

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

імені В. Н. КАРАЗІНА

Кафедра української мови

ЕМОТИВНІ КОНЦЕПТИ МАЛОЇ ПРОЗИ АНДРІЯ ЛЮБКИ
(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «КІМНАТА ДЛЯ ПЕЧАЛІ»)

Кваліфікаційна робота
студентки IV курсу
філологічного факультету
(спеціальність – українська мова
та література)
Васяніної Карини Юріївни
Науковий керівник:
Губарева Галина Анатоліївна
кандидат філологічних наук,
доцент

Харків – 2023

Анотація

Васяніна К. Ю. Емотивні концепти малої прози Андрія Любки

(на матеріалі збірки «Кімната для печалі»)

У роботі проаналізовано засоби та способи вираження емотивних концептів в оповіданнях збірки А. Любки «Кімната для печалі». Виявлено, що автор використовує прямі номінації почуттів, фразеологізми, метафори, що забезпечують називання чи експресивне вираження почуттєвих станів та опис тілесних реакцій. Розглянуто особливості змістового наповнення й вербалізації найбільш показових для авторського художнього дискурсу емотивних концептів, а саме: ПЕЧАЛЬ, САМОТНІСТЬ, ЩАСТЯ. З'ясовано, що письменник надає перевагу дієслівним конструкціям, тому описи здебільшого виразно динамічні, зображують набуття емоційних станів, перехід з одного стану в інший, наростання почуттів.

Ключові слова: концепт, емотивний концепт, номінація, емотивність, метафора, вербалізація.

Summary

Vasianina K. Emotional concepts of Andriy Lyubka's short fiction

(based on the collection «Room for sorrow»)

The means and methods of expressing emotive concepts in the stories of A. Liubka's collection "A Room for Sadness" are analyzed at work. It is found that the author uses direct nominations of feelings, phraseological units, and metaphors that provide the naming or vivid expression of emotive states and the description of bodily reactions. The peculiarities of the content and verbalization of the most indicative emotive concepts for the author's artistic discourse, namely SADNESS, LONELINESS, and HAPPINESS, are considered. It is found that the writer prefers verbal constructions, so the descriptions are mostly expressively dynamic, portraying the acquisition of emotional states, the transition from one state to another, and the increase of feelings.

Keywords: concept, emotive concept, nomination, emotionality, metaphor, verbalisation.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕМОТИВНИХ КОНЦЕПТІВ.....	8
1.1. Сутність поняття <i>концепт</i>	8
1.2. Підходи до класифікації концептів	11
1.3. Поняття емотивного концепту та способи його вербалізації	13
Висновки до розділу 1.....	18
Розділ 2. ЕМОЦІЙНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ СТАН ГЕРОЇВ І СПОСОБИ ЙОГО ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ.....	20
2.1. Безпосереднє називання емоційних станів.....	20
2.1.1. Пряме називання емоцій.....	20
2.1.2. Образна репрезентація емоцій.....	24
2.1.3. Фразеологізми як засіб вербалізації емоційних станів.....	27
2.2. Опис невербального вираження емоцій та почуттів.....	30
Висновки до розділу 2.....	33
Розділ 3. КЛЮЧОВІ ЕМОТИВНІ КОНЦЕПТИ ХУДОЖНЬОЇ КАРТИНИ СВІТУ А. ЛЮБКИ: ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВЕ НАПОВНЕННЯ.....	35
3.1. Емотивний концепт ПЕЧАЛЬ.....	35
3.2. Емотивний концепт САМОТНІСТЬ.....	40
3.3. Емотивний концепт ЩАСТЯ	43
Висновки до розділу 3.....	47
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	52

ВСТУП

Концептуальний підхід є одним з актуальних у сучасній лінгвістиці та в низці інших гуманітарних наук. Пояснити це можна тим, що він уможливлює розгляд концепту не тільки як явища однієї з наук, а комплексно, як одиницю загальної концептуальної моделі світу, у лінгвальному плані це дає змогу з'ясувати зв'язок мовного та позамовного в його дискурсивних виявах.

У мовознавстві можна виділити два основні напрями, які звертаються до концептуального аналізу, – когнітивна лінгвістика та лінгвокультурологія. Принципово важливим є те, що ці напрями не протиставляються один одному, вони взаємопов'язані, що дає підстави вченим виділяти інтегральну дисципліну лінгвоконцептологію [Космеда, 2010]. Різновекторною є хіба що спрямованість досліджень: якщо лінгвокультурологічний підхід передбачає шлях від культури до свідомості носія мови, то когнітивний, навпаки, від ідіолекту до культури.

Актуальність дослідження. Останніми роками науковці все більше уваги приділяють емоційній сфері життя людини. До сьогодні ще немає однозначного визначення емоцій навіть у фізіології та психології, науковці часто наголошують, що це складна сфера людського життя, яка тісно переплітається з іншими явищами психології, а саме: темперамент, особистість, настрій та ін. Проблема емоцій та їх вербалізації є актуальною для мовознавства, у якому навіть виділяють лінгвістику емоцій. Такі дослідження відбуваються принаймні у двох напрямках – семантичному та концептуальному.

Традиційно в лінгвістиці вивчають емоційно забарвлену й експресивну лексику як засіб вираження емоційних станів та емоційно-оцінного ставлення до висловленого. Зокрема, дослідженням такої лексики займається Н. Бойко, розглядаючи лексико-граматичні групи експресивної лексики та семантичну структуру експресивних слів, які характеризують емоційно-почуттєву сферу [Бойко 2005, 2009, 2012, 2014]. Студії Л. Ніколаєнко також присвячено аналізу мовних засобів позначення та дескрипції почуттів, а саме семантичній репрезентації емоцій, а також специфіці метафоричного вираження емоцій у слов'янських мовах із застосуванням когнітивного підходу [Ніколаєнко 2009,

2016]. Окремі розвідки висвітлюють лексичну репрезентацію певних емоцій, наприклад гніву [Гірняк 2019].

В українській лінгвістиці з'являється дедалі більше розвідок, у яких мовознавці аналізують особливості вербалізації окремих концептів, що об'єктивують емоції та почуття людини, в різних мовних картинах світу. Зокрема, застосовуючи зіставний підхід, Л. Ніколаєнко, описує емоційний концепт ЗАЗДРИСТЬ у польській та російській мовах [Ніколаєнко 2012], специфіку концептуалізації емоцій групи «Співчуття» в польській, українській і російській мовах [Ніколаєнко, 2016], О. Краєвська – репрезентацію емоційного концепту ІНТИМНІСТЬ у семантичній структурі слів української та англійської мов [Краєвська 2016]. Дослідники часто вдаються до описового аналізу, зокрема, Л. Близнюк досліджує структурно-семантичні та когнітивні параметри концепту HEIMWEN у німецькій мові [Близнюк 2016], М. Петришин – вираження концепту «Негативні емоції» у латинських пареміях [Петришин 2021], Л. Ніколаєнко – концепт HAPPINESS в англійських прізвиськових номінаціях [Ніколаєнко 2020]. Ж. Краснобаєва-Чорна моделює українську емотивну картину світу фразеологічними засобами [Краснобаєва-Чорна 2018].

Надзвичайно важливу цінність має образна концептуалізація емоцій у художньому дискурсі. Узагальненими розвідками на цю тему є роботи Н. Спіжавки про метафори емоційного концепту ГНІВ у сучасній англійському художній літературі [Спіжавка 2010], О. Малиненко – про вербалізацію полярних емотивних концептів LOVE – HATE у британському художньому дискурсі [Малиненко 2013], Д. Вороніної – про способи та засоби вербалізації концепту РЕВНОЩІ в текстах сучасної художньої англійської літератури [Вороніна 2014], Л. Козловської та Г. Дяченко – про образну реалізацію концепту САМОТНІСТЬ у поетичній картині світу кінця XX – початку XXI століття [Козловська, Дяченко 2021]; Є. Моштанг – про лексико-синтаксичні засоби вираження емоцій в українській жіночій мандрівній прозі [Моштанг 2017]; Н. Цинтар розглядає реалізацію категорії емотивності в англomовному художньому дискурсі XIX та XXI століть із застосуванням гендерного підходу

[Цинтар 2021]. О. Липчанко зіставляє засоби вираження емоційного концепту ГНІВ / ANGER в англійських та українських малих фольклорних жанрах [Липчанко 2011].

Плідним є дослідження вербалізації емоцій на матеріалі творів одного письменника. Подібні праці дозволяють відстежити особливості мовної концептуалізації емоційно-чуттєвої сфери крізь призму ідіостилу. Прикладами можуть слугувати розвідки О. Коляденко – про когнітивні метафори як спосіб передавання концепту СТРАХ у творах М. Коцюбинського [Коляденко 2009], М. Степанюк про семантичні поля концепту РАДІСТЬ у романах сестер Бронте [Степанюк 2015]. Крім того, лінгвісти вивчають особливості вербалізації емотивних концептів в окремих творах, наприклад, О. Кордонець вдається до зіставного аналізу художнього втілення концепту ЩАСТЯ в мініатюрах Богдана Лепкого «Цвіт щастя» та «Щастя» Лесі Українки [Кордонець 2015]; О. Калита зосереджується індивідуально-авторських прийомах відтворення емоційних станів у романі М. Стельмаха «Хліб і сіль» [Калита 2018]; К. Шах описує механізми вираження емоційних станів у «Листах до сина» Василя Стуса [Шах 2021].

Художній дискурс може реалізовуватися в різних формах, зокрема, одним із таких виявів є мала проза. У сучасній українській літературі з'явилася низка авторів, які пишуть малу прозу, серед них і Андрій Любка – письменник, колумніст, перекладач, волонтер. Наразі він автор трьох поетичних збірок, трьох романів, семи збірок короткої прози. «Кімната для печалі» – збірка оповідань, видана літературною корпорацією Meridian Czernowitz 2016 року, вона номінована на премію «Книга року ВВС-2016» в Україні. Сам автор про свою збірку писав: «Після "Карбіда" мені захотілося написати абсолютно несподівану книжку, якщо та була веселою й кримінальною, то "Кімната для печалі" – це таке саудаде й фаді, ностальгія й меланхолія. Здається, ці оповідання за настроєм найближче до моїх віршів. Щось на кшталт "Ти прокинешся зранку в кімнаті для печалі і скажеш: ця твоя здорова їжа колись мене вб'є"» [Любка 2017].

Мета роботи – з’ясувати специфіку вербалізації емотивних концептів у малій прозі Андрія Любки.

Завдання роботи:

- 1) описати безпосередні й опосередковані способи вербалізації емоцій у мові творів автора;
- 2) виділити ключові емотивні концепти дискурсу прози А. Любки й описати їх художньо-сміслові наповнення;
- 3) визначити провідні мовні засоби втілення цих емотивних концептів у тексті та з’ясувати їхні функції;
- 4) виявити ідіостильові риси автора з огляду на специфіку мовної концептуалізації емоційних станів.

Об’єкт: мовні засоби вираження емоцій. **Предмет:** їхні семантичний, функційні особливості, концептуальний зміст.

Методи дослідження: узагальнення, зіставлення, описовий; методи концептуального, семантичного, стилістичного аналізу.

Матеріал дослідження: збірка А. Любки «Кімната для печалі» [Любка, 2016].

Новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше цілісно проаналізовано засоби мовного втілення емоцій у текстах малої прози Андрія Любки, виявлено й схарактеризовано показові для автора прийоми концептуалізації емоційних станів персонажів, а також їх образного втілення.

Апробація. Участь у двох конференціях: 19th International Scientific Conference «Human Potential Development» (20 квітня 2022 року, м. Каунас, Литва, Університет Миколаса Ромеріса, дистанційно); I Всеукраїнська (НЕ)класична студентська наукова інтернет-конференція «Мовно-літературний коворкінг» (22 листопада 2022 року, м. Харків, Україна, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, дистанційно). Опубліковано тези доповіді «Особливості мовної концептуалізації емоцій у дискурсі малої прози Андрія Любки» [Васяніна].

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕМОТИВНИХ КОНЦЕПТІВ

1.1. Сутність поняття *концепт*

Поняття концепту дослідники виділяють як одне з базових у лінгвістиці. У перекладі з латини «conceptus» означає «зачаття». Значення «зародковості», «початковості» наштовхує на те, що концепт – це таке явище, яке несе в собі зародки уявлення про певні явища чи предмети.

Первісно цей термін використовувався у математичних науках, звідки і прийшов до мовознавства та інших дисциплін. Як математичне явище концепту використовувалося на позначення змісту поняття й ототожнювався з терміном *сенси*. До сьогодні лінгвісти не дійшли консенсусу щодо визначення терміна *концепт*, існує велика кількість варіантів пояснення цього поняття, причиною можна вважати складність самого терміна, а також те, що він з'явився у мовознавстві досить недавно.

До методології концептуального аналізу звертаються в межах когнітивної лінгвістики, а також лінгвокультурології. Представники когнітивного напрямку говорять про сутність концепту як про явище ментального характеру, розумове явище, глобальну розумову одиницю. О. Селіванова визначає концепт як «інформаційну структуру свідомості, організовану одиницю пам'яті, яка являє собою сукупність знань про об'єкт пізнання». Дослідниця зауважує, що зароджується концепти в період пізнавальної діяльності, а основною його метою є відображення й типізація досвіду людини, тобто він (концепт) певним чином групує всю отриману інформацію у свідомості людини [Селіванова 2006, с. 318]. А. Загнітко пише: «Концепт – глобальна одиниця мисленнєвої діяльності, він є квантом структурованого знання. Люди мислять концептами, їхня парадигматика виливається у синтагматичні вияви у мовленнєвій діяльності» [Загнітко 2010, с. 12]. Згадані вище дослідники розглядають

концепт як одиницю мислення, яка становить комплекс знань та уявлень про конкретний об'єкт або явище. Концепти утворюються або розширюються в той момент, коли людина отримує нову інформацію про вже відомий або досі не знаний предмет. Отже, узагальнюючи, можна сказати, що концепт – це те, чим мислить кожна конкретна людина або група осіб.

Відмінність лінгвокультурологічного підходу полягає у тому, що його прихильники, досліджуючи концепт, акцентують на культурному коді в його розумінні. На думку цих мовознавців, вся культура існує в сукупності концептів, тому для вивчення концепту важливою є саме та культурна інформація, яку він у собі несе. А. Вежбицька наголошує, що «концепт – об'єкт ідеального світу, який має ім'я визначається набором семантичних даних і відображає культурне уявлення про дійсність» [Wierzbicka 1999, с. 90]. Ж. Краснобаєва-Чорна зазначає, що концепт є доволі розлогим поняттям, яке відзначається зв'язком із багатьма аспектами життя людини, а саме: з мовленням та мовою, мисленням, психологічними аспектами, етнокультурною специфікою, пам'яттю, емоційними чинниками, особливостями переживання певних життєвих подій тощо. Він (концепт) характеризується «автореферентністю, відкритістю, вічністю, динамічним характером, гнучкістю, множинністю складників, тривалістю і складністю формування, стереотипністю і константністю, кодованістю у чуттєво-образних уявленнях, відображенням ментальної дійсності, виконує пізнавальну функцію, функції збереження знань про світ, структурування знання, орієнтування у світі» [Краснобаєва-Чорна 2009, с. 41].

В. Кононенко у своїх роботах наголошує, що «концепт – носій узагальненого поняттєвого значення, що спирається на постійні підвалини-константи» [Кононенко 2004, с. 3]. На думку лінгвіста, концепт – «явище і культурологічне, і психологічне, оскільки зумовлене соціолінгвістичними чинниками» [Кононенко 2004, с. 5].

К. Мізін і О. Петров подають дефініцію лінгвокультурного концепту, беручи до уваги його структурно-змістову побудову і визначаючи як

«комплексне ментальне утворення, що має тришарову структуру (поняттєвий, образно-перцептивний і ціннісний складники) та розмиті межі як між цими шарами, так і з концептами-корелятами» [Петров, Мізін 2019].

Слід зазначити, що більшість мовознавців сходяться на думці про доцільність виокремлення в концепті поняттєвого, або інформаційного, образно-чуттєвого та ціннісного, або інтерпретаційного, компонентів.

Поняттєвий, або інформаційний компонент, є результатом мисленнєвої діяльності людини. Названий компонент, як зауважує В. Карасик, співвідноситься із словниковим визначенням певного поняття чи явища, фіксує найважливіші його ознаки: «опис, структуру, дефініцію» [цит. за: Загнітко 2017, с. 99]. Ціннісний компонент дехто з мовознавців вважає найважливішим, адже саме акцентом на ньому його змістове наповнення відрізняється від інших ментальних утворень. Цей компонент несе в собі оцінку, реакцію людини на іншу особу, предмет чи явище з метою визначити його цінність. Образно-чуттєвий (перцептивний) компонент – сукупність знань, уявлень, асоціацій, які являють собою «реакції» свідомості окремої людини на той чи той концепт. У своїй статті Н. Гошилик зауважує: «У формуванні образного компонента концепту основну роль відіграють внутрішня форма мовних одиниць та асоціативні ознаки, закріплені у свідомості (як периферійні, додаткові, так і основні, ядерні)» [Гошилик 2007, с. 180].

К. Голобородько обстоює підхід, відповідно до якого концепт має сферичну будову: ядро (ключове слово, ім'я концепту і його семантичне наповнення), приядерну зону («суб'єктивні семантичні ознаки, що виникли в процесі концептуалізації та пов'язані з базовими ознаками асоціативно») та периферію (індивідуальні слововживання). Сферичну структуру концепту визначають «контекст знання і контекст світобачення автора» [Голобородько 2010, с. 41].

Для позначення цих шарів дослідник стосовно художнього концепту уживає термін *художньо-сміслові наповнення*, тобто певну «сукупність узуальних значень і контекстуальних смислів у художньому мовомисленні творчої особистості» [Голобородько 2010, с. 51]. В. Кононенко, розглядаючи концепт

як художню категорією, наголошує, що він входить у художній дискурс «як компонент його формування, самого існування тексту» [Кононенко 2008, с. 277]. Якщо говорити про реалізацію концепту в художньому дискурсі, то він «становить синтез індивідуально-авторського розуміння, традиції загальнонаціонального вживання певного мовного знака, його загальнолюдського усвідомлення» [Голобородько 2010, с. 48]. Концепт у просторі художнього тексту постає «результатом уяви митця, який конструює нову реальність відповідно до індивідуального світобачення, внутрішніх інтенцій» [Голобородько 2010, с. 49].

У висновку можна сказати, що на сьогодні існує безліч думок науковців стосовно визначення та сутності поняття «концепт». Спираючись на розглянуті вище дефініції, виходимо з такого розуміння терміна: концепт – це глобальна одиниця мислення у свідомості людини, що містить культурно марковану сукупність знань про конкретні предмети та явища та має безпосередній зв'язок із лексичним та асоціативно-образним значенням слів-вербалізаторів. Саме цим терміном будемо послуговуватися в цій роботі, при цьому зважаючи на специфіку його художньої реалізації, що заломлена крізь призму світобачення автора.

1.2. Підходи до класифікації концептів

Досить складним та неоднозначним є питання типології концептів, навіть представники одного напрямку пропонують різні класифікації. Загалом усі вони відрізняються характером того критерія, який береться за основу.

Окрім структурно-семантичної типології, виділяють і дискурсну класифікацію концептів. За такого підходу концепти аналізують із погляду їх актуалізації в тому чи тому тексті.

У своїх працях відома дослідниця О. Селіванова пропонує виділяти в межах концепту такі групи:

- Ідіоконцепти – це концепти, які існують у свідомості окремої, конкретної людини.

- Узуальні концепти – це концепти, які існують у свідомості групи людей поєднаної, наприклад, спільними інтересами, роботою, хобі.
- Етноконцепти – це концепти, які існують у свідомості людей однієї національності, одного народу.
- Загальнолюдські концепти – це концепти, які існують у свідомості всього людства, є характерними для різних народів [Селіванова 2008].

Аналізуючи наведену класифікацію, розуміємо, що за основний критерій поділу дослідниця бере те, хто виступає носієм конкретного знання: окрема особа чи групи осіб, які певним чином пов'язані.

Інша українська мовознавиця, Ж. Краснобаєва-Чорна, узагальнюючи різні підходи науковців, пропонує класифікаційну схему, у якій виділяє три основні параметри розрізнення концептів, а саме:

1) історико-культурологічний параметр, за яким слід розподіляти концепти на світові та національні;

2) ціннісно-соціологічний параметр, який, у свою чергу, дослідниця поділяє на менші аспекти:

а) матеріальний вимір;

б) духовний вимір (пізнавальні, інтелектуальні, моральні, філософські, правові, релігійні);

в) політичні, екологічні, економічні виміри;

3) когнітивний параметр, який аналогічно до названого вище містить свої підпункти:

а) генетичний параметр (розрізнення первинного та вторинного походження концептів);

б) структурний параметр (поділ на прості та складні утворення; мікроконцепти, макроконцепти);

в) семантичний параметр (за яким виділяє концепт-мінімум, концепт-максимум, енциклопедичний додаток).

Окресливши свій погляд на групування концептів, дослідниця все ж зазначає, що, звичайно, можливі і додаткові рівні класифікації. Як приклад

Ж. Краснобаєва-Чорна наводить розподіл за соціолінгвістичним, лінгвокультурологічним та гносеологічним параметрами [Краснобаєва-Чорна 2007, с. 50].

Ознайомившись із запропонованими підходами, можна дійти висновку, що питання групування концептів є доволі проблемним. Пов'язано це з тим, що саме явище концепту складне, багатовимірне, та порівняно, нещодавно з'явилося у мовознавстві. Багато вчених працюють над питання його класифікації і, незважаючи на те, що загальна кількість уже наявних підходів досить велика, все ж нові погляди активно з'являються і сьогодні. З огляду на це, досі не існує одного загальновизнаного підходу до групування концептів. А оскільки різні мовознавці в основу свого поділу вкладають різні критерії, існує така варіативність та відмінність навіть між класифікаціями дослідників одного напрямку лінгвістики.

1.3. Поняття емотивного концепту та способи його вербалізації

У сучасному світі надзвичайно багато уваги приділено емоціям та їх впливу на життя людини. Безліч психологів та психотерапевтів обґрунтовують зв'язок між здоров'ям людини (психічним чи фізичним) та тими емоціями, які вона найчастіше відчуває. Оскільки емоції описуються мовними засобами, то можна зробити висновок, що емоції існують невід'ємно від мови. Тож багато науковців акцентують увагу на актуальності проблеми «емоцій у мові».

Звичайно, що найбільш повно та ґрунтовно проблема емоцій досліджена саме в психології, адже емоції є складовою психіки людини. У словнику психологічних термінів емоції визначають як «психічні стани чи процеси, характерні для людей та тварин, у яких реалізуються їхні ситуативні переживання» [Войтко 1982, с. 52]. Оскільки назване явище є доволі неоднозначним, цікавим, дискусійним та, особливо у наш час, популярним, то очевидним стає існування великої кількості різноманітних класифікацій. Наприклад, за рівнем збудження чи заспокоєння виділяють сенічні та астенічні емоції. Різняться вони тим, що перші – це емоції активних дій, вони

підштовхують до фізичної активності (наприклад, *страх, переляк*), а інші – це емоції пасивні, бездіяльні (наприклад, *розпач, страждання*). За характером вияву емоції прийнято розподіляють на позитивні (наприклад, *тріумф, захват*) та негативні (наприклад, *злість, жах*). За моментом формування емоції поділяють на первинні, або нижчі, та вторинні, або вищі. До первинних зараховують ті емоції, з якими людина народжується, які здатна відчувати ще немовлям, наприклад *голод, радість*. До вторинних належать емоції, які з'являються протягом життя, наприклад *пихатість, сором*. Робер Плутчик – відомий американський психолог – висунув теорію, що людина має вісім основних (прототипних) емоцій, а саме: гнів, страх, печаль, огида, здивування, довіра, радість та очікування. Не менш відомий дослідник Пол Екман у своїй роботі «Система кодування лицьових рухів» наочно продемонстрував, як виглядають емоції у момент їх проживання. Психолог виділяє сім базових емоцій, а саме: гнів, страх, печаль, огида, здивування, радість та прозріння [Ekman, Friesen 1978]. До того ж, у загальній картині світу існує полярний розподіл емоцій, що фіксує і мовна картина світу: вербалізація емоційних станів «відбиває склад фреймів концептосфери ЕМОЦІЯ, розташованих на двох полюсах, що репрезентують два світи – світ позитивних і світ негативних емоцій» [Бойко 2009, с. 26]. З усього цього можна зробити висновок, що питання класифікації емоцій є активно досліджуваним, але до сьогодні науковці не дійшли однієї загальноприйнятої типології.

Якщо говорити про лінгвістику, то основою досліджень у цій сфері для типологічного опису мовних одиниць вираження емоційної сфери є не лише психологічна класифікація емоцій, а й те, який компонент семантики слова відповідає за «повідомлення» про емоції та почуття людини, як мова кодує людські відчуття.

У когнітивній лінгвістиці для спостереження над специфікою мовного втілення емоційно-почуттєвої сфери людини уживають термін *емоційний концепт*. Концепти як ментальні утворення можуть існувати лише у поєднаннях, саме такі поєднання називають концептосферою. Відповідно,

концептосферою емоцій називають «певним чином структуровану сукупність емоційних концептів, пов'язаних між собою» [Коляденко 2018, с. 38].

Досліджуючи вербалізацію емоцій, О. Коляденко, пропонує визначення емоційного концепту, на яке ми будемо спиратися, оскільки вважаємо його найбільш повним та ґрунтовним: «багаторівневе поліструктурне ментально-мовне утворення, яке, з одного боку, є емоційною формою пізнання світу й через переживання корелює з мисленнєвими формами, з іншого, – сукупністю елементарних смислів, тобто осмислених емоцій або суб'єктом пізнання (наділеним певними віковими, гендерними, психічними та іншими характеристиками), або представниками певних соціальних груп (етнічних, професійних тощо)» [Коляденко 2018, с. 48].

О. Краєвська робить акцент на тому, що правильним терміном є саме *емотивний концепт*, а не емоційний. Пояснює це дослідниця тим, що емотивність – це спроможність мови за допомогою мовних засобів виражати емоційність як реалію, що насправді існує. На відміну від цього, емоційність – це те, як людина реагує на різноманітні емоційні події та ситуації. Відтак дослідниця зазначає, що термін «емоційність» варто розглядати у розрізі психології, а термін «емотивність» у мовознавчих дисциплінах [Краєвська 2016, с. 160].

За словами А. Миколайчук, досліджуючи слова на позначення емоцій у текстах у їх переплетеннях, а не лише крізь призму словникових дефініцій, ми вивчаємо сховані за ними моделі психічних переживань, що являють собою складні концептуальні структури, які часто створювалися на основі концептуальних метафор і метонімії [Mikołajczuk 2009, с. 15]. Приклади подібних метафор наводять Д. Джонсон та М. Лакофф у праці «Метафори, якими ми живемо», серед них такі: «суперечка – це війна», «кохання – це фізична сила», «душа – це крихка річ», «очі – це вмістилище емоцій» [Lakoff, Johnson].

Розглядаючи способи вираження емоційних концептів, дослідниця О. Коляденко виділяє дві групи таких ментальних утворень. До першої входять

вербалізовані концепти, тобто ті, які представлені різними мовними засобами. До другої групи зараховують невербалізовані, тобто ті, які передаються за допомогою рухів тіла, міміки, пантоміміки та символів [Коляденко 2018, с. 51].

Н. Киселюк зауважує, що емоційні стани можна «назвати, описати чи виразити» [Киселюк 2009]. Н. Березовська-Савчук спираючись на думку В. Шаховського, зазначає, що емоції можуть бути виражені різними способами, а саме: прямою номінацією (*кохання, ненависть, страх*), описово та за допомогою лексики, що виражає почуття (вигуки, звуконаслідування: *гиги; лась себе по грудях*) [Березовська-Савчук 2018, с. 104]. Вираження емоційних переживань у художньому тексті може бути в прямій мові самого персонажа, але надзвичайно важливою є передавання внутрішніх переживань через зовнішні прояви, тобто опис поведінки, рухів, міміки, жестів, положення тіла, голосу тощо.

У лінгвістиці усталилося розмежування лексики на позначення емоцій, тобто такої, що прямо їх номінує (*радість, радіти, радісний, радісно*), та емоційно (емотивно) забарвленої лексики (*тішитися, гнітючий, безутішно, ейфорія, шал*). Н. Бойко вказує, що «на мовному рівні емоційність трансформується в емотивність» [Бойко 2009, с. 28], яка закріплюється в семантичній структурі слова. О. Селіванова зазначає, що емотивність – це складник конотативного компонента в семантичній структурі мовної одиниці, який репрезентує емоційне ставлення носіїв мови до позначеного [Селіванова 2006, с. 142].

Сема емотивності реалізується у двох антонімічних варіантах: «схвалення» (позитивна емоційність) / «несхвалення» (негативна емоційність). У конкретних мовленнєвих актах кожен із цих варіантів репрезентується низкою сем, які здатні передавати такі емотивні смисли: 1) емоційний стан (*шаленство*), 2) становлення емоційного стану (*закипати*), 3) емоційний вплив (*чихвостити*), 4) емоційне ставлення (*панькатися*); 5) зовнішнє вираження емоцій (*крутитися*), 6) емоційне оцінювання (*сердешний*), 7) емоційну якість (*тоскний*) [Бойко 2005, с. 137]. Як видається, емоційне оцінювання і ставлення між собою поєднуються.

Для того, аби більш точно передати емоції персонажів, автори художніх творів досить активно використовують експресивну лексику. Експресивна лексика поєднує експресивну та номінативну функції, але остання помітно відходить на задній план, адже основне призначення такої лексики спрямоване на оцінювання певного факту дійсності, а не на позначення нових денотатів. Цікаво, що досить часто ототожнюють емоційність та експресивність. Відомий український дослідник В. Чабаненко зазначав, що помилковою є думка, наче експресія пов'язана лише з емоційним та художнім планами вислову, адже вона, окрім зазначених, стосується також вольового, естетичного, соціально-оцінного, семантичного, нормативного тощо. Відтак можна зробити висновок, що експресивність набагато ширша за емоційність, а отже, ці понятті не слід ототожнювати [Чабаненко 2002, с. 7].

Експресивність – це сема в лексичному значенні, яка вказує на інтенсифіковану виразність. Н. Бойко послуговується терміном *інтенсивно-параметричний компонент (ІПК)* на позначення сполучення «інтенсивно-динамічних та параметричних характеристик». Крім того, названий термін здатен відбити якісні ознаки у формах посилення та послаблення вияву [Бойко 2005, с. 171]. Дослідниця зазначає, що ІПК передусім зосереджується на відхиленнях якісних характеристик від нормативності. Експресивна лексика на позначення емоційно-чуттєвої сфери передає характер вияву емоцій, «чинники, які її зумовлюють, інтенсивність, глибину та тривалість, зовнішні впливи та прояви» [Бойко 2005, с. 333]. Наприклад, *пінитися, біситися* – дуже злитися.

Спираючись на праці Н. Бойко, О. Калити, Н. Киселюк, О. Коляденко, розглядаємо два способи вербалізації емоцій у тексті, а саме безпосередній та опосередкований. Безпосередній спосіб опису душевного стану персонажа відбувається через прямі й переносні назви емоцій і вияву внутрішніх станів.

Опосередкований спосіб передбачає вираження емоцій через опис реакцій тіла. Виділяють декілька основних типів проявів емоційних станів, які підлягають опису:

- 1) просодичні (сприймання органами слуху певного звуку, а саме сміху, зойку, реготу, плачу, шепоту, стогону);
- 2) мімічні (зміна виразу обличчя та його частин);
- 3) мануальні (рухи, які людина здійснює руками);
- 4) вегетативні (зміни в діяльності внутрішніх органів);
- 5) проксемічні (спосіб використання простору, положення тіла).

Окрім того, про емоційно-психологічний стан можуть свідчити описи інтер'єрів, пейзажів.

У висновку слід зазначити, що питання визначення вербалізації та навіть номінації розглянутого концепту є доволі дискусійним. Найбільш точним, з нашого погляду, є визначення та способи вербалізації запропоновані О. Коляденко, яким ми і будемо користуватися у роботі.

Висновки до розділу 1

Явище концепту, його опис та класифікації є популярним напрямом у мовознавстві. Незважаючи на те, що нині розроблено багато різноманітних тлумачень та класифікацій поняття, нові погляди все ще продовжують з'являтися. У цій роботі концепт будемо розглядати як глобальну одиницю мислення, яка міститься як у свідомості якоїсь конкретної людини, так і у свідомості групи осіб, несе в собі культурно марковану сукупність знань про конкретні предмети і явища, а також має безпосередній зв'язок із лексичним та асоціативно-образним значенням слів-вербалізаторів.

Розглядаючи поняття емотивного концепту, пристаємо до визначення О. Коляденко, яка вказує на багатовимірність цього явища і зазначає, що «з одного боку воно є емоційною формою пізнання світу, з іншого, – сукупністю елементарних смислів, тобто осмислених емоцій або суб'єктом пізнання, або представниками певних соціальних груп» [Коляденко 2018, с. 48].

Отже, у цій роботі будемо розглядати декілька варіантів вираження емоційних станів у художньому тексті, а саме: через безпосереднє називання, через образне передавання, через невербальні засоби, тобто опис зовнішнього

вигляду людини, жестикуляції, міміки, положення тіла, способу використання простору, інтонації, тембру голосу, гучності та ін. Крім того, розглянемо особливості зображення окремих емоційних концептів, до яких автор звертається найчастіше.

РОЗДІЛ 2

ЕМОЦІЙНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ СТАН ГЕРОЇВ І СПОСОБИ ЙОГО ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ

2.1. Безпосереднє називання емоційних станів

Мова є найголовнішим інструментом, який допомагає нам виразити емоції та почуття. У цьому підрозділі розглянемо слова, які називають емоції, почуття, душевні стани, тобто «мають денотативний тип лексичного значення та виконують номінативну функцію» [Бойко 2009], емотивно забарвлену лексику, яка образно описує емоційні стани, реакції, якості тощо; фразеологізми відповідної фразеосемантичної групи. Розглядаючи лексико-фразеологічні засоби, беремо до уваги їхнє функційне в художньому тексті.

2.1.1. Прямі називання емоцій

Пряма номінація відповідних душевних станів відіграє надзвичайно важливу роль у сприйнятті та розумінні художнього тексту.

Якщо говорити про безпосереднє вираження емоційних станів через їх пряме називання, то в аналізованих текстах збірки це відбувається через слова різної частиномовної належності. Серед слів на позначення емоцій автор доволі часто вживає дієслова, наприклад: *«Ось уже сьогодні ввечері він сяде в поїзд і завтра обійме батька. Як той **зрадіє!**»* [Любка 2016, с. 69], *«О порі відходу, виконавши свою місію, пес заспокоївся, ніби його поневіряння вже були позаду, й спробував своїм кінцем **не засмутити** жінку»* [Любка 2016, с. 154]. Уживання дієслів із семантикою емоційних переживань творить динамічність оповіді.

Показово, що А. Любка уважний до відтворення переходу емоційних станів персонажа: *«Дмитро намагався **радіти й тішитися** бодай із того, що Галина – втілення його найпотемнішої мрії – просто щаслива»* [Любка 2016, с. 117]; *«От варто було подолати 10 тисяч кілометрів, перелетіти океан і опинитися на іншому континенті, у найкращому місті світу, щоб **зажуритися і раптово зробитися ліричним...**»* [Любка 2016, с. 6]. В усіх наведених

прикладах автор акцентує увагу на двох станах, схожих за настроєвою тональністю. Використання подібних пар надає авторові можливість конкретизувати емоцію, а також передати певний відтінок градації. Важливими в цих контекстах є також модальні дієслова й напівповнозначні дієслова-зв'язки, які вказують відповідно на намір персонажа (*намагався радіти й тішитися*) чи появу нового стану (*раптово зробитися ліричним*). Як можна побачити, у таких парах ужито прямі номінації та експресиви (*тішитися, ліричний*). Слово в переносному значенні *ліричний* називає стан, за якого «емоції, душевні переживання, почуття домінують над розумом» [СУМ 20]. Окрім цього, письменник за допомогою пари дієслів описує ще й певний перехід персонажа з одного стану (*зажурився*) до іншого (*зробився ліричним*). Використання дієслів під час опису емоційних станів надає тексту більшої динамічності.

Водночас для опису емоцій та станів автор уводить багато прикметників, у яких відповідна семантика закладена в денотативному компоненті: «*Зненацька вирваний із приємних спогадів, він знову опинився тут – самотній, в інтернаті, де кожен може з нього знущатися й ніхто не жаліє!*» [Любка 2016, с. 66]. У цьому контексті слово «самотній» водночас передає значення не ізольованості від суспільства, а швидше якоїсь внутрішньої полишеності, відчуття зайвості. Заперечний займенник «ніхто», який підсилює стан, виражений сусіднім дієсловом, надає певної абсолютності, градуюванню, інтенсивності вияву стану сприяє також заперечна конструкція. Помітно, що А. Любка не обмежується використанням прикметників чи дієслів як суто прямих виразників почуттів і станів. Автор більше схильний до їх поєднання зі словами інших частин мови (займенниками, прислівниками), аби продемонструвати міру вияву емоції (*ніхто не жаліє, трохи тужив*) або перехідні стани головних героїв.

Помітним є поєднання у тексті кількох характеристичних прикметників, притому як близьких, так і протилежних за значенням. Поєднання прикметників, близьких за значеннєвою тональністю, дає змогу більш точно

передати почуття й стани героя: «*[уві сні] був щасливим, молодим і закоханим, але головне – він був не сам, а зі своєю Марією*» [Любка 2016, с. 184]; «*...тепер чоловік був жвавим, піднесеним і радісним, він про щось захоплено розповідав, жестикулюючи незайнятою рукою*» [Любка 2016, с. 114]. Поєднання двох різних за значенням та виявом емоцій атрибутів створюють певну контрастну картинку: «*Тепер він почувався одночасно щасливим і вичерпаним*» [Любка 2016, с. 130]. За словником, «вичерпаний» тлумачиться як «той, який утратив здатність продовжувати певну діяльність» [СУМ 20], тобто присудок *почувався щасливим і вичерпаним* передає відтінок міри почуття щастя (почувався настільки щасливим, що це почуття вичерпало героя).

Важливо зазначити, що для вираження певного стану автор не просто подає прикметник з прямим значенням, він уводить його в такий контекст, де відбувається взаємодія з емоційно-оцінними та експресивними одиницями, що теж спрямовані на вираження емоційного стану: «*понівечений і внутрішньо плюгавий, закинутий на край світу без цілі й мети, самотній*» [Любка 2016, с. 88].

Не менш часто Андрій Любка використовує іменники для номінування емоційних станів персонажа: «*Так вона й з ним зробила, осяявши його життя радістю, жвавістю й оптимізмом, а потім так само раптово перегоріла і невдовзі зникла назавжди*» [Любка 2016, с. 126]. Для більш повного окреслення емоційного стану персонажів автор подає однорідний ряд іменників.

Доволі часто письменник означає іменники відповідної семантики з прикметниками-експресивами, що надають значення міри та ступеня вияву певного почуття: «*Наприклад, якби хтось завдав собі клопоту визначити мій вік по очах у Бразилії, то без сумнівів записав би мене в незабарні мерці – таку всесвітню тугу випромінював мій погляд*» [Любка 2016, с. 10]. Автор у контексті фокусує увагу на поглядові як виразникові стану. У реченні до іменника «туга» додано прикметник «всесвітній», що надає особливого значення всеохопності почуття. Крім того, автор використовує займенник «такий», який ще більшою мірою посилює вияв почуття. Цікавим є наступне

речення, у якому означальний займенник теж указує на інтенсивність вияву стану, корелюючи з дієсловом на позначення вияву сильних, глибоких переживань: «...як маленька дитина, читала вголос і виносила нищівні вирoki: «нудно», «може бути», «нікуди не годиться», «**від такого суму зомліти можна**»...» [Любка 2016, с. 128]. Подекуди назву стану конкретизовано прикметником, що теж належить до емотивної лексики, наприклад: «У тих мріях жінка ставала джерелом **затишку і радісного спокою**...» [Любка 2016, с. 116].

Помітно менше для номінації емоційних станів автор використовує прислівники і слова категорії стану, наприклад: «Якби не я, часто міркував він, мама була б живою, і вони б удвох жили **щасливо** з татом...» [Любка 2016, с. 63], «Кожен, хто має душу, хоче час від часу побути **на самоті**» [Любка 2016, с. 148], «Й мовчить [пес] про це, лише **тужно** дивиться на господаря...» [Любка 2016, с. 151]. Найчастіше прислівники використовуються в реченнях, де емоція передається і прямою номінацією, і метафоричним шляхом – через відчуттєві метафори: «Вона відчувала: собаці у цей момент **сумно, самотньо й холодно**» [Любка 2016, с. 148]. Тут поєднується пряма номінація – прислівники «сумно», «самотньо» – та вторинна, що є кінетичною метафорою «холодно». Використання пари прислівників у поєднанні зі словом *ставало* надає опису динамічності: «Хоча логічніше було б назвати її кімнатою щастя чи місцем спогадів, але Аскольд назвав її саме так, бо коли прокидався після щасливого сну, йому **ставало гірко й печально**» [Любка 2016, с. 183]. Слово «гірко» у цьому контексті використовується в метафоричному значенні «з почуттям прикrostі, болю» [СУМ 20] і є синонімічним до прикметника «печально». Важливим для характеристики відчуттів персонажа є прийом контрасту: метонімічні конструкції *кімната щастя*, *щасливий сон* позначають нічні візії, після яких ставало особливо печально.

Прямо називаючи емоційні стани, автор переважно послуговується дієсловами, що надає тексту динамічності. Прикметники, що номінують емоції, часто нагромаджуються й утворюють ампліфікаційні ряди. А. Любка уважний

до градування й наростання емоцій, що передається за допомогою прислівників зі значенням міри і ступеня, займенників. Часто в одному контексті взаємодіють прямі і переносні назви емоцій.

2.1.2. Образна репрезентація емоцій

Для відображення різноманітних душевних переживань А. Любка використовує не тільки слова, які прямо називають емоцію персонажа чи оповідача, більшою мірою письменник наче «кодує» емоції в канві самого тексту таким чином, щоб читач зміг розгадати відчуття героя лише прочитавши якийсь шматочок тексту.

За нашими спостереженнями, автор часто вдається до нанизування метафоричних епітетів: *«Пригнічений, спустошений, з погаслим настроєм, Дмитро повернувся додому»* [Любка 2016, с. 99]; *«Наступні два тижні Дмитро вештався без діла, зовнішньо спокійний і наче взагалі неприсутній, а внутрішньо роз'яtringений і розтерзаний»* [Любка 2016, с. 113]. У вищенаведених контекстах описано негативні емоційні стани. Перше речення містить спадну градацію, друге – антитезу, компоненти якої – слова різної емотивної спрямованості. Звернення до подібних стилістичних фігур допомагає глибше і точніше зрозуміти емоційні стани, які прагнув передати автор. В обох прикладах А. Любка описує почуття героя через відокремлені означення, тобто синтаксично увиразнює їх, робить на них акцент.

Зазнають образного увиразнення епітетами й назви почуттів: *«...нелюдська втома, холодна порожнеча всередині й роздратована байдужість до всього, адже він щойно віддав усе, що мав...»* [Любка 2016, с. 130]. Прикметник *нелюдська*, можна кваліфікувати як ознаку-інтенсифікатор, *холодна* – як конкретно-чуттєвий епітет. Оригінальним є словосполучення «роздратована байдужість», адже воно наче утворює оксиморон. Слово *байдужість* тлумачиться як стан, за якого людина «не виявляє зацікавлення» [СУМ 20], а *роздратований* – це той, що «втратив спокій, вийшов з нормального стану» [СУМ 11].

Інколи почуття персоніфікуються та стають суб'єктом дії: *«Дмитра так чіпко обсіли нудьга й сум, що він за довгих чотири роки так і не зміг виплутатися з їхніх тенет»* [Любка 2016, с. 104]. Також суб'єктами дії можуть бути органи людини: *«Стефан чув цю її погамовану спробу встати, і серце розлило переляк по всьому його старечому тілі»* [Любка 2016, с. 55]. В останньому реченні суб'єктом дії постає образ серця, який є центральним у цьому метафоричному контексті як осердя емоційних переживань.

У дієслівних метафоричних конструкціях часто акцентовано і фізичні, і психологічні стани: *«...так закрутити голову, щоб мучився, згоряв від нетерпіння, скуцав, тужив – і нюхав, нюхав ці листки, вдивлявся в літери, у кожну закарлючку...»* [Любка 2016, с. 94]. У наведеному реченні експресивними дієсловами передано емоції, що супроводжують стан закоханості, бажання бачити об'єкт кохання. Ампліфікація присудків слугує показові всеохопності почуття.

Цікавим є наступний приклад: *«Заколисував свою апатію довгим поглядом на дно склянки з віскі...»* [Любка 2016, с. 7]. За тлумачним словником, «заколисувати» має два значення: присипляти та втішати, заспокоювати». Слово «апатія» тлумачиться як «стан байдужості, млявості» [СУМ 20]. Тобто виходить, що автор, використовуючи метафору «заколисував апатію», прагне відобразити, що стан байдужості піднімається на ще вищий рівень. Крім того, подану фразу можна розглядати як евфемізм до слова *пиячити*.

Показовими для змалювання внутрішніх станів є відчуттєві образи: *«...просто існують внутрішні вітри, що дмуть пронизливо й крижано, і душа воліє цим холодом не обдавати інших, найрідніших»* [Любка 2016, с. 148]. У цій розгорнутій метафорі через метафору крижаного вітру розкрито стан апатії: холод як стан відстороненості, яка може вразити інших. Схожий образ використано й у наступному контексті, але щодо іншого внутрішнього стану: йдеться про почуття ніяковості й сорому мандрівника, який, не маючи зовсім коштів, наважився взяти потай гроші в церковній скарбничці: *«Ісус з ікони дивився зовсім по-дружньому. ... А той принишк і спохмурнів, наче це*

всередині нього, а не надворі, заходиться на холодний дощ» [Любка 2016, с. 87]. Дієслова стану увиразнено порівняльною підрядною з ключовим образом холодного дощу.

Узагалі автор часто звертається до образів серця та душі, творячи з ними менші чи розлогіші описи: *«Повертаючись додому, Дмитро відчув гіркоту на серці. Йому не хотілося, щоб усе було таким банальним. Прийшов, побачив, переміг»* [Любка 2016, с. 98]; *«Дмитро й далі відчував у собі якесь чудернацьке свербіння. Щось не давало йому спокою, нав'язливо нагадувало про себе якимсь виттям зсередини, цією азбукою морзе душі, що її неможливо записати, але кожен у певен момент свого життя відчуває»* [Любка 2016, с. 100]. У наведених фрагментах описано почуття чоловіка, який закохався у незнайомку, відчувши аромат книжки, яку взяв у бібліотеці. Ці приклад є надзвичайно показовим стосовно того, як вдало автор кодує в тексті деякі переживання. Слово «гіркота» має значення «почуття прикрості, болю» [СУМ 20], тобто можливе розчарування передано через больову метафору. Через звукові метафори *виття зсередини, азбука морзе душі*, а також опис тілесного відчуття *свербіння*, посиленого оцінним прикметником *чудернацьке*, передано почуття закоханості героя, хоча жодного разу прямо не названо цей стан.

А. Любка вдається й до розгорнутих образних конструкцій: *«Тож тепер Аскольд подібним чином читав книжку своєї пам'яті, перегортаючи радісні, сумні й просто буденні сторінки»* [Любка 2016, с. 176]. Метафора *книга – пам'ять* розгортається в спогади-сторінки й увиразнюється якісними характеристиками – метонімічними епітетами, що разом з означуваним словом набувають узагальненого значення минулого життя героя.

Спостерігаємо оригінальну індивідуально-авторську метафору, що образно узагальнює розуміння емоцій, почуттів та процесів, що їх зумовлюють: *«Адже любов – це завжди двокрапка, сварка – це у всі часи крапка з комою чи знак оклику, туга – знак питання, і лише самотність – безкінечні, довгі й страшні три крапки...»* [Любка 2016, с. 99]. Як видається, поштовхом для творення цих

образів став прийом мовної гри, а саме уведений до попереднього речення трансформований «графічний» фразеологізм: «Запах [книги, яка належить жінці, котру кохає і шукає герой. – В. К.] міг усе пояснити, вирішити й блискавично **розставити двокрапки над ї**». Синтаксичні терміни набувають образного значення (варто згадати, що А. Любка – за фахом філолог і герой-оповідач твору «Запах у лабіринті» теж філолог): художню реалізацію образу *двокрапки* зумовлює змістовий зв'язок із попереднім контекстом, який увиразнює в ньому сему парності; контекстуальна семантика інших словообразів зумовлена їхніми дефінітивними ознаками: крапка з комою передбачає паузу, стишення, а знак оклику – експресію (відповідно, ці назви в контексті ще й стають антонімами, символічно-образно втілюючи протилежні вияви з'ясування стосунків), знак питання може оформлює речення з гіпотетичною модальністю, що передають внутрішні рефлексії, три крапки – щось незавершене чи обірване (метафоричне значення посилено епітетним рядом з параметричною та негативно-оцінною семантикою). Така образність і синтаксична стрункість вислову надають йому ознак афористичності.

А. Любка творить різноманітні метафори для передавання емоційних станів персонажів. Найчастіше використовує дієслівні метафори на позначення фізичного та психоемоційного стану героїв. Майже завжди емоції відіграють роль об'єкта дії, проте часом переживання починають керувати людиною і стають суб'єктом дії. Доволі часто автор звертається до образів серця та душі, які стають виразниками почуттів героїв.

2.1.3. Фразеологізми як засіб вербалізації емоційних станів

Використані різноманітні фразеологізми як функцію передання емоційного стану, так і оцінку, дають змогу відобразити найтонші емоційні переживання персонажів. Фразеологізми емоційного стану належать переважно до паралінгвальних: їхня семантика мотивована описом фізіологічних реакцій. Такі усталені вислови постають «важливим засобів цілісного розуміння природи невербальних засобів спілкування», закодовані в них тілесні реакції

«зумовлені національно-специфічними нормами культури спілкування й традиціями етнічної спільноти» й почасти закріплені відповідними символічними образами [Бойко 2015].

Передовсім фразеологізми виконують експресивну функцію: «...вона **взяла себе в руки**, заплатила кому треба, й справу було полагоджено» [Любка 2016, с. 36]; «Після трагічної смерті дружини він, **прибитий горем**, виконав її останню волю» [Любка 2016, с. 63]; «Обличчя хлопця **зайнялося, як маків цвіт**, а сам він гарячково вигадував якусь правдоподібну побрехеньку» [Любка 2016, с. 59]. В останньому контексті усталене порівняння «зайнятися, як маків цвіт» використовується в значенні «почервоніти, засоромитися» [Ужченко 1998, с. 95]. У складнопідрядному реченні зі значенням міри та ступеня: «Чоловік глянув на неї так, що її **шкірою аж дрижаки пробігли**» [Любка 2016, с. 69], – виділений сталий вислів-предикат у підрядній частині передає почуття страху, нервового напруження.

Подекуди спостерігаємо трансформацію фразеологізмів, зокрема розширення атрибутивними компонентами, які конкретизують стан героя: «Малий скорився, **кинувши останній тривожний погляд на подвір'я...**» [Любка 2016, с. 60]; «Витерся рушником і **кинув на себе ще один роздратований погляд у дзеркало**» [Любка 2016, с. 92]. «Кинути погляд» – фразеологізм, що має значення «швидко, мимохідь оглядати» когось чи щось [Ужченко 1998, с. 66]. *Роздратований погляд* – епітет, який указує на стан невдоволення собою.

Такі одиниці стають змістовим центром оповіді: «Мій провідник сказав: *це найпрекрасніше з того, що людина може побачити в житті. І не збрехав. Коли ми о четвертій ранку продерлися крізь дрімучі поліські хащі, справжні джунглі, до боліт, мені **перехопило подих***» [Любка 2016, с. 25]. Фразеологізм «перехопило подих» може використовуватися у двох випадках, наприклад, коли йдеться про те, що людина задихалася, скажімо, при виконанні якихось фізичних вправ. Другий випадок, коли треба описати захоплення чи схвилюваність від когось / чогось [Ужченко 1998, с. 66]. У поданому контексті

ним передано й захоплення краєвидом, який постає перед головним героєм, і водночас стан фізичного навантаження від продирання хащами.

Такі фразеологізми взаємодіють у тексті з прямими назвами емоційних станів: *«Не те щоб я сильно засмутився від цієї звістки, але про її око зробив якусь кислу гримасу...»* [Любка 2016, с. 18]. У наведеному реченні спостерігаємо градацію в самохарактеристиці оповідача: у першій частині вжито дієслово разом із прислівником міри «не те щоб сильно засмутився», а в другий – фразеологізм «зробив кислу гримасу», що вказує на мімічну реакцію та має значення «скривитися від незадоволення, спохмурніти» [Ужченко 1998, с. 100].

У контекстах спостерігаємо поєднання кількох фразеологізмів: *«На очі йому навернулися сльози, але він лише витер їх рукавом і зціпив зуби, ображений на весь світ»* [Любка 2016, с. 66]. У реченні наявна певна градація: автор описує різні стани, перехід від почуття, коли людина себе жаліє (мімічний фразеологізм «навернулися сльози»), до почуття, за якого з'являється затятість та напружуються всі м'язи (фразеологізм «зціпити зуби» передає значенням «зібратися, заспокоїтися, переступити через свої почуття» [Ужченко 1998, с.175, 59]), і, нарешті, відокремлене означення виражає значення найвищого вияву почуття і виражає причину таких реакцій героя. Поєднаних декілька словесних засобів роблять більш повною портретну характеристику персонажа в момент гніву.

Як помітно із наведених контекстів, автор схильний використовувати фразеологізми з соматичним компонентом, тими, що описують емоційні переживання персонажів через зовнішній вигляд чи тілесні реакції. Крім того, А. Любка створює власні оригінальні фразеологізми, які здатні зацікавити читача, шляхом трансформування вже відомих. Переважно фразеологічні одиниці поєднуються з іншими такими ж одиницями, або із словами, що прямо називають емоції.

2.2. Опис невербального вираження емоцій та почуттів

У повсякденному житті емоції, які вирують усередині людини, не завжди виражаються словесно. Тому іншим не менш важливим способом передання переживань є невербальна комунікація, яка доволі часто відіграє допоміжну, додаткову до основного, вербального спілкування роль. Невербальним називають спілкування, яке передає певну кількість інформації безсловесним шляхом, використовуючи жести, міміку, погляд, пози тощо. У художньому тексті опис такого способу передачі душевних станів украй важливий і водночас складний, адже перед письменником стоїть завдання створити картину невербального вираження почуттів, при цьому описуючи це словами.

В аналізованій збірці А. Любка часто, аби відобразити певний емоційний стан, звертається до опису реакцій тіла. Значну перевагу мають мімічні метафори, які передають стани й переживання шляхом опису руху м'язів обличчя: *«Можливо, саме тому вона досить невічливо – гідливо повівши бровою й піднявши кутик уст – відмовилася від кави, яку в нетрях кухонної шафи віднайшов власник...»* [Любка 2016, с. 168]. У наведеному вище прикладі, описуючи тілесну реакцію за допомогою відокремленої обставини, автор використовує прислівник *гідливо* («з відчуттям огиди до когось» [СУМ 20]), у такий спосіб конструкція *повівши бровою* набуває чітко окресленого емоційного навантаження.

При цьому в описі може бути суміщено і зовнішні вияви, і внутрішні відчуття: *«Від цього [переглядання світлин у соцмережі. – К. В.] пульс його пришвидшився, а жовна знервовано заходили»* [Любка 2016, с. 101].

Так само часто письменник звертає особливу увагу на колір обличчя, використовуючи дієслова із колірною семантикою, що вказують на зовнішній прояв станів: *«Обличчя Френсіса потемніло, й він одним духом перехилив у себе чарку коньяку»* [Любка 2016, с. 32], *«Аскольд побагровів від люті і закричав, що він нікого сюди не впускає...»* [Любка 2016, с. 185]. У наведених контекстах, крім кольоративів, описові стану емоційно-психологічного напруження підпорядковано вживання експресивних одиниць (*одним духом*

перехилив, лють). До того ж, автор часто ніби градує емоційний стан: *«Йдеться про те, провадив він далі, поволі починаючи буряковіти, щоб знайти автора цієї від руки записаної цитати»* [Любка 2016, с. 97]. В реченні дієприслівник «починаючи» і прислівник «поволі» вказують на процес набуття ознаки.

Часто письменник вдається, окрім того, до опису очей, погляду людини: *«...обличчя її було червоним, а зіниці розширеними й наляканими»* [Любка 2016, с. 20]; *«Їхній знервований і втомлений вигляд, запалі, вигаслі й почервонілі очі вказували на те, що ось уже кілька днів і ночей вони у своїх турботах провели без сну й відпочинку»* [Любка 2016, с. 47]. У першому контексті маємо детальну портретну характеристику в момент переживання страху – з фокусом уваги на особливостях його тілесного прояву (пряма вказівка на колір обличчя, вираз очей). Другий приклад показовий щодо такої уваги до опису очей і погляду: автор подає ніби причиново-наслідковий зв'язок, спочатку через прикметник «втомлений» та дієприкметники «знервований», «запалі», «почервонілі» (очі) окреслює зовнішність героя, а потім зазначає причину такого стану. В іншому контексті семантичну вагу має розмовне дієслово *зиркати*: *«...спідлоба зиркав на таємничого чоловіка, нетутешність якого розворушувала сонний спокій містечка»* [Любка 2016, с. 28]. Дієслово «зиркати», за тлумачним словником, уживають, коли говорять про швидкий погляд з метою розгледіти щось/когось [СУМ 20]. Прислівник «спідлоба» реалізує своє пряме значення «з-під насуплених брів» [СУМ 11], яке використовується, коли йдеться про недовірливість чи неприязнь. Таким чином, використавши фразу «зиркати спідлоба», автор хотів передати, що персонаж з недовірою дивився на «таємничого чоловіка», намагаючись його розгледіти.

Особливої уваги заслуговує опис власне тілесних відчуттів, подекуди в таких контекстах ужито дієслова із семантикою станів: *«Аскольд влігся на ліжко, відчувачи, як його тіло поволі стає все невагомішим і нарешті мовби зовсім зникає»* [Любка 2016, с. 180], *«Якась невідома легка втома опанувала його тіло, йому раптом понад усе захотілося полежати тут»* [Любка 2016, с.

180]. Цікаво, що в останньому контексті герой виступає об'єктом, над яким коїться дія, основним суб'єктом же стає «втома». Так автор прагне підкреслити, що людина безпорадна перед таким сильним почуттям, не може йому протистояти.

Загалом автор уважний до передавань інтенсивності вияву фізичних реакцій у момент гострого переживання емоцій: *«Аж доки раптом знову не відчув той аромат. Він вдарив у ніздрі й розбурхав пам'ять так інтенсивно, **що можна було зомліти, і від шоку Дмитро геть спантеличився**, кілька наступних хвилин усе відбувалося ніби у сповільненій зйомці...»* [Любка 2016, с. 106]. У речення підрядна вказує на високий ступінь вияву переживання, який впливає і на фізичні відчуття. Дієслово *спантеличився* тлумачиться як «стан розгубленості, замішання, подиву, у якому перебуває людина» [СУМ 11]. Ще більшої виразності надає підсилювальна частка *геть*, яка в поданому контексті використовується із значенням «цілком», «повністю».

У наступному описові автор відображає психологічні переживання через образ струни, що допомагає витворити в читача чітке розуміння стану, у якому перебуває героїня: *«Відпровадивши Рудольфа в дорогу, Сильвія повернулася в ліжко. Лежала в темряві з розплющеними очима, **напружена, як струна, навіть дихати намагалася якомога тихіше...**»* [Любка 2016, с. 164]. Наростання почуття тривоги передано різними засобами. Частка «навіть» підсилює опис емоції, з'являється значення ступеня вияву переживання: героїня лежала напружена такою мірою, що наміть намагалася контролювати дихання.

Доволі частими є контексти, які містять перетин безпосереднього називання станів та опосередкованого: *«Вся сила, яка була у цій жінці, вся її **лють і любов, її розпач і крик, що застиг у горлі, слова, які закам'яніли в ній, ніч, яка з неї не вийшла, – усе, що було в цій жінці, було стисненим, спружиненим у ці на позір малесенькі кулачки**»* [Любка 2016, с. 46]. Цікавим цей контекст є і тому, що один з небагатьох прикладів, де автор описує емоції з переважанням статичності, а не динаміки. Ідею статичності передають ключові в розгортанні змісту речення дієслівні форми із семами застиглості, закам'янілості та

стисненості, вказуючи на стан заціпеніння. Разом з тим образ пружини передає відчуття внутрішньої тривоги, яка може вивільнитися в будь-який момент.

Подекуди стан персонажів можна зрозуміти через пейзажні замальовки: «...і квіти, якісь незнані йому квіти, але не примхливі, оранжерейні й бутикові, це були польові квіти, сильні й незламні косиці, **самотні й прекрасні**, які не бояться сонця й вітру і найкраще виглядають не в руках чи вазоні, а посеред луки» [Любка 2016, с. 94]. У наведеному вище прикладі оповідач, описуючи квітку, насправді дає характеристику жінці, у яку закоханий. Автор тут вдається до поєднання двох протилежних за вираженням емоційної тональності прикметників *самотні* і *прекрасні*, які увиразнюють образ жінки. Саме кохана видається йому сильною, незламною і красивою.

Цікавим є речення: «Рільке виглядав **щасливим і витонченим**, як скульптура Творця» [Любка 2016, с. 157], – де словом «щасливим» передано найвищий стан емоційного піднесення; за тлумачним словником «витончений» - це такий, що відрізняється «тонкими тисами, досконалою формою» [СУМ 20]. Одразу після прикметника «витончений» автор уводить порівняння «як скульптура Творця», що вказує на найвищу міру вияву ознаки, на певний абсолют. Якщо згадати, що мова йде про песика, то прийом гіперболізації, до якого вдається автор, стає ще більш помітним.

Отже, показові для авторського ідіостилу змалювання емоційних станів через опис очей, погляду, кольору й виразу обличчя, вегетативних реакцій. У тексті частими є контексти, у яких опис переживань героїв подано комплексно.

Висновки до розділу 2

Для передавання емоційно-психічних станів персонажів автор використовує різноманітні засоби, серед них пряма й образна номінації, фразеологічні конструкції. Прямо називаючи почуття, автор послуговується словами різної частиномовної належності з переважанням дієслівних форм, які надають тексту динамічності. Фразеологічні одиниці, що їх використовує А. Любка, зазвичай

описують зовнішній вияв відповідних переживань. Якщо говорити про граматичні групи, то пріоритет автор надає дієслівним фразеологізмам, які часто подає парами.

Іншим інструментом зображення почуттів у тексті виступають метафори. Важливе місце у метафоричних конструкціях письменника займають образи серця та душі. У своїх метафорах А. Любка часто змінює суб'єкта та об'єкта дії місцями, тобто основним діячем може виступати як персонаж, так і його емоції, які у певний момент починають перебирати на себе головну роль та керувати особою.

Оскільки основним предметом зображення у збірці постає людина, то доволі важливе місце посідають тілесні описи, що відображають ті чи ті емоційні реакції. Загалом серед опису можна виділити такі групи: міміка, колір обличчя, внутрішні реакції тіла (зміна роботи внутрішніх органів), погляд та очі, власне поведінка. Метафоричне кодування емоцій у тексті часто переплітається з прямим називанням відповідних станів. Загальна динамічність в описах емоцій є характерною ознакою стилю автора.

РОЗДІЛ 3

КЛЮЧОВІ ЕМОТИВНІ КОНЦЕПТИ ХУДОЖНЬОЇ КАРТИНИ СВІТУ А. ЛЮБКИ: ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВЕ НАПОВНЕННЯ

3.1. Емотивний концепт ПЕЧАЛЬ

Розглядаючи емоцію печалі як концептуальне утворення, важливо схарактеризувати семантику та етимологію ключового слова – імені концепту. Академічний тлумачний словник фіксує, що *печаль* – це «щось, що завдає людині горя, неприємності, засмучує її» [СУМ 11]. Образний складник концепту мотивовано етимологією слова. Лексема *печаль* спільнослов'янського походження, у болгарській є «печал», у праслов'янській «реśаль»/ «рекѣль», «пѣчѣл» у сербохорватській, «реśâl» у словенській. Можна припустити, що воно утворилося шляхом додавання суфіксу до слів «пека», «пекти», «печи». Таким чином, в етимології цього слова простежується архетип вогню, який пече зсередини. Варто зазначити й те, що серед усіх вірувань слов'ян є думка, що людина любить не серцем, а саме печінкою – «печеться» [Етимологічний словник, т. 4]. В одній зі своїх робіт Ю. Дріч, спираючись на думку А. Преображенського, зазначає, що слово *печаль* було активно вживане в давньоукраїнській мові. Цікаво те, що тлумачилося воно інакше – як «підклування» чи «турбота» [Дріч 2014, с. 24].

Концепт ПЕЧАЛЬ в українській мові виражають синонімічні іменники до ядерної лексики, що становлять розлогий синонімічний ряд: *печаль, сум, смуток, туга, тривога, журба, горе, жаль, жалощі, скорбота, нудьга, нудота, меланхолія, іпохондрія книжн., зажура поет., сухота фольк., журбота розм., мінор розм., смута розм., притуга розм., нуда розм., жур діал., журá діал., осмута діал., туск, тусок діал., присмуток, жалоба, скорбота* та інші [<https://lcorp.ulif.org.ua/dictua/>]. Сюди належать спільнокореневі слова різних частин мови: *тужити, журитися, горювати; сумний, смутний, меланхолійний, нудливий, журно, смутно* тощо. Великий синонімічний ряд не тотожних за

семантикою слів і значна кількість похідних засвідчують, що уявлення про печаль і її переживання має різний ступінь вияву інтенсивності.

Фразеологізми на позначення відповідного емоційного стану *«хто-небудь тривожиться, хвилюється, відчуває неспокій»* переважно містять компоненти *душа, серце* як вмістилище емоційних переживань людини: *серце стискається (стискується) / стислося (стиснулося), серце розривається (надривається); рветься на шматки, душа крається; серце кров'ю обливається, щемить душа, серцем нудити* («сумувати, журитися») та інші. Вони метонімічні: *душа, серце* постають суб'єктами, які фізично відчувають біль. Внутрішня форма фразеологічних одиниць із соматизмом *голова*, що мають значення «журитися, засмучуватися чи бути у відчаї, втрачати надію, зневірюватися», також указує на тілесні реакції людини: *вішати / повісити голову, хилити голову; вішати носа* [Ужченко 1998, с. 30]. Ці синонімічні фразеологізми показові щодо концептуального втілення негативних емоцій у площині *верх / низ*.

В аналізованій художній картині світу ім'я концепту ПЕЧАЛЬ розвиває, крім власне прямого називання емоції, узагальнений зміст важких внутрішніх психологічних переживань героїв збірки. Крім того, сам Андрій Любка у заголовок збірки вивів назву оповідання, де актуалізовано саме це слово, що формує ключовий образ.

В оповіданні «Кімната для печалі» головний герой Аскольд живе спогадами про померлу дружину і життя з нею. Порожня кімната в орендованій квартирі стала місцем «приватного простору», де він поринав у марення й сни, у яких переживав заново життя з Марією, це давало ілюзію повернення в щастя (*«логічніше було б назвати її кімнатою щастя **кімнатою щастя**»* [Любка 2016, с. 183]), але тим печальніше було усвідомлювати самотню реальність: *«Усе це багатство і панорамність життя дарувала Аскольдові його кімната для печалі, в якій нічого, крім порожньої шафи, кількох валіз і коробок у кутку, а також ліжка, на якому він лежав, не було. Але водночас було все – тут було його життя»* [Любка 2016, с. 185]. Метафоричний образ кімнати для печалі постає амбівалентним до гостроти: з одного боку, він означає місце вигаданого

ілюзорного повернення в минуле, а з іншого, - глибокої туги й відчаю. Загалом для збірки образ набуває символічного значення внутрішнього прихистку й усамітнення, якого прагнуть усі герої творів, на що вказує й сам письменник: «Покинуті, ревниві, зовсім юні й поглинуті спогадами про вже прожите життя – усі ці люди на межі відчаю знаходять власне місце для плекання туги, кімнату для печалі, захисну мушлю» [Любка 2016, с. 4]. Звернімо увагу на те, що метафора захисної мушлі доволі чітко означає глибокий асоціативний зміст аналізованого образу як внутрішнього приватного простору, місця втечі до самого себе.

У цілому, розглядаючи образно-перцептивний компонент змістової структури художнього концепту, звертаємо увагу на те, що автор вдається до актуалізації різноманітних концептуальних метафоричних структур, зокрема це:

- 1) просторова метафора: *«кімната для печалі»*;
- 2) кінетична: *«У стосунках тварини й людини з'явилося більше суму, але він був теплим і вдячним...»* [Любка 2016, с. 154],
- 3) речовинна: *«У неї також у горлі набубнявіла грудочка жалю, якій ніколи звідти не вирватися»* [Любка 2016, с. 55];
- 4) рослинна: *«Просто всередині Овідія розросталися пуста і туга...»* [Любка 2016, с. 126],
- 5) абстрактна: *«Вся активність, кайф, радість і смуток розгортали драму всередині мене, і я нікого не хотів туди впускати»* [Любка 2016, с. 7];
- 6) зооморфна: *«всередині щось таким маленьким їжачком закололо-заболіло»* [Любка 2016, с. 8];
- 7) руху: *«...але ця коротка, довжиною в ніч і день, пригода бодай вирвала його з нудного заціпеніння буднів...»* [Любка 2016, с. 105] (образ відсутності руху);
- 8) смакова: *«..відчув гіркоту на серці»* [Любка 2016, с. 98].

Опис емоційних станів у художньому тексті відбиває уявлення про печаль як певну фізичну сутність, здатну істотно впливати на людину: *«чіпко обсіли*

нудьга й сум» [Любка 2016, с. 104]; *«прибитий горем»* [Любка 2016, с. 63]. Назви емоцій, що градаційно передають стан, експресивне дієслово-присудок *обсіли* (подати значення), посилене прислівником – обставиною *міри*, – увесь цей образ-уособлення засвідчує силу, інтенсивність, з якою ця емоція може впливати на людину.

Водночас у художній картині світу репрезентовано й протилежний вияв: людина керує цією емоцією: намагається позбутися: *«розвіювати нудьгу буднів»* [Любка 2016, с. 174]; не помічати крайній ступінь її вияву: *«заколисував свою апатію»* [Любка 2016, с. 7]; сприймає її як бажаний стан: *«У своїх безперервних розмірковуваннях хлопець почав скидатися собі на Овідія, який **плекає тугу й живе спогадами**»* [Любка 2016, с. 115], *«леліяли власну **тугу**»* [Любка 2016, с. 148] (на це вказують позитивнооцінні дієслова).

Аналізоване номінативне поле концепту має такий вигляд. До приядерної зони належать іменники *сум, смуток, туга, меланхолія, нудьга, розчарування*. Наприклад: *«... сім спільних років закінчувалися, вкривалися памороззю. Крім **туги**, було багато вдячності»* [Любка 2016, с. 157], *«Тому й припинив записувати те, що відчував, а дециця записаного викликала в нього **нудьгу й розчарування**»* [Любка 2016, с. 122]. У таких контекстах указується на джерело переживання станів. А другий контекст ще й демонструє увагу до показу різних виявів цього емоційного переживання й близьких до нього станів: слово «нудьга» є семантичним синонімічним до слова «розчарування», оскільки тут функціонує зі значенням «стан зневіри в поєднанні з апатією».

Доповнюють приядерну зону дієслова *сумувати, тужити, журитися*; прикметники *сумний, тужливий, меланхолійний*; прислівники *сумно, печально, гірко*. Наприклад: *«Коли Сімін не з'явилась у жовтні, я ще **трохи тужив**, але не страждав, часом згадував її, але в такому **зовсім меланхолійному дусі**. Як **світлий і приємний досвід**»* [Любка 2016, с. 24]. Варто звернути увагу, що ці контексти показові щодо увиразнення такої концептуальної ознаки печалі, як інтенсивність: прислівник «трохи» вказує на міру вияву названої далі емоції, і таким чином увиразнено показ одного емоційного стану, що переходить в

інший (*трохи тужив, але не страждав*); близький за ступенем «легкості» вияву стан передано й словосполученням із прислівником міри до відповідного прикметника «*в такому зовсім меланхолійному дусі*». Як видно з парцельованого порівняння (у якому вжито прикметники позитивної семантики), цей легкий сум, особливо коли йдеться про кохання, спогади, мрії, сприймається як позитивний. Це засвідчують також інші приклади: «*Це мала бути коротка й сентиментальна подорож, сповнена **меланхолії**, спогадів і спроб відтворити минуле*» [Любка 2016, с. 175]; «*Із **меланхолійної задуми** мене вирвав маленький хлопчик, що ходив пляжем, пропонуючи кокоси*» [Любка, 2016, с. 5]; «*...співець любові і **меланхолії**, викинутий з раю кудись у пустку чорноморського узбережжя*» [Любка, 2016, с. 95]. Можна помітити, що А. Любка подекуди іронізує із цього стану.

Згадані вище прикметники позначають об'єкти, реалії, які є джерелом печалі (*сумна історія, тужливий віриш*). Показове поєднання з іменником *очі*: «***мої сумні, майже заплакані очі***» [Любка 2016, с. 6] (очі як орган, що є виразником цього стану).

Периферійну зону становлять індивідуально-авторські образні контексти, наприклад: «*Дмитра так **чіпко обсіли нудьга й сум**, що він за довгих чотири роки так і не зміг виплутатися з їхніх тенет*» [Любка 2016, с. 104]. У цьому контексті автор творить розгорнутий метафоричний образ глибокого суму, із якого герой не може вийти, а підґрунтям образності стає уявлення про сум як якусь істоту, що полює на людину.

Отже, художня концептуалізація печалі засвідчує своєрідну двоплановість у переживанні – і як негативний досвід, і як бажаний стан ілюзорного повернення в минуле. Помітне градування, показ ступеня вияву емоції. Печаль може чинити вплив на людину або нею можна керувати. Цей концепт перетинається із концептами БАЙДУЖІСТЬ і САМОТНІСТЬ.

3.2. Емотивний концепт САМОТНІСТЬ

Досить важливе місце у художньому просторі збірки посідає концепт САМОТНІСТЬ: сам автор у тексті-подяці зазначає, що саме самотність є головним героєм оповідань. Дійсно, якщо проаналізувати оповідання, то одразу помітно, що майже всі герої мають дещо спільне – це відчуття самотності, залишеності. У філософському енциклопедичному словнику самотність визначається як стан, пов'язаний з відсутністю близьких людей або зі страхом втратити їх [Хамітов 2002, с. 564]. Тлумачний словник визначає його за значенням до прикметника *самітний* – «який залишився, живе і т. ін. наодинці, без нікого», «який не має сім'ї, рідних, близьких» [СУМ 11]. Внутрішня форма імені концепту прозора; синонімічний ряд не настільки розгалужений: *самотність* – *самота, самотина, ізолюваність, самотність* [https://lcorp.ulif.org.ua/dictua/], до прикметника *самітний* – *один сам, самотний, самотний, один-однісінький підсил. розм.; до одинак – самітник, відлюдник, бурлака; безродний, безхатченко* та інші. І дефініція, і цей ряд закріплюють такі концептуальні ознаки самотності, як окремішність, відсутність зв'язків з іншими, відсутність дому, бурлацтво. Фразеологізми вказують на те, що такому стану співчують (як *билинонька в полі*), оцінюється як неприродний для людини стан (*один як вовк, як ведмідь*).

У художньому вираженні концепту в аналізованій прозі важливими є два змістові шари: самотність як самозаглиблення, усамотнення, тобто екзистенційна самотність, і як вимушена самотність унаслідок втрати близької людини.

У вираженні концепту домінують такі метафоричні моделі: просторові («чорна діра самотності»); самотність – міфологічна істота («демони її самотності»); самотність – покрив («у панцирах своєї самотності»), самотність – час («хвили моєї самотності» [Любка 2016, с. 139]), самотність – магія («магія самотності»); самотність – знак («*самотність* – безкінечні, довгі й страшні *три крапки*» [Любка 2016, с. 99]); кінетична й колірна метафори

(«внутрішні вітри, що дмуть пронизливо й крижано»; «[душа] ховається, щоб не **затмарювати** життя тих, кому хочеться дарувати лише **сонячні дні**»).

Якщо визначити номінативне поле концепту, то ядром будуть слова самотність, самотній, одинокий; приядерна зона – *відлюдник, полишений сам на себе, закинутий на край світу, пуста*; периферія – авторські метафоричні контексти (наведені, зокрема, вище), описи природи й інтер'єрів як виразники відповідного стану.

Розгляньмо міфологічну метафору, яка й виражає екзистенційну самотність: «Сім своїх років він (пес Рільке) присвятив Магдалині, точніше – розділив з нею її сім років, живучи посеред **демонів її самотності**» [Любка 2016, с. 154]. Це цитата з оповідання про самотню Магдалину, єдиним супутником якої був її собака на ім'я Рільке (зауважимо символічність клички собаки – у поета Рільке є вірш «Самотність»). Ключовим у наведеному контексті є образ демонів – злих духів, які керують волею. Цифра сім – алюзія до білійного сюжету. Демони Магдалини – образ біблійний, у восьмій частині Євангелія від Луки ідеться про те, що Марія Магдалина була жінкою, з якої Ісус вигнав сімох демонів, після чого вона стала його послідовницею. Отже, самотність постає як стан, якого важко позбутися, бо він надлюдської сили, а образ вірного собаки тут і є тим, хто став її розрадою в самотності. Головна героїня переживала стан цілковитого розчарування життям і байдужістю до світу довкола: «...вже давно її **взяла в свої обійми апатія**. Не депресія, песимізм, втрата віри в себе чи в майбутнє – байдужість. Ніяка, безформна, беззвучна» [Любка 2016, с. 155]. Це передано і лексичними, і синтаксичними засобами (заперечними конструкціями і парцеляцією метафоричних означень). Таке акцентування ніби передає внутрішні роздуми, пошуки усвідомлення свого стану. Проте самотність героїні твору А. Любки викликана не втратою когось із близьких, а свідомим усамітненням, самозаглибленням і безрезультатними спробами відшукати сенс буття.

Хоча для вербалізації самотності градування менш показове, ніж для мовного вираження емоції печалі, але й такі контексти спостерігаємо:

«**Самотня** в цьому знанні, вона стала **по-справжньому одинокою**» [Любка 2016, с. 146]. Речення цікаве тим, що в ньому є дві синонімічні одиниці «самотня» та «одинок». Прислівник «по-справжньому» вказує на міру вияву переживань, на те, що почуття не є поверховими, що всередині вони вирують на повну силу.

Важливими у художній концептуалізації самотності постають колірні асоціації в пейзажах. Наприклад: *«Жінка гуляла з собакою на повідку, вечір тримав жовту бляшанку місяця на прив'язі обрію, пожовкле листя накладало на себе руки, стрибаючи з височині дерев. Золотився жовтень, невгамовний середній син осені, що розкидав свої шати на землю й дзвінкоголосо мчав уперед, здіймаючи куряву і хуртовину спогадів»* [Любка 2016, с. 145]. У наведеному контексті центральне місце посідає жовтий колір, назви якого творять мінорні за тональністю образи, з його допомогою автор витворює картину осені, яка символізує «захід» життя, близькість смерті. Подібна картина ще більше підкреслює апатію та відчуженість головної героїні.

Вмістилищем самотності є душа: *«Кожен, хто має душу, хоче час від часу побути **на самоті**. І це не свідчить про відчуження чи відсутність любові – просто існують внутрішні вітри, що дмуть пронизливо й крижано, і душа воліє цим холодом не обдавати інших, найрідніших. Тому й ховається, щоб не затьмарювати життя тих, кому хочеться дарувати лише сонячні дні»* [Любка 2016, с. 148]. Так само самотність постає як бажана, але стосовно інших людей – це стан, який може образити, що розкрито художньою семантикою метафори крижаного вітру, світла / темряви.

Другий змістовий елемент – вимушена самотність – яскраво реалізовано в оповіданні «Втеча», дружина головного героя якого померла від хвороби. Природно, що стан самотності своїх героїв А. Любка описує достатньо розлого: *«...а хіба не милою Богові справою буде допомога йому, чоловікові, який залишився без нічого, **понівечений і внутрішньо плюгавий, закинутий на край світу без цілі й мети, самотній і полишений сам на себе?**»* [Любка 2016, с. 88]. Вищенаведений контекст містить ампліфікацію відокремлених означень,

які образно і прямо характеризують стан спустошення, втрату сенсу існування: самотність руйнує, переживається як гостре відчуття полишеності, ізолюваності. Але водночас, мандруючи світом, чоловік починає усвідомлювати свою самотність як свободу: *«Ставши вимушеним відлюдником, чоловік найбільше жалкував за тим, що не відмовився від суєт життя раніше»* [Любка 2016, с. 83].

Отже, концепт САМОТНІСТЬ має менш розгалужене поле мовних засобів вираження, прикметно, що автор подає розлогі описи станів героїв-самітників. У художньо-змістовому наповненні концепту домінують дві ознаки: самотність як бажаний стан і як вимушений. Це концепт корелює із ПЕЧАЛЛЮ, БАЙДУЖІСТЮ.

3.3. Емотивний концепт ЩАСТЯ

Щастя є найбільш універсальним емотивним концептом, який у змістовому плані охоплює уявлення про позитивні емоційні стани, відчуття найвищого стану задоволення життя, переживання суб'єктом власного позитивного емоційного стану.

Диференційною ознакою назви відповідної емоції в мовній картині світу є сема «повнота, наповненість чимось». Слово *щастя* як ім'я концепту має значення «стану цілковитого задоволення життям, відчуття глибокого задоволення й безмежної радості, яких зазнає хто-небудь», «зовнішнього вияву цього відчуття»; «радості від спілкування з ким-небудь близьким, коханим тощо», називає того, «хто дає радість кому-небудь, викликає гаряче почуття симпатії, любові», або те, «що викликає відчуття найвищого задоволення життям, дає радість» [СУМ 11].

Концепт ЩАСТЯ в українській мові виражають синонімічні іменники до ядерної лексики: *радість, приємність, втіха, піднесення, насолода, задоволення, ейфорія, кайф, блаженство*, які передають різний ступінь вияву емоційного стану. Сюди належать спільнокореневі слова різних частин мови: *радіти, радісно, радісний, сміятися, усміхатися, усміхнений, піднесений,*

задоволений та інші. Аналізований концепт часто функціонує як фразеологізм, що вживається для позначення відповідного емоційного переживання. Ж. Краснобаєва-Чорна об'єднує їх у фразеосемантичне поле «Радість», куди належать «фраземи позитивного емоційного стану, пов'язаного з можливістю повного задоволення актуальної потреби» [Краснобаєва-Чорна 2018, с. 323], серед них одиниці, що відбивають приємні тілесні, смакові, зорові відчуття (*мурашки бігають по спині, як медом по губах мазнути, милувати око*), метафоричне передання відчуття піднесеності (*бути на сьомому небі, співати від щастя, купатися в щасті*).

Для опису поняттєво-ціннісного складника змісту художнього концепту релевантним видається застосувати таку градацію, що передає різний ступінь вияву переживання емоції: задоволення, радість, щастя, ейфорія.

Номінативне поле цього концепту в мові прози автора охоплює загальномовні одиниці, що утворюють приядерну зону імені концепту й указують на стани, дії, ознаки: *щасливо, щасливий, радість, радісний, радісно, усміхатися, задоволення, піднесення, ейфорійне відчуття, потіха, насолода*; фразеологізми (*пирскати сміхом*). Периферію становлять індивідуально-авторські метафори («*душа складається з молекул, і ці молекули – це молекули щастя*» [Любка 2016, с. 182]).

Спостерігаємо реалізацію таких концептуальних метафор: щастя як вмістилище, посудина, яка може бути переповненою («*переповнювало ейфорійне відчуття*» [Любка 2016, с. 158]), щастя як дар («*дарувала щастя своїй рідній людині*» [Любка 2016, с. 117]), смакова метафора (*насолода* – уявлення про задоволення як про приємний смак), просторова метафора («*кімната для щастя*»). Почуття щастя майже завжди пов'язане з рухом угору, піднесенням. Подібне осмислення пов'язане з «високими» емоціями, що відчуває людина, перебуваючи у стані щастя: «*Галаслива метушня, яка панувала в місті, була піднесеною й радісною*» [Любка 2016, с. 47]. Усвідомлення щастя пов'язане з іншими позитивними станами, як молодість, кохання, спокій: «*У цій кімнаті він був щасливим, молодим і закоханим, але*

головне – він був **не сам**, а зі своєю Марією» [Любка 2016, с. 184]; «...тепер я розумію, що таке спокій, це не острів, а якесь **невичерпне джерело радісної рівноваги!**» [Любка 2016, с. 126].

За нашими спостереженнями, описуючи стан щастя, задоволення, автор доволі часто вживає відповідний прикметник у значенні «який має щастя, який зазнає щастя, радості» (СУМ 11) як предикат: «Роботи все одно не було, тож вони піднялися на Замковий пагорб, вешталися там без діла, **щасливі...**» [Любка 2016, с. 167], «Уже через півгодини Віктор і Марі помирилися й поверталися додому **щасливими**, тримаючись за руки» [Любка 2016, с. 132]. Така позиція цього слова вказує на передання всеохопності стану цілковитої радості, вдоволення, який переживає герой. Контекстуально авторові важливо розгорнути ситуацію, описуючи дії, що виявляють зовні такий емоційний стан (*вештатися без діла, триматися за руку*). Також оповідач може думати чи уявляти, що хтось почувається щасливим, задоволеним, на що вказує умовний спосіб дієслова: «...а зараз **був би щасливим**, якби Андрій продовжував правити» [Любка 2016, с. 56]; дієслова / прислівники із семантикою сприйняття, мислення: «Мені просто **хотілося думати**, що десь далеко у неї все гаразд і вона **щаслива**» [Любка 2016, с. 24]; «Навіть на відстані **було видно**, що вона **щаслива**. І він, Зимінський, **щасливий**» [Любка 2016, с. 114].

Подекуди, описуючи відповідний емоційний стан, автор називає об'єкти предметного світу, які є чинниками, джерелами щастя: «Чоловік був **задоволений** пишним **обідом** у «Слоновій кістці» і швидкістю, з якою розгорталися події» [Любка 2016, с. 31]. Набагато частіше відчуття щастя викликають не предмети, а явища, ситуації чи процеси: «Всі **здавалися задоволеними**: господар, який уже давно намагався збутися цього дому, навіть знав, на що витратить отримані гроші...» [Любка 2016, с. 168], «Коли темного листопадового ранку 1944 року Рудольф виїздив зі свого дому на вулиці Анталівській в Ужгороді, його **переповнювало ейфорійне відчуття**, ніби він усіх переграв» [Любка 2016, с. 158]; «**Не тямлячи себе від радості** й намагаючись не видати свого хвилювання, Дмитро переписав у блокнот

прізвища й імена з реєстру...» [Любка 2016, с. 98]. Вияв почуттів має різну інтенсивність, на що вказують мовні засоби – фразеологізми й експресивні лексеми. У переносному значенні *ейфорійний* вказує на відчуття емоційного піднесення, радості. Разом з тим автор використовує дієслово *переповнювало*, що додає значення цілковитої наповненості відчуттям найвищого рівня вияву.

Важливим компонентом концепту ЩАСТЯ є радість. Цікаво, що доволі часто ці два стани ототожнюються, адже щастя майже завжди супроводжується радістю (це відбиває усталене побажання *щастя-радості*). Емоція радості на фізичному рівні виявляється через усмішку або сміх: «*вони б удвох жили щасливо з татом, і він частіше би посміхався, не ходив би таким задуманим і серйозним, не пропадав би на роботі від ранку до ночі*» [Любка 2016, с. 63]; «*чоловік вдав, ніби нічого не розуміє, широко усміхнувся, подякував англійською, взяв рюкзак і пішов своєю дорогою*» [Любка 2016, с. 77]; «*Зате, – і тут письменник широко усміхнувся, відчуваючи, що знову контролює аудиторію, – я написав книжку оповідань*» [Любка 2016, с. 119]. У фразі *широко усміхатися* (згадаймо фразеологізм *усмішка від вуха до вуха*): параметр широти, закладений у семантику, відсилає до концептуального уявлення про радість як відкритість і як рух угору. Словосполучення *широко усміхатися*, окрім того, передає стан щирої відкритості до співрозмовника. Натомість у реченні: «*Вас зрозумів, мсьє, – таксист повернувся й усміхнувся широко, як для рекламної фотографії*» [Любка 2016, с. 33], – порівняння до цього предиката вказує на інший змістовий нюанс – награність, удаваність вияву емоції. Автор часто використовує фразеологізми, аби передати тілесний вияв емоції радості: «*А коли малому згадалося, як він напхав у батьків робочий портфель різних іграшок, його аж сміх розібрав: ото була потіха, коли серйозний Георгій у діловому костюмі відкрив свій дипломат на робочому місці, а там жираф, Спандж Боб і тягучі желейні соплі*» [Любка 2016, с. 66]. Сміх розібрав – це фразема, яка використовується для опису стану, за якого людині хочеться сміятися, стає так смішно, що не можна втриматись. Частка *аж* вказує на інтенсивний прояв емоції, далі названий *потіхою* (про кумедну ситуацію).

Виразниками стану задоволення є очі, й подекуди фокус уваги зосереджено на усміхнених очах: «...вона **усміхнулася**, хоч я й бачив тільки **очі**. Вони **усміхалися** точно» [Любка 2016, с. 12]. Душа постає органом, здатним реагувати на стан піднесення швидше, ніж тіло: «Аскольд їхав у машині, **внутрішньо усміхнений** і вже щасливий, а його **душа випередила** його і вже була вдома, вже показувала квитки Марії, вже дивилася в її **щасливі очі**» [Любка 2016, с. 183].

Подекуди щастя осмислюється в парадигмі *свій / чужий*. У прикладі: «... він **аж зубами скреготнув** від споглядання **чужого щастя**...» [Любка 2016, с. 115], – вчувається також причиново-наслідковий відтінок: «зубами скреготнув» з причини «споглядання чужого щастя».

Отже, для вираження емотивного концепту ЩАСТЯ автор користується широким колом синонімів. Показовим для письменника є ототожнення щастя-радість. Крім того, автор уважний до градації почуття: задоволення, радість, щастя, ейфорія. Названий контекст протиставляється концепту ПЕЧАЛЬ.

Висновки до розділу 3

Метафори, актуалізовані письменником для вираження емоцій, мають чимало спільного з усталеними поглядами на природу певних почуттів і водночас стають підґрунтям творення індивідуально-авторських образів.

Описуючи концепт ПЕЧАЛЬ, автор виражає його за допомогою широкого синонімічного ряду, який вказує, що на культурному рівні уявлення про названу емоцію різняться за ступенем її переживання. Часто ємністю для названого почуття виступають серце та душа. Показовою є метафора перебування у певному сховку, мушлі, що слугує для усамітнення та відсторонення від світу (*кімната для печалі*).

Найбільш продуктивними у автора є такі метафоричні моделі: печаль – простір, печаль – явище природи, печаль – речовина, печаль – рослина, печаль – абстракція, печаль – тварина, печаль – смак, печаль – рух. Щодо останньої структури слід зазначити, що рух, який пов'язаний з осмисленням емоції печаль

завжди направлений вниз. Для увиразнення міри вияву почуття часто печаль осмислюється як сутність, яка повністю охоплює людину.

Концепт САМОТНОСТЬ виступає таким собі головним героєм збірки. Умовно у ньому виділяємо два шари: самотність як самозаглиблення та як втрата близької людини, тобто самотність бажана та вимушена. Подібно до попереднього концепту, вмістилищем для самотності часто виступає душа.

Художньо-образна концептуалізації самотності виявляється в таких метафоричних моделях: самотність – простір, самотність – міфологічна істота, самотність – покрив, самотність – час, самотність – магія, самотність – знак, самотність – кінетика, самотність – колір.

Якщо концепти ПЕЧАЛЬ та САМОТНІСТЬ певною мірою схожі, то концепт ЩАСТЯ протиставляється їм. Найчастіше щастя прирівнюють до радості, що відповідає культурно-усталеному розумінню стану цілковитого задоволення. Показовим є осмислення щастя як рух угору, що протиставляється печалі як рухові вниз. Образно-перцептивне наповнення концепту ЩАСТЯ представлене такими метафоричними моделями: щастя, радість – рух угору, щастя – політ, щастя – хімічна частинка, щастя – внутрішній простір, щастя – джерело.

ВИСНОВКИ

Питання емоцій та їх вираження є актуальним для багатьох наукових сфер, зокрема й для мовознавства. Аналізуючи вербалізацію емоційного світу героїв оповідань збірки А. Любки «Кімната для печалі», можна зробити висновок, що важливу роль автор віддає безпосередньому називанню емоційних станів. Подібний спосіб вербалізації почуттів допомагає читачу сприйняти, оцінити та зрозуміти художній текст. Використовуючи дієслова, автор увиразнює динаміку, зміни емоцій, їх набуття, переходи з одного стану в інший. Письменник уважний до інтенсивності вияву емоцій, що передано прислівниками міри, займенниками, частками. Прикметники майже завжди виступають у ролі присудків, при яких напівповнозначні дієслова-зв'язки також указують на набуття певного емоційного стану. Синтаксично підсилено це тим, що вони (прикметники), введені в ампліфікаційні ряди, демонструють цілу гаму почуттів. Іменники як назви емоцій А. Любка використовує меншою мірою, часто їх увиразнено прикметниками.

Образне називання репрезентується через епітети та розлогі метафоричні контексти, у яких автор відчутну перевагу надає дієслівним конструкціям, що розкривають психоемоційний стан героїв.

Доволі часто А. Любка звертається до фразеологізмів, які покликані більш точно передати емоційні стани персонажів. Більшість фразем є добре знаними читачам, але часом письменник вдається до різного типу трансформацій, що надає тексту особливої виразності. Автор схильний використовувати дієслівні фразеологізми з соматичним компонентом, часто конструкції нанизуються.

Показовими для художнього тексту є контексти, у яких почуття передано через змалювання реакцій тіла. В оповіданнях основну увагу автор зосереджує на описі очей, погляду, міміки, кольору обличчя, проксеміки (використання простору), вегетативних реакцій. Часто в таких прикладах автор вдається до порівняння та нанизування описів.

У роботі також розглянуто окремі емоційні концепти, які можна зарахувати до ключових у мовній картині світу автора. Центральне місце всієї збірки

посідає емоція печалі, яку автор виводить у заголовок. Художньо-сміслові увиразнення концепту ПЕЧАЛЬ розкривають концептуальні метафори: печаль – дія, рух (*обсіли нудьга й сум*); печаль – простір (*розрослися пуста і туга*); печаль – колір (*обличчя потемніло*); печаль – тварина (*всередині маленьким їжачком закололо-заболіло*); печаль – явище природи (*внутрішні вітри, що дмуть пронизливо й крижано*); печаль – смак (*гіркота на серці*); печаль – речовина (*грудочка жалю*). Найбільш показовими є осмислення печалі як простору, зазвичай закритого, маленького, у якому людина ховається, та як руху вниз.

Наступним ми розглянули концепт САМОТНІСТЬ, який виділили через те, що автор у подяці сам виокремив цей стан з поміж інших, назвавши його «головним героєм збірки». Важливим у художньому представленні концепту постають два поняттєві шари, а саме: самотність як самозаглиблення та як втрата близької людини. Названі шари певною мірою протиставляються містять відповідно позитивні та негативні конотації. Якщо самотність – самозаглиблення описується автором як стан задуми та меланхолії, бажаний стан, то самотність – втрата близьких – як покинутість, розчарування, стан від якого хочеться відмежуватися. Отже, другий поняттєвий шар постає близьким до емоції печалі.

Так само, як і у попередньому прикладі, для художньо-сміслового увиразнення концепту автор активно користується метафорами, серед яких: просторові (*чорна діра самотності*); міфологічні (*демони її самотності*); часові (*хвилі моєї самотності*); абстрактні (*магія самотності*); самотність – покрив (*у панцирах своєї самотності*), самотність – знак (*самотність – безкінецьні, довгі й страшні три крапки*).

Останнім розглянули концептом ЩАСТЯ, який осмислюється як стан повного задоволення життям. Найчастіше автор звертається до опису щастя через фізичний вияв емоції – усмішку, яка одночасно відсилає до концептуального уявлення про радість як рух угору. Показовим у творчості автора є ототожнення щастя та радості. Відповідно до сили, з якою герої

переживають емоцію щастя, А. Любка застосовує градацію, яка відображає ступінь вияву почуття: задоволення, радість, щастя, ейфорія.

Концепт ЩАСТЯ розкривають такі концептуальні метафори: щастя як переповнена посудина (*переповнювало ейфорійне відчуття*); щастя як дар (*дарувала щастя*); щастя – смак (*насолада*), щастя як простір (*«кімната для щастя»*).

Показовим для автора є контексти, у яких він актуалізує образи душі та серця як вмістилища всіх трьох емоційних станів. Узагальнюючи, можна зробити висновок, що найчастіше автор актуалізує такі метафоричні моделі: емоція-простір/посудина, емоція-рух, емоція-смак, емоція-тваринка тощо.

Зіставляючи розглянуті концепти, приходимо до висновку, що САМОТНІСТЬ та ПЕЧАЛЬ схожі за уявленнями про ці емоції та про способи їх проживання. Часто вони пов'язуються з рухом униз, закритістю, статикою, обмеженість, темрявою чи холодом. Опозицією до названих виступає концепт ЩАСТЯ, який майже завжди осмислюється як переміщення вгору чи вперед, піднесення, безмежність, світло та тепло.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Айдачич Д. Про польського мовознавця Єжи Бартмінського. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. 2011. № 16. С. 3-12. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/kdsm_2011_16_3.pdf
2. Березовська-Савчук Н. Лексика мовної репрезентації емоції смутку (на матеріалі поетичних творів Ліни Костенко). *Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. Філологічні студії*. 2018. № 17. С. 99-110.
3. Близнюк Л. Структурно-семантичні та когнітивні параметри концепту HEIMWEN (на матеріалі німецької мови) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Запоріжжя, 2016. 19 с.
4. Бойко Н. Вербалізація світу емоцій в українській мові: семантичний аспект. *Українське мовознавство*. 2009. № 39. С. 26-34. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Um_2009_39_6
5. Бойко Н. Емоційно забарвлена лексика в малій прозі Івана Франка на заняттях з української мови як іноземної. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної*, 2012. Вип. 7. С. 125-131.
6. Бойко Н. Лексичні експресиви як стилетвірні компоненти художнього тексту. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови*. 2014. №11. С. 7-10.
7. Бойко Н. Українська експресивна лексика: семантичний, лексикографічний і функціональний аспект : монографія. Ніжин : ТОВ «Видавництво Аспект-Поліграф», 2005. 134 с.
8. Васяніна К. Особливості мовної концептуалізації емоцій у дискурсі малої прози Андрія Любки. *Збірник статей за матеріалами I Всеукраїнської*

- (НЕ)класичної студентської наукової інтернет-конференції «Мовно-літературний коворкінг». Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2022. С. 245-248. URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/17663>
9. Войтко В. Психологічний словник: словник термінів. Київ: Вища шк., 1982. 214 с.
 10. Вороніна Д. Засоби вербалізації емоційного концепту JEALOUSY/РЕВНОЩІ у сучасному англomовному художньому дискурсі. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія : Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2014. № 78. С. 30-34.
 11. Галів У. Засоби вираження емотивності як лінгвоментальні феномени (на прикладі поезій Л. Костенко, В. Стуса, М. Вінграновського). *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. 2013. С. 53-60. URL: https://dspu.edu.ua/native_word/wp-content/uploads/2016/04/2013-9.pdf
 12. Гірняк О. Емоція гніву у сучасній емотивній лексиці: теоретичний аспект. *Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис»*. 2019. № 5. С. 30-34. URL: http://philologyjournal.lviv.ua/archives/5_2019/7.pdf.
 13. Голобородько К. Ідіостиль Олександра Олеся: лінгвокогнітивна інтерпретація: монографія. Харків : Харківське історико-філологічне товариство. 2010. 527 с.
 14. Гошилик Н. Основні параметричні властивості концепту часу в англійській мові. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. Луцьк : РВВ “Вежа”, 2008. № 10. С. 179-183.
 15. Дріч Ю. Номінативне поле концепту «радість» / «печаль» в українській мові: етимолого-культурологічний аспект. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови*. 2014. Вип. 11. С. 22–25. URL: <http://www.enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/22437/Drich.pdf;jsessionid=19F64BCCD07F56071AC02C920E3C0157?sequence=1>

16. Загнітко А., Богданова І. Лінгвокультурологія : навч. посібник. Вінниця : ДонНУ імені Василя Стуса, 2017. 287 с.
17. Загнітко А. Класифікаційні типології концептів. *Лінгвістичні студії*. 2010. № 21. С. 12-21.
18. Іванова Н. Лексичні асоціації назв емоцій у ліриці Івана Франка. *Проблеми граматики і лексикології української мови*. 2010. Вип. 6. С. 195–200.
[URL: http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/15936/Ivanova.pdf?sequence=1](http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/15936/Ivanova.pdf?sequence=1)
19. Киселюк Н. Вербальні та невербальні засоби актуалізації емоційного стану радості в художньому дискурсі (на матеріалі англomовної прози ХХ-ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Київ, 2009. 20 с.
20. Клаптий Д., Сітко А. Особливості вираження концептів «СТРАХ» та «ТРИВОГА» у романі Дена Брауна «Інферно». *Збірник наукових праць ЛОГОΣ*, 2021. С. 80–82.
[URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/download/16822/14954/](https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/download/16822/14954/)
21. Козловська Л., Дядченко Г. Концепт «самотність» у поетичній мовотворчості кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Культура слова. Збірник наукових праць*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. № 95. С. 184-195.
22. Коляденко О. Лексико-семантична репрезентація концепту «СТРАХ» в українській наївній та науковій картинах світу: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Київ, 2018. 219 с.
23. Коляденко О. Когнітивна метафора як засіб об'єктивації концепту «СТРАХ» у творах М. Коцюбинського. *Українська мова*. 2009. № 3. С. 39-46.
24. Кононенко В. І. Концепти українського дискурсу : монографія. Київ; Івано-Франківськ : Плай, 2004. 248 с.
25. Кордонець О. Осмислення концепту ЩАСТЯ в мініатюрах Богдана Лепкого «Цвіт щастя» та «Щастя» Лесі Українки. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія*, 2015. № 2. С. 55-59.

26. Космеда Т. Лінгвоконцептологія: мікроконцептосфера СВЯТКИ в українському мовному просторі : монографія. Львів : ПАІС, 2010. 408 с.
27. Краснобаєва-Чорна Ж. В. Емотивна картина світу в українській фраземіці: аксіологічний вимір фундаментальних емоцій людини. *Studia Slavica Hung.* 2018. № 63. С. 321–332. URL: <http://real.mtak.hu/93884/1/060.2018.63.2.12.pdf>
28. Краснобаєва-Чорна Ж. Класифікаційні параметри концепту ЖИТТЯ. *Лінгвістичні студії : збірник наукових праць Донецьк: ДонНУ.* 2007. Вип. 15. С. 48-54.
29. Краснобаєва-Чорна Ж. Концептуальний аналіз як метод концептивістики (на матеріалі концепту ЖИТТЯ в українській фраземіці). *Українська мова.* 2009. № 1. С. 41–52.
30. Липчанко О. Засоби вираження емоційного концепту ГНІВ/ANGER в англійських та українських пареміях. *Сучасні дослідження з іноземної філології.* 2011. № 9. С. 283-289. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Sdzif_2011_9_45.pdf
31. Любка А. Кімната для печалі. Чернівці : Книги – XXI ; Meridian Czernowitz, 2016. 192 с.
32. Любка А. Кімната для печалі : [інтерв'ю]. URL: <https://web.archive.org/web/20170713220321/http://lyubka.net.ua/index.php/news/334-kimnata-dlia-pechali-nova-knyzhka-andriia-liubky>
33. Малиненко О. Вербалізація полярних емотивних концептів LOVE–HATE у британському художньому дискурсі XX ст. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Мовознавство.* 2013. № 17. С. 50-54.
34. Моштаг Є. Мовні засоби вираження емоцій в українській жіночій мандрівній прозі. *Південний архів (філологічні науки).* 2017. № 67. С. 41-44. URL: <http://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/view/108>

35. Ніколаєнко Л. Концептуалізація ЗАЗДРОСТІ у польській та російській мовах. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*. Київ, 2012. Вип. 18. С. 163-170. URL: <http://www.inmo.org.ua/assets/files/2018/nikolayenko.-kontseptualizatsiya-zazdrosti-u-polskiy-ta-rosiiskiy-movakh2012.pdf>
36. Ніколаєнко Л. Оцінка в мовній концептуалізації емоцій групи «Співчуття» (на матеріалі польської, української і російської мов). *Мовознавство*. 2016. № 3. С. 32-40. URL: <http://www.inmo.org.ua/assets/files/2021/nikolaenko-otsinka-spivchuttia.pdf>
37. Ніколаєнко Л. Семантична структура назв емоцій заздрості та ревності в українській, російській та польській мовах. *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ, 2009. Вип. 25, Ч. 3. С. 93-97.
38. Ніколенко О. Емоційний концепт HAPPINESS в англійських прізвищових номінаціях. *Львівський філологічний часопис*. 2020. № 8. С. 126-131.
39. Охріменко М. Склад фразеосемантичного поля "емоції людини" (на матеріалі сучасних перської та української мов). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2011. Вип. 54. С. 130-137. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_fil_2011_54_17/
40. Петришин М. Концепт «негативні емоції» крізь призму латинських паремій. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту імені Івана Франка*. 2021. Вип. 35. Т. 4. С. 128–133. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/35_2021/part_4/20.pdf
41. Петров О., Мізін К. Лінгвокультурний концепт як аналітичний інструмент лінгвокультурологічних і зіставно-лінгвокультурологічних студій. *Людино-й культурознавчі пріоритети сучасного мовознавства: напрями, тенденції та міждисциплінарна методологія*. 2019. С. 85-93. URL: https://www.researchgate.net/publication/363831679_Lingvokulturnij_koncept_ak_analiticnij_instrument_lingvokulturologicnih_i_zistavno-lingvokulturologicnih_studij

42. Попович Т. Функціональна класифікація засобів актуалізації емоційного концепту *СТРАХ* у сучасному американському художньому дискурсі. *Науковий вісник Чернівецького університету. Серія : Германська філологія*. 2015. № 751. С 204-212. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvchnugf_2015_751_26
43. Селіванова О. Сучасна лінгвістика. Термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля, 2006. 716 с.
44. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава : Довкілля-К, 2008. 711 с.
45. Словники України онлайн. URL: <https://lcorp.ulif.org.ua/dictua/>
46. Словник української мови: в 11-ти томах. URL: <https://services.ulif.org.ua/expl/Entry/index?wordid=1&page=0>.
47. Словник української мови: у 20-ти томах. URL: <http://services.ulif.org.ua/expl/Entry/index?wordid=1&page=0>.
48. Спіжавка Н. Конвенціональні метафори емоційного концепту ГНІВ (на матеріалі сучасного англomовного художнього дискурсу). *Філологічні трактати*. Чернівці, 2010. Т. 2. № 2. С. 37–41. URL: <https://tractatus.sumdu.edu.ua/index.php/journal/article/download/753/717/1417>
49. Степанюк М. Функціонально-семантичні поля концепту «радість» у романах сестер Бронте. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*, 2015. №51. С. 89-91.
50. Струкевич К., Краєвська О. Особливості лінгвокультурного концепту ІНТИМНІСТЬ в лексичній та фразеологічній семантиці української та англійської мов. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2016. № 2 (8). С. 159-163.
51. Ужченко В., Ужченко Д. Фразеологічний словник української мови. / ред.: Л. В. Молодова. Київ, 1998. С. 224.
52. Хамітов Н. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002 179с.

- 53.Цинтар Н. Категорія емотивності в англійській художній літературі ХІХ та ХХІ століття (гендерний аспект) : дис. ... доктора філософії в галузі знань 03 Гуманітарні науки зі спеціальності 035 Філологія. Чернівці, 2021. 249 с.
54. Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів української мови. Запоріжжя, 2002. 351 с.
- 55.Шамаєва Ю. Когнітивна структура концепту "РАДІСТЬ" (на матеріалі англійської мови) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 2004. 20 с. [URL: http://catalog.odnb.odessa.ua/opac/index.php?url=/auteurs/view/124381/source:default](http://catalog.odnb.odessa.ua/opac/index.php?url=/auteurs/view/124381/source:default).
56. Шах К. Механізми вербалізації емоційного стану Василя Стуса у «Листах до сина». *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*, 2021. № 2. С. 184-189.
- 57.Ekman P., Friesen W. Facial action coding system. *Environmental Psychology & Nonverbal Behavior*, 1978.
- 58.Lakoff G., Johnson M. *Metaphors we live by*. London: *University of Chicago press*, 2003. 193 с.
- 59.Mikołajczuk A. O radości w ujęciu lingwistycznym: z problemów semantycznych badań porównawczych. *Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury*, 2013. T. 25. С. 219–238.
- 60.Wierzbicka A. *Emotions Across Language and Cultures: Diversity and Universals*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. URL: <https://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam032/99013646.pdf>.