

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземної філології

**Кафедра англійської мови та методики її викладання**

**КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ**

**К. СЕНДБЕРГА**

**Кваліфікаційна робота**

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 2 курсу 201М групи

Спеціальності: 014.02 Середня освіта (Мова і література (англійська))

Освітньо-професійної програми «Середня освіта (Мова і література (англійська))»

Шахіна А.

Керівник доктор філологічних наук, професор

Белехова Лариса Іванівна

Рецензент кандидат філологічних наук, доцент

Акішина Мар'яна Олександрівна

Херсон – 2019

## ВСТУП

З позицій когнітивного підходу мову розуміють як основний засіб вираження знань про навколишній світ, а художній твір сприймається як складний знак, що відображує переломлене крізь художню свідомість знання письменника про дійсність (О. П. Воробйова, В. А. Маслова, О.С. Кубрякова). Читач зі свого боку має можливість порівнювати картину світу автора зі своєю власною, унаслідок чого його знання про дійсність можуть підтверджуватись, доповнюватись або змінюватись (Л. І. Белєхова).

У лінгвістиці отримує поширення термін концептуальна картина світу під яким розуміється той ментальний рівень або та ментальна (психічна) організація, де зосереджена сукупність усіх концептів, даних розуму людини, їх упорядковане об'єднання (Ж.П. Соколовська).

Особливу увагу дослідників привертає текст поетичний як один з вищих проявів осмислення людиною реального й уявного світу, як втілення ціннісних орієнтирів й оцінки людиною смислу її буття (Л. І. Белєхова, Н. В. Петренко, О. В. Заболотська).

Поетична картина світу постає елементом концептуальної картини світу, основна складова якої – концепт – виступає одиницею відображення етнічної картини світу, що організує поетичний текст, як своєрідний культурний феномен.

**Актуальність** дослідження зумовлена загальним спрямуванням лінгвістичних розвідок на вивчення поетичної картини світу у взаємозв'язку з концептуальною, де концепт відбиває специфіку авторського світобачення та активізує значення та смисли, які є релевантними для сучасного суспільства.

**Зв'язок роботи з програмами, планами, темами:** кваліфікаційна робота виконана відповідно до науково-дослідної теми кафедри:

Лінгвокогнітивні та комунікативно-прагматичні аспекти дослідження тексту (державний реєстраційний номер 0117U006792).

**Мета дослідження** – виявити домінантні концепти у поетичній картині світу К. Сендберга.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- уточнити зміст понять «картина світу», «концептуальна картина світу», «мовна картина світу»;
- розкрити особливості формування поетичної картини світу;
- охарактеризувати поняття «концепт» як складову концептуальної та поетичної картини світу;
- визначити домінантні концепти поетичної картини світу К. Сендберга;
- виявити засоби актуалізації концепту СМЕРТЬ у поетичних текстах К. Сендберга та охарактеризувати образно-асоціативний шар концепту СМЕРТЬ за допомогою вилучення концептуальних метафор з цільовим доменом СМЕРТЬ.

**Об'єктом дослідження** є концепт як складова поетичної картини світу письменника.

**Предметом дослідження** є домінантні концепти у поетичній картині світу К. Сендберга.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що виявлені домінантні концепти когнітивної площини у віршованих текстах К. Сендберга, вибрані з поетичного доробку автора раніше не розглядалися науковцями. У роботі подана авторська інтерпретація світу К. Сендберга.

**Методи дослідження.** У роботі використовується низка методів: *deskриптивний метод* (для опису характерних рис концептуальної картини світу та поетичної картини світу); *семантичний аналіз* (для розкриття семантики лексем, що вербалізують концепт СМЕРТЬ та інші концепти); *метод стилістичного аналізу* (для виявлення характеру образності тропів та фігур, що вживаються в поетичних текстах); *метод інтерпретаційно-текстового аналізу* (для виокремлення концептів, що формують

концептуальний зміст досліджуваних поетичних текстів); *метод концептуального аналізу* (для вилучення концептуальних метафор, які лежать в основі поетичних текстів К. Сендберга).

**Практичне значення** роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані у курсі з «Інтерпретації художнього тексту» та «Стилістики англійської мови», у спецкурсі з «Когнітивної поетики», при написанні курсових та дипломних робіт.

**Апробація роботи** здійснена під час виступів з доповідями на засіданнях кафедри англійської мови та методики її викладання; участі в **II міжнародній науково-практичній конференції «Лінгвістика XXIст.: здобуття та перспективи»** (Херсон, ХДУ, 15-16 травня 2019р.).

Публікації: стаття «**ПРЕДМЕТНО-ПОЧУТТЄВИЙ ШАР ХУДОЖНЬОГО КОНЦЕПТУ СМЕРТЬ У ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ К. СЕНДБЕРГА**»

У збірнику праць студентів «Магістерські студії» - Херсон: ХДУ. Вип. 19. С.

# РОЗДІЛ 1

## КОНЦЕПТУАЛЬНА КАРТИНА СВІТУ ЯК ОСНОВА РОЗУМІННЯ ЗМІСТУ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ

### **2.1. Кореляція понять «картина світу», «концептуальна картина світу» та «мовна картина світу»**

Людина як суб'єкт пізнання є носієм певної системи знань, уявлень, думок про об'єктивну дійсність. Ця система в різних науках має свою назву (картина світу, концептуальна картина світу, модель світу, образ світу) і розглядається в різних аспектах.

Поняття «картина світу» (КС) відноситься до числа фундаментальних уявлень, що виражають специфіку людини та її буття, взаємини її зі світом, найважливіші умови її існування у світі. Це певний цілісний образ світу, який складається у свідомості людини в результаті різних контактів зі світом [23, с. 118].

Термін «картина світу» в сучасному мовознавстві має декілька трактувань, відмінності між якими залежать від галузі лінгвістичної науки, яка розглядає це явище. Більшість учених розглядають КС як структурну єдність, упорядковану сукупність знань про дійсність, що формуються у свідомості суспільства, групи чи окремого індивіда [42, с. 51]. Кожна мовно-культурна спільнота творить свою КС, яка є одночасно продуктом ментальної та мовної діяльності людини, і разом з тим засобом, що формує людську особистість. КС не просто відображає об'єктивну реальність, але також містить в собі позицію суб'єкта (групи), його ставлення до явищ цієї реальності. Л. Вайсгербер розглядав КС як сукупність поняттєвих розумових уявлень [10, с. 150]. На думку Б.А. Серебренікова, «КС – це цілісний глобальний образ світу, який є результатом всієї духовної активності людини, а не якої-небудь однієї її сторони», тому «КС позначає не картину, що відтворює світ, а світ, зрозумілий як картина» [46, с. 33].

Екстраполюючи різні підходи до визначення КС, ми бачимо, що КС може трактуватися як: система образів (і зв'язки між ними) – наочні уявлення про світ і місце людини в ньому, відомості про взаємини людини з дійсністю (людини з природою, людини із суспільством, людини з іншою людиною) і самою собою. Складові КС – образи – найчастіше мають емоційне забарвлення. Породжувані цією своєрідною конфігурацією образів і відомостей життєвої позиції людей, їх переконання, ідеали, принципи пізнання і діяльності, ціннісні орієнтації і духовні орієнтири доповнюють КС, а будь-які істотні зміни в ній тягнуть за собою зміни в системі зазначених елементів [23, с. 119].

Отже, більшість сучасних лінгвістів під КС розуміють глобальний образ світу, що лежить в основі світобачення людини, репрезентує сутнісні властивості світу в розумінні її носіїв і є результатом всієї духовної активності людини. КС, як суб'єктивний образ об'єктивної реальності, відображається в знакових формах, які не закріплюються повністю в жодній з них. Особливу увагу дослідники звертають на двоїсту природу КС як елементу свідомості і життєдіяльності людини [1].

КС створюється в результаті двох різних процедур: 1) експлікації, екстрагування і осмислення образів світу, що лежать в основі життєдіяльності; 2) створення, процесу творіння, розробки нових образів світу, що здійснюється у ході спеціальної рефлексії, яка має систематичний характер [1, с. 163].

Функції КС впливають з природи і призначення в людській життєдіяльності світобачення людини, складовою частиною якого і є КС.

На думку Е.Д. Сулейменової, найважливішою властивістю КС є цілісність, а елементом – сенс, який характеризується інваріантністю, актуальністю, суб'єктивністю, неповною експлікацією, недоступністю повного сприйняття, континуальністю, динамічністю. Поряд з цілісністю, автор відзначає такі характеристики КС, як космологічна орієнтованість (глобальність образу світу), внутрішня безумовна достовірність для

суб'єктів, стабільність і динамічність, наочність, конкретність вигляду елементів [54, с. 47].

КС є надзвичайно складним явищем; вона варіативна, мінлива. Одночасно в ній є константи, властиві кожному індивіду, що забезпечують взаєморозуміння людей [9].

У кожної людини формується своя КС. Хоча ці індивідуальні картини світу різних людей різняться, але разом з тим вони мають загальні компоненти, так зване – колективне знання. Картина світу формується концептуальною і мовною картинами світу, які є взаємозалежними: зміни в сукупності знань про світ, у підсумках його чуттєвого пізнання (ККС) обов'язково призводять до змін у сфері закріплення їх мовними засобами (МКС). Водночас мова, виступаючи частиною картини світу, також здійснює вплив на ККС, хоча цей вплив є менш помітним [9, с. 38].

Концептуальна картина світу (ККС) супроводжує людину все життя. ККС постійно змінюється, за винятком деякого числа компонентів, які зберігають свою статичність. Термін ККС є близьким до терміну концептуальна система, раніше введеного Р.І. Павіленісом, і визначається як «безперервно конструйована система інформації (думок і знань), якою володіє індивід про дійсний або можливий світ» [39, с. 380].

Дослідниця Ж.М. Маслова ототожнює ККС з концептуальною моделлю світу (КМС). У голові людини формується певна подоба оригіналу. Наші знання про світ представляють модель цього світу. КМС – це ідеальна модель світу. Вона складається з багатьох окремих моделей, наприклад, матеріальна модель – модель літака, корабля, а в голові у людини ідеальні моделі – думки. Наше знання є сукупністю ідеальних моделей навколишнього світу, які відображає КМС [34, с. 47].

Центральним терміном у вивченні ККС є концепт – ментальне відображення навколишнього світу, що несе важливу культурну інформацію і знаходить своє конкретне вираження у вигляді знаків [36, с. 40].

Р.І Павіленіс зазначає, що ККС характеризується такими властивостями:

1) послідовність введення концептів; наявні в системі концепти є основою для введення нових;

2) безперервність конструювання концептуальної системи;

3) континуальність концептуальної системи: ввідний концепт інтерпретується усіма концептами системи, хоча і з різним ступенем сумісності, що й забезпечує його безперервний зв'язок з усіма іншими концептами [39, с. 380].

ККС – це спосіб відбиття реальності у свідомості людини, що полягає у сприйнятті цієї реальності крізь призму мовних та культурно-національних особливостей, притаманних певному мовному колективу, інтерпретація навколишнього світу за певними концептуальними канонами. У свідомості людей, які належать тому чи іншому національному колективу, складається та передається із покоління в покоління свій образ КС, об'єктивної навколишньої дійсності [34,48].

На сьогоднішній день у лінгвокультурології розмежовують мовну й концептуальну картину світу. ККС – це не лише система понять про сукупність реалій довкілля, але й система смислів, втілена в цих реаліях через слова-концепти; МКС – це система взаємопов'язаних мовних одиниць, що відбиває об'єктивний стан речей довкілля і внутрішнього світу людини. ККС існує у вигляді концептів, які утворюють концептосферу, а МКС – у вигляді значень мовних знаків, які утворюють сукупний семантичний простір мови. Співвідношення між цими двома картинами світу найчастіше визначають як таке, за якого концептуальна картина є ширшою, ніж мовна [17, с. 52].

Дослідники МКС наголошують на таких її особливостях: кожен народ має певні відмінності у своїй МКС. МКС є вторинною за своєю природою, антропоморфною за спрямованістю [4, с. 224]. В.Жайворонок зазначає, що МКС – це «мозаїкоподібна польова система взаємопов'язаних мовних



одиниць, що через складну систему фонетичних явищ, лексико-семантичних і граматичних значень, а також стилістичних характеристик відображає відносно об'єктивний стан речей довкілля і внутрішнього світу людини, тобто загалом картину (модель) світу як таку» [17, с. 51].

МКС представляє індивідуальний зміст, утворений у результаті відображення і пізнання дійсності народом-носієм цієї мови. Вона містить у собі особливе світосприйняття і світобачення народу, закріплене, насамперед, у базисному понятійно-категоріальному складі мови (у лексиці, граматиці, словотворі), а також і в образній репрезентації навколишнього світу в семантиці різних мовних одиниць [17].

Таким чином, проблема вивчення МКС тісно пов'язана з проблемою ККС, яка відображає специфіку людини і її буття, її взаємини зі світом, умови її існування.

Обидві картини світу (концептуальна та мовна) взаємопов'язані, хоча і мають певні відмінності. ККС передає інформацію у поняттях через сенсорно-моторний, символічний, логічні етапи сприйняття. У МКС суттєвим є знання, закріплене за словами, словосполученнями, реченнями, текстами конкретних мов. Мова формує предметні уявлення про довкілля, допомагає людині об'єктивувати предметний світ, а МКС – це спосіб відбиття реальності у свідомості людини, сприйняття реальності крізь призму мовних, культурно-національних особливостей та інтерпретацію навколишнього світу за загальнолюдськими концептуально-структурними і національними ствердженнями. ККС та МКС – це модель існуючого світу, яка формується на мисленнєвому (поняттєвому, концептуальному) рівні і є відображенням людського досвіду у мовному (вербальному) просторі [35, с. 206].

У такий спосіб ми можемо дійти висновку, що всі ці картини світу (концептуальна, мовна) існують в певній взаємодії між собою. Знання головних елементів картин світу, розуміння процесів їх змін і динаміки розвитку дають змогу не тільки сформулювати уявлення про основні

характеристики соціального, культурного, психологічного середовища, в якому перебуває суспільство або мовець у певний період, а й зрозуміти особливості лінгвокультурних аспектів комунікації, які притаманні цьому часу.

Мовне втілення концептуальної картини світу і мовні засоби вираження знань про неї доцільно розглядати як мовну картину світу. Ці картини світу є лише відображенням у взаємопов'язаних формах – формі пізнавальної діяльності й формі мови – об'єктивної дійсності [31, с.39].

Між ККС і МКС не існує розмежувань, між цими двома картинами світу наявні логічні відношення перетину або включення другої до першої. ККС є підґрунтям МКС, їх можна сприймати як загальнолюдський універсум і як національне мовне явище [31, с. 40].

Отже, МКС розвивається, відбиваючи зміни в пізнанні світу: зміни в двомовній картині світу відбиваються в концептуальній картині і неминуче призводять до відповідних змін у МКС. Саме у МКС виявляється своєрідність ККС у різних народів.

Таким чином, одиницями МКС є слово, словосполучення, речення, мікротекст/текст, які фонетично та семантично матеріалізують концепт, експлікують їх та слугують засобом відображення певного предмета, явища, процесу чи образу картини світу, оскільки мова, позначає не самі предмети, а лише поняття про них.

Отже, ми розуміємо під ККС – вихідний глобальний образ світу, який репрезентує сутнісні властивості світу в розумінні її носіїв, лежить в основі світогляду людини та є результатом усієї її духовної активності; це не дзеркальне відображення світу, а завжди певна його інтерпретація. Існуюча в свідомості людини ККС може бути вивчена тільки опосередковано, через різні засоби і форми репрезентації.

## **1.2. Поетичний текст VS поетичний дискурс**

Дискурс (від. лат. *discursus* "бесіда, розмова") є багатозначним терміном, єдиного, чіткого й загально визнаного визначення якого не існує. У широкому сенсі дискурс розглядають як процес, як комплексну комунікативну (по)дію, зумовлену гносеологічними, соціоісторичними, етнокультурними, прагмасемантичними й комунікативно-поведінковими чинниками (Т. ван Дейк, В.І. Карасик, М.Л. Макаров та ін.). У вузькому розумінні дискурс визначають як результат спілкування чи інтерактивної взаємодії, зафіксований на матеріальному носії у вигляді тексту (В.В. Богданов, А.В. Олянич, В.С. Григор'єва та ін.). Аналіз дискурсу – це широкий за своїм характером підхід до вивчення мовної комунікації, для якого характерні, з одного боку, підвищений інтерес до більш тривалих, ніж одне речення, відрізків мовлення і, з іншого, чутливість до контексту мовленнєвої взаємодії.

Поняття дискурс певною мірою близьке до поняття текст. Якщо розглядати дискурс як категорію, що експлікується шляхом взаємодії мовних і позамовних компонентів, а також як своєрідну мозаїку логічно скомпонованих речень [16, с. 368 ], то дискурс можна вважати ширшим, глобальнішим порівняно з текстом, оскільки він у більшому діапазоні пов'язаний з нелінгвістичними категоріями. Однак дискурс набуває чинності у зв'язку з реально існуючими текстами.

Дискурс і текст співвідносяться між собою як "загальне – часткове", де текст постає конститутивною одиницею дискурсу. Дискурс має ознаки відкритої системи. Він є явищем ширшим від тексту з ознаками закритої системи, що спирається у своєму конституюванні переважно на писемну форму мовлення. У такий спосіб феномен дискурс і текст постають у вигляді гіпо-гіперонімічної кореляції "загальне – часткове", у якій текст-часткове є складником дискурсу, а дискурс-загальне – є гіперонімом, що вбирає в себе потенційно нескінченну кількість ідеографічно споріднених текстів [45, с. 36].

З урахуванням наведених вище дефініцій можна стверджувати: дискурс є одиницею вищого, ніж текст, рівня, що припускає виділення мінімальної дискурсивної одиниці – висловлення. Текст є радше продуктом, ніж процесом, дискурс – це весь процес соціальної взаємодії, частину якого становить текст. Поняття дискурсу охоплює процес не тільки творення тексту, але й процес його інтерпретації [59, с. 110].

На відміну від деяких філологів, які ототожнюють дискурс із текстом, представники Харківської школи дискурсології проводять між ними чітку межу, показують їхню функціональну різницю й водночас підкреслюють діалектичну взаємозалежність. Доведено, що дискурс – це процес мовленнєво-мисленнєвої діяльності людини, а текст – продукт дискурсу, матеріалізований результат, якого досягає особа в цьому процесі.

Провідною ознакою, що відрізняє дискурс від тексту, є дискурсивний контекст як єдність прагматичного, соціального, когнітивного тощо контекстів, які, у свою чергу, є ізоморфними і взаємопроникними, і знаходяться в діалектичній єдності [59].

Дискурс як феномен гіперонімічного порядку стосовно тексту – це складне мовленнєве утворення, в якому поєднується і взаємодіють три основні конститутивні чинники – середовище, модус/ режим і стиль спілкування, на підставі яких здійснюється типологізація дискурсів [45, с. 35].

Диференціація видів дискурсу залежить від принципу їх класифікації. Якщо за такий принцип взяти жанрову специфіку, можна виділити такі типи, як науковий дискурс, дискурс ділового мовлення, публіцистичний дискурс, рекламний дискурс, художній дискурс і, зокрема, поетичний дискурс. Аналіз художнього дискурсу передбачає інтерпретацію його змісту з урахуванням мікро- і макроструктури, тобто внутрішніх і позатекстових зв'язків, лінгвістичного й екстралінгвального контексту [35].

Осмислюючи різні тлумачення поняття дискурс у сучасному мовленні, ми пропонуємо визначення дискурсу як сукупності тематично

односпрямованих текстів. Це дає підстави до визначення поетичного дискурсу як сукупності поетичних текстів або події, що охоплює створення та інтерпретацію певного тексту [35, с. 51]. Під поетичним дискурсом слідом за О.В.Заболотською розуміємо мовно-когнітивно-комунікативну систему, яка містить адресата і адресанта, сукупність віршованих текстів, об'єднаних за принципами текстотворення, культурно-історичними особливостями їх породження та сприйняття [19, с. 44].

Складна універсальна модель поетичного дискурсу представлена трьома рівнями: семантичним, синтаксичним і прагматичним. Семантичний рівень пов'язаний з інформацією про реальну дійсність, відправника й отримувача інформації, що міститься в поетичному тексті. Синтаксичний рівень відповідає мовним формам і зв'язкам між ними, що зафіксовано в поетичному тексті. Прагматичний рівень спирається на характеристики мовленнєвої ситуації, індивідуально-особистісні, соціальні та ситуативні характеристики й пресупозиції відправника та отримувача поетичного тексту [19].

Поетичний дискурс може бути репрезентований як подія (створення та інтерпретація певного тексту є дискурсивною подією) та як процес, що складається з сукупності подій [35, с.51]. Специфіка поетичного дискурсу та поетичної мови вказує на те, що поетичний текст формує особливий вид знання, в якому важливою є не стільки фактологічна інформація, скільки суб'єктивне бачення подій [так само, с. 52]. Поезія породжує особливий глибинний смисл, що визначається мотивом її створення. Текстотворення відбувається завдяки прагматичній настанові автора та самого тексту (жанр, вид та призначення). Ці фактори уможливають сприйняття поетичного тексту як єдиного цілого [35, с. 64-65].

Узагальнення різних поглядів щодо тлумачення поняття "дискурс" і "поетичний дискурс", зокрема, уможливило виявлення низки ознак поетичного дискурсу, що виділяють його з-поміж інших видів дискурсу, а

саме: антропоцентричність, перформативність, сугестивність, емотивність, адресованність.

Принцип антропоцентризму, за яким людина є центром Всесвіту і метою всіх подій, що відбуваються в світі, поставив людину у фокус уваги теоретичних досліджень різних наукових парадигм. У лінгвостилістиці і теорії тексту антропоцентризм знаходить своє відображення у зверненні до внутрішнього світу суб'єкта мовлення і до образу автора та його ставлення до навколишньої дійсності [19].

Поетичний дискурс має антропоцентричну природу, зумовлену його спрямованістю на людину – адресата, та його породження людиною, тобто адресантом [19].

З позиції дискурсивного аналізу, тобто аналізу тексту в його культурно-ситуативному контексті, поетичне спілкування є діалогом особливого типу, оскільки поетичний твір розглядається як результат творчої діяльності особи, що його створила, та як певне висловлення в діалозі автора та читача. Відправник та адресат поетичного тексту незнайомі особисто, а процеси породження смислів та їх конструювання адресатом розірвані в часі. У результаті такого часового розриву між процесом створення поетичного тексту та його сприйняттям можна говорити про існування двох ступенів поетичного спілкування. Перша – кодування, тобто вербалізація концептуальної картини світу автора та звернення до адресата. Друга – відтворення вербальної інформації адресатом та інтерпретація, тобто пошук та активація концептів, закодованих у тексті, та модифікація концептуальної картини світу адресата під впливом поетичного тексту [19, с. 46].

Слідом за І.А. Бехтою, ми визначаємо аналітичну модель дискурсно-стилістичних студій прогресивного (схема творення художнього дискурсу і його тексту з боку автора-письменника) і реверсивного (схема реконструкції художнього дискурсу і його тексту з боку читача) планів [7, с.21-24].

Перший етап дискурсно-стилістичного аналізу:

1) А (автор творить текст) —> текст як продукт

а) аналіз тексту на рівні конструктивної схеми – схеми побудови текстового світу автором, який повідомляє про події з життя, які він творить, але й відображає власний світогляд, припущення, норми та цінності;

б) аналіз тексту на рівні локативної схеми – схеми проектування винятково фокусного і фонового плану подій модального світу художнього тексту, і нехтування другорядними подіями.

Другий етап дискурсно-стилістичного аналізу:

2) А (автор скеровує текст читачеві) —> текст як твір

в) аналіз тексту на рівні імпозиційної схеми – схеми нав'язування власного досвіду автором-письменником потенційному читачеві, через сам акт інформування читача про розвиток художніх подій;

г) аналіз тексту на рівні інтерпретативної схеми – схеми читацького сприйняття та тлумачення текстового масиву. На цьому рівні може відбуватися руйнування схеми інтерпретації через хибні кроки читача у тлумаченні подій [7, с.21-24].

Рівночасно, читацька реакція на сконструйований когнітивний світ (ідеологія читацького пізнання та осмислення світу) у тексті і текстом може позиціонуватися з поглинанням цілісності імпліцитного підтексту або його несприйняттям.

Третій етап дискурсно-стилістичного аналізу:

3) А —> текст як продукт = текст як процес <—Ч (читач) [7, с.24].

д) аналіз-читання тексту читачем і з'ясування природи і зв'язків між модальними світами художньої літератури: персонажів, наратора, автора і читача, які заселяють комунікативний простір тексту, спроектований автором-письменником навколо читацьких фонових припущень;

е) аналіз-спостереження і сприйняття читачем стосунків між когнітивними світами текстових антропоцентрів і визначення поняття модальної відстані та взаємодії між когнітивними світами наратора і персонажів;

Четвертий етап дискурсно-стилістичного аналізу:

4) —> Ч (читацьке сприйняття тексту) —> текст як гра

є) аналіз-розуміння читачем суперечностей між світами наратора та персонажів, а також відстеження діалогічної взаємодії між конфліктуючими сторонами;

ж) аналіз-візуалізація читачем художнього тексту з перспективи когнітивної інтерпретації та врахування авторських інформаційних лакун, що призводять до хибних кроків інтерпретації, деструкції когнітивного процесу.

Читацькі припущення завжди невизначені, тому спостерігаємо неминучу суб'єктивну (модальну) природу інтерпретативних актів [7, с.21-24]. Шлях конструювання авторських, нараторських, персонажних модальностей лежить через власні фонові припущення читача, що визначаються його соціальним, історичним, інтертекстуальним контекстом.

До основних ознак поетичного дискурсу, слідом за О.О. Горло, відносимо перформативність, тобто характеристику висловлення або цілого тексту, що визначається як спрямованість на виконання певної дії [цит. за: 19, с. 52]. Поняття "перформативність" відрізняється багатозначністю. У теорії соціальної комунікації перформативність розглядається як одна з конструктивних ознак культури, як процес, за допомогою якого ситуативно й неповторно здійснюється комунікативна подія (дискурс). У теорії тексту вивчається перформативність як варіант саморепрезентації мовної особистості відправника (Ю.Б.Грязнова).

Перформативність дискурсу може бути диференційована на пряму, непряму та імпліцитну. Пряма перформативність дискурсу здійснюється через перформативні практики відправника, що є формами прямого мовленнєвого впливу та базується на здатності мовленнєвих одиниць реалізовувати наміри адресанта відкрито щодо адресата, без зайвих зусиль для його розуміння. Засобами, що експлікують пряму перформативність на мовному рівні, є наказовий спосіб, безпосередньо виражений імперативними конструкціями. Непряма перформативність репрезентується в перформативних практиках відправника, що являють непряму форму



мовленнєвого впливу. Непряма перформативність вимагає від адресата додаткових зусиль ідентифікації та реалізується в поетичному дискурсі через вибір тропів і фігур мовлення. Імплицитна перформативність пов'язана з прихованими намірами відправника та значеннями мовних одиниць будь-якого рівня, що виражені так само імплицитно (Горло О.О.).

У поетичному дискурсі мовна особистість розглядається як частина його універсальної антропоцентричної моделі, як активний суб'єкт комунікації, що дотримується тих чи інших стратегій та тактик спілкування [27]. Складна структура мовної особистості формується трьома рівнями: вербально-семантичним, когнітивним і прагматичним. Так, вербально-семантичний рівень розглядається відносно мовленнєвих одиниць (морфема, слово, словоформа, словосполучення, синтаксема), володіння якими зумовлює створення та сприйняття твору [19].

Когнітивний рівень мовної особистості включає мовленнєві одиниці, що вербалізують відносно стабільну індивідуальну концептуальну картину світу автора як носія певної мови (денотат, сигніфікат, фрейм, фразеологізм, метафора, генералізовані висловлення: приказка, афоризм, сентенція). Мовленнєві одиниці, що відображають мету, наміри та настанову мовної особистості, її активну позицію у світі та відповідно динаміку її картини світу (пресупозиція, дейксис, плани, тактики, комунікативні та мовленнєві стратегії), уважаємо одиницями, що характеризують прагматичний рівень структури мовної особистості. Тобто, якщо інваріантний рівень структури мовної особистості пов'язаний з формальною та змістовною стороною мовленнєвого твору, то когнітивний – з уявленням реальної дійсності, а прагматичний – з цільовою спрямованістю мовленнєвої дійсності [цит. за : 19, с. 47].

Сучасній лінгвістиці притаманний підвищений інтерес до людини і людських стосунків, що знайшло відображення в антропоспрямованих дослідженнях (О.С. Кубрякова). Поряд із раціональним підходом існує й

інша сфера комунікативної діяльності, пов'язана зі сферою психоемоційного впливу на особистість, яка реалізується в акті навіювання (сугестії).

Традиційно "сугестія" визначається як різні засоби вербального і невербального емоційно забарвленого впливу на людину з метою створення в неї певного стану або спонукання до певних дій. Незважаючи на сферу дослідження (психологія, нейрофізіологія, психіатрія та ін.), переважна більшість учених підкреслює провідну роль слова в процесі сугестивного впливу. Схиляючись до погляду більшості вчених, ми вважаємо, що під сугестією слід розуміти насамперед вербальний вплив на психіку людини, який сприймається без критичної оцінки та є важливою складовою як професійного дискурсу, так і повсякденного спілкування. Таким чином, текст, створений для впливу на підсвідомість адресата з метою зміни його психоемоційного та фізіологічного стану, можна назвати сугестивним текстом [25, с.5].

Сугестивний вплив здійснюється в формі гетеросугестії (навіювання ззовні) та аутосугестії (самонавіювання). Об'єктом гетеросугестії є сугеренд (адресат), у ролі якого може виступати окрема людина, група, соціальний шар [25, с. 5]. Джерелом гетеросугестії є сугестор (адресант), у ролі якого може виступати індивід або група людей. Аутосугестія передбачає об'єднання в одній особі сугестора і сугеренда. Ефективність сугестії визначається рівнем сугестабельності сугеренда, особистісними якостями сугестора, стосунками, що складаються між ними, та особливостями конструювання сугестивного повідомлення.

Сугестія може бути складовою різних типів інституціонального дискурсу, а може виступати і як спеціально організований вид комунікації, що формується за допомогою лінгвальних і позалінгвальних засобів. Визнання сугестії видом комунікативної діяльності і засобом мовленнєвого впливу дає підстави для виокремлення сугестивності дискурсу, оскільки дискурс – це мовлення, що розглядається як цілеспрямований соціальний

вплив і складова людських стосунків та механізмів їх свідомості (когнітивних механізмів) [25, с.2].

Сугестивний вплив здійснюється під час взаємодії сугестора (суб'єкта сугестивного впливу) та сугеренда (об'єкта сугестивного впливу) за допомогою лінгвальних і позалінгвальних засобів.

Здатність лексичних одиниць викликати у свідомості адресата образи умисно застосовується в процесі сугестивного впливу. Цим пояснюється широке використання в англomовному поетичному дискурсі порівнянь, евфемізмів, сталих виразів, гіпербол і метафор. Саме метафора відіграє особливу роль у сугестивному насиченні тексту [25, с. 22].

Основними риторичними прийомами сугестивного впливу є повтор і протиставлення, що утворюють багат шаровість сугестивного повідомлення та є ефективними засобами впливу на підсвідомість адресата [25, с. 21]. Для англomовного поетичного дискурсу актуальними є однотипні лексичні, синтаксичні повтори, паралельні конструкції, які, окрім засобу когезії, перетворюються на інструмент навіювання.

Сугестивний вплив має сталу структуру. На різних етапах сугестивного впливу вербальні та невербальні засоби використовуються для встановлення та підтримання психологічного контакту, приєднання до реальності іншої людини і ведення її за собою, утилізації свідомості та отримання доступу до несвідомого. Вибір мовних засобів реалізації сугестивного впливу на кожному етапі спрямований на оптимізацію взаємодії сугестора і сугеренда [25, с. 20].

Категорія модальності є потужним сугестивним засобом впливу на підсвідомість і зміни психологічних настанов адресата: модальні конструкції (*it seems*), прислівники (*certainly, absolutely, rather, really, quite, perhaps, probably, maybe*), а також модальні дієслова *can* та *may (might)*. Сугестор уникає використання модального оператора необхідності *must*, функції якого виконують модальні дієслова *should, have to* [25, с. 8-9].

Мета сугестивного впливу – спонукання до певних дій, змін або підготовка підґрунтя до таких змін – реалізується в директивних мовленнєвих актах. Відбір сугестором мовних засобів, що виражають спонукальність, залежить від методів реалізації сугестії, причому імперативи допускаються лише під час прямого навіювання [25, с. 8-9].

Аналіз фактичного матеріалу показав, що до спонукальних конструкцій сугестивних текстів найчастіше входять наступні семантичні розряди акціональних дієслів: 1) дієслова конкретної фізичної дії: *go, come, stop, run, fly, leave, help, support, save, work, learn, close, open, take, give, prepare, lift, eat, drink, relax, sleep, wake*; 2) дієслова мовленнєвої дії: *say, tell, talk, answer* та ін.; 3) дієслова чуттєвого сприйняття: *see, watch, hear, look, smell, feel, listen* та ін.; 4) дієслова ментальної дії: *think, imagine, remember, notice, fancy* [25, с. 14].

В англomовному сугестивному поетичному дискурсі широко використовується здатність слова викликати образи, оскільки образи мають потужний потенціал психологічного впливу. Механізм такого впливу базується на асоціації між образом і релевантною для нього потребою або мотивованою настановою. Під час впливу на численного адресата сугестор оперує образами і символами, усталеними в цьому соціумі; при взаємодії сугеренд – сугестор особливого значення набувають образи, що мають значення для певної окремої людини, оскільки образ – це глибоко особистісне утворення, в якому фіксується суб'єктивно перетворений досвід кожної людини [25, с.10].

Комунікативна мета створення атмосфери довіри та доброзичливості визначає набір лексичних засобів, характерних для сугестивності дискурсу. Серед контактоустановчих тактик найпоширенішими є: звертання до сугестора на ім'я, використання займенників *you, your, yours*, що сприяють інтимізації та адресатності повідомлення; використання лексичних одиниць із позитивним оцінним значенням, що мотивують і заохочують до подальшої взаємодії (*very good, cool, great, wonderful, excellent, brilliant, superb, fantastic,*

*astounding, amazing, perfect*); використання фраз і словосполучень, що виражають когерентну емпатію [25, с. 15].

Аналіз поетичних текстів, у яких реалізується акт навіювання, дозволяє стверджувати, що сугестія як вербальний і невербальний емоційно забарвлений вплив на психіку людини, що сприймається без критичної оцінки, і є важливою складовою як повсякденного спілкування, так і поетичного дискурсу, здійснюється під час взаємодії сугеренда та сугестора. Ефективність такої взаємодії визначається соціостатусом сугестора, особливостями психіки сугеренда, стосунками, що складаються між ними, особливостями конструювання сугестивного повідомлення та комунікативною компетенцією мовців [25].

В англomовному поетичному дискурсі реалізується не лише комунікативна, а й емотивна функція мови. Емоційно-оцінне значення входить до складу інформативних мовних значень і спостерігається як на лексичному, так і на граматичному рівні. Емоційність є складовою частиною семантичної структури слова, словосполучення, висловлення, тексту. В основі вербалізованих у дискурсі емоцій лежить оцінювання як прояв ставлення мовця до навколишнього світу в ході пізнання реальної дійсності. Таким чином реалізується аксіологічна модальність, що розрізняє негативні позитивні й нейтральні оцінки. Мовними маркерами аксіологічної модальності, за О.С. Маріною, виступають номінативні одиниці, що означають оцінку, а саме: *good, bad, wonderful, terrible, beautiful, pretty, positive, negative, nothing, brilliant, ill* тощо [36, с.38-39]. Зважаючи на те, що підґрунтя оцінювання складає узагальнений досвід, воно є суспільно й культурно значущим [36, с. 39].

У мовознавстві категорії емоційності й емотивності неодноразово ставали предметом розгляду. Обидві категорії пов'язані з емоційно-забарвленим мовленням. Вибір мовних засобів впливу на адресата визначається загальною прагматичною спрямованістю висловлення на раціональну та / або емоціональну сфери людської свідомості та знаходить

вираження в емотивно-оцінних мовних одиницях лексичного, лексико-синтаксичного та синтаксичного рівнів [33].

В емотивному дискурсі стилістичні засоби є головними у створенні емоційного резонансу. Їх функцією є сплановане акцентування уваги адресата на важливих для мовця моментах дискурсу за рахунок багаторазового повторювання, змін у тема-рематичному членуванні речень, що ведуть до виокремлення смислового навантаження певних частин дискурсу, вживання додаткових структур чи конструкцій. Тут спостерігається "ефект нанизування" різних стилістичних прийомів і фігур із метою посилення впливу на слухача [33].

Емоційне сприйняття читачем поетичного твору залежить від того, чи ідентифікує він себе з ліричним героєм, чи займає позицію стороннього спостерігача.

Специфіка емотивності саме як категорії художнього тексту полягає в досягненні комунікативної мети не лише висловити своє ставлення до зображуваного, але й вплинути на емоційний стан читача, викликати у нього певні емоційні реакції [33, с. 70]. При цьому автор не обов'язково повинен експліцитно інформувати читача про свій емоційний стан і почуття, тобто художній текст не завжди характеризується емоційністю (на відміну від емотивності).

Слідом за О.П. Воробйовою, ми дотримуємося думки, що емоційний бік читацького сприйняття певного поетичного твору хоча й зазнає безперечного впливу індивідуальних особливостей, таких як наявність фонових, енциклопедичних знань, емоційного стану на момент прочитання, а також вікових і гендерних преференцій, але не є довільним. Він регулюється тими імпульсами, які спричиняються впливом іконічного коду, як одного з численних кодів, що складають вбудовану в художній текст програму його інтерпретації [цит. за: 19, с. 61].

С.В. Гладь визнає необхідність наявності в тексті художнього твору певної емоційної тональності [цит. за: 19, с.62] і вважає її нерозривно

пов'язаною з присутніми у тексті показниками емотивності, оскільки саме вони стимулюють емоційні реакції читача, сприяють формуванню читацького емоціонального відношення і кристалізації емоційних переживань.

Ми погоджуємося з визначенням тональності поетичного тексту, запропонованою О.Л. Мороз, як окремої текстової категорії, що втілює в собі одну з комунікативних ліній твору і ґрунтується на інтенції адресата повідомлення виразити своє ставлення до зображеного, передати свій емоційно-психологічний настрій і викликати певні емоційні реакції з боку адресанта. Тональність поетичного тексту являє собою домінуючий емоційний стан, що матеріалізується мовними засобами і визначається крізь призму знань, опредметнених у тканині тексту, які вилучаються читачем у процесі лінгвокогнітивної та концептуальної інтерпретації текстової дійсності [37, с. 46].

О.Л. Мороз пропонує виділити три мікрополя негативних емоцій (смуток, горе, біль, тривога, страх, відчай), мікрополе позитивних емоцій (радість, щастя, надію, схвалення, захоплення), мікрополе естетичних емоцій (усі естетичні почуття, що можна об'єднати під загальною назвою комічного). Ці запропоновані мікрополя емоційних станів покладено в основу типології тональності поетичних творів і дозволяють виділити три основні різновиди тональності поетичних творів. Оптимістична тональність, у результаті сприйняття якої читач визначає основний емоційно-психологічний настрій вірша як радісний, щасливий, сповнений надій. Песимістична тональність притаманна віршам, що мають за домінуючі емоційні стани смуток, сум, горе, страждання, відчай від безсилля змінити перебіг подій, зневіру у кращому майбутньому. Комічна тональність включає достатньо широкий емоційний діапазон [37, с. 86].

Емпатія, що виникла внаслідок сприйняття поетичного твору, не може, на нашу думку, бути активованою без залучення когнітивних механізмів, оскільки для сприйняття та розуміння художнього твору необхідне залучення

пізнавальних процесів, які забезпечують обробку інформації. Когнітивна сфера емпатії бере участь у процесі формування уявлень людини про характер тих взаємовідносин, що пов'язують його з об'єктом сприйняття. Осмислення отриманої з тексту інформації відбувається на основі попереднього соціального досвіду, наявних фонових знань і лінгвістичних знань (без яких інтерпретація та виявлення імпліцитних смислів віршів є неможливою) [цит. за : 19].

Отже, у рамках нашого дослідження ми розглядаємо емпатію як здатність проникнення у внутрішній світ іншої людини, розуміння її думок, відчуттів, станів, співпереживання та співчування їм, а також відповідне реагування на них.

Емпатія безпосередньо пов'язана з іншою характеристикою поетичного дискурсу – адресованістю, тобто спрямованістю на адресата.

Віршований твір, виступаючи повідомленням (текст), є тим самим елементом дійсного чи потенційного комунікативного художнього акту, оскільки він має свого творця і комусь призначений. Таким чином, поетичний текст обов'язково припускає наявність двох персонажів – імпліцитного автора й імпліцитного адресата. Найчастіше вірш будується й презентується як монологічне висловлення і тому навіть за наявності експліцитного адресата (you), його можна розглядати і як звернення до самого себе (у такому випадку йдеться про автокомунікацію), у результаті чого фіксується комунікативна схема "Я – Я". Проте як зауважує Ю.І.Левін, автокомунікативність властива не всім поетичним жанрам. Наприклад, епічні жанри не передбачають зверненості поетичної оповіді до самого себе, у них завжди домінує звернення до уявного адресата [30, с. 465-466].

В основі комунікації адресанта та адресата лежить настанова – усвідомлений намір адресанта повідомлення здійснити вплив на адресата. Структура повідомлення, у нашому випадку поетичного тексту, може включати інформаційні лакуни, збагнути які можна завдяки комунікативній компетенції та фоновим знанням адресата. Читач конструює художню



дійсність, втілену в творі письменником. За таких умов комунікація вважається такою, що відбулася [цит. за: 19].

Прагманастанова реалізується складним комплексом мовних текстових і позатекстових компонентів. Зокрема, прагманастанова поетичних текстів (пост) модернізму – створення ілюзії співучасті в тому, що відбувається, активізація в адресата емоційного настрою, спрямована на залучення читача до співпереживання, до встановлення емоційного контакту [12].

Процес комунікації при читанні поетичного тексту відбувається за схемою автор-письменник – текст – адресат. Проте він на цьому не зупиняється, а повертається в зворотному порядку: адресат – текст – автор-письменник. В обох випадках сполучною ланкою між письменником і читачем є текст як зовнішній вияв внутрішньої ідеї, задуму автора.

Важливою ланкою у формуванні комунікативного світу твору є читач. Читач (адресат) – учасник акту текстової комунікації, до якого спрямований мовленнєвий продукт – текст, а отже, він є дієвим учасником його інтерпретації (О.П.Воробйова) [12].

Ефективним різновидом гри автора з читачем є спроба залучити останнього до спільного процесу пізнання людських цінностей. Намагання заангажувати читача до повноцінної участі в літературних іграх тексту, властиво, зокрема, поетиці постмодернізму. Динамічною моделлю для реалізації ігрової стратегії є одна з найдавніших традицій та авторських технологій вплітання в структуру тексту розмови з читачем. Така традиція є невичерпним джерелом інтимізації взаємостосунків автора й читача і потребує лінгвістичного дослідження [12].

О.П. Воробйова вважає: «Адресованість художнього тексту – це його семантико-структурна та змістовно-нарративна характеристика, що спрямовує текст на адресата. Адресованість властива тексту загалом. Однак вона не задається апріорно, а формується відповідно до текстового розгортання і виявляється за сигналами у тканині тексту» [12].

Поетичний дискурс адресований не конкретному співрозмовнику (хоча існують і такі випадки), а людству загалом, зокрема, людині. Його мета – знайти співпереживання в душі читача [57, с. 156-157]. Саме ця ступінь близькості адресанта й адресата поетичного тексту становить критерій для наступної класифікації адресатів, запропонованої А.В.Філімоновою: 1) більш масовий адресат, від якого можна очікувати співпереживання на основі належності до людського роду; 2) адресат, що пов'язаний з адресантом загальними екстралінгвальними чинниками (релігією, культурою, національністю (звернення до усієї країни загалом), соціальним положенням, політичними подіями (зазвичай війною)); 3) адресат – цінитель складних поетичних образів; поет, готовий до порушення формальних канонів поезії; 4) адресат, який має найбільший ступінь спорідненості з автором (він має не лише таку саме освіту, художній смак та світосприйняття, але й знаходиться в такому ж самому емоційному стані) [57, с. 158].

Процес розуміння поетичного тексту враховує не лише текст як лінгвістичну даність, як матеріалізований продукт творчої діяльності, а й зв'язок тексту з епохою, історичною ситуацією та гіпотетичним читачем. Інакше кажучи, різне сприйняття художнього тексту залежить від часової дистанції між написанням твору та його інтерпретацією, переживань та досвіду читача.

### **1.3. Концепт як ядерна складова концептуальної картини світу**

Розвиток антропоцентричного підходу в лінгвістиці зумовив виникнення наукової думки щодо вивчення КС через мовні репрезентації, що сприяло виділенню ККС і МКС в окремі об'єкти дослідження. Когнітивний підхід до аналізу художнього тексту і художньої мови сприяв появі в рамках когнітивного підходу поняття художня картина світу. Паралельно з даним поняттям в контексті досліджень поетичного тексту в науковому побуті виник

термін поетична картина світу (ПКС). З одного боку, термінологічне розділення було викликано впливом літературної та літературознавчої традиції, де проза та поезія розмежовуються і вивчаються окремо. З іншого боку, даний факт підкреслював унікальність не тільки поетичної мови, а й концептуальних структур, що відображаються в поетичному тексті [44, с. 16].

Поетичний текст – це текст художній, але водночас виступає досить специфічним об'єктом лінгвістичних студій та виявляє низку підходів. Проблема дослідження поетичних текстів відображена у працях відомих дослідників у галузі теорії поетичної мови – В.В. Виноградова, Л.І. Белєхової, Ю.М. Лотмана, Р.О. Якобсона, В.Г. Ніконової.

Узагальнюючи науковий доробок лінгвістів із проблеми організації поетичного тексту, виходимо з того, що: 1) поетичний текст – функціональна ієрархічна організація змістової (сислової) цілісності; 2) поетичний текст – особлива система, організована за системними принципами структурності, цілісності та пов'язана з дійсністю [34, с. 29]. Такий підхід дозволяє, по-перше, дослідити динаміку тексту, механізм його побудови й інтерпретації; по-друге, виділити текстові одиниці та способи їх смислової інтеграції для створення мовної картини світу. На думку Л.М. Жданової, текст необхідно розглядати як систему смислових елементів (одиниць), функціонально об'єднаних в єдину ієрархічну структуру; кожна окрема смислова одиниця включається в певну систему зв'язків у тексті [18, с. 6].

Поетичний текст – явище складне та багатопланове. По-перше, у поетичному тексті, як і в будь-якому іншому, відображаються елементи реальної дійсності. Отже, поетичний текст – джерело та носій вербальної інформації. По-друге, поетичний текст належить певній етнокультурі: закодована в його мовному матеріалі інформація передбачає потрібну долю об'єктивності при можливій авторській інтерпретації. По-третє, поетичний текст завжди складається з одиниць (окремих образів, смислів), із яких формується смисл-зміст усього твору. Ці одиниці виступають засобами втілення відповідного авторського ідейно-художнього задуму, їх роль у

ньому може бути різною, різною відповідно до цього є також їх текстова значущість, саме тому ми можемо говорити про домінування певних слів у ієрархії поетичного тексту. Так, наприклад, Л.О. Ставицька звертає увагу на значення певних лексичних одиниць як ключових слів для семантичної характеристики поетичного тексту [50, с. 21].

Важливе значення для розуміння ієрархічної образно-сислової структури поетичного тексту відіграє аналіз лексичних одиниць, які мають вплив на організацію змісту цілого тексту. Текст відображає певну картину світу, яка ототожнюється звичайно із системою знань. Але ПКС – це сукупність загальних рис, які властиві внутрішнім індивідуальним моделям світу. ПКС створюється в тексті за допомогою системи образів, типових мотивів, ключових лексем [54, с. 16]. ПКС – це поєднання об'єктивних та суб'єктивних уявлень про світ. Об'єктивне в поетичному тексті – система образів, яка виникає на основі смислових лексичних одиниць і дає уявлення читачеві про об'єктивну дійсність [44, с. 146].

ККС становить істотну грань концептуального образу дійсності. КС в поетичному тексті створюється мовними засобами, при цьому вона відображає індивідуальну картину світу у свідомості мовної особистості та втілюється:

- а) у відборі елементів змісту поетичного твору;
- б) у відборі використовуваних мовних засобів: використання певних тематичних груп мовних одиниць, підвищення або зниження частотності окремих одиниць і груп, індивідуально-авторські мовні засоби;
- в) в індивідуальному використанні образних засобів (система тропів).

Важливу роль відіграє контекст, який є засобом фіксації індивідуальних смислів і свідчить про перебудову змісту відповідного поняття і його сприйняття. Роль контексту для реалізації ККС важлива й тому, що він розкриває естетичну спрямованість мовних засобів і ті зміни, за допомогою яких досягається контакт між художнім поняттям і цілісним, багатограним образом того чи іншого явища [41, с. 180].

Функція ПКС полягає в структуруванні суб'єктивної реальності, концептуалізації взаємодії між системами «Я» та «СВІТ». У ПКС отримує концептуальне втілення естетично осмислений екзистенційний і емоційний суб'єктивний досвід, структурними одиницями даної КС є поетичні концепти і власне поетичні категорії. У ПКС синтезовано енциклопедичне знання, знання про мову, метапоетичні знання. Дані типи знання визначають когнітивні та мовні стратегії приведення систем «Я», «СВІТ» в рівновагу [6].

Відповідно до вищезазначених положень, можемо зауважити, що поетичний текст осмислюється як складний знак, де засобами мови репрезентується індивідуально-авторська концептуальна картина світу.

Поетична картина світу визначається як концептуальна система, естетично значуща, яка структурує творчу діяльність індивіда щодо створення та інтерпретації альтернативної поетичної реальності та характеризується суб'єктивністю, емоційною домінантою, я-центричністю, фрагментарністю [6].

ККС – це система інформації про об'єкти, актуально і потенційно представлена в діяльності індивіда. Одиницею інформації такої системи є концепт, функція якого полягає у фіксації та актуалізації понятійного, емоційного, асоціативного, вербального, культурологічного та іншого змісту об'єктів дійсності, що містяться в структурі ККС [6].

Поняття концепту не припиняє приваблювати лінгвістів. Попри плідне вивчення концепту, термін дотепер не отримав уніфікованого визначення. Витлумачення цього поняття є досить неоднозначним і суперечливим. Про відсутність єдності точок зору щодо природи і функцій концепту, а також про багатство його ознак і властивостей свідчить термінологічна розбіжність у позначенні ментальних утворень. Нерідко його вживають синонімічно поряд із «стереотипом», «архетипом», «прототипом», «ментефактом», «символом», «гештальтом», «лінгвокультурою», «логоепістемою» тощо [45, с. 47]. Проте найбільш життєздатним і найчастіше вживаним виявився саме концепт.

Проблемою визначення концепту займалися такі вчені як: Н. Д. Арутюнова, С. О. Аскольдов-Алексеев, А. П. Бабушкін, А. Вежицька, В. І. Карасик, В. В. Колесов, О. С. Кубрякова, Д. С. Ліхачов, В. А. Маслова, І. О. Мельчук, З. Д. Попова, Ю. С. Степанов, Й. А. Стернін, Г. Г. Слишкін, Р. М. Фрумкіна та 30м..

Однією з перших лінгвістичний зміст концепту визначила А. Вежицька як об'єкт зі світу «Ідеальне», що має ім'я й відображає певні культурно обумовлені уявлення людини про світ «Дійсність» [28]. Такої ж думки дотримується Р. М. Фрумкіна. О. С. Кубрякова тлумачить концепт як термін, що служить для пояснення одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості та тієї інформаційної структури, що відбиває знання і досвід людини; оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи та мови мозку, всієї картини світу, відбитої в людській психіці [29, с. 90-93].

Ю. С. Степанов називає концепт згустком культури в свідомості людини: тим, у вигляді чого культура входить до ментального світу людини, і тим, за посередництвом чого людина – звичайна, пересічна людина – сама входить до культури, а в деяких випадках і впливає на неї [52].

Розширивши визначення концепту Ю. С. Степанова, В. І. Карасик пропонує вважати концепти первинними культурними утвореннями, виразом об'єктивного змісту слів, які мають сенс, і тому трансльовані в різні сфери буття людини, зокрема, у сфері понятійного (наука), образного (мистецтво) та діяльнісного (повсякденне життя) освоєння світу [25, с. 102].

На думку С. О. Аскольдова-Алексеева, концепт – це «розумове утворення, що заміщає нам у процесі мислення невизначену кількість предметів одного й того ж самого роду» [2, с. 270].

Д. С. Ліхачов використовує поняття «концепт» для позначення узагальненої розумової одиниці, що відображає й інтерпретує явища дійсності в залежності від формування особистого, професійного і соціального досвіду носія мови. Концепт є результатом зіткнення

словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини. Зміст концепту ширший, аніж можливість людини досягнути його свідомістю [32].

Як глобальну розумову одиницю, що являє собою квант структурованого знання, розглядають концепт З.Д. Попова й Й. А. Стернін. Вчені визначають концепти як ідеальні сутності, що формуються у свідомості людини, мають відносно впорядковану внутрішню структуру, являють собою результат пізнавальної діяльності особистості й суспільства та несуть комплексну, енциклопедичну інформацію про відображений предмет або явище, про інтерпретацію цієї інформації суспільною свідомістю і ставлення суспільної свідомості до цього явища або предмета [43].

С. Г. Воркачов визначає концепт як операційну одиницю думки, як одиницю колективного знання, що має мовне вираження й є відміченим етнокультурною специфікою [13, с. 78].

За концепцією В.В. Красних, концепт може бути лише одиницею високого ступеню абстракції, що має національно-культурну специфіку та називається словом і включає словесні асоціації на ім'я концепту [27].

Таким чином, більшість лінгвістів характеризують концепт як «розумову одиницю» (ментальну), як «структуру подання знання», що вербалізується у слові, словосполученні, фразеологізмі та інших знакових формах [28]. Проте мовні засоби своїми значеннями передають нам значення концепту частково, тому й існує безліч синонімів, різних дефініцій, визначень і текстових описів одного й того ж концепту [37, с. 167].

У сучасних когнітивних дослідженнях художньої семантики для концептів уже існує термін – текстовий концепт, що, слідом за О.М. Кагановською, визначається як «мовленнєво-розумове утворення змістового плану, яке характеризується багатою смисловою напруженістю та надкатегоріальністю і на текстовому рівні імплікує сукупність певних ознак метаобразів художнього твору з метою їх подальшої імплікації» [37, с.170]. Дослідниця структурно розгалужує текстові концепти на мегаконцепт

(«вершинний») і ті, що йому підпорядковані – мезоконцепти, макроконцепти та катоконцепти [37, с.171].

Вивчення природи концепту є надзвичайно складною й дискусійною проблемою, яка призводить до усвідомлення факту існування цілого ряду суміжних понять і термінів: *концепт, поняття та значення*.

Слідом за Ю. С. Степановим, поняття (концепт) – явище того ж роду, що і значення слова, але яке розглядається в іншій системі зв'язків; значення – у системі мови, поняття – у системі логічних відношень і форм, що досліджуються як у мовознавстві, так і в логіці [33, с. 26]. Тобто, концепт ототожнюється із поняттям як основою лексичного значення. Проте вчений вважає їх термінами різних наук: поняття використовується головним чином у логіці й філософії, тоді як концепт – у математичній логіці, а останнім часом ще і в науці про культуру й у культурології [33, с. 26].

М. В. Нікітін пов'язує концепт безпосередньо із значенням та зазначає, що: «Кажучи про поняття і значення, ми маємо справу з одним і тим самим предметом – концептуальним рівнем абстрагуючих, узагальнюючих одиниць свідомості... оскільки значення – ті ж поняття, вони зберігають за собою все те, що належить до понять» [48, с. 464].

А. П. Бабушкін вважає терміни концепт і поняття тотожними й заявляє про витіснення з наукового вжитку одного з них – «поняття» [3, с. 14].

Натомість, у сучасній науковій літературі ряд дослідників розглядає ці феномени як синонімічні, інші – підкреслюють, що дані феномени зіставні, але не тотожні.

Зокрема, С. Г. Воркачев стверджує, що концепт – це синтезуюче лінгвоментальне утворення, що методологічно прийшло на зміну уявленню (образу), поняттю й значенню і включило їх у себе в редукованому вигляді. Концепт перейняв від поняття дискурсивність уявлення смислу, від образу – метафоричність і емотивність цього уявлення, а від значення – включення його імені в лексичну систему мови [13, с. 78].



У своїх працях В. М. Телія вважає зміну терміну «поняття» на термін «концепт» не просто термінологічною заміною, адже концепт – це завжди знання, структуроване у фрейм, а це означає, що він відображає не просто істотні ознаки об'єкта, а всі ті, які в цьому мовному колективі заповнюються знанням про сутність. Концепти є знаками національної та загальнолюдської культури [55].

О. О. Залевська визначає концепт як об'єктивно існуюче в свідомості людини перцептивно-когнітивно-афективне утворення динамічного характеру на відміну від понять і значень як продуктів наукового опису [20, с. 39].

У руслі когнітивної лінгвістики В. І. Карасик наголошує, що концепт трактується як індивідуальний смисл на протигагу колективному, закріпленому в словниках значенню. Концепт значно ширший за лексичне значення [26]. Тоді як, слідом за Д. С. Ліхачовим, концепт співвідноситься зі словом у одному з його значень [31].

В. А. Маслова відмічає, що саме концепти є відносно незалежними від мови. Лише їхня частина знаходить свою мовну об'єктивацію, тому відносини між концептами й значеннями досить складні. Оскільки терміни «поняття» і «концепт» не є рівнозначними, їх стали досить чітко диференціювати. Якщо поняття – це сукупність пізнаних суттєвих ознак об'єкта, то концепт – це ментальне національно-специфічне утворення, планом змісту якого є вся сукупність знань про цей об'єкт, а планом вираження – сукупність мовних засобів (лексичних, фразеологічних, пареміологічних та ін..). Концептами можуть бути лише найскладніші й найважливіші поняття, без яких складно уявити собі певну культуру [33, с. 27].

Між концептами й поняттями немає непрохідної грані. За певних умов поняття можуть переходити в концепти. Інколи терміном «концепт» називають лише зміст поняття. У цьому випадку термін «концепт» стає синонімічним терміну «смисл». У той час як термін «значення» стає

синонімічним терміну «поняття». Значення слова – це той предмет або предмети, до яких це слово правильно, відповідно до норм даної мови, застосовано, а концепт – це смисл слова [33, с. 28].

Місцем «проживання» концепту та значення слова є свідомість. Проте вони не є тотожними. Природа значення ситуативна і суб'єктивна, ми обираємо одне з багатьох значень слова залежно від наших уподобань або знань, від певної ситуації. Значення не стільки змінюється, скільки переключається з одного на інше для адекватного вживання того чи іншого слова. Із часом воно застаріває, зникає, знаходить іншу звукову форму і т.п. Концепт може змінюватися як і значення, але його трансформація обумовлена не ситуативними факторами, а зміною ціннісних уявлень людини, якості умов навколишнього середовища, отриманням нових знань про явища, процеси, предмети і т.п. Тому зміна концепту має більш постійний і стійкий характер. Концепт накопичує свій зміст протягом усього часу існування людства, він не зникає повністю і не позбувається набутих компонентів [14].

Слід зазначити, що і значення, і поняття можуть бути репрезентовані тільки через мовну форму, на відміну від концепту. Поняття має універсальний, багато в чому науковий характер, значення – ситуативний і персональний, а концепт – національний характер через призму персонального. Значення найчастіше закріплені в тлумачних словниках, поняття – у термінології, концепти – у свідомості народу [14].

Для кращого розуміння природи концепту слід зосередити нашу увагу на характерних ознаках і властивостях, притаманних цьому поняттю. У ході дослідницьких пошуків фахівцями були віднайдені основні ознаки концепту: *знання* (понятійна складова), *культура*, *психологія* (перцептивно-образна складова) й *оцінка* (ціннісна або валоративна складова), які лягли в основу тієї чи іншої дефініції поняття. Як *епістемічне утворення* концепт визначають В. М. Теля, Р. І. Павиленіс, М. М. Полюжин, базуючись на усвідомленні інформаційних витоків знань і досвіду людини.

Д. С. Ліхачов, А. П. Бабушкін, Т. А. Хайчевська та інші розуміють концепт як *(психо)ментальне утворення*, що виходить із усвідомлення ментальних і/або психічних ресурсів свідомості, пам'яті, мозку, ментального лексикону, картини світу, відбитої в людській психіці. На усвідомленні тієї ролі, яку відіграє національна культура в житті соціуму, та уявленні про те, що концепт є точкою перетину між світом культури і світом індивідуальних смислів, базується розуміння концепту як *(етно)культурного утворення*. Цієї точки зору дотримуються

Н. В. Слухай, І. О. Голубовська, Ю. С. Степанов, С. Х. Ляпін, В. А. Маслова, В. В. Красних, В. І. Карасик. Окрім того, деякі з цих вчених (В. І. Карасик, Ю. С. Степанов, Н. А. Красавський) визначають концепт як *аксіологічне утворення*, що базується на феномені «духовна цінність» [45, с. 48-49].

Екстраполюючи погляди різних вчених, О. А. Алімурадов, В. І. Карасик, Г. Г. Слишкін, Ю. С. Степанов сформулювали та обґрунтували додаткові властивості концепту, які включають [45, с. 51-53]:

- *цінність* – центральна ланка концепту, що базується на оцінності, яка зумовлюється наявністю оцінної складової в денотаті мовної одиниці, що є ім'ям концепту, у властивих цій одиниці оцінних конотаціях, у її сполучуваності з оцінними епітетами;
- *комплексність побутування* – це його одночасна приналежність до мови, свідомості та культури;
- *обмеженість свідомістю носія*: будь-які елементи, відсутні в свідомості певного індивіда/групи, у структуру концепту цього індивіда/групи включатися не можуть;
- *умовність і нечіткість*: середовищем побутування концепту є синкретична свідомість, тобто всі її елементи схильні до взаємопроникнення і взаємопересічення; система людського мислення керується правилами нечіткої логіки (наприклад, бінарна опозиція типу “біле/чорне” містить безліч відтінків

сірого); чітких меж концепт не має, у міру віддалення від ядра відбувається поступове загасання асоціацій;

- *мінливість структури*: концепт не може бути статичним через те, що його зміст постійно насичується, а обсяг збільшується за рахунок нових ознак, і водночас відбувається втрата старих; структурні зміни концепту пов'язані з коливанням ступеня його актуальності або з трансформацією його оцінного компоненту;
- *складноструктурованість*: концепт не монолітне утворення, він характеризується наявністю щонайменше трьох сфер / шарів (за Ю.С. Степановим);
- *трирівневе лінгвальне втілення* – здатність концепту існувати у вигляді системного потенціалу, суб'єктного потенціалу та текстових реалізацій [45, с. 51-53].
- *ментальна природа*: саме в свідомості знаходиться концепт, який бере участь у процесах людського сприймання, категоризації, архівізації й комунікативної репрезентації [28].

Отже, розглядаємо концепт у зв'язку з когнітивними дослідженнями семантики художнього тексту, де він є одиницею авторської свідомості, що характеризує авторський вибір концептуальних пріоритетів і формує індивідуально-авторську картину світу в художньому творі, визначає естетичні домінанти. Також робимо акцент на складну ієрархічну структуру концепту, до якої входять предметно-почуттєвий, образно-асоціативний і смисловий шари. Вони виділяються з урахуванням ступеня абстракції тих знань, які структуруються в концепті.

## РОЗДІЛ 2

### ПРОВІДНА РОЛЬ КОНЦЕПТУ СМЕРТЬ У ПОЕТИЧНОМУ ДОРОбКУ К. СЕНДБЕРГА

#### 2.1. Домінантні концепти поетичної картини світу К. Сендберга

Сукупність концептів поезії окремого автора окреслює його світобачення, оскільки «сміслові домінанти наскрізних мовленнєвих образів перебувають у тісних відношеннях аналогії і тяжіють до того синтезуючого смислу, який репрезентує концептуально-світоглядне ядро творчості письменника. Словесне буття естетичної домінанти ідіостилю приховане у підтексті, бо синтагматичні зв'язки цих одиниць у рамках мікроконтексту не завжди достатні для адекватного визначення їх естетичної значимості» [51, с. 99].

Концептуальний зміст поетичних текстів К. Сендберга досить різноманітний, про що свідчить теми його віршів та вилучені у ході інтерпретаційно-текстового аналізу концепти. Так, у вірші К. Сендберга “*Pearl Fog*” («Білий туман») йдеться про відносність людського буття.

*OPEN the door now.  
Go roll up the collar of your coat  
To walk in the changing scarf of mist.  
Tell your sins here to the pearl fog  
And know for once a deepening night  
Strange as the half-meanings  
Alurk in a wise woman's mousey eyes.  
Yes, tell your sins  
And know how careless a pearl fog is  
Of the laws you have broken [85].*

Головна ідея твору – усунення умовностей, кордонів і правил, установлених людьми. Завдяки імперативним конструкціям поетичний текст виступає закликком мислити ширше, шукати гармонію передусім із собою, усвідомити, що всі численні забобони – це творіння людини, туман, фікція.

Вірш розпочинається імперативною конструкцією, яка містить подвійний смисл. Об'єктна частина першої імперативної конструкції, виражена номінативною одиницею *the door*, в контексті вірша набуває символічного значення «перехід в інший стан, входження в нове життя». Номінативна одиниця *now* «зараз» указує на теперешній час та об'єктивує темпоральний параметр у тексті.

Двері, що пропонує відкрити автор, ведуть до гармонії зі світом через мінливий туман. Метафоричний епітет “*changing scarf of mist*” уможливує використання лексеми *mist* у значенні «невідомість», «душевний стан людини». Дієприкметник *changing* експлікує мінливість цього стану.

Лексичні одиниці *night* та *fog* активують у свідомості читача архетип ТІНЬ [6, с. 16] і набувають значення – пізнання прихованої сутності людини. Спочатку вона невідома “*strange as the half meanings*”, але з роками розуміємо, що ховається вона в очах кожної людини. Іноді навіть у дуже мудрої жінки відчувається страх в очах, коли вона намагається звільнитися від тягара зроблених помилок. Порівняльний епітет *mousey*, а також номінативна одиниця *fog* актуалізують концепт СТРАХ, що відчуває людина, яка щойно розповіла про всі свої гріхи та помилки. Це уможливує вилучення концептуальної метафори САМОПІЗНАННЯ Є СТРАХ.

У багатьох релігіях «туман» – це символ межі між реальним і нереальним світом. Коли туман мине, прийде незвичайне одкровення. Туман уважається переходом від одного стану до іншого. Тобто людина проходить крізь темряву, туман, страхи аби досягти істинне світло духовного осяяння. Для надання експресивності номінативній одиниці *fog* автором використано епітет, виражений іменником *pearl* «перлина», що символізує чистоту, мудрість, людську душу, що прихована в тілесній оболонці.

Величній мудрій природі байдуже, які гріхи обтяжують людей. Про це свідчить використання лексичної одиниці *careless* у значенні «недбалий, легковажний, безтурботний».

У другій строфі автор через використані імперативні конструкції закликає відшукати приховану духовну досконалість, яка не знає відчуття сорому та провини, що руйнують душу зсередини.

У поетичному тексті “*Basket*” («Кошик») декодування основного змісту уможлиблюється за допомогою операції наративного мапування.

*SPEAK, sir, and be wise.*

*Speak choosing your words, sir, like an old woman over a bushel of apples*  
[71].

Наведений поетичний текст, що складається з двох рядків, містить настанову, спрямовану на кожного потенційного читача, адже у вірші йдеться про принцип, якого повинна дотримуватися в житті кожна розумна людина. Адресат повідомлення есплікується за допомогою лексеми *sir* та уособлює не лише ввічливе звертання до особи чоловічої статі, а до людей загалом. Імперативні конструкції “*speak, sir, and be wise*”, “*speak choosing your words*” є паралельними та створюють основний зміст вірша.

Заклик, виражений імперативною конструкцією “*be wise*”, лунає у вигляді поради та формально складається з дієслова-зв’язки *be* «бути» та прикметника *wise* «мудрий», що дає можливість вилучити концепт МУДРІСТЬ у рамках цього поетичного тексту.

Цей заклик підсилюється порівнянням “*choosing your words like an old woman over a bushel of apples*” в основі якого ситуація вибору яблук порівнюється до підбору слів для висловлення своєї думки.

Яблуна є символом актуалізації культурного архетипу СВІТОВЕ ДЕРЕВО [6, с. 18]. Символічне значення плодів цього дерева – яблук – досить розгалужене: символ життя, кохання, вічної молодості, безсмертя, гріхопадіння, пізнання тощо. Реконструкція словесно-поетичного образу *bushel of apples* відбувається за наявності фонових знань біблійського сюжету про Адама та Єву, які скуштували заборонене яблуко з Дерева пізнання, що спричинило гріхопадіння, вигнання з раю та тяжкий шлях людства, надає образу-символу *apples* інтертекстуального прочитання. Проте цей образ-

символ має різні інтерпретації, адже можливо вилучити й інший текст-джерело – міфологічний сюжет про яблуко розбрату, з якого і розпочинається фактично Троянська війна.

У такий спосіб яблуко в поетичному тексті “*Basket*” Карла Сендберга постає як символ розбрату, помилок і дій із трагічними наслідками. К. Сендберг закликає бути мудрішим і думати, обираючи те, що ти говориш: оскільки навіть слова можуть привести до неочікуваного згубливого кінця.

Не усі поетичні твори К. Сендберга носять суто філософський характер. Зокрема, вірш “*Home Thoughts*” («Туга за домом») присвячено дружині письменника Лілієн та написано вже після їх одруження. Автор розповідає про болісні розставання з коханою через необхідність заробляти гроші, читаючи лекції за кордоном.

*The sea rocks have a green moss.  
The pine rocks have red berries.  
I have memories of you.*

*Speak to me of how you miss me.  
Tell me the hours go long and slow.  
Speak to me of the drag on your heart,  
The iron drag of the long days.  
I know hours empty as a beggar's tin cup on a rainy day,  
Empty as a soldier's sleeve with an arm lost.  
Speak to me ...[78].*

У вірші відчувається сильне бажання К.Сендберга бути поряд із коханою. Так само близько, як морські скелі покриті мохом, хоче і він бути біля своєї дружини. Скеля – символ чесності, надійності, переваги над часом. Звідси використане К. Сендбергом порівняння підсилене символічним значенням, яке набуває в тексті лексема скеля: “*the sea rocks have a green moss/ the pine rocks have red berries/ I have memories of you*”. Так, номінативна одиниця *memories* вербалізує концепт СПОГАДИ.

К. Сендберг намагається передати, яким катуванням є для нього розлука з сім'єю. У поетичному тексті відчувається важкість на душі у письменника. Ці почуття вербалізуються в тексті завдяки вживанню повторів таких фраз, як: “*...drag on your heart / The iron drag of long days*”. «Залізний



тягар довгих років, що так повільно минають» наповнює серце автора спогадами про дім. Море та ліс уособлюють різні моменти їхнього життя: бурхливі та більш спокійні, тихі. Символічним є і використання кольорів: зелений – символ життя, весни, молодості, процвітання, ніжності та спокою. У той час як червоний колір – кохання, пристрасть – протистоїть йому.

Інтерпретаційно-текстовий аналіз порівнянь, використаних автором, “*empty as a beggar’s tin cup on a rainy day, empty as a soldier’s sleeve with an arm lost*” («жебрак, не маючи нічого в своїй олов’яній чашці в день, коли йде дощ» або як «солдат, що втратив власну руку») дозволяє виокремити у поетичному тексті інший концепт – концепт ПОРОЖНЕЧА, оскільки читач відчуває цю порожнечу, сум та пригніченість, що виникають у його серці від розставання з дружиною. Він ніби повідомляє про те, що хоче почути дружину, поговорити з нею про всі труднощі життя, що йому не вистачає цього спілкування. Семантичний аналіз вірша дозволяє інтерпретувати його назву “*Home Thoughts*” не як «Думки про дім», а радше як «Туга за домом», бо дім для автора – це місце, де живуть кохані люди та панує любов.

Поетичний текст К. Сендберга “*And they obey*” («І вони підкорюються») побудовано на основі стилістичного прийому антитези. Кожний рядок першої строфи має своє антонімічне відображення в другій строфі:

*Smash down the cities.  
Knock the walls to pieces.  
Break the factories and cathedrals, warehouses  
and homes  
Into loose piles of stone and lumber and black  
burnt wood:  
You are the soldiers and we command you.*

*Build up the cities.  
Set up the walls again.  
Put together once more the factories and cathedrals,  
warehouses and homes  
Into buildings for life and labor:  
You are workmen and citizens all: We  
command you [68].*

Номінативні одиниці *soldiers*, з одного боку, та *workmen and citizens* – з іншого, стають маркерами двох різних світів: руйнівників і будівників. Але загальною стає підкореність обох верств населення якійсь іншій “*we command you*”, що імплікується й у назві вірша “*And they obey*”.

З першого рядка вірша імперативні конструкції *smash down the cities* «знищьте міста», *knock the walls to pieces* «розбийте стіни вщент», *break the factories and cathedrals, warehouses and homes* «зруйнують фабрики та собори, товарні склади та житлові будинки», що мають комунікативно-прагматичне значення наказу разом із номінативною одиницею *soldiers* «солдати», експлікують концепт ВІЙНА.

Подальший інтерпретаційно-текстовий аналіз мовних одиниць (*black* – чорний, *burnt* – обгорілий, *lumber* – мотлох, *loose piles of stone* – купа розкиданого каміння) дозволяє вилучити концептуальну метафору ВІЙНА Є РУЙНУВАННЯ.

Імперативні конструкції, що формують другу строфу вірша: *build up the cities* «забудуйте міста», *set up the walls again* «зведіть стіни знову», *put together once more the factories and cathedrals, warehouses and homes* «побудуйте фабрики, собори, товарні склади та житлові будинки» носять також категоріальний характер наказу. Проте номінативні одиниці *workmen* «робітники», *citizens* «громадяни», які метонімічно уособлюють мирне населення, об’єктивують концепт МИР. У такий спосіб друга строфа імплікує протилежну концептуальну метафору МИР Є БУДУВАННЯ.

Отже, поетичний твір побудовано на основі лінгвокогнітивної процедури зіткнення протилежних концептів ВІЙНА vs МИР, РУЙНУВАННЯ vs БУДУВАННЯ.

Дієслова, ужиті в імперативних конструкціях, із загальним семантичним значенням «руйнування» та архетипний символ *down* «низ» актуалізують архетип СМЕРТЬ, що має імплікати руйнування, страх, гниття, та експлікують концептуальну схему ВІЙНА Є СМЕРТЬ.

Імперативні конструкції, виражені дієсловами *build up, set up, put together* стають поштовхом вилучення концептуальної метафори МИР Є ЖИТТЯ.

Отже, поетичний твір побудовано ще й на основі протиставлення концептів ЖИТТЯ vs СМЕРТЬ. К. Сендберг намагається показати безглуздість війни, що руйнує все життя людей: місця роботи (*factories*), житло (*homes*), місце збереження товарів для споживання (*warehouses*) та навіть святі місця спілкування з Богом (*cathedrals*).

Темі смерті присвячено й інший вірш К. Сендберга “*Cool Tombs*” («Холодні могили»), у якому актуалізуються й інші концепти:

*WHEN Abraham Lincoln was shoveled into the tombs, he forgot the copperheads and the assassin . . . in the dust, in the cool tombs.*

*And Ulysses Grant lost all thought of con men and Wall Street, cash and collateral turned ashes . . . in the dust, in the cool tombs.*

*Pocahontas' body, lovely as poplar, sweet as a red haw in November or a pawpaw in May, did she wonder? Does she remember? . . . in the dust, in the cool tombs?*

*Take any streetful of people buying clothes and groceries, cheering a hero or throwing confetti and blowing tin horns . . . tell me if the lovers are losers . . . tell me if any get more than the lovers . . . in the dust . . . in the cool tombs* [73].

Основний смисл цього твору полягає в тому, що смерть рівняє всіх людей, і жоден із них не здатен узяти з собою земні радощі та турботи, які саме тому і не мають жодного сенсу.

Ім'я Авраама Лінкольна, 16-го президента США (1861-1865), одного з засновників Республіканської партії, що виступила проти рабовладдя, утілює в тексті вірша концепт ВЛАДА. Мовними операторами концепту ВЛАДА у вірші виступають такі лексичні одиниці, як *copperheads* «таємничий прибічник півдня», *assassin* «вбивця політика, терорист».

У ході розпочатої плантаторами Півдня Громадянської війни (1861 – 1865) уряд Авраама Лінкольна провів низку революційно-демократичних

перебудов, прийняв закон про відміну рабства, перейшов до революційних методів ведення війни й розгромив рабовласників. У 1865 році Авраам Лінкольн був убитий агентом плантаторів. Саме такий смисловий масив цієї власної назви приєднується до композиційно-смислової структури вірша, оскільки ім'я Авраама Лінкольна – символ революційних традицій американського народу. Таким чином, нарративне мапування дозволяє проектувати історичні події життя Америки на поетичний текст шляхом їх переосмислення.

Подібну інформацію вносить до поетичного тексту інше ім'я – Улліс Симпсон Грант. У вірші ця власна назва використана як «виражальне ім'я», оскільки в англійській мові слово *grant* має значення дотації, субсидії, дару тощо. Лексичні одиниці *con men*, *Wall Street* та *cash* доповнюють смислову конотацію власної назви. Таким чином, окрім концепту ВЛАДА, ім'я У.С.Гранта опредметнює концепт ГРОШІ, оскільки *con men* «шахраї, що роблять маніпуляції з грошима»; *Wall Street* – вулиця в Нью-Йорку, де знаходиться біржа, метонімічно виступає позначенням американського фінансового капіталу; *cash* «готівка».

Остання власна назва Покахонтас є іменем міфологічного персонажа американської індіанської культури, ушанованого в казці про прекрасну доньку вождя індіанського племені, яка закохалася в полоненого капітана Джона Сміта та врятувала його від смерті, поклавши свою юну голівку на плаху поряд із головою коханого. Образ юної принцеси Покахонтас символізує красу, що можливо є тією безсмертною силою, яка й є вічним ідеалом цього світу. Концепт КРАСА опредметнюється завдяки використанню метафоричних порівнянь *lovely as a poplar* «гарна як тополя», *sweet as a red haw in November or a pawpaw in May* «солодка як червоні ягоди глоду в листопаді або папайя в травні». Реконструкція смислу цих порівнянь можлива лише за наявності фонових знань читача про тополлю як символ дівочої краси та ягоди глоду, що восени набувають яскраво-червоного

кольору як символ симпатії. Тобто в образі юної дівчини, яка перебуває в своєму фізичному розквіті, втілено красу та кохання.

За допомогою антропонімів *Abraham Lincoln*, *Ulysses Grant* та *Pocahontas* до змісту вірша вносяться смисли, що визначають загальне смислове навантаження тексту. Авраам Лінкольн символізує владу, Улліс Симпсон Грант – гроші та владу, Покахонтас – красу.

Автор вдається до використання епіфоричного повтору, оскільки кожна структурна частина вірша закінчується фразою «*in the dust, in the cool tombs*», що повертає увагу читача до основного смислу – смерть рівняє всіх і змушує забути про всі негаразди життя.

Словесний поетичний образ *cool tombs* має два компоненти з однаковою семою «смерть». Назва вірша актуалізує безпосередньо у свідомості читача концепт СМЕРТЬ на основі іменника *tomb*. Прикметник *cool* виступає у ролі інтенсифікатора, оскільки мертва людина холодна на дотик та й могила, що знаходиться під землею, теж холодна. Таким чином, повтор назви вірша наприкінці кожної строфи надає концепту СМЕРТЬ статусу домінуючого в наведеному поетичному тексті. Вербалізація концепту СМЕРТЬ відбувається й за допомогою лексеми *dust* «прах», що є додатковим сигналом емотивності та відзначається разом з *cool tombs* негативною семою.

Наприкінці вірша концепт СМЕРТЬ зіштовхується з текстовим концептом КОХАННЯ, що актуалізується в імперативній конструкції: “*tell me if the lovers are losers ...tell me if any got more than the lovers...in the dust...in the cool tombs*”. Словесний поетичний образ на позначення смерті, що за допомогою експлікativів *he forgot* «він забув», *lost all thought* «розгубив усі думки», об’єктивує концептуальну метафору СМЕРТЬ Є ЗАБУТТЯ, на основі парадоксального поетичного мислення активує антонімічну концептуальну метафору КОХАННЯ Є ВІЧНІСТЬ.

Отже, смерть рівняє усіх людей: як багатих політичних діячів чи героїв, так і звичайних людей (“*any streetful of people*”). Перед обличчям смерті всі рівні і лише закохані мають дещо більше, що вічно буде жити у пам’яті та не

мине з часом як буденні справи (*“buying clothes and groceries, cheering a hero or throwing confetti and blowing tin horns”*).

Таким чином, концептуальний зміст поетичних творів К. Сендберга формується за допомогою конфігурацій типологічно різних ментальних одиниць. Поетичні твори містять у своїй тканині не один, а декілька об'єктивованих концептів, вибір яких зумовлений комунікативною метою автора і спрямований на створення певної емоційно-психологічної атмосфери. Серед концептів, актуалізованих у поетичних текстах К. Сендберга, виокремлюємо такі концепти: САМОПІЗНАННЯ, СТРАХ, МУДРІСТЬ, СПОГАДИ, ПОРОЖНЕЧА, ВІЙНА, МИР, ЖИТТЯ, СМЕРТЬ, РУЙНУВАННЯ, БУДУВАННЯ, ВЛАДА, ГРОШІ, КРАСА.

## **2.2. Образно-асоціативний шар концепту СМЕРТЬ у поетичних текстах К. Сендберга**

Оскільки ХХ століття ознаменовано двома війнами, які знищили цілу генерацію, люди були розчаровані в суспільстві, вони пережили крах надій та планів, знаходились у стані невпевненості, незрозумілості, вагання. У свою чергу усі ці ідеї були втілені й у поезії, поетичні твори носили песимістичну тональність. Тому не випадковим є те, що під впливом таких позамовних чинників велика кількість поетичних текстів і Карла Сендберга була пов'язана з концептом СМЕРТЬ [22, с. 15].

Слідом за Л. І. Белєховою, концепт СМЕРТЬ входить до системи культурних архетипів, символами якого є місяць, слон, ворон, ніч, вихор, смерч, зима, сніг, туман, дим, попіл, пил, двері, печера, колодязь, низ. Але незважаючи на свій загальнолюдський характер концепт СМЕРТЬ вербалізується різними способами [5, с. 30].

На відміну від слов'янської (української, російської) культури, де слово «смерть» отримує жіночі асоціації (жінка з косою), в американській культурі

СМЕРТЬ мислиться як уособлення чоловічого образу та актуалізовано займенником чоловічого роду *He* або *he*, хоча у деяких прикладах СМЕРТЬ ототожнюють і з жінкою [40, с. 101].

Спираючись на класифікацію концептів, запропоновану А.М. Приходько, відносимо концепт СМЕРТЬ до концептів логіко-філософського порядку, які є універсальними нерегулятивними ментальними утвореннями, що репрезентують наднаціональні цінності, які не мають прескриптивних настанов і є аксіологічно індиферентними. За параметричним принципом концепт СМЕРТЬ належить до підгрупи теософських концептів, які є універсальними, нерегулятивними та непараметричними ментальними утвореннями з абстрактною семантикою. Логіко-філософські концепти є універсальним, бо вони відбивають єдиний для всіх когнітивний процес. Проте кожна філософська категорія, переломлюючись у мові, матеріалізується через призму лінгвокультурної специфіки [45, с.90].

У проаналізованих поетичних текстах К. Сендбрега концепт СМЕРТЬ об'єктивується такими мовними репрезентатами: *death, dead, kill, killed, buried, hearse, tomb, grave, dust, ash, ghosts, cemetery, graveyard, blood, last*.

У контексті нашого дослідження виявляємо інші концепти, у термінах яких осмислюється домінантний концепт для поетичної творчості К. Сендберга. Подані концепти формують образно-асоціативний шар концепту СМЕРТЬ та розширюють розуміння смерті як природнього та абстрактного явища, як живої істоти та діяльності людини.

*Образно-асоціативний шар* – це набір концептуальних тропів, що виражають індивідуально-авторські асоціації та передають інформацію не денотативного, узуального, а скоріше конотативного, асоціативного типу [37, с. 277].

*Концептуальний троп* – це образне осмислення предметів і явищ дійсного і уявного світів, що є результатом когнітивних процесів переробки та трансформації, переданої семантикою одиниць мови та мовлення.

Концептуальні тропи формуються не в мові, а в мисленні; вони можуть бути реконструйовані на основі як словесних поетичних образів (метафори, метонімії, оксиморона, тощо), так і необразної лексики.

Метафорична концептуалізація, або *концептуальна метафора* – це спосіб осмислення однієї галузі знань крізь призму іншої. В основі метафоричного мислення лежить аналогове осмислення світу людиною, тобто встановлення аналогії між гетерогенними сутностями різної природи та переосмислення їх у термінах інших сутностей [37, с. 277-278].

Звернімося до аналізу поетичних творів К. Сендберга, відібраних методом суцільної вибірки, які присвячені темі смерті. У вірші “*Anna Imroth*” («Анна Імрос») К. Сендберг відображає долю простої робітниці, яка померла:

*Cross the hands over the breast here – so.*

*Straighten the legs a little more – so.*

*And call for the wagon to come and take her home.*

*Her mother will come and so will her sisters and brothers.*

*But all of the others got down and they are safe and this is the only one of the  
factory girls who wasn't lucky in making the jump when the fire broke.*

*It is the hand of God and the lack of fire escapes [69].*

З перших рядків зрозуміло, що йдеться про похорон: “*Cross the hands over the breast here / Straighten the legs a little more / And call for the wagon*”. Саме ці рядки є індикаторами імплікату вхід в інший світ, що є підґрунтям архетипу СМЕРТЬ.

Номінативна одиниця *cry* «плакати» додає песимістичної тональності та скорботи (оскільки за нею будуть сумувати її мати, сестри та брати) і вербалізує концепт ГОРЕ.

Словесно-поетичний образ *the hand of God* імплікує концепт ДОЛЯ, що активується і в останньому рядку: “*It is the hand of God and the lack of fire escapes;*” та представлений лексемою *God*. Так, автор показує, що саме вона



мала померти, та через брак пожежних виходів, саме вона, єдина серед дівчат не змогла стрибнути вниз та врятуватися.

Прикметник *lucky* та негативна частка *not* показує, що смерть цієї дівчини була результатом її невдачі та об'єктивує концепт НЕВДАЧА.

Отже, концептуальний аналіз сприяє виокремленню концептуальних метафор у даному поетичному тексті СМЕРТЬ Є ДОЛЯ, СМЕРТЬ Є ГОРЕ та СМЕРТЬ Є НЕВДАЧА.

У вірші “*Autumn movement*” («Осінній рух») К. Сендберг трактує смерть в іншому руслі крізь призму змін пір року:

*I cried over beautiful things knowing no beautiful things lasts.*

*The field of cornflower yellow is a scarf at the neck of the copper sunburned woman, the mother of the year, the taker of seeds.*

*The northwest wind comes and the yellow is torn full of holes, new beautiful things come in the first spit of snow on the northwest wind, and the old things go, not one lasts [70].*

Образ жінки “*sunburned woman, the mother of the year, the taker of seeds*” уособлює осінь, оскільки ця пора року характеризується збиранням урожаю, плоди якого годують людей увесь рік. Зазвичай саме осінь зображають жовтого кольору, загорілою від праці.

Словесно-поетичний образ *the first spit of snow* асоціюється з зимою та уособлює кінець життя. У вірші відчувається скорбота за усім прекрасним, що не може довго тривати та все одно врешті-решт може закінчитися. Автор осмислює концепт СМЕРТЬ у термінах концепту КІНЕЦЬ, що дозволяє інтерпретувати концепт СМЕРТЬ як невідворотне явище, неминуче закінчення життя.

Використання дієслова *last* у першому та останньому рядку утворює рамкову конструкцію тексту та наголошує на швидкоплинності буття.

Отже, у поетичному тексті К. Сендберга “*Autumn movement*” актуалізується концептуальна метафора СМЕРТЬ Є КІНЕЦЬ.

Натомість, вірш “*A million young work men*” («Мільйони молодих працівників») побудовано на протиставленні робочого люду, який пішов на війну та загинув, та владної верхівки:

*A million young workmen straight and strong stiff on the grass and roads,  
And the million are now under soil and their rottering flesh will in the years feed  
roots of blood-red roses.*

*Yes, this million of young workmen slaughtered one another and never saw their  
red hands.*

*And oh, it would have been a great job of killing and a new and beautiful thing  
under the sun if the million knew why they hacked and tore each other to death.  
The kings are grinning, the Keiser and the czar – they are alive riding in leather-  
seated motor cars, and they have their women and roses for ease, and they eat  
fresh-poached eggs for breakfast, new butter on toast, sitting in tall water-tight  
houses reading the news of war.*

*I dreamed a million ghosts of the young workmen rose in their shirts all soaked in  
crimson ... and yelled:*

*God damn the grinning kings, God damn the keaiser and the czar [67].*

Підґрунттям концепту СМЕРТЬ виступають такі номінативні одиниці: “*lay stiff on the grass and roads*”, “*under soil*”, “*feed roots of blood-red roses*”. Лексема *crimson* поряд із вживанням епітету *blood-red* позначає у тексті кров. Дієслова *slaughtered*, *hacked*, *tore to death* використовуються автором замість слова *kill* «вбивати». Усі ці компоненти об’єктивують концепт СМЕРТЬ та надають поетичному твору песимістичної тональності.

У вірші також присутнє інтертекстуальне посилення через образи королів, кайзера та царя: *the kings*, *the Keiser and the czar*, що метонімічно асоціюються з крайнами, що брали участь у цій війні: Німеччина та Росія. Кайзер, тобто імператор німецької імперії, а саме Вільгельм II Гогенцоллерн, керував країною під час першої світової війни 1914-1918 років. Щодо царя, то мова йде про Миколу II, останнього царя Російської імперії. Російська та німецька імперії були ворогами у першій світовій війні, вони входили до двох протилежних політичних блоків та були могутніми силами у цій війні. Більшість країн Європи у той час були королівствами, тому автор згадує королів. Ці алюзивні образи активізують концепт ВІЙНА та дозволяють

реконструювати у поетичному тексті концептуальну метафору СМЕРТЬ Є ВІЙНА.

Проте у даному поетичному тексті ці образи виступають не як вороги, вони протиставляються простому народові. Якщо мільйони робочих людей помирають, вбивають один одного, то королі, кайзер та цар у цей час посміхаються, їздять на своїх машинах зі шкіряним сидінням, насолоджуються товариством своїх жінок, трояндами, їдять на сніданок яйця-пашот, свіже масло на тостах, сидять у своїх будинках та читають газети про війну, тобто живуть щасливо. Це протиставлення активує концепт НЕСПРАВЕДЛИВІСТЬ.

Негативне ставлення до влади, що поводить себе таким чином експлікується в останніх рядках, де автор відкрито проклинає усіх, хто лише керує війною. Лексема *ghosts* «привиди» наголошує на незворотності смерті мільйонів людей.

Інтерпретаційно-текстовий аналіз уможлиблює виокремлення таких концептуальних метафор: СМЕРТЬ Є ВІЙНА, СМЕРТЬ Є НЕСПРАВЕДЛИВІСТЬ.

Тема війни також піднімається у вірші “*Iron*” («Залізо»):

*Guns,*  
*Long, steel guns,*  
*Pointed from the war ships*  
*In the name of the war god.*  
*Straight, shining, polished guns,*  
*Clambered over with jackies in white blouses,*  
*Glory of tan faces, tousled hair, white teeth,*  
*Laughing lithe jackies in white blouses,*  
*Sitting on the guns singing war songs, war chanties.*  
*Shovels,*  
*Broad, iron shovels,*  
*Scooping out oblong vaults,*  
*Loosening turf and leveling sod.*  
*I ask you*  
*To witness--*  
*The shovel is brother to the gun [79].*

Автор починає вірш з опису зброї, яка є невід’ємною частиною війни – під час боїв та навіть під час відпочинку солдати не покидають свою зброю.

Лексичні одиниці *guns* «зброя», *war ships* «воєнні кораблі», *war god* «бог війни», *war songs* «воєнна пісня», *war chanties* «воєнно-морська пісня» вербалізують концепт ВІЙНА.

Але у другій строфі К. Сендберг веде мову про лопати “*broad, iron shovel*”, якими копають могили для солдатів. Обидва предмети зроблені з заліза, зброя супроводжує солдатів на війні, а лопати – після смерті. Побудова поетичного тексту базується на концептуальній метафорі СМЕРТЬ Є ВІЙНА.

У вірші “*Never born*” («Ненароджений») автор продовжує розмірковувати на тему смерті:

*THE TIME has gone by.*

*The child is dead.*

*The child was never even born.*

*Why go on? Why so much as begin?*

*How can we turn the clock back now*

*And not laugh at each other*

*As ashes laugh at ashes? [83]*

Проте тут йдеться про мертву дитину, яка навіть не була народжена, а це значить що мова йде про аборт. Автор наголошує, що час пройшов, тобто змінити рішення вже не можна. Після цього автор ставить риторичні питання “ – *Why go on? Why so much as begin? / How can we turn the clock back now / And not laugh at each other / As ashes laugh at ashes?*”. У останньому риторичному питанні автор запитує як ми можемо повернути час назад та перестати сміятись над власними помилками. Риторичне питання репрезентує структурну трансформацію фразеологічного звороту: “*he laughs best who laughs last*”. Автор порівнює буття зі смертю, бо лексема *ashes* – це символ смерті.

Номінативні одиниці *ash, dead* на мовному рівні активують концепт СМЕРТЬ. Автор наголошує на плинності буття. Це стає підґрунтям виокремлення концептуальної метафори СМЕРТЬ Є НЕЗВОРОТНІСТЬ.

Автора хвилює у вірші те, що дитина померла, і він хотів би повернути час назад, але не може. У такий спосіб імплікується концептуальна метафора СМЕРТЬ Є ПОМИЛКА, тобто тільки у кінці життя людина здатна збагнути, що у її житті було помилково, а які рішення були прийняті належним чином.

Інтерпретаційно-текстовий аналіз поетичного тексту уможливив виокремлення концептуальної метафори СМЕРТЬ Є ПОМИЛКА, СМЕРТЬ Є НЕЗВОРОТНІСТЬ.

У поетичному тексті К. Сендберга “*Bringers*” («Вісники») використовується паралельна імперативна конструкція для створення песимістичної тональності усього твору:

*COVER me over*

*In dusk and dust and dreams.*

*Cover me over*

*And leave me alone.*

*Cover me over,*

*You tireless, great.*

*Hear me and cover me,*

*Bringers of dusk and dust and dreams* [72].

На фонетичному рівні алітерація звуку *-d-* несе додаткову емоційне песимістичне навантаження, асоціюється з коричневим кольором та імплікує смерть (“*In dusk and dust and dreams*”).

На текстовому рівні концепт СМЕРТЬ актуалізується за допомогою номінативної одиниці *dust*. Дієслово *cover over* «накривати» асоціюється з традицією накривати померлого саваном.

Номінативні одиниці *dusk*, *dust* та *dreams* є індикаторами імплікату вхід в інший світ, що є підґрунтям архетипу СМЕРТЬ. Лексема *dream* у даному вірші сприяє виокремленню концептуальної метафори СМЕРТЬ Є СОН.

Образ *bringers* «вісники» у тексті позначає живу істоту, до якої звертається ліричний герой з проханням, яке виражене імперативними конструкціями: накривати його (“*Cover me over*”), залишити на самоті (“*And*

*leave me alone*”) та почути (“*Hear me*”). Прикметник *tireless* «невтомний» показує, що ця істота весь час виконує свій обов’язок без відпочинку. У кінці вірша автор вказує, що це вісник пилу, попелу та сну, а за допомогою релятивного мапування ми визначаємо, що це метафора смерті, а отже можемо виокремити концептуальну схему СМЕРТЬ Є ЖИВА ІСТОТА.

Таким чином, на основі концептуального аналізу виокремлюємо концептуальні метафори у даному поетичному тексті: СМЕРТЬ Є СОН, СМЕРТЬ Є ЖИВА ІСТОТА.

У вірші “*Jaws*” («Щелепи») К. Сендберг осмислює смерть як живу істоту, що здатна поглинати життя людини:

*Seven nations stood with their hands on the jaws of death.  
It was the first week in August, Nineteen Hundred Fourteen.  
I was listening, you were listening, the whole world was listening,  
And all of us heard a Voice murmuring:  
“I am the way and the light,  
He that believeth on me  
Shall not perish  
But shall have everlasting life.”  
Seven nations listening heard the Voice and answered:  
“O Hell!”  
The jaws of death began clicking and they go on clicking.  
“O Hell!”[81].*

Персоніфікація смерті відбувається за рахунок вживання номінативних одиниць *hand, jaws of death*. Наративне мапування подій серпня 1914 року допомагає реконструювати словесно-поетичний образ *seven nations* та асоціювати його з країнами, що брали участь у війні.

Повторення лексеми *listening* акцентує увагу читача на глобальності подій, за якими слідкував увесь світ. Заклик до мобілізації у той час відбувався по радіо. Номінативна одиниця *voice* «голос» метонімічно асоціюється з людиною, яка оголосила війну. Проте дієслово *murmuring* має значення «бормотати», а не «закликати», що свідчить про нерішучість того, хто закликає.

Відповіддю на заклик стає клич *O Hell!* – метафоричне осмислення війни як пекла на землі. У даному поетичному тексті смерть наділена щелепами, а отже вона має тіло і є істотою. Основна задача цієї істоти – забирати життя людей. Отже, шляхом інтерпретаційно-текстового аналізу виокремлюємо концептуальну метафору СМЕРТЬ Є ПОЖИРАЧ.

У вірші “*Smoke*” («Дим») К. Сендберг вже в котре осмислює смерть через тему війни:

*I SIT in a chair and read the newspapers.*

*Millions of men go to war, acres of them are buried, guns and ships broken, cities burned, villages sent up in smoke, and children where cows are killed off amid hoarse barbecues vanish like finger-rings of smoke in a north wind.*

*I sit in a chair and read the newspapers* [86].

Вірш побудовано на основі паралельної конструкції, що утворює обрамлення вірша та створює песимістичну атмосферу. Ця конструкція несе додаткове емоційне напруження – ніби у той час, як автор читає газету, десь далеко відбувається те, що описано у другій строфі.

Номінативні одиниці *war, buried, killed, broken, hoarse* вербалізують концепт СМЕРТЬ. Лексеми *burned, barbecues* та *sent in a smoke* є ідентифікаторами концепту ВОГОНЬ. Автор порівнює дітей, які зникли під час пожежі з коровами, яких смажать на барбек’ю. Це порівняння несе песимістичний характер та показує марність втрат та відсутності цінності людського життя. Концепт ВОГОНЬ асоціюється з руйнівною силою та допомагає осмислити концепт СМЕРТЬ як руйнування. У такий спосіб СМЕРТЬ Є ВОГОНЬ, СМЕРТЬ Є РУЙНУВАННЯ.

У вірші “*Jack*” («Джек») К. Сендберг сприймає смерть з іншого боку:

*Jack was a swarthy, swaggering son-of-a-gun.*

*He worked thirty years on the railroad, ten hours a day, and his hands were tougher than sole leather.*

*He married a tough woman and they had eight children and the woman died and the children grew up and went away and wrote the old man every two years.*

*He died in the poorhouse sitting on a bench in the sun telling reminiscences to other old men whose women were dead and children scattered.*

*There was joy on his face when he died as there was joy on his face when he lived—he was a swarthy, swaggering son-of-a-gun [80].*

Ім'я Джек – це уособлення середньостатистичного американця. Джек, а отже будь-який житель Америки є дитиною війни *son-of-a-gun* (лексема *gun* у даному випадку уособлює війну). Джек прожив звичайне життя – працював тридцять років на станції по десять годин на день. Автор порівнює його руки з подошвами – вони були ще твердіші від роботи. Він одружився з такою ж жінкою (лексема *taugh* вказує на те, що вона теж була роботяща). У них було вісім дітей, вони виростили, роз'їхались та писали своєму батькові листи. Джек помирає, розповідаючи про своє життя людині з такою ж долею. Паралельна конструкція: “*There was joy on his face when he died as there was joy on his face when he lived*” несе позитивний характер, бо Джек ні про що не шкодував та прожив гарне життя, логічним завершенням якого є смерть. Для Джека ЖИТТЯ Є РАДІСТЬ. І навіть смерть не робить його поганим. Але життя закінчилось, а отже СМЕРТЬ Є КІНЕЦЬ ЖИТТЯ.

У кінці життя людина підводить певні підсумки. Як виявляє інтерпретаційно-текстовий аналіз, підсумки життя ліричного героя досить вдалі і йому не страшно помирати. Отже, виокремлюємо концептуальну метафору СМЕРТЬ Є ПІДСУМОК.

У поетичному тексті “*Crimson Changes People*” (“Темно-червоний колір змінює людей”) [74] К. Сендберга вживається словесно-поетичний образ, що активує концепти ВІЙНА й СМЕРТЬ. При цьому онтологічні ознаки царини СМЕРТІ, об’єктивовані в словесно-поетичний образ “*a crucifix in your eyes*” – «розп’яття в твоїх очах», “*No Man’s Land in your eyes*” – «Країна-Де-Немає-Місця-Людині в твоїх очах», “*in the red death jazz of war*” – «у червоному смертельному джазі війни» тощо, проектується на онтологічні ознаки царини ВІЙНИ, активуючи концептуальну метафору ВІЙНА Є СМЕРТЬ. Отже, вірш побудовано на основі аналогового поетичного мапування. У такий



спосіб у поетичному тексті К. Сендберга “*Death Snips Proud Men*” [75] («Смерть скошує гордовитих людей») концепт СМЕРТЬ осмислюється через концепти (АЗАРТНА) ГРА, ПОГРАБУВАННЯ й СОН, та актуалізуються відповідні концептуальні метафори СМЕРТЬ Є АЗАРТНИЙ ГРАВЕЦЬ: “*Death is stronger than all proud men and so death snips proud men on the nose, throws a pair of dice and says: Read 'em and weep.*”; СМЕРТЬ Є ГРАБІЖНИК: “*Death [...] comes with a master-key and lets himself in and says: We'll go now*”; СМЕРТЬ Є НЯНЬКА: “*Death is a nurse mother with big arms*”.

У вірші К. Сендберга “*Finish*” («Кінець») можна простежити мапування дій з царини джерела на аналогічний характер дій у царині мети:

*DEATH comes once, let it be easy.*

*Ring one bell for me once, let it go at that.*

*Or ring no bell at all, better yet.*

*Sing one song if I die.*

*Sing John Brown's Body or Shout All Over God's Heaven.*

*Or sing nothing at all, better yet.*

*Death comes once, let it be easy* [76].

Номінативні одиниці *death* активує концепт СМЕРТЬ. На текстовому рівні за допомогою конструкції *ring bell for me* дозволяє реконструювати образ відспівування людини після смерті.

У результаті наративного мапування пісні *John Brown's Body* («Тіло Джона Брауна»), відомої американської пісні часів громадянської війни, та *Shout All Over God's Heaven* («Кричати на весь рай Господа»), пісні афро-американського походження, в якій номінативна одиниця *heaven* «рай» експлікує концепт СМЕРТЬ, можна вилучити концептуальну метафору СМЕРТЬ Є ВІЙНА.

Автор вживає персоніфікацію *DEATH comes*, утворюючи рамкову композицію поетичного тексту, що дозволяє виокремити концептуальну метафору СМЕРТЬ Є ЖИВА ІСТОТА, адже автор наділяє смерть рисами живої істоти.

Отже, у результаті наративного мапування ми виокремили концептуальну метафору СМЕРТЬ Є ВІЙНА, а також шляхом операції ситуативного мапування вилучаємо концептуальну метафору СМЕРТЬ Є ЖИВА ІСТОТА.

У вірші “*Pals*” («Товариші») йдеться про відхід в інший світ як логічне завершення життя в світі:

*TAKE a hold now  
On the silver handles here,  
Six silver handles,  
One for each of his old pals.  
Take hold  
And lift him down the stairs,  
Put him on the rollers,  
Over the floor of the hearse.  
Take him on the last haul,  
To the cold straight house,  
The level even house,  
To the last house of all.  
The dead say nothing  
And the dead know much  
And the dead hold under their tongues  
A locked-up story [84].*

Передкатегоріальною основою формування імпліката – відхід в інший світ – виступає архетип СМЕРТЬ. На дотекстовому рівні когнітивної обробки поетичного тексту передбачається аналіз архетипів, що активуються в тексті семантикою лексичних одиниць. Так, номінативні одиниці *down, the last house* та *the dead* активують архетип СМЕРТЬ. Номінативна одиниця *stairs* (сходи) набуває в поетичному тексті індивідуально-авторського символу, що позначає шлях в інше життя.

На текстовому рівні концепт СМЕРТЬ актуалізується за допомогою лексеми *hearse* «могила, домовина» та метонімії *six silver handles*, що в результаті субститутивного мапування, заміщення цілого частиною, дозволяє реконструювати образ домовини з шістьма срібними ручками, за які його несуть сходами.

Кожна з трьох строф поетичного тексту починається з імперативної конструкції, яка видозмінюється: “*take a hold now*” – “*take a hold*” – “*take him*”. Паралельні конструкції в ініціальной позиції є основою композиційної побудови вірша та надають певного ритму загальній песимістичній тональності поетичного тексту. У третій строфі – “*Take him on the last haul, / To the cold straight house, / the level even house, / To the last house of all*” – конвергенція стилістичних засобів метафори *house* у значенні «могила» разом з епітетом *last* створює враження пригніченості та неминучості смерті кожної людини.

Добір прикметників *cold, straight, level, even* при описі останнього будинку є прийомом впливу на читацьку аудиторію, оскільки лексичні значення кожного з них є емоційно значущими та визначаються негативною семою: *cold* «холодний»; *straight* «прямий»; *level* «рівномірний, однаковий»; *even* «одноманітний, монотонний». Додаткове емоційне навантаження песимістичного характеру несе й повтор літери -l-, що графічно нагадує одиницю та акцентує увагу читачів на самотності ліричного героя, який залишає своїх друзів: “*Take him on the last haul, / To the cold straight house, / The level even house, / To the last house of all*”. Отже, реконструюємо концептуальну метафору СМЕРТЬ Є САМОТНІСТЬ. Інтерпретаційно-текстовий аналіз цієї імперативної конструкції сприяє виокремленню іншої концептуальної метафори СМЕРТЬ Є ПОДОРОЖ, тобто остання подорож до іншого, потойбічного світу.

Інше трактування значення лексеми *haul* як «перевезення» можливо лише за наявності енциклопедичних знань міфологічного сюжету, за яким Харон перевозив душі мертвих через річку забуття Стікс. Під час перевезення Харон брав із них платню – монету, яку вони тримали під язиком “*hold under their tongues*”. Саме через це стародавні греки клали під язик небіжчику монету аби сплатити Харону за перевезення у світ тіней. Таким чином, архетипний образ “*the book of life*” – книга життя, закінчена історія, отримує нове тлумачення завдяки наративному мапуванню

міфологічного сюжету про Харона. А саме новизну образу «книга життя» надає використання К. Сендбергом словосполучення “*a locked-up story*” та параболічне осмислення міфологічного сюжету допомагає реконструювати концептуальні метафори ЖИТТЯ Є КНИГА (ІСТОРІЯ), а отже, СМЕРТЬ Є КІНЕЦЬ ІСТОРІЇ, тобто СМЕРТЬ Є КІНЕЦЬ. Остання строфа дещо відрізняється за своєю структурою від попередніх, вона побудована на основі паралельних конструкцій: “*The dead say nothing / And the dead know much / And the dead hold under their tongues / A locked-up story*”. Такі паралелізми підсилюють атмосферу відчаю та безнадійності. А парадоксальне звучання перших двох рядків «мертві нічого не говорять» та «мертві знають багато», побудованих на основі антитези, підкреслюють те, що разом із людиною помирає її життя та все, що з нею пов’язане [19, с. 91-93].

У вірші “*Killers*” («Вбивці») К.Сендберг розмірковує про війну [82]. У поетичному тексті йдеться про спогади ліричного героя про війну, які його турбують увесь час. Номінативна одиниця *dead, killing* є основними мовними репрезентантами концепту СМЕРТЬ.

Кожний рядок наступної строфи починається з паралельної конструкції: “*And a red juice runs on the green grass/ And a red juice soaks the dark soil / And the sixteen million are killing. . . and killing and killing*”. Паралельні конструкції в ініціальной позиції є основою побудови строфи та надають певного ритму та песимістичної тональності поетичного тексту. Метафора *red juice* асоціюється з кров’ю та поряд з повтором іменника *killing* несе додатковий песимістичний наголос, та актуалізує концепт ВБИВСТВО. Отже, СМЕРТЬ осмислюється у термінах концепту ВБИВСТВО: СМЕРТЬ Є ВБИВСТВО.

Ліричний герой не забуває тих людей, які загинули у війні, обороняючи власну країну. Метафора *beat on my head for memory of them* у даному контексті означає «пам’ятати до болю», ознака болю актуалізована метафорою биття. Ці спогади змушують серце колотити, сильно битись та пригадувати їхні домівки, сім’ї, мрії. Добір лексичних одиниць останнього

рядку є прийомом впливу на читацьку аудиторію, оскільки лексичне значення кожного з них є емоційно значущими та автор наголошує, що цього всього вже не буде, це померло. Лексеми *night* та *dark* відносяться до концепту ТЕМРЯВА, ознаки якого проєктуються на концепт-домен СМЕРТЬ. Звідси реконструюємо концептуальну метафору СМЕРТЬ Є ТЕМРЯВА.

Дієслова *smell* та *hear* допомагають читачу уявити більш яскраво усю панораму спогадів та відчуті біль втрати. Ліричний герой все ще відчуває запах окопів та загиблих людей. Деякі з них вже ніколи не прокинуться (“*Some of them long sleepers for always*”), інші ще живі, але їх доля приречена (“*Some of them tumbling to sleep tomorrow for always*”). Тобто смерть розуміється як невідворотне явище. Додаткове емоційне навантаження песимістичного характеру несе повтор морфеми *sleep* та літери *-s-*, що актуалізує концепт СОН 1. “*Soft as a man with a dead child speaks;*” 2. “*And hear the low stir of sleepers in lines--/ Sixteen million sleepers and pickets in the dark: / Some of them long sleepers for always*”. Коли людина вмирає вона ніби засинає назавжди. Отже, на основі релятивного мапування, концепт СМЕРТЬ порівнюється зі сном, а його ознаки проєктуються на концепт СМЕРТЬ: СМЕРТЬ Є СОН.

Отже, інтерпретаційно-текстовий аналіз даного поетичного тексту уможлиблює вилучення таких концептуальних метафор: СМЕРТЬ Є ВБИВСТВО, СМЕРТЬ Є СОН, СМЕРТЬ Є ТЕМРЯВА.

Осмислення концепту СМЕРТЬ у термінах концептів ЗАБУТТЯ та САМОТНОСТЬ прослідковується у поетичному творі “*Graves*” («Могили»):

*I dreamed one man stood against a thousand,  
One man damned as a wrongheaded fool.  
One year and another he walked the streets,  
And a thousand shrugs and hoots  
Met him in the shoulders and mouths he passed.  
He died alone.  
And only the undertaker came to his funeral.  
Flowers grow over his grave anod in the wind,  
And over the graves of the thousand, too,  
The flowers grow anod in the wind.*

*Flowers and the wind,  
Flowers anod over the graves of the dead,  
Petals of red, leaves of yellow, streaks of white,  
Masses of purple sagging...  
I love you and your great way of forgetting [77].*

Лексеми *died, funeral, grave, dead, pass* вербалізують концепт СМЕРТЬ у тексті. На початку твору автор порівнює людину, яка встала проти тисячі, тобто проти суспільної думки, з тим, хто помиляється, бо розуміє, що це не має сенсу. І все одно, цю людину неминуче чекала смерть: “*And a thousand shrugs and hoots / Met him in the shoulders and mouths he passed*”. Після смерті на ліричного героя чекала САМОТНІСТЬ: “*He died alone*”, “*And only the undertaker came to his funeral*”. Далі автор розповідає, що за могилою загиблого ніхто не піклується, вона заростає квітами, які розносить вітер. Автор продовжує твір, трактує смерть в іншому руслі крізь призму змін пір року: “*Petals of red, leaves of yellow, streaks of white, / Masses of purple sagging...*”. Після цього К. Сендберг дає зрозуміти, що після СМЕРТІ приходить ЗАБУТТЯ: “*... your great way of forgetting*”.

Отже, у результаті інтерпретаційно-текстового аналізу даного вірша можна виокремити концептуальні метафори СМЕРТЬ Є САМОТНІСТЬ та СМЕРТЬ Є ЗАБУТТЯ.

Таким чином, шляхом застосування процедур ідентифікації концепту-референта та концепту-корелята ми охарактеризували образно-асоціативний шар концепту СМЕРТЬ у поетичних текстах К. Сендберга та реконструювали концептуальні метафоричні схеми, що його формують (Рис. 2.1.):

Зі схеми видно, що СМЕРТЬ представляється як **жива істота** (СМЕРТЬ Є ЖИВА ІСТОТА, ГРАБІЖНИК, АЗАРТНИЙ ГРАВЕЦЬ, НЯНЬКА, ПОЖИРАЧ), **діяльність людини** (СМЕРТЬ Є ПОМИЛКА, ВБИВСТВО, СОН, ВІЙНА, РУЙНУВАННЯ, ПОДОРОЖ,), **природне явище** (СМЕРТЬ Є ВОГОНЬ, ТЕМРЯВА) та **абстрактне явище** (СМЕРТЬ Є НЕЗВОРОТНІСТЬ, НЕСПРАВЕДЛИВІСТЬ, ДОЛЯ, ГОРЕ, КІНЕЦЬ, КІНЕЦЬ ЖИТТЯ, ПІДСУМОК, НЕВДАЧА, ЗАБУТТЯ, САМОТНІСТЬ).

Отже, концепт СМЕРТЬ відносимо, слідом за А.М. Приходько, до концептів логіко-філософського порядку, а саме до підгрупи теософських концептів. Образно-асоціативний шар концепту СМЕРТЬ утворюється різними концептуальними метафорами, що уможливають розуміння смерті як живої істоти, діяльності людини, природного та абстрактного явища.

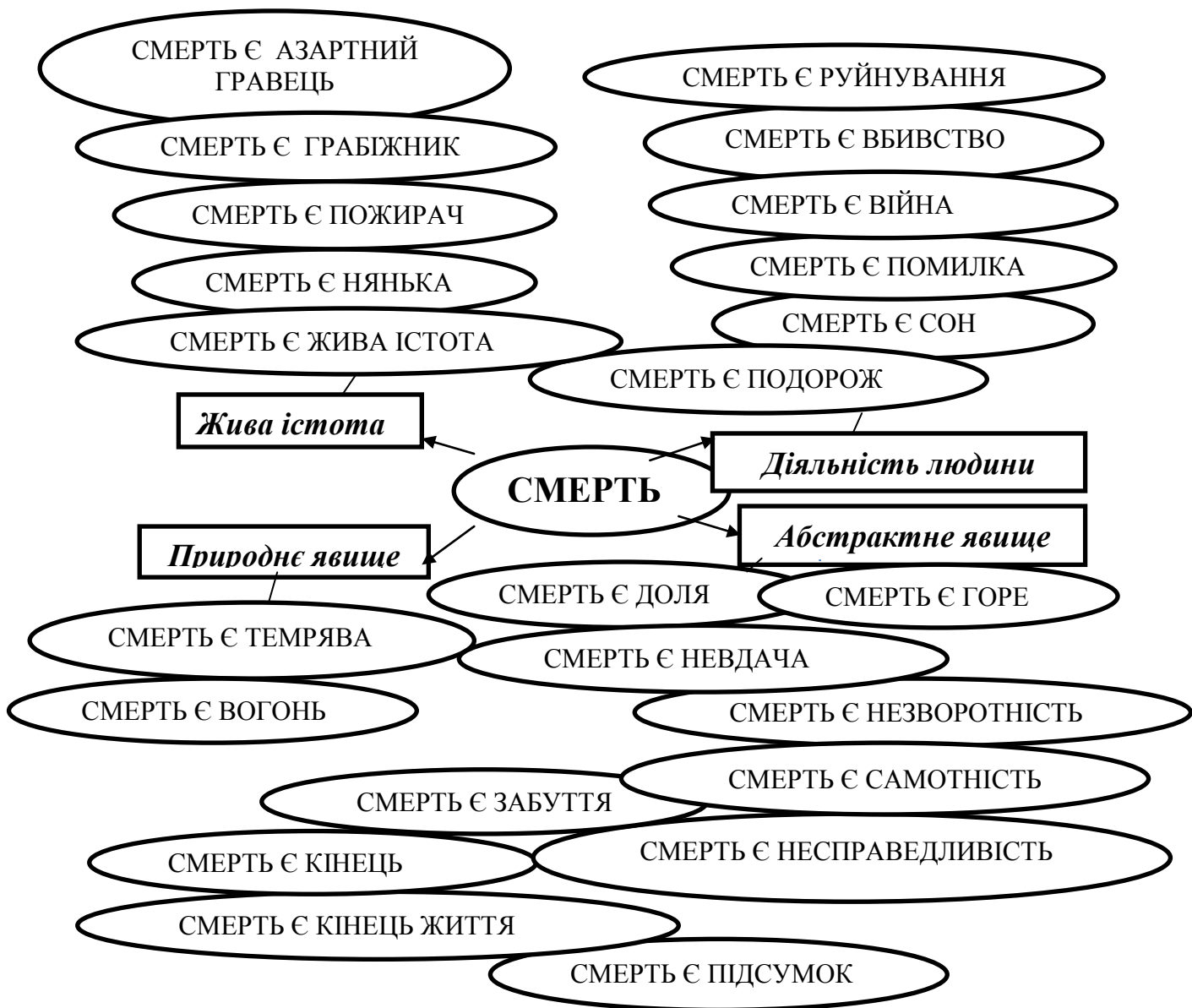


Рис. 2.1. Образно-асоціативний шар концепту СМЕРТЬ у поетичних текстах К. Сендберга

### 2.3. Логіко-філософські та емоційно-телеономні концепти у поетичному доробку К.Сендберга

Яскравим прикладом вживання реальних часових координат, що імплікують концепт ЧАС є вірш К. Сендберга “*Onion Days*” («Гіркі дні») [88]. У назві поетичного тексту використовується метафоричний епітет *onion days*, за допомогою якого актуалізується текстова категорія перспекції та читач прогнозує, що текст буде насичений гіркими подіями та сльозами, які зазвичай виникають від цибулі.

На початку вірша постає реальна особа у реальному часі та просторі: “*MRS. GABRIELLE GIOVANNITTI comes along Peoria Street every morning at nine o'clock*”. На вулиці Пеорія, що знаходиться у штаті Ілінойс, розташований коледж, який закінчив сам автор.

За допомогою часових дейксисів автор хоче показати реальність усього, що відбувається у творі, показати як людина втомлюється через монотонну та нецікаву роботу, яку змушена постійно робити: “*every morning at nine o'clock / works ten hours a day / sometimes twelve / at half-past five in the morning / between nine and ten o'clock at night / Sundays / three months / tomorrow*” [88].

Реальний простір у поетичному тексті створюється за допомогою вживання просторових дейксисів, таких як: *Bowmabville, Ravenswood, Episcopal church*. Ревенсвуд – це реальне місце у Чікаго, де проживав сам К. Сендберг з 1912 року.

Отже, у наведеному прикладі за допомогою просторово-часових дейксисів автор вимальовує реальну картину життя декількох людей.

Такий реальний простір спостерігаємо і у віршованому тексті К.Сендберга «*Tangibles*». Автор розповідає про одинь день (August, 1918) з



його життя у Вашингтоні, яке нагадує життя пересічного американця з будь-якого великого міста.

*(Washington, August, 1918) I HAVE seen this city in the day and the sun.*

*I have seen this city in the night and the moon.*

*And in the night and the moon I have seen a thing this city gave me nothing of in the day and the sun.*

*The float of the dome in the day and the sun is one thing.*

*The float of the dome in the night and the moon is another thing.*

*In the night and the moon the float of the dome is a dream-whisper, a croon of a hope: 'Not today, child, not today, lover; maybe tomorrow, child, maybe tomorrow, lover.'*

*Can a dome of iron dream deeper than living men?*

*Can the float of a shape hovering among tree-tops-can this speak an oratory sad, singing and red beyond the speech of the living men?*

*A mother of men, a sister, a lover, a woman past the dreams of the living-*

*Does she go sad, singing and red out of the float of this dome?*

*There is ... something ... here ... men die for [89]*

Хоча представлений у тексті простір є реальним, часовий план – не визначений. Автор намагається визначити чи це буде день, чи ніч, чи сьогодні, чи можливо завтра.

Прикладом репрезентації невизначеного часового континууму через часові дейксиси та зміну дієслівних форм може слугувати вірш К. Сендберга "Shirt" («Сорочка»):

*I REMEMBER once I ran after you and tagged the fluttering shirt of you in the wind.*

*Once many days ago I drank a glassful of something and the picture of you shivered and slid on top of the stuff.*

*And again it was nobody else but you I heard in the singing voice of a careless humming woman.*

*One night when I sat with chums telling stories at a bonfire flickering red embers, in a language its own talking to a spread of white stars:*

*It was you that slunk laughing in the clumsy staggering shadows.*

*Broken answers of remembrance let me know you are alive with a peering phantom face behind a doorway somewhere in the city is push and fury*

*Or under a pack of moss and leaves waiting in silence under a twist of oaken arms ready as ever to run away again when I tag the fluttering shirt of you [90].*

На початку вірша автор використовує текстову категорію ретроспекції, повернення до чогось, що вже сталося у минулому: “*I REMEMBER once*”. Часовими дейксисами виступають: *once, once many days ago, one night*. Дії, які описує автор, сталися у минулому, про що свідчить використання дієслів у минулому часі: “*I drank a glassful of something and the picture of you shivered and slid on top of the stuff / I heard in the singing voice of a careless humming woman*”. Інтерпретаційно-тестовий аналіз поетичного тексту дає змогу читачу зрозуміти, що жінка ліричного героя мертва, але її образ навіки буде переслідувати його наче привид. Автор показує наскільки герої страждає без своєї жінки, як шукає її серед інших жінок, а не знаходячи, зловживає спиртним та розмовляє із зірками, як символом мрії, неосяжності та нездійсненості.

Часові дейксиси також яскраво представлені у віршованому тексті «*Humdrum*» мовними одиницями: *live, each and every time, started life all over again, a million times*.

*IF I had a million lives to live  
and a million deaths to die  
in a million humdrum worlds,  
I'd like to change my name  
and have a new house number to go by  
each and every time I died  
and started life all over again.*

*I wouldn't want the same name every time  
and the same old house number always,  
dying a million deaths,  
dying one by one a million times:  
-would you?[91]*

Автор розмірковує над життям людини і вважає, що якщо можливо прожити мільон раз життя, мільон раз померти і знов жити, то безсумніву він зміне своє ім'я, своє помешкання. На прикінці вірша поставлене риторичне питання: а ти зробиш це саме?

Концепт ЧАС імпліковано і в поетичному тексті К.Сендберга «*Timesweep*» лексемою *morning*. Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного поетичного текста і стилістичний прийом порівняння розширюють уяву читача про сприйняття звичайного ранку, в який людина з'являється у цей світ: *looks like people look, like a cornfield wanting corn, like a sea wanting ships.*

*I was born in the morning of the world,  
So I know how morning looks  
morning in the valley wanting,  
morning on a mountain wanting.  
Morning looks like people look,  
like a cornfield wanting corn,  
like a sea wanting ships.  
Tell me about any strong, beautiful wanting,  
And there is your morning, my morning,  
everybody's morning.[92]*

З різними етапами життя людини пов'язано вірш К. Сендберга «*Troths*» («Обіцянки»):

*Yellow dust on a bumble  
bee's wing,  
Grey lights in a woman's  
asking eyes,  
Red ruins in the changing  
sunset embers:  
I take you and pile high  
the memories.  
Death will break her claws  
on some I keep [93].*

Проте позначаються ці життєві періоди імпліцитно через символіку кольорів, що набуває індивідуально-авторського значення: жовтий символізує початок життя, його перший період – дитинство, сірий колір символізує зрілість, а червоний – старість. Лексична одиниця *yellow dust* («жовтий пил») асоціюється з пилком на квітках, *grey lights* («сірі вогники»)

асоціюється з кольором очей жінки, *a red ruins* асоціюється за кольором з жевріючим заходом сонця. У поетичному тексті актуалізується концепт ЧАС. Час минає і людина закінчує свій життєвий шлях. Але автор наголошує на тому, що смерть може забрати наше тіло, але спогади про прожиті життя – це єдине, що вона не в силах відібрати («*Death will break her claws / on some I keep*»).

Етапи у житті людини часто асоціюються поетами з порами року: весна – початок життя, молодість, літо – зрілість, осінь – старість, а зима – закінчення життя та смерть.

Осінь як пора року імплікує концепт ЧАС у поетичному тексті К.Сендберга "*Theme in Yellow*" («*Жовта тематика*»):

*I SPOT the hills  
With yellow balls in autumn.  
I light the prairie cornfields  
Orange and tawny gold clusters  
And I am called pumpkins.  
On the last of October  
When dusk is fallen  
Children join hands  
And circle round me  
Singing ghost songs  
And love to the harvest moon;  
I am a jack-o'-lantern  
With terrible teeth  
And the children know  
I am fooling [94].*

Номінативна одиниця *October*, стилістичні тропи *yellow balls*, що метафорично імплікують пожовклі дерева, та «*jack-o'-lantern / with terrible teeth*», що асоціюється зі святом Хеловіну, поряд з використанням різних синонімів на позначення жовтого кольору (*yellow, gold, tawny, orange*)

створює яскраву картину осінньої природи та оптимістичну тональність оповіді.

Цю ж тему продовжує вірш К.Сендберга «*Three Pieces On The Smoke Of Autumn*». З кольорами позначені відтінки осені. Інтерпретаційно-текстовий аналіз віршованого тексту дає можливість зрозуміти, що кольори визначають різні етапи у житті людини. Автор майстерно поєднує опис осінньої природи з періодами життя при цьому не акцентуючи увагу на тому, що мова йде про людей (у дужках лише згадка про те, що в його кішені лежать листи від людей різних професій з різних куточків світу, а саме *...letters from poets and sculptors in Greenwich Village; ...from an ambulance man in France and an I. W. W. man in Vladivostok.*)

*SMOKE of autumn is on it all.*

*The streamers loosen and travel.*

*The red west is stopped with a gray haze.*

*They fill the ash trees, they wrap the oaks,*

*They make a long-tailed rider*

*In the pocket of the first, the earliest evening star... .*

*Three muskrats swim west on the Desplaines River.*

*There is a sheet of red ember glow on the river; it is dusk; and the muskrats one by one go on patrol routes west.*

*Around each slippery padding rat, a fan of ripples; in the silence of dusk a faint wash of ripples, the padding of the rats going west, in a dark and shivering river gold.*

*(A newspaper in my pocket says the Germans pierce the Italian line; I have letters from poets and sculptors in Greenwich Village; I have letters from an ambulance man in France and an I. W. W. man in Vladivostok.)*

*I lean on an ash and watch the lights fall, the red ember glow, and three muskrats swim west in a fan of ripples on a sheet of river gold... .*

*Better the blue silence and the gray west,*

*The autumn mist on the river,*

*And not any hate and not any love,*

*And not anything at all of the keen and the deep:*

*Only the peace of a dog head on a barn floor,*

*And the new corn shoveled in bushels*

*And the pumpkins brought from the corn rows,*

*Umber lights of the dark,  
Umber lanterns of the loam dark.*

*Here a dog head dreams.  
Not any hate, not any love.  
Not anything but dreams.  
Brother of dusk and umber.[95]*

Концепт ЧАС вербалізовано К.Сендбергом у поетичному тексті «*Corn Hut Talk*»:

*WRITE your wishes  
on the door  
and come in.  
Stand outside  
in the pools of the harvest moon.  
Bring in  
the handshake of the pumpkins.  
There's a wish  
for every hazel nut?  
There's a hope  
for every corn shock?  
There's a kiss  
for every clumsy climbing shadow?  
Clover and the bumblebees once,  
high winds and November rain now.  
Buy shoes  
for rough weather in November.  
Buy shirts  
to sleep outdoors when May comes.  
Buy me  
something useless to remember you by.  
Send me  
a sumach leaf from an Illinois hill.  
In the faces marching in the firelog flickers,  
In the fire music of wood singing to winter,  
Make my face march through the purple and ashes.  
Make me one of the fire singers to winter. [96]*

Автор поетичного тексту змальовує картину осені з її врожайми гарбузів, початків кукурузи, жужаннями шмелів на клевері, вітрами та дощами у листопаді. Мовні одиниці *clover and the bumblebees*, *handshake of the pumpkins*, *harvest moon* імплікують образ осені.

Автор рекомендує ліричному герою купувати взуття для дощової погоди у листопаді, легкі сорочки для травневого дня і щось на згадку про коханну, яка мешкає в штаті Іллінойз, щоб взимку біля каміну слухати співи дерева у вогні. Номінативні одиниці *the fire music of wood singing to winter, make my face march through the purple and ashes, make me one of the fire singers to winter* імплікують образ зими.

Проблема різних часових періодів життя порушена і в поетичному тексті «*Winter Milk*». Звертаючись до жінки на ім'я Хельга, автор описує її вже немолоду зовнішність через зимові кольори, які зрозуміло вже не такі яскраві як весною або літом. Але щоб підкреслити, що жінка ще не стара, автор додає до повної картини життя жінки таке повідомлення, що в неї ще є жива мати, яка може їй допомогти. Її вікові межі імпліковано у тексті вірша такими фразами: *there are dreams in your eyes, the winter is young yet, so young, only a little cupful of winter has touched your lips.*

Автор закликає жінку поквапиться, щоб встигнути здійснити свої мрії: «*Drink on ... milk with your lips ... dreams with your eyes*».

*THE MILK drops on your chin, Helga,  
Must not interfere with the cranberry red of your cheeks  
Nor the sky winter blue of your eyes.  
Let your mammy keep hands off the chin.  
This is a high holy spatter of white on the reds and blues.*

*Before the bottle was taken away,  
Before you so proudly began today  
Drinking your milk from the rim of a cup  
They did not splash this high holy white on your chin.*

*There are dreams in your eyes, Helga.  
Tall reaches of wind sweep the clear blue.  
The winter is young yet, so young.  
Only a little cupful of winter has touched your lips.  
Drink on ... milk with your lips ... dreams with your eyes. [97]*

Концепт ЧАС імпліковано у вірші «*Potomac Town In February*».

Автор залучає засіб персоніфікації, щоб привернути увагу читача до таких абстрактних речей як міст, скеля, вода, сосна, вітер, які зовсім незвичні у цю пору року.

*THE BRIDGE says: Come across, try me; see how good I am.  
The big rock in the river says: Look at me; learn how to stand up.  
The white water says: I go on; around, under, over, I go on.  
A kneeling, scraggly pine says: I am here yet; they nearly got me last year.  
A sliver of moon slides by on a high wind calling: I know why; I'll see you to-morrow; I'll tell you everything to-morrow.*

Розглянуті раніше віршовані тексти створюють атмосферу присутності часу у нашому житті. Неаби яке місце у творчості поета займає і проблема відносин з жінками, кохання, самотності.

У тексті вірша «*Stripes*», її назва імплікує американців, їх націю, автор дає короткі ремарки про людей різних професій, вікових та гендерних відмінностей, які в будь-який час і знаходячись на роботі або в іншому місті відчують себе самотніми.

*POLICEMAN in front of a bank 3 A.M. ... lonely.  
Policeman State and Madison ... high noon ... mobs ... cars ... parcels ... lonely.  
Woman in suburbs ... keeping night watch on a sleeping typhoid patient ... only a clock to talk to ... lonesome.  
Woman selling gloves ... bargain day department store ... furious crazy-work of many hands slipping in and out of gloves ... lonesome. [98]*

Концепт *САМОТНІСТЬ* у поданому тексті вербалізовано лексемами *lonely, lonesome*.

Тему самотності продовжує інший вірш К.Сендберга «*Places*»:

*ROSES and gold  
For you today,  
And the flash of flying flags.  
I will have  
Ashes,  
Dust in my hair,  
Crushes of hoofs.  
Your name  
Fills the mouth  
Of rich man and poor.*



*Women bring  
Armfuls of flowers  
And throw on you.  
I go hungry  
Down in dreams  
And loneliness,  
Across the rain  
To slashed hills  
Where men wait and hope for me [99].*

Автор розмірковує над тим, що люди живуть у великих і малих містах, пишаються тим, що вони американці, а у душі відчують самотність, бо немає людини поряд, яка б чекала і сподівалась на їх підтримку. Інтерпретаційно-текстовий аналіз даного поетичного тексту уможливилює вилучення концептуальної метафори МІСТА ЦЕ САМОТНІСТЬ.

Концепт САМОТНІСТЬ імпліковано і у вірші К. Сендберга «*Night Stuff*»:

*LISTEN a while, the moon is a lovely woman, a lonely woman, lost in a silver dress, lost in a circus rider's silver dress.*

*Listen a while, the lake by night is a lonely woman, a lovely woman, circled with birches and pines mixing their green and white among stars shattered in spray clear nights.*

*I know the moon and the lake have twisted the roots under my heart the same as a lonely woman, a lovely woman, in a silver dress, in a circus rider's silver dress.[100]*

Автор метафорично описує місяць, озеро у нічному сяйві порівнюючи їх красоту з красою коханої і водночас самотньої жінки: *the moon is a lovely woman, a lonely woman, the lake by night is a lonely woman, a lovely woman.*

Самотність проходить головною лінією і в поетичному тексті К.Сендберга «*Glimmer*».

*LET down your braids of hair, lady.  
Cross your legs and sit before the looking-glass  
And gaze long on lines under your eyes.  
Life writes; men dance.  
And you know how men pay women.[101]*

Імперативні конструкції *LET down your braids of hair, cross your legs and sit before the looking-glass, gaze long on lines under your eyes* змушують жінку замислитися над її життям, її вже немолодою зовнішністю (*lines under your eyes*, замість «зморшки») і діяти, бо чоловіки платять за «кохання» і не дають обіцянок. Жінка ж залишається самотньою.

Згідно класифікації А.М.Приходька, бінарним концептом до концепту САМОТНІСТЬ є концепт КОХАННЯ. Цій ліричній тематиці присвячено декілька творів відомого поета К.Сендберга. Серед них вірш «*Paula*».

*NOTHING else in this song-only your face.  
Nothing else here-only your drinking, night-gray eyes.  
The pier runs into the lake straight as a rifle barrel.  
I stand on the pier and sing how I know you mornings.  
It is not your eyes, your face, I remember.  
It is not your dancing, race-horse feet.  
It is something else I remember you for on the pier mornings.*

*Your hands are sweeter than nut-brown bread when you touch me.  
Your shoulder brushes my arm-a south-west wind crosses the pier.  
I forget your hands and your shoulder and I say again:*

*Nothing else in this song-only your face.  
Nothing else here-only your drinking, night-gray eyes.[102]*

Автор звертається до своєї коханої на ім'я Паула і згадує про її зовнішність (*your face, drinking, night-gray eyes, race-horse feet*), про відносини між ними (*remember you for on the pier mornings, forget your hands and your shoulder*). Автор порівнює за кольором руки дівчини з хлібом (*Your hands are sweeter than nut-brown bread*), а плечі (*Your shoulder brushes my arm-a south-west wind crosses the pier*) з легкістю вітру. Наведені мовні одиниці імплікують концепт КОХАННЯ.

Цю тему продовжує вірш «*Offering And Rebuff*»:

*I could love you  
as dry roots love rain.  
I could hold you  
as branches in the wind  
brandish petals.  
Forgive me for speaking so soon.*

*Let your heart look  
on white sea spray  
and be lonely.  
Love is a fool star.  
You and a ring of stars  
may mention my name  
and then forget me.  
Love is a fool star. [103]*

Концепт КОХАННЯ імпліковано лексемой *love*. Автор порівнює своє почуття до коханої з тим, як сухі коріння люблять дощ (*I could love you as dry roots love rain*), як на вітру тремтять пелюстки (*I could hold you as branches in the wind brandish petals*). Та водночас кохання не вічне і зірки, які можуть нагадати коханій його ім'я також потім і забути про нього. Кохання як нерозумна зірка – мінливе. Концепт КОХАННЯ імпліковано у термінах концепту МІНЛИВІСТЬ.

У поетичному тексті К.Сендберга «*Prairie Waters by Night*» (Води прерії та ніч) імплікується концепт ЖИТТЯ.

У наведеній першій строфі завдяки чисельній перевазі символів (*water, waters, rain*), які містять концептуальні ознаки архетипу ВОДА, означений концепт осмислюється в термінах концепту ЖИТТЯ і уможливляє вилучення концептуальної метафори ЖИТТЯ ЦЕ ВОДНИЙ ПОТІК. У наведеному прикладі домінуючим є концепт ЖИТТЯ бо номінативні одиниці, які імплікують означений концепт мають життєстверджуюче начало: *running waters – sheer waters, rains*.

Далі позитивна тональність вірша перетворюється на мінорний лад.

*And the long willows drowse on the shoulders of the running water, and sleep from much music; joined songs of day-end, feathery throats and stony waters, in a choir chanting new psalms [104]*

Нове переосмислення концепту ВОДА відбувається завдяки використанню номінативних одиниць *stony waters, day-end, drowse, sleep*, які імплікують концепт СМЕРТЬ (*відхід в інший світ, вічний сон*).

Автор встановлює рівновагу у контексті віршованого тексту і знов повертає читача до повноти життя:

*It is too much for the long willows when low laughter of a red moon comes down, and the willows drowse and sleep on the shoulders of the running water.*

[104]

Номінативні одиниці *the running water* імплікують життєвість.

Лексема *willows* (верба) імплікує концепт ЖИТТЯ бо ця рослина є символом ЖИТТЯ в американській культурі. А фраза *the willows drowse and sleep on the shoulders of the running water* символізує неспинний рух життя, і сприяє вилученню концептуальної метафори життя- неспинний рух.

Концепт ЖИТТЯ імпліковано у поетичному тексті К.Сендберга «*Blue Ridge*»:

*BORN a million years ago you stay here a million years ...  
watching the women come and live and be laid away ...  
you and they thin-gray thin-dusk lovely.  
So it goes: either the early morning lights are lovely or the early morning  
star.  
I am glad I have seen racehorses, women, mountains.*[105]

Номінативні одиниці *born a million years ago, stay here a million years, the women come and live and be laid away, the early morning lights are lovely, I have seen racehorses, women, mountains* імплікують у поданому віршованому тексті концепт життя: жагу життя, радість того, що ти живеш у цьому світі і насолоджуєшся зірками на світанку, бігами на іподромі, жінками і навіть красотами гір. Саме це і є життя.

Інтерпретаційно- текстовий аналіз дозволяє вилучити концептуальну метафору ЖИТТЯ- ЦЕ СВІТ НАВКОЛО.

Отже, у поданих вище віршованих текстах К.Сендберга імпліковано концепти ЧАС, САМОТНІСТЬ, КОХАННЯ і ЖИТТЯ у семантиці відповідних номінативних одиниць.

## ВИСНОВКИ

У ході нашого дослідження ми дійшли таких висновків:

Узагальнюючи погляди різних учених, було обґрунтовано поняття «концептуальна картина світу», «мовна картина світу», «поетична картина світу» та встановлено відмінності між ними.

Слідом за Масловою визначаємо концептуальну картину світу як систему інформації про об'єкти, що актуально і потенційно представлена в діяльності індивіда. Одиницею інформації такої системи є концепт, функція якого полягає у фіксації та актуалізації понятійного, емоційного, асоціативного, вербального, культурологічного та іншого змісту об'єктів дійсності, включеного в структуру концептуальної картини світу.

Разом з Л. І. Беліховою під поетичною картиною світу розуміємо концептуальну картину світу в її вербалізованій формі. Тобто, поетична картина світу визначається як концептуальна система, естетично значуща, яка структурує творчу діяльність індивіда щодо створення та інтерпретації альтернативної поетичної реальності та характеризується суб'єктивністю, емоційною домінантою, я-центричністю, фрагментарністю. З поетичною та концептуальною картиною світу пов'язана мовна картина світу, що постає як сукупність, комбінація концептів, що отримують матеріальне вираження. Мовна картина світу відображає спосіб мовленнєвої діяльності, характерної для тієї чи іншої епохи, з її духовними, культурними і національними цінностями.

Концептосистема поетичних творів К. Сендберга формується за допомогою конфігурацій типологічно різних ментальних одиниць. Так само і поетичні твори містять у своїй тканині не один, а декілька об'єктивованих концептів, вибір яких зумовлений комунікативною метою автора і спрямований на створення певної емоційно-психологічної атмосфери.

Погоджуємося з думкою О. С. Кубряковою і трактуємо концепт з точки зору когнітивної парадигми як термін, що слугує для пояснення одиниць

ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості та тієї інформаційної структури, яка відбиває знання і досвід людини: оперативно-змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи та мови мозку, всієї картини світу, відбитої в людській психіці.

У ході дослідження виявлено концепти, які утворюють концептуальний зміст поетичних текстів К. Сендберга. Серед них виокремлюємо такі концепти: САМОПІЗНАННЯ, СТРАХ, МУДРІСТЬ, СПОГАДИ, ПОРОЖНЕЧА, ВІЙНА, МИР, ЖИТТЯ, СМЕРТЬ, РУЙНУВАННЯ, БУДУВАННЯ, ВЛАДА, ГРОШІ, КРАСА, САМОТНІСТЬ, КОХАННЯ, ЧАС.

Інтерпретаційно-текстовий та концептуальний аналіз поетичних творів К. Сендберга засвідчив, що концепт СМЕРТЬ є домінантним у поетичній картині світу письменника. Концепт СМЕРТЬ за класифікацією А. М. Приходько відноситься до класу концептів логіко-філософського порядку, підкласу теософських концептів, які є універсальним, нерегулятивним, непараметричним ментальним утворенням.

У проаналізованих поетичних текстах К. Сендберга концепт СМЕРТЬ актуалізується такими мовними репрезентатами: *death, dead, kill, killed, buried, hearse, tomb, grave, dust, ash, ghosts, cemetery, graveyard, blood, last.*

Образно-асоціативний шар концепту СМЕРТЬ утворюється різними концептуальними метафорами, що уможливають розуміння смерті як живої істоти (СМЕРТЬ Є ЖИВА ІСТОТА, ГРАБІЖНИК, АЗАРТНИЙ ГРАВЕЦЬ, НЯНЬКА, ПОЖИРАЧ), діяльності людини (СМЕРТЬ Є ПОМИЛКА, ВБИВСТВО, СОН, ВІЙНА, ПОДОРОЖ, РУЙНУВАННЯ), природнього явища (СМЕРТЬ Є ВОГОНЬ, ТЕМРЯВА) та абстрактного явища (СМЕРТЬ Є НЕЗВОРОТНІСТЬ, НЕСПРАВЕДЛИВІСТЬ, ДОЛЯ, ГОРЕ, КІНЕЦЬ, КІНЕЦЬ ЖИТТЯ, ПІДСУМОК, НЕВДАЧА, ЗАБУТТЯ, САМОТНІСТЬ).

Отже, концепт СМЕРТЬ утворює когнітивний каркас поетичних текстів американського поета К. Сендберга.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абиева Н. А. Картина мира и языковая номинация / Н.А. Абиева // Проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков. - СПб., 2000. - Вып. 4. - С. 158-172.
2. Аскольдов С. А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 267–279.
3. Бабушкин А. П. Концептуальные типы значений / А.П. Бабушкин // Контрастивные исследования лексики и фразеологии русского языка. – Воронеж, 1996. – С. 14.
4. Балбина Е. В. Специфика языковой картины мира // Единицы языка и их функционирование. - Саратов, 2002. - Вып. 8. - С. 222 – 226.
5. Белехова Л. И. Архетипические словесные образы в современной американской поэзии // Вісник Київського лінгвістичного університету. Серія Філологія. – 1999. – Т. 2, № 2. – С. 26 – 38.
6. Белехова Л. І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії): [моногр.] / Л.І. Белехова. – Херсон: Айлант, 2002 – 368 с.
7. Бехта І.А. Теоретичні засади дискурсивної стилістики. Нова філологія: збірник наукових праць. – Запоріжжя: ЗНУ, 2012. – № 49. – С. 21-24.
8. Болотнова Н. С. Типы концептуальных структур поэтических текстов / Н.С. Болотнова // Матер. VIII Всероссийского науч. семинара «Художественный текст: Слово. Концепт. Смысл». – Томск: ЦНТИ, 2006. – С. 34 – 40.
9. Бондаренко О. С. Про співвідношення між мовною та концептуальною картинами світу / О.С. Бондаренко // Наук. зап. Луганського нац. пед. ун-ту. – Вип. 4. – Т. 1. – Сер. «Філологічні науки». – Луганськ : Альма-матер, 2003. – С. 37 – 45.

10. Вайсгербер Й. Л. Родной язык и формирование духа / Й.Л.Вайсгербер. – М. УРСС Эдиториал, 2004. – 232 с.
11. Васильева В. Ф. Языковая картина мира: миф и реальность / В.Ф.Васильева // Вестник московского университета. – М., 2009. - № 3. – С. 22 – 30.
12. Воробйова О. П. Лексико-грамматическое поле концепта / О.М.Воевудская // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж, 2001. – С. 11–113.
13. Воркачев С. Г. Лингвоконцептология и межкультурная коммуникация: истоки и цели [Электронный ресурс] / С.Г. Воркачев // Филологические науки, 2005. – № 4. – С. 76–83. – Режим доступа: oleshkov.info-tag.ru/doc/160.doc
14. Гайдук Г. В. Концепт як базове поняття когнітивної лінгвістики [Електронний ресурс] / Г.В. Гайдук. – Режим доступа: [http://www.rusnauka.com/27\\_SSN\\_2012/Philologia/3\\_117439.doc.htm](http://www.rusnauka.com/27_SSN_2012/Philologia/3_117439.doc.htm)
15. Грецкая С. С. Концепт REVENGE/МЕСТЬ в контексте классификаций ценностных ориентаций и культур / С.С. Грецкая // Вестник Московского университета. – М., 2012. - № 1. – С. 178 – 184.
16. Демьянков В.З. Прагматические основы интерпретации высказывания / В.З. Демьянков // Известия РАН Сер. Литературы и языка. – 1981. – Т.4. – № 4. – С. 368-377.
17. Жайворонок В. В. Проблема концептуальної картини світу та мовного її відображення / В.В. Жайворонок // Культура народів Причорномор'я. – № 32. – 2002. – С. 51– 53.
18. Жданова Л. М. Вариативность в текстах художественной литературы / Л.М. Жданова // Функции единиц языка в системе текста: Сб. науч. трудов. – Выпуск 294. – М. , 1987. – С. 5 – 12.
19. Заболотська О. В. Імперативні синтаксичні конструкції в англomовному поетичному дискурсі: когнітивно-прагматичний аспект:



- дис. ... канд. філ. наук: 10.02.04 / Олександра Володимирівна Заболотська. – Херсон, 2012. – 241 с.
- 20.Залевская А. А. Концепт как достояние индивида / А.А. Залевская // Психолингвистические исследования слова и текста: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. –С. 5 –18.
- 21.Залевская А. А. Психолингвистический подход к проблеме концепта / А.А. Залевская // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж, 2001. – С. 39.
- 22.Затонский Д. Что такое модернизм? // Контекст 1974. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука. – 1975. – С. 135 – 168.
23. Ільницька Л.Л. Англомовний сугестивний дискурс: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 „Германські мови” / Л.Л.Ільницька. – Харків, 2006. – 20 с.
- 24.Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя): [монографія] / О. М. Кагановська. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2002. – 292 с.
- 25.Карасик В. И. Культурные доминанты в языке / В.И. Карасик // Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2002. – 331 с.
- 26.Караулов Ю.Н., Петров В.В. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса // Т.А. ван Дейк. Язык. Познание. Коммуникация / Пер. с англ.: Сб. работ / Сост. В.В.Петрова; Под. Ред. В.И. Герасимова; Вступ. стат. Ю.Н. Караулова и В.В. Петрова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 5 – 11.
- 27.Красных В. В. Свой среди чужих: миф или реальность? / В.В. Красных – М.: Гнозис, 2003. – 375 с. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/231832/>
- 28.Крюкова Г. А. Концепт. Определение объема содержания понятия [Электронный ресурс] / Г.А. Крюкова. – Режим доступа:

<http://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-opredelenie-obema-soderzhaniya-ponyatiya>

29. Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина ; под ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 245 с.
30. Левин И. Ю. Лирика с коммуникативной точки зрения / И.Ю. Левин // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – С. 464 – 482.
31. Лисиченко Л. А. Структура мовної картини світу / Л.А. Лисиченко // Мовознавство. – 2004. – № 5-6. – С. 36 – 41.
32. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка [Электронный ресурс] / Д.С. Лихачев // Серия литературы и языка – 1993. – Том 52 (1). – С. 3-9. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/izvest/1993/01/931-003.htm>
33. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика : учеб. Пособие / В.А. Маслова. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 256 с.
34. Маслова Ж. Н. Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке: монография; Мин-во обр. и науки РФ, ГОУВПО «Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина» / Ж.Н. Маслова. – Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2010. – 280 с.
35. Мацьків П. До питання про мовну та концептуальну картини світу / П. Мацьків // Лінгвостилістика: об'єкт – стиль, мета – оцінка: Збірник наукових праць, присвячений 70-річчю від дня народження проф. С.Я. Єрмоленко / [відп. ред. Академік НАН України В.Г.Скляренко]. – К.: НАН України, Ін-т української мови, 2007. – С. 203 – 209
36. Маріна О.С. Констрастивні тропи і фігури в американській поезії модернізму: лінгвокогнітивний аспект: дис. ... канд. філ. наук: 10.02.04 / Олена Сергіївна Маріна. – К., 2004. – 202 с.
37. Мороз О.Л. Лінгвокогнітивні ті лінгвостилістичні засоби реалізації тональності поетичного тексту (на матеріалі американської поезії ХХ

- століття): дис..канд. філ. Наук: 10.02.04 / Олена Леонідівна Мороз. – Херсон, 2012. – 227 с.
38. Ніконова В. Г. Концептуальний простір трагічного в п'єсах Шекспіра: поетико-когнітивний аналіз: дис. ...доктора філол. наук: 10.02.04 / Ніконова Віра Григорівна. – Дніпропетровськ, 2008. – 558 с.
39. Павилёнис Р. И. Понимание речи и философия языка / Р.И.Павилёнис // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 17. Теория речевых актов. – М.: Прогресс, 1986. – С. 380 – 388.
40. Петренко Н. В. Займенник у віршованих текстах американської поезії: когнітивно-семіотичний та лінгвосинергетичний аспекти: дис... к. філол. н. : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Наталя Володимирівна Петренко. – Херсон, 2008. – 203с.
- 41.Петрова Л. Информационные технологии в описании художественной картины мира / Л. Петрова // Наукові праці національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. – К., 2006. - №. 16. – С. 179 – 186.
- 42.Попова З. Д. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А.Стернин. – М.: АСТ: Восток–Запад, 2007. – 314 с.
- 43.Попова З. Д. Понятие концепта [Электронный ресурс] / Попова З.Д., Стернин И.А. // Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2010. – 314 с. – Режим доступа: <http://zinki.ru/book/kognitivnaya-lingvistika/ponyatie-koncepta/>
- 44.Поэтическая картина мира: слово и концепт в лирике серебряного века: материалы VII Всероссийского научно-практического семинара / Под ред. Н. С. Болотновой. – Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2004. – 160 с.
- 45.Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А.М. Приходько. — Запоріжжя: Прем`єр, 2008. – 332с.

- 46.Серебренников Б. А. К проблеме «язык и мышление» (всегда ли мышление вербально?) / Б.А. Серебренников // Сравнительное лингвистическое языкознание. – 1977. –№ 1. – С. 9 – 17.
- 47.Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: дис. док. филолог.наук: 10.02.19 / Геннадий Геннадьевич Слышкин. – Волгоград, 2004. – 327 с.
- 48.Слухай Н. В. Сучасні лінгвістичні теорії концепту як мовнокультурного феномену / Н.В. Слухай // Мовні і концептуальні картини світу. – К., 2002. – № 7. – С. 462 – 470.
- 49.Соколовская Ж. П. «Картина мира»: системность, моделирование и лексическая семантика / Ж.П. Соколовская. – Книга 4. - Ялта, 1999. – 173 с.
- 50.Ставицька Л. О. Эстетика слова у художній літературі 20-30 рр. ХХ ст. (Системно-функціональний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук / Ставицька Л.О. – К., 1996. – 51 с.
- 51.Ставицька Л. О. Мовні засоби вираження наскрізного образу як елемента індивідуальної естетичної системи // Семасіологія і словотвір: Збірник наукових праць. – К.: Наук.думка, 1989. – С.98 – 102.
- 52.Степанов Ю. С. Концепт [Електронний ресурс] / Ю.С. Степанов. – Режим доступу: <http://ec-dejavu.ru/c/Concept.html>
- 53.Стернин И. А. Методика исследования структуры концепта // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / И. А.Стернин. – Воронеж : Воронежский гос. ун-т, 2001. – С. 58 – 63.
- 54.Сулейменова Э. Д. Понятие смысла в современной лингвистике / Э.Д. Сулейменова. – Алма-Ата: Мектеп, 1989. – 160 с.
55. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М., 1996. – С. 96, 215.

56. Фесенко И. М. Современная картина мира и её отражение в английском языке / И.М. Фесенко // Вісник Запорізького державного університету (Серія «Філологічні науки»). – 2001. - № 4. – С. 130 – 132.
57. Филимонова А.В. Проблема адресата в поэтическом дискурсе / А.В.Филимонова // Вісник ХНУ, № 897. – Х.: 2010. – С.154 – 158.
58. Чернишенко І. А. Фактори формування національних мовних картин світу / І.А. Чернишенко // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2007. – Вип. 32. – С. 158 –162.
59. Шевченко І.С. Когнітивно-прагматичні дослідження дискурсу / І.С. Шевченко // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен. – Х.: Константа, 2005. – С. 105-117.
60. Энциклопедический словарь символов [авт. – сост. Н.А.Истомина]. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 1056 с.
61. Dirven R., Verspoor M. Cognitive Exploration of Language and Linguistics. - John Benjamins Publishing Company, 2004. – 274 p.
62. Freeman M.H. Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature / M.H. Freeman // Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective / ed. by A. Barcelona. – Berlin; N.Y.: Mouton de Gruyter, 2000. – P. 253–281.
63. Kristeva J. Revolution in poetic language. - New York: Columbia University Press, 1984.
64. Kvecses Z. Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling. – Cambridge: Maison des Science de L’Homme and Cambridge University Press, 2000. – P. 79 – 93.
65. Lakoff G. The contemporary theory of metaphor / G. Lakoff // Metaphor and Thought / ed. Andrew Ortony. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – P. 202–251.
66. Lakoff G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago; L.: The University of Chicago Press, 1980. – 242 p.

67. Longman Dictionary of Contemporary English: Forth ed. – L., N.Y.: Longman, 2005. – 1950 p.

### СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

68. Sandburg C. A million young workmen [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com/poem/a-million-young-work-men/>
69. Sandburg C. And They Obey [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com/poem/and-they-obey/>
70. Sandburg C. Anna Imroth [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com/poem/anna-imroth/>
71. Sandburg C. Autumn Movement [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com/poem/autumn-movement/>
72. Sandburg C. Basket [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com/poem/basket/>
73. Sandburg C. Bringers [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com/poem/bringers/>
74. Sandburg C. Cool Tombs [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com/poem/cool-tombs/>
75. Sandburg C. Crimson Changes People [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com/poem/crimson-changes-people/>
76. Sandburg C. Death Snips Proud Men [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com/poem/death-snips-proud-men/>
77. Sandburg C. Finish [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com/poem/finish-6/>
78. Sandburg C. Graves [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com/poem/graves/>
79. Sandburg C. Home Thoughts [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poemsabout.org/home-thoughts-carl-sandburg/>

80. Sandburg C. Iron [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.poemhunter.com/poem/iron/>
81. Sandburg C. Jack [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.poemhunter.com/poem/jack/>
82. Sandburg C. Jaws [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.poemhunter.com/poem/jaws/>
83. Sandburg C. Killers [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.bartleby.com/165/67.html>
84. Sandburg C. Never born [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.poemhunter.com/poem/never-born-2/>
85. Sandburg C. Pals [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.poemhunter.com/poem/pals/>
86. Sandburg C. Pearl Fog [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.poemhunter.com/poem/pearl-fog/>
87. Sandburg C. Smoke [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.poemhunter.com/poem/smoke-48/>
88. Sandburg C. Onion Days
89. Sandburg C. Tangibles
90. Sandburg C. Shirts
91. Sandburg C. Humdrum
92. Sandburg C. Timesweep
93. Sandburg C. Troths
94. Sandburg C. Theme in Yellow
95. Sandburg C. Three Pieces On The Smoke Of Autumn
96. Sandburg C. Corn Hut Talk
97. Sandburg C. Winter Milk
98. Sandburg C. Stripes
99. Sandburg C. Places
100. Sandburg C. Night Stuff
101. Sandburg C. Glimmer

102. Sandburg C. Paula
103. Sandburg C. Offering And Rebuff
104. Sandburg C. Prairie Waters by Night
105. Sandburg C. Blue Ridge