора в романі; виокремили, проаналізували та систематизували лінгвокогнітивні особливості реалізації концепту СПОКУТА; встановили мовні чинники втілення концепту та виявили домінантні особливості реалізації концепту СПОКУТА у романі І. Мак'юена «Спокута»; визначили фреймове моделювання концепту СПОКУТА у романі.

Нами було розглянуто дослідження А. М. Приходько згідно з яким ми опрацювали класи й типи концептів, що мають чимало підтипів. За допомогою концептуального аналізу, аналізу сполучованості ключових слів з ядром концепту, аналізу художнього тексту та компаративного аналізу, було встановлено мовні чинники, за допомогою яких здійснюється вербалізація концепту СПОКУТА у романі І. Мак'юена «Спокута».

З'ясовано, що «образ автора» у ракурсі сучасної лінгвістичної парадигми постає одним з ключових понять лінгвістики. Образ автора, визначаємо за В. В. Виноградовим, як складну мовленнєву структуру, синтез якої охоплює усі стилістичні прийоми художнього твору, виявляє єдність художнього стилю.

Нами було розглянуто дослідження С. А. Жаботинської згідно з яким ми опрацювали п'ять типів фреймових структур. За результатами дослідження розглянуті базисні фреймові схеми, за допомогою яких здійснюється фреймове моделювання концепту СПОКУТА у романі І. Мак'юена «Спокута».

Встановлено, що використання стилістичного прийому на будь-якому відрізку висловлювання певним чином експресивно забарвлює дане висловлювання. Даний ефект досягається за допомогою таких експліцитних стилістичних засобів, як градація, коли автор навмисно подає синонімічно ще одну номінацію об'єкта, щоб привернути увагу читача; епітет, який додає експресивності та емотивності об'єктам художнього світу; метафора, яка формує певний колорит розповіді за допомогою механізму аналогії об'єктивного світу. У роботі ми виокремили, проаналізували, систематизували та виявили особливості втілення образу автору за допомогою стилістичних прийомів та засобів, які експресивно передають інформацію про авторське відношення до героїв твору та його світосприйняття.

Дослідження частиномовної семантики слів, які складають характеристики Брайоні (*уявний автор*), свідчить про перевагу іменників над дієсловами та прикметниками, усі іменники належать до шару загальноповсякденної лексики, прикметники виконують функції означення і використовуються для того, щоб розкрити образ автора у творі.

Проаналізувавши номінативні одиниці за допомогою функціонально-семантичного поля у творі для виявлення засобів вербалізації концепту, ми виявили ядро концепту та його близьку й середню периферію. Маємо відзначити, що найчастіше використаний троп у романі – це епітет, наприклад: “*mystery*”, “*secret*”, “*magical*”.

Нами було виявлено домінуючі особливості, які переважають у творі та повністю втілюють аналізований концепт. Ми встановили, що образ, який містить лексичну одиницю “*atonement*” й має

інформаційний зміст, у свою чергу, охоплює наступні слова: *“penance”*, *“redemption”*, *“reparation”*, *“expiation”*, *“indemnification”*, *“bad”*, *“worse”*, *“atrocious”*, *“awful”*, а до його інтепретаційного поля входять епітети, метафори та порівняння, наприклад: *“her cup in wan silence”*, *“enveloping obsession”*, *“scullery for some wrongdoing”*, *“magical processs”*, *“more than a hundred and fifty yards away”*. Ми дійшли до висновку, що за типологією концептів А. М. Приходько, аналізований концепт СПОКУТА відноситься до універсального, емотивно-телеономного, нерегулятивного, емоційного та непараметричного концепту.

Стверджуємо, що образ автора являє собою дві іпостасі «всезнаючий автор», «уявний автор» та виступає засобом творення нового образу, який виступає посередником між «справжнім» лицем (людиною, предметом, явищем) та його прототипом, «уявним образом автора» як свідомий результат реконструкції образу автора у свідомості людини.

Виявлено, що у процесі розгортання подій художньої дійсності відбувається не тільки зміна образу автора, а й трансформація, в основі якої лежить прийом метаморфози.

Перспективу подальших досліджень поняття «образу автора» на тлі посмодерніського дискурсу вбачаємо у порівняльному аналізі понять «образу автора» та «образу маски» у світлі сучасної лінгвістичної парадигми. Універсальний та емотивно-телеономний аспекти вивчення концепту СПОКУТА можуть стати об'єктами подальших наукових досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абитова А. Р. Понятие лингвистической прагматики в применении к художественному тексту [Текст] / А. Р. Абитова. – Тольятти: Изд-во «Атриум. Филология», 1998. – 404 с.
2. Алпатов В. М. История лингвистических учений [Текст] / В. М. Алпатов. – М.: Изд-во «Языки славянской культуры», 2005. – 368 с.
3. Аскольдов С. А. Концепт и слово [Текст] / С. А. Аскольдов. – Воронеж, 1997. – 280 с.
4. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста [Текст] / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М.: Изд-во «Наука», 2005. – 496 с.
5. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика [Текст] / А. П. Бабушкин. – Воронеж, 1996. – 330 с.
6. Баранов А. Г. Текст в функционально-прагматической парадигме [Текст] / А. Г. Баранов. – Краснодар: Изд-во «КубГУ», 1988. – 90 с.
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1975. – 504 с.
8. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: Изд-во «Искусство», 1986. – 445 с.
9. Бахтін М. М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках [Текст] / М. М. Бахтін. – К.: Вид-во «Літопис», 2001. – 432 с.
10. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики [Текст] / Ф. С. Бацевич. – К.: Изд-во «Академія», 2004. – 344 с.

- 11.Бондарко А. В. К проблеме соотношения универсальных и идиоэтнических аспектов семантики: интерпретационный компонент грамматических значений [Текст] / А. В. Бондарко. – К., 1992. – 250 с.
- 12.Бондарко А. В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии [Текст] / А. В. Бондарко. – М. : Изд-во «Эдиториал УРСС», 2007. – 208 с.
- 13.Бонеецкая Н. К. Образ автора как эстетическая категория [Текст] / Н. К. Бонеецкая. – М. : Изд-во «Наука», 1986. – 269 с.
- 14.Брандес М. П. Стиль и перевод [Текст] / М. П. Брандес. – М. : Изд-во «Высшая школа», 1998. – 127 с.
- 15.Бут У. К. Риторика художественной прозы [Текст] / У. К. Бут К., 1996. – 159 с.
- 16.Валгина Н. С. Теория текста [Текст] / Н. С. Валгина. – М. : Изд-во «Логос», 2004. – 280 с.
- 17.Виноградов В. В. О теории художественной прозы [Текст] / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во «Высшая школа», 1971. – 240 с.
- 18.Виноградов В. В. О языке художественной прозы [Текст] / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во «Наука», 1980. – 360 с.
- 19.Володина Н. В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения [Текст] / Н. В. Володина. – М. : Изд-во «Наука», 2010. – 256 с.
- 20.Воркачев С. Г. Лингвокультурный концепт: типология и области бытования [Текст] / С. Г. Воркачев. – Волгоград: Изд-во «Волгогр. гос. ун-та», 2007. – 399 с.
- 21.Воропай Т. С. В поисках себя. Идентичность и дискурс [Текст] / Т.С. Воропай. – Харьков, 1999. – 418 с.
- 22.Гальперин И. Р. Стилистика английского языка [Текст] / И. Р. Гальперин. – М. : Изд-во «Высшая школа», 1981. – 293 с.
- 23.Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М., 1981. – 186 с.

24. Гинзбург Л. Я. О лирике [Текст] / Л. Я. Гинзбург. – Ленинград, 1974. – 414 с.
25. Голобородько К. Ю. Лінгвістичний статус концепту [Текст] / К. Ю. Голобородько. – Симферополь, 2002. – 100 с.
26. Грузберг Л. А. Концепт / Концепт. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [Текст] // Л. А. Грузберг. – М. : Изд-во «Флинта: Наука», 2003. – 696 с.
27. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя [Текст] / Г. А. Гуковский – М., 1959. – 530 с.
28. Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация [Текст] / Т. А. ван Дейк. – М. : Изд-во «Прогресс», 1989. – 312 с.
29. Долинин К. А. Интерпретация текста: Французский язык [Текст] / К. А. Долинин. – М. : Изд-во «КомКнига», 2010. – 304 с.
30. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
31. Жаботинская С. А. Концептуальный анализ языка: фреймовые сети. Мова. Науково-теоретичний часопис із мовознавства. № 9: Проблеми прикладної лінгвістики [Текст] / Під ред. Іщенко Д. С. // С. А. Жаботинская. – Одеса: Вид-во «Астропринт», 2004. – с. 81–92.
32. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов [Текст] / И. П. Ильин. – М. : Изд-во «ИНИОН РАН – INTRADA», 2001. – 384 с.
33. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В. И. Карасик. – Волгоград: Изд-во «Перемена», 2002. – 477 с.
34. Карасик В. И. Лингвокультурные концепты: Подходы к изучению [Текст] / В. И. Карасик. – М. : Изд-во «ИНИОН», 2004. – 162 с.
35. Касевич В. Б. Когнитивная лингвистика: в поисках идентичности [Текст] / В. Б. Касевич. – М. : Изд-во «Языки славянской культуры», 2013. – 192 с.
36. Колесник О.С. Міфологічний простір крізь призму мови та культури

- [Текст] / О. С. Колесник. – Чернігів: Вид-во «РВВ ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка», 2011. – 312 с.
37. Кононенко В. І. Концепти українського дискурсу [Текст] / В. І. Кононенко. – Івано-Франківськ, 2004. – 248 с.
38. Корман Б. О. Целостность литературного произведения [Текст] / Б. О. Корман. – Куйбышев: Изд-во «КГУ», 1981. – 201 с.
39. Кравченко А. В. Язык и восприятие: когнитивные аспекты языковой категории. [Текст] / А. В. Кравченко. – Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1996. – 160 с.
40. Кристева Ю. Г. Слово, диалог, роман [Текст] / Ю. Г. Кристева. – М., 1995. – 115 с.
41. Кухаренко В. А. Интерпретация текста [Текст] / В. А. Кухаренко. – М. : Изд-во «Просвещение», 1988. – 192 с.
42. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка [Текст] / М. З. Легкий. – К., 1997. – 177 с.
43. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка [Текст] / Д. С. Дихачев. – М. : Изд-во «Academia», 1997. – 287 с.
44. Мак'юен І. Спокута / пер. з англ. В. Дмитрук // І. Мак'юен. – М. : Вид-во «Кальварія», 2008. – 344 с.
45. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику [Текст] / В. А. Маслова. – М.: Изд-во «Флинта: Наука», 2004. – 296 с.
46. Молчанова Е. Н. Телевидение в культуре современного информационного общества [Текст] / Е. Н. Молчанова. – Ставрополь, 2005. – 149 с.
47. Москвичова О. А. Еволюція метаморфози в англійському поетичному мисленні [Текст] / О. А. Москвичова. – Херсон: Вид-во «Айлант», 2015. – 220 с.
48. Попова З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике [Текст] / З. Д. Попова. – Воронеж, 2002. – 191 с.
49. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в

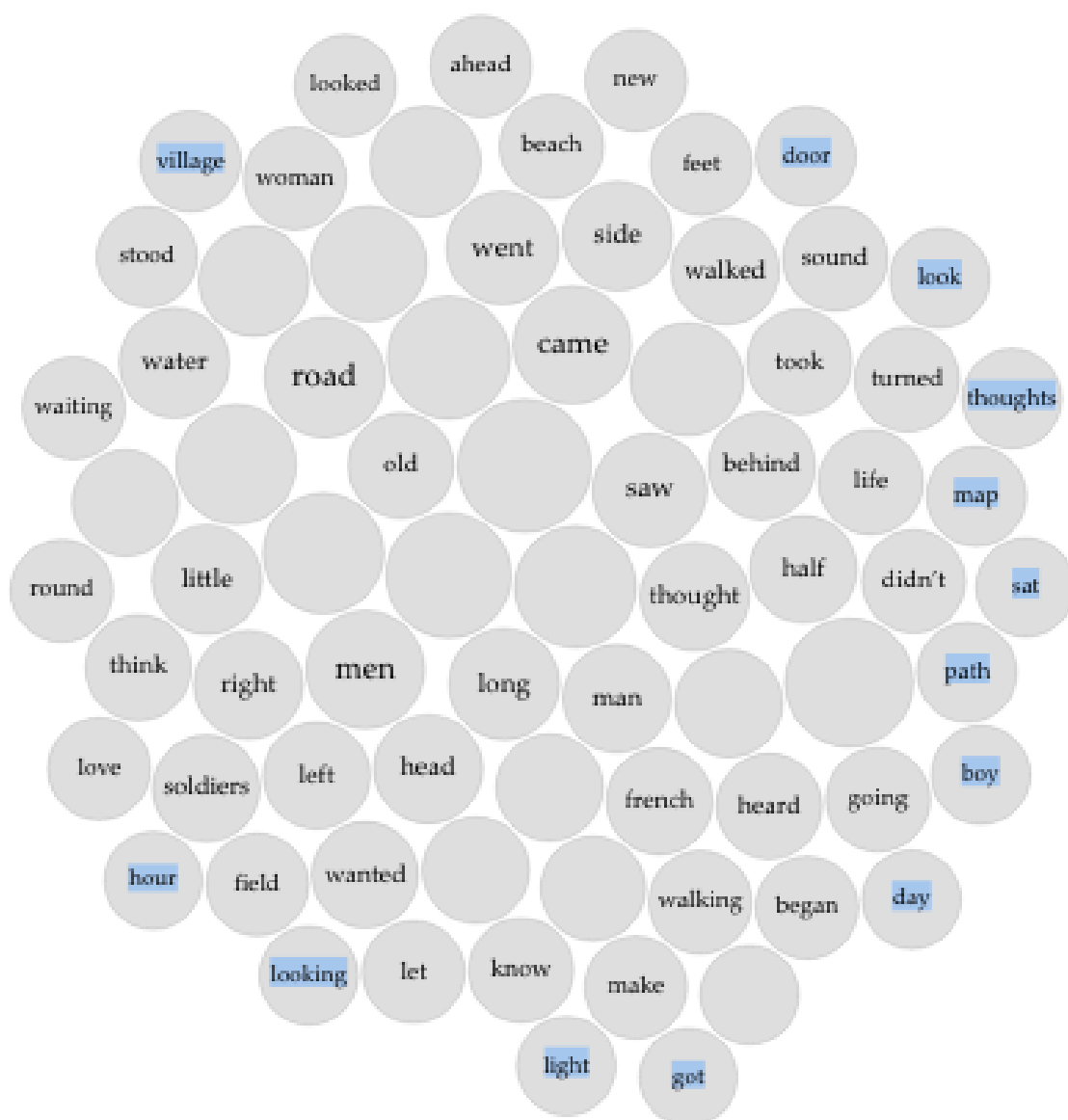
- когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики [Текст] /
А. М. Приходько. – Запоріжжя, Вид-во «Прем'єр», 2008. – 332 с.
- 50.Розова І. В. Функціонально-стилістичний аспект вираження сатиричної модальності (на матеріалі англійської літератури ХХ сторіччя) [Текст] / І.В. Розова. – Донецьк, Вид-во «ДонНУ», 2007. – 116 с.
- 51.Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста [Текст] / Е. А. Селиванова. – К. : Изд-во «Фитосоциоцентр», 2002. – 336 с.
- 52.Слышкин Г. Г. Лингвокультурный концепт как системное образование [Текст] / Г. Г. Слышкин. – Волгоград: Изд-во «Перемена», 2004. – 343 с.
- 53.Стернин Й. А. Методика исследования структуры концепта [Текст] / Й. А. Стернин. – Воронеж, Изд-во «ВГУ», 2001. – 134 с.
- 54.Тичер С., Мейер М., Водак Р., Веттер У. Методы анализа текста и дискурса [Текст] / С. Тичер, М. Мейер, Р. Водак, У. Веттер. – Харьков: Изд-во «Гуманитарный Центр», 2017. – 356 с.
- 55.Успенский Б. Поэтика композиции [Текст] / Б. Успенский. – М. : Изд-во «Азбука», 2000. – 352 с.
- 56.Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов [Текст] / Н. А. Фатеева. – М. : Изд-во «КомКнига», 2007. – 280 с.
- 57.Френтенберг О. М. Миф и литература [Текст] / О. М. Френтенберг. – М. : Изд-во «Вост. лит.», 1998. – 800 с.
- 58.Шафиков С. Г. Категории и концепты в лингвистике [Текст] / С. Г. Шафиков. – К., 2007. – 209 с.
- 59.Шмидт В. Нарратология [Текст] / В. Шмидт – К., 2003. – 312 с.
- 60.Щеглов Ю. К., Жолковский А. О Работы по поэтике выразительности [Текст] / Ю. К. Щеглов, А. О. Жолковский. – М.: Изд-во «Прогресс», 1996. – 345 с.
- 61.Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов [Текст] / К. Г. Юнг. – К., 1996. – 384 с.
- 62.Genette G. Narrative Discourse Revisited / Trans. by J. E. Lewin // G. Genette. – Ithaca, 1988. – 176 p.

63. McEwan Ian *Atonement* / Trans. by Chris Frazer Smith // Ian McEwan. –
United Kingdom, 2011. – 371 p.

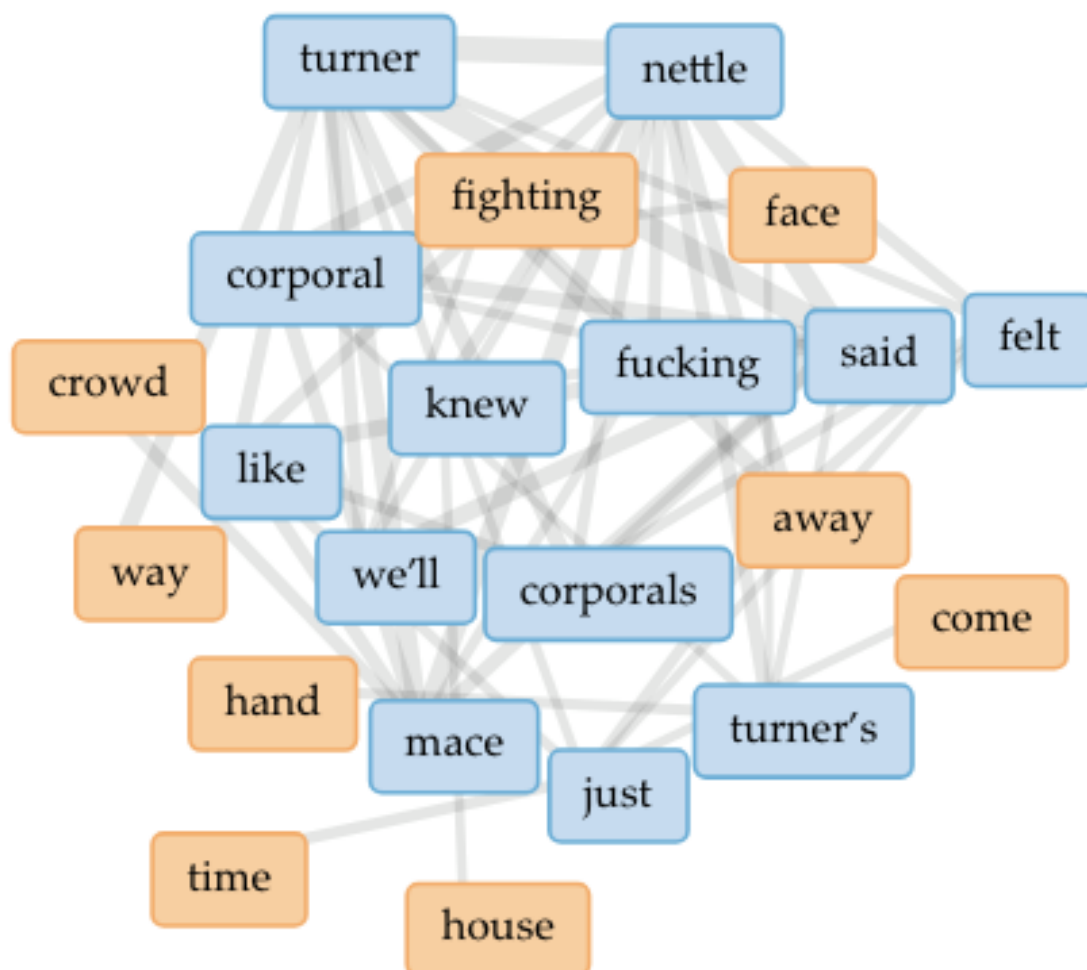
ДОДАТКИ

Додаток А

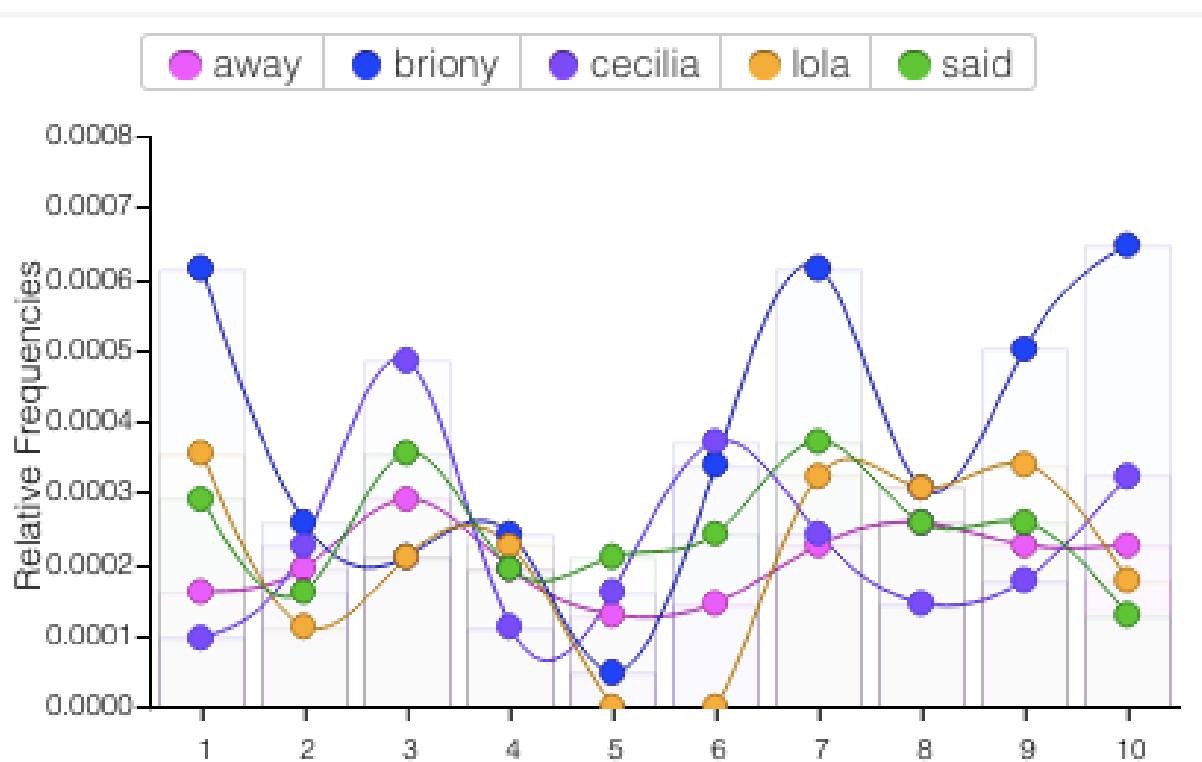
Системно-загальнююча діаграма лексичного слововживання у І розділі



Додаток Б
Системно-узагальнююча діаграма стилістичного слововживання
у I розділі



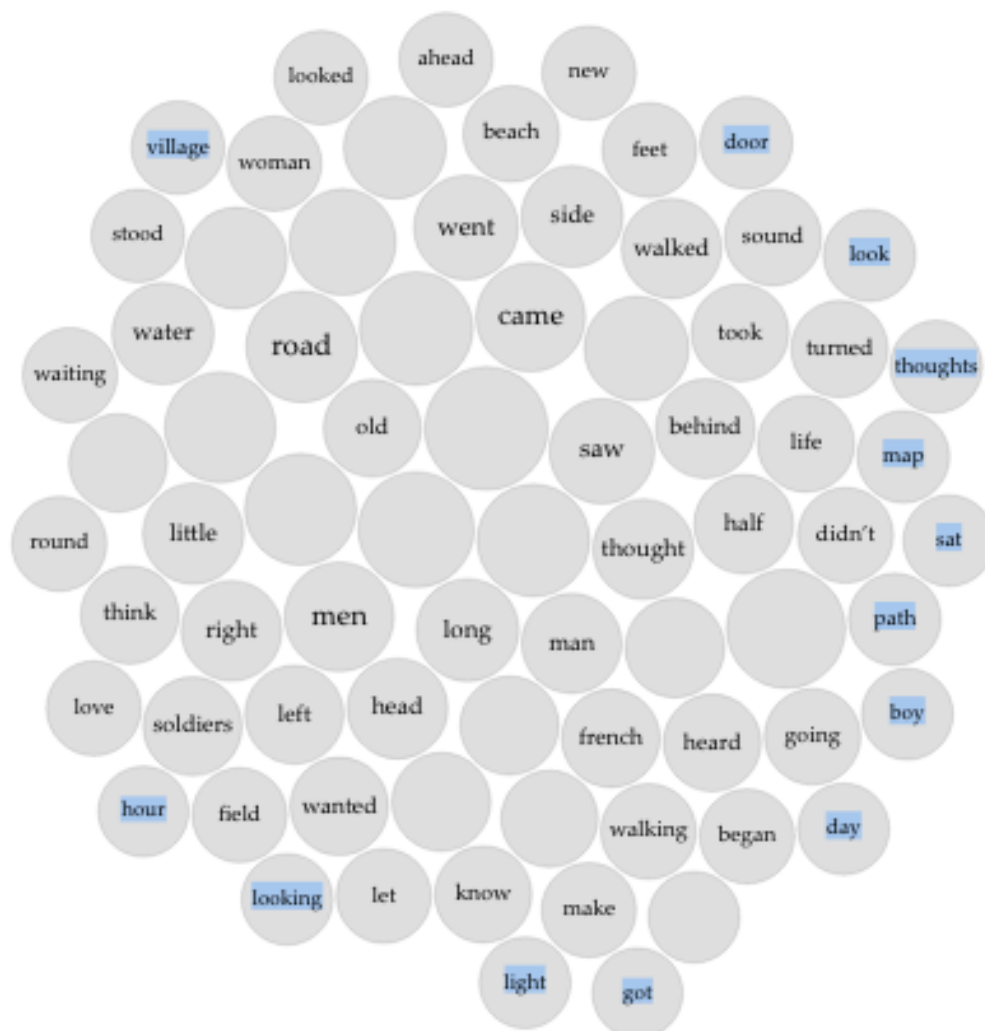
Додаток В
Системно-узагальнююча діаграма стилістичного слововживання
у I розділі



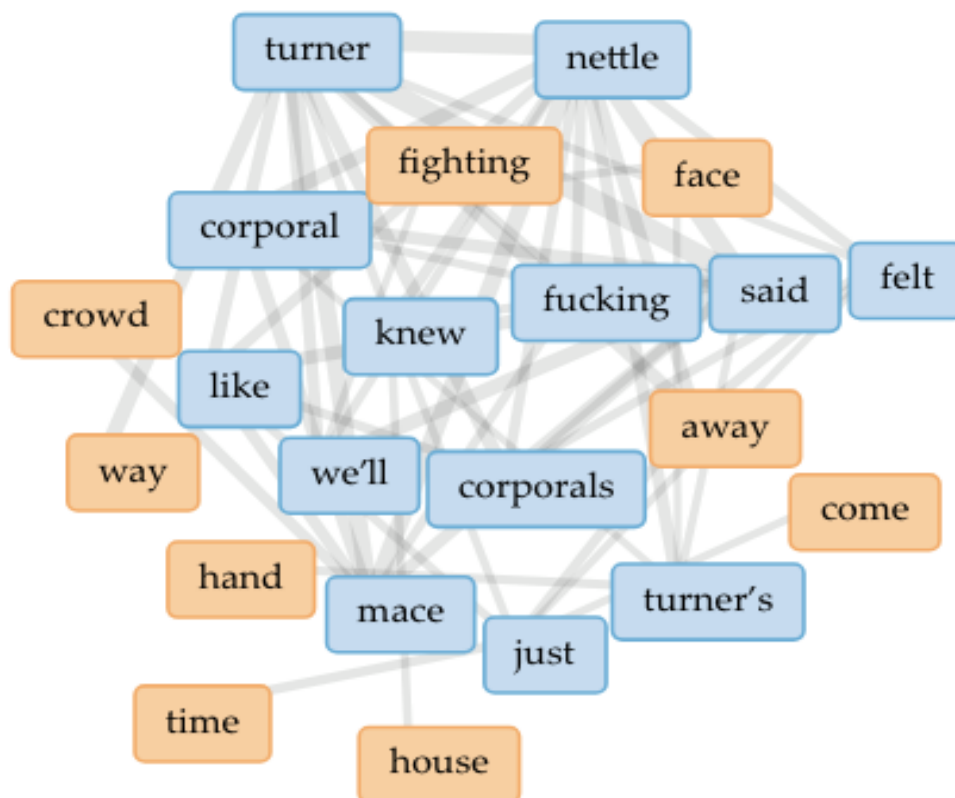
Додаток Г

Системно-узагальнююча діаграма лексичного слововживання у

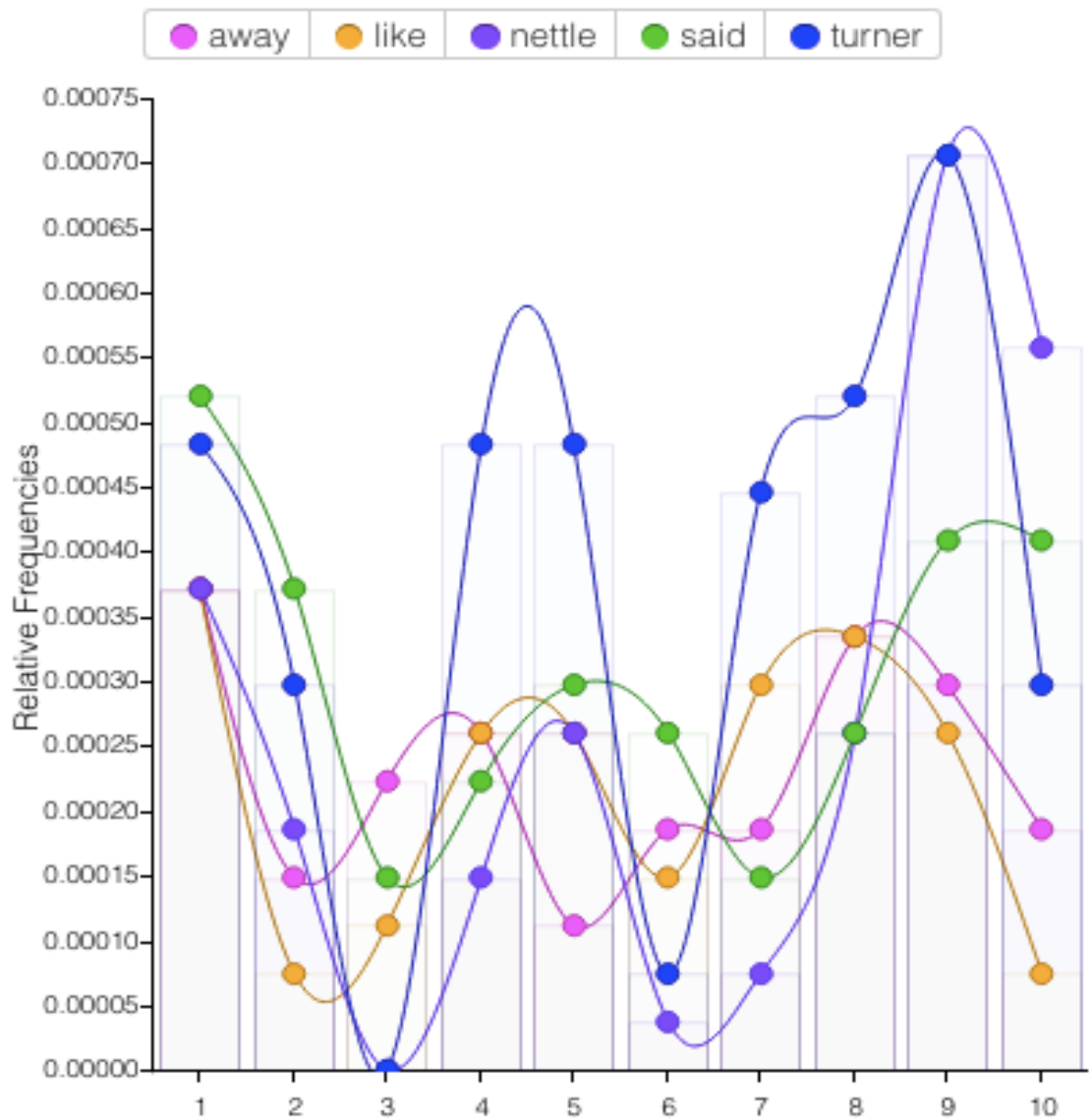
II розділі



Додаток Д
Системно-узагальнююча діаграма стилістичного слововживання
у II розділі



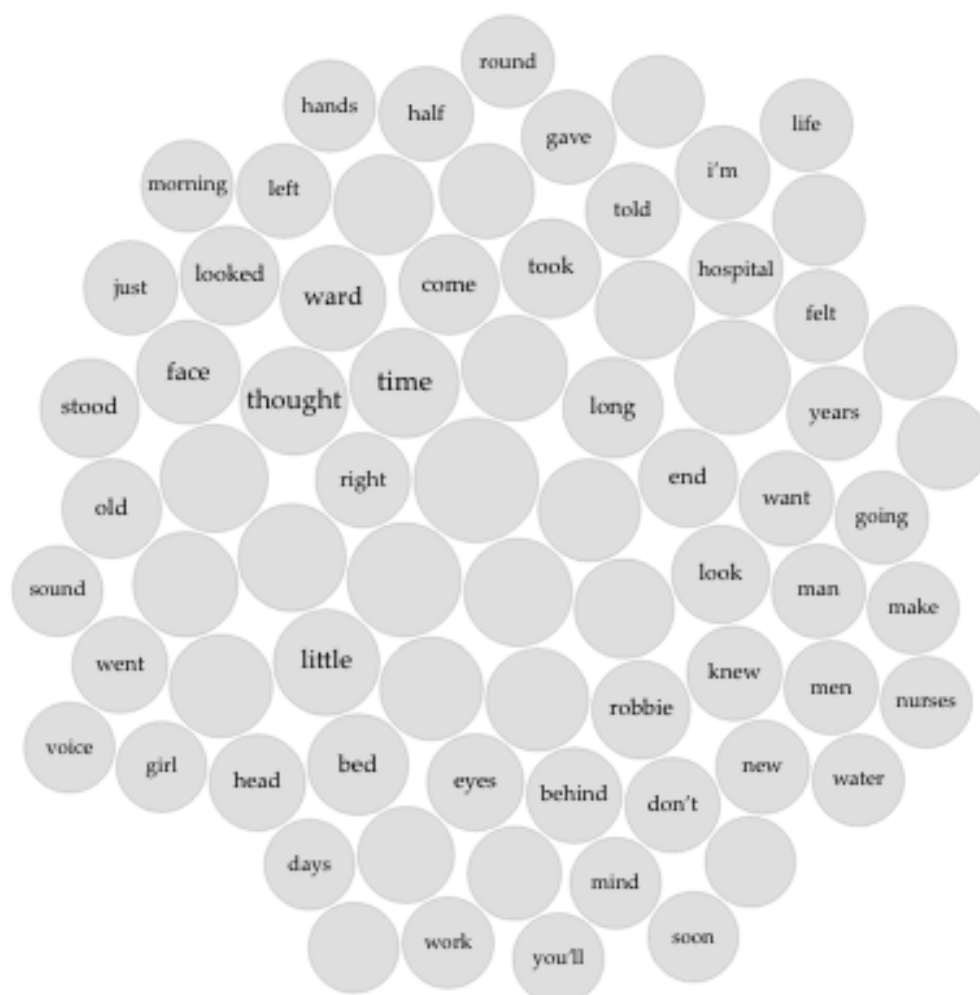
Додаток Е
Системно-узагальнююча діаграма стилістичного слововживання
у II розділі



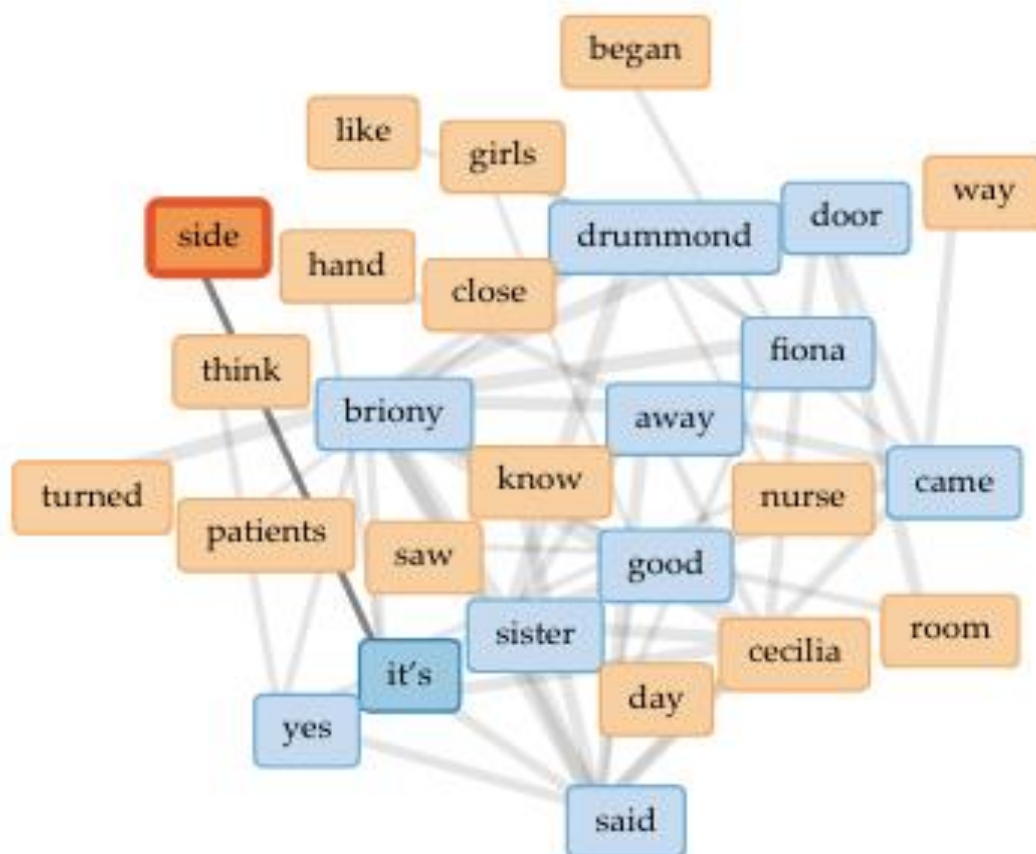
Додаток Ж

Системно-узагальнююча діаграма лексичного слововживання у

III розділі



Додаток 3
Системно-узагальнююча діаграма стилістичного слововживання
у III розділі



Додаток II
Системно-узагальнююча діаграма стилістичного слововживання
у III розділі

