

Міністерство освіти і науки України
Київський національний лінгвістичний університет

На правах рукопису

СУТУЛІНА ЛАРИСА ГРИГОРІВНА

УДК 811.134. 2 : 81-139

МЕТАФОРИЧНА МОДЕЛЬ *РЕАЛЬНЕ – ІРРЕАЛЬНЕ*
У НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ
ІСПАНСЬКИХ РОМАНІВ-СПОГАДІВ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

10.02.05 – романські мови

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
Данилич Валентина Стефанівна,
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МЕТАФОРИЧНОЇ МОДЕЛІ <i>РЕАЛЬНЕ – ІРРЕАЛЬНЕ</i> У НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ ІСПАНСЬКИХ РОМАНІВ-СПОГАДІВ XX–XXI СТОЛІТТЯ.....	15
1.1 Метафорична модель в аспекті когнітивної лінгвістики.....	17
1.2 Метафорична модель <i>реальне – ірреальне</i> : конструктивна основа наративної структури іспанських романів-спогадів XX–XXI століття	24
1.2.1 <i>Реальне</i> у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI століття.....	29
1.2.2 <i>Ірреальне</i> у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI століття.....	34
Висновки до розділу 1.....	40
РОЗДІЛ 2 МЕТОДИКА АНАЛІЗУ ЛІНГВОКОГНІТИВНИХ МЕХАНІЗМІВ КОНСТРУЮВАННЯ МЕТАФОРИЧНОЇ МОДЕЛІ <i>РЕАЛЬНЕ – ІРРЕАЛЬНЕ</i> У НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ ІСПАНСЬКИХ РОМАНІВ-СПОГАДІВ XX–XXI СТОЛІТТЯ.....	42
2.1 Лінгвокогнітивні механізми побудови метафоричної моделі <i>реальне – ірреальне</i> у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI століття.....	44
2.1.1 Мережа концептуальної інтеграції ментальних просторів.....	44
2.1.2 Лінгвокогнітивні операції мапування.....	50
2.2 Метафорична субмодель: засіб конкретизації метафоричної моделі <i>реальне – ірреальне</i> у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI століття.....	52
2.3 Основні етапи дослідження метафоричної моделі <i>реальне – ірреальне</i> у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI століття.....	54
Висновки до розділу 2.....	57

РОЗДІЛ 3 ПРОЕКТУВАННЯ ОЗНАКОВИХ ХАРАКТЕРИСТИК	
МЕТАФОРИЧНИХ СУБМОДЕЛЕЙ У ПРОЦЕСІ АТРИБУТИВНОГО,	
РЕЛЯТИВНОГО І КОНТРАСТИВНОГО МАПУВАННЯ 59	
3.1	Конструювання метафоричних субмоделей шляхом
	атрибутивного мапування..... 61
3.1.1	Метафорична субмодель <i>Події війни – Дивна пляма крові</i> 62
3.1.2	Метафорична субмодель <i>Спогади про війну – Фантастичний</i>
	<i>острів</i> 78
3.1.3	Метафорична субмодель <i>Минуле Іспанії – Дивна настільна гра</i> 84
3.1.4	Метафорична субмодель <i>Село, що виникло шляхом</i>
	<i>колонізації – Селище-примара</i> 87
3.2	Формування метафоричних субмоделей шляхом релятивного
	мапування..... 93
3.2.1	Метафорична субмодель <i>Фронт – Дивний будинок</i> 93
3.2.2	Метафорична субмодель <i>Іспанія епохи диктатури –</i>
	<i>Корабель-примара</i> 110
3.2.3	Метафорична субмодель <i>Політичне життя країни – Будинок</i>
	<i>серед поля</i> 114
3.3	Створення метафоричних субмоделей шляхом контрастивного
	мапування..... 122
3.3.1	Метафорична субмодель <i>Юнаки, поранені на війні – Ірреальні</i>
	<i>істоти</i> 122
3.3.2	Метафорична субмодель <i>Монтжуїк – Зачарований будинок</i> 132
	Висновки до розділу 3..... 140
РОЗДІЛ 4 ПРОЕКТУВАННЯ КОНТЕКСТУАЛЬНИХ	
ХАРАКТЕРИСТИК МЕТАФОРИЧНИХ СУБМОДЕЛЕЙ У ПРОЦЕСІ	
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО І СИТУАТИВНОГО МАПУВАННЯ 142	
4.1.	Побудова метафоричних субмоделей шляхом
	інтертекстуального мапування..... 143

4.1.1	Метафорична субмодель <i>Роман спогадів – Фантастичний роман...</i>	143
4.1.2	Метафорична субмодель <i>Вбивці Громадянської війни – Лицар Смерть</i>	156
4.1.3	Метафорична субмодель <i>Брат і сестра Буесо – Живі мерці</i>	161
4.1.4	Метафорична субмодель <i>Спогади про війну – Кладовище забутих книг</i>	170
4.2	Конструювання метафоричної субмоделі <i>Іспанія повоєнного часу – Хуліан</i> шляхом ситуативного мапування.....	176
	Висновки до розділу 4.....	184
	ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	186
	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	190
	ДОДАТКИ.....	217
	Додаток А.....	218
	Додаток Б.....	225

ВСТУП

Дисертація присвячена вивченню лінгвокогнітивних механізмів конструювання метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. та її субмоделей на основі операцій мапування: атрибутивного, релятивного, контрастивного, інтертекстуального та ситуативного.

Сучасна когнітивно зорієнтована лінгвістика продовжує досліджувати проблему організації знань людини про навколишній світ та їхнє відображення в її свідомості у вигляді різних моделей, однією з яких є метафорична. Термін *модель* одним із перших (1964 р.) увів у науковий обіг Д.М. Шмельов для представлення регулярної багатозначності слова, зокрема "контекстно зумовлених метонімічних замінів, які спираються на порівняно стійку семантичну модель" [114, с. 64]. Згодом на початку 1990-х р. до лінгвістичного категоріально-поняттєвого апарату було введено і термін *метафорична модель* та його дублети: *модель метафори / метафоризації* (А.М. Баранов [7–10], Ю.М. Караулов [9], В.М. Телія [94–96]).

Екстраполяція когнітивного вектору до мовознавства стає новим поворотом у вивченні метафоричних моделей і зумовлює принципово інший аспект їхнього осмислення, який передбачає розкриття механізмів когнітивних моделей мислення людини. На сьогодні уже сформовано досить потужну традицію щодо когнітивної інтерпретації метафоричних моделей, представлену *дескрипторною теорією метафори* (О.М. Баранов [7–10], Ю.М. Караулов [9]), *теорією концептуальної метафори* (М. Джонсон [53; 183], Дж. Лакофф [52–53; 181–183], М.І. Cuenca [133], Ж. Hilferty [133; 166], Г. Steen [189; 216]), *теорією концептуальної інтеграції ментальних просторів* (Г. Fauconnier [222; 224; 143–148], Е.І. Grady [160–163], Ф.І. Ruiz de Mendoza Ibáñez [200–204], М. Turner [143; 147; 148; 221–225]) і власне *теорією метафоричного моделювання* (Є.В. Будаєв [17–18], О.В. Колотніна [47], Е. Пірайнен [65], В.І. Постовалова

[66], В.М. Телія [94–96], О.О. Федосєєв [101], Ю.Б. Фєдєнєва [100], А.П. Чудінов [109–113], J.A. Díaz Rojo [138]).

Урахування когнітивного і комунікативного контекстів стало визначальним фактором у розробці *конективної теорії метафоричної інтерпретації* американськими лінгвістами (D. Ritchie [194–197]) і *теорії дискурсивно-соціального розуміння метафори* дослідниками Люблінської етнолінгвістичної школи (J. Zinken [230–231]) та німецькими ученими (R. Hülse [170]). Домінантним положенням цих теорій стало витлумачення метафоричної моделі як когнітивної структури художніх текстів, що започаткувало окремий напрям в її дослідженні – когнітивно-поетологічний (Л.І. Белєхова [11–13], О.П. Воробйова [24–31], В.Г. Ніконова [59–62], M. Burke [126], M. Freeman [151–154], E. Semino [211–213], G. Steen [216], P. Stockwell [218], R. Tsur [219–220]), представники якого метафоричну модель вважають такою субстанцією, що є схемою інтерпретації певної історичної події і пронизує в різних варіаціях увесь художній текст [56, с. 27, 32].

Так, історичною подією іспанських романів-спогадів ХХ–ХХІ ст. є травматична історія Іспанії, покладена в основу їхньої наративної структури, побудованої на контамінації реальності й ірреальності й актуалізованої у текстах у вигляді метафоричної моделі *реальне – ірреальне*, аналіз якої сприятиме розкриттю механізмів різних операцій процесу когнітивної метафоризації.

Актуальність теми дисертації зумовлена її спрямуванням на вивчення когнітивно-мовних механізмів і способів пізнання світу загалом та художнього зокрема, одним із яких є метафора та її моделі, що відображають наративне мислення письменника у конкретному жанрі і в певну історико-літературну добу. Обраний наративний підхід до виявлення когнітивного потенціалу метафоричної моделі *реальне – ірреальне* в іспанських романах-спогадах ХХ–ХХІ ст. дасть змогу представити основні концептуальні смисли, що творять метафоричну картину світу у цих художніх творах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано відповідно до тематичного плану науково-дослідних робіт Київського національного лінгвістичного університету в рамках держбюджетної наукової теми "Мови світу: генезис, таксономія, функціонування у синхронії і діахронії" (державна реєстрація № 0115U002513, наказ № 1243 МОН України від 31.10.2014 р.). Дисертаційна робота є складовою наукової теми кафедри іспанської та французької філології Київського національного лінгвістичного університету "Системність одиниць романських мов: когнітивний та комунікативно-функціональний аспекти". Тему дисертації затверджено вченою радою Київського національного лінгвістичного університету, протокол № 6 від 23 грудня 2013 р.

Метою роботи є виявлення метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. шляхом атрибутивного, релятивного, ситуативного, контрастивного та інтертекстуального мапування.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- критично проаналізувати наукову літературу і сформулювати теоретичні засади дослідження метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст.;
- уточнити визначення понять *метафоричної моделі* і *метафоричної субмоделі* як генераторів концептуальних смислів у наративній структурі художніх творів;
- розробити комплексну методику аналізу лінгвокогнітивних механізмів побудови метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст.;
- виявити способи і засоби актуалізації ознакових характеристик метафоричних субмоделей у процесі атрибутивного, релятивного і контрастивного мапування;

– розкрити механізми трансформації контекстуальних характеристик метафоричних субмоделей у процесі інтертекстуального і ситуативного мапування;

– схематично представити метафоричні субмоделі, сконструйовані на основі лінгвокогнітивних операцій мапування у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст.

Об'єктом дослідження є наративна структура іспанських романів-спогадів XX–XXI ст.

Предметом дослідження – метафорична модель *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст.

Матеріалом дослідження слугують 14 субмоделей, що складають метафоричну модель *реальне – ірреальне*, сконструйовані на базі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст.: Хав'єр Маріас "Tu rostro mañana" (2002–2007); Кармен Мартін Гайте "El cuarto de atrás" (1978); Антоньо Муньос Моліна "Nada del otro mundo" (1993); Хусто Наварро "La casa del padre" (1994); Роса Перас "La canción de Dorotea" (2001); Армандо Родера "El enigma de los vencidos" (2011); Андрес Трап'єльо "El buque fantasma" (1992); Карлос Руїс Сафон "La sombra del viento" (2001). Загальний обсяг ілюстративного матеріалу – 8 романів (3620 сторінок).

На основі комплексного підходу до об'єкта наукової рефлексії у дисертації застосовано такі **методи і прийоми** аналізу мовного матеріалу: методи когнітивної лінгвістики: *метод концептуальної інтеграції ментальних просторів* і *метод лінгвокогнітивних операцій мапування* – для конструювання метафоричних субмоделей, які є складниками метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст.; *інтерпретаційно-текстовий метод* – для виявлення особливостей субмоделей метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у досліджуваних художніх текстах; *метод лінгвостилістичного аналізу* – для інтерпретації авторських стилістичних прийомів, актуалізованих у метафоричних субмоделях і контекстуально збагачених додатковим поняттєвим та емоційним змістом;

методика концептуального аналізу – для ідентифікації метафоричних смислів у кожній субмоделі.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що в роботі *уперше* з нових позицій поінтерпретовано термін *метафорична модель*, під якою розуміється бінарна когнітивна сполука, виражена формулою $X - це Y$ та утворена шляхом ментальної операції метафоричної проєкції поняттєвих елементів із царини джерела на царину мети; та його варіант *метафорична субмодель*, яка розуміється як спосіб конкретизації і детального виявлення змістових відтінків метафоричної моделі.

Установлено, що в метафоричній моделі *реальне – ірреальне* компонент царини мети не пояснює компонент царини джерела, а лише уподібнюється йому, зберігаючи загальну формулу $X - це Y$, у зв'язку з чим відбувається трансформація поняттєвих царин метафоричної моделі; *проаналізовано* процес конструювання метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. крізь призму побудови мережі концептуальної інтеграції ментальних просторів і лінгвокогнітивних операцій мапування; сконструйовано чотирнадцять метафоричних субмоделей у процесі атрибутивного (*Події війни – Дивна пляма крові; Спогади про війну – Фантастичний острів; Минуле Іспанії – Дивна настільна гра; Село, що виникло шляхом колонізації – Селище-примара*), релятивного (*Фронт – Дивний Будинок; Іспанія епохи диктатури – Корабель-примара; Політичне життя країни – Будинок серед поля*), контрастивного (*Юнаки, поранені на війні – Ірреальні істоти; Монтжуїк – Зачарований будинок*), інтертекстуального (*Роман спогадів – Фантастичний роман; Вбивці Громадянської війни – Лицар Смерть; Брат і сестра Буесо – Живі мерці; Спогади про війну – Кладовище забутих книг*) і ситуативного (*Місто повоєнного часу – Хуліан*) мапування, які є способами деталізації метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. Доведено, що метафорична модель *реальне – ірреальне* відображає процес контамінації зображення реальних історичних подій та елементів авторської уяви про них в

іспанських романах-спогадах XX–XXI ст., який і зумовлює наративну структуру цих художніх творів.

На захист винесені такі **положення**:

1. Метафорична модель визначається як бінарна когнітивна сполука, виражена формулою $X - це Y$. Вона утворена шляхом метафоричної проекції поняттєвих елементів з царини джерела на царину мети. Метафоричну модель складають метафоричні субмоделі, комплексне вивчення яких забезпечує конкретизацію та детальне виявлення всіх відтінків значення метафоричної моделі.

2. У контексті активізації буму спогадів, з притаманними йому етичними проблемами, жоден з іспанських романів кінця XX – початку XXI століття не має простого прочитання. Поєднання в рамках одного наративу зображень реальних історичних подій травматичного минулого Іспанії та елементів ірреального пропонуємо представити у вигляді метафоричної моделі *реальне – ірреальне*.

3. Порівняно зі схемою інвентаризації метафоричної моделі, яка розроблена російськими лінгвістами Є.В. Будаєвим і А.П. Чудіновим та зорієнтована більшою мірою на дослідження політичного чи медіа дискурсу і носить суто описовий характер, метод побудови мережі концептуальної інтеграції ментальних просторів М. Тернера та Ж. Фоконьє є найефективнішим інструментом побудови метафоричної моделі саме у наративній структурі художніх творів, оскільки дозволяє поетапно прослідкувати процес формування метафоричної моделі.

4. Особливістю конструювання метафоричної субмоделі є те, що найменування елементів, що становлять царину мети й царину джерела, здійснюється шляхом аналізу значень номінативних одиниць не тільки самої метафоричної субмоделі, що знаходить втілення в тексті, а також усього тексту, його складної комплексної системи: зміст, форма, вплив на читача.

5. У лінгвокогнітивних операціях атрибутивного, релятивного і контрастивного мапування акцент робиться на проектуванні ознакових

характеристик царини джерела на онтологічно споріднені характеристики царини мети. Атрибутивне мапування передбачає проектування ознак, релятивне – базується на відношеннях причинно-наслідкового характеру, контрастивне – на зштовхуванні протилежних за змістом компонентів.

6. У процесі атрибутивного мапування конструюються метафоричні субмоделі *Події війни – Дивна пляма крові; Спогади про війну – Фантастичний острів; Минуле Іспанії – Дивна настільна гра; Село, що виникло шляхом колонізації – Селище-примара*, у яких залучення військової і суспільно-політичної лексики, топонімів та вказівки на конкретний період історії зображує реальний аспект романів-спогадів. Певні фонетичні, лексичні й граматичні засоби і художні прийоми є площиною для зображення ірреального аспекту творів.

7. Операція релятивного мапування забезпечує чітке розуміння психологічного аспекту метафоричних субмоделей *Фронт – Дивний Будинок; Іспанія епохи диктатури – Корабель-примара; Політичне життя країни – Будинок серед поля*, що проявляється в аналізі відчуттів оповідача, переданих органами сенсорної системи і відображених лексичними полями на позначення візуальних, аудіальних, тактильних, ольфактивних, одоративних, кінестетичних і фізіологічних відчуттів, а також лексемами негативної емоційної оцінки і художніх засобів синестезії, емпізи, парцеляції і риторичного запитання.

8. У метафоричних субмоделях *Юнаки, поранені на війні – Ірреальні істоти; Монтжуїк – Зачарований будинок*, спроектованих у процесі операції контрастивного мапування, історико-політичний контекст романів детермінується військовою лексикою, власними назвами. З метою створення ірреального контексту автори залучають лексико-асоціативне поле з конотаційним елементом *ірреальне*, граматичну категорію числа займенника, парадоксальний вислів, антитезу та інші мовні засоби.

9. Лінгвокогнітивні операції інтертекстуального і ситуативного мапування обумовлені контекстуальними характеристиками і передбачають проектування як фрагментів текстів світової культури, у випадку інтертекстуального

мапування, так і проектування текстових ситуацій у межах твору одного автора, у випадку ситуативного мапування. Метафоричні субмоделі, утворені у процесі інтертекстуального мапування, *Роман спогадів – Фантастичний роман; Вбивці Громадянської війни – Лицар Смерть; Брат і сестра Буесо – Живі мерці; Спогади про війну – Кладовище забутих книг* і метафорична модель *Місто повоєнного часу – Хуліан*, спроектована шляхом ситуативного мапування, містять такі мовні засоби, як алюзія, рефрен, перифраз, цитата, повтор фрагментів тексту.

10. Прагматичною стратегією метафоричної моделі *реальне – ірреальне* є переосмислення подій Громадянської війни та повоєнного періоду в Іспанії, що скеровує зусилля автора на контамінацію історичного й уявного в тлумаченні сумнівних аспектів історії.

Практичне значення одержаних результатів полягає в поглибленні положень когнітивної лінгвістики та когнітивної поетики. Результати дослідження можуть бути використані у викладанні теоретичних та практичних курсів зі стилістики (розділи "Лінгвостилістичний аналіз художнього тексту", "Поетичні тропи й фігури мовлення"), лексикології (розділи "Лексико-семантичні зв'язки слова", "Семасіологія"), лінгвокраїнознавства (розділ "Іспанія у період Громадянської війни 1936–1939 років та диктатури Ф. Франко"), зарубіжної літератури (розділ "Сучасний іспанський роман"). Крім того, теоретичні постулати роботи можуть використовуватися в науковій діяльності студентів, магістрантів та аспірантів філологічних спеціальностей.

Апробацію результатів дослідження здійснено на *шести міжнародних наукових конференціях*: "Іноземна філологія у XXI столітті" (Запоріжжя, 2011), "Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації" (Острого, 2012), "Франція та Україна, науково-практичний досвід у контексті діалогу національних культур" (Дніпропетровськ, 2012), "Україна і світ : діалог мов та культур" (Київ, 2014, 2016), "Ғылым және білім – 2014" (Астана, 2014); *трьох всеукраїнських наукових конференціях і форумах*: "Мова як засіб міжкультурної комунікації" (Херсон, 2014), "Структурно-семантичні і когнітивно-дискурсивні

парадигми сучасного романського мовознавства" (Дніпропетровськ, 2013), "Україні ХХІ сторіччя – інтелект і творчість молоді" (Дніпропетровськ, 2011).

Публікації. Проблематику, теоретичні й практичні результати дисертаційного дослідження викладено в *сімнадцятьох* публікаціях: *шістьох* статтях, надрукованих у фахових виданнях України (2,91 др. арк.), *одній* статті – у періодичному виданні іншої держави (0,73 др. арк.) і тезах доповідей *десятьох* міжнародних і всеукраїнських наукових конференцій (1,53 др. арк.). Загальний обсяг надрукованих публікацій – 5,17 др. арк.

Структура й обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, списків використаних джерел (231 позиція, серед яких 115 – іноземними мовами), довідкової літератури (6 позицій), джерел ілюстративного матеріалу (8 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи – 239 сторінок, основний зміст викладено на 185 сторінках.

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми дисертації, сформульовано мету, визначено основні завдання, об'єкт, предмет, наукову новизну і практичне значення одержаних результатів, методи дослідження, указано форми апробації та структуру роботи.

У **першому розділі "Теоретичні засади дослідження метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів ХХ–ХХІ століття"** визначено традиційні й нові принципи вивчення метафоричної моделі з позицій структурної і когнітивної семантики, уточнено термін *метафорична модель*, розглянуто метафоричну модель *реальне – ірреальне* як невід'ємний компонент іспанських романів-спогадів ХХ–ХХІ ст.

У **другому розділі "Методика аналізу лінгвокогнітивних механізмів конструювання метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів ХХ–ХХІ століття"** розроблено комплексну методику побудови метафоричної моделі у наративній структурі художніх творів; представлено основні етапи дослідження метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів ХХ–ХХІ ст.

Третій розділ "Проектування ознакових характеристик метафоричних субмоделей у процесі атрибутивного, релятивного і контрастивного мапування" присвячено побудові метафоричних субмоделей у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст., а також виявленню мовностилістичних засобів, що забезпечують лінгвопрагматичну динаміку розгортання метафоричних субмоделей.

У четвертому розділі "Проектування контекстуальних характеристик метафоричних субмоделей у процесі інтертекстуального і ситуативного мапування" окреслено лінгвокогнітивні операції побудови метафоричних субмоделей у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст.; охарактеризовано прагматичний аспект розгортання метафоричних субмоделей.

У загальних висновках наведено підсумки та результати проведеного дисертаційного дослідження, а також окреслено перспективи подальших лінгвістичних пошуків.

У додатках представлено фрагменти ілюстративного матеріалу, який є додатковою добіркою проаналізованих прикладів і схеми проектування метафоричних субмоделей.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МЕТАФОРИЧНОЇ МОДЕЛІ *РЕАЛЬНЕ – ІРРЕАЛЬНЕ* У НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ ІСПАНСЬКИХ РОМАНІВ-СПОГАДІВ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

За останні роки проблематика дослідження художнього тексту вийшла на новий концептуальний рівень. Пріоритет у сучасних лінгвопоетичних дослідженнях віддано вивченню лінгвокогнітивних стратегій побудови й інтерпретації художнього тексту. Його сучасні дослідження ґрунтуються на поєднанні методик і досягнень різних наук. Залучення здобутків когнітивної поетики [11–13; 24–31; 218; 219; 220] і близьких до неї когнітивної риторики [225] та когнітивного літературознавства [151–154; 72; 48], когнітивної стилістики [58] і наратології [69; 70; 67; 208] до філологічних учень про художній текст сприяє глибшому розумінню структури художнього наративу.

Посилення інтересу дослідників до розкриття імпліцитних механізмів організації структури художнього наративу пов'язано, передусім, зі становленням та розвитком нової галузі в рамках когнітивної теорії літератури – когнітивної поетики. У цьому напрямі здобутки когнітивних наук використовуються для аналізу літературних текстів з метою розкриття когнітивних процесів, на основі яких відбувається продукування, сприйняття та інтерпретація художнього тексту, а також пояснення того, як саме читач досягає глибокого розуміння його смислу.

Когнітивна поетика пропонує систематизовану метамову для обговорення розмаїтості прочитань, моделюючи процес, при якому інтуїтивне розуміння набуває змісту, піддається вираженню і представляє його в тих самих термінах, де описується й обговорюється саме таке розуміння. У рамках цієї галузі процес читання та інтерпретації тексту відбувається з посиланням на загальні лінгвістичні і когнітивні принципи, що поєднує вивчення літератури з лінгвістикою та когнітивними науками [155, с. 2]. Деякі автори [211; 212] називають цю наукову галузь когнітивною стилістикою, яка поєднує в собі детальний лінгвістичний

аналіз літературних текстів з розглядом когнітивних структур і процесів, що лежать в основі породження та сприйняття мови, при цьому основна увага приділяється процесу розуміння та інтерпретації тексту читачем.

Підвалини когнітивної поетики було закладено у працях Р. Цура [219–220], подальша розбудова пов'язується з іменами М. Фрімен [151–154], М. Тернера [221–225], М. Берка [126], Е. Семіно [211–213], П. Стоквелла [218]. Серед іспанських дослідників зазначимо М. Х. Куенка, Дж. Хілферті [133], А. Сантос Луїс та Р. М. Еспіноса [207], Х. Діас Рохо [138]. Активно розвивається когнітивна поетика в Україні (Л.І. Белєхова [11–13], О.П.Воробйова [25–31], Д.М. Колесник [46], Л.В. Короткова [50], О.М. Кагановська [40–42], В.Г. Ніконова [59–62]) і Росії (Н.С. Болотнова [15], Л.О. Бутакова [20–21], Г.Г. Молчанова [58], І.О.Тарасова [93]).

За визначенням Р. Цура, когнітивна поетика становить міждисциплінарний підхід до вивчення художньої літератури, у якому застосовується інструментарій когнітивної науки [220, с. 1]. У межах такого підходу розробляються гіпотези, які пояснюють кореляцію між поетичними ефектами та певними структурними закономірностями чи тенденціями, що простежуються в художніх текстах [219, с. 281], досліджується, яким чином художня мова і поетичні форми, а також сприйняття художнього тексту регламентуються і визначаються особливостями процесу опрацювання інформації людиною [220, с. 1], а точніше, тими когнітивними механізмами, які цей процес регулюють [25]. У когнітивній поезиці важлива роль в інтерпретації тексту відводиться теорії *когнітивних сценаріїв* [134; 218, с. 77], *теорії можливих світів* (М.-Л. Райан [205], Є. Семіно [211–213]), *теорії текстових світів* (Пол Уерт [228; 155, с. 130; 156] та П. Стоквел [218]), *теорії контекстуальних фреймів* (К. Еммотт [141]).

Дослідження художнього тексту з точки зору когнітивної поетики орієнтовано на виявлення у ньому механізмів формування і функціонування словесних образів у їх співвідношенні з поняттєвою системою та мисленнєвою діяльністю особистості. Серед таких когнітивно-поетичних механізмів

дослідження художнього тексту нашої уваги заслуговує метафорична модель *реальне – ірреальне*, інтегрована у наративну структуру літературного напрямку іспанських романів-спогадів XX–XXI ст.

1.1 Метафорична модель в аспекті когнітивної лінгвістики

На сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки з властивим їй антропоцентризмом, тенденцією до розгляду мовних явищ у безпосередньому зв'язку з людиною, її діяльністю й мисленням, отримують нові інтерпретації багато, здавалося б, усталених понять, зокрема, поняття метафори. Еволюція уявлень про природу людської свідомості та поглиблене вивчення механізмів пізнання приводить до того, що метафорогенна діяльність людини поступово перетворюється на окремий об'єкт дослідження спеціальної міждисциплінарної галузі наукового знання XXI століття – метафорології.

У сучасній науковій парадигмі когнітивної лінгвістики метафора постає формою мислення людини, механізмом побудови поняттєвої та вербальної антропосистеми (А. П. Чудінов [109–113], Е. МакКормак [54], С. Харнад [106], В.М. Телія [94–96], І.М. Кобозєва [45], Ф.Р. Анкерсміт [1], М. Куенка, Дж. Хілферті [133; 166], Р. де Мендоса Ібанєс, [200-204], Х.Л. Сіфуентес Онрубья [130], Х. Льопіс Ганга [130], А. Барселона Санчес [120]).

У когнітивній лінгвістиці виокремлюють кілька підходів до дослідження метафори. Метою розробленої американськими лінгвістами конективної теорії метафоричної інтерпретації є аналіз метафори з урахуванням когнітивного і комунікативного контексту [194–197]. Люблінська етнолінгвістична школа вивчає лінгвокогнітивну теорію метафори в антропологічному, когнітивному та соціокультурному аспекті [230–231]. Теорію дискурсивно-соціального розуміння метафори досліджують німецькі лінгвісти [170]. Аргентинський науковець Е. Лаклау аналізує метафору в політичному дискурсі [180]. Теорію первинних метафор досліджує нідерландський дослідник Дж. Греді [160–163]. Визнана на міжнародному рівні, проблема метафори уможливорює проведення

спільних міжнародних наукових розвідок. Відтак дослідницький проект по вирішенню питань лінгвістичної і концептуальної метафори отримав назву "Pragglejaz" за першими літерами імен провідних спеціалістів з США, Гонконга і країн Європи (P. Crisp, R. Gibbs, A. Cienki, G. Steen, G. Low, L. Cameron, E. Semino, J. Grady, A. Deignan, Z. Kövecses).

Метафора постає одним із важливіших типів людського мислення та уможлиблює розкриття ряду закономірностей концептуалізації людиною дійсності. Ця функція її перетворює на окремі лінгвістичні теорії, що розробляються в контексті когнітивної лінгвістики: теорія концептуальної метафори [53; 216; 182; 183], теорія концептуальної інтеграції ментальних просторів [221–225; 143–148] та теорія метафоричної моделі [17; 18; 109–113].

Властивості метафори не лише формувати уявлення про об'єкт, а й також зумовлювати спосіб мислення про нього, дозволили сучасним мовознавцям побачити у ній засіб пізнання й відображення реальності та зробити ще сміливіші висновки про здатність метафори визначати, створювати, тобто моделювати структуру реальності (Багічева Н.В. [5], Баранов Г.С. [7–10], Залевська О.О. [38], Колотніна О.В. [47], Пірайнен Е. [65], Телія В.М. [94–96], Федосєєв О.О. [101], Будаєв Є.В. [17–18]). Метафора постає як спосіб створення мовної картини світу, що виникає в результаті когнітивного маніпулювання вже наявними в мові значеннями з метою створення нових концептів, особливо для тих царин відображення дійсності, які відсутні в безпосередньому відчутті [17; 19].

Нове осмислення метафори пропонує теорія американських мовознавців Дж. Лакоффа і М. Джонсона, розроблена у 1980 р. Як гіпотеза Сепіра – Уорфа, за якої мова формує мислення, так і теорія концептуальної метафори Лакоффа – Джонсона, за якою один концепт метафорично структурований у термінах іншого, демонструє те, що мислення формують несвідомі фізичні метафори, які проявляють себе у мові. Метафора являє собою розуміння однієї концептуальної царини в термінах іншої, а відтак вона є найважливішим пізнавальним механізмом, що уможлиблює пізнання складного через просте,

абстрактного через конкретне, невідомого через відоме [53, с. 25–26]. Широко відомі приклади концептуальних метафор Дж. Лакоффа і М. Джонсона, які вже стали класичними: *суперечка – це війна*; *час – це гроші*; *любов – це подорож* [53, с. 26, 28, 72].

Для подальшого дослідження звернімося до поняття *концептуальної метафори*, якому приділяють увагу багато мовознавців. За визначенням А.М. Баранова, це стійкі зафіксовані у мовній та культурній традиції суспільства відповідності між цариною джерела і цариною мети, що визначають способи осмислення людиною дійсності в певній культурі [8]. Іспанські мовознавці М.Х. Куенка та Дж. Хілферті трактують концептуальні метафори як абстрактні схеми, метою яких є групування метафоричних виразів на основі спільних ознак [133, с. 100–101].

У рамках когнітивної поетики українська дослідниця В.Г. Ніконова розглядає концептуальну метафору як модель взаємодії концептів, реконструкція якої передбачає: 1) ідентифікацію концепту царини мети, який містить інформацію про об'єкт, що позначається; 2) ідентифікацію концепту царини джерела, що охоплює інформацію про об'єкт, який використовується для позначення іншого об'єкта; 3) установлення смислових зв'язків між царинами джерела і мети. У ролі концептів царини мети виступають ключові концепти художнього твору, що ідентифікуються на основі тематичної домінанти контексту. Ідентифікація концептів царини джерела здійснюється шляхом семантико-асоціативного аналізу тематичних слів, що оточують тематичну домінанту контексту. Лексичні значення таких слів співвідносяться з поняттями і далі – шляхом семантичних чи асоціативних зв'язків – з системою фонових знань про досліджувані явища [59, с. 272–273].

Окрему проблему у межах когнітивної лінгвістики становить визначення *структури метафори*. Метафора трактується як складний когнітивний феномен, що представляє собою проєкцію (cognitive / conceptual mapping) однієї царини досвіду людини (когнітивної структури знань / смислового комплексу) на іншу. У лінгвістичних дослідженнях концептуальна царина (домен), що

постачає знаки, які переносяться до іншої царини, є цариною джерела (source domain / dominio origen) або донорською зоною. Царина, яка запозичує знаки з джерела, є цариною мети (target domain / dominio destino) або реципієнтною зоною [181; 183]; за іншою термінологією, зоною донора і реципієнта (donor domain and recipient domain) [111; 173; 199], напрямом метафоричної експансії. У процесі переносу структура ідеалізованої когнітивної моделі царини джерела, яка є більш зрозумілою й пов'язана з безпосереднім фізично-просторовим досвідом, переноситься на відповідну структуру царини мети. Цей процес структурування одного концепту в термінах іншого є процесом метафоризації.

Поняття процесу метафоризації тісно пов'язане з процесом *метафоричного моделювання*. Це засіб осягнення, рубрикації, уявлення й оцінки певного фрагменту дійсності за допомогою сценаріїв, фреймів і слотів, які відносяться до абсолютно іншої поняттєвої царини [110]. Метафоричні моделі є типовими схемами, що відображають специфіку національної й соціальної ментальності на даному етапі розвитку суспільства. Метафора є потужним засобом переконцептуалізації суспільної свідомості, тобто зміни системи базисних уявлень народу про себе, свою країну і роль у її розвитку. Така переконцептуалізація світу відбувається за допомогою метафоричної моделі, яка дозволяє або виділити певний аспект проблеми, зробити його більш значимим, чи, навпаки, відвернути від нього увагу суспільства [110]. Іманентна властивість метафоричної моделі зображувати абстрактне поняття у термінах більш конкретного уможливорює світорозуміння людини та її культури.

Представлене дисертаційне дослідження вимагає чіткого окреслення поняття *метафоричної моделі*. У сучасній лінгвістиці для означення цього явища спеціалісти послуговуються широким колом термінів: *архетип* або *метафоричний архетип* [64; 116], *концептуальна метафора* [53], *ментальна модель* [36], *метафорична модель* [7-10; 17-18; 47; 109-113; 138], *модель регулярної багатозначності* [2; 5; 6; 63; 74-75], *метафоричне поле* [73]. Метафорична модель також розглядається як джерело словесних поетичних образів у художніх текстах [11-12; 26-31; 51; 59-62; 211; 216; 219-220].

Ці терміни мають різну внутрішню форму, яка акцентує власне лінгвістичний, психологічний або когнітивний аспекти метафори та відображає традиції різних наукових шкіл і напрямів.

Термін *модель* (*семантична модель*) вперше зустрічається у роботі Д.М. Шмельова (1964) у рамках опису регулярної багатозначності, де він відмітив поширеність "контекстно обумовлених метонімічних замінів, які спираються на певну більш менш стійку семантичну модель" [114, с. 64]. Термін *метафорична модель* (модель метафори / метафоризації) увійшов до лінгвістичного категоріально-поняттєвого апарату на початку 1990-х років (В. М. Телія, А. М. Баранов, Ю. М. Караулов).

Як модель, "аналогічну словотворчим і синтаксичним моделям" [95, с. 183], метафору розглядає В.М. Телія. Як зазначає дослідниця, "метафора є моделлю, яка виконує в мові ту ж саму функцію, що і словотворча модель, але більш складну, яка, крім того, діє "приховано і нестандартно"" [95, с. 180].

У розумінні О.М. Баранова та Ю.М. Караулова метафоричною моделлю є усталена відповідність між цариною джерела і цариною мети, яка зафіксована в мові і культурній традиції певного суспільства; це певний стереотипний образ, за допомогою якого організується досвід, знання про світ [9, с. 42]. Прибічники дескрипторної теорії метафори зазначають, що між відповідними моделями-метафорами встановлюються відношення на сигніфікативному (рівень понять), денотативному (царина об'єктів метафоричного осмислення) і експресивному рівнях [10, с. 15]. Метафора зображується у вигляді двоелементної множини сигніфікативних і денотативних дескрипторів, які представляють, відповідно, царину джерело і царину мети метафоричної проєкції. Дескриптори дозволяють описувати контексти використання метафор і опрацьовувати їх за допомогою комп'ютерних програм. Пов'язані спільною семантикою сигніфікативні дескриптори утворюють *метафоричні моделі*, кожна з яких описується ієрархічно впорядкованими деревами сигніфікативних дескрипторів [8, с. 10]. В основі процесу метафоризації міститься уявлення про передачу інформації

між двома концептуальними царинами: цариною джерела і цариною мети [9, с. 186].

Російський науковець А.П. Чудінов доповнює поняття метафоричної моделі описом її фреймово-слотової системи. Вчений надає таке визначення: "Метафорична модель – це наявна у свідомості мовців схема зв'язку між поняттєвими царинами, яку можна представити формулою $X - це Y$ " і наводить такі приклади метафоричних моделей: *політична діяльність – це війна; політичні ресурси – це гроші; виборча кампанія – це подорож* [109, с. 113]. Таким чином, система фреймів (слотів) однієї ментальної царини (царини джерела) є основою для моделювання ментальної системи іншої царини (царини мети) [110].

Розглянемо також інші визначення. Метафорична модель – це типове співвідношення семантики, яке існує у свідомості носіїв мови та залежать від безпосередньої мотивації первинних і вторинних значень, що є прикладом для виникнення нових вторинних значень [47, с. 37]. Це реалізація у мові концептуальної метафори, яка поєднує систему мовних репрезентантів – текстових метафор. Метафорична модель має широкі можливості мовної реалізації: від традиційного лексико-семантичного варіювання до моделі, що бере участь у вибудовуванні цілісного тексту або дискурсу [56, с. 24]. Це певна динамічна структура з нестійкими елементами, що здатні "грати прихованими смислами" і видозмінюватися [107]. Це свого роду русло, по якому звично рухається несвідома творча активність всенародної свідомості, дискусійне поле, творча лабораторія по створенню образу світу у людини [66, с. 208].

У межах розробленої російськими лінгвістами теорії регулярної багатозначності (Ю.Д. Апресян [2], Н.В. Багічева [5], Л.В. Балашова [6], Л.О. Новіков [63], І.О. Стернін [74–75]) метафоричні моделі є комплексом метафоричних полів, якості яких здебільшого аналогічні якостям лексико-семантичних полів. Утім, під час когнітивного аналізу цих моделей знімаються обмеження, означені традиційним структурно-семантичним підходом, зокрема вимоги щодо приналежності елементів поля до однієї лексико-семантичної

групи, а також обмеження, пов'язані з рівнями мови. Адже мова – це єдиний континуум символічних одиниць, які не поділяються природним чином на лексику, морфологію і синтаксис. Аналізуючи метафоричну модель, враховуються не лише власне лексичні одиниці, але й фразеологізми і образні засоби. Поняттєве зближення є важливішим фактором, ніж рівневі чи структурні відмінності [110].

Наголошуючи, що в основі семантико-когнітивного метафоричного моделювання лежить розуміння метафори як ментального та мовного явища, українська мовознавець Ю.В. Кравцова подає своє дослідження як синтез ідей семантичного і когнітивного підходів до вивчення процесів метафоризації. Метафоричне моделювання визначається дослідницею як побудова моделей метафор, які відбивають національні стереотипи образно-асоціативного мислення лінгвокультурної спільноти на певному етапі її еволюції. Метафоричну модель становить наявна у свідомості носіїв мови схема вербалізації корелятивних в асоціативному плані понять, тобто схема зв'язку між поняттєвими царинами. Вона містить вихідну і нову поняттєві царини метафоричної проекції та семантико-когнітивний формант, який інтегрує ці царини. Ідеографічний спосіб подання царин метафоризації дає можливість зрозуміти систему логіко-поняттєвих зв'язків між мотивувальним і мотивованим значеннями. При такому описі актуалізуються царини джерела (денотативно-поняттєві царини мотивуючого значення) і царини мети (денотативно-поняттєві царини мотивованого значення) [51, с. 43–49].

Отже, попередній огляд дефініцій метафоричної моделі підводить нас до висновку, що її опис в рамках когнітивної лінгвістики постійно удосконалюється і багато в чому залежить від завдань розвідки, матеріалу, теоретичних поглядів дослідника. Аналіз різних наукових позицій дозволяє сформулювати визначення *метафоричної моделі* як бінарної когнітивної сполуки, утвореної шляхом ментальної операції метафоричної проекції поняттєвих елементів із царини джерела на царину мети, що виражається формулою $X - це Y$.

Однак у метафоричних моделях не завжди поняття царини мети конкретніші за поняття царини джерела. У випадках із царинами джерел: *література, потойбічні істоти, історія* слід говорити не про прояснення, а про переструктурування поняттєвих царин мети [8, с. 10]. Зразком такого переструктурування є метафорична модель *реальне – ірреальне*, де жодна з її поняттєвих царин не може бути пояснена іншою, але які уподібнюються одна одній, зберігаючи формулу $X - це Y$.

1.2 Метафорична модель *реальне – ірреальне*: конструктивна основа наративної структури іспанських романів-спогадів XX–XXI століття

Певному наративу властиві своєрідні метафоричні моделі, які формують у ньому складні комплекси понять, асоціацій, емоційних реакцій, а відтак макси-мально точно відображають специфіку національної ментальності країни. Вони детермінують композиційно-мовленнєву тканину художнього наративу, дозволяючи розглядати його як ментальну репрезентацію дійсності з позицій відношення семантичних і когнітивних процесів. Метафорична модель "живе" у контексті, тексті, дискурсі. Для повного розуміння її смислу та асоціативного потенціалу необхідно враховувати специфіку наративу на відповідному історичному етапі розвитку суспільства, оскільки без широкої історико-культурної перспективи факти розвитку мови і літератури не отримують вичерпного пояснення [97, с. 333].

Метафоричні моделі повинні розглядатися у наративі в тісній взаємодії з умовами їх виникнення й формування, з урахуванням авторських прагматичних настанов. Література будь-якої епохи відображає метафоричний спосіб, за допомогою якого культура тієї чи іншої епохи сприймає реальність. Когнітивна метафора-модель є помічником при побудові наративу, завдяки властивості виражати його зміст, тобто когнітивне ядро [1, с. 145]. Метафорична модель є наративною субстанцією, підтримується системою текстових метафор, визначає інтерпретацію тієї чи іншої історичної події і пронизує в різних

варіаціях увесь текст [56, с. 27, 32]. Саме тому дослідження метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів ХХ–ХХІ ст. дозволяє зняти неоднозначності у їх текстовій тканині.

Наративна структура сучасних іспанських романів-спогадів зумовлена історико-культурною перспективою, що являє досить складну для аналізу ситуацію. Сама сутність цих літературних творів, суперечливість та двозначне прочитання відсилає нас до естетики постмодернізму [4, с. 11; 39, с. 203; 43, с. 11; 169, с. 464–465]. Аналітичний огляд праць, метою яких є осмислення постмодерністської художньої парадигми [4; 39; 44; 55; 121; 149; 150], дозволяє виокремити такі основні характеристики: наративна фрагментарність, інтертекстуальність, нонселекція, автофікціональність, жанровий синкретизм. Ці особливості визначають відокремлений статус іспанських романів-спогадів кінця ХХ – поч. ХХІ ст.

Фрагментарність. Більшість сучасних іспанських романів-спогадів не мають чіткої сюжетної лінії. Спостерігається яскраво виражена тенденція до відмови від класичних, заснованих на причинно-наслідкових зв'язках, принципів оповідання в літературі на користь нелінійних принципів. Ряд аналізованих творів характеризується порушенням хронологічного зв'язку, епізодами ремінісценції та численними ретроспекціями. Наприклад, особливістю художнього стилю роману Х. Маріаса "Tu rostro mañana" ("Твоє обличчя завтра". Тут і далі переклад наш. – Л.С.) є відсутність лінійного наративу. Письменник велику увагу приділяє надлишковим деталям, які, завдяки подальшим асоціаціям та внутрішнім зв'язкам, стають видом наративних стовщень, на яких базується уся оповідь. Наративна структура роману К.М. Гайте "El cuarto de atrás" ("Задня кімната") набуває фрагментарності, оскільки розгортається у рамках фантазійного простору, де неможливо встановити просторову чи часову точку відліку (див. фрагмент А.1.1).

Інтертекстуальність. Французький літературознавець Ж. Женетт звужує поняття інтертекстуальності до розуміння власне присутності в тексті цитати, алюзії чи плагіату та вводить термін *транстекстуальність*, під яким

розуміє "все, що пов'язує один текст з іншим" [157, с. 9]. Інтертекстуальність є однією з можливостей створення нового текстового смислу, смислової поліфонічності тексту і виражається широким спектром інтертекстуальних референцій – від імпліцитних, прихованих у підтексті, до прямих покликань (цитат), експлікованих у текстовій тканині [232, с. 106].

У романі Х. Маріаса "Tu rostro mañana" ("Твоє обличчя завтра") художнім засобом зображення ірреальності є ремінісценція, тобто запозичення окремих елементів з творчості попередників: мотивів, образів, виразів тощо [234]. У нашому випадку це наявність у тексті рядків твору Р.М. Рільке "Дуїнянські елегії": *es extraño no habitar más la tierra [...] desprenderse aun del propio nombre [...] Extraño no seguir deseando los deseos. Extraño ver todo aquello que nos concernía como flotando suelto en el espacio. Y penosa la tarea de estar muerto* [192]. Переклад М. Бажана: "Дивним є покинути землю назавше [...] ім'я своє власне викинуть геть [...] Дивно надалі бажань не бажати. Дивно бачить розбурханим в просторі все, що здавалось дуже важливим. Справа трудна – помирання" [174]. Ці самі рядки зустрічаємо у романі Х. Маріаса: *Extraño tener que desprenderse aun del propio nombre. Extraño no seguir deseando los deseos. Extraño ver todo aquello que nos concernía como flotando suelto en el espacio. Y penosa la tarea de estar muerto...* (Marías, TRM, 1251); *Extraño no poder habitar más la tierra. Extraño no ser más lo que se era y tener que desprenderse aun del propio nombre. Extraño no seguir deseando los deseos. Y penosa la tarea de estar muerto* (Marías, TRM, 359). Ці рядки повторюються неодноразово, без згадки про автора та, подекуди, переплутані (Marías, TRM, 52, 94, 197, 202, 504, 1104, 1108).

У романі А. Родера "El enigma de los vencidos" ("Загадка переможених") також містяться сліди чужого тексту: цитати, референції та алюзії (див. фрагмент А.1.2).

Структурною частиною інтертекстуальності є інтратекстуальність, або автотекстуальність, яка визначається як будь-яке посилання на свої власні тексти (автоцитування), тобто використання зв'язків між текстами одного й того ж

автора, що проявляється у включенні до роману літературних творів самих героїв [3, с. 351, 354]. Приклад інтратекстуальності наявний у романі К.М. Гайте "El cuarto de atrás" ("Задня кімната") (див. фрагмент А.1.3).

Нонселекція. Один з основних принципів постмодернізму – нонселекція, сформульований Д. Фоккемою [150, с. 44; 149, с. 35], полягає у свідомому створенні текстового хаосу, що призводить до невизначеності, неостаточності будь-якого судження або розуміння, ризомності інтерпретації. Наприклад, з метою збагачення образу смерті, прийом нонселекції вживається в романі Х. Маріаса "Tu rostro mañana" ("Твоє обличчя завтра") у формі залучення цитат іншою мовою з перекладом англійською: "*And when Sergeant Death's cold arms shall embrace me*", *eso era de la versión irlandesa de Armagh*, "*Y cuando me abracen los fríos brazos del Sargento Muerte*" (Marías, TRM, 514-515), у формі залучення до тексту ілюстрацій з репродукціями картин: *Las edades y la Muerte*, de Hans Baldung Grien ("Три пори життя жінки", Ганс Бальдунг Грін) (Marías, TRM, 1040) та введенням архетипу – антропоморфного видіння давніх віків: старезна баба з косою або лицар Смерть зі своїми обладунками, мечем і списом: *la visión antropomórfica de los viejos siglos: la anciana decrepita con la guadaña o el Caballero Muerte con su armadura completa y su espada y su lanza* (Marías, TRM, 746). Проявом нонселекції також є введення до текстової тканини ілюстрацій у вигляді фрагментів газет, плакатів, карикатур, світлин відомих постатей та членів родини письменника. Спогади оповідача, що мимоволі виринають у його свідомості, організують текст та створюють потужний потенціал для вилучення елементів ірреального.

Нонселекція притаманна наративній структурі роману К.М. Гайте "El cuarto de atrás" ("Задня кімната") (див. фрагмент А.1.4).

Автофікціональність. Романами Х. Маріаса "Tu rostro mañana" ("Твоє обличчя завтра"), К.М. Гайте "El cuarto de atrás" ("Задня кімната"), А. Трап'єльо "El buque fantasma" ("Корабель-примара") властиві елементи постмодерністської системи прийомів мімікрії вигадки під реальність. Автори змішують історичне, власний досвід і уявне. Спостерігається пряма аналогія з постмодер-

ністськими текстами, де автофікціональність є основою автобіографічної оповіді [102]. Письменники представляють свою творчість як вигадку, принаймні не суперечать, що це так. Проте ніде не попереджається, що йдеться про заснований на реальних фактах автобіографічний текст. Вираження ідентичності автор / герой у більшості випадків є експліцитним – від уподібнення роману до автобіографії, де неможливо виокремити знаки фікціоналізації, до впровадження в текст окремих біографічних паралелей з авторським началом.

Наприклад, Х. Маріас згадує факти своєї біографії. Персонаж роману "Tu rostro mañana" ("Твоє обличчя завтра"), викладач з Іспанії, що ділиться досвідом перебування в Оксфорді, ідентифікується критиками, як сам Х. Маріас, який також викладав в Оксфордському університеті.

Героїню роману "El cuarto de atrás" ("Задня кімната") звать так само, як і авторку – Кармен Мартін Гайте. Персонажем є письменниця, якій уві сні наносить візит незнайомиць у чорному, після чого вранці, дивним чином, з'являється рукопис роману, що має назву "El cuarto de atrás". У романі згадуються власні твори письменниці. Це книга "Між фіранками": *un libro [...] podría llevar ese título, un poco el mundo de Entre visillos* (Gaite, ECDA, 69) та роман "Любовні звичаї повоєнного часу": "Usos amorosos de la posguerra" (Gaite, ECDA, 167). Крім того спогади дитинства та юності героїні роману є реальними спогадами з життя авторки.

Жанровий синкретизм. Для літератури постмодернізму надкодування на рівні наративної структури має на меті не лише привернути увагу читача, але й передати йому додаткове повідомлення. Специфічною рисою постмодерністських творів є подвійне кодування та архітекстуальність, яку Ж. Женетт визначає як жанровий зв'язок текстів [233]. Постмодерністська жанрова теорія, основи якої розроблені Р. Коеном, Ж. Дерріда, Д. Фоккемою, ґрунтується на уявленнях про гібридні утворення [149, с. 35]. Одним з них є сучасні іспанські романи-спогади, архітекстуальний аспект яких становлять повоєнні романи та наявність елементів ірреального у наративній тканині, що відсилає до жанрів фантастичної літератури.

1.2.1 Реальне у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI століття. На формування неоднозначного та багатокомпонентного соціокультурного феномена сучасних іспанських романів-спогадів вплинули такі суспільно-значущі періоди історії Іспанії: 1) Громадянська війна 1936–1939 років; 2) диктатура Ф. Франко, що встановлюється після Громадянської війни і закінчується зі смертю диктатора у 1975 році; 3) період переходу до демократії 1975–1978 років із притаманним йому процесом глобалізації та євроінтеграції.

Вирішальним чинником вектору розвитку сучасного іспанського художнього наративу можна вважати конфліктну ситуацію, зумовлену складним соціально-історичним становищем країни. Свідомо подавлені молодією іспанською демократією спогади про травматичне недемократичне минуле Іспанії перетворились на цілковите табу. Велике бажання іспанського суспільства миру у будь-якій політичній формі призвело до "політики мовчання" [128; 206; 122; 129; 118; 186; 193; 190; 119; 117; 125; 139; 123]. Переможеним у Громадянській війні насаджувалися офіційні франкістські спогади про минуле [186, с.151; 176–179; 210]. Відтак виник конфлікт між колективними та особистими спогадами [193, с. 99; 184; 187]. Знання молодого покоління про франкізм було обмеженим тим, що йому розповідали батьки [176, с. 67; 217]. Процес забуття, який старанно укріплювали політика, преса та культура, отримав евфемістичне ім'я *desmemorización* (позбавлення пам'яті) [209, с. 1]. Цей феномен досяг своєї кульмінації у *договорі про мовчання* чи *договорі про забуття* [228, с. 175–176; 191, с. 969; 172, с. 104; 188; 198].

Проте, якщо з одного боку, навмисне замовчення минулого було обов'язковою умовою переходу до демократизації країни, то з другого, інтерес до заборонених аспектів минулого уможлиблював подальше зміцнення демократії. На початку століття цей інтерес еволюціонував у *бум пам'яті* [209, с. 4–5]. Нова іспанська ідентичність, властива західним демократичним країнам, посилила увагу до прав людини, і забуте минуле перетворилося на всезагальну проблему. У результаті виник цілий спектр художніх наративів пам'яті, метою яких, зважаючи на небезпеку спогадів для нової демократичної

держави, є пригадати минуле та надати слово переможеним [209, с. 6]. Отже, яскравою ознакою сучасного іспанського художнього нарративу є, з одного боку, конфлікт між нагальною потребою згадати травматичне минуле і віднайти справедливість для його жертв та, з другого, тенденція і надалі якомога довше зберігати у спокої забуте недемократичне минуле країни.

На початку XXI століття спостерігається бум у виданні творів різних жанрів, темою яких є Громадянська війна в Іспанії. Цей феномен критики називають *прокинутись після амнезії* [135, с. 1]. Як наслідок, в іспанській літературі 1990-их років *мемуарне письмо* здійснює дивовижний переворот, породжуючи експансивну течію [127, с. 11–12]. Тема спогадів про війну не є новою у літературі XX століття, проте сучасний наратив пропонує погляд на конфлікт, властивий новому поколінню письменників, які не були свідками війни, але у своїй творчості спробували відтворити її в пам'яті. Це не *novelas históricas* (історичні романи), першочерговою метою яких є достовірне зображення історичної епохи чи події [136, с. 3]. Також вони не схожі на *novelas de la memoria* (романи-спогади), визначені Д. Герцбергом як романи повоєнного періоду, герої яких переплітають минуле і теперішнє у процесі пошуку власного "Я", що завжди сприймається у потоці історії [165, с. 66–67]. Сучасні художні наративи наближаються до запропонованого Г. Собехано визначення *novela de la memoria* (роман-спогад), у якому минуле набуває певних форм, проявляючи себе у вигляді незв'язних, з точки зору теперішнього, спогадів. Дослідник пропонує розрізняти роман-спогад 70-х років і більш ранній *novela testimonial* (роман-документ). Роман-документ відтворює дійсність, свідком якої є персонаж, в той час як роман-спогад зображує спогади автора [215, с. 184]. В обох випадках йдеться про твори, написані письменниками, які пережили війну. Для визначення спогадів письменників, які особисто не були свідками історичної події, М. Хірч пропонує термін *postmemoria* (постпам'ять): досвід, що пам'ятають з народного фольклору [168, с. 108, 112, 169].

Сучасний іспанський роман про війну відтворює епізоди конфлікту через оповідача, який не контактує з минулим. Частково тому, що він не був там присутній особисто, але також і тому, що події війни зображуються з точки зору теперішнього, яке не втрачає наративну значущість через ретроспекції. Без сумніву, важлива риса, що відрізняє сучасний роман від роману попередніх десятиліть – це те, що автори перших не пережили війну. Погляд, наприклад, Х. Маріаса – це погляд сина, який успадкував від батька травматичні спогади про війну, але, на відміну від нього, зараз відчуває необхідність розповідати про жорстокі злочини часів Громадянської війни в Іспанії, про що раніше забороняли згадувати.

Головний герой роману Х. Маріаса "Tu rostro mañana" ("Твоє обличчя завтра") Хайме Деза згадує ув'язнення батька. Хайме вважає, що дізнаватися про жорстокі події війни від того, хто поруч з тобою з першого дня народження, це зовсім інша справа, ніж дізнаватися про війну від незнайомої людини: хроніста, свідка, теледиктора або історика: *casi cualquier desventura o crueldad pasadas [...] era que lo habían afectado personalmente y habían entristecido su biografía [...] No, no se recibe, no se encaja igual la información de primera mano de un desconocido —un cronista, un testigo, un locutor, un historiador— que la de quien uno lleva tratando desde que nació* (Marías, TRM, 644).

Хайме Деза згадує жахливі події Громадянської війни в Іспанії, свідком яких він не був, проте чув від батька в одній з розмов про минуле, яке скоріше належало батькові, а не сину, про час Громадянської війни і подальші репресії часів першого франкізму: *De ello me había hablado una vez mi padre, en una de nuestras conversaciones sobre el pasado o más bien sobre el que era suyo y no mío, el tiempo de la Guerra Civil y del posterior apisonamiento de las personas durante el primer franquismo* (Marías, TRM, 630).

Війна торкнулась головного героя особисто оскільки його батько ледь не помер в уніформі Республіки у взятому в полон місті і до кінця вистраждав франкістський судовий процес та ув'язнення: *mi padre había estado a punto de morir en ella con el uniforme de la República en nuestra ciudad asediada, y había*

sufrido a su término simulacro de proceso y prisión franquistas (Marías, TRM, 91). У часи війни розстріляли дядька головного героя, і його мати була змушена шукати труп свого брата: *un tío mío lo habían matado en Madrid [...] mi madre, había buscado su cadáver* (Marías, TRM, 91).

У цьому ж романі присутні спогади батька головного героя – Хайме Деза. Вони з матір'ю вирішили не розповідати дітям про те, що відбувалося на їх батьківщині всього лише п'ятнадцять – двадцять років тому. Навіть їм самим, свідкам подій, то було не до кінця зрозуміло. Минуло не багато часу, щоб можна було забути ті події, до того ж, спогади були надто живі, про що подбав політичний режим: *vuestra madre y yo nos lo planteamos: ¿cómo íbamos a contaros lo que había pasado aquí mismo, donde vivíais, tan sólo quince, veinte años antes de que vinierais al mundo [...]?* *Aquello no nos parecía contable a unos niños, menos aún explicable, esto no lo era ni para nosotros mismos, que habíamos asistido a ello desde el principio hasta el fin. Para nuestra capacidad de olvido no era mucho tiempo, y además todo permaneció en carne viva más de la cuenta, ya se encargaba el régimen de que así fuera* (Marías, TRM, 637).

Батько головного героя згадує, що покоління сина і наступне не бачили стільки насильства як батьки: коли у перші місяці війни можна було всюди спостерігати арешти, погоні чи перестрілки в найменш очікуваних місцях, і чулися у нічний час постріли гвинтівок в передмісті або поодинокі постріли, або звучали на світанку постріли в упор у вилицю чи потилицю. Увечері звірюки, яким бракувало бензину, заїжджали в найближчий закуток і там розстрілювали людей. Вони не бажали гаяти час, очікуючи, коли місто засне, хоча воно ні на мить не засинало протягом трьох років облоги, голоду і холоду, а також потім, коли, починаючи з 39-го року, поліція Франко могла вдертися посеред ночі в будинки: *Vuestra generación y las siguientes [...] habéis tenido la suerte de vivir poca violencia real, de que eso haya estado ausente de vuestra existencia diaria [...] Durante los primeros meses de la Guerra uno veía detenciones por doquier [...] podía uno cruzarse con una persecución o un tiroteo en la esquina menos pensada, y oía de noche las descargas de los fusilamientos en las afueras [...]*

o disparos secos y aislados [...] o si sonaban de madrugada eran tiros a quemarropa en la sien o en la nuca [...] Había verdugos que empezaban al anochecer, les daba pereza alejarse si no tenían coche disponible o andaban cortos de combustible, así que se metían en un callejón con escaso tránsito y allí liquidaban, se impacientaban y no eran capaces de esperar a que la ciudad medio durmiese, porque del todo ya nunca volvió a dormir, durante tres largos años de asedio, hambre y frío ni tampoco después, a partir del 39 la policía de Franco irrumpía en plena noche en las casas (Marías, TRM, 630–632).

Схожі фрагменти знаходимо у романі К.Р. Сафона "La sombra del viento" ("Тінь вітру"). Батько головного героя вагається, чи розкрити сину таємниці болісного минулого, чи надалі приховувати їх. Перед смертю дружина змусила пообіцяти, щоб він ніколи не розповідав синові про війну і не дозволяв, щоб син запам'ятовував те, що відбувалося в країні: *Antes de morir, tu madre me hizo prometer que nunca te hablaría de la guerra, que no dejaría que recordases nada de lo que sucedió (Zafón, LSDV, 56).*

Пізніше до спогадів покоління Х. Маріаса та К.Р. Сафона, чиї батьки пережили війну, додаються ще спогади третього покоління тих, хто жив лише у період демократії, але, не зважаючи на це, не звільнився від примар зачарованого будинку, де йому довелося мешкати [139, с. 4]. Прикладом такого роману-спогаду є роман А. Родера "El enigma de los vencidos" ("Загадка переможених"). Персонаж роману, Сандра, розповідає про події Громадянської війни, як вона їх пам'ятає з розповідей діда, почутих із вуст батька. Дід воював у Каталонії у битві під Ебро на боці республіканців. Війна вже була програна, столиця перебувала в облозі націоналістів, до рук яких потрапили дід та його товариші: *Sandra empezó a relatar su historia. Nos obligamos a transportarnos a la época de la Guerra Civil [...] Lo cuento como lo recuerdo, según las historias de mi abuelo oídas en labios de mi padre [...] Mi abuelo había luchado en Cataluña y en la famosa batalla del Ebro, por supuesto en el lado republicano [...] La guerra estaba perdida. Los nacionales asediaban la capital y mi abuelo decidió marchar allí con un*

grupo de leales amigos [...] Cayeron en manos de los nacionales, apresados y vencidos (Rodera, EEDLV, 177–178).

На думку іспанських дослідників, сучасні наративи спогадів є альтернативою між соціальним реалізмом та експерименталізмом повоєнної літератури [128]. Також вживаються більш чіткі терміни на зразок *contemporary Spanish memory novels* (сучасні іспанські романи-спогади), *memory literature* (література спогадів) та *memory narratives* (наратив спогадів) [209, с. 44–45].

Отже, введення реального у наративну структуру сучасних іспанських романів-спогадів ознаменоване пригніченою травматичною пам'яттю про Громадянську війну 1936–1939 років, притаманною періодам диктатури Ф. Франко і переходу до демократії. Необхідність знову відкрити і дослідити насильно приховане минуле Іспанії детермінує особливості іспанських романів-спогадів кінця XX – початку XXI століття як функціональної та складної структурної єдності. Проте поряд із цим, так би мовити, реальним історико-політичним контекстом становлення зазначеного літературного напрямку, увагу привертає інший, протилежний йому аспект – наявність елементів ірреального у наративній структурі цих літературних творів.

1.2.2 Ірреальне у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI століття. За визначенням психоаналітика З. Фрейда, ірреальне – це певна царина естетики, частина культури [104]. Смисловим ядром цього поняття є чуттєво неіснуюче, те, що належить до внутрішнього суб'єктивного світу: фантастичне, потойбічне, фантасмагоричне, містичне, надприродне. Оскільки страх перед ірреальним не тільки викликає сильні почуття, але й провокує естетичну насолоду, категорія ірреального займає важливе місце у літературі. Цим зумовлена поява таких жанрів літератури, що описують надприродне, розкривають фантастичні теми і сюжети, зокрема, наукова фантастика, готичний роман, роман жахів, фентезі тощо.

Введення ірреального у сучасний художній іспанський наратив ознаменовано певним світовим соціально-політичним контекстом. Вже не одне століття

збуджує уяву митців готична метафора "Маніфесту Комуністичної партії" 1848 року К. Маркса та Ф. Енгельса. Саме її взяв Ж. Дерріда за основу книги "Примари Маркса" [35, с. 16]. Філософ наголошує на необхідності "знати, хто і де похований", "що він спочиває разом зі своїми рештками". Ж. Дерріда запевняє, що спів-буття-з-примарами є певною політикою пам'яті, успадкування і взаємовідносин поколінь. Це звертання до примар жертв війни та вбивств, що здійснюються за політичними та націоналістичними мотивами, жертв імперіалістично-капіталістичного пригнічення і форм тоталітаризму [35, с. 9–23, 244–245]. З метою описати ірреальний аспект історії Ж. Дерріда залучає у наукові дослідження особливий термін – *примарологія* (*Hantologie* від франц. – *hantis* нав'язливе видіння, поява примари) [35, с. 24]. Американський соціолог А. Гордон аналізує поняття *haunting* як невід'ємний елемент сучасного соціального життя. Постмодернізм, посткапіталізм, репресії постколоніального світу породжують власних примар і фантомів [159, с. 8–12]. Отже, префікс *пост* можна тлумачити як те, що існує після смерті – *postmortem*. У цьому проявляється світовий соціально-політичний контекст поняття *ірреальне*.

Для іспанського художнього наративу періоду постфранкізму це питання постає особливо гостро, адже замовчення травматичного минулого країни, яке нав'язувалось протягом періоду диктатури та переходу до демократії *пактом про забуття*, є джерелом появи ірреального у літературі. Сучасні іспанські художні твори, складовою сюжету яких є елементи ірреального, у такий спосіб висвітлюють фантасмагоричну природу пригніченого колективного минулого.

Слідом за Ж. Дерріда, Ж. Лабануй досліджує ірреальне як форму визнання травматичного минулого в сучасній іспанській культурі періоду постфранкізму [176]. Приховане минуле не припинає проявляти свою моторошну сторону. Ірреальне виходить за рамки індивідуального сприйняття, перетворюючись на соціальне явище. У сучасному іспанському художньому наративі травматичні спогади, які через цензуру змушені виживати за межами пам'яті, набувають зв'язного змісту, прочитуючись крізь призму ірреального [136, с. 23–27].

Поштовхом до виникнення сучасного іспанського художнього нарративу є визнана за літературою спроможність розкривати приховану від традиційної історії правду про минуле. Автор, певною мірою, є істориком. Він намагається заповнити лакуни, залишені тоталітарною історією, встановити історичну справедливість у безперервному зв'язку минулого з теперішнім. Адже кожний художній твір є своєрідним віддзеркаленням культури народу та його історії. Визначною спільною ознакою сучасних іспанських романів є альтернативне зображення травматичного минулого країни, яке ознаменовуючись постійним поверненням, кидає тінь на сьогодення та майбутнє, а відтак відтворюється через прояви ірреального [131, с. 31].

Роль історичної пам'яті у формуванні ідентичності сучасної Іспанії досліджує Х. Колмейро. На думку науковця, спогади Громадянської війни 1936–1939 років та диктатури Ф. Франко перетворилися на культурне табу, набуваючи, відтак, надприродної якості примар через зникнення з офіційних реєстрів історії та постійне нагадування про себе в культурі. Ірреальне є відповіддю на потреби суспільства створити нові версії минулого, у яких би не повторювалися офіційні історичні версії, а визнавалися жертви, що неминуче зникли з історичних реєстрів. Досі зустрічаються тисячі безіменних могил у пришляхових кюветах на іспанській землі, невидимі але все ще присутні, наче примари, які чекають свого судного дня. Невизначене і невидиме місце – це влучна метафора їх фантасмагоричного статусу на полях офіційної історії, під хиткою поверхнею якої з'являються приховані історії, які залишили після себе примарні позначки і, відтак, приречені на постійне повернення та катування теперішнього [131, с. 25–33].

Досліджувати сучасний іспанський художній нарратив ми повинні не з точки зору штучно насадженої історії, а з точки зору визнання присутності примари, як спадку, що перебуває поза межами впливу на будь-який нарратив [Дж. Резіна, цит. за 136, с. 23]. Елементи реального та ірреального у сюжеті сучасних іспанських романів-спогадів, темою яких є пригнічене травматичне минуле, викликані присутністю історичної травми. Травма, звичайно, дуже

схожа на те, що повертається подібно примарі: пригнічена, свідомо забута, проте, не зважаючи на це, досить відчутна. Присутність ірреального у структурі художніх творів свідчить про потужну підривну тенденцію в рамках тексту, що ускладнює його прочитання [209, с. 43–46, 155–157]. У дослідженні травматичних спогадів Іспанії, С. Файбер також звертається до метафори з прозорим фрейдистським походженням: все пригнічене повинно повернутися у формі ірреального [142, с. 210].

Критики визначають сучасні іспанські романи як мистецтво забуття, або ностальгічні наративи зі схильністю до сюрреалістичного та фантастичного, сповнені *розпливчатих образів* [229, с. 32]. У контексті буму пам'яті, з властивими йому етичними проблемами, жоден з іспанських романів-спогадів, де травматичне минуле розглядається з точки зору демократичного сьогодення, не має однозначної інтерпретації. Наявність елементів ірреального у наративній тканині цих літературних творів викликає у читача відчуття страху не лише через сприйняття ірреальних образів, притаманних романам жаху, які вводяться з метою створення особливого фантастичного топосу чи яскравішого змалювання надприродних істот, але й також через зв'язок з реальним страхом та тривогою, прихованими у соціально-політичному контексті травматичних спогадів минулої історичної епохи. Інтеграція ірреального шляхом завуальованих соціальних тем у наративну структуру сучасних іспанських романів-спогадів створює цю неоднозначну інтерпретацію.

Проілюструємо, як ірреальне вплітається в наративну структуру досліджуваних нами романів-спогадів. Так, герой роману А.М. Моліна "Nada del otro mundo" ("Нічого дивного") приїздить до села Посанко з метою прочитати лекцію, присвячену літературі. Далі виявляється, що аудиторія оповідача складається з живих мерців, а саме селище тридцять років тому затопила гребля. Таємниця фантастичної настільної гри становить сюжет роману А. Родера "El enigma de los vencidos" ("Загадка переможених"). Сюжетною лінією роману Х. Маріаса "Tu rostro mañana" ("Твоє обличчя завтра") є поява, нібито нізвідки, дивної плями крові на сходах будинку. Хворі на дивну хворобу

брат і сестра Буесо, персонажі роману Х. Наварро "La casa del padre" ("Будинок батька"), ніколи не виходять зі свого моторошного будинку. Ця сюжетна лінія нагадує оповідь Э. По "Падіння будинку Ашерів". Також дивний будинок фігурує в романі Р. Регас "La canción de Dorotea" ("Пісня Доротеї"). Елементи ірреального, такі як населений примарами будинок або диявол, що втік зі сторінок книги, наявні в романі К. Руїса Сафона "La sombra del viento" ("Тінь вітру"). На сторінках роману "El cuarto de atrás" ("Задня кімната") К.М. Гайте натякає читачу, що таємничим незнайомцем, який опівночі наносить візит головній героїні, є диявол.

Зазначені романи апелюють до експресивної можливості ірреального і того, чому бракує пояснення. Визволити з полону ці натяки є методом, схожим на той, що застосував Ж. Дерріда – визнання примарології [135, с. 5]. Таким чином, створюються пресупозиції для пошуку особливості, спільної для сучасних іспанських романів-спогадів, письменники яких у своїй творчості звертаються до нереалістичних засобів зображення травматичних спогадів Громадянської війни 1936–1939 років та диктатури Ф. Франко в Іспанії.

Новий наратив спогадів успішно зламає табу постфранкістської політики замовчення травматичного минулого, адже наявність ірреального у творах іспанських письменників свідчить про необхідність повернути до життя, воскресити, маргінальні голоси, які недавня історія країни поховала у мовчанні. Звідси наявність у царині мети метафоричної моделі поняттєвих векторів *ірреальне, потойбічне, фантастичне, фантасмагоричне*, зумовлених реальним страхом, емоційною напругою та небезпекою, що приховує суспільно-політичний контекст травматичних спогадів минулої історичної епохи.

Коли "ансамбль примар", зберігаючи політичну семантику, нав'язливо повторюється у наративній структурі певного літературного напрямку, виникає підозра, що йдеться про дещо більше, ніж розрізнені уламки травмованої свідомості. Пам'ять про Громадянську війну та недемократичне минуле Іспанії є фоном, який сучасні іспанські автори скоріше мають на увазі, ніж описують. Ніби наділена власною енергією, наче примара, ця неспокійна пам'ять прори-

вається у текст, впливаючи на сюжет. Те, що ірреальне є втіленням історичної катастрофи, повною мірою відповідає уявленню про примару, яка, вислизаючи від цілісних наративів, породжує постійні повернення до травматичних фрагментів історії.

Дослідження метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів ХХ–ХХІ ст., з урахуванням взаємодії лінгвокогнітивних методів аналізу художнього тексту, сприяє комплексній інтерпретації метафоричної моделі, різнобічному дослідженню шляхів її розгортання у рамках певного фактичного матеріалу. Для подальшого дослідження обираємо вісім взірців літературного напрямку іспанських романів-спогадів, написаних у період з 1978 по 2011 рік: Хав'єр Маріас "Tu rostro mañana" ("Твоє обличчя завтра") (2002-2007); Кармен Мартін Гайте "El cuarto de atrás" ("Задня кімната") (1978); Антоньо Муньос Моліна "Nada del otro mundo" ("Нічого дивного") (1993); Хусто Наварро "La casa del padre" ("Будинок батька") (1994); Роса Регас "La canción de Dorotea" ("Пісня Доротеї") (2001); Армандо Родера "El enigma de los vencidos" ("Загадка переможених") (2011); Андрес Трап'єльо "El buque fantasma" ("Корабель-примара") (1992); Карлос Руїс Сафон "La sombra del viento" ("Тінь вітру") (2001).

Вважаємо за необхідне модифікувати попередні дефініції і визначити іспанські романи кінця ХХ – поч. ХХІ ст. як окремий напрям розвитку іспанського наративу, у фокусі уваги якого, на відміну від історичних та історіографічних романів, романів-документів та іспанських романів-спогадів 70-х років, побутує не стільки зображення подій минулого, скільки сучасне уявлення про ці події. Ключовою ознакою цієї літературної течії є контамінація в рамках структури одного наративу зображень реальних травматичних подій минулої історії та елементів ірреального, яку ми пропонуємо представити у вигляді метафоричної моделі *реальне – ірреальне*. Царина джерела цієї метафоричної моделі зумовлена присутністю болісних спогадів про недемократичне минуле країни, а царина мети детермінована введенням елементів ірреального до наративної структури вказаних літературних творів.

Висвітлення історичних і соціальних передумов виникнення метафоричної моделі у певному художньому наративі дозволяє з'ясувати підстави для метафоричного моделювання, тобто зрозуміти, чому поняттєва структура царини джерела є придатною для відображення елементів царини мети. Однак у метафоричних моделях не завжди поняття царини мети конкретніші, ніж поняття царини джерела. Так, у випадках метафоричних моделей із царинами джерела *література, потойбічні істоти, історія* слід говорити не про прояснення, а про переструктурування царин мети [8, с. 11].

Метафорична модель *реальне – ірреальне*, інтегрована у наративну структуру іспанських романів-спогадів XX–XXI ст., є яскравим прикладом такого переструктурування царин. Жоден з двох компонентів цієї метафоричної моделі не може бути пояснений іншим, натомість вони лише уподібнюються один одному, зберігаючи загальну формулу *X – це Y*.

Висновки до розділу 1

1. Зняти неоднозначності у наративній структурі художнього тексту дозволяє розробка методик і прийомів когнітивної поетики, а саме спосіб виявлення метафоричної моделі. Останню ми визначаємо як бінарну когнітивну сполуку, виражену формулою *X – це Y* та створену шляхом ментальної операції метафоричної проекції поняттєвих елементів із царини джерела на царину мети.
2. Вважаємо доцільним розглядати лінгвокогнітивні механізми формування метафоричних моделей в іспанському художньому наративі, звернувшись до особливого літературного напрямку сучасних іспанських романів-спогадів – альтернативи між соціальним реалізмом та експерименталізмом повоєнної літератури. У їх фокусі, на відміну від історичних та історіографічних романів, романів-документів та іспанських романів-спогадів 70-х років, побутує не стільки зображення минулого, скільки сучасне уявлення про нього.

3. Наративна фрагментарність, інтертекстуальність, автофікціональність, нонселекція і жанровий синкретизм детермінують іспанські романи-спогади XX–XXI ст. у рамках постмодерністської парадигми.
4. Поряд із реальним історико-політичним контекстом іспанських романів-спогадів XX–XXI ст., викликаним пригніченою диктатурою Ф. Франко травматичною пам'яттю про Громадянську війну 1936–1939 років, актуалізується протилежний аспект – наявність елементів ірреального у наративній структурі цього літературного напрямку, що сягає жанрів фантастичної літератури. Зокрема, спогади про Громадянську війну 1936–1939 років та диктатуру 1939–1975 років перетворилися на культурне табу, набуваючи, відтак, надприродної якості примар через зникнення з офіційних реєстрів історії та постійне нагадування про себе в культурі, що стало джерелом творення ірреального в іспанських романах-спогадах кінця XX – поч. XXI ст. Цю контамінацію зображень спогадів про реальні травматичні події недемократичного минулого Іспанії і елементів ірреального ми пропонуємо представити у вигляді метафоричної моделі *реальне – ірреальне*.

Основні положення розділу відображені в одинадцяти одноосібних публікаціях автора [див.: 76, 78, 79, 83–90].

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИКА АНАЛІЗУ ЛІНГВОКОГНІТИВНИХ МЕХАНІЗМІВ

КОНСТРУЮВАННЯ МЕТАФОРИЧНОЇ МОДЕЛІ

***РЕАЛЬНЕ – ІРРЕАЛЬНЕ* У НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ**

ІСПАНСЬКИХ РОМАНІВ-СПОГАДІВ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

У межах когнітивної поетики накопичено достатній корпус інтерпретацій прозових текстів, де домінантними постають методика реконструкції ключових концептуальних метафор [12 с. 172–177; 25; 31; 46; 154, с. 49–71], окреслення динаміки ментальних просторів у межах художнього тексту [31; 16, с. 81–98; 226], побудова ієрархії й розкриття взаємодії текстових світів у семантичному універсумі художнього твору [50; 218, с. 129–144; 213], побудова мережі концептуальної інтеграції, що висвітлює приховані смисли тексту [25; 29; 31; 227; 212, с. 1–22, 95–122; 132; 143; 160; 212; 223], когнітивний аналіз поетичного дейксису [126, с. 41–54; 158], застосування принципу іконічності [126; 153, с. 254–259]. Проте зроблено лише перші кроки до систематизації прийомів аналізу механізмів перетворення базових концептуальних тропів, зокрема метафор, у більш складні концептуальні утворення, що структурують семантичний простір художнього тексту [25].

Методи і прийоми лінгвокогнітивного аналізу дозволяють розглядати мову як породжене людською думкою ментальне утворення, одне з найважливіших систем репрезентації знань людини. Цей підхід дозволяє поглибити вивчення семантичних механізмів структури художнього наративу як ментальної репрезентації дійсності крізь призму мовних явищ, уможливити розкриття його концептуальної сутності й особливостей розгортання домінантних метафоричних моделей, що формують його підґрунтя. Нова когнітивна парадигма лінгвістичних знань уможливорює усебічне вивчення метафоричної моделі та її представлення у вигляді цілісної семантико-структурної та лінгвопрагматичної одиниці художнього наративу.

Серед сучасних підходів до аналізу літературних текстів особливе місце займає когнітивна поетика, яка застосовує принципи когнітивної науки для їх інтерпретації і дозволяє отримати чітку картину тексту та контексту. Теорії та методи з її арсеналу відкривають нові можливості у відносинах між автором і читачем у процесі розуміння та інтерпретації тексту. Як зазначає О.П. Воробйова, реконструкція того, як і для чого укорінені в повсякденній свідомості когнітивні процеси переломлюються у свідомості художній. Розробка лінгвокогнітивних методик та прийомів аналізу літературних текстів дозволяє об'єктивувати інтуїцію інтерпретатора тексту – читача, перекладача чи дослідника, зняти неоднозначності у тканині художнього тексту і розплутати її лабіринти [226]. Зробити прозорими текстові аномалії [50], визначити діапазон прототипового прочитання тексту [153], тобто встановити гнучкі межі між його інтерпретацією і надінтерпретацією [140], здійснити лінгвістичну експертизу авторства твору [153, с. 265–272], структурувати концептуальний простір образної системи того чи іншого автора [46] тощо, є одним із найважливіших здобутків когнітивної поетики.

Комплексний аналіз лінгвокогнітивних механізмів конструювання метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. можливе шляхом залучення теоретичних напрацювань та методів когнітивної поетики. Воно передбачає з'ясування семантико-структурних, лексико-стилістичних, граматичних, синтаксичних і лінгвопрагматичних особливостей розгортання метафоричної моделі. Її аналіз допоможе зрозуміти приховані текстові смисли літературних творів, а відтак, дозволить прояснити актуальні проблеми іспанського суспільства в єдності його історико-політичних аспектів.

2.1 Лінгвокогнітивні механізми побудови метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI століття

Виявлення метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. передбачає певний лінгвокогнітивний інструментарій, який становить поєднання методики побудови мережі концептуальної інтеграції ментальних просторів і застосування лінгвокогнітивних операцій концептуального мапування.

2.1.1 Мережа концептуальної інтеграції ментальних просторів.

Усталенню конкретних метафоричних моделей у текстах і дискурсах певної жанрово-стильової кваліфікації присвячено чимало публікацій: Є.В. Будаєв [17–18], Т.С. Вершиніна [23], Н.В. Головенкіна [32], Х.П. Дацишин [34], О.В. Колотніна [47], К.Б. Рябих [68], Ю.Б. Феденєва [100], І.О. Філатенко [103], О.М. Чадюк [107], А.П. Чудінов [110], О.О. Федосєєв [101].

У цих дослідженнях автори надають детальний опис метафоричним моделям, вказуючи на такі їх ознаки, як 1) вихідну поняттєву царину (ментальну царину джерела); 2) нову поняттєву царину (ментальну царину мети); 3) типові для цієї моделі сценарії, які відображають найбільш характерні для вихідної поняттєвої царини послідовності ситуацій; 4) притаманні моделі фрейми, кожен з яких структурує відповідну поняттєву царину; 5) типові слоти, що складають кожен фрейм, тобто елементи ситуації, які включають певний аспект конкретизації фрейму; 6) компонент, що пов'язує первинні і вторинні значення одиниць, які охоплює ця модель, тобто з'ясовують, чому поняттєва структура царини джерела підходить для позначення елементів зовсім іншої сфери мети; 7) продуктивність (типові напрямки розгортання); 8) частотність використання; 9) вияв концептуальних векторів і прагматичний потенціал; 10) перетинання метафоричних моделей.

Проте аналізуючи дані публікації, українська мовознавець Ю.В. Кравцова зазначає, що в них здійснюється лише, як правило, опис царин джерела метафоричної проекції та їхньої фреймово-слотової структури і ще багато питань залишаються дискусійними або невирішеними [51, с. 46].

Загалом методологія семантико-когнітивної побудови та опису метафоричних моделей ґрунтується на принципах розуміння метафори як явища мови й мислення; синтезу ідей семантичного і когнітивного моделювання метафоризації; здійснення метафоричного моделювання внаслідок реконструкції фрагментів національної або індивідуальної метафоричної картини світу на певному мовному матеріалі; проведення аналізу представницького корпусу метафор, зібраного шляхом суцільної вибірки; тлумачення метафоричної моделі як вихідної і нової поняттєвих царин і семантико-когнітивного форманта; встановлення регулярних і продуктивних метафоричних моделей; структурації метафоричних моделей як складників мегамоделі, організованої субмоделями; виявлення базових метафоричних концептів [51, с. 54].

Порівняно зі схемою опису, або іншими словами, інвентаризації метафоричної моделі, яка зорієнтована більшою мірою на дослідження політичного чи медіа дискурсу і носить суто описовий характер, метод побудови мережі концептуальної інтеграції ментальних просторів М. Тернера та Ж. Фоконьє є найефективнішим інструментом побудови метафоричної моделі саме у наративній структурі художніх творів, оскільки дозволяє поетапно прослідкувати процес формування цієї когнітивної сполуки і забезпечити декодування і реконструкцію прихованих текстових смислів метафоричного характеру.

У побудові метафоричної моделі *реальне – ірреальне*, інтегрованої у наративну структуру іспанських романів-спогадів ХХ–ХХІ ст., однаково важливу роль відіграють як компоненти царини джерела, так і компоненти царини мети, тим більш, між ними має місце опозиція. Теорія концептуальної інтеграції уможлиблює розв’язання подібних конфліктів між цариною джерела і цариною мети, які можуть виникати при творчій метафоричній концептуалі-

зації дійсності, тобто спробі з'єднати сценарії з обох царин в єдине ціле [147, с. 3]. Особливої уваги у цьому плані заслуговує *теорія ментальних просторів* Ж. Фоконьє [222; 224].

Перспективним розвитком американської когнітивної теорії метафори є теорія концептуальної інтеграції ментальних просторів Тернера – Фоконьє, представлена науковій спільноті у середині 90-х років XX ст. [145]. Вона є розвитком теорії Лакоффа – Джонсона та націлена на пояснення процесів продукування та розуміння метафор і розробку різних аспектів поєднання донорських і реципієнтних зон. Серед іспанських лінгвістів, що досліджують цю теорію, слід вказати ім'я Р. де Мендоса [200]. У вітчизняній лінгвістиці побудова мережі концептуальної інтеграції знаходить своє відображення у працях О.П. Воробйової [227].

Функціонування концептуальних мереж свідомості Ж. Фоконьє пояснює складною структурою аналогічних і метафоричних відображень. В якості базового терміна теорія висуває поняття *ментальний простір* – відносно невеликий набір когнітивних структур, що динамічно конструюються в короткостроковій пам'яті, яка відповідає за окрему вербально реалізовану ситуацію. Для того, щоб створити мережу, ментальні простори мають поєднуватись за допомогою певних конекторів, якими у цьому випадку виступає фундаментальна когнітивна операція аналогії – тобто встановлення ідентичності чи розбіжності. Згідно з теорією ментальних просторів, когнітивні операції, які не усвідомлено проходять у мозку і пов'язують мову та мислення, здатні створювати різного роду значення від найпростіших понять до складних теорій [144, с. 18].

Основою даної теорії є поняття *концептуальної інтеграції*. Це базова ментальна операція, яка застосовується у багатьох площинах мислення і поведінки людини і продукує свідоме розуміння аналогії [221, с. 250]. Мережу концептуальної інтеграції утворюють ментальні простори, конструкти, побудовані відповідно до провідних принципів мовного вираження з метою розуміння окремої ситуації [145, с. 17]. Інтеграція двох ментальних просторів передбачає

формування породжу-вального простору, що містить спільні риси, характерні для вхідних просторів та інтегрованого простору. У свою чергу інтегрований простір містить елементи першого та другого вхідних просторів і продукує нову емерджентну (що з'являється нізвідки) структуру на основі когнітивної операції аналогового міжпросторового мапування, яке уможлиблює встановлення відповідностей між ментальними просторами, тобто власне мережі, з'єднуючи подібні елементи [27]. Мапування як зв'язок ментальних просторів – це усвідомлення, що об'єкт або елемент одного ментального простору аналогічний елементу іншого. Знайти цю відповідність означає створити новий смисл через конструювання нового простору [147, с. 11; 145, с. 96].

Кожний породжувальний простір має два вхідні ментальні простори, які співвідносяться з цариною джерелом і мети концептуальної метафори Лакоффа – Джонсона. Проте Ж. Фоконьє і М. Тернер виходять за рамки метафоричної проекції з царини джерела на царину мети і конструюють новий ментальний простір – *інтегрований простір (бленд)*, який не виводиться безпосередньо зі складових вхідних просторів: він не тотожний жодному з них і не зводиться до суми їх елементів. Інтегрований простір запозичує з вхідного простору тільки частину структури, що використовується для розуміння конкретної ситуації. У цілому, інтегрований простір – це світ, збудований за власними законами, на який проектується два вхідні світи. Мережа концептуальної інтеграції є динамічним утворенням, де відбувається одночасне утримання уваги на двох компонентах образу, при цьому підкреслюється логічна несумісність двох понять [143].

Інтегровані ментальні простори будуються шляхом *композиції* (composition), *завершення* (completion) і *розвитку* (elaboration). Композиція являє собою проекцію змісту від одного вхідного простору в інший, а потім їх з'єднання в інтегрованому просторі. У результаті формується новий простір за рахунок його наповнення фоновими знаннями, когнітивними і культурними моделями. Інтегрований простір не залежить від вхідних просторів і має власні потенції для подальшого розвитку [148, с. 314].

Схема моделі змішаних просторів Ж. Фоконьє і М. Тернера має такий вигляд (Рис. 1). Кола на схемі представляють чотири основні ментальні простори. Крапки є елементами, які корелюють в окремих вхідних просторах, на базі яких утворюється емерджентна структура в рамках інтегрованого простору. Пунктирні лінії-конектори символізують операції аналогії, підкреслюючи логічну несумісність між поняттєвими сутностями різних просторів. Суцільні лінії-конектори означають співвідношення прототипових елементів між вхідними просторами [147, с. 44].

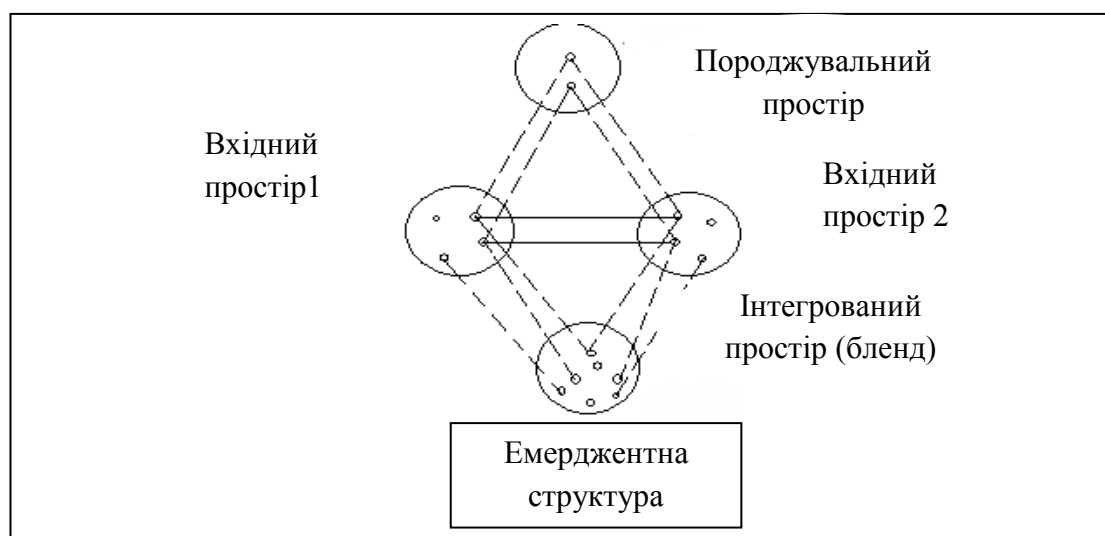


Рис. 1 Схема процесу концептуальної інтеграції

Теорія концептуальної інтеграції вивчає породження та сприйняття дискурсу як послідовного розгортання постійно модифікованих когнітивних конструктів – ментальних просторів, які виокремлюються в процесі опрацювання тексту, співвідносячись з певними сферами реального чи уявного світу. У межах текстової реалізації під ментальним простором розуміється та різноманітна інформація, що криється за семантичним простором художнього тексту. Іншими словами, це динамічний ментальний конструкт, який характеризується відносною автономією від мовного висловлювання, реалізується в творі у вигляді окремої текстової ситуації (історії) та текстово

відображається як окремий фрагмент, що може розгортатись в рамках як мікро-, так і макроконтексту [16, с. 145].

Процес сприйняття наративної стратегії залучає механізми, на яких базується мережа інтеграції. Відбувається компресія часових, просторових відношень, в результаті чого, операції інтеграції не перешкоджає часовий або просторовий розрив між вхідними просторами. Вибудовування смислів твору здійснено через зіставлення фрагментів, кожен з яких являє собою окрему текстову ситуацію. Встановлення інтегрованого простору відбувається під час нелінійного прочитання тексту [16, с. 70]. У той час як царини джерела і царини мети, в рамках теорії когнітивної метафори, характеризуються стабільністю і закріплені в пам'яті мовця, ментальні простори, в термінах теорії концептуальної інтеграції, репрезентують короткочасні когнітивні утворення, похідні від існуючих доменів (джерела та мети) та концептуальних метафор, відтворюючи динамічні процеси мислення [211, с. 114].

У використанні поняття *ментальний простір* стосовно аналізу художнього тексту, у рамках представленого дослідження, репрезентантом ментального утворення є *текстова ситуація*, під якою ми, услід за О.П. Воробйовою, розуміємо тематично поєднаний змістовий компонент тексту, що репрезентує концептуальну ситуацію через комплекс мовних засобів, зображених у межах композиційно та структурно цілісного фрагмента тексту [28, с. 18–19].

Використання методу концептуальної інтеграції як ефективного інструменту побудови метафоричної моделі має такі переваги: 1) процес інтерпретації набуває більшої гнучкості та проникливості завдяки суміщенню на єдиній концептуальній основі мовних і немовних знань, врахуванню широкого кола культурно-історичної, прагматичної та іншої фонові інформації з вхідних ментальних просторів; 2) функція мовних засобів вираження метафоричної моделі полягає в запуску когнітивних операцій, які наповнюють мовні елементи значенням у певних контекстах і визначають шляхи семантичного висновку; 3) в той час як схема інвентаризації метафоричної моделі російських лінгвістів [17–18; 109–113] носить описовий характер,

мережа концептуальної інтеграції ментальних просторів Тернера – Фоконьє, завдяки наявності ментальних просторів та емерджентних структур, дозволяє прослідкувати сам процес зародження метафоричної моделі. Процес сприйняття просторової наративної стратегії залучає когнітивні механізми, на яких базується мережа концептуальної інтеграції; 4) якщо теорія метафоричного моделювання російських лінгвістів [17–18; 109–113] зорієнтована більшою мірою на дослідження політичного чи медіа дискурсу, метод побудови мережі концептуальної інтеграції Тернера – Фоконьє є інструментом дослідження метафоричної моделі саме у художньому наративі.

Отже, методика побудови мереж концептуальної інтеграції ментальних просторів найефективніше забезпечує декодування та реконструкцію прихованих текстових смислів метафоричного характеру та є продуктивним механізмом побудови метафоричних моделей у структурі художнього наративу.

2.1.2 Лінгвокогнітивні операції мапування. Звернімося до поняття *мапування* в межах когнітивної поетики. Цей термін вживався в радянській лінгвістиці у значенні "семантичного позначення" (рос. *разметки*) мовної картини світу [94]. В компонентному аналізі лексичних одиниць *мапування* тлумачилося як семантичне накладення компонентів значення одних мовних одиниць на інші [98]. Поняттям *мапування* у словесних поетичних образах Л.І. Белехова позначає процес усвідомлення одних об'єктів і явищ крізь призму інших. Це проекція структур знання з однієї концептосфери на іншу, тобто проекція протилежних, але онтологічно-споріднених ознак і властивостей сутностей царин джерела на сутності царини мети [13, с. 37].

Вербалізація метафоричної моделі у словесній тканині художнього тексту здійснюється за допомогою різних лінгвокогнітивних операцій мапування та процедур, домінування яких у формуванні того чи іншого засобу зумовлює конфігурацію його концептуально-семантичного простору. Лінгвокогнітивна операція охоплює сукупність дій, спрямованих на формування образних

засобів, а лінгвокогнітивні процедури являють собою ряд прийомів, що супроводжують ці операції [12, с. 176].

Втілення метафоричної моделі у мовній тканині художнього твору здійснюється за допомогою лінгвокогнітивної операції мапування [53; 152, с. 58–59; 12, с. 170–173], що розглядається як *концептуальне накладання* (*conceptual mapping*), за допомогою якого окреслюється коло концептуальних метафор [53]. Особливістю реконструювання метафоричної моделі є те, що найменування елементів, що становлять царину мети й царину джерела, здійснюється не тільки шляхом аналізу семантики номінативних одиниць, що мають втілення в тексті, тобто вторинної номінації, а також цілого фрагмента тексту, а іноді й усього тексту. Виявлення механізмів формування метафоричної моделі здійснюється через різні види лінгвокогнітивних операцій мапування царини джерела на царину мети – концептуальних й мовних. До *концептуальних* відносимо мапування, пов'язане з парадигматикою словесного художнього образу. До *мовного* – конструктивно-творче, що використовує потенційні конструктивні властивості мовних одиниць у синтагматиці образу [12, с. 283], адже розуміння тексту передбачає аналіз контекстів уживання тієї чи іншої номінативної одиниці.

Види концептуального мапування розглядаються як лінгвокогнітивні операції, здійснення яких пов'язано з видами художнього мислення і лінгвістичною компетенцією. Для розкриття механізмів дії таких операцій виокремлюємо *аналогове* мапування, в основі якого лежить аналогове художнє мислення; *субститутивне*, що базується на асоціативному художньому мисленні; *контрастивне*, зумовлене парадоксальним поетичним мисленням, і *наративне*, підґрунтям якого є параболічне, тобто, поетичне мислення [12, с. 218].

У когнітивній поетиці загальний процес розумової діяльності людини розглядають як аналогове усвідомлення (осмислення), яке є підґрунтям не лише для метафори, але і метонімії та оксюморона. Це – основний, фундаментальний когнітивний процес, що супроводжує пошук та опрацювання людиною будь-

якої інформації чи опредметнених знань [145, с. 64]. Аналогове мислення здатне інтегрувати, на перший погляд, несумісні уявлення, даючи поштовх новим, несподіваним емерджентним смислам [25]. Воно розглядається як накладання концептуальних складників царини джерела на концептуальні складники царини мети, у процесі чого висвітлюються істотні ознаки для явища, яке осмислюється [12, с. 217–220], і передбачає перенесення ознак сутностей (атрибутивне мапування), відношень між ними (релятивне мапування) чи ситуацій, що ними описуються (ситуативне мапування).

Когнітивно-поетичні операції концептуального мапування становлять інструментарій опрацювання художнього наративу та корелюють за своїм смислом з когнітивними операціями метафоричної моделі, яка дає вказівки для загальної ідеї інтерпретації наративу. У той же час, операції мапування вказують, які саме проекції значень атрибутів та композиційно-стилістичних рівнів забезпечують цю інтерпретацію.

У цілому, застосовані у нашому дослідженні такі парадигми когнітивних операцій, як метафоричне моделювання, побудова мережі концептуальної інтеграції ментальних просторів та операції концептуального та мовного мапування вдало доповнюють одна одну, сприяючи комплексній інтерпретації метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст.

2.2 Метафорична субмодель: засіб конкретизації метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI століття

Досліджуючи процеси метафоризації, Ю.В. Кравцова уводить поняття метафоричних мегамоделей, під якими вона розуміє сукупність метафоричних моделей з подібними поняттєвими царинами – мегацаринами, що беруть участь у метафоричній проекції. Мегамодель вказує на напрямок проектування з однієї ідеографічної царини в іншу, сформульований у найзагальнішому вигляді.

Різновидом, або, іншими словами, засобом конкретизації, метафоричної моделі є метафорична субмодель, яка сприяє виявленню її змістових відтінків та характеризується варіативністю вихідної або нової поняттєвих царин [51, с. 43–49]. Під час когнітивно-поетичного і стилістичного аналізів метафоричної моделі, остання розгалужується на метафоричні субмоделі, комплексне дослідження яких сприяє конкретизації, деталізації і виявленню усіх відтінків значення метафоричної моделі. Розробники теорії метафоричного моделювання також зазначають, що метафоричні моделі утворюють ієрархічно організовані об'єднання. У складі метафоричної моделі з однією вихідною поняттєвою цариною може бути виділена свого роду субмодель з іншою вихідною поняттєвою цариною [110].

Згідно з теорією концептуальної інтеграції, конструювання метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. здійснюється на основі контамінації двох вхідних ментальних просторів, об'єднаних структурою породжувального простору. Вхідні ментальні простори перебувають у відношенні контрасту чи невідповідності, проте вказівка на одну й ту ж ситуацію об'єктивної дійсності (фактор, який формує структуру породжувального простору) мотивує інтеграцію цих суперечливих сутностей в інтегрований простір, де й простежується поява опозиції.

Базисною опозицією, закладеною у наративну структуру сучасних іспанських романів-спогадів є концептуальна модель *реальне – ірреальне*. Її формування ґрунтується на зштовхуванні аксіологічних значень з протилежною онтологічною ознакою Вхідного ментального простору 1 *Реальне* і Вхідного ментального простору 2 *Ірреальне*. Споріднені онтологічні властивості цих сутностей формують породжувальний ментальний простір і належать до єдиного концептуального поля. Несумісність аксіологічних модальностей, які зштовхуються, виявляється у тому, що вони є полярно віддаленими і знаходяться на периферії їх концептуального поля. Для того, щоб побудувати та пов'язати ментальні простори, діють механізми концептуального мапування.

З огляду на той факт, що у кожному з досліджуваних художніх творів, що належать до літературної течії сучасних іспанських романів-спогадів, метафорична модель *реальне – ірреальне* знаходить вираження особливим чином: у кожному художньому творі різняться вхідні ментальні простори царини мети і царини джерела. З метою конкретизації метафоричної моделі, ми пропонуємо досліджувати її складовий компонент – метафоричну субмодель, яка виражається формулою $X - це Y$ і зводиться у загальному вигляді до концептуальної діади *реальне – ірреальне*. Виявлення механізмів формування метафоричної субмоделі у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. здійснюється шляхом лінгвокогнітивних операцій мапування царини джерела на царину мети – концептуальних й мовних.

2.3 Основні етапи дослідження метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI століття

Виявлення метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. відбувається в міру розгортання ментальних просторів та встановлення зв'язків між ними шляхом побудови мережі концептуальної інтеграції, а також залучення лінгвокогнітивних операцій концептуального мапування. З огляду на той факт, що метафорична модель структурується різними групами ознак, які есплікуються мовними і позамовними засобами, її дослідження у наративі має поетапний характер.

На **першому етапі** з'ясовуються підстави для метафоричного використання відповідних поняттєвих царин: чому поняттєва структура царини джерела є придатною для означення царини мети. Визначаються історичні та соціальні передумови виникнення метафоричної моделі, які є важливими елементами формування обраних нами художніх творів. На цьому ж етапі

надається назва моделі, що відображає вихідну царину джерела і нову поняттєву царину мети.

Другий етап спрямований на оглядове прочитання фактичного матеріалу, аналіз його лексико-семантичного наповнення. З метою виявлення номінативних особливостей окремих лексичних одиниць і стилістичних засобів вербалізації понять *реальне* та *ірреальне* у наративній структурі художніх творів, застосовуємо лексико-семантичний аналіз, який передбачає пошук ключових лексичних одиниць, визначення їхньої семантичної спорідненості й групування їх у певні лексико-семантичні тематичні блоки, що складають упорядковану, неоднорідну й комплексну сукупність значень мовних засобів. Тлумачні словники є базою для виявлення лексико-семантичних зв'язків слів, експлікації їх семантичної структури та виявлення спільних номінативних ознак.

Третій етап наукового пошуку спрямований на структурування метафоричної моделі. З метою конкретизації у її складі візуалізуються чотирнадцять метафоричних субмоделей, які у загальному вигляді зберігають формулу *реальне – ірреальне*. Для пояснення особливостей їх формування і функціонування у певних текстових ситуаціях ми керуємося методичним апаратом *теорії ментальних просторів* [144; 145; 146] та положеннями *теорії концептуальної інтеграції* [143; 147; 148; 222; 223]. Концептуальні й мовні лінгвокогнітивні операції мапування висвічують характеристики елементів царини джерела через характеристики елементів царини мети [12], а відтак, уможлиблюють опис та пояснення відповідних субмоделей у наративній структурі сучасних іспанських романів-спогадів. При цьому атрибутивне, релятивне і контрастивне мапування базуються на проектуванні ознакових характеристик, а інтертекстуальне і ситуативне мапування – на проектуванні контекстуальних характеристик. Методика концептуального аналізу забезпечує ідентифікацію метафоричних смислів у кожній субмоделі.

Побудова метафоричних субмоделей у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. передбачає такі кроки: 1) шляхом метафоричної проекції визначається співвіднесення залучених у текст певних царин досвіду,

які позначаються як вхідні ментальні простори; 2) конкретизуються їх структури: Вхідний простір 1 (царину джерела) формує поняттєва царина *реальне*; Вхідний простір 2 (царину мети) формує поняттєва царина *ірреальне*; 3) фіксується послідовне співвіднесення окремих елементів породжувального ментального простору; 4) інтегрований ментальний простір, доповнюючись фоновими знаннями і логічними висновками, утворює якісно нову концептуальну емерджентну структуру – метафоричну субмодель, що у свою чергу входить до складу загальної ментальної структури – метафоричної моделі *реальне – ірреальне*. Інтерпретаційно-текстовий метод дозволяє виявити особливості субмоделей метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у досліджуваних художніх текстах.

На **четвертому етапі** з метою розкриття комунікативної настанови автора, шляхом комунікативно-прагматичного аналізу, визначається прагматичний потенціал метафоричних субмоделей – емоційний вплив на читача, що досягається певними мовними засобами, іншими словами, лінгвокогнітивною операцією мовного мапування. Його виявленню сприяє лінгвостилістичний аналіз, доцільність якого визначається виокремленням найхарактерніших мовностилістичних засобів з емоційно-оцінним компонентом, що надають тексту додаткового інформаційного змісту і експресивного забарвлення, розширюють його образно-виражальний потенціал, впливаючи на організацію цілісного змісту. Вивчення мовного структурування наративу з виходом у площину лінгвокогнітивних процесів виявляє його взаємозв'язок з теорією емоційного резонансу [24; 71].

Комплексний аналіз метафоричної моделі *реальне – ірреальне*, інтегрованої в художній простір іспанських романів-спогадів XX–XXI ст., передбачає шляхом лінгвостилістичного аналізу виявлення і з'ясування фонологічного, лексико-стилістичного і граматико-синтаксичного аспектів метафоричних субмоделей, що входять до її складу, а також сприяє інтерпретації авторських стилістичних прийомів, актуалізованих у метафоричних субмоделях і контекстуально збагачених додатковим поняттєвим та емоційним змістом.

Метою даного аналізу є вивчення сукупності значень мовних форм реалізації субмоделі як на рівні окремого слова, так і на рівні образно-виражальних засобів.

Методика дослідження метафоричної моделі *реальне – ірреальне* з позицій когнітивної поетики і більш традиційної стилістики вимагає комплексного підходу до аналізу наративної структури сучасних іспанських романів-спогадів. Методика такого аналізу припускає не лише когнітивно-стилістичні показники в цих художніх творах. Необхідно також враховувати семантику тексту, своєрідність лексичних одиниць, словосполучень, фраз з певним семантичним навантаженням, які формують комплексне уявлення про когнітивну структуру метафоричної субмоделі, у якій закріплюється текстова інформація і розкривається семантико-концептуальне наповнення тексту в його стилістичному оформленні.

Висновки до розділу 2

1. Осмислення й удосконалення теорій метафоричної моделі приводять до її розуміння як окремого випадку ментальних механізмів мапування: мережі концептуальної інтеграції ментальних просторів Тернера – Фоконьє.
2. Інтерпретація та вербалізація метафоричної моделі у словесній тканині художнього тексту здійснюється за допомогою лінгвокогнітивних операцій мапування, домінування яких у формуванні того чи іншого засобу зумовлює конфігурацію його концептуально-семантичного простору.
3. Засобом конкретизації метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. є метафорична субмодель, побудована виходячи з певної текстової ситуації конкретного художнього твору.
4. Комплексна поетапна методика когнітивно-поетичного і лінгвостилістичного аналізів, яка поєднує в собі різні методи суміжних наукових парадигм, забезпечує виявлення та детальну інтерпретацію

метафоричної моделі *реальне – ірреальне*, інтегрованої в художній простір іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. Метою зазначеної методики є дослідження глибинного лексико-семантичного шару художніх образів, представлених метафоричними субмоделями, що становить оцінно-експресивне, прагматично переконливе і стилістично вмотивоване втілення мовних засобів різних рівнів.

Основні положення розділу відображені у трьох одноосібних публікаціях автора [див.: 79, 84, 86].

РОЗДІЛ 3

ПРОЕКТУВАННЯ ОЗНАКОВИХ ХАРАКТЕРИСТИК МЕТАФОРИЧНИХ СУБМОДЕЛЕЙ У ПРОЦЕСІ АТРИБУТИВНОГО, РЕЛЯТИВНОГО І КОНТРАСТИВНОГО МАПУВАННЯ

Дослідження поетико-когнітивних параметрів художнього тексту передбачає складне співвідношення мовних і ментальних структур. Одним з таких параметрів є побудова метафоричних субмоделей метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів ХХ–ХХІ ст., а також виявлення мовностилістичних засобів, що забезпечують лінгвопрагматичну динаміку розгортання метафоричних субмоделей.

Актуалізація міжтекстових зв'язків у словесній тканині художнього тексту здійснюється різними видами мапування, серед яких заслуговує на увагу конструктивно-творче (мовне). Його мовні операції й процедури формування словесних художніх образів спрямовані на фонологічне, морфологічне, лексико-семантичне та синтаксичне втілення образу в словесній тканині художнього тексту [12, с. 238].

З метою дослідження лінгво-прагматичного аспекту конструктивно-творчого мапування метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів ХХ–ХХІ ст. звернемося до ролі мовних засобів у її розгортанні. Прагматичний потенціал метафоричної моделі проявляється у залученні певних мовностилістичних засобів її наповнення, структура та семантичний зміст яких визначаються номінативним значенням лексем, метою чого є викликати у читача певні відчуття. З точки зору прагматики, стилістичні тропи й фігури є наслідком суб'єктивної, емоційної реакції мовця на зовнішній світ, що виявляється в оцінці інформації, міркуваннях, внутрішніх рефлексіях. Уплетені в текстову тканину емотивно-навантажені слова, фрази, речення прямо або опосередковано вказують на характер авторських емоційних інтенцій і, таким чином, системно впливаючи на читацьке сприйняття, викликають відповідні емоції та відчуття реципієнта.

У когнітивній поетиці емоційність розглядається як явище, що базується на докатегоріальній інформації та характеризується гнучкістю, нестабільністю і неусвідомленістю [220, с. 15–20]. Різні емоції передбачають відхилення від нормального рівня енергетики [220, с. 57], що підсвідомо впливає на сприйняття тексту і провокує з боку читача своєрідний резонанс із характерною йому *емотивною дифузністю*, що створює у тексті та через текст певну емоційну атмосферу [219, с. 287]. Сучасні когнітивно-поетичні дослідження мають на меті з'ясувати природу *емоційного резонансу* як властивості художніх текстів пробуджувати у читача певні почуття і емоції, надаючи їхній інтерпретації особистісного характеру [24, с. 78], створити цілісну картину "емоційного змісту літературного твору" та розкрити "емоційний вимір тексту" [218, с. 172; 189, с. 167–170].

Відкриття "дзеркальних" нейронів, які регулюють процеси неусвідомленої імітації, дозволило детальніше дослідити явище співпереживання, емпатії [22; 110]. Відтак людина отримує здатність внутрішньо відтворювати відчуття й емоції інших людей, нібито стаючи на їх місце [108]. Шляхом підсвідомої ментальної симуляції відбувається відтворення читачем вписаних у художній текст емоційних станів. Природа емоційного резонансу, спричиненого художнім текстом, визначається сукупною дією множинних смислових і структурних флуктуацій у межах текстового простору, які системно впливають на читацьке сприйняття, збуджуючи відповідні емоції, які, у свою чергу, скеровують інтерпретаційні зусилля читача. Такі флуктуації охоплюють словесну образність тематично поєднаних ключових слів, фоносемантику тексту, синтаксичний ритм, асоціативні ряди тощо, формуючи вбудовані в текст ємні візуальні чи акустичні образи, які здатні підсвідомо викликати аналогічну емоцію та провокувати відповідний емоційний стан у читача. Вплив цих сенсорних утворень має переважно сугестивний характер і базується, зокрема, на емоційно релевантних коливаннях енергії, що випромінюється внаслідок змін інтенсивності текстового напруження. Образи, які індукують емоційний резонанс, є різними за своєю природою: вони базуються на асоціативному

впливі, на емоційному впливі ритму, контрасту або новизни, на впливі неоднозначності [71], значущому виборі лексики тощо.

Конструктивно-творче мапування передбачає виявлення прагматичного аспекту певних метафоричних субмоделей шляхом висвітлення оцінної лексики з семним компонентом *травматична пам'ять* та *ірреальне*, що дозволяє авторам сучасних іспанських романів-спогадів зобразити недемократичне минуле Іспанії як трагічне, пригнічене та небажане, що залишає негативний відбиток у підсвідомості. Між авторами цих художніх творів і читачем виникає своєрідний негласний діалог, у глибині якого завжди присутнє слово, що прагне бути почутим і не зупиняючись на найближчій інтерпретації, просувається далі і далі, закликаючи не умовчувати правду.

Глибоке розуміння прагматичного контексту метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів ХХ–ХХІ ст. уможливорює дослідження когнітивного аспекту її побудови, яке забезпечують лінгвокогнітивні операції атрибутивного, релятивного, ситуативного, контрастивного та інтертекстуального мапування.

У лінгвокогнітивних операціях атрибутивного, релятивного і контрастивного мапування акцент робиться на проектуванні ознакових характеристик царини джерела на онтологічно споріднені характеристики царини мети. При цьому кожна з представлених операцій має свої особливості: атрибутивне мапування передбачає проектування ознак, релятивне – базується на відношеннях причинно-наслідкового характеру, контрастивне – на зштовхуванні протилежних за змістом компонентів.

3.1 Конструювання метафоричних субмоделей шляхом атрибутивного мапування

Атрибутивне мапування – це лінгвокогнітивна операція проектування онтологічно споріднених ознак, якостей, властивостей та характеристик складових компонентів царини джерела на складові компоненти царини мети

[12, с. 221]. Розглянемо на прикладі фактичного матеріалу метафоричні субмоделі, що будуються шляхом атрибутивного мапування.

3.1.1 Метафорична субмодель *Події війни – Дивна пляма крові*.

Дослідимо лінгвокогнітивну операцію атрибутивного мапування на прикладі метафоричної субмоделі, побудованої на матеріалі роману Х. Маріаса "Tu rostro mañana" ("Твоє обличчя завтра").

Перший елемент вхідних просторів метафоричної субмоделі *Сумніви щодо реальності подій війни – Сумніви щодо реальності плями крові*. Спосіб встановлення мережі концептуальної інтеграції поєднує два вхідні простори, репрезентовані двома фрагментами тексту, та передбачає наявність текстових ситуацій, які співвідносяться через операцію аналогії.

Першу текстову ситуацію означимо *Сумніви щодо реальності існування дивної плями крові*. Відтак оповідач знаходить вночі, на місці, де багато років тому було скоєно самогубство, дивну пляму крові. Ця інтрига стає тематичним ядром сюжетної лінії роману, породжуючи домисел оповідача стосовно природи появи плями крові. Епітети *aquella mancha poco explicable* (Marías, TRM, 159) – "та мало зрозуміла пляма", *una mancha improbable y rara* (Marías, TRM, 529) – "неймовірна і дивна пляма" та *una extraña mancha de sangre* (Marías, TRM, 197) – "дивна пляма крові" передають здивування оповідача, яке посилюється уведенням антитетичних паралельних конструкцій *aquella sangre o no sangre que yo había visto o no visto* (Marías, TRM, 532) – "та кров, або не кров, яку я бачив, або не бачив". Цей домисел перетворюється на сумнів щодо існування об'ємної краплі крові, обідок якої вночі ніяк не давав себе стерти: *empecé a dudar de la existencia de la gruesa gota cuyo cerco se me había resistido de noche* (Marías, TRM, 511). Сумнів породжує припущення, що могло відбуватися дещо надприродне або видіння: *pudiera creer haber visto algo sobrenatural o visiones* (Marías, TRM, 1267). У цьому випадку має місце розвиток сюжетної лінії у рамках процесу мислення, де лексемою-домінантою є

дієслово *dudar*, а дієслово *poder*, вжите у способі *Modo Subjuntivo*, викликає у читача відчуття неясності та ірреальності події.

Властивості плями крові поступово зникати з пам'яті провокують сумніви в її реальному існуванні, які співвідносяться з сумнівами щодо реальності подій Громадянської війни в Іспанії 1936–1939 років. Останні, хоча і належать до плану реального, у свідомості "Я" оповідача набувають характеру ірреальності. Отже, друга текстова ситуація – це *Сумніви щодо реальності подій війни: No es tan fácil que eso ocurra, no es tan fácil borrarlo y borrarse y que no quede ninguna huella, ni siquiera la curva última o último fin del cerco, no es sencillo ser sólo como la mancha de sangre que se lava y se frota y se suprime y entonces..., entonces puede empezar a dudarse de que jamás haya existido. Y en cada vestigio se rastrea la sombra de una historia siempre, tal vez no completa o incompleta sin duda, llena de lagunas, fantasmal, jeroglífica, cadavérica o fragmentaria como trozos de lápidas o como ruinas de tímpanos con inscripciones quebradas, y hasta puede ignorarse la forma de su final cabalmente, como en el caso de Nin y en el de mi tío Alfonso y en el de su amiga joven con una bala en la nuca y sin nunca nombre, y en el de tantos otros de los que yo no sé y no cuenta nadie.* (Marías, TRM, 202) – "Не так просто це зробити, не так просто стерти її і згладити з пам'яті, не лишивши жодного сліду, навіть останньої лінії чи останньої точки обідка, не легко бути всього-на-всього плямою крові, що змивається, і стирається, і знищується, і тоді... тоді вже можна сумніватися в тому, що колись вона існувала. І завжди в кожному відбитку простежується тінь історії, може, неповної або, безсумнівно, незавершеної, повної лакун, примарної, ієрогліфічної, мертвої чи фрагментарної, як шматки надгробків або руїни тамбуринів зі зруйнованими написами, і навіть може остаточно ігноруватися її кінець, як у випадку Ніна і мого дядька Альфонсо, і його подруги з кулею в потилиці, і завжди без імені, і такої великої кількості інших людей, невідомих мені, і про яких ніхто не розповідає".

Розмірковуючи про криваві події Громадянської війни, автор акцентує увагу на епітетах, оформлених ампліфікацією *no completa o incompleta, llena de*

lagunas, fantasmal, jeroglífica, cadavérica o fragmentaria. Ключові елементи цього лексичного поля – прикметники *irreal, fantasmal* створюють у читача відчуття ірреальності. Висхідна градація *se lava y se frota y se suprime*, яку увиразнює посилений трьома крапками анадиплосис *entonces..., entonces*, містить домінантне значення сумніву щодо реальності плями крові та шляхом драматичного кульмінаційного завершення *jamás haya existido* посилює напругу текстової тканини. При цьому вживання сполучника "y" відтворює зв'язок війни та плями крові, створюючи логічний прецедент для процесу мислення, коли реальне поступається місцем уявному: *y en cada vestigio se rastrea la sombra de una historia*.

Про реальне у фрагменті свідчать власні імена: *Alfonso* – дядько автора роману та *Nin* – історична постать, каталонський комуніст, вбитий агентами НКВД. На тінь історії нашаровуються такі реальні події, як смерть Ніна, Альфонсо, його подруги та великої кількості інших людей. Це протиставлення конкретних та загальних історій підсилюється антитезою *en el caso de Nin y en el de mi tío Alfonso ≠ en el de tantos otros*. Анафора, виражена повтором фрази *no es tan fácil*, та порівняння *como trozos de lápidas o como ruinas de tímpanos con inscripciones quebradas* посилюють емоційну напругу смислового континууму фрагменту, що підкреслює болісний душевний стан "Я" оповідача, якого хвилюють невідомі йому події: *de los que yo no sé y no cuenta nadie*. У його роздумах відчутний протест проти лакун в історії, що замовчують трагічні долі людей у криваві часи війни та диктатури. У цьому вбачається спрямована на читача прагматична настанова авторського "Я" пробудити свідомість до пошуків того, що насправді відбувалось в Іспанії у роки війни та повоєнні часи.

Отже, перша текстова ситуація представляє сумніви щодо реальності існування плями крові: *empecé a dudar de la existencia de la gruesa gota*, а друга – сумніви щодо реальності подій війни: *empezar a dudarse de que jamás haya existido*. Лексичні одиниці *empezar, dudar, existencia, existir* уможливлюють семантичне зближення двох ситуацій.

Оповідач припускає, що пляма крові йому привиділась через нав'язливі думки про криваві події Громадянської війни, свідченням чого є багаторазовий повтор лексичної одиниці *sangre: una extraña mancha de sangre [...] empezaba a parecerme irreal, producto de mi imaginación. O era de mis lecturas acaso [...] sobre los días de sangre de mi país. Sangre de Nin, sangre de mi tío que no lo fue, sangre de tantos sin nombre [...] Y sangre de mi padre buscada, que no lograron derramar* (Marías, TRM, 197) – "дивна пляма крові [...] вже здавалася мені ірреальною, результатом моєї уяви або, можливо, була викликана читанням [...] про криваві дні у моїй країні. Крові Ніна, крові мого дядька, який їм не був, крові стількох людей без імені [...] І крові мого батька, яку так і не змогли пролити". Показовим в наведеному контексті є зштовхування лексичних одиниць і фраз *irreal, producto de imaginación* з асоціативним значенням *ірреальне* та імені справжньої історичної постаті – *Nin*. Стилiстичну виразність образу посилює метонiмiя *los días de sangre de mi país* та антитеза *sangre de Nin, sangre de mi tío, sangre de mi padre ≠ sangre de tantos sin nombre*, утворена опозицією конкретного і загального. Емоційний резонанс у читача створюється вираженням сполученням приголосних [gr] ефектом алітерації, що притаманна іменнику *sangre*. При цьому пляма крові перетворюється на загальний образ трагедії Іспанії часів Громадянської війни 1939–1939 років та диктатури Ф. Франко.

Ілюстрацією атрибутивного мапування також є дві текстові ситуації, у яких сумніви щодо існування плями крові (*di paso a la duda*) уподібнюються сумнівам щодо існування жертв Громадянської війни в Іспанії (*cabe dudar*). Ці сумніви накладають на реальне відбиток ірреального: *nuestra capacidad para omitir es enorme, como la de negación provisional y transitorio olvido, y acabará quizá siendo como la mancha de sangre en lo alto de la escalera, que ya no puedo jurar haber visto porque al limpiarla del todo di paso a la duda [...] y al no ser, cómo estar seguro de que alguna vez fue o nunca ha sido; cuando algo desaparece sin cerco ni rastro, o se pierde alguien sin dejar su cadáver, entonces cabe dudar de su absoluta existencia, aun de la pasada y atestiguada. Cabe dudar por tanto de la de*

mi tío Alfonso, del que sólo halló mi madre su foto de muerto que yo guardo ahora, pero no su cuerpo. Cabe dudar de la de Andrés Nin por tanto, que no se sabe dónde yace enterrado ni si fue enterrado [...] Cabe dudar de la de Valerie Wheeler (Marías, TRM, 587) – "у нас величезна здатність до замовчування, наче тимчасове заперечення і недовговічне забуття і, мабуть, врешті-решт на все чекає доля плями крові на верху сходів, яку, я вже не можу заприсягтися, що бачив, оскільки остаточно витерши її, я звільнив місце для сумнівів [...] а коли вже її немає, як бути впевненим у тому, що одного разу вона була чи її ніколи не було; коли щось зникає без обідка і без сліду, або хтось зникає безвісти, не лишивши тіло, тоді вже варто сумніватися в його існуванні, навіть у минулому існуванні, що має свідків. Відтак варто сумніватися в існуванні мого дядька Альфонсо, від кого лишилась тільки світлина мертвого тіла, яку знайшла моя мати і зараз зберігає її, але не лишилось його тіло. Відтак варто сумніватися в існуванні Андреу Ніна, адже ніхто не знає, де він спочиває похований і, навіть, чи був він похований [...] Варто сумніватися в існуванні Валерії Вілер". Чотириразовий анафоричний повтор фрази *cabe dudar* наголошує на великій кількості жертв війни. Тому "Я" оповідача перебуває у постійних муках домислу того, що відбувалося у ті страшні роки у його країні. На поверхню впливає контраст реального та ірреального, в якому вбачається спроба авторського "Я" відновити інформацію, яку не донесли до його свідомості офіційні джерела.

Образ Альфонсо, дядька головного героя, зниклого у віці сімнадцяти років, зображується шляхом мапування ознак, притаманних плямі крові: *cuando algo desaparece sin cerco ni rastro*. Вжиті в обох ситуаціях дієслова *desaparecer* та *perder* з асоціативним значенням *зникнення* уможливають операцію аналогії. З огляду на словникове значення, іменники *foto*, *sust.* "Estampa obtenida en superficies convenientemente preparadas y por medio de reacciones químicas" [237] та *rastro*, *sust.* "Señal o huella que queda al pasar una cosa por un lugar" [237] мають спільні семантичні ознаки: залишений кимось, чимось слід, відбиток. Останньою крихтою реального, що заважає остаточному зникненню спогадів

про Альфонсо, є світлина його мертвого тіла. В цьому випадку фокусуються атрибутивні характеристики: сумніви щодо існування плями крові порівнюються з сумнівами щодо існування жертв війни.

Образ дивної плями крові перетворюється в авторській уяві на своєрідний стимул до пошуку правди про істинні події Громадянської війни 1936–1939 років, що потребує відповіді на питання історії. Це знаходить відображення у фрагменті, який свідчить про сумніви щодо реальності плями крові та подій війни: *la mancha y el cerco de sangre una vez buscada su desaparición y limpiados y arañados a fondo, o [...] los infinitos crímenes y nobles actos que permanecieron desde su comisión ocultos, o que los lentos siglos se entretienen en diluir hasta borrarlos, tan lentamente, y en hacer que no hayan sido* (Marías, TRM, 824) – "пляма і обідок крові, яких одного разу хотіли позбутися, гарно вичищені і видалені, або [...] нескінченні злочини і добрі вчинки, про які ніхто не дізнався від дня їх здійснення, а неквапливі століття повільно розпорошили, доки не стерли і не зробили так, що їх і не було".

Як згадка про пляму крові, так і те, що відбувалось на війні, поступово стирається з пам'яті. У постійному звертанні "Я" оповідача до образу дивної плями крові простежується прагнення дійти до істини з притаманними йому пошуками гіркої правди. Цей процес мислення втілює систему стилістичної образності, де антитеза *los infinitos crímenes y nobles actos* посилюється персоніфікацією *que los lentos siglos se entretienen en diluir hasta borrarlos* і завершується кульмінацією *hacer que no hayan sido*. Ці стилістичні прийоми передають негативний емоційний стан "Я" оповідача.

Своєрідний розгорнутий рефрен підсилює негативне враження читача від авторської оповіді про слід, залишений плямою крові: *como cerco, como lo que se resiste a salir y a borrarse y a desaparecer, lo que se aferra a la loza o al suelo y más cuesta sacar [...] una sombra de huella, un eco de eco, un fragmento de circunferencia, una mínima curva, un vestigio, una ceniza que pueda decir "Yo he sido", o "Soy aún, luego es seguro que he sido: tú me ves y tú me has visto", e impida que los demás digamos "No, esto no ha sido, nunca lo hubo, no cruzó el mundo ni*

pisó la tierra, no existió y nunca ha ocurrido" (Marías, TRM, 1264–1265) – "як обідок, як те, що відмовляється йти, стиратися і зникати, те, що чіпляється за посуд чи фаянс і його важко видалити [...] тінь сліду, відлуння відлуння, фрагмент обідка, найменша крива лінія, відбиток, попіл, який міг би сказати: "Я був" або "Я досі є, отже, це правда, що я був: ти мене бачиш і ти мене бачив, і який би завадив тому, щоб ми, інші, сказали: "Ні, цього не було, ніколи не траплялось, не ходило світом, не ступало на землю, не існувало і ніколи не відбувалось" ". Залучення цих епіфоричних рефренів, наявних також і на інших сторінках (Marías, TRM, 185, 161, 455, 565, 734), створює особливий "гіпнотичний" ритм та посилює заворожуючий ефект ірреального.

Так встановлюється відношення еквівалентності між текстовими ситуаціями *Сумніви щодо реальності подій війни* та *Сумніви щодо реальності плями крові*. Згідно з теорією концептуальної інтеграції, за семантичними просторами обох ситуацій стоять ментальні простори – їхні динамічні репрезентанти на рівні когніції. Таким чином, першим елементом Вхідного простору 1 є *Сумніви щодо реальності подій війни*, а першим елементом Вхідного простору 2 є *Сумніви щодо реальності плями крові*.

Другий елемент вхідних просторів метафоричної субмоделі ***Чинити опір забуттю – Чинити опір зникненню***. Як свідчить аналіз попереднього фрагменту, ірреальність є відправною точкою при зануренні "Я" оповідача у приховане минуле його країни. Об'єктом текстової ситуації, що створює ірреальний домисел, є світлина мертвого тіла Альфонсо, молодшого брата матері оповідача, якого убили на початку Громадянської у віці сімнадцяти років. Про те, що світлина чинить опір забуттю, свідчить розгорнута персоніфікація, за якої абстрактне явище набуває ознак притаманних людині: *conservó toda su vida la foto de la atrocidad [...] para poder cerciorarse, cada vez que le pareciera imposible y tan sólo un sueño que su hermano Alfonso hubiera muerto [...] Y para que el elemento de irrealidad que acaba por envolver las pérdidas no transitorias no se adueñara del todo de sus imaginaciones nocturnas. Y quizá también porque dejar la foto en aquel*

fichero de muertes administradas habría venido a ser como dejar a la intemperie el cuerpo que jamás llegó a ver ni a saber dónde yacía, y no darle sepultura [...] la guardaba [...] como un aviso o una señal disuasoria que la advirtiera: "Recuerda que estoy aquí. Recuerda que soy aún, y que así es cierto que he sido. Recuerda que podrías verme, y que tú me has visto". (Marías, TRM, 185) – "все життя зберігала світлину жорстокості [...] щоб мати змогу переконатися в тому, що кожного разу їй видавалося все більш можливим і всього лише сном, що її брат Альфонсо помер [...] І щоб елемент ірреальності, що тільки-но огорнув неминучі втрати, не підкорив собі всі її нічні фантазії. І мабуть також тому, що лишати світлину в тому архіві упорядкованих смертей означало покинути у негоду тіло, яке їй ніколи не вдалось ні побачити, ні дізнатися, де воно покоїться, ні поховати [...] вона її зберігала [...] як згадку чи доказ, що попереджав її: "Пам'ятай, що я тут. Пам'ятай, що я ще є, а отже, це так, що я був. Пам'ятай, що ти могла б мене бачити і що ти мене бачила"".

Уявне, виражене фразою *imaginaciones nocturnas*, спрямовується до пошуку місця поховання юнака. Негативний емоційний стан сестри підкреслюється розгорнутим лексичним полем з номінативними одиницями негативної оцінки *pérdida, morir, muerte, cuerpo, sepultura*. Особливу увагу звертає на себе іронічна ремарка *fichero de muertes administradas*, яка, контрастуючи з біллю сестри щодо втрати брата, набуває політичного змісту: бюрократичний апарат фіксує кількість втрат, не замислюючись над болем у кожному окремому випадку.

На фонологічному рівні негативний настрій читача посилює алітерація, виражена сполученням приголосних [г-с] у дієслові з триразовим анафоричним повтором: *recuerda – recuerda – recuerda*. Цей повтор з ефектом алітерації розглядається як заклик до прийдешніх поколінь пам'ятати минуле. "Я" автора апелює до читача і це звернення передається фамільярною формою у наказовому способі *recuerda*. План теперішнього відтворює реальний зв'язок часів *he sido – soy*, тобто в уявленні авторського "Я" лакуни в історії Іспанії зникають. Це анафоричне звертання посилюється ампліфікацією у вигляді

триразового заперечення *jamás* *llegó a ver* *ni a saber dónde yacía*, y *no darle sepultura*. Слід відмітити, що дієслова *parecer*, *adueñar*, *morir*, *advertir*, вжиті у способі *Modo Subjuntivo*, додатково імплікують хиткий онтологічний статус подій, зображуючи їх більшою мірою як ірреальні.

Образ трагічного минулого у вигляді плями крові з обідком, який важко витерти, червоною ниткою проходить крізь весь роман: *Lo que más cuesta limpiar de esas manchas o hasta de gotas minúsculas es su cerco, su círculo, la circunferencia [...] tal vez es una forma de agarrarse al presente, una resistencia a desaparecer que también oponen los objetos y lo inanimado, no las personas tan sólo, tal vez es la tentativa de dejar su huella de las cosas todas, de hacer más difícil su negación o su difuminación o su olvido, es su manera de decir "Yo he sido", o "Soy aún, luego es seguro que he sido", y de impedir que los demás digamos "No, esto no ha sido, nunca lo hubo, no cruzó el mundo ni pisó la tierra, no existió y nunca ha ocurrido". Y ahora, mientras sigo limpiando y empieza a ceder y a desdibujarse ese terco cerco de sangre, me pregunto si una vez que lo haya borrado del todo y ya no quede ni rastro comenzaré a dudar de haberlo visto [...] Y cuando ya no haya ni el menor vestigio, entonces quizá empiece a no estar seguro de que esta mancha no fuera una figuración mía [...] Y durante unos segundos me vinieron ganas [...] de no suprimirla para siempre y del todo, de dejar un resto que yo pudiera volver a ver a la mañana siguiente [...] un fragmento de circunferencia, una mínima curva que me recordara 'Soy aún, luego es cierto que he sido: tú me ves y tú me has visto* (Marías, TRM, 161–162) – "Те, що найважче стерти від цих плям або навіть від маленьких крапель – це їх обідок, круг, окружність [...] може, це спосіб вчепитися за сьогоднішня, опір зникненню, що чинять не лише люди, але також і речі. Може, це спроба всього залишити свій слід, зробити важчим своє заперечення або своє випаровування, або своє забуття, це їх спосіб сказати "Я був" або "Я досі є, отже, це правда, що я був" і завадити тому, щоб ми, інші, сказали: "Ні, цього не було, ніколи не траплялось, не ходило світом, не ступало на землю, не існувало і ніколи не відбувалось". І зараз доки я продовжую терти і вже піддається, і тьмяніє цей упертий обідок крові, я питаю себе: невже

я буду сумніватися у тому, що я бачив те, що одного разу стер так, що не лишилося ані сліду [...] І коли вже не лишиться ні найменшого відбитку, тоді, можливо, я почну сумніватися, чи не була ця пляма моєю вигадкою [...] І на кілька секунд у мене виникло бажання [...] не видаляти її цілком і назавжди, лишити слід, який я б міг знову побачити наступного ранку [...] фрагмент обідка, найменшу рисочку, яка б мені нагадала: "Я ще є, а отже, це так, що я був: ти бачиш мене і ти бачив мене"."

Опір, що пляма крові чинить своєму зникненню, набуває у романі життєстверджуючої сили. Це спроба травматичної пам'яті лишити свій слід у житті народу. Але "Я" оповідача одного разу усе ж таки стирає обідок і від нього не лишається ані сліду. У цьому випадку сумнів, чи були насправді страждання народу, знову одержує перемогу над реальною історією. У фрагменті дієслова фізичного плану *limpiar, desdibujar* у поєднанні з епітетом *terco* експлікують фізичну дію, що виступає стимулом для прагнення оповідача дізнатися те, що відбувалось у період Громадянської війни в Іспанії. Оповідач від фізичної дії, вираженої дієсловом *limpiar*, переходить до внутрішнього монологу, де ключовою лексичною одиницею є дієслово *dudar*. Сумнів, відтворений дієсловами *haber, empezar, ser* у способі *Modo Subjuntivo* породжує такі роздуми: *cuando ya no haya ni el menor vestigio, entonces quizá empiece a no estar seguro de que esta mancha no fuera una figuración mía*. Отже, за відсутності реальної основи, мислення "Я" оповідача залишається на рівні ірреального.

Епіфоричні звертання світлина брата, що нібито ожила, до сестри *soy aún, y que así es cierto que he sido [...] podrías verme, y que tú me has visto* та звертання плями крові до оповідача *Soy aún, luego es cierto que he sido: tú me ves y tú me has visto*, завдяки своїй прагматичній настанові чинити опір, набувають ключової ролі у встановленні зв'язку між текстовими ситуаціями та ментальними просторами, в яких вони фокусуються.

Значимим у розумінні змісту роману є фрагмент, де мова йде про роль пам'яті у житті людини та спільноти. Стилістичний прийом персоніфікації уподібнює дві ситуації *Чинити опір забуттю* та *Чинити опір зникненню*:

No sois ni somos como la gota o mancha de sangre, con su cerco que se resiste a desaparecer y se aferra a la loza o al suelo tan furiosamente para hacer más difícil su negación o su difuminación o su olvido; es su manera insuficiente, ingenua, de decir "Yo he sido", o "Soy aún, luego es seguro que he sido". No, no sois ni somos como la sangre ninguno, y además ella también acaba por perder su batalla o su pulso o su desafío, y al final no deja rastro (Marías, TRM, 455) – "Ні ви, ні ми не такі, як крапля чи пляма крові з обідком, що чинить опір зникненню і чіпляється за підлогу чи фаянс так люто, щоб зробити важчим своє заперечення або своє розчинення, або своє забуття; це його ледве помітний, наївний, спосіб сказати: "Я був" або "Я досі є, отже це правда, що я був". Ні, ні ви, ні ми, не такі, як кров, але також і вона програє свою битву або свій бій, або свій поєдинок і врешті-решт не лишає після себе сліду".

Перелічення *su negación o su difuminación o su olvido* з асоціативним значенням *зникнення*, а також дієслова фізичного плану *resistir, desaparecer, aferrar, perder* несуть відбиток суб'єктивності, який надає можливість відчути слабкість духу "Я" оповідача і тих, до кого він звертається. Пляма крові не піддається руйнуванню, проте людина виявляється слабкішою за неї. Тут важливо відмітити емоційне загострення болю, який створюється розгорнутою антитезою *sangre, con su cerco que se resiste a desaparecer* ≠ *No sois ni somos como la gota o mancha de sangre*, у якій убачається думка автора про здатність людини стирати з пам'яті неприємні для країни епізоди історії. Письменник наголошує на необхідності відновлення історії країни у всіх її позитивних та негативних проявах. Цей лейтмотив знаходить відображення у мовних засобах, де провідна роль відводиться анафоричному запереченню *no sois ni somos* та порівнянню *como la gota o mancha de sangre*.

Наведений у попередньому фрагменті персоніфікований образ плями крові повторюється також в інших уривках. Він набуває атрибутивних, притаманних людині, ознак говорити, чинити опір та захищатись: *La inmensa mayoría de las cosas sólo ocurren y no hay ni hubo nunca registro de ellas, aquello de lo que nos llega noticia es una porción infinitesimal de lo acontecido. La mayoría de las vidas,*

y no digamos de las muertes, nacen ya olvidadas y no dejan ni menor rastro, o se hacen desconocidas al cabo de un poco de tiempo, unos años, unos decenios, un siglo [...] Pero hay muchos que se resisten a eso, incapaces de aceptarse como insignificantes o como invisibles, me refiero a una vez muertos y convertidos en materia pasada, una vez que no están ya presentes para defender su existencia, para gritar: "Eh, que estoy aquí. Puedo intervenir y tener influencia, hacer el bien o causar daño, salvar o afligir, y hasta torcer el curso del mundo, puesto que aún no he desaparecido". — "Soy aún, luego es seguro que he sido", pensé [...] mientras limpiaba la mancha roja de la escalera de Wheeler y su cerco no se borraba del todo (si es que había habido tal mancha, cada vez más lo dudaba), el esfuerzo de las cosas y de las personas por evitar que digamos: "No, esto no ha sido, nunca lo hubo, no cruzó el mundo ni pisó la tierra, no existió y nunca ha ocurrido" (Marías, TRM, 734) — "Трапляється дуже багато подій, і їх не вносять до реєстрів, і ніколи не вносили. Те, про що до нас доходить звістка — це надзвичайно мала частина того, що сталося. Багато життів, не кажучи вже про смерті, народжуються вже забутими і не лишають ні найменших слідів, або про них забувають через деякий час, роки, десятиліття, століття [...] Але є багато, що чинять опір цьому, які не можуть сприйматися як незначні або невидимі. Я маю на увазі тих, хто вже загинув або перетворився на минуле, кого вже немає, щоб захистити своє існування, щоб закричати: "Гей, я тут. Я можу втрутитися і можу вплинути на події, зробити добро чи заподіяти шкоду, врятувати або скоїти лихо і навіть змінити хід світу, а відтак, я досі не зник". — "Я досі є, отже це правда, що я був", я подумав [...] коли витирав червону пляму на сходах Вілера і її обідок не стирався зовсім (якщо була така пляма, у чому я все більше сумнівався), зусилля речей і людей завадити тому, щоб ми сказали: "Ні, цього не було, ніколи не траплялось, не ходило світом, не ступало на землю, не існувало і ніколи не відбувалось" ".

Отже, жертви Громадянської війни звертаються до оповідача з метою запобігти їх забуттю: *soy aún, y que así es cierto que he sido* та *Soy aún, luego es seguro que he sido*. Так само пляма крові чинить опір своєму зникненню,

звертаючись до оповідача: *Soy aún, luego es cierto que he sido* та *Soy aún, luego es seguro que he sido*. Відтак підкреслюється схожість двох текстових ситуацій *Чинити опір забуттю* і *Чинити опір зникненню*.

Третій елемент вхідних просторів метафоричної субмоделі ***Прагнення відтворити замовчуване – Прагнення прорватися у реальне***. Фрагменти, що аналізуються у цьому підрозділі можна розглядати як бажання автора трохи відкрити завісу таємниць минулого, яка замовчує історію Громадянської війни в Іспанії 1936–1939 років. "Я" оповідача намагається вирватися з тенет домислу, тобто прорватися з ірреального у реальне. Цей прорив надає змогу дійти суб'єктивної оцінки психологічного стану людини, яка пережила війну. Домисли, сконцентровані в образі дивної плями крові, що знайшли реалізацію у картинах Громадянської війни, змінюють роздуми оповідача про те, як відчуває себе людина на війні та у мирний час.

Основним лексичним маркером, який передає ставлення "Я" оповідача до людини, яка перебуває на війні, є епітет *irresponsable*. Лейтмотив висловлювання: війна руйнує психічно-ментальний стан та моральні норми людини, робить її безвідповідальною та створює враження перебування в страшному сні. Звідси думка про те, що у мирний час важко досягнути, що таке війна. Автор відтворює процес забуття війни шляхом переходу від реального, що знаходить вираження в іменнику *guerra*, до ірреального, представленого порівнянням з відповідними епітетами суб'єктивної оцінки *como si todo perteneciera a una existencia provisional, paralela, ajena o prestada, ficticia o casi soñada*, прикметником *imaginado* та метафорою *todo echado a la bolsa de las figuraciones y de las sospechas e hipótesis, y aun a la de los meros y desatinados sueños*. Думка про те, що війна з її жахом занурює людину в ірреальний світ, знаходить вираження в ампліфікації, створеній повтором підрядних речень, маркерами зв'язку яких є союзи *como si: cuando está en una guerra [...] uno se siente hasta cierto punto irresponsable de lo que haga o presencie, como si todo perteneciera a una existencia provisional, paralela, ajena o prestada, ficticia o casi*

soñada [...] como si todo pudiera ser relegado a la esfera de lo imaginado tan sólo y jamás ocurrido, y desde luego de lo involuntario; todo echado a la bolsa de las figuraciones y de las sospechas e hipótesis, y aun a la de los meros y desatinados sueños (Marías, TRM, 1075) – "на війні [...] людина не відчуває цілковитої відповідальності за свої вчинки, чи за те, свідком чого є, наче б усе належало тимчасовому, паралельному, чужому чи запозиченому існуванню, вигаданому чи майже уявному [...] наче все могло б належати царині уяви і тому, що ніколи не відбувалося і, звичайно, тому, що трапилось мимо волі; все кинуте у сумку вигадок і підозр, і припущень, а також простих і беззмістовних снів".

Лексичною домінантою, яка свідчить про нездатність людини зрозуміти у мирний час, що таке війна, є серія лексем з заперечною часткою *ni*. З метою створення опозиції *реальне – ірреальне* автор вживає антитезу *inconcebible ≠ concebible*. Роздуми оповідача щодо подій минулого та здатності пам'яті стиратися під дією часу і перетворюватись на ірреальне набувають переконливого для читача характеру завдяки побудованому у вигляді градації перелічення *lo uno niega lo otro, lo suprime, lo repele, lo excluye [...] lo ahuyenta [...] lo convierte en ficticio*. "Я" оповідача наче виправдовує слабкість людської пам'яті, на яку діє сила плину часу. На пам'ять про минуле нашаровується уява, перетворюючи історичні факти на ірреальне, гідне романів і фільмів: *En tiempo de paz es del todo imposible hacerse a la idea o entender qué es una guerra, de hecho ésta es inconcebible, y ni siquiera son recordables las ya vividas, las que ya se dieron y además aquí mismo, en las que uno incluso tomó o tuvo parte; del mismo modo que en el tiempo de guerra es la paz lo que no resulta recordable, ni concebible. La gente no es consciente de hasta qué punto lo uno niega lo otro, lo suprime, lo repele, lo excluye de nuestra memoria y lo ahuyenta de nuestra imaginación y nuestro pensamiento (como el dolor y el placer cuando no están presentes), o a lo sumo lo convierte en ficticio, uno tiene la sensación de que nunca ha conocido ni experimentado de veras lo que en cada tiempo está ausente; y eso ausente, si lo hubo antes, no funciona igual, no se asemeja al pasado, o al resto de lo que ya es pretérito, sino a las novelas y a las películas. Se nos vuelve irreal, es un*

invento (Marías, TRM, 331) – "У мирний час абсолютно неможливо звикнути до думки чи збагнути, що таке війна. Це насправді немислимо, і навіть не запам'ятовується пережите, події, що відбулися прямо тут, у яких людина навіть брала участь; так само, як у часи війни є незбагненим та немислимим мир. Люди не здогадуються, якою мірою одне заперечує інше, пригнічує його, перемагає, стирає з нашої пам'яті і видаляє з нашої уяви і мислення (як біль і задоволення, коли вони відсутні), цілком перетворює його на вигадане, людина має відчуття, що насправді вона ніколи не зазнавала і не відчувала того, що відсутнє у кожному з випадків; і це відсутнє, якщо воно мало місце раніше, не спрацьовує подібним чином, воно не схоже на минуле чи на те, що вже минуло, а уподібнюється романам і фільмам. Воно стає ірреальним, вигадкою".

Думку, що події війни прагнуть відтворити реалії замовчуваного, а дивна пляма крові набуває прагнення прорватися у реальне, ілюструють фрагменти роману, спрямовані на переконання читача у тому, що на все є свій час, щоб повірити навіть у найдивовижніше і найнеправдоподібніше. Цей рефрен повторюється два рази (Marías, TRM 132, 587), стверджуючи, що час є руйнівником пам'яті людини. При цьому в одному випадку наголошується реальний аспект текстової ситуації: *la historia de Nin [...] acusación tan demente, la que se le hizo de espionaje. Y la farsa de los brigadistas alemanes haciéndose pasar por nazis que iban a liberarlo, eso demuestra que hasta lo más descabellado e inverosímil tiene su tiempo para ser creído* (Marías, TRM, 90) – "історія Ніна [...] таке божевільне звинувачення у шпигунстві. І фарс німецької бригади, яка видавала себе за нацистів, що збиралися його звільнити. Це свідчить, що навіть найдивовижніше і найнеправдоподібніше має свій час, щоб у нього повірити". У другому – ірреальний: *ese es uno de los tiempos en que todo puede ser creído, hasta lo más inverosímil y descabellado y hasta una mancha de sangre que borramos aunque no existiera* (Marías, TRM, 799) – "це один з тих часів, коли у все можна повірити, навіть у найдивовижніше і найнеправдоподібніше, і навіть у пляму крові, яку ми витираємо, хоча її і не було". У такий спосіб формується третій

елемент Вхідного простору 1 *Прагнення відтворити замовчуване* та третій елемент Вхідного простору 2 *Прагнення прорватися у реальне*.

Характерним маркером мовного наповнення метафоричної субмоделі *Події війни – Дивна пляма* є "Я" оповідача, що організує особливим чином оповідь, у якій домінують лексеми суб'єктивного плану. З метою переконання висловлювання автор вживає мовні засоби різних рівнів: фонетичні ефекти на зразок алітерації, граматичну категорію способу та часу дієслова, художні прийоми метафори, персоніфікації, епітету, метонімії, перелічення, антитези, гіперболи, повтору, заперечення, порівняння, іронічної ремарки, а також синтаксичні фігури ампліфікації, висхідної градації, полісиндетону, анафори, епіфори, рефрену, паралелізму.

Виявити прагматичний потенціал метафоричної субмоделі *Події війни – Дивна пляма крові* можна лише комплексним шляхом, беручи до уваги зміст та форму. Прагматичним значенням цих насичених негативною стилістичною маркованістю фрагментів є не лише представлення суто історичного аспекту Громадянської війни в Іспанії, але й детальне відтворення емоційного стану людини, причетної до цих жахливих подій. У романі простежується прагматична настанова автора виявити реальності того, що замовчується і примусити читача думати про те, що все ж таки відбувалося у роки війни. Цю думку додатково ілюструють фрагменти, присвячені опису подій Громадянської війни в Іспанії (див. дод. А.3).

Співставлення ментальних просторів, репрезентованих текстовими ситуаціями, уможливорює унаочнення глибинного семантичного шару роману у вигляді мережі концептуальної інтеграції. Вилучення значення *Події війни – Дивна пляма крові* здійснюється шляхом проектування онтологічно споріднених якостей царини джерела (з часом виникають сумніви у реальності подій війни) на царину мети (оповідач з часом вагається, чи бачив він пляму крові насправді), які структурують вхідні ментальні простори *Події війни* та *Дивна пляма крові* і зв'язок цих просторів з породжувальним та інтегрованим ментальними просторами. Зіставлення ментальних просторів забезпечує

лінгвокогнітивна операція атрибутивного мапування, яка у процесі формування мережі концептуальної інтеграції накладає когнітивне обмеження на вибір атрибутивних ознак, що проектуються з одної царини на іншу. Атрибутивні ознаки Вхідного простору 2 *Дивна пляма крові* (Сумніви щодо реальності; Чинити опір зникненню; Прагнення прорватися у реальне) проектується на Вхідний простір 1 *Події війни* (Сумніви щодо реальності; Чинити опір забуттю; Прагнення відтворити замовчуване). Зв'язок між Вхідними просторами здійснюється за допомогою просторових конекторів, позначених лініями. Суцільні лінії символізують мапування сутностей з однієї ментальної царини на іншу. Дуги окреслюють зв'язок між ментальними просторами, що комбінуються. Когнітивні процедури завершення та нарощування спрямовані на визначення остаточної мети руху цих сутностей. Когнітивний механізм формування мережі концептуальної інтеграції передбачає лінгвокогнітивну процедуру зштовхування в межах одного концептуального простору, де протиставляються протилежні прояви однієї онтологічної сутності *реальне – ірреальне*. В емерджентній структурі інтегрованого простору виникає редуковане значення образу, яке збігається з метафоричною субмоделлю *Події війни – Дивна пляма крові* та зводиться до метафоричної моделі *реальне – ірреальне*.

На рисунку (див. дод. Б, рис. 1 Б) схематично відображено конструювання метафоричної субмоделі *Події війни – Дивна пляма крові*, яке здійснюється на основі атрибутивного мапування.

3.1.2 Метафорична субмодель *Спогади про війну – Фантастичний острів*. Інший приклад атрибутивного мапування знаходимо у романі К.М. Гайте "El cuarto de atras" ("Задня кімната"). У цьому романі героїня, якою є сама авторка, згадує дитинство, що пройшло у період Громадянської війни Іспанії 1936–1939 років.

Перший елемент вхідних просторів ***Бомбосховище – Вигадане сховище***. Одним зі спогадів дитинства героїні є бомбардування

на початку війни 1936 року: *¿Se acuerda usted de los bombardeos de la guerra? [...] la del año treinta y seis?* (Gaite, ECDA, 59). Дівчинка не сприймає серйозно війну, оскільки батьки так старанно опікували дитину, що у її пам'яті ці страшні події набувають значення дитячої забавки: *¿Ir al refugio?, pues bueno, era un juego más, un juego inventado por los mayores, pero de reglas fáciles: en cuanto se oyera la sirena, echar a correr* (Gaite, ECDA, 59) – "Бігти до сховища? Це була ще одна гра, вигадана дорослими, але з легкими правилами: щойно чулася сирена – кидатися бігти".

У часи війни бомбосховище було порятунком від смерті для мешканців міста Саламанки. Діти звикли, щоб не постраждати від бомб потрібно бігти до бомбосховища. Відображення цього постулату знаходимо у розмові вже дорослої героїні роману з іншим його персонажем: – *¿Quiere decir que a qué edad empecé a refugiarme? [...] – Hace mucho tiempo, durante la guerra, en Salamanca. – ¿Y de qué se refugiaba? – Supongo que del frío. O de los bombardeos* (Gaite, ECDA, 58-59) – " – Ви питаєте, в якому віці я почала переховуватись? [...] – Давно, у часи війни у Саламанці. – І від чого ви переховувались? – Напевне, від холоду. Або від бомбардувань". Отже першим елементом Вхідного простору 1 є текстова ситуація, у якій йдеться про те, як героїня з родиною ховалася від бомб.

Перший елемент Вхідного простору 2 складає опис спогадів героїні про вигаданий фантастичний острів: *A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación* (Gaite, ECDA, 153) – "До Бергаю потрапляли повітрям. Досить було подивитися у вікно, уявити місце з закритими очима і відбувалася левітація".

Звичайно, подібні вигадки – це ніщо інше, як дитячі забавки. Проте вигаданий острів відіграє велику роль у дорослішанні дівчинки. Як і бомбосховище, що може врятувати життя, вигаданий острів є схованкою від негараздів навколишнього світу, а разом із тим від усього поганого у дитячому розумінні: *se inventó partiendo precisamente de la escasez, como todas las fantasías; Bergai fue mi primer refugio [...] lo inventé con una amiga* (Gaite, ECDA,

154) – "його вигадано саме через нестаток, як всі фантазії; Бергай був моєю першою схованкою [...] я його вигадала з подругою".

Подруга героїні була впевнена, якщо насварили – вирушаєш у Бергай. Він вже існує. Саме для цього, щоб переховуватись: "*Pero podemos inventar la isla entre las dos, si quieres*"; "*Si te riñen, te vas a Bergai [...] ya existe. Es para eso, para refugiarse*" (Gaite, ECDA, 164). Героїня роману зростала зі знанням, що фантазії можуть сховати від усього поганого. Тому вигаданий острів означає для дорослої героїні, письменниці, можливість ізоляції від навколишнього світу, відсторонення та зосередженість на творчості: – *¿A qué edad empezó a escribir? [...] —¿Quiere decir que a qué edad empecé a refugiarme?* (Gaite, ECDA, 58) – "– В якому віці ви почали писати? [...] – Ви питаєте, в якому віці я почала переховуватись?".

Відчуття насолоди, що приносить героїні ізоляція від навколишнього світу, зображується шляхом стилістичних прийомів на зразок епітетів *vago*, *mero*, *placentero*, метафор *poner un énfasis de grandiosidad en la imagen literaria* та асоціативного лексичного ряду зі значенням відсторонення *Estar lejos*, *estar en una isla*, *encastillarse*, *retirar los puentes*. Ці мовні засоби покликані акцентувати піднесений емоційно-психологічний стан оповідачки: *Estoy lejos, en una isla, aislamiento viene de isla, era una sensación peligrosa, prohibida por las mujeres de la Sección Femenina [...] hay un morbo irracional en ese vago deleite de sentirse incomprendido [...] que encenaga al individuo en la mera autocompasión placentera. Es encastillarse, poner un énfasis de grandiosidad en la imagen literaria de retirar los puentes levadizos* (Gaite, ECDA, 106) – "Я далеко, на острові, ізоляція походить від слова острів, це було небезпечне відчуття, заборонене жінками з Жіночої секції [...] є безрозсудний недуг у цій ледарській насолоді відчувати, що тебе не розуміють [...] який занурює людину у чисте почуття жалю до себе, що викликає насолоду. Це – ховатися в фортеці, вживати емпфузу грандіозності в літературному образі спалювання підйомних мостів".

Залучення цих стилістичних прийомів дозволяє створити яскравий художній образ, прагматичною настановою якого є донести до читача

ставлення "Я" оповідачки до переховування і відсторонення. Увагу привертає поступовий перехід від необхідності бігти у бомбосховище, переховуватись у якому є життєво необхідним, та можливістю ізоляції від навколишнього світу з метою занурення у власні фантазії, що приносить письменниці неймовірну насолоду та надихає її на творчу роботу.

Проте метою творчих зусиль оповідачки є не лише зображення фантазій, вигадок та ірреального. Письменниця повертається до спогадів дитинства про війну та повоєнні часи: *Claro, lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido, de Bergai, de las cartas... así vuelven a vivir* (Gaite, ECDA, 165) – "Звичайно, важливо вміти розповісти про те, що було втрачено, про Бергай, про листи... так вони знову оживають". Шляхом залучення речення з яскраво вираженою стверджувальною модальністю, про що свідчить прислівник *claro*, автор наголошує на необхідності відновлення пам'яті. І тут у нашому дослідженні ми знову повертаємося до ролі пам'яті в її історичному і політичному аспектах. У фрагменті це знаходить відображення в поєднанні прийому перелічення та розділового знаку у вигляді трьох крапок *de Bergai, de las cartas...*, що свідчить про приховування як позитивних, так і негативних моментів історії країни. Цей аспект реального, органічно проникаючи у сюжет, гармонічно пов'язується з ірреальним, що виражено введенням граматичної конструкції *volver + a + infinitivo*. Так, спогади ніби повертаються з потойбічного світу, куди їх закинуло прагнення забути травматичні події 1936–1939 років та повоєнних часів в Іспанії.

У романі наявна схожість між сховищем від бомб, що сприймається героїнею як гра, про що свідчить лексичне поле *refugiarse, inventado, refugio*, та островом, який також описується як вигадана гра, що дозволяє прослідкувати лексичне поле *refugiarse, inventar, refugio*. Військова лексика першої текстової ситуації *bombardeos, guerra*, вказівка на конкретну історичну дату *año treinta y seis* та залучене до другої ситуації лексико-семантичне поле з асоціативною домінантою *ірреальне levitación, irracional* посилюють опозицію між реальністю війни та ірреальністю уяви. Ці текстові ситуації формують перший

елемент Вхідного простору 1 *Бомбосховище* та перший елемент Вхідного простору 2 *Вигадане сховище*.

Другий елемент вхідних просторів *Реальні спогади про подругу – Фантазії про розваги з подругою*. Згадуючи дитинство, яке пройшло у повоєнний період, оповідачка розказує про свою подругу, чий характер представлено прикметниками *valiente y rebelde* (Gaite, ECDA, 57) – "відважна і бунтівна". Цю дівчинку не зломали ні негаразди років війни, ні жорстокі франкістські репресії. Вона не втрачала сили духу, навіть коли з політичних мотивів ув'язнили її батьків: *nunca bajaba la cabeza al decir que sus padres, que eran maestros, estaban en la cárcel por rojos* (Gaite, ECDA, 57).

Хоча подруга дитинства давно загинула, вона назавжди лишилась у пам'яті та уяві оповідачки, яка поєднує спогади про свою подругу та образ вигаданого острову, що символізує сховище від усіх негараздів. Саме там "Я" оповідачки оселяє свою найкращу подругу: *"Siempre que notes que no te quieren mucho [...] te vienes a Bergai. Yo te estaré esperando allí"* (Gaite, ECDA, 153) – "Завжди, коли помічаєш, що тебе не дуже люблять [...] вирушаєш в Бергаї. Я чекатиму там на тебе".

Оповідачка пам'ятає подругу дитинства хороброю і незламною, яка продовжує сміятися, незважаючи ні на що, навіть на смерть. Образ цієї дівчинки втілює мужність іспанського народу, у чому проявляється історичний контекст роману. Це свідчення реального знаходить відображення в ірреальному, коли в уяві оповідачки хоробрість та мужність подруги перетворюються у надприродну здатність літати: *prodigio principal, de que ella, después de muerta, sigue volando conmigo de la mano [...] planeamos por encima de esta terraza, ella lleva un camisón de fantasma y se ríe* (Gaite, ECDA, 155-156) – "Найбільше диво, те що вона після смерті знову летить зі мною за руку [...] ми паримо над цим балконом, на ній сорочка, як у примари, і вона сміється"; *vamos por el aire como en una ficción de Lewis Carroll, planeando sobre los tejados de una ciudad* (Gaite, ECDA, 143) – "Ми летимо у повітрі, як в романі Льюїса Керролла, над дахами міста".

Спогади про хоробрі серця, що припинили битися у часи диктаторських репресій, продовжують жити у нашій пам'яті. Те, що дівчата вилітають за руку крізь брудні вікна ще раз демонструє реальні аспекти історії, приховані в ірреальному образі: *saldríamos volando de la mano por la ventana aquella de cristales sucios, bajo la mirada atónita del profesor de Religión: "¿Pero adónde se han ido volando esas dos niñas? [...] tienen el diablo en el cuerpo"* (Gaite, ECDA, 143) – "Ми б вилетіли за руку з того вікна з брудним склом під здивованим поглядом викладача релігії: "Куди вилетіли ці два дівчиська [...] в них вселився диявол"". Цей фрагмент набуває особливого прагматичного значення: бажання "Я" оповідачки вилетіти з брудних вікон символізує звільнення від примар травматичної пам'яті про трагічне минуле Іспанії.

Шляхом лінгвокогнітивної операції атрибутивного мапування реальні якості характеру подруги героїні, виражені прикметниками *valiente, rebelde* та метафорою *nunca bajaba la cabeza*, проектується на ірреальні дії, тобто здатність літати після смерті *después de muerta, sigue volando*. Ці ситуації формують другий елемент Вхідного простору 1 *Реальні спогади про подругу* та Вхідного простору 2 *Фантазії про розваги з подругою*. Про реальність Вхідного простору 1 також свідчить лексика політичного характеру *cárcel, rojo*. Ірреальність Вхідного простору 2 відтворює лексико-семантичне поле *prodigio, fantasma, diablo*.

Ознаки ментальних просторів двох історій *Спогади про війну* та *Фантастичний острів* вступають в інтеракцію, утворюючи мережу концептуальної інтеграції. Компресія темпоральних (сьогодення та спогади героїні) та просторових (місто Саламанка і вигаданий острів) відношень встановлює ідентичність між спогадами героїні про її дитинство років війни і повоєнного часу і фантазії. Ментальні простори розглянутих нами фрагментів вважаємо аналогічними за такими елементами: ознаки Вхідного простору 1 *Спогади про війну* – це *Бомбосховище*; *Реальні спогади про подругу* та ознаки Вхідного простору 2 *Фантастичний острів* – це *Вигадане сховище*; *Фантазії про розваги з подругою*. Обидва вхідні простори проектують в інтегрований простір свої

елементи. У рамках інтегрованого простору утворюється емерджентна структура *реальне – ірреальне*, яка є підґрунтям для розгортання метафоричної субмоделі *Спогади про війну – Фантастичний острів*. Конструювання цієї метафоричної субмоделі у процесі атрибутивного мапування схематично відображено на рисунку (див. дод. Б, рис. 2 Б). Побудовану субмодель узагальнює метафорична модель *Реальне – ірреальне*.

З метою зображення травматичного минулого Іспанії, в його реальному та ірреальному аспектах, у представленій метафоричній субмоделі письменника вживає лексику з семантичним значенням *ірреальне*, граматичну дієслівну конструкцію і стилістичні засоби на зразок метафори, епітету, перелічення.

3.1.3 Метафорична субмодель *Минуле Іспанії – Дивна настільна гра*.

У романі А. Родера "El enigma de los vencidos" ("Загадка переможених") представлено дві текстові ситуації: *Таємниця історії Іспанії* та *Таємниця дивної настільної гри*. Кілька товаришів, які боролися на боці республіканців, але програли війну, бажають розділити з прийдешніми поколіннями таємниці часів Громадянської війни 1936–1939 років в Іспанії. Оскільки у період повоєнної диктатури подібні секрети були оповиті цензурою, з метою донести послання до нащадків, друзі вигадують макет настільної гри, переможцям якої відкривається таємниця минулого.

У Вхідному просторі 1 мережі концептуальної інтеграції таємниця історії Іспанії уподібнюється таємниці настільної гри: *urdir esta trama tan compleja en forma de juego de mesa. Solo esperamos que las generaciones venideras reflexionen un poco sobre todo el sufrimiento que hemos padecido los españoles durante tantos años y aprendan de los errores pasados* (Roder, EEDLV, 331) – "вигадати таку складну інтригу в формі настільної гри. Ми всього лише сподіваємося, що прийдешнє покоління подумає трохи над стражданнями, які ми, іспанці, зазнавали протягом стількох років, і навчиться на помилках минулого".

Увагу привертає той факт, що назва макету гри, про яку йде мова у романі, співпадає з назвою самого роману. Оповідач, побачивши назву гри "El enigma

de los vencidos" – "Загадка переможених", згадує Громадянську війну, заколот 1936 року та республіканців: *el título del juego ya se las traía: "El enigma de los vencidos" [...] me vino en ese momento a la mente pensamientos sobre la Guerra Civil, el golpe de Estado del treinta y seis, los republicanos* (Rodera, EEDLV, 74). Основними мовними засобами на підтвердження реальності текстової ситуації є прикметник *republicano*, назви історичних подій *Guerra Civil, el golpe de Estado* та вказівка на історичну дату *treinta y seis*.

Розгадати загадку гри – означає розкрити таємниці історії країни і вже без страху дізнаватися, що, наприклад, у Каталонії були жорстокі репресії з боку франкістського режиму: *en Cataluña, donde había una represión feroz por parte del régimen franquista* (Rodera, EEDLV, 187), в Андалусії повоєнний період був найлютіший з усіх регіонів країни: *La guerra ya había terminado pero la posguerra fue horrible en todo el país [...] en la Andalucía más profunda* (Rodera, EEDLV, 181). Військово-політична лексика *represión, régimen, franquista, guerra, posguerra*, а також топоніми *Cataluña, Andalucía* надають фрагменту конкретики та свідчать про реалістичність історичних подій.

Автор торкається теми відновлення історичної пам'яті: *el Gobierno, que crearía una Fundación en memoria de los caídos en la guerra. Esos fondos servirían para investigación, búsqueda de fosas, restitución del honor perdido en algunos casos, devolución de títulos y propiedades* (Rodera, EEDLV, 368) – "уряд, що створить асоціації в пам'ять жертв війни. Ці фонди сприятимуть розслідуванню, пошуку могил, у деяких випадках, відновленню втраченої честі, поверненню титулів і майна". Отже, у романі згадується не лише травматичне минуле Іспанії часів війни та диктатури, але і період демократії країни.

Будучи представником письменників сучасних іспанських романів-спогадів, автор залучає метафору зображення травматичного минулого у вигляді ірреального: *Ojalá la gente de bien pueda vivir en paz para siempre, olvidando los fantasmas del pasado* (Rodera, EEDLV, 332) – "Хоча б, добрі люди завжди жили у злагоді, забувши про примар минулого".

У процесі розгортання змісту роману письменник уводить ірреальне до сюжету оповіді. Відтак у Вхідному просторі 2 мережі концептуальної інтеграції, механізму настільної гри приписуються магічні, незрозумілі та нерозгадані атрибути та якості. Звичайна, на перший погляд, настільна гра набуває ірреальних ознак: *El artificio era una mezcla extraña de engendro mecánico, Monopoly, el juego de la Oca y los autómatas mas fabulosos que pudiera uno imaginar* (Rodera, EEDLV, 67) – "Ця штуковина – дивне поєднання механічного винаходу, монополії, гри ока і найказковіших автоматів, які можна було уявити".

Яскравим стилістичним засобом змалювання ірреальних властивостей гри є епітети, експресивну силу яким надає асоціативне значення *ірреальний*: *endemoniado artefacto* (Rodera, EEDLV, 24) – "диявольський артефакт"; *túneles misteriosos* (Rodera, EEDLV, 67–68) – "містичні тунелі"; *fantasmagóricos edificios* (Rodera, EEDLV, 68) – "фантазмагоричні будівлі"; *máquina infernal* (Rodera, EEDLV, 70) – "машина пекла"; *cristales mágicos* (Rodera, EEDLV, 216) – "магічні окуляри"; *sonidos de ultratumba* (Rodera, EEDLV, 158) – "замогильні звуки". З метою створення опису ірреальних атрибутів гри залучається ряд порівнянь, вербалізованих мовними одиницями з відповідним семантичним значенням: *como por encanto* (Rodera, EEDLV, 23) – "наче викликані чарами"; *parecía cosa de brujas* (Rodera, EEDLV, 23) – "схожий на закляття чарівників"; *como por arte de magia* (Rodera, EEDLV, 29) – "як за помахом чарівної палички".

Особливу увагу привертає розгорнуте порівняння, компонентами якого є лексеми *infernal*, *satánico*, *monstruo*, поєднані асоціативним значенням *ірреальне*: *una especie de lamento infernal, casi satánico, similar al murmullo de millones de pequeños monstruos acercándose a toda velocidad* (Rodera, EEDLV, 283) – "дещо схоже на пекельний стогін, майже сатанинський, на дзюрчання мільйонів маленьких монстрів, які наближаються на повній швидкості". Описуючи механізм настільної гри, автор залучає лексеми на позначення потойбічних істот: *las entrañas del monstruo* (Rodera, EEDLV, 193) – "нутрощі монстра"; *dragón de grandes fauces* (Rodera, EEDLV, 24) – "дракон з великою

пащею". В результаті залучення цих мовних засобів створюється яскравий ірреальний образ.

Шляхом атрибутивного мапування царини джерела *Минуле Іспанії* на царину мети *Дивна настільна гра* структуруються Вхідний простір 1 *Таємниця історії Іспанії* та Вхідний простір 2 *Таємниця дивної настільної гри*. Обидва простори пов'язані між собою ідеєю таємниці, яку містять у собі як минуле Іспанії, так і настільна гра. Шляхом зіставлення ментальних просторів прихованих у тексті смислів формулюємо емерджентну структуру інтегрованого простору *Минуле Іспанії* = *Дивна настільна гра* (див. дод. Б, рис. 3 Б), на основі якої вилучається метафорична субмодель *Минуле Іспанії* – *Дивна настільна гра*, що входить до складу метафоричної моделі *реальне – ірреальне*.

Залучення військово-політичної лексики, топонімів, вказівки на історичні дати і події, з одного боку, та лексем з асоціативним значенням *ірреальне*, художніх засобів метафори, епітету і порівняння, з другого боку, забезпечує виникнення контрасту між Вхідними просторами метафоричної субмоделі.

3.1.4 Метафорична субмодель *Село, що виникло шляхом колонізації* – *Селище-примара*. Лінгвокогнітивна операція атрибутивного мапування дозволяє виокремити спільне в реальному і фантастичному світах роману А. Муньос Моліна "Nada del otro mundo" ("Нічого дивного"). Ознаки напівзруйнованого селища, що виникло у період франкізму шляхом внутрішньої колонізації, тобто заселення і господарського освоєння вільних земель на території країни, уподібнюється ознакам ірреального села, яке населяють живі мерці.

Перший елемент вхідних просторів *Занепад – Ірреальне існування*. За словами автора, Посанко було не звичайним селом, а одним із селищ, заселених шляхом колонізації, що виникли на порожньому місці у часи франкізму, і зараз більшість цих сіл здається заселеними примарами: *Pozanco no era un pueblo normal, sino uno de esos poblados de colonización que se levantaron de la nada durante el franquismo y la mayor parte de los cuales han acabado pareciendo poblados fantasmas* (Molina, NDOM, 59). У фрагменті

помітним контраст між реальним та ірреальним аспектом існування селища. Реальність його існування опредметнюється у номінативних одиницях суспільно-політичної лексики *franquismo*, *colonización*, а уведення ірреального аспекту досягається залученням іменника *fantasma*.

Лексичні одиниці з асоціативним значенням *руйнування* *decrépito*, *deprimente*, *gastado*, *ruina* та оксюморон *decrépita modernidad* дозволяють створити оригінальний опис селища: *una decrépita modernidad franquista de los años cincuenta, y sus deprimentes parodias franquistas de arquitectura popular, todo muy gastado, casi en ruinas* (Molina, NDOM, 59) – "немічна франкістська новизна п'ятидесятих років і їх гнітюча франкістська пародія популярної архітектури, все дуже пошарпане, майже зруйноване". Прикметник *franquista* та вказівка на конкретний період історії Іспанії маркують реалістичність опису місцевості.

Негативне емоційне враження, зумовлене описом селища, створюється внаслідок використання номінативних одиниць з негативним оцінним значенням *perdido*, *sepultado*, *siniestro*, *lúgubre*: *Funes, mi amigo perdido [...] sepultado en un siniestro pueblo de colonización* (Molina, NDOM, 66) – "Фунес мій втрачений друг [...] похований у злочасному селі, що виникло шляхом колонізації"; *comarca lúgubre* (Molina, NDOM, 63) – "похмурий район".

Іменник кінестетичного характеру *temblor* і фраза ольфактивної семантики *olor nauseabundo* викликають у читача негативні емоції, посилені епітетом *siniestro*. Оповідач описує зруйновану будівлю, яка, тим не менш, виконує функцію осередку культури: *enfrentarme a la siniestra realidad, a la escalerilla que subía al escenario, al temblor de las tablas bajo mis pies, al olor nauseabundo de los cortinajes que debieron sobrevivir a los tiempos en que aquello era un teatro por donde desfilaban jerifaltes del sindicalismo franquista [...] pertenecientes a lo más bajo del escalafón de la copla española y de las variedades* (Molina, NDOM, 67) – "зіткнутися зі злочасною дійсністю, зі сходами, що вели на сцену, з тремтінням сходинок під ногами, з нудотним запахом фіранок, які мали пережити часи, за яких ось це було театром, де урочисто виконували ролі корифеї франкістського синдикалізму [...] самого низу послужного списку

іспанського вар'єте". Художній образ селища Посанко з надзвичайно низьким рівнем культурного розвитку його мешканців *lo más bajo del escalafón de la copla española y de las variedades* доводиться автором до абсурду, уподібнюючись селищу-примарі, яке населяють мерці, що повстали з могил.

Одним з перших натяків на ірреальність місцевості є запах, негативний образ якого досягається епітетами ольфактивного характеру: *aquel olor a cieno, a pescado, a algas, a hortalizas podridas, creciendo como una monstruosa y universal halitosis* (Molina, NDOM, 57) – "той запах ілу, риби, водоростей, гниючих овочів збільшувався, як всеохоплююче і моторошне дихання".

На запитання "як виглядає селище", його мешканець дає відповідь: "*Nada del otro mundo*", *eso me dijo* (Molina, NDOM, 53) – ""Нічого дивного", – саме це він мені сказав". Відмітимо, що ця фраза є результатом когнітивної процедури зштовхування онтологічно несумісних понять, тобто звичайного та ірреального. Адже селище Посанко, на перший погляд, здається цілком звичним, проте ірреальний характер місцевості доводить те, що наприкінці твору виявляється, що його затопила гребля тридцять років тому, а зараз через посуху вода опустилася так, що видно будинки: *Pozanco lo inundó la presa hace treinta años. Claro que ahora, con la sequía, el agua ha bajado tanto que se ven las casas...* (Molina, NDOM, 83–84). Паравербальний прийом апосіопези, виражений у реченні трьома крапками, призначений ще більше посилити подив та відчуття страху у читача.

Отже, занепад та економічну скруту, що зазнали мешканці села Посанко у часи диктатури Ф. Франко, автор уподібнює фантастичному існуванню селища. Так виводимо перший елемент Вхідного простору 1 *Занепад* і перший елемент Вхідного простору 2 *Ірреальне існування*.

Другий елемент вхідних просторів **Мешканці – Живі мерці**. Автор описує економічний і культурний занепад селища Посанко за допомогою риторичного запитання, що надає висловлюванню ствердного емоційно-експресивного забарвлення: *¿No sería el director de la Casa de la Cultura otro militante fracasado hacía muchos años y embrutecido por el*

aislamiento y la tristeza, por la falta de periódicos, de novedades editoriales, de peluquerías modernas y calefacción central? (Molina, NDOM, 78) – "Чи не був директор Будинку культури ще одним військовим, який багато років тому перетворився на невдаху і здичавів через ізольованість, нудьгу, відсутність газет, новин, сучасних перукарень і центрального опалення?". Опис мешканців селища деталізують лексичні одиниці з негативною емоційною оцінкою *fracasado, embrutecido, aislamiento, tristeza, falta*, що складають ряд перелічень, які, в свою чергу, формують синтаксичний прийом ампліфікації.

Вживаючи в описі селища вищий ступінь порівняння прикметників *pobre, feo, bruto, chismoso, ruin*, автор передає читачу своє емоційне ставлення до його жителів. Використані прикметники мають яскраве емоційно-експресивне забарвлення, яке посилює синтаксичний прийом перелічення: *En el campo [...] la gente es más pobre, más fea, más bruta, más chismosa y ruin que en las capitales. En los pueblos del interior donde los maestros de izquierdas y los militantes naturistas pedían destino en los años setenta, la inteligencia y las facciones se abotagan en muy poco tiempo* (Molina, NDOM, 78) – "У селі [...] люди бідніші, потворніші, грубіші, більше пліткарів і підлих людей, ніж у столицях. У селах внутрішніх районів країни, де вчителі з партії лівих і військові з партії охорони природи шукали щастя в сімдесяті роки, розум і риси обличчя тупішають за короткий час". Показником реального є суспільно-політична лексика *maestro, izquierdo, militante, naturista* та вказівка на конкретний історичний період *los años setenta*.

Продемонструвати економічний застій та культурну обмеженість періоду диктатури допомагає фрагмент, де сільський трактир представлено як осередок культури: *esa clase de gastada y embotada fealdad que puede verse en los bares de los pueblos pequeños, y que ayuda a desmentir en pocos minutos todas esas leyendas ecologistas sobre la superioridad de la vida en el campo* (Molina, NDOM, 77–78) – "цей тип стертої до дірок і отупілої бридкості, яку можна спостерігати у трактирах маленьких селищ, і яка допомагає за лічені хвилини розвіяти усі байки екологів щодо переваги життя в селі".

Низький рівень культури мешканців села, що виникло шляхом колонізації у повоєнні часи, контрастує з вигадкою романів жаху, героями яких є живі мерці. Застиглі очі істот і глухе бурмотіння втілюють духовну порожнечу мешканців селища Посанко: *la penumbra se oscurecía gradualmente hasta borrar del todo las caras de los espectadores, dejándolos convertidos en siluetas y sombras en medio de las cuales brillaban a veces unos ojos vacíos o se escuchaba un rezadero sordo* (Molina, NDOM, 72) – "у темряві ставало все темніше і темніше, доки зовсім не стерлись обличчя глядачів, в результаті чого вони перетворилися на силуети і тіні, у яких іноді світилися порожні очі або чулося їх глухе бурмотіння". Доведення іронічного образу до абсурду, тобто уявлення мешканців селища у подібні ірреальних істот, дозволяє завуальовано зобразити негативні аспекти історії Іспанії повоєнних часів.

Автор, описуючи ставлення оповідача до мешканця селища Посанко, залучає антитезу: *Miraba, caminaba, podía respirarme y hablar, podía extender su mano derecha hacía mí y retenerme para que no huyera, pero no estaba en este mundo ni era como yo.* (Molina, NDOM, 82) – "Він дивився, ходив, міг дихати і говорити, простягнути до мене свою праву руку і схопити мене, аби я не втік, але він не належав цьому світу і був не такий, як я".

До оповіді уводиться голос живого мерця. Ця істота звертається до свого товариша, потім виправляє себе, що знаходить вираження у стилістичній фігурі епанортози, і навіть доходить до повної відмови від щойно висловленої думки, що виражено антитезою *escapar de ellos ≠ escapar de nosotros*. У такий спосіб підкреслюються ірреальні якості істоти: *Lo saben todo, no hay manera de escapar de ellos, y luego se corrigió, moribundo, horrorizado infinitamente de sí mismo: escapar de nosotros* (Molina, NDOM, 36) – "Вони все знають, немає способу утекти від них, а потім він виправився, блідий, наляканий до нестями самим собою: втекти від нас". Мета вживання 1-ої та 3-ої особи множини займенників та надання їм антитетичних ознак полягає у створенні негативного емоційного враження від характеристики живих мерців: *Están todos muertos. Estamos todos*

muertos. Si te quedas esta noche aquí serás como nosotros. (Molina, NDOM, 82) – "Вони всі мертві. Ми всі мертві. Якщо ти лишишся тут цієї ночі, будеш як ми".

Дієслово кінестетичного характеру *apretar* та епітети з притаманною їм негативною емотивністю *obstinado*, *muerto* сприяють створенню динамічного художнього образу ірреальних істот та їх наближенню до читача: *se apretaban poco a poco contra mí [...] mirándome fijamente, pero sin curiosidad, con pupilas obstinadas y muertas* (Molina, NDOM, 75-76) – "потроху стискали мене [...] пильно але без інтересу розглядали мене впертими і мертвими зіницями". Особливу увагу звертає на себе парадоксальний вислів *muertos en vida o vivos en la muerte*, що поєднує дві протилежні якості, та разом з епітетами *rumoroso*, *idéntico*, *pálido*, *obstinado* надає істотам детальнішої характеристики: *me volvía para verlos acercarse a mí, rumorosos e idénticos, pálidos, obstinados, muertos en vida o vivos en la muerte* (Molina, NDOM, 84) – "Я обернувся, щоб побачити, як вони наближалися до мене, галасливі і однакові, бліді, вперті, мертві в житті або живі в смерті".

Операція атрибутивного мапування зумовлює формування другого елемента Вхідного простору 1 *Мешканці* та другого елемента Вхідного простору 2 *Живі мерці*.

У свідомості читача виникають та зіставляються два ментальні простори *Село, що виникло шляхом колонізації* та *Селище-примара*, які вступають в інтеракцію. Елементами Вхідного простору 1 є *Занепад; Мешканці*. Елементами Вхідного простору 2 є *Ірреальне існування; Живі мерці*. Опозиція *реальне – ірреальне* формується шляхом зштовхуванням онтологічних ознак, що належать до різних ментальних просторів. В інтегрованому просторі вибудовується метафорична субмодель *Село, що виникло шляхом колонізації – Селище-примара* (див. дод. Б, рис. 10 Б). Метафорична модель, що походить з емерджентної структури має формулу *реальне – ірреальне*.

Прагматичний потенціал метафоричної субмоделі полягає в тому, що економічний застій та низький рівень культури мешканців, що є ознакою селища Посанко, яке виникло у період диктатури Ф. Франко, контрастує

з ознакою ірреальної місцевості, яку населяють живі мерці. Як наслідок, створюється амбівалентний парадоксальний опис селища шляхом поєднання в одному локусі контрадикторних характеристик фантастичного й доволі ординарного напівзруйнованого села. Використання вказівки на конкретний період історії Іспанії та суспільно-політичної лексики зображує реальний аспект існування селища. Уведення ірреального аспекту досягається залученням номінативних одиниць із семою *ірреальне*, лексем кінестетичного і ольфактивного характеру, граматичної категорії особи і числа займенника, вищого ступеню порівняння прикметника, а також епітету, оксюмору, парадоксу, апосіопези, риторичного запитання, епанортози, антитези, перелічення і ампліфікації.

3.2 Формування метафоричних субмоделей шляхом релятивного мапування

Релятивне мапування – це проектування відношень причинно-наслідкового характеру, в результаті чого сутності царин джерела і мети виражають схожі емоції, стани та почуття персонажа [12, с. 222]. Ця лінгвокогнітивна операція забезпечує чітке розуміння психологічного аспекту метафоричної субмоделі, що проявляється в аналізі відчуттів, переданих органами сенсорної системи. Створенню художнього образу ірреальних істот, артефактів чи подій сприяють візуальні, аудіальні, тактильні, кінестетичні, ольфактивні та інші відчуття, а також емоції, що на семантичному рівні констатують дії, зумовлені подразненням відповідних відчуттів. Ці відчуття та емоції є об'єктом уваги операції релятивного мапування і покликані повною мірою передати читачу психологічний стан персонажа, який стикнувся з ірреальним.

3.2.1 Метафорична субмодель *Фронт – Дивний будинок*. Розглянемо функціонування релятивного мапування на матеріалі роману Х. Наварро "La casa del padre" ("Будинок батька"). Оповідач, головний герой роману,

доброволець Іспанської Фаланги (250-а піхотна Іспанська "Блакитна" дивізія), брав участь у боях на території Росії в період Другої світової війни. Цей юнак, смертельно поранений на фронті, вперше приїздить до будинку свого дядька. Будинок юнаку здається ворожим та дивним. Він здогадується, що від нього дещо важливе тримається в секреті. Ця важлива річ – це те, що дядько є його справжнім батьком, а не навпаки, як він звик вважати з дитинства. Передчуття таємниці ні на мить не залишає юнака, нагадуючи йому відчуття, які довелося зазнати на фронті Росії.

Шляхом мовних засобів різних рівнів автору вдається зобразити будинок у такий спосіб, що емоції страху, які відчуває оповідач, передаються читачу, занурюючи його в атмосферу ірреального. Образ будинку збагачується синтаксичним прийомом ампліфікації, вираженим нагромадженням аудіальних образів, зафіксованих іменниками та дієсловами з відповідними семами *ruido, oír, crujir, ronroneo, canto, hablar, fragor, timbre, timbrazo, sonar, voz*. Синтаксична фігура плеоназму *los silencios en la casa de mi tío y los silencios en el coche de don Julio, silencios mentirosos, silencios que no eran silencios de verdad*, повтор епітетів *mentirosos, falso* та реприза *aquel silencio falso [...] tanto silencio falso* виступають у якості площини для створення особливого монотонного і водночас напруженого ритму, що ніби гіпнотизує читача, навіюючи на нього негативні емоції. Стилiстичні фігури парадоксу *los pasos [...] que llenaban la casa antes de llegar a la casa* та *silencios [...] llenos de ruidos*, представлені на початку і в кінці фрагменту, пробуджують читача зі стану гіпнозу, вносять елемент неочікуваності, ірреальності, змушують відчути тривогу. Властива художньому опису синтаксична макрофігура полісиндетону створює ефект напруги, прагматичною функцією чого є викликати у читача відчуття небезпеки: *los silencios en la casa de mi tío y los silencios en el coche de don Julio, silencios mentirosos, silencios que no eran silencios de verdad, porque estaban llenos de ruidos. Todavía oigo los muebles que crujen en casa de mi tío, un ronroneo que puede ser un canto de iglesia, voces sueltas que no se dirigen a nadie, voces de alguien que habla solo, puertas que se cierran sin haberse abierto antes,*

puertas que se abren y esperas que se cierran y no se cierran nunca, campanas de iglesia sobre campanas de iglesia, fragor de cañerías, el timbre de la orina en las escupideras, timbrazos de teléfono. Y todavía oigo el silencio más lleno, el silencio de esperar que suene la llave en la cerradura, los pasos de mi tío y la voz de mi tío, que llenaban la casa antes de llegar a la casa: la llave de mi tío, los pasos de mi tío y la voz de mi tío llenaban constantemente aquel silencio falso, eran la materia de la que estaba hecho tanto silencio falso (Navarro, LCDP, 183) – "тиша будинку мого дядька і тиша автомобіля дона Хуліо, брехлива тиша, тиша, яка не була справжньою тишею, оскільки була сповнена шумом. Я досі чую скрип меблів будинку мого дядька, гурчання, яким може виявитись церковний спів, розрізнені голоси, що ні до кого не промовляють, голос того, хто розмовляє наодинці, двері, що зачиняються, не будучи раніше відчиненими, двері, що відчиняються, і ти очікуєш, що вони зачиняться, а вони ніколи не зачиняються, церковні дзвони над церковними дзвонами, гул трубопроводу, дзвін сечі у горщиках, дзвінки телефону. І я досі чую найповнішу тишу, тишу очікування, коли зазвучать ключ у замку, кроки мого дядька і голос мого дядька, які заповнювали будинок ще до того, як він заходив до будинку: ключ мого дядька, кроки мого дядька і голос мого дядька постійно заповнювали ту брехливу тишу, були матерією, з якої було зіткано стільки брехливої тиші".

Мова художнього стилю Х. Наварро засвідчує значну кількість зразків майстерного використання виражальних можливостей фонологічної іконічності. Це явище, що визначається як природна подібність між формою знаку та об'єктом, яка співвідноситься з ним у нашому сприйнятті світу [цит. за 24], у теоретичному плані досліджено достатньо глибоко, у той час як механізми його емоційного впливу – те, що Майкл Берк [126, с. 32] назвав "емотивною іконічністю", – опинилися у фокусі уваги дослідників не так давно. Завдяки емотивній іконічності, яка виступає в якості своєрідного коду, вписаного в художній текст, читач підсвідомо імітує свою участь у художньому дійстві, водночас зазнаючи сугестивного впливу іконічних образів, які провокують читацький емотивний резонанс.

У рамках прямої фонологічної іконічності, референтом якої є акустичний сигнал, ми розглядаємо оноματοпею і ті алітераційні ефекти, які корелюють з акустичними явищами та здатні викликати певні асоціації. За наявності фонологічної непрямой іконічності, зв'язок між позначуванням та позначальним носить символічний, метафоричний характер [137, с. 108].

У наведений фрагмент залучаються такі форми іконічного знаку, як лексеми оноματοпеїчного походження *crujir* "скрипіти", *ronroneo* "гурчання", *fragor* "грохіт", *timbrazo* "дзвін". Оноματοпеїчність іменників *ruido* та *ronroneo* імплікується їх етимологічним значенням: *ruido sust. m.* – "від лат. *rugitus*; позначає шум, створений тваринами: рик, ричання" [236]. Семантика загрози, експліцитно представлена лексемами *ruido*, *crujir*, *ronroneo*, *fragor*, *timbrazo* іконічно продубльована алітераційним ефектом, де основне навантаження припадає на альвеолярний вібрант [r], що входить до складу фонічних структур *r-cr-r-r-fr-r-br-br*. Науковці відзначають, що цей звук в певних випадках конотує агресію та резонує з відкрито вираженою загрозою [105, с. 293; 57]. Відтак зображення будинку як агресивного по відношенню до людини простору, у романі супроводжується негативним емоційним фоном.

Прикладом іконічної компресії інформації метафоричного характеру, тобто непрямой фонологічної іконічності, є уривок: *temía hacer demasiado ruido en el silencio de la casa. Temía que me atribuyeran los ruidos que llegaban al dormitorio, recelosos, avergonzados, extenuados, como si llegaran desde otro mundo aunque sonaban cerca* (Navarro, LCDP, 125) – "я боявся наробити занадто шуму в тиші будинку. Я боявся, що мені припишуть звуки, що доносяться до спальні, підозрілі, сором'язливі, змучені, наче вони прибули з іншого світу, хоча звучали близько". Здатність звуку проникати до найменшої щілинки іконічно відображена за допомогою алітераційного ефекту, що полягає у повторі фонічних структур, де центральними є альвеолярні щілинні звуки [s] та [θ]: *silencio – recelosos – avergonzados – extenuados – sonaban – a través*. На думку науковців, звук [s] конотує приховану загрозу [105, с. 293]. У такий спосіб особлива емоційна атмосфера, створена шляхом іконічного потенціалу

фонічного комплексу, передає небезпеку, приховану в звуках будинку. Антитеза *como si llegaran desde otro mundo aunque sonaban cerca*, доповнюючи фонетичну систему фрагменту, посилює відчуття ірреального у читача.

З метою посилити напружений експресивний колорит, автор, описуючи враження від дивного будинку, залучає риторичні макрофігури. Ампліфікація *en otro continente, en otro clima, en una noche que duraba mil noches* за рахунок "прирощення" смислу її складовими компонентами, розширює семантичний простір оповіді, акцентуючи імпліцитний аспект візуального образу будинку. Цей образ деталізують виділені повтором лексеми з асоціативним значенням *temprava oscuro, noche*, прикметники *extraño, despoblado* та синестезія *una luz podrida* з чітко окресленим негативним емотивним значенням. Враження від художнього образу посилюється залученням гіперболи *una noche que duraba mil noches*, що підкреслює негативний ефект впливу на читача: *Era una casa extraña [...] llegamos al comedor que era [...] despoblado, más oscuro, como si estuviera en otro continente, en otro clima, en una noche que duraba mil noches, con los cristales del balcón cegados con periódicos y una luz podrida* (Navarro, LCDP, 147) – "Це був дивний будинок [...] ми зайшли до їдальні, де не було [...] жодної живої душі, темніша, наче знаходилась на іншому континенті, в іншому кліматі, в ночі, що тривала тисячу ночей, з балконними вікнами, заклеєними газетами, і змарнілим світлом". Виразна емоційна забарвленість як характерна риса номінативної системи знаходить своє відображення в сфері мовних засобів, які використовує автор з метою створення відчуття ірреальності.

Майстерно залучене автором порівняння, у якому ключове значення припадає на іменник *fantasma*, переконує читача, що дивним та ворожим для оповідача є не лише будинок, але і люди, що у ньому мешкають: *entró con la sopera como un fantasma que se desprende de un cuadro para ofrecerle un bocado al intruso que ha penetrado en sus dominios* (Navarro, LCDP, 131) – "увійшла з супницею, як примара, що виходить з картини, аби запропонувати обід тому, хто втрутився у її володіння".

Негативні відчуття, що мають таку основу, як уява оповідача, де яскраво зображується образ ірреального будинку, уподібнюються відчуттям, базою створення яких є цілком реальні події. Відтак царина джерела *Фронт* не має жодної спільної ознаки або якості, яка відповідала б ознакам царини мети *Дивний Будинок*, проте побудова мережі концептуальної інтеграції досягається порівнянням ольфактивних, аудіальних та тактильних відчуттів, які викликає ірреальний образ будинку, з аналогічними відчуттями, пов'язаними з перебуванням оповідача на фронті.

Перший елемент вхідних просторів ***Бачить сніг*** та ***Оточений темрявою***. Об'єктом уваги автора є спогади оповідача про перебування на фронті Росії. Повернутися живим із Росії було надзвичайно складним завданням. Про це свідчить повтор *volvía de Rusia, ya era bastante volver de Rusia*. Як відомо, втрати "голубої" дивізії убитими, раненими та полоненими склали п'ятдесят відсотків від особистого складу. Причиною чверті втрат був холод. Так, на ряду з військовою лексикою *combate, pelotón, camuflado, prisionero*, топонімом *Rusia*, прикметниками *ruso, alemán*, назвою військової регалії *la Cruz de Hierro*, що є свідченням реальності події, має місце шестиразовий анафоричний повтор іменника *foto* та триразовий повтор іменника *nieve*. Автор описує сніг та холод російського фронту, як ворога: *Nadie me preguntaba nunca cómo había ganado la Cruz de Hierro, ni siquiera los periodistas, porque yo volvía de Rusia, ya era bastante volver de Rusia: los periódicos estaban llenos de fotos de nieve y columnas de hombres medio enterrados en nieve y mantas, y fotos de carros de combate rusos destrozados en la nieve; y hasta las fotos de las victorias, las fotos de los pelotones de reconocimiento alemanes camuflados bajo capotes blancos, y las fotos de las columnas de esquiadores alemanes triunfantes, y las fotos de los prisioneros rusos, daban miedo* (Navarro, LCDP, 186) – "Ніхто ніколи не питав мене, як я отримав Залізний хрест, навіть журналісти, бо я повернувся з Росії, і вже було досить повернутися з Росії: газети, сповнені світлин снігу і колон чоловіків, по пояс похованих у снігу і ковдрах, а також світлин російських танків, розбитих у снігу, і навіть світлин

перемог, світлин німецьких розвідувальних взводів, прихованих білою ковдрою, і світлин колон німецьких переможців-лижників, і світлин російських полонених, що навіювали страх".

Оповідач описує перебування в Росії в часи Другої світової війни. Проте він не фокусує увагу на військових діях, а зосереджує її на іменнику *nieve*. Сніг та холод виступають своєрідним фізичним подразником психофізіологічного стану оповідача: *Y Ángeles me preguntaba cómo era Rusia, no cómo era Rusia, sino cómo era la nieve de Rusia, de qué color era la nieve de Rusia, qué se siente rodeado de nieve por todas partes, cómo era el frío. Yo hablaba del frío, del frío dentro de uno [...] Y yo le contaba cómo la sangre fundía la nieve y desaparecía tragada por la nieve: la sangre humeaba, taladraba la nieve, desaparecía.* (Navarro, LCDP, 199) – "І Ангелес мене питала, якою є Росія, не якою є Росія, а яким є сніг Росії, якого кольору сніг Росії, що відчуває людина, всюди оточена снігом, яким є холод. Я говорив про холод, про холод всередині [...] І я розповідав їй, як кров розтоплювала сніг і зникала, поглинута снігом: кров парувала, пробурювала сніг, зникала". У цьому зв'язку показовим є залучення повторів *del frío, del frío*, які виступають своєрідними маркерами сили страху і холоду. У такий спосіб, відображаючи емоційний стан оповідача, автор викликає аналогічну емоцію у читача.

Топонім *Rusia*, а також опис, що відтворює реалії того періоду *tiritando en vagones para animales*, створюють реальні картини перебування оповідача на фронті. Проте вони є лише фоном, що допомагає автору передати читачу відчуття оповідача. Це досягається залученням стилістичних засобів на зразок епітету з яскраво вираженою негативною емотивністю *una vía muerta*, гіперболою, що посилює цю емотивність *días y noches que no acababan jamás* та персоніфікацією *la nieve blanca que te consumía los ojos*, яка доводить те, що сніг є живою істотою – ворогом. При цьому антонімічні семантичні відношення візуального характеру *nieve negra* ≠ *nieve blanca* є знаковим творчим прийомом автора: *apenas sabía dónde había estado, como no sabía los nombres de las estaciones en las que me había helado en una vía muerta durante*

días y noches que no acababan jamás, camino de Rusia, tiritando en vagones para animales [...] viajabas en un vagón de animales, te dormías en un sitio y te despertabas en el mismo sitio. Y luego, cuando llegamos a la nieve, aunque hubieras andado durante horas, pisando nieve negra y mirando nieve blanca [...] la nieve blanca que te consumía los ojos, parecía que no te hubieras movido del mismo sitio, aunque hubieras andado durante horas y estuvieras en otro sitio: yo sabía que todos los días pueden ser iguales, pero no sabía que todos los lugares podían ser iguales [...] cuando avanzábamos por el camino de nieve negra (Navarro, LCDP, 35) –

"я майже не знав, де був, як не знав назв станцій, де замерзав на мертвій дорозі днями і ночами, що ніколи не закінчувались. Дорога Росії, тремтячи в вагонах для тварин [...] ти подорожував у вагоні для тварин, засинав в одному місці і прокидався в тому ж самому місці. А потім, коли ми приїхали туди, де був сніг, хоча, ти йшов кілька годин, крокуючи по чорному снігу і дивився на білий сніг [...] білий сніг з'їдав твої очі, здавалося, що ти не зрушив з місця, хоча пройшов кілька годин і був уже в іншому місці: я знав, що дні бувають однакові, але я не знав, що місця бувають однакові [...] коли ми просувались дорогою по чорному снігу". Зображені автором картини пов'язані не лише з психофізіологічним станом оповідача, але й частково розкривають метафоричну субмодель *Фронт – Дивний будинок*, де представлені як фрагменти реальності, тобто Росія у період Другої світової війни, так і суб'єктивні характеристики цих об'єктів.

Автор, викликаючи в пам'яті оповідача спогади про Росію, про білий холодний сніг, а потім занурюючи його у темряву будинку, здійснює своєрідний психоаналіз, зображуючи, у такий спосіб, як темрява породжує страх. Таким чином, іншою текстовою ситуацією роману є те, що оповідач, потрапивши до будинку, відчуває викликаний темрявою панічний страх. Страх як афективний стан, як особлива реакція на сприйняття зовнішньої небезпеки, що ніби присутня у темряві, перетворюється на центральну точку фрагменту.

Основаючись на таких реальних факторах, як труднощі війни, сніг, холод, автор намагається підкреслити силу їх впливу на психічний стан оповідача: страх темряви, відчуття холоду. У фрагменті, де оповідач оглядає будинок,

спостерігається тенденція до поєднання реального та ірреального. При цьому зовнішнім подразником виступає іменник *oscuridad*, посилений десятиразовим повтором та деталізований вдало підібраною метафорою *la oscuridad era una pared, una superficie de agua negra y congelada bajo la que se movían silenciosamente animales y vegetaciones* і паралелізмом *la oscuridad llevaba a la oscuridad, la oscuridad se hundía en la oscuridad*. Оповідач лишається наодинці з похмурих, ніби потойбічним світом. Багаторазово повторюючи лексему *oscuridad*, насичуючи її відтінками, що впливають на психіку оповідача, автор тим самим створює імпульси, які викликають у читача емоційний резонанс: *Y la oscuridad era una pared, una superficie de agua negra y congelada bajo la que se movían silenciosamente animales y vegetaciones, amenazadoramente en el fondo [...]* *Y avanzaba por la oscuridad: la oscuridad llevaba a la oscuridad, la oscuridad se hundía en la oscuridad sin llegar nunca al fondo del corredor [...]* *Quieto y ciego, me rodeaba la oscuridad, y la oscuridad había cambiado de olor, ahora olía a agua parada, a aceite y comida olvidada en un plato [...]* *La negrura era fría: tanteé el suelo frío con el pie descalzo como si fuese un río congelado. Respiré la oscuridad como un gas. Me mareaba la oscuridad. Me había perdido, estaba muerto de miedo* (Navarro, LCDP, 211) – "І темрява була стіною, поверхнею чорної і замерзлої води, під якою тихо рухались тварини і рослини, загрозливо у глибинах [...] І я просувався темрявою: темрява вела до темряви, темрява тонула в темряві, так і не досягаючи кінця коридору [...] Непорушний і сліпий, я був оточений темрявою, і темрява змінювала запах, тепер вона пахла застоюною водою, маслом і їжею, забутою на тарілці [...] Чорнота була холодною: я торкався холодної підлоги босою ногою, ніби це була замерзла ріка. Я вдихав темряву наче газ. Мене паморочила темрява. Я загубився, наляканий до смерті".

Автор майстерно залучає одоративні лексеми внутрішньопсихологічного сприйняття, які характеризують предмет за запахом та смаком. Ці лексеми утворюють стилістичний прийом синестезії, іншими словами, поєднання в одному тропі різних асоціацій, що виникають через враження, одержані від синтезу кількох органів чуття, коли "звук стає кольором, колір запахом,

запах дотиком". Цей прийом одночасно поєднує лексеми на позначення відчуттів фізіологічних *congelado*, візуальних *negro*, кінестетичних *mover* та аудіальних *silenciosamente*. У результаті створюється досконалий художній образ *agua negra y congelada bajo la que se movían silenciosamente animales*.

У фрагменті присутні інші приклади синестезії *la oscuridad había cambiado de olor; la negrura era fría; me mareaba la oscuridad; respiré la oscuridad*, виражені поєднанням відповідних лексем візуального *oscuridad*, *negrura* і ольфактивного характеру *olor*, *respirar*, а також на позначення фізіологічних відчуттів *marearse*. Лексичні одиниці тактильного характеру *tanteé el suelo frío* деталізують відчуття оповідача. Як відомо, страх базується на відчутті, пов'язаному із холодом, що можна пояснити фізичною реакцією на емоційний стан: відтік крові від кінцівок та уповільнення її руху призводить до ефекту охолодження. Тому логічною є кульмінація *estaba muerto de miedo*. У такий спосіб аналіз метафоричної репрезентації емоції страху дозволяє провести паралель з її фізіологічними характеристиками та викликати у читача емоційний резонанс.

Відчуття неможливості орієнтації у просторі та загубленості на фронті Росії, виражене синтаксичною фігурою паралелізму *no te hubieras movido del mismo sitio [...] hubieras andado durante horas y estuvieras en otro sitio*, оповідач порівнює з відчуттям, викликаним перебуванням у дивному будинку, коли одні речі та меблі дивним чином замінюють собою інші: *alguien se llevaba mis cosas y los muebles, y lo cambiaba todo por cosas y muebles que parecían las mismas cosas y los mismos muebles aunque eran cosas y muebles diferentes* (Navarro, LCDP, 210) – "хтось уносив мої речі і меблі, і змінював все на речі і меблі, які здавалися тими самими речами і меблями, хоча були іншими речами і меблями". Проте, якщо відчуття на фронті є реальними, адже вкриті снігом поля дійсно здаються однаковими, то відчуття щодо речей та меблів будинку є ірреальними. Когнітивну операцію аналогії забезпечує повтор дієслова *parecer* та антонімічні пари *mismo ≠ otro*, *mismas ≠ diferentes*.

Контраст реального та ірреального посилює зштовхування частин опозиції, які протиставляються сполучником "у". Цей спосіб розташування текстових

ситуації ініціює встановлення мережі концептуальної інтеграції на основі суміжної репрезентації, де дві ситуації автоматично співвідносяться за принципом аналогії на основі близького сусідства текстових фрагментів: *cosas y muebles que parecían las mismas cosas y los mismos muebles aunque eran cosas y muebles diferentes [...] la oscuridad era una pared [...] me rodeaba la oscuridad [...] Y me acordaba de la nieve, un laberinto sin muros en el que había estado encerrado una vez* (Navarro, LCDP, 212) – "речі і меблі, які здавалися тими самими речами і меблями, хоча були іншими речами і меблями [...] темрява була стіною [...] мене оточувала темрява [...] І я згадував про сніг, про лабіринт без стін, який мене полонив одного разу".

Оповідач зосереджує увагу на темряві, що панує в будинку і, як стіна, оточує його. Велика кількість снігу на фронті Росії *rodeado de nieve por todas partes* шляхом повтору дієслова *rodear* порівнюється з темрявою будинку *me rodeaba la oscuridad*. Відчуття обмеження простору посилюється порівнянням снігу з лабіринтом *la nieve, un laberinto sin muros* та порівнянням темряви будинку зі стіною *la oscuridad era una pared*. З одного боку, темрява викликає психологічний дискомфорт, з другого, сприяє концентрації свідомості оповідача на спогадах, що носять цілком конкретний і реалістичний характер. Неможливість орієнтації у просторі, розгубленість і загубленість на фронті та у темряві будинку пояснюється психологічним станом оповідача. Для цього автор уводить образність-подразник – відчуття страху, а також образність, що описує фізіологічний стан – відчуття холоду. Відтак просторові та візуальні відчуття оповідача формують перший елемент Вхідного простору 1 *Бачить сніг* та перший елемент Вхідного простору 2 *Оточений темрявою*.

Другий елемент вхідних просторів ***Відчуває запах кордиту*** та ***Відчуває запах у будинку***. У своєму описі дивного будинку оповідач акцентує увагу на неприємному повітрі, що перешкоджає диханню. В елементі оповіді, де домінує "Я" оповідача з його бажаннями *ojalá no me abrieran [...] y dejaría de aspirar aquel aire*, дієслова *podrir, envenenar* створюють негативну атмосферу. Автор оригінально поєднує лексичні одиниці

ольфактивниого плану шляхом синестезії, що знаходить вираження у персоніфікації запаху і його наділення агресивними властивостями *el olor te expulsaba, te empujaba*. До дивного будинку з неприємним запахом оповідача запрошує жінка, що виражено синтаксичною фігурою анепіфори, яка кільцем зв'язує початок і кінець фрагменту: *Pase, pase, me dijo* та *Pase, pase, decía*. Синтаксична фігура паралелізму *si el olor agrio y corrompido de la casa impregnaba a la mujer de la gasa en el ojo, o si el olor agrio y corrompido de la mujer impregnaba todas las cosas* з ключовою лексемою *corrompido* та дворазовий повтор прикметника *oscuro* посилюють негативне враження. Своєрідний "гіпнотичний" ритм оповіді створює емпфаза *y lo que me impedía la entrada en la casa era el olor*, епіфора, виражена репризою іменника *pulmones* у кінці двох речень, перелічення *te empujaba, te traspasaba, te aplastaba* та полісиндетон, виражений частим повтором сполучника "у".

Вказані мовні засоби слугують для виділення концептуально вагомих прагматичних одиниць художнього образу з метою збільшення їх емоційної напруги, у нашому випадку, відчуття страху. Шляхом залучення асоціацій, пов'язаних із сенсорною системою, автор порівнює важке повітря з невидимою стіною і логічно підводить оповідь до спогадів про події Другої світової війни у Росії, у місті Посад, коли дихати було також неможливо, оскільки повітря було насичене кордитом після повітряних бомбардувань. Топонім *Possad*, а також лексеми військового характеру *cordita, bombardeo* створюють реалістичність історичних подій: *ojalá no me abrieran [...] y dejaría de aspirar aquel aire que se pudría y se envenenaba [...] Pase, pase, me dijo [...] Y lo que me impedía la entrada en la casa era el olor: el olor te expulsaba, te empujaba, era una pared invisible que te empujaba, te traspasaba, te aplastaba los pulmones [...] y el olor me irritaba los ojos, me expulsaba de la casa: aguantaba la respiración, y el olor, no la falta de aire, me oprimía los pulmones, y pensaba en Possad, en el aire cargado de cordita después de los bombardeos aéreos, y me asfixiaba y, si respiraba, más me asfixiaba. La mujer tenía ceniza y telarañas en el pelo, y la gasa que le cubría el ojo derecho era como una telaraña tupida, y no se sabía si el olor agrio y corrompido de la casa*

impregnaba a la mujer de la gasa en el ojo, o si el olor agrio y corrompido de la mujer impregnaba todas las cosas. Pase, pase, decía, y me arrastraba al interior de la casa oscura por el pasillo oscuro. (Navarro, LCDP, 146) – "хоч б мені не відкрили [...] і я б припинив вдихати те повітря, що гнило і отруювало [...]" "Проходьте, проходьте", – вона сказала мені [...] І тим, що заважало мені увійти до будинку був запах: запах тебе виганяв, штовхав, був невидимою стіною, яка тебе штовхала, гнала геть, розчавлювала легені [...] і запах шкодив моїм очам, виганяв мене з будинку, я затримував подих, і запах, а не відсутність повітря, стискав мені легені, і я думав про Посад, про повітря, насичене кордитом після повітряних бомбардувань, і я задихався, а якщо дихав, більше задихався. Жінка мала золу і павутиння у волоссі, і марля, що затуляла її праве око, була як густе павутиння, і не було відомо, чи то кислий і смердючий запах будинку просяк жінку з марлею в оці, чи то кислий і смердючий запах жінки просяк усе. "Проходьте, проходьте", – вона мені казала і тягла мене всередину темного будинку темним коридором".

Лексичне поле з семантичним центром *aire* виступає єднальною ланкою між реальністю війни *el aire cargado de cordita después de los bombardeos aéreos* та описом дивного будинку *aire que se pudría y se envenenaba*. Так створюється аналогія між двома текстовими ситуаціями: неприємним повітрям будинку та повітрям фронту. Таким чином, шляхом опису ольфактивних відчуттів оповідача вибудовуються другий елемент Вхідного простору 1 *Відчуває запах кордиту* та другий елемент Вхідного простору 2 *Відчуває запах у будинку*.

Третій елемент вхідних просторів ***Чує мову медсестер військового шпиталю*** і ***Чує мову примар***. В уривку, де подається опис матері дядька оповідача, яка мешкає у будинку і ніколи не виходить з кімнати, має місце тісне переплітання реального та ірреального, що втілюється у цілковито неочікуваній концептуальній моделі. Згідно замислу автора, перед оповідачем постає не стара жінка, а монстр: *en las sombras de la habitación vi al monstruo, una vieja con la cabeza blanca, vestida de negro de pies a cabeza, deforme* (Navarro, LCDP, 212-213) – "в тіні кімнати я побачив монстра, стару жінку

з білою головою, з голови до ніг одягнену у чорне, безформну". Художній образ жінки-монстра будується на антитезі *la cabeza blanca ≠ vestida de negro* і доповнюється епітетом *deforme*. Стилiстичний прийом парадоксу покликаний створити атмосферу напруги: *la madre de mi tío, que estaba muerta desde hacía años aunque siguiera deambulando por la casa* (Navarro, LCDP, 244) – "матір мого дядька, вже багато років мертва, досі блукала будинком".

Проаналізуємо процес виникнення аудіальних відчуттів, метою яких є створення опозиції реального та ірреального. Німецьку мову старої жінки, що нагадує мову примар, оповідач порівнює з мовою, почутою від медсестер у військовому шпиталі Берліну: *un idioma que recordaba al idioma de las enfermeras de Berlín [...] murmura algo en su lengua de espectros* (Navarro, LCDP, 212). Ключовою одиницею реального, пов'язаного з війною, є топонім *Berlín*. Про ірреальне сигналізує іменник *espectro*, sust. – "*figura irreal que alguien ve a través de su imaginación*" [237].

Конотаційну модель жінки-монстра деталізують залучені до її будови сенсорні відчуття, метою яких є провокування реакції страху. Представлені у вигляді висхідної градації, етапи нарощування страху оповідача шляхом візуального *ver*, ольфактивного *oler*, тактильного *tocar*, *coger* та аудіального *hablar*, *canturrear*, *parlotear* ефектів, з одного боку, підкреслюють страх, а з другого, демонструють силу подразників, породжених уявою і здатних занурити людину у сильний афективний стан. Читач, затаївши подих, очікує на те, що може статися дещо ірреальне. Автор описує це відчуття пунктирами, що нагадує ситуацію, коли людина підкрадається уривчастими та повільними кроками до того місця, де на неї очікує щось страшне. Емоції страху посилюються шляхом номінації об'єктів через лексеми з асоціативним компонентом ірреальності *extraño* та порівняння *una voz que parecía venir de detrás de las paredes*. У даному випадку страх оповідача – це реакція на невідоме, ірреальне. Синтаксична фігура анадиплосису *me cogió de la mano, me cogió la mano con una mano* посилює особливий напружений ритм. З метою довести психологічний стан оповідача до апогею *iba a desmayarme*, автор

уводить ситуацію, у якій монстр з ним говорить незрозумілою мовою, мовою медсестер Берліну: *Entonces la olí, no la vi: la olí antes de que me tocara, de que me hablara en un idioma extraño, y, cuando iba a desmayarme, me cogió de la mano, me cogió la mano con una mano enguantada, y canturreaba en un idioma que recordaba al idioma de las enfermeras de Berlín, parloteaba con una voz que parecía venir de detrás de las paredes* (Navarro, LCDP, 212) – "Тоді я відчув її запах, я її не бачив: я відчув її запах, перш ніж вона мене торкнулася, перш ніж вона заговорила до мене незрозумілою мовою, і коли я мало не знепритомнів, вона взяла мене за руку, вона взяла мене за руку рукою в рукавичці і загула мовою, що нагадувала мову медсестер Берліну, бурмотіла голосом, що, здавалося, проходив крізь стіни".

Серед стилістичних засобів, що провокують афективний стан оповідача, виділяємо анепіфору у вигляді прямого запитання *¿Has vuelto?*, що огортає кільцем поданий уривок. Негативний емоційний стан читача опосередковує сенсорне сприйняття художньої тканини, виражене аудіальними *oír, voz, hablar* та кінестетичними образами *tocar*. При цьому залучаючи дієслово *tocar*, що фіксує тактильний ефект, посилений негативною оцінкою *los dedos manchados de sangre*, автор нарощує емоційну напругу оповіді. Про ірреальне свідчить персоніфікація *la voz parecía venir de otro cuerpo*. Серед засобів образної реалізації ірреальної істоти у центрі уваги автора знаходяться паралелізм *Me tocaba con la mano [...] me tocaba con los dedos*, анадиплосис *de otro cuerpo, de un cuerpo más joven*, антитеза *de todos ≠ de nadie*, порівняння *como el idioma de un libro viejo e inmóvil*, а також означення *ininteligible, de nadie*, що супроводжують іменник *idioma*, та категорія порівняльного ступеня прикметника *más y más remoto*. Ірреальний художній образ жінки-монстра створюється дійсно яскравим та забезпечує виникнення емоційного резонансу у читача: *¿Has vuelto?, oí entre las palabras extranjeras. Me tocaba con la mano desnuda, tenía un dedil de goma en el dedo índice, me tocaba con los dedos manchados de sangre y con la goma que le cubría el dedo índice, y la voz parecía venir de otro cuerpo, de un cuerpo más joven que hablara a través de una capucha o de una pared. Usaba un*

idioma de nadie, ininteligible, como el idioma de un libro viejo e inmóvil en el anaquel de una biblioteca, un libro inmóvil durante siglos mientras su lenguaje se vuelve más y más remoto, hasta que las palabras que un día fueron de todos son de nadie. ¿Has vuelto?, repitió la pregunta. (Navarro, LCDP, 214) – "Ти повернувся?" – я почув серед іноземних слів. Вона торкалася мене оголеною рукою з гумовим ковпачком на вказівному пальці, вона торкалася мене пальцями, запламованими кров'ю, і гумкою, що покривала вказівний палець, і голос, здавалося, надходив з іншого тіла, з молодшого тіла, яке промовляло крізь капюшон або крізь стіну. Вона вживала мову нічию, незрозумілу, наче мову старої і непорушної книги на полиці бібліотеки, книги, багато століть непорушної, в той час як її мова стає все давнішою і давнішою, доти, доки слова, які колись належали всім, вже не належать нікому. "Ти повернувся?" – вона повторила питання".

Породжена уявою оповідача, ірреальна істота рухається, говорить, має запах. Емоції страху у читача викликає висхідна градація у сполученні з прикметниками вищого порівняльного ступеня *más irreal, más amenazante, más peligrosa*, які, будучи носіями динамізму, нарощують інтонаційно-сміслові напруження, надають насиченості, інтенсивності та яскравості опису. Анафора, виражена повтором іменника *monstruo* на початку двох речень, посилює "гіпнотичний" ритм оповіді. Візуальний образ ірреальної істоти фіксують лексеми *luz, marrón, amarillo, oscuridad* та антитетичне порівняння *la luz era más irreal ≠ que la oscuridad*. Лексичні одиниці *monstruo, amenazante, peligroso* поєднують асоціативне наповнення *небезпека*. Дієслова руху *arrastrar, tirar* наближують ірреальний образ до читача: *El monstruo me arrastraba hacia una línea de luz debilísima trazada en el suelo, marrón más que amarilla, hacia una puerta, y la luz era más irreal, más amenazante, más peligrosa que la oscuridad. Y el monstruo tiraba de mí, muy despacio, a trompicones, como si a cada paso temiera caerse. (Navarro, LCDP, 212) – "Чудовисько тягнуло мене до лінії дуже слабкого світла, проведеної на підлозі, коричневій більш ніж жовтій, до дверей, і світло було ірреальнішим, загрозливішим, небезпечнішим, ніж темрява. І монстр тягнув мене дуже повільно, ривками, наче на кожному кроці боявся впасти".*

Порівняння двох текстових ситуацій забезпечує побудову третього елементу Вхідного простору 1 *Чує мову медсестер військового шпиталю* та третього елементу Вхідного простору 2 *Чує мову примар*.

Характер представлення у тексті ситуацій *Фронт* та *Дивний будинок*, де одна з них розгортається в рамках іншої, та їх зведення до єдиного смислового континууму, ініціює операція релятивного мапування. З Вхідного простору 1 *Фронт* проектуються відчуття оповідача, пов'язані з війною; з Вхідного простору 2 *Дивний Будинок* – відчуття, пов'язані з будинком. Візуальні, ольфактивні й аудіальні відчуття Вхідного простору 1 *Бачить сніг; Відчуває запах кордиту; Чує мову медсестер військового шпиталю* прочитуються безпосередньо через відчуття, зафіксовані у Вхідному просторі 2 *Оточений темрявою; Відчуває запах у будинку; Чує мову примар*. Шляхом встановлення зв'язків між вхідними просторами виникає нове значення *Фронт – Дивний Будинок*. Опозиційне осмислення відчуттів головного героя на фронті, що є доказом реального, та у дивному будинку, що свідчить про ірреальне, веде до утворення в рамках інтегрованого простору емерджентної структури *реальне – ірреальне*. Схема моделі змішаних просторів має такий вигляд (див. дод. Б, рис. 4 Б). Виведена у такий спосіб метафорична субмодель *Фронт – Дивний Будинок* входить до складу метафоричної моделі *реальне – ірреальне*.

Метою використання автором військової лексики і топонімів є надання подіям роману реалістичності. Створення ірреального аспекту твору досягається шляхом залученням комплексу мовних засобів різних рівнів. Це номінативні одиниці з асоціативним компонентом *ірреальне*, лексеми на позначення візуальних, аудіальних, тактильних, ольфактивних, одоративних, кінестетичних і фізіологічних відчуттів, фонологічна іконічність, порівняльний ступінь прикметників. Такі стилістичні та синтаксичні засоби, як антитеза, синестезія, гіпербола, порівняння, повтор, епітет, персоніфікація, метафора, парадокс, ампліфікація, плеоназм, реприза, полісиндетон, паралелізм, емпфаза, анафора, епіфора, анепіфора, анадиплосис та висхідна градація є площиною для створення особливого монотонного і водночас напруженого ритму, що ніби

гіпнотизуючи читача, навіює на нього негативні емоції. При цьому автору вдається зобразити дивний будинок у такий спосіб, що емоції страху, які відчуває оповідач, передаються читачу, занурюючи його в атмосферу ірреального.

3.2.2 Метафорична субмодель Іспанія епохи диктатури – Корабель-примара. Оповідачем роману А. Трап'єльо "El buque fantasma" ("Корабель-примара") є політично активна особа, молодість якої пройшла в останнє десятиліття диктатури. Релятивне мапування ініціює проектування емоцій оповідача, викликаних політичною ситуацією в Іспанії, на емоції, які провокує образ корабля-примари.

Перший елемент вхідних просторів *Загубленість у політиці* та *Загубленість у морі*. Елемент Вхідного простору 1 *Загубленість у політиці* представлений іменниковою групою суспільно-політичної лексики *política, comisaría, proceso*, що свідчить про реальність обставин, які викликають подібні емоції. У роздумах оповідача присутнє розчарування з приводу політичного життя Іспанії 60–70-их років, відчуття безсилля пересічного громадянина перед диктатурою з її цензурою, нав'язаним світосприйняттям та неможливістю вільно виражати свою точку зору. Відчуття розпачу виражено у ряді означень, об'єднаних семантикою загубленості, невизначеності *confuso, perdido, lo que no tenía un contorno preciso*. Обставина часу *para siempre*, підкреслена повтором та парцеляцією, набуває драматичного кульмінаційного завершення: *Entre nosotros había muchas formas de estar en la política [...] Comisaría, procesos, expedientes académicos y una vida echada a perder o torcida para siempre. Para siempre. Para nada* (Trapiello, EBF, 52) – "У нас було безліч варіантів займатися політикою [...] Комісаріати, судові процеси, студентські досьє і життя, приречені на втрату чи зіпсовані назавжди. Назавжди. Без усякої мети". Всі спроби молоді щось змінити у країні на краще вже з самого початку були приречені на поразку. Ціле покоління молодих людей відчували цей розпач, розгубленість, що яскраво ілюструє епітет *la juventud perdida* (Trapiello, EBF, 52) – "загублена молодь".

Лексико-семантичне поле Вхідного простору 2 *Загубленість у морі* створюють фрази *quechemarín que vaga sin rumbo fijo* та *sin salir del mismo mar*.

Притаманне оповідачу відчуття загубленості, викликане політичною ситуацією у країні, та образ корабля-примари, що загубився в морі, представлені суміжно: *¿Perdido? Yo podía estarlo. En cierto modo todos lo estábamos [...] Los años, la política, tantas ideas confusas [...] todo lo que no tenía un contorno preciso, la niebla de la vida lo mantuvo unido, en permanente e indisoluble contacto, hasta formar de todos y cada uno de nosotros ese quechemarín que vaga sin rumbo fijo [...] Todo sin salir del mismo mar [...] tal vez la imagen del buque fantasma no le sentara mal* (Trapiello, EBF, 67) – "Загублений, певно, я був таким. Певною мірою всі ми були такими [...] Роки, політика, стільки неясних ідей [...] все, чому бракувало чітких обрисів, туман життя все підтримував разом у стійкому і нерозривному контакті, доки не перетворив усіх і кожного з нас на цей корабель, що рухається без чіткого курсу [...] Не виходячи з того ж самого моря [...] можливо, образ корабля-примари схарактеризує цю ситуацію".

Оповідач, описуючи свій психологічний стан, а також своїх товаришів, уподібнює своє життя та життя друзів до корабля-примари, не здатного нічого змінити у своєму безцільному русі. У процесі розгортання внутрішнього монологу, особисте розчарування оповідача у політичному житті Іспанії епохи диктатури набуває загального характеру, тобто перетворюється на емоційний стан, властивий всій іспанській молоді. Це виражено сформованою займенниками антитезою *todos ≠ cada uno de nosotros*. На граматичному рівні ці відчуття посилює залучення форм *Modo subjuntivo*: *tal vez la imagen del buque fantasma no le sentara mal*, що надає роздумам оповідача про історичну епоху суб'єктивного характеру. Відмітимо, що образ *buque fantasma* має яскраво виражене асоціативне значення ірреальності. Тому уподібнення політичного життя Іспанії у роки диктатури ірреальному образу демонструє нереальність політичних змін у країні. Операцію аналогії забезпечує асоціативна схожість означень *confuso, perdido, lo que no tenía un contorno preciso* та *sin rumbo fijo*.

Так зіставляються елементи Вхідного простору 1 *Загубленість у політиці* та Вхідного простору 2 *Загубленість у морі*.

Другий елемент вхідних просторів ***Країна, що не має мети*** та ***Корабель-примара, що не має мети***. Автор реалістично відображає спогади про недемократичне минуле Іспанії, доносячи до читача думку щодо неможливості змін у політичному житті. Суспільно-політична лексика *dictadura*, топонім *España* та ім'я відомої історичної постаті *Franco* уводяться з метою надати оповіді реалістичності. Проте метою автора є не лише констатація фактів в рамках історико-політичного контексту. У монолозі оповідача простежується інтенція висловити негативне ставлення до політики, а саме зобразити відчуття приреченості, що виражається шляхом дієслівних конструкцій зі значенням повинності *tener + que + infinitivo* та конструкції, що передає найближчий майбутній час або намір *ir + a + infinitivo*, а також форм *Futuro Simple de Indicativo* дієслів *haber, suceder, ser*. Зазначені мовні засоби граматичного рівня формують стверджувальну модальність та наголошують на неможливості вислову будь-яких протестів щодо політичного життя: *En España no va a ocurrir nada, no sucederá gran cosa [...] Habrá dictadura hasta que Franco se muera. Si algún día cambian las cosas será porque tienen que cambiar, porque las cosas cambian, no por lo que hayamos hecho tú o yo* (Trapiello, EBF, 95) – "В Іспанії нічого не станеться, не відбудуться великі справи [...] Пануватиме диктатура до смерті Франко. Якщо одного разу щось зміниться – це станеться, оскільки має статися, тому що самі речі змінюються, а не тому що, щось зробимо ти або я".

Значущим компонентом є суспільно-політична лексика *dictador, ministro, país, príncipe, socialista, gobernar, comunista*. Проте ця конкретна лексика є лише фоном для розвитку кульмінації *desaparecían para siempre*, метою якої є виразити фаталістичність: *El dictador murió en su cama; sus ministros restituyeron el país a un príncipe sin experiencia [...] nadie había oído hablar entonces de los socialistas, pero fueron ellos quienes gobernaron durante años, mientras los comunistas, a los que se les había augurado un próspero porvenir, desaparecían*

para siempre (Trapiello, EBF, 52) – "Диктатор помер у своєму ліжку, його міністри повернули країну принцу без досвіду [...] тоді ніхто не чув про соціалістів, але саме вони багато років утримували владу, в той час як комуністи, яким пророкували процвітаюче майбутнє, зникли назавжди".

Неможливість нічого змінити на краще у період диктатури посилюється дієслівною конструкцією *ir + a + infinitivo* у фразях *iba a demostrar*, *iba a tener*. Шляхом вживання повтору *nada, nada de aquello* цей песимізм набуває кульмінації: *A veces uno oye: «Aquello fue necesario hacerlo.» Se dice tal vez no por fidelidad a los viejos ideales, como a la juventud perdida. Pero lo cierto es que la historia iba a demostrar que nada, nada de aquello iba a tener la menor utilidad* (Trapiello, EBF, 52) – "Іноді чуємо: "Те було необхідно зробити". Можливо, так говорять не через вірність старим ідеалам втраченої молодості. Однак, безсумнівим є те, що історія покаже, що нічого, нічого з того не матиме жодної користі".

Відсутність мети у політичному житті країни нагадує безцільний рух корабля-примари, образ якого супроводжується відчуттям марності буття. Текстовим вираженням елемента Вхідного простору 2 *Корабель-примара, що не має мети* є образ корабля без чіткого курсу *ese quechamarín que vaga sin rumbo fijo* (Trapiello, EBF, 67) та образ корабля-примари *la imagen del buque fantasma* (Trapiello, EBF, 67). Асоціативне значення відсутності мети дозволяє поєднати такі фрази, як *nada de aquello iba a tener la menor utilidad* та *buque fantasma*. Таким чином, відсутність мети у політичному житті, що є ознакою реального, автор зображує через ірреальний образ корабля-примари.

Шляхом операції релятивного мапування текстова ситуація, що зображує емоції оповідача щодо політичної ситуації в Іспанії, утворює Вхідний простір 1 *Іспанія епохи диктатури* та проектується на опис емоцій, які викликає образ корабля-примари, що, у свою чергу, вибудовує Вхідний простір 2 *Корабель-примара*. Елементи Вхідного простору 1 *Іспанія епохи диктатури* – це *Загубленість у політиці*; *Країна, що не має мети*. Елементами Вхідного простору 2 *Корабель-примара* є *Загубленість у морі*; *Корабель-примара, що не має мети*.

Зображення цих емоцій, представлених в різних фрагментах, поєднується в єдиний смисловий континуум. Утворена мережа концептуальної інтеграції передбачає інтегрований простір, де шляхом встановлення зв'язків між двома вхідними просторами виникає емерджентна структура, якій відповідає метафорична субмодель *Іспанія епохи диктатури – Корабель-примара*, що входить до складу метафоричної моделі *реальне – ірреальне* (див. дод. Б, рис. 5 Б).

Прагматичним значенням метафоричної субмоделі є зображення розчарування оповідача з приводу політичного життя Іспанії 60–70-их років. Про реальність обставин, що викликають подібні емоції, свідчить суспільно-політична лексика, топонім та ім'я історичної постаті. Відчуття приреченості та неможливості нічого змінити на краще у період диктатури виражається шляхом вжитку граматичної категорії способу та часу дієслова, дієслівних конструкцій, займенників, а також художніх засобів епітету, антитези, парцеляції та повтору.

3.2.3 Метафорична субмодель *Політичне життя країни – Будинок серед поля*. Події роману Р. Регас "La canción de Dorotea" ("Пісня Доротеї") обертаються навколо заміського будинку, який оповідачка отримує у спадок від батька. Після його смерті донька мала б стати господаркою будинку, проте вона відчуває дискомфорт від перебування у ньому, а тому тільки час від часу приїздить туди з Мадриду. Цю текстову ситуацію можна порівняти з тим, як іспанці після смерті диктатора Ф. Франко, метафоричного образу батька, не могли почувати себе спокійно у власному будинку – своїй країні. Лінгвокогнітивна операція релятивного мапування забезпечує проектування емоцій оповідачки, викликаних політичною ситуацією в Іспанії періоду Переходу, на емоції, що провокує у неї будинок.

Перший елемент вхідних просторів ***Бездіяльність у суспільно-політичному житті*** та ***Бездіяльність у будинку***. Оповідачка роману, викладач столичного університету, розмислює над своїм ставленням до політичного життя Іспанії. Ці роздуми містять суспільно-політичну лексику *país, partido, gobierno, defender, atacar, política*. У її думках

переважають емоції та відчуття розпачу, що знаходить вираження у лексемах, вжитих у заперечному значенні *no afectar*, *inmóvil* і поєднаних семантикою бездіяльності. Метафора з негативним оцінним значенням підкреслює емоційний стан оповідачки, уподібнивши його хворобі *reconcomiéndome en mi decepción*. Персоніфікація *los años pulieron las aristas del resentimiento*, наголошує на тому, що все вже минуло. Через безсилля та небажання нічого змінити у країні оповідачкою оволодіває бездіяльність: *La evolución del país en la última década ya no me afectaba; el cambio de partido en el gobierno, menos aún [...] me quedé inmóvil sin defender ni atacar, reconcomiéndome en mi decepción, una forma como cualquier otra de pasarse al enemigo, hasta que los años pulieron las aristas del resentimiento y dejé de pensar en la política* (Regás, LCDD, 198) – "Еволюція країни в останнє десятиліття вже мене не хвилювала, зміни в правлячій партії – ще менше [...] я непорушно застигла, ні захищаючись, ні атакуючи, страждаючи від розчарування: один з багатьох способів перейти на бік ворога, доки час не притупив лезо образи і я припинила думати про політику". Героїня, ніби виправдовуючись, запитує себе: *Algunos de nosotros, ¿por qué no?, se pasaron a esa derecha que había sido su enemigo* (Regás, LCDD, 198) – "Деякі з нас, чому б і ні, перейшли на бік правих, їх ворога".

Емоції, виражені лексемами і фразами з асоціативним значенням бездіяльності *inmovilidad*, *no afectar*, *calma*, *inmóvil* виникають у оповідачки також під час перебування у будинку: *El calor no me afectaba [...] Ni el sopor de los días de calma, la inmovilidad [...] la desolación [...] mancilla no sólo mis pensamientos y mis actos, sino el paisaje y la casa* (Regás, LCDD, 206) – "Спека мене не хвилювала [...] сонливість спокійних днів, непорушність [...] спустошення [...] заволодіває не тільки моїми думками і діями, але і пейзажем, і будинком"; *esa pesadilla en que se había convertido la espera, la inmovilidad a que se me había condenado* (Regás, LCDD, 63) – "цей жах, на який перетворилося очікування, бездіяльність, на яку я себе засудила". Відчуття розпачу та відчаю, до яких призводить бездіяльність, знаходять кульмінацію у виразному епітеті, що влучно характеризує будинок *casa está muerta* (Regás, LCDD, 73) – "будинок мертвий".

Зосереджуючи увагу на окремих деталях, зазначимо, що психологічний стан розпачу виникає поступово. Він переростає у дещо невідоме, огорнене павутинням, що змальовує порівняння *como una sutil telaraña*, а потім у страх, вербалізований прийомом синестезії *el oscuro temor*. Передчуття невідомого та страх провокує відчуття ірреальності: *el oscuro temor que me envolvía aún como una sutil telaraña y, aunque me asfixiaba, soporté con estoicismo y aprensión el inmóvil y enrarecido ambiente del cuarto* (Regás, LCDD, 286) – "темний страх, який мене все ще огортав, як найтонша павутина і хоча я задихалася, все одно стійко та з огидою витримувала непорушну і розріджену атмосферу кімнати".

Психологічний стан оповідачки, зображений текстовою ситуацією *Бездіяльність у суспільно-політичному житті країни* і сформований лексемами та фразами *no afectar, inmóvil*, проектується на її психологічний стан, представлений текстовою ситуацією *Бездіяльність у будинку*, що також знаходить вираження у фразах *no afectar, inmóvil*. Операція аналогії поєднує перший елемент Вхідного простору 1 *Бездіяльність у суспільно-політичному житті країни* та перший елемент Вхідного простору 2 *Бездіяльність у будинку*.

Другий елемент вхідних просторів ***Розчарування у політиці*** та ***Рознач, викликаний перебуванням у будинку***. Авторка не зупиняється на зображенні політичної ситуації країни, про що свідчить суспільно-політична лексика *público, político*. Їй важливо зануритися у думки оповідачки, у її емоційний стан, зрозуміти причину відсторонення еліти нації від політики та суспільно-політичного життя. Уживання метафори *fría distancia*, що містить прикметник сенсорного характеру, свідчить про те, що героїня не лише усвідомлює логічно, але й відчуває своє байдуже ставлення до політики. Використання метафори *escudaba en la deserción* демонструє те, що для героїні відчуття розчарування є виправданням її індіферентності.

Оповідачка примушує себе повірити у те, що не тільки вона, але й всі ховаються замість того, щоб діяти. Ця загально прийнята норма, на думку героїні, виражена порівнянням *Yo, como tantos otros*. Відтак авторка зображує не лише думки героїні, але й її почуття: *Yo, como tantos otros, me escudaba en la*

decepción [...] con ella justificaba la fría distancia que había tomado con la vida pública y con los hombres y mujeres que se dedicaban a la política (Regás, LCDD, 197) – "Як і багато інших, я ховалася в розчаруванні [...] ним я виправдовувала холодну відстань, на яку я віддалилась від суспільного життя і від чоловіків і жінок, що присвячували себе політиці".

Героїня перекладає відповідальність за індиферентність щодо політичного життя на свого чоловіка, що зображує яскрава метафора, посилена емфазою *fue él quien me transmitió o me inoculó el virus*. Індиферентність є вірусом, що передається від однієї людини до іншої, заражаючи таким чином усіх. При цьому це відбувається без вини людини. Замість того, щоб діяти та змінювати життя країни на краще, людина обирає зручний образ жертви. Уточнення *el virus, o la lucidez* підмінює негативне семантичне значення лексичної одиниці *virus* на позитивне значення, притаманне іменнику *lucidez*. Відтак розпач змінює негативну емотивну оцінку на позитивну: *fue él quien me transmitió o me inoculó el virus, o la lucidez, de la decepción, al tiempo que también él, y yo con él, olvidaba por inútiles tantas otras luchas como habíamos hecho nuestras en la universidad* (Regás, LCDD, 198–199) – "саме він заразив мене вірусом, ясністю, розчаруванням, тоді він і я з ним, через непотрібність, забували багато протестів, організованих нами в університеті".

Психологічний стан, викликаний розчаруванням у політиці, співпадає з психологічним станом розпачу оповідачки, спровокованим її перебуванням у будинку. Лексикографічне значення іменників *decepción* *sust, f.* "Frustración que se da al desengañarse" [237] та *desolación* *sust, f.* "Soledad, ausencia de vida en un lugar" [237] підтверджує цю семантичну близькість.

Як у випадку з вірусом, який є актантом дії, що перетворює людину на реципієнта, тим самим знімаючи з неї відповідальність, вживання персоніфікації свідчить про те, що винною є не людина, а її емоційний стан, тобто відчуття розпачу: *la desolación [...] mancilla no sólo mis pensamientos y mis actos, sino el paisaje y la casa* (Regás, LCDD, 206) – "спустошення [...] заволодіває не тільки моїми думками і діями, але і пейзажем, і будинком".

Метафори *caía la noche* та *entraba en el ámbito de la desolación*, а також прикметник *deshabitada* довершують художній образ будинку: *caía la noche, envuelta en el vaho de una casa deshabitada [...] entraba en el ámbito de la desolación* (Regás, LCDD, 206) – "Надходила ніч, закутана в димку безлюдного будинку [...] входила до царини спустошення".

Так відбувається зіставлення елементів Вхідного простору 1 *Розчарування у політиці* та Вхідного простору 2 *Рознач, викликаний перебуванням у будинку*.

Третій елемент вхідних просторів ***Віддаленість від суспільно-політичного життя*** та ***Ізольованість будинку***. Про віддаленість героїні від суспільно-політичного життя свідчить посилений епітетом іменник *la fría distancia*. Суспільно-політична лексика *público, político, transición, lucha, dictadura, franquista*, шляхом уведення до оповіді історичного контексту, зображує реалістичність ситуації. Оповідачка, виправдовуючись *creía justa porque*, перекладає з себе відповідальність на політичні обставини *de forma muy distinta de cómo la habíamos esperado*. Ужиток паралелізму *una transición que se había hecho [...] una transición que había barrido* дозволяє авторці зобразити, як оповідачка розвиває цю думку. Героїня звинувачує період переходу до демократії, що знаходить вираження у вживанні стилістичного засобу персоніфікації *una transición que había barrido de un plumazo la lucha*. З метою знайти виправдування своїм вчинкам, оповідачка зазначає, що не лише вона, але й інші залишились осторонь від політики, що знаходить вираження у вживанні дієслова *esperar* у 3-ій особі множини. Оповідачка вважає, що вона зробила, все що було в її силах, проте обставини виявились сильнішими за неї. Це підтверджено епітетами *apagado, no inexistente*. У результаті утворюється детальний опис емоційного стану людини, спровокований реальними політичними подіями: *la fría distancia que había tomado con la vida pública y con los hombres y mujeres que se dedicaban a la política. Una decepción que creía justa porque entre otras cosas nacía en una transición que se había hecho de forma muy distinta de cómo la habíamos esperado, una transición que había barrido de un plumazo la lucha contra la dictadura, que permitía seguir en sus puestos a los*

colaboradores y que había puesto de manifiesto la debilidad de la izquierda, en una apagada, cuando no inexistente, lucha contra la reacción (Regás, LCDD, 197–198) – "холодна відстань, на яку я віддалилась від суспільного життя і від чоловіків і жінок, що присвячували себе політиці. Розчарування, яке я вважала справедливим, оскільки воно народжувалось на етапі переходу до демократії, який проходив зовсім не так, як ми очікували. Перехід до демократії миттєво згасив боротьбу проти диктатури, дозволив надалі займати свої посади співробітникам і висвітлив слабкість "лівих" у згаслій, якщо не сказати неіснуючій, боротьбі проти реакції".

Оскільки будинок героїні розташований серед поля ізольовано від інших будинків, тобто також є віддаленим *está en medio del campo* (Regás, LCDD, 76), елемент Вхідного простору 1 *Віддаленість від суспільно-політичного життя* зіставляється з елементом Вхідного простору 2 *Ізольованість будинку*.

Четвертий елемент вхідних просторів ***Невизначеність щодо політичної боротьби і Незнання того, що відбувається у будинку***. Індиферентність політичних поглядів героїні відображено риторичним запитанням *yo también había luchado cuando estaba en la universidad durante la dictadura franquista [...] Pero ahora me preguntaba [...] ¿para qué?* (Regás, LCDD, 198) – "я теж боролася, коли навчалась в університеті у період франкістської диктатури [...] але зараз я запитую себе [...] навіщо?". Інше риторичне запитання *¿Pero es mía esta casa? Qué extraño no reconocerla como propia* (Regás, LCDD, 73) – "Але це ж мій будинок? Як дивно не впізнавати в ньому власний" характеризує незнання подій, що відбуваються у будинку, про що свідчить дієслово у заперечному значенні *no reconocer*. Це незнання не виключає можливості присутності ірреального, що впливає з наявності іменника *demonio*, дієслів *ocultar*, *oscurecer* та прикметників *extraño*, *trascendental*, *insólito*, *misterioso*, *incomprensible* на позначення неznаного та ірреального: *el silencio de un atardecer de invierno podía ocultar mil demonios* (Regás, LCDD, 63) – "тиша зимового заходу могла таїти в собі тисячу демонів"; *las sombras y las nubes que hasta entonces oscurecían la historia de mi casa* (Regás,

LCDD, 172) – "тіні і хмари, що до того часу затьмарювали історію мого будинку"; *único lugar del mundo donde [...] ocurrían cosas trascendentales e insólitas* (Regás, LCDD, 196) – "єдине місце у світі, де [...] відбувалися трансцендентальні і незвичайні речі"; *los misteriosos e incomprensibles hechos [...] que se habían sucedido en la casa* (Regás, LCDD, 173) – "таємничі та незбагненні події [...] що сталися в будинку".

Порівняння *volver a casa era como sumergirme de nuevo en un terreno vago y desconocido [...] plagado de peligros* (Regás, LCDD, 115) – "повернутися у будинок означало знову ступити на неясні і незнайомі землі [...] повні небезпеки", персоніфікація *El silencio parecía haber tomado cuerpo y retumbaba* (Regás, LCDD, 76) – "Тиша, здавалось, набувала плоті і гуркотіла", гіпербола *Mi casa [...] yace en una sombra más oscura que la noche misma* (Regás, LCDD, 73) – "Мій будинок [...] покоїться в тіні темнішій від самої ночі" та антитеза *La tiniebla de mi habitación se poblaba de imágenes, y el silencio, de ruidos* (Regás, LCDD, 76) – "Темряву моєї кімнати наповнювали образи, а тишу – шум" яскраво змальовують загрозливий, небезпечний та ірреальний образ будинку.

Витримані в рамках перелічення, лексичні поля на позначення кінестетичних *perseguir, romper* та аудіальних відчуттів *grito, rugir, ruido, sonido* надають художньому образу будинку динамічності та небезпеки: *un universo de oscuridad me perseguía, y los gritos de las rapaces nocturnas se ampliaban, las puertas rugían, mis pies rompían el suelo y los ecos de tantos ruidos y sonidos distintos se juntaban* (Regás, LCDD, 77) – "Світ темряви переслідував мене і посилювались крики нічних хижих птахів, двері гарчали, мої ноги ламали підлогу, і змішувались відгомони багатьох різних шумів і звуків". Опис будинку, який викликає виключно негативні емоції, доповнює яскрава метафора *la casa emergía de la sombra como una mole más negra aún, espesa y borrosa como un mal sueño* (Regás, LCDD, 73) – "будинок поставав з тіні, наче найчорніша громадина, густа і нечітка, наче жахливий сон".

Переконливість думки про те, що невизначеність героїні щодо політичної боротьби зіставляється з її незнанням того, що відбувається у будинку,

забезпечує наявність риторичних запитань у першій *¿para qué?* та другій *¿Pero es mía esta casa?* текстових ситуаціях. Відтак четвертим елементом Вхідного простору 1 є *Невизначеність щодо політичної боротьби*, а четвертим елементом Вхідного простору 2 є *Незнання того, що відбувається у будинку*.

Отже, реальні події, що відбулись в політичному житті Іспанії, знаходять вираження в ірреальному образі будинку. Операція релятивного мапування забезпечує зіставлення елементів Вхідного простору 1 *Політичне життя країни* (Бездіяльність у суспільно-політичному житті; Розчарування у політиці; Віддаленість від суспільно-політичного життя; Невизначеність щодо політичної боротьби) та Вхідного простору 2 *Будинок серед поля* (Бездіяльність у будинку; Розпач, викликаний перебуванням у будинку; Ізольованість будинку; Незнання того, що відбувається у будинку). Інтегрований простір мережі концептуальної інтеграції співпадає з метафоричною субмоделлю *Політичне життя країни – Будинок серед поля* (див. дод. Б, рис. 6 Б). Емерджентну структуру, що виникає, можна сформулювати як *реальне – ірреальне* та навести відповідну їй метафоричну модель *реальне – ірреальне*.

Прагматичний потенціал метафоричної субмоделі полягає у тому, що емоційний стан героїні, викликаний періодом переходу до демократії, прочитується безпосередньо через її, відзначений ознаками ірреальності, емоційний стан, який провокує перебування у будинку. Реалістичність історичної події забезпечується уживанням суспільно-політичної лексики. Натомість ірреальний образ будинку створюють такі мовностилістичні засоби, як лексичні поля на позначення кінестетичних та аудіальних відчуттів, метафора, порівняння, синестезія, персоніфікація, гіпербола, антитеза, епітет, а також емфаза, паралелізм, перелічення і риторичне запитання. На граматичному рівні емоційний стан героїні передає категорія особи та числа дієслова.

3.3 Створення метафоричних субмоделей шляхом контрастивного мапування

Контрастивне мапування являє собою лінгвокогнітивну операцію проектування онтологічно споріднених властивостей, притаманних тим чи іншим складникам одного ментального простору, на протилежні за змістом властивості іншого [12, с. 230]. Розглянемо на фактичному матеріалі сформовані цим методом метафоричні субмоделі.

3.3.1 Метафорична субмодель *Юнаки, поранені на війні – Ірреальні істоти*. Роздивимось операцію контрастивного мапування на прикладі метафоричної субмоделі, побудованої на матеріалі роману Х. Наварро "La casa de padre" ("Будинок батька").

Перший елемент вхідних просторів ***Юнак, поранений шрапнеллю*** та ***Примара***. Ключовим елементом текстової ситуації є невиліковна хвороба пораненого на війні юнака, добровольця Іспанської Фаланги (250-а піхотна "Блакитна" дивізія), що повернувся покаліченим з боїв на території Росії. Цей історико-політичний контекст роману знаходить вираження в таких рядках: *Volví de la guerra cuando me quedaban seis meses de vida. Me habían dado el alta en el Hospital Militar de Madrid. No me habían dado el alta por estar curado: me habían dado el alta porque ni estaba curado ni tenía cura. Me quedaban seis meses de vida: me daban el alta, me despedían de los hospitales para que me muriera en otro sitio.* (Navarro, LCDP, 11) – "Я повернувся з війни коли мені лишалося шість місяців життя. Мене виписали з військового шпиталю Мадриду. Виписали не тому, що вилікували, виписали, тому що не вилікували, бо неможливо було вилікувати. Мені лишилося шість місяців життя, мене виписали, зі мною попрощалися у шпиталі, аби я помер в іншому місці". Автор залучає чотириразовий повтор *me habían dado el alta* та дворазовий повтор *me quedaban seis meses de vida* з метою підкреслити

трагічність обставин. Для створення реалістичності ситуації використовуються власні назви *el Hospital Militar de Madrid* та іменник *guerra*.

За принципом селективної аналогії, у текстових ситуаціях, що зіставляються шляхом контрастивного мапування, передбачається наявність взаємовиключних властивостей, між якими існує онтологічна спорідненість. Проектуванню піддаються такі ознаки ментальних просторів, що знаходяться на периферії їх семантичного поля, порівняно з центральними, прототиповими ознаками цих сутностей [12, с. 231]. Відтак у фрагменті, де мова йде про смертельно пораненого юнака на фронті у Росії: *monstruo vivo entre tantos como habían muerto en Rusia, con el uniforme de gala de Falange y [...] la Cruz de Hierro en el ojal* (Navarro, LCDP, 273) – "справжній монстр серед багатьох, хто загинув у Росії, вбраний в урочисту форму Фаланги [...] і Залізний хрест у петлиці", мапування відбувається на периферії семантичного поля зі значенням *реальність*, що представлено топонімом *Rusia* і власними назвами *Falange*, *Cruz de Hierro*, та протилежного семантичного поля *ірреальність*, про що сигналізує іменник *monstruo*. Образ персонажа формується шляхом контрастивного мапування через когнітивну процедуру накладання складників *ірреальне* та *реальне*.

Метою уведення до текстової тканини займенника 1-ої особи однини у репліках персонажа, що вважає себе мертвим, є створення відчуття ірреальності завдяки наближенню до читача голосу примари: *el muerto era yo*. Ірреальність ситуації посилює парадоксальний вислів *el muerto era yo, que todavía estaba vivo*. Натомість іменник *batalla*, що належить до військової лексики, нагадує читачу про історичний контекст. У такий спосіб підтверджується контраст між реальним та ірреальним: *sentían [...] la emoción y el orgullo de haber andado con uno que murió en una batalla famosa, aunque el muerto era yo, que todavía estaba vivo* (Navarro, LCDP, 13) – "відчували [...] хвилювання і гордість, провівши час з тим, хто загинув у відомій битві, хоча мерцем був я, досі живий".

Наступний фрагмент ділиться на дві частини. Спочатку непомітність оповідача знаходить вираження у паралельних конструкціях *yo no estuviera en*

ningún sitio та *yo no estaba en ningún sitio*. У другій частині фрагменту оповідач приходить до висновку, що саме після того, як він, смертельно хворий, повернувся з війни, його стали помічати. Першу та другу частини завершує антонімічна пара прикметників *invisible* $\neq$ *visible*. Мовні засоби з асоціативним значенням *реальне* та *ірреальне* забезпечують контрастивне зіставлення. Свідченням реального є іменник *guerra*. Іменник *fantasma* та парадоксальний вислів *muerto que salía de paseo* є доказом ірреального: *gente que nunca me había visto a mí, que fingía no verme o, peor, mucho peor, que no me veía, como si yo no estuviera en ningún sitio como si todos se hubieran puesto de acuerdo en que yo no estaba en ningún sitio, siempre invisible, hasta que volví de la guerra cuando me quedaban seis meses de vida y, entonces, cuando era un fantasma, un muerto que salía de paseo, me volví misteriosamente visible* (Navarro, LCDP, 15-16) – "люди, які ніколи мене не бачили, робили вигляд, що мене не бачать, або, що ще гірше, набагато гірше, мене не бачили, ніби мене ніде не було, ніби всі змовились, що мене ніде не було, завжди невидимий, доки не повернувся з війни, коли мені лишалося шість місяців життя, і тоді, коли я був примарою, мерцем, що виходив на прогулянку, я загадковим чином став видимим".

Серед мовного інструментарію, метою залучення якого є створення відчуття ірреальності, відмітимо паралелізм *fotos de muertos o fotos de fantasmas* та ампліфікацію *me veían muerto y me enseñaban fotos de muerto, y me veían como un fantasma y me enseñaban fotos de fantasmas*. При цьому іменник *fantasma* виступає лексичною домінантою: *las mujeres roídas y roñosas que venían al recibidor de mi casa con fotos de muertos o fotos de fantasmas, como cuando lejos de tu pueblo te encuentras con otro que es de tu pueblo y le enseñas fotos de gente de tu pueblo para ver si la conoce: me veían muerto y me enseñaban fotos de muerto, y me veían como un fantasma y me enseñaban fotos de fantasmas* (Navarro, LCDP, 263) – "обгризені і коростяві жінки, що приходили до передпокою мого будинку зі світлинами мертвих або світлинами примар, наче, коли далеко від твого села зустрічаєш людину з твого села і показуєш їй світлини мешканців твого села, щоб побачити чи знає вона їх: на мене дивились, як на мерця, і мені

показували світлини мерців, на мене дивились, як на примару, і мені показували світлини примар".

Автор майстерно залучає виражальні можливості непрямой фонологічної іконічності, у якій зв'язок між позначуваним та позначальним носить метафоричний характер. Відтак негативне враження, яке опис юнака справляє на читача, підкреслюється звуковою організацією, де превалюють структури, до складу яких входить звук [m]: *Me daba miedo despertarme a medianoche, y más miedo volver a dormirme, por si me moría mientras dormía [...] Me moría de miedo a morirme [...] un minuto después sentiría mucho más miedo mientras buscaba un poco de luz [...] mientras me miraba la mano*. Оскільки у даному випадку звук [m] наявний у лексичних одиницях з негативним емоційним значенням *miedo*, *morir*, його використання в інших лексемах посилює це емоційне значення. Алітераційне накопичення у відносно невеликому фрагменті приголосного [m] є семантично необґрунтованим, проте воно утворює особливе локальне напруження текстової тканини та робить уривок виключно експресивним.

Варто зазначити, що емоційний резонанс у читача створюється також іншими мовними засобами. У відносно невеликому фрагменті іменник *miedo* набуває десятиразового повтору, лексеми зі спільним семантичним значенням *muerto*, *morir* уживаються дев'ять раз. Лексико-асоціативне поле з домінантою *темрява* посилює негативний емоційний стан читача. Іменники *noche*, *oscuridad*, *negrura*, а також прислівник *a oscuras* вживаються один раз, іменник *medianoche* вживається тричі. Граматична дієслівна конструкція *volver + a + infinitivo* позначає повтор дії та власне сама повторюється двічі. Велика кількість паралелізмів *miedo de estar muerto – miedo a estar muerto; despertado a medianoche – despertarme a medianoche; dormirme poco a poco – morirme poco a poco* та антитеза *luz lleno de oscuridad* вибудовують синтаксичну фігуру ампліфікації. Автор не зупиняється на статичному описі страху, він надає цьому відчуттю динамічності шляхом вживання прислівника *sentía mucho miedo*, його подальшого заперечення *no era mucho miedo* та кульмінації, що містить інтенсифікатор *sentiría mucho más miedo*.

За рахунок акустичного ефекту та великої кількості лексичних повторів негативної тональності створюється особливий "гіпнотичний" ритм оповіді, який посилює напруження та створює емоційний резонанс у читача: *muerto de miedo de estar muerto, muerto de miedo a morirme de noche [...] entonces me contaba los dientes con la punta de la lengua para quitarme el miedo a estar muerto, y me dormía contándome los dientes. Y me despertaba: el miedo era más grande antes de abrir los ojos, cuando me daba cuenta de que otra vez me había despertado a medianoche. En la negrura de los ojos cerrados adivinaba que todavía era medianoche. Me daba miedo despertarme a medianoche, y más miedo volver a dormirme, por si me moría mientras dormía, como si volver a dormirme poco a poco fuera morirme poco a poco, engañado, creyendo que sólo me dormía. Me moría de miedo a morirme, sentía mucho miedo, pero sabía que todavía no era mucho miedo, porque un minuto después sentiría mucho más miedo mientras buscaba un poco de luz en el espejo lleno de oscuridad, mientras me miraba la mano, invisible, a oscuras* (Navarro, LCDP, 26–27) – "мертвий від страху бути мертвим, мертвий від страху померти вночі [...] я тоді рахував зуби кінчиком язика, щоб позбутися страху бути мертвим, і я засинав, рахуючи зуби. І я прокидався: страх був сильнішим перед тим, як відкрити очі, коли я розумів, що я знову прокинувся серед ночі. У темряві, з закритими очима, я здогадувався, що досі тривала ніч. Я боявся прокидатися вночі і ще більше боявся знову засинати, оскільки я б міг померти уві сні, наче знову повільно засинати значило повільно вмирати, обманутим, вважаючи, що я всього-на-всього засинав. Я вмирав від страху померти, я відчував сильний страх, але знав, що це ще не занадто сильний страх, бо через хвилину я б міг відчувати набагато більший страх, шукаючи трохи світла в дзеркалі, повному темряви, споглядаючи свою невидиму руку у темряві".

Ірреальне знаходить вираження у парадоксальному вислові *un muerto que hablara*, що міститься у рядках: *Y yo decía: Baviera. Y las mujeres repetían, Baviera, Baviera, como si le rezaran a un muerto que hablara en nombre de los muertos* (Navarro, LCDP, 12) – "І я казав: Бав'єра. І повторювали жінки, Бав'єра, Бав'єра, ніби молилися мерцю, що віщував від імені мерців".

З метою уподібнення оповідача до ірреальної істоти, автор вживає метафору *yo tenía la muerte dentro, era un monstruo* (Navarro, LCDP, 63) – "смерть знаходилась у мене всередині, я був монстром" та порівняння *como un fantasma, como uno que oye voces a través de las paredes* (Navarro, LCDP, 57) – "як примара, як той, хто чує голос крізь стіни", у яких ознакою ірреального є іменники *fantasma* та *monstruo*.

У результаті процедури контрастивного мапування відбувається зштовхування полюсних ознак елементів царини джерела *реальне* і царини мети *ірреальне*. Відтак маємо перший елемент Вхідного простору 1 *Юнак, поранений шрапнеллю* та перший елемент Вхідного простору 2 *Примара*.

Другий елемент вхідних просторів ***Юнак з відмороженими кінцівками*** та ***Людина-робот***. У цій текстовій ситуації мова йде про ще одного добровольця Блакитної дивізії, що повернувся з Росії з відмороженими кінцівками: *el hombre congelado, el hombre de los pies congelados y las botas ortopédicas [...] lucía la banda de tela negra sobre la camisa azul de Falange Española* (Navarro, LCDP, 65) – "заледеніла людина, людина з відмороженими ногами в ортопедичних черевиках [...] виблискувала стрічка з чорної матерії на блакитній сорочці Іспанської фаланги". Увагу привертає те, що покалічений на війні юнак Рафаель, хоча і має власне ім'я, неодноразово називається *el congelado* або *Málaga*, що уособлює в одному випадку реальні ознаки, а в другому – ірреальні: *mi camarada Málaga, el monstruo congelado* (Navarro, LCDP, 277) – "мій товариш Малага, заледенілий монстр". Ознакою реального є топонім *Málaga*, ірреального – синекдоха *monstruo congelado*.

В описі обох юнаків, що повернулись з війни, відчувається горе батьків, чий сини у такому ранньому віці припинили нормальне життя. Цьому сприяє метафора *heridos de muerte*, повтор *con las orejas cortadas y los dedos cortados* та епітет *moribundo*. Реалізація інформативно-семантичного змісту сприяє побудові метафоричної субмоделі, надаючи описам додаткового смислового звучання, емоційного забарвлення, негативної експресивності: *Me abrazaba como si fuera mi hermano de leche [...] dos hijos que han vuelto de la guerra, heridos*

de muerte, con las orejas cortadas y los dedos cortados, con metralla en los pulmones, moribundos (Navarro, LCDP, 47) – "Він мене обіймав, ніби рідний брат [...] два сина, що повернулися з війни, поранені смертю, з обрізаними вухами і обрізаними пальцями, з картечкою в легенях, при смерті".

Шляхом персоніфікації *los ojos que le había quemado la nieve de Rusia* (Navarro, LCDP, 48) – "очі, які йому випалив сніг Росії", автор зображує сніг, як ворога, уособлюючи у ньому військову агресію. Каліцтво Рафаеля відтворюють прикметники *pierna atrofiada* [...] *las encías negras* y los dientes *destruidos* (Navarro, LCDP, 65– 66) – "скалічена нога [...] чорні ясна і зруйновані зуби" і порівняння *El congelado sonreía o, sin labios, enseñaba las encías negras como la banda de tela negra, los dientes destruidos* (Navarro, LCDP, 65) – "Заледенілий посміхався або, без вуст, показував чорні ясна, як смужку чорної тканини, зруйновані зуби".

Серед образно-стилістичних засобів виокремлюємо антитезу *negros en la cara blanca*, паралелізм *orejas deformadas, comidas – labios deformados, comidos* та лексичний ряд *sin terminar, deformado, comido, corroído* з семантичною конотацією диспропорційності: *Tenía [...] una cara sin terminar, y tenía orejas deformadas, comidas [...] la nariz y los labios deformados, comidos, corroídos, negros en la cara blanca* (Navarro, LCDP, 44– 45) – "Він мав [...] незавершене обличчя і деформовані, з'їдені вуха [...] з'їдені, роз'їдені, чорні на білому обличчі деформовані ніс і губи".

Емоційно зумовлений образ створюють мовні засоби на зразок ампліфікації, вираженої нагромадженням епітетів, які поєднує сема *руйнування* *roído, congelado, amputado, mordido*, полісиндетону, вираженого частим повтором сполучника "y", антитези *faltaban [...] dedos ≠ llenos de dedos* та паралелізму *roídos por el frío [...] mordidos por el frío*. Синекдоха *los dedos roídos me tocaban la cara* передає тактильні відчуття. З метою поглибити змістову насиченість образу автор залучає персоніфікацію *la lepra del frío le había comido los dedos* і порівняння *como si el frío fuera un ceco*. Так холод перетворюється на агресивного ворога, образ російської агресії, спрямованої проти бійців

Блакитною дивізії. Власні назви *el Hospital de Berlín, el Hospital de Madrid* свідчать про реальність ситуації: *le faltaban las puntas de los dedos, los dedos roídos por el frío, congelados, amputados, caídos a pedazos, mordidos por el frío como si el frío fuera un cepo, la lepra del frío le había comido los dedos y los labios y la nariz y las orejas, el Hospital de Berlín y el Hospital de Madrid estaban llenos de dedos comidos por el frío, y los dedos roídos me tocaban la cara* (Navarro, LCDP, 46) – "йому бракувало кінчиків пальців, пальці обгризені холодом, заледенілі, ампутовані, розірвані на шматки, покусані холодом, наче холод був капканом, проказа холоду з'їла його пальці і губи, і ніс, і вуха, шпиталі Берліну і шпиталі Мадриду переповнювали пальці, з'їдені холодом, і обгризені пальці торкалися мого обличчя".

Іконічність є потужним інструментом емоційного впливу на читача. Автор, спираючись на природну якість того чи іншого звуку, досягає увиразнення вислову. Алітерації, що викликають певні додаткові асоціації, проаналізуємо на прикладі опису Рафаеля, тяжко пораненого у бою: *empezó a oírse el ruido de los bastones contra el suelo, como si el batería de otra orquesta que no era la Orquesta Saturno golpeará una baqueta contra el filo del timbal, y se oía un arrastrar de pies, unas botas pesadas que se arrastraban contra el suelo, como si un bailarín monstruoso estuviera irrumpiendo en el salón de baile* (Navarro, LCDP, 65) – "почулись удари ціпків по підлозі, наче барабанщики іншого оркестру, не оркестру Сатурн, били палицею по краю барабана, і було чути, як волочились ноги, важкі черевики, що волочились підлогою, ніби монструозний танцюрист урвався в залу". Окрім іменника *ruido*, що вирізняється ониматопеїчною етимологією, уривок набуває конотативної іконічності, що здатна викликати пов'язані з шумом асоціації. Артикуляційна характеристика алітераційного накопичення фонічних структур з центральним вібрантом [r] реалізує ониматопеїчний звуковий ефект шуму: *oírs–elr–contr–otr–orq–orq–urn–contr–arr–astr–ar–arr–str–contr–str–irr*. Цікавим нюансом є лексема *monstruoso*, яка є семантично необґрунтованою, однак завдяки своїй фонічній структурі цілком уписується в загальну іконічну схему аудіального образу. Лексичне наповнення

фрагменту з асоціативним значенням шуму *oírse, ruido, orquesta, timbal* сприяє взаємодії звукового та змістового плану тексту та створює додаткове емоційне напруження.

Слід виокремити випадок, коли семантичне підкріплення іконічності є опціональним і реалізується шляхом метафоричного переносу. В уривку *su voz sonaba ronca, emborronada, como varias voces superpuestas y asincrónicas* (Navarro, LCDP, 46–47) – "його голос звучав хрипло, нечітко, як кілька голосів один над іншим і асинхронних" голос юнака зображений етимологічно онома-топеїчною лексемою *ronco*. Використання фонічних структур *ronc–rro–cró* сприяє створенню акустичного ефекту, надаючи онома-топеїчного характеру лексичним одиницям, що етимологічно не належать до звукозображальних.

Триразовий повтор лексеми онома-топеїчного характеру *crujir* додатково конотується алітерацією *cruj-cruj-cruj*, відтворюючи акустичний ефект скрипу, що супроводжує опис скаліченого на війні юнака: *Rafael el congelado crujía como un autómeta, y, entre crujido y crujido se oían los pasos* (Navarro, LCDP, 65) – "Рафаель, заледенілий, скрипів, як заведений, і серед скрипу, і скрипу, було чути кроки". Важливу роль у звуковій організації художнього опису юнака відіграє вібрант [r], який у взаємодії з семантичною компонентою набуває негативних конотацій, адже [r] "дратує слух: з однорідних йому звуків він найміцніший" [37, с. 187]. Паралельне використання онома-топеїчних слів та алітерації, що дублює приголосні фонemi, які входять до складу звукозображальної одиниці, підвищує експресію онома-топеїчної лексеми та художнього образу в цілому. Фонологічна іконічність "озвучує" образ персонажа завдяки впливу звуків мовлення на сприйняття читача.

Продуктивним засобом створення ірреального образу персонажа є порівняння: *La voz era ronca, como tres o cuatro voces juntas, una sobre otra, borrándose unas a otras mientras decían lo mismo, como si no fuera la voz del muchacho, sino la voz de un trío de fantasmas que se le hubiera metido dentro* (Navarro, LCDP, 45) – "Голос був хрипкий, як три або чотири голоси разом, один над іншим, стираючи один одного, в той час як вони промовляли одне й те

саме, наче це був не голос юнака, а голос трьох примар, що оселилися у ньому". Лексеми на позначення звуку *voz*, *ronco* є семантичними сигналами створення аудіального образу. Свідченням ірреальності є іменник *fantasma*.

Ірреальність художнього образу додатково посилюють епітет *La cara [...]* *monstruosa* (Navarro, LCDP, 47) – "Обличчя монструозне" та розгорнуте порівняння *difundía a su alrededor, como si estuviera muerto, una luminosidad, el halo que los fotógrafos ponen alrededor de las cabezas cuando retocan la foto de los padres o los hijos muertos* (Navarro, LCDP, 47) – "він поширював навколо себе, наче був мертвий, світло, гало, яке фотографи розміщують навколо голів, коли ретушують світлини померлих батьків або дітей".

Військова лексика *uniforme*, *Falange* контрастує з іменником на позначення ірреального *prodigio* та має високий емоційний потенціал – здатність викликати почуття страху через вторгнення ірреального у реальне життя. У нашому випадку ірреальне відтворює військову агресію та горе, яке вона спричиняє: *miraban al recién llegado como quien aprecia un ingenio mecánico, un prodigio, un fenómeno de la naturaleza, un hombre sin orejas ni nariz ni boca con uniforme de Falange* (Navarro, LCDP, 66) – "вони дивилися на новоприбулого, як ті, хто оцінює механічний винахід, диво, чудо природи, людину в якій не було ні вух, ні носа, ні рота, вбрану в уніформу Фаланги".

Скалічений на війні юнак уподібнюється ірреальній істоті – напівлюдині-напівроботу. Оскільки залізо є матеріалом для виготовлення механізмів, залучення іменника *hierro* доводить це твердження: *las botas de hierro* (Navarro, LCDP, 66) – "залізні чоботи". Лексичний ряд *autómata*, *ingenio mecánico* поєднує спільне асоціативне значення *робот*.

Таким чином виводимо другий елемент Вхідного простору 1 *Юнак з відмороженими кінцівками* та другий елемент Вхідного простору 2 *Людина-робот*.

Формування поняттєвих контрастивних схем мережі концептуальної інтеграції супроводжується когнітивною процедурою зштовхування протилежних значень *реальне* та *ірреальне*. Елементами Вхідного простору 1 *Юнаки, поранені на війні* є *Юнак, поранений шрапнеллю* та *Юнак з відмороженими*

кінцівками. Елементами Вхідного простору 2 *Ірреальні істоти* є *Примара* та *Людина-робот*. Відповідну метафоричну субмодель реалізує формула *Юнаки, поранені на війні – Ірреальні істоти* (див. дод. Б, рис. 8 Б). В межах одного концептуального простору протиставляються протилежні прояви однієї онтологічної сутності *реальне – ірреальне*, звідки походить формула метафоричної моделі.

Зображення тяжко поранених добровольців Іспанської фаланги свідчить про історико-політичний контекст роману, що доводить військова лексика, топоніми і власні назви, та посилює ужиток фонологічної іконічності. Мовна реалізація ірреального здійснюється за допомогою чіткого добору мовних засобів: лексико-асоціативного поля з конотаційним елементом *ірреальне*, лексем на позначення аудіальних відчуттів, парадоксального вислову, метафори, порівняння, синекдохи, антитези, персоніфікації, епітету, категорії числа займенника, дієслівної конструкції. Повтор, полісиндетон, ампліфікація та паралелізм формують синтаксичний малюнок текстової тканини, що створює ефект "гіпнотичного" ритму і посилює напругу оповіді.

3.3.2 Метафорична субмодель *Монтжуїк – Зачарований будинок*.

Прикладом метафоричної субмоделі, побудованої шляхом контрастивного мапування у романі К. Руїса Сафона "La sombra del viento" ("Тінь вітру"), є *Монтжуїк – Зачарований будинок*.

Перший елемент вхідних просторів *Ті, хто загинув у фортеці* та *Ті, хто загинув у будинку*. На початку Громадянської війни в Іспанії 1936 року республіканці використовували фортецю Монтжуїк для винищування франкістів, а потім, у період диктатури, вже франкісти у фортеці страчували націоналістів, анархістів, соціалістів і республіканців. Так само був страчений президент уряду Каталонії Люїс Кумпаньш. До 1960 року Монтжуїк слугував військовою в'язницею та місцем катування і розстрілу політичних в'язнів. Ці історичні події знаходять відображення у романі: *Las tropas del general Goded enfilaron la Diagonal y el paseo de Gracia en dirección al*

centro, donde empezó el fuego [...] *Los días más negros de la guerra en Barcelona* [...] *Al poco de iniciarse la refriega, las tropas del general Goded se rindieron* [...] *El gobierno de Lluís Companys parecía haber recobrado el control* [...] *Barcelona había pasado a estar en poder de los sindicatos anarquistas. Tras días de disturbios y luchas callejeras, corrió finalmente el rumor de que los cuatro generales rebeldes habían sido ajusticiados en el castillo de Montjuïc poco después de la rendición* [...] *el pelotón de fusilamiento era de siete hombres, pero que en el último momento docenas de milicianos se unieron al festín. Cuando se abrió fuego, los cuerpos recibieron tantos balazos que se desplomaron en pedazos irreconocibles* (Zafón, LSDV, 474) – "Війська генерала Годед обстріляли з флангів Бульвар Діагональ і Бульвар де Граса у напрямку до центру, де почався вогонь [...] найчорніші дні війни в Барселоні [...] Щойно сталося зіткнення, війська генерала Годед здалися [...] Здавалося, що уряд Люїса Кумпаньша повернув все під свій контроль [...] Барселона перейшла до влади анархістів. За неспокійними днями і вуличними сутичками в кінці-кінців пробігла чутка, що четверо генералів-бунтівників засуджено до страти у фортеці Монтжуїк відразу після їх капітуляції [...] військова група, яка здійснювала розстріл, складалася з семи осіб, але в останню мить десятки військових приєдналися до бенкету. Коли відкрили вогонь, тіла отримали стільки кульових ран, що розлетілися на шматки, які не можливо було впізнати". Цей фрагмент, насичений військовою *guerra, general, rebelde, rendición, refriega, tropa, gobierno, anarquista, lucha, ajusticiado, pelotón, fusilamiento, miliciano, balazo* та топографічною лексикою *Barcelona, Montjuïc, Diagonal, Gracia*, а також іменами історичних постатей *Goded, Lluís Companys*, відтворює реалістичність Громадянської війни.

Свідченням історичного контексту роману є також текстова ситуація, що зображує перетворення колишнього секретного агента, після встановлення режиму Ф. Франко, на політичного злочинця. Цей персонаж є символом переможених, викинутих на узбіччя суспільства, жертв історії та спогадів про насильство жорстоких років франкізму: *Me llevaron a Montjuïc y me tuvieron dos días encerrado en una celda completamente oscura, sin agua y sin ventilación.*

Cuando volví a ver la luz era la de la llama de un soplete [...] Cuando regresé a mi casa, me informaron de que había sido expropiada por el gobierno, al igual que mis posesiones. (Zafón, LSDV, 385–388) – "Мене відвезли у Монжуїк і утримували два дні у цілковито темній камері без води і вентиляції. Коли я знову побачив світло, то було полум'я паяльної лампи [...] Коли я повернувся додому, мене повідомили, що мій будинок, як і все майно, експропрійований урядом".

Жахливі історичні події, які відбулися у фортеці Монтжуїк, знаходять метафоричне вираження у текстовій ситуації, що зображує будинок Алдая, де за сюжетом роману втрачають життя дві молоді жінки – Марісела, негритянка, привезена з Куби попереднім власником будинку, та Пенелопа Алдая, дочка наступного власника будинку: *cometido el crimen, Marisela se había abierto las venas con un cuchillo y había recorrido la casa esparciendo su sangre por los muros de corredores y habitaciones hasta caer muerta (Zafón, LSDV, 283) – "Скоївши злочин, Марісела порізала собі вени і ходила по будинку, розбризкуючи кров стінами коридору і кімнат, поки не впала мертвою"; encontraron a Penélope, muerta y tendida sobre un charco de su propia sangre, abrazando a una criatura [...] Los dos cuerpos fueron enterrados en la cripta del sótano (Zafón, LSDV, 458–459) – "Знайшли Пенелопу мертвою і розпростертою в калюжі власної крові, обіймаючи дитя [...] Два тіла поховали в склепі підвалу".*

Іншою текстовою ситуацією є те, що у часи війни у фортеці Монтжуїк зникали люди, після чого їх вже ніхто не бачив живими. Так зник батько Клари: *Al principio lo hacía desde el bufete de la calle Diputación, luego sin remite y, finalmente, a escondidas, desde una celda en el castillo de Montjuïc donde, como a tantos, nadie le vio entrar y de donde nunca volvió a salir (Zafón, LSDV, 38) – "Спочатку він це робив з контори на вулиці Діпутасьйон, потім без відправника і в кінці, потайки, з камери фортеці Монтжуїк, ніхто не бачив, як він, і багато інших, туди заходив чи виходив". У будинку Алдая зникла Пенелопа: *Nadie volvió a ver a Penélope o a oír hablar de ella (Zafón, LSDV, 266) – "Ніхто більше не бачив Пенелопу і не чув, що про неї говорили"; Nunca la vi. No salía de la casa (Zafón, LSDV, 338) – "Мені так і не вдалося її побачити. Вона не виходила**

з будинку". Будинок Алдая нагадує палац з роману Хуліана, де також зникали люди: *el palacete se aparecía como un tenebroso caserón más grande por dentro que por fuera, que cambiaba lentamente de forma [...] alumbraba habitaciones oscuras que aparecían y desaparecían de la noche a la mañana, llevándose consigo a los incautos que se adentraban en ellas sin que nadie les volviese a ver* (Zafón, LSDV, 491) – "споруда виглядала як химерний палац, більший зсередини ніж зовні, що повільно змінював форму [...] висвітлював темні кімнати, що з'являлися і зникали з ночі на ранок та забирали з собою роззяв, що туди заходили і ніхто їх більше не бачив".

Вхідні простори репрезентують контексти окремих історій, представлені віддаленими один від одного фрагментами тексту. Перший текстовий фрагмент *nadie le vio entrar y de donde nunca volvió a salir* розповідає про полоненого замку Монтжуїк. У другому фрагменті *Nadie volvió a ver a Penélope; Nunca la vi. No salía de la casa* йдеться про полонянку замку Алдая і зниклих у вигаданому палаці з роману Хуліана *nadie les volviese a ver*. Встановленню аналогії між текстовими ситуаціями, у яких персонаж зникає і його більше ніхто не бачить, та активації мережі концептуальної інтеграції, сприяють повтори дієслів *salir*, *ver* і дієслівної конструкції *volver + a + infinitivo*. У свідомості читача виникають та зіставляються два елементи ментальних просторів – перший елемент Вхідного простору 1 *Ti, хто загинув у фортеці* та перший елемент Вхідного простору 2 *Ti, хто загинув у будинку*.

Другий елемент вхідних просторів **Франкісти** – **Примари**. Старший інспектор поліції Барселони, Фумеро, що після Громадянської війни перейшов на бік переможців, страчує політичних в'язнів у підвалах Монтжуїка: *Fumero ya estaba al mando de la operación de "limpieza". La purga a tiros se llevaba a cabo [...] en el castillo de Montjuïc* (Zafón, LSDV, 385–388). Фумеро особисто знищував своїх колишніх союзників і покровителів у в'язниці замку Монтжуїк: *Fumero [...] estaba al servicio de los vencedores [...] él estaba ajusticiando personalmente – volándoles la cabeza de un tiro en la boca –*

a sus principales aliados y protectores en los calabozos del castillo de Montjuïc (Zafón, LSDV, 507–508).

В образі інспектора Фумеро автор узагальнює франкістів та їх злочиння у період диктаторських репресій: *En mi mundo, la muerte era una mano anónima e incomprensible, un vendedor a domicilio que se llevaba madres, mendigos o vecinos nonagenarios [...] La idea de que la muerte pudiera caminar a mi lado, con rostro humano y corazón envenenado de odio, luciendo uniforme o gabardina, que hiciese cola en el cine, riese en los bares o llevase a los niños de paseo al parque de la Ciudadela por la mañana y por la tarde hiciese desaparecer a alguien en las mazmorras del castillo de Montjuïc, o en una fosa común sin nombre ni ceremonial, no me cabía en la cabeza.* (Zafón, LSDV, 54) – "У моєму світі смерть була анонімною і неосяжною рукою, продавцем, що ходить по будинках, забирає матерів, жебраків або дев'яносторічних сусідів [...] Думка, що смерть крокувала поруч зі мною, з обличчям людини, серцем, отруєним ненавистю, виблискуючи уніформною чи у плащі, стояла в черзі в кіно, реготіла в барах або водила дітей на прогулянку в парк Цитаделі вранці, а вдень робила так, що хтось зникав у підземеллі замку Монжуїк, або в загальній могилі без імені і церемоній, не вкладалася у мене в голову".

Автор зображує смерть спочатку як абстрактну істоту, застосовуючи синекдоху *la muerte era una mano anónima e incomprensible* та метафору *un vendedor a domicilio que se llevaba madres, mendigos o vecinos nonagenarios*. Далі ця персоніфікація набуває більшої конкретики: смерть зображується, як людина: *la muerte pudiera caminar a mi lado, con rostro humano y corazón envenenado de odio*. І нарешті образ персонажа, в якому уособлена смерть, стає прозорим: *luciendo uniforme o gabardina, hiciese desaparecer a alguien en las mazmorras del castillo de Montjuïc*. У читача не лишається сумніву, що смерть втілено в образі персонажа Фумеро, поліціанта у плащі, причетного до вбивств у фортеці Монтжуїк. Топоніми *Ciudadela* і *Montjuïc* надають реалістичності фрагменту. Антитеза *por la mañana y por la tarde* свідчить про дволикість персонажа.

Як франкісти катують полонених у Монтжуїку, так і Будинок Алдая є сповненим примар, що є тортурами для його мешканців. У будинку панує атмосфера ірреального, що вербалізовано лексичними одиницями *espectro*, *espíritu*, *misterioso*, *ensalmo* відповідної семантики: *los espectros que recorrían los pasillos del caserón* (Zafón, LSDV, 460) – "примари, що ходять коридорами будинку"; *el espíritu de la negra Marisela permanecía en la casa* (Zafón, LSDV, 284) – "дух чорної Марісели лишався у будинку"; *un dormitorio que no se usaba debido a inexplicables manchas de humedad que brotaban de las paredes y parecían formar rostros borrosos, donde las flores frescas se marchitaban en apenas minutos y siempre se escuchaban moscas revolotear, aunque era imposible verlas [...] ciertos artículos, como el azúcar, desaparecían como por ensalmo de la despensa y que la leche se teñía de rojo con la primera luna de cada mes* (Zafón, LSDV, 287) – "спальня, яку не використовували через дивні вогкі плями, що розквітали на стінах та ніби утворювали розпливчасті обличчя, де свіжі квіти в'янули за кілька хвилин і завжди чулося дзижчання комах, хоча неможливо було їх побачити [...] деякі продукти, такі як цукор, зникали з комори, як зачаровані і молоко забарвлювалося в червоний колір з першою луною кожного місяця"; *el pequeño Jorge desapareció durante ocho horas en el interior de la casa [...] Cuando el muchacho reapareció, pálido y aturdido, dijo que había estado todo el rato en la biblioteca en compañía de la misteriosa mujer* (Zafón, LSDV, 289) – "маленький Хорхе зник на вісім годин всередині будинку [...] Коли хлопчик з'явився блідий і приголомшений, він сказав що весь цей час пробув у бібліотеці в товаристві таємничої дами".

Деталізації образу сприяє допоміжна тематична паралель – змалювання будинку, сповненого таємниць *El caserón era un compendio de misterios* (Zafón, LSDV, 287) та злих чар *los embrujos del caserón* (Zafón, LSDV, 459). Завдяки епітетам автор створює яскравий образ зачарованого *la casa está encantada* (Zafón, LSDV, 180) та проклятого *estaba maldita* (Zafón, LSDV, 280) будинку. Метафори, у яких закладено асоціативне значення смерті, імплікують негативний емоційний стан читача та збагачують ірреальний образ будинку:

El caserón apenas mostraba el esqueleto desnudo (Zafón, LSDV, 492) – "Будинок являв собою лише голий скелет"; *Aquel lugar era una tumba* (Zafón, LSDV, 178) – "Те місце було могилою".

Епітет дозволяє створити образ більш насиченим. Відтак замки скриплять замогильним скрипом: *La cerradura crujió con un eco sepulcral* (Zafón, LSDV, 278); стіни – бліді від смерті: *Las paredes, pálidas de muerte* (Zafón, LSDV, 493); контур будинків, похованих в тумані, зображується, як примарний: *el contorno espectral de palacetes y caserones enterrados en la niebla* (Zafón, LSDV, 277); коридор видається химерним: *un corredor lúgubre* (Zafón, LSDV, 494); тінь, у яку заглиблений коридор, видніється у мертвому світлі: *un corredor clavado en la penumbra, recortada en la claridad mortecina* (Zafón, LSDV, 278).

Завдяки лексемам *espectro*, *espectral*, *maldición*, вжиті автором порівняння посилюють відчуття ірреальності: *La silueta de mármol ennegrecido brillaba como un espectro bajo la lámina de agua* (Zafón, LSDV, 277) – "Силует почорнілого мармуру сяяв, як примара під поверхнею води"; *la silueta espectral del caserón de los Aldaya avanzando hacia nosotros como la proa de un buque oscuro en la niebla* (Zafón, LSDV, 540) – "примарний силует будинку Алдая наближався до нас, як ніс темного корабля у тумані"; *Las dos lápidas [...] Yacían la una junto a la otra, como maldiciones encadenadas* (Zafón, LSDV, 495) – "Два надгробки [...] Один поруч з другим, наче прикуті прокляттям". Ужиток персоніфікації посилює негативний емоційний стан читача і доповнює похмуру атмосферу: *Un rastro de herrumbre sangraba desde el orificio de la cerradura* (Zafón, LSDV, 178) – "Слід від іржі кровоточив з замкової щілини"; *El mármol blanco estaba surcado por lágrimas negras de humedad que parecían sangrar de las hendiduras* (Zafón, LSDV, 495) – "Білий мармур, пронизаний чорними сльозами сирості, що, здавалося, кровоточили з щілин".

Лексеми на позначення аудіальних *crujido*, *repiqueteo* і тактильних відчуттів *roce*, антитеза, створена антонімами *silencio* $\neq$ *ruido*, гіпербола, виражена мовними одиницями кількісної семантики *mil*, *mil y un*, персоніфікація *la casa respiraba* і перелічення *entre los muros, bajo el suelo, desplazándose*

tras las paredes деталізують художній образ будинку: *Había esperado silencio, pero la casa respiraba mil ruidos. Crujidos en la madera, el roce del viento en las tejas del techo, mil y un repiqueteos entre los muros, bajo el suelo, desplazándose tras las paredes* (Zafón, LSDV, 362) – "Я очікував тишу, але будинок дихав тисячею звуків. Скрип дверей, подих вітру в черепиці стелі, тисяча один гуркіт між стінами, під підлогою, переміщуючись крізь стіни". Порівняння *ruidos y golpes en las paredes por la noche, súbitos olores a putrefacción y corrientes de aire helado que parecían vagar por la casa* (Zafón, LSDV, 287) – "шум і тріск стін вночі, раптовий запах гниття і потік льодового повітря, здавалося, блукали будинком" характеризується негативним аксіологічним потенціалом, на якому акцентується увага читача.

Другим елементом Вхідного простору 1 та Вхідного простору 2 є *Франкісти* та *Примари*, відповідно.

Мережа концептуальної інтеграції створена Вхідним простором 1 *Монтжуїк* та Вхідним простором 2 *Зачарований будинок*. Елементами породжувального простору є *Ti, хто зникають* і *Ti, хто завдають шкоди*. Елементи Вхідного простору 1 *Ti, хто загинув у фортеці; Франкісти* та елементи Вхідного простору 2 *Ti, хто загинув у палаці; Примари* проектуються в інтегрований простір. Ментальні простори текстових ситуацій вступають в інтеракцію та стають вхідними просторами, на основі яких утворюється мережа концептуальної інтеграції. В результаті виникає емерджентна структура *реальне – ірреальне*, значення якої збігається зі значенням метафоричної моделі. Формулою метафоричної субмоделі є *Монтжуїк – Зачарований будинок* (див. дод. Б, рис. 9 Б). В основі побудови мережі концептуальної інтеграції лежить лінгвокогнітивна операція контрастивного мапування, що включає когнітивну процедуру зштовхування семантично протилежних онтологічних ознак реальної та ірреальної споруди.

Прагматичним значенням метафоричної субмоделі є зображення подій Громадянської війни у вигляді ірреального художнього образу будинку. Військова і топографічна лексика та імена історичних постатей відтворюють

реалістичність трагічних подій. Лексеми відповідної семантики і номінативні одиниці на позначення аудіальних і тактильних відчуттів, а також синекдоха, епітет, метафора, порівняння, антитеза, гіпербола, персоніфікація і перелічення використовуються з метою створення відчуття ірреальності у читача.

Висновки до розділу 3

1. Виявлення механізмів формування метафоричних субмоделей у наративній структурі іспанських романів-спогадів ХХ–ХХІ ст. здійснюється через різні види лінгвокогнітивних операцій мапування царини джерела на царину мети. У лінгвокогнітивних операціях атрибутивного, релятивного і контрастивного мапування акцент робиться на проектуванні ознакових характеристик царини джерела на онтологічно споріднені характеристики царини мети: атрибутивне мапування передбачає проектування ознак, релятивне – відношення причинно-наслідкового характеру, контрастивне – зштовхування протилежних за змістом елементів.
2. У процесі атрибутивного мапування конструюються метафоричні субмоделі *Події війни – Дивна пляма крові; Спогади про війну – Фантастичний острів; Минуле Іспанії – Дивна настільна гра; Село, що виникло шляхом колонізації – Селище-примара*, у яких залучення військової і суспільно-політичної лексики, топонімів та вказівки на конкретний період історії зображує реальний аспект романів-спогадів. Певні фонетичні, лексичні й граматичні засоби, а також художні прийоми є площиною для зображення ірреального аспекту творів.
3. Операція релятивного мапування забезпечує чітке розуміння психологічного аспекту метафоричних субмоделей *Фронт – Дивний Будинок; Іспанія епохи диктатури – Корабель-примара; Політичне життя країни – Будинок серед поля*, що проявляється в аналізі відчуттів оповідача, переданих органами сенсорної системи і відображених лексичними полями на позначення візуальних, аудіальних, тактильних, ольфактивних,

одоративних, кінестетичних і фізіологічних відчуттів, а також лексемами негативної емоційної оцінки і художніми засобами синестезії, емпізи, парцеляції і риторичного запитання.

4. У метафоричних субмоделях *Юнаки, поранені на війні – Ірреальні істоти; Монтжуїк – Зачарований будинок*, спроектованих у процесі операції контрастивного мапування, історико-політичний контекст романів детермінується військовою лексикою, власними назвами. З метою створення ірреального контексту автори залучають фонологічну іконічність, лексико-асоціативне поле з конотаційним елементом *ірреальне*, граматичну категорію числа займенника, парадоксальний вислів, антитезу та інші мовні засоби.
5. Особливістю конструювання метафоричних субмоделей є те, що найменування елементів царини мети й джерела здійснюється шляхом аналізу семантики номінативних одиниць не тільки самих метафоричних когнітивних структур, що мають втілення в тексті, а й також усього тексту, його складної комплексної системи: зміст, форма, вплив на читача. Прагматичний потенціал метафоричних субмоделей виявляється у спробі авторів описати особливе бачення минулого, що проливає світло на втрачені сторінки історії Іспанії, які не знайшли документального підґрунтя.
6. Логіка дослідження, зумовлена необхідністю аналізу значного корпусу метафоричних контекстів, обумовлює зведення метафоричних субмоделей до цілісної когнітивної структури: метафоричної моделі *реальне – ірреальне*.

Основні положення розділу відображені у восьми одноосібних публікаціях автора [див.: 77, 80–84, 91, 92].

РОЗДІЛ 4

ПРОЕКТУВАННЯ КОНТЕКСТУАЛЬНИХ ХАРАКТЕРИСТИК МЕТАФОРИЧНИХ СУБМОДЕЛЕЙ У ПРОЦЕСІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО І СИТУАТИВНОГО МАПУВАННЯ

Проектування контекстуальних характеристик метафоричних субмоделей у процесі інтертекстуального і ситуативного мапування ґрунтується на принципі розширення контексту [185], що передбачає виявлення як інтертексту, так і інtrateксту [3, с. 351, 354] та, крім того, вимагає залучення фонових і енциклопедичних знань [232, с. 105]. Мається на увазі як проектування будь-якого фрагменту тексту світової культури, у випадку інтертекстуального мапування, так і текстова ситуація в межах роману одного автора, у випадку ситуативного мапування.

Інтертекст у широкому розумінні є сукупністю історично сформованої літературної реальності, тим фоном, на якому виникає новий текст. У вузькому розумінні інтертекст розглядається як змістова (спільність проблематики, тем, ідей) і художньо-формальна (спільність сюжетів, образів, лексем) співвіднесеність певного тексту з іншими [235, с. 113].

Основу інтертекстуального і ситуативного мапування становить лінгвокогнітивна процедура інтертекстуалізації, яка передбачає формування образу, що полягає у встановленні міжтекстових, у першому випадку, і внутрішньотекстових, у другому випадку, зв'язків з метою використання у новому словесному образі його прецедента [99, с. 16–19], тобто будь-якого фрагмента текстів світової культури, що містить спільні з метафоричною моделлю теми, а відтак, сприяє проясненню її змісту. На ряду із залученням методу побудови мережі концептуальної інтеграції з метою проектування контекстуальних характеристик метафоричних субмоделей, у нашому дослідженні застосовано лінгвостилістичний аналіз алюзій, цитацій, парафраз, притч або мотивів літературних творів.

4.1 Побудова метафоричних субмоделей шляхом інтертекстуального мапування

Під *інтертекстуальним мапуванням* розуміється лінгвокогнітивна операція проектування відомого сюжету з витворів мистецтва вже інтерпретованих у культурі на новий художній текст шляхом інакомовного втілення.

4.1.1 Метафорична субмодель *Роман спогадів – Фантастичний роман*.

У романі К.М. Гайте "El cuarto de atrás" ("Задня кімната") має місце мережа концептуальної інтеграції, яка побудована на основі інтертекстуального мапування та представлена алюзіями. Алюзії потенційно містять у собі певний обсяг асоціацій з різними елементами культури, що естетично, змістовно й емоційно збагачує сприйняття художнього образу.

Перший елемент вхідних просторів *Написання роману – Розмова з дияволом*. Нічного загадкового гостя оповідачка відкрито не називає дияволом. Проте на це нам натякає назва гравюри, що неодноразово з'являється у творі: "*Conferencia de Lutero con el diablo*" – "Конференція Лютера з дияволом" (Gaite, ECDA, 26). Залучення цього витвору мистецтва до наративної тканини роману свідчить про характер інтертекстуального мапування.

Гравюра викликає у оповідачки яскраві образи на межі реальності та уяви: *me ayuda a escapar del sortilegio que la habitación pintada empezaba a ejercer sobre mí, me ha parecido que cobraba relieve y profundidad, que me estaba metiendo en ella, y bajar los ojos al letrero ha sido como salir, antes de que empezaran a moverse los labios de las figuras o a romperse el equilibrio inestable de los libros sobre los que el diablo posa negligentemente los calcañares* (Gaite, ECDA, 26) – "мені допомагає уникнути чар, що пофарбована кімната починає навіювати на мене, здається, що вона набуває об'ємності і глибини, що я поступово потрапляю туди, а опустити очі на напис, означає вийти до того моменту, як почнуться рухатися губи картинок або як зруйнується нестійка рівновага книг, на яких диявол недбало поставив свої п'яти".

В уяві оповідачки гравюра оживає та перетворюється на дзеркало, у якому можна спостерігати за дияволом, що возвеличується на купі книг: *a lo largo de alguna noche en vela, cuando lo real y lo ficticio se confunden, he creído que era un espejito donde se reflejaba, sufriendo una leve transformación, la situación misma que me llevaba a posar sobre él los ojos* (Gaite, ECDA, 25) – "одної безсонної ночі, коли переплітаються реальне і уявне, мені здалося, що це дзеркало, де відображено майже ту саму ситуацію, яка мене запрошувала зупинити на ній погляд". Диявол на гравюрі зображується повністю чорний – чорна шкіра, чорне кучеряве волосся, чорні загострені вуха, чорні роги, чорні два великих крила: *totalmente negro: negra la piel del cuerpo, negro el pelo rizado, negras las orejas puntiagudas, negros los cuernos, negras las dos grandes alas* (Gaite, ECDA, 26).

Іншою текстовою ситуацією є нічний візит дивного гостя до героїні. Його портрет нагадує диявола, зображеного на чорно-білій гравюрі. Для змалювання портрету загадкового гостя і диявола авторка залучає прикметник *negro*. Відтак незнайомця оповідачка описує, як високу людину в чорному капелюсі з великими полями: *Es alto y trae la cabeza cubierta con un sombrero de grandes alas, negro también* (Gaite, ECDA, 35); волосся у нього дуже чорне, трохи довге, його очі теж дуже чорні: *Tiene el pelo muy negro, un poco largo; sus ojos son también muy negros* (Gaite, ECDA, 36). Прислівник *también* свідчить про спільність двох текстових ситуацій.

Дивний гість з'являється опівночі. Цей час у культурі прийнято пов'язувати з надприродними подіями: *las doce y media, que ésa era la hora que le había marcado para la entrevista* (Gaite, ECDA, 33). Про те, що дія відбувається вночі, свідчить окличне речення, яке передає читачу емоції героїні: *¡Qué noche tan infernal!* (Gaite, ECDA, 168) – "Яка диявольська ніч!". Цей незнайомий гість запитує героїню, чи вірить вона у диявола: – *¿Cree usted en el diablo?* – *le oigo preguntar* (Gaite, ECDA, 89). Емоційно-оцінне сприйняття читачем створеного автором художнього образу доповнюють номінативні одиниці *infernal*, *diablo*, що складають лексико-семантичне поле *ірреальне*.

Про ірреальність нічного гостя свідчать думки головної героїні. З цією метою авторка залучає дієслова у способі *Modo Subjuntivo: es como si no estuviera segura tampoco de que exista usted de verdad* (Gaite, ECDA, 142) – "наче я не була також впевнена в тому, що він існує насправді". Вживання лексем на позначення фантастичних істот *dragón, hombre lobo* підкреслює ірреальність ситуації: *se puede haber convertido en cualquier animal espantoso, en un dragón, en el hombre lobo, puede incluso haberse esfumado* (Gaite, ECDA, 144) – "може він перетворився на якогось химерного звіра, дракона, перевертня, можливо, він навіть вже розчинився в повітрі".

Дієслова на позначення кінестетичних відчуттів *acercar, rozar* надають особливої експресії і покликані відтворити напружений емоційний стан героїні, що стикнулася з ірреальним. Ключову роль у цьому відіграє іменник *diablo*, що належить до лексико-семантичного поля *ірреальне*: – *¿Cree usted en el diablo? – le oigo preguntar [...] Las manos me tiemblan [...] El hombre se acerca para ayudarme y nuestros dedos se rozan. – Le falló el pulso – dice [...] Se me sube la sangre a la cabeza cuando veo la cartulina que trae en la mano: el grabado de Lutero.* (Gaite, ECDA, 89) – "– Ви вірите в диявола? – він питає мене [...] У мене тремтять руки [...] Чоловік наближується, щоб допомогти, наші пальці торкаються один одного. – У Вас нерівний пульс, – говорить він [...] У мене приливає кров до голови, коли я бачу картон, який він тримає у руці: гравюра Лютера".

Ця текстова ситуація знаходить подальше розгортання у переплітанні з елементами реальності, тобто спогадами оповідачки про роки війни та повоєнні часи в Іспанії. Гість-диявол приходить з неочікуваним та досить дивним візитом до героїні: *una visita inesperada y bastante rara* (Gaite, ECDA, 82). Він заохочує її говорити та згадувати події Громадянської війни 1936–1939 років та повоєнні часи: *Querría hablarle al hombre de negro del vehículo narrativo [...] si se asomara él aquí y empezara a darme pie con sus preguntas ligeras y quebradas que nada indagan, que son como dibujos de humo por el aire* (Gaite, ECDA, 88) – "Я б хотіла розповісти людині у чорному про наративний перехід [...] з'явився б він тут і надихнув мене легкими і звивистими питаннями, що нічого не розслі-

дують, що наче обриси диму в повітрі"; *La conversación con este hombre me ha estimulado y ha refrescado mi viejo tema de los usos amorosos de posguerra* (Gaite, ECDA, 69) – "Розмова з цим чоловіком підбадьорила мене і освіжила мою стару тему любовних звичаїв повоєнного часу".

У романі представлені два суперечливі варіанти розуміння однієї текстової ситуації. У першому випадку героїня розповідає нічному незнайомцю про свої спогади: *no puedo tener miedo mientras continúe aquí conmigo, tengo que seguir contándole cuentos, si me callo, se irá* (Gaite, ECDA, 163) – "мені не страшно поки він знаходиться тут зі мною, мені необхідно продовжувати розповідати йому історії, якщо я мовчатиму, він піде"; *ofrecerle té a este desconocido para que no decaiga una conversación que me sienta tan bien* (Gaite, ECDA, 69) – "запропонувати чай цьому незнайомцю, щоб не припинилася бесіда, яка мені так до душі".

У другому випадку оповідачка пише роман про повоєнні часи, на що її надихає гравюра та книга Цветана Тодорова. Цей факт також свідчить про характер інтертекстуального мапування: *el libro de Todorov y, sobre él, un papelito donde tengo apuntado: "Novela fantástica. Acordarme del grabado de Lutero y el diablo. Ambientación similar"* (Gaite, ECDA, 125) – "книга Тодорова і на ній папірець, де написано "Фантастичний роман. Згадати гравюру Лютера і диявола. Атмосфера подібна""; *Ahora sí que voy a escribir el libro. En seguida de decirlo, pienso que eso mismo le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Y si mezclara las dos promesas en una?* (Gaite, ECDA, 112) – "А зараз точно я напишу книгу. І щойно промовивши ці слова, пригадую, що це саме я обіцяла Тодорову в січні. Звичайно, що тоді йшлося про фантастичний роман. І тут мені спало на думку. А якщо поєднати ці дві обіцянки в одну?".

На ряду з сюжетними лініями, що містять елементи фантастичного, авторка уводить фрагменти, у яких йдеться про її ставлення до такої сучасної реальності, як історичні спогади. Військова лексика *guerra, posguerra* та ім'я відомої постаті *Franco* створюють історичний контекст. Авторське "Я" і "Я" оповідачки поєднуються в одне ціле, що є ознаками автофікціоналізму, притаманному

іспанським романам-спогадам кінця XX – початку XXI століття: – *Yo es que la guerra y la posguerra las recuerdo siempre confundidas. Por eso me resulta difícil escribir el libro [...] Un libro que tengo en la cabeza sobre las costumbres y los amores de esa época [...] y de Carmencita Franco. Precisamente el libro se me ocurrió la mañana que enterraron a su padre, cuando la vi a ella en la televisión. – ¿Y qué ha sido de ese proyecto? – Se me enfrió, me lo enfriaron las memorias ajenas. Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha venido desanimando, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías* (Gaite, ECDA, 111–112) – "Справа в тому, що війну і повоєнний час я пам'ятаю завжди переплутаними, тому мені складно написати книгу [...] Книгу, про яку я вже маю уявлення, про звичаї і кохання цієї епохи [...] і епохи Карменсіти Франко. Написати книгу мені спало на думку того ранку, коли поховали її батька, коли я бачила її по телебаченню. – І що сталося з тим проектом? – Він загальмувався, його загальмували чужі спогади. Після смерті Франко ви напевно помітили, як поширювалися спогади, наче чума, в глибині душі, саме це мене позбавило натхнення, думка, якщо на мене наводять нудьгу чужі спогади, чому тоді на інших людей не наводитимуть нудьгу мої".

Пов'язані зі спогадами дитинства емоції героїні набувають негативного характеру, що концентрується у прикметниках *inconceivable*, *deficiente*, іменниках *ignorancia*, *represión*, *censura*, *amargura*, дієсловах *bloquear* і лексичних одиницях *morir*, *fusilado*, *exiliar* з негативним оцінним значенням: *Podría decirle que la felicidad en los años de guerra y posguerra era inconceivable, que vivíamos rodeados de ignorancia y represión, hablarle de aquellos deficientes libros de texto que bloquearon nuestra enseñanza, de los amigos de mis padres que morían fusilados o se exiliaban, de Unamuno, de la censura militar, superponer la amargura de mis opiniones actuales a las otras sensaciones que esta noche estoy recuperando, como un olor inesperado que irrumpiera en oleadas. Casi nunca las apreso así, desligadas, en su puro y libre surgir, más bien las fuerzo a desviarse para que queden enfocadas bajo la luz de una interpretación posterior, que enmascara el*

recuerdo. (Gaite, ECDA, 66–67). – "Я могла б розповісти йому, що щастя в роки війни і повоєнного часу було немислимим, що ми жили, оточені репресіями і невіглаством, розповісти йому про ті скупі підручники, що блокували нашу освіту, про друзів моїх батьків, яких розстріляли або відправили у заслання, про Унамуно, про військову цензуру, зафарбувати гіркотою моїх нинішніх поглядів інші відчуття, що сьогодні ввечері я знову відчуваю, як несподіваний запах, що накатується ніби хвилі. Майже ніколи я їх не відчуваю так, розкутими у їх чистому та вільному народженні, частіше я їх примушую плутатися, щоб майбутнє усвідомлення, яке маскує спогади, мало б змогу їх освітити".

В іншому випадку ставлення оповідачки до спогадів реалізується шляхом епанортози, тобто самокорекції, виправлення аж до протилежного. Ця фігура сприяє емоційно-експресивному виділенню концептуально-значущої інформації: – *No lo escriba en plan de libro de memorias. – Ya, ahí está la cuestión, estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos. – O de desenhebrarlos. – Bueno, sí, claro, o de desenhebrarlos*. (Gaite, ECDA, 112) – "– Не пишіть про це у вигляді мемуарів. – Ось в чому справа, я чекаю, чи вдасться мені віднайти цікавий спосіб, щоб нанизати на нитку спогади. – Або розпустити їх. – Так, звичайно, або розпустити їх".

Притаманну спогадам оповідачки реалістичність реалізує ужиток стилістичних прийомів деперсоніфікації, шляхом якої люди уподібнюються до сміття війни *Aquellas mujeres [...] eran escombros de la guerra* (Gaite, ECDA, 133) та персоніфікації *Nadie quería hablar del cataclismo que acababa de desgarrar al país, pero las heridas vendadas seguían latiendo, aunque no se oyeran gemidos ni disparos: era un silencio artificial, un hueco a llenar urgentemente de lo que fuera* (Gaite, ECDA, 133) – "Ніхто не хотів говорити про лихо, що вже не розривало країну, але перев'язані рани продовжували пульсувати, хоча не було чути ні стонів, ні пострілів: це була штучна тиша, отвір, який мав бути терміново заповнений будь-чим", а також оригінальної метафори *anestesia de la posguerra* (Gaite, ECDA, 117) – "анестезія повоєнного часу". Спогади героїні головним чином пов'язані з кінцем диктатури, тобто історичної події поховання

Ф. Франко 23 листопада 1975 року: *fue a raíz de la muerte de Franco* (Gaite, ECDA, 69); *a Franco lo enterraron un veintitrés de noviembre* (Gaite, ECDA, 117). Вказівка на цю історичну дату є свідченням історичного контексту роману.

Спогадам оповідачки про повоєнні часи притаманне виключно негативне забарвлення: *la mediocridad de la postguerra, aquel continuo hacer cuentas y pensar en un futuro incierto* (Gaite, ECDA, 52-53) – "Сірість повоєнного періоду, ті безперервні підрахунки і думки про неясне майбутнє"; *A un tío mío lo habían fusilado y mi padre ni nos había mandado a colegios de monjas ni quiso tener alojados alemanes en casa, siempre nos estaban advirtiéndole que en la calle no habláramos de nada y mi madre contaba algunas veces el miedo que le daba por la noche despertarse y oír un camión que frenaba bruscamente delante de casa...* (Gaite, ECDA, 163) – "Одного мого дядька розстріляли і мій батько не віддавав нас до школи черниць, він не хотів, щоб німці оселялись в будинку, нас завжди попереджували, щоб на вулиці нічого не говорили, і моя мама кілька разів розповідала, як страшно було прокидатися вночі і чути, як вантажівка різко гальмувала перед будинком...". Стилїстична фігура апосіопези, що позначає в тексті мовчання, посилює негативні емоції героїні, натякаючи, що її трагічні спогади про часи війни на цьому не закінчуються.

Після смерті Ф. Франко ситуація змінюється, що знаходить вираження у персоніфікації. Номінативні одиниці суспільно-політичного характеру, взяті автором у лапки, уособлюються як мертві військові: *las palabras "regir", "destino" y "patria" se quitasen el uniforme oficial y apareciesen en cueros sobre una mesa de disección para dejarse hacer la autopsia* (Gaite, ECDA, 117) – "слова "правити", "доля" і "батьківщина" зняли б офіційну форму і з'явилися б голими на столі для розтину, дозволяючи проведення автопсії".

Можливий ще третій варіант розуміння текстової ситуації стосовно написання роману: оповідачка не пише роман, натомість надруковані аркуші з'являються самі по собі дивним чином: *estos setenta y nueve folios, ¿de dónde salen?, ¿a qué se refieren?* (Gaite, ECDA, 91) – "ці сімдесят дев'ять аркушів, звідки вони виходять? До чого вони?"; – *¡Pero qué cantidad de folios! [...] No creí que hubiera*

escrito tanto. – ¿Quién? - Supongo que usted (Gaite, ECDA, 169) – " – Як багато аркушів! [...] – Я не думав, що Ви так багато напишете. – Хто? – Припускаю, що Ви"; *La chimenea [...] había surgido en el rincón [...] tragándose los folios que no recuerdo haber escrito y propiciando una conversación sobre literatura de misterio con el desconocido que me ha traído al refugio, se desvanece y la habitación vuelve a ser la de siempre con todo su peso de recuerdos y resonancias* (Gaite, ECDA, 44) – "Камін [...] виник у кутку [...] ковтаючи сторінки, які я не пам'ятаю як написала, і сприяючи бесіді про містичну літературу з незнайомцем, що мене привів у сховище, розсіюється і кімната знову стає звичайною, з усією вагою спогадів і відгомонів"; *¿que está escribiendo una novela de misterio? – ¿Ahora? ... No, ahora no, hace tiempo que no escribo nada – digo, mirando todavía inquieta hacia la mesa donde sigo viendo los folios* (Gaite, ECDA, 38) – "Що ви пишете містичний роман? – Зараз? ... Ні, зараз ні, вже давно я нічого не пишу, – відповідаю, все ще неспокійно дивлячись у бік столу, де досі лежать аркуші".

Встановленню аналогії між двома текстовими ситуаціями, у яких йдеться про написання роману та розмову з дияволом, сприяє допоміжна тематична паралель – опис процесу створення роману письменницею: *el libro sobre la posguerra tengo que empezarlo en un momento de iluminación como el de ahora, relacionando el paso de la historia con el ritmo de los sueños es un panorama tan ancho y tan revuelto, como una habitación donde cada cosa está en su sitio precisamente al haberse salido de su sitio, todo parte de mis primeras perplejidades frente al concepto de historia, allí, en el cuarto de atrás, rodeada de juguetes y libros tirados por el suelo* (Gaite, ECDA, 93) – "Я маю розпочати книгу про повоєнні часи в момент осяяння, як зараз, пов'язати плин історії з ритмом сну – така широка і така безладна перспектива, як кімната, де кожна річ знаходиться на своєму місці саме тому, що вона вже не на своєму місці, все починається з моєї розгубленості щодо поняття історії, там, в задній кімнаті, оточена іграшками та книгами, розкиданими на підлозі".

Наведемо опис сцени, яку зображує гравюра, де намальовано диявола: *está de perfil, sentado sobre una mesa atiborrada de libros, con los pies apoyados sobre*

otra pila de libros que hay por el suelo, y desde allí —los codos contra las rodillas y la barbilla en los puños unidos por las muñecas— sostiene con insolencia la mirada sombría y penetrante de su interlocutor (Gaite, ECDA, 26) – "у профіль, він сидить на столі, повному книг, ноги на другій купі книг, що розкиданих на підлозі, і звідти, лікті на колінах, а підборіддя на кулаках, з'єднаних зап'ястями, з зухвальством витримує похмурий і пронизливий погляд свого співрозмовника". Підставою для порівняння є варіативний повтор фраз у першому (*libros que hay por el suelo*) та другому (*libros tirados por el suelo*) випадку. Антитеза *el paso de la historia* ≠ *el ritmo de los sueños* створює контраст між реальним та ірреальним.

Відтак перші елементи Вхідних просторів 1 та 2 мають назву *Написання роману* та *Розмова з дияволом*, відповідно.

Другий елемент вхідних просторів **Факти і дати** – **Казкові камінці**. Сюжет дитячої казки *Pulgarcito* – "Хлопчик-Мізинчик", герой якої кидав на дорогу крихти хліба, проектується на текстову ситуацію роману, де представлено спогади героїні про повоєнні часи: *me pasé varios meses yendo a la hemeroteca a consultar periódicos, luego comprendí que no era eso, que lo que yo quería rescatar era algo más inaprensible, eran las miguitas, no las piedrecitas blancas* (Gaite, ECDA, 120) – "кілька місяців я відвідувала відділ періодики, щоб звіритися з пресою, потім я зрозуміла, що це було не те, я хотіла вивільнити з пам'яті щось невловиме, це були крихти, а не білі камінчики"; *tiene resonancias de sus investigaciones históricas [...] Saldría un trabajo correcto, pero plagado de piedrecitas blancas, ellas sustituirían las huellas de su paso* (Gaite, ECDA, 167) – "має відгомін Ваших історичних досліджень [...] Вийшла б робота коректна, але усипана білими камінчиками, вони підмінили б собою сліди Вашого шляху". Відтак в уяві авторки історичні факти і дати через свою незмінність і непорушність порівнюються з твердими камінцями, якими усипана дорога у казці. Отже, другим елементом Вхідних просторів 1 і 2 є **Факти і дати** і **Казкові камінці**, відповідно.

Третій елемент вхідних просторів **Франко** – **Істота з надприродною силою**. Особистість диктатора Ф. Франко уподібнюється

ірреальній істоті, про що свідчить його надприродна сила підкорювати час. Увагу привертає повтор іменника у фразі *su efígie y sólo su efígie*, що іконічно відображає велику владу диктатора, а також перелічення *en los periódicos y por las paredes – en las aulas – y en el NO-DO y en los sellos* та полісиндетон, виражений частим повтором сполучника "y": *impreso en los periódicos y por las paredes [...] en las aulas del instituto y en el NO-DO y en los sellos; y fueron pasando los años y siempre su efígie y sólo su efígie, los demás eran satélites, reinaba de modo absoluto, si estaba enfermo nadie lo sabía, parecía que la enfermedad y la muerte jamás podrían alcanzarlo*. (Gaite, ECDA, 115–116) – "зображений у газетах і на стінах [...] у класах інституту і НО-ДО, і на марках; минали роки і завжди його образ, і тільки його образ, інші – супутники, його царювання було абсолютним, коли він хворів, ніхто не знав, здавалося, що хвороба і смерть навряд могли його наздогнати".

Диктаторську силу деталізує ампліфікація, сформована накопиченням гіперболізованих епітетів *unigénito, indiscutible, omnipresente*. Ця стилістична фігура надає художньому образу Ф. Франко виразності та робить його емоційно насиченим: *era unigénito, indiscutible y omnipresente, que había conseguido infiltrarse en todas las casas, escuelas, cines y cafés, allanar la sorpresa y la variedad, despertar un temor religioso y uniforme, amortiguar las conversaciones y las risas* (Gaite, ECDA, 115–116) – "єдиний, беззаперечний і всюдисущий, йому вдалося проникнути у всі будинки, школи, кінотеатри і кафе, притупити здивування і різноманітність, пробудити загальний релігійний страх, припинити розмови і сміх".

Прийом ампліфікації та гіперболи авторка застосовує в інших описах демонстрації надприродної сили диктатора. *Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo, Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte, apadrinando la boda de su hija y de las hijas de su hija, hablando por la radio, contemplando el desfile de la Victoria, Franco pescando truchas, Franco en el Pazo de Meirás, Franco en los sellos, Franco en el NO-DO, mientras todos envejecíamos con él, debajo de él* (Gaite,

ECDA, 119) – "Все, ніколи знову, час розблоковувався, зник відповідальний за зв'язування його і головування над ним, Франко, що відкривав фабрики і водосховища, виголошував смертні вироки, був хрещеним на весіллі доньки і доньок доньки, розмовляв по радіо, спостерігав парад Перемоги, Франко ловив форель, Франко в Пацо де Мейрас, Франко на марках, Франко в НО-ДО, в той час як всі ми старілися з ним, під його керівництвом". Ампліфікація, побудована шляхом нанизування поширених елементів лінійного перелічення, де ключова роль належить герундію *Franco inaugurando – dictando – apadrinando – hablando – contemplando – Franco pescando*, і надалі без герундія, зберігаючи при цьому антропонім *Franco en el Pazo de Meirás, Franco en los sellos, Franco en el NO-DO*, свідчить про ірреальні якості генералісимуса. Вживання гіперболи *encargado de atarlo y presidirlo* підкреслює безмежну владу правителя, який в уяві героїні, керує часом.

Для авторки важливим є не лише створення портрету історичної постаті. Вона зосереджується на можливості володаря безроздільно розпоряджатися її долею та долею цілого покоління, що знаходить вираження в оригінальному епітеті *jefe sempiterno* (Gaite, ECDA, 117) – "вічний бос" і розгорнутій гіперболі *no soy capaz de discernir el paso del tiempo a lo largo de ese período, ni diferenciar la guerra de la posguerra, pensé que Franco había paralizado el tiempo* (Gaite, ECDA, 115–116) – "я не в змозі розмежувати плин часу цієї епохи, ні відрізнити роки війни від повоєнного часу, мені здавалось, що Франко паралізував час".

Авторка в одному реченні залучає три фігури ампліфікації, які синтаксично виділяючи, підсилюють концептуально вагому інформацію в оповідному просторі. Першу синтаксичну фігуру створює шестиразове лінійне перелічення *el motor – y secreto – y el jefe – y el revisor – y el fabricante – y el tiempo*. Полісиндетон у цій частині виражений накопиченням сполучника "y". Другу ампліфікацію складає перелічення дієслів *amortiguar, embalsar, dirigir*. Третя виражена шестиразовим лінійним переліченням *en el lenguaje, en el vestido, en la música, en las relaciones [...] en los espectáculos, en los locales*, з притаманним йому частим повтором прийменника "en". У процесі використання оцінної лексики,

наприклад залучення прислівника *emocionante*, що підкреслює емоційний стан оповідачки та є продуктивним засобом створення емоційного резонансу у читача, формується яскравий гіперболізований образ диктатора. Отже, всього лише одне речення надає образу Ф. Франко випуклості і завершеності, а його влада значно перебільшується, набуваючи ознак ірреальності: *Y ya me parecía emocionante verla seguir andando hacia el agujero donde iban a meter a aquel señor, que para ella era simplemente su padre, mientras que para el resto de los españoles había sido el motor tramposo y secreto de ese bloque de tiempo, y el jefe de máquinas, y el revisor, y el fabricante de las cadenas del engranaje, y el tiempo mismo, cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se les sintiera rebullir ni al tiempo ni a él y cayeran como del cielo las insensibles variaciones que habían de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido, en la música, en las relaciones humanas, en los espectáculos, en los locales.* (Gaite, ECDA, 119) – "І мені здавалося цікавим дивитися, як вона повільно йде до отвору, у якому розмістять того пана, що для неї був лише батьком, в той час як для інших іспанців він був злодійським двигуном і таємницею того блокування часу, і головним інженером, і ревізором, і виробником ланцюгів зубчатих механізмів, і самого часу, плин якого він уповільнював, зупиняв і спрямовував так, щоб навіть він сам не відчував, як ворухиться час, і впали б, наче з неба, невідчутні зміни, які мали відбутися згідно з його наказами у мові, в одязі, у музиці, у людських відносинах, у виставах, у закладах".

У романі влада і смерть диктатора набувають ірреального характеру: *mirando ya el televisor de otra manera, como si fuera una bola de cristal de donde pueden surgir agüeros y signos imprevistos, vi que la comitiva fúnebre llegaba al Valle de los Caídos* (Gaite, ECDA, 119) – "вже дивлячись телевізор по-іншому, ніби це кришталева куля, звідки можуть з'явитися містичні і дивні знаки, я бачила як похоронна процесія підходила до Долини Павших". В останні роки диктатури іспанці вже не виявляли життя без диктатора, настільки великою була влада Ф. Франко, тому його передсмертна хвороба здавалася ірреальною подією: *enfermedad, que tuvo visos de maldición bíblica* (Gaite, ECDA, 117) –

"хвороба з відлунням біблійного прокляття". Відмітимо, що алюзії на Біблію є сигналами інтертекстуального мапування.

Текстові ситуації, що зображують політичну владу диктатора, як надприродну силу, формують опозицію *реальне – ірреальне*. Утворений третій елемент Вхідного простору 1 має назву *Франко* і третій елемент Вхідного простору 2 називається *Істота з надприродною силою*.

Операція інтертекстуального мапування забезпечує проектування на текстові ситуації роману мотивів з таких творів мистецтва, як гравюра "Конференція Лютера з дияволом" і казка "Хлопчик-Мізинчик" на текстові ситуації роману К.М. Гайте "El cuarto de atrás" ("Задня кімната"). Вхідний простір 1 структурує елементи *Написання роману, Факти і дати, Франко*. Вхідний простір 2 містить елементи *Розмова з дияволом, Казкові камінці, Істота з надприродною силою*. Породжувальний простір об'єднує спільні ознаки вхідних просторів та вказує на текстову ситуацію *Літературний твір*. У результаті в інтегрованому просторі виникає нова структура – метафорична субмодель *Роман спогадів – Фантастичний роман*, що виявляє контраст між історичним романом спогадів і фантастичним романом, та відповідна їй метафорична модель *реальне – ірреальне* (див. дод. Б, рис. 11 Б).

Прагматичним значення метафоричної субмоделі є надання ірреального характеру спогадам оповідачки про повоєнні роки і диктатуру Ф. Франко. Це дозволяє не лише констатувати історичні події, але й описати їх вплив на життя конкретної людини зокрема, і цілого покоління іспанців, загалом. Історичний контекст роману засвідчує військова та суспільно-політична лексика, ім'я відомої історичної постаті та вказівка на історичну дату. Створення ірреальних образів досягається шляхом залучення номінативних одиниць, що входять до лексико-семантичного поля *ірреальне*, оцінної лексики, лексем на позначення кінестетичних відчуттів, категорії способу дієслова і таких мовностилістичних засобів, як епітет, метафора, метонімія, антитеза, гіпербола, персоніфікація, деперсоніфікація, алюзія, повтор, апосіопеза, епанортоза, перелічення, полісиндетон, ампліфікація і окличне речення.

4.1.2 Метафорична субмодель Вбивці Громадянської війни – Лицар Смерть. У романі Х. Маріаса "Tu rostro mañana" ("Твоє обличчя завтра") образ вбивць Громадянської війни в Іспанії знаходить втілення в архетиповому ірреальному образі лицаря Смерть. Ознакою ірреального є персоніфікація смерті, тобто надання образу власного імені: *la anciana decrepita con la guadaña o el Caballero Muerte con su armadura completa y su espada y su lanza, de quién la consideraría 'eficaz siervo', de Dios, del Demonio* (Marías, TRM, 746) – "старезна баба з косою або лицар Смерть зі своїми обладунками, мечем і списом, "працьовитий раб" бога чи диявола".

Шляхом інтертекстуального мапування автор збагачує та деталізує образ смерті, долучаючи описи з різних культур: *para nosotros latinos [...] esa vieja decrepita con la guadaña* (Marías, TRM, 515) – "для нас, представників латинської культури [...] це немічна стара з косою"; *Sir Death fue llamado en más de una obra medieval inglesa* (Marías, TRM, 515) – "Сер Дет неодноразово згадувався в англійській творчості середньовіччя"; *Y ahí está Sir Death o el Caballero Muerte* (Marías, TRM, 1042) – "Перед нами постає сер Дет або лицар Смерть", а також через залучення цитат з пісні: *el Sargento Muerte de la canción de Armagh* ('And when Sergeant Death' s cold arms shall embrace me'), *un caballero en su plenitud, un guerrero brioso y fuerte y capacitado para arrancar vidas sin tregua [...] es el dueño del tiempo, él tiene el reloj y sabe la hora y ve agotarse la arena o el agua* (Marías, TRM, 1042-1043) – "сержант Смерть з пісні Армага [...] лицар у розквіті сил, палкий і мужній воїн, здатний відбирати життя без відпочинку [...] володар часу, він має годинник і знає, котра година, і бачить, як збігає пісок чи вода". Використання власних імен *Sir Death*, *Caballero Muerte*, *Sargento Muerte*, запозичених з творчості інших творів сигналізує про інтертекстуальне мапування і слугує створенню унікального художнього образу смерті. Згадка про картину "Три пори життя жінки" Ганса Бальдунг Грін *el cuadro Las edades y la Muerte, de Hans Baldung Grien* (Marías, TRM, 1040) є алюзією, що також свідчить про характер інтертекстуального мапування.

Оповідач розмислює над тим, яким буде його обличчя у майбутньому, якщо він скоїть недобрий вчинок. У фрагменті показником реального є імена історичних осіб *Orlov, Bielov, Carlos Contreras, Andreu Nin* і топонім *Alcalá de Henares*. Проте, не зважаючи на реальний історичний контекст, автор залучає ірреальний образ смерті: *'Cuál es mi rostro ahora' [...] 'Se une al de tantos hombres y no tantas mujeres que han tenido la vida de otro en sus manos, y en seguida puede unirse al de los que se la quitaron [...] al de los milicianos que se cargaron en una cuneta a mi tío Alfonso cuando era muy joven, e incluso a los de Orlov y Bielov y Carlos Contreras, que torturaron [...] a Andreu Nin en Alcalá de Henares [...] Puede unirse y asimilarse mi rostro al de tantos hombres y no tantas mujeres que han sido dueños del tiempo y han sostenido en su mano el reloj —en forma de arma, en forma de orden—, y que decidieron pararlo de pronto* (Marías, TRM, 1102-1104) – " "Яке зараз моє обличчя" [...] Воно прирівнюватиметься до такої великої кількості чоловіків і меншої кількості жінок, які тримали в руках життя іншої людини, і одразу ж воно може приєднатися до обличчя того, хто його відняв [...] облич військових, які застрелили в кюветі мого дядька Альфонсо, коли він був молодий, і навіть облич Орлова, і Белова, і Карлоса Контрераса, що розшматували [...] Андреу Ніна в Алькала-де-Енарес [...] Може прирівнятися і уподібнитися моє обличчя такій великій кількості чоловіків і меншій кількості жінок, що були господарями часу і тримали годинник у руці, як зброю, як наказ і вирішили раптово зупинити його".

Вжитий на початку фрагменту перифраз *han tenido la vida de otro en sus manos*, розгортаючись у кінці *han sido dueños del tiempo y han sostenido en su mano el reloj*, замикає фрагмент у кільце. При цьому цей поетичний образ повторюється у вигляді рефрену в іншому описі: *fueron los dueños del tiempo, sostuvieron el reloj en la mano* (Marías, TRM, 1108).

Вживання перифразу *tener la vida de otro en manos* уможливлює зближення текстової ситуації, об'єктом якої є зображення реальних історичних постатей, і текстової ситуації, де мова йде про ірреальну істоту – лицаря Смерть. Адже зупинити годинник означає вбити людину. Годинник – це зброя в руках смерті:

La Muerte lleva la clepsidra en su mano (Marías, TRM, 1042). Таким чином порівнюємо опис смерті як ірреальної істоти *es el dueño del tiempo, él tiene el reloj y sabe la hora y ve agotarse la arena o el agua* та опис вбивць Громадянської війни *han sido dueños del tiempo y han sostenido en su mano el reloj*. Як ірреальна істота, так і реальні історичні постаті причетні до вбивств.

Шляхом інтертекстуального мапування до роману залучається релігійний мотив – ірреальна зустріч жертв та вбивць Громадянської війни на Страшному суді. В есхатологічних релігіях метою цієї події є визначення нагороди праведникам та покарання грішникам.

Прикладом інтертекстуального мапування є цитата з творчості Шекспіра [214], представлена у романі: *"Morimos en tal lugar"* (Marías, TRM, 515). Цю цитату автор перетворює на сюжетну лінію роману, у якій мова йде про Страшний суд: *'We died at such a place', eso me había citado Wheeler en su lengua de Shakespeare, y era de suponer que en ese Juicio Final previsto por la fe firme de entonces, con la historia entera del mundo contada a la vez y en detalle por cuantos la integraron [...] habrían de encontrarse [...] los asesinados con sus asesinos y las víctimas con sus verdugos* (Marías, TRM, 516) – "Ми загинули у такому місці" – процитував Вілер своєю шекспірівською мовою, припускалося, що на цьому Страшному суді, передбаченому тогочасною непохитною вірою, з повною історією світу, розказаною відразу і детально тими, хто її вершив [...] мали б знову зустрітися [...] вбиті зі своїми вбивцями і жертви зі своїми катами".

Згадку про Страшний суд і шекспірівські цитати автор поєднує з архетиповим образом смерті: *esa vieja decrepita con la guadaña [...] empezó a trabajar a destajo hace mucho y no ha parado ni una sola hora de la noche o el día desde que se estrenó con aquel primer muerto desconocido y remoto que todavía aguarda a que se acabe el mundo y no haya en él ya nadie, para por fin ser juzgado y relatar su historia y exponer su caso, 'cuando todas esas piernas y brazos y cabezas segadas en la batalla se junten el último día y griten todas "Morimos en tal lugar"'*. (Marías, TRM, 514–516) – "ця старезна баба з косою почала несамовито працювати багато років назад і не зупинилася ні на годину ані вдень, ані вночі,

з тієї миті, як вперше взялася за роботу з тим першим, невідомим і далеким мерцем, який все ще чекає доки настане кінець світу і в ньому вже нікого не залишиться, щоб врешті-решт постати перед судом і розповісти свою історію, і представити свою справу. "Коли всі ноги і руки, і голови, відрубані в бою, об'єднуються в останній день і закричать всі "Загинемо у такому місці"".

Автор використовує Страшний суд як рамку, що містить не лише ірреальну зустріч абстрактних грішників та праведників, але й також відомих історичних постатей, серед яких жертви Громадянської Війни в Іспанії та їх убивці. Звертання Андреу Нін до своїх вбивць виражено дієсловами *pegar*, *ensañar*, *imaginar* у 2-ій особі множини. Комунікативно-прагматичне значення цього прийому полягає у тому, що реальну історичну постать автор наділяє здатністю говорити після смерті: '*A mí me pegasteis un tiro en la cuneta [...] diría mi tío Alfonso al encontrarse de nuevo con los milicianos olvidadizos que lo mataron [...] 'Os ensañasteis y sentí tanto dolor como no habéis imaginado nunca en todos los años de vuestra vida ni en los de vuestra muerte a la infinita espera de este último día [...]', diría Nin a los dos o tres hombres [...] Orlov seguro, tal vez Bielov, tal vez Contreras— que [...] lo torturaron en Alcalá de Henares (Marías, TRM, 517–518) — "Ви мене розстріляли в пришляховому кюветі [...] сказав би мій дядько Альфонсо, зустрівши знову забудькуватих військових, які його вбили [...] я відчув стільки болю, що ви собі не можете уявити ні за все життя, ні за всю смерть, до нескінченного очікування цього останнього дня [...] сказав би Нін двом або трьом чоловікам [...] без сумніву Орлову, можливо Белову, можливо Контрерасу, які [...] його знівечили в Алкала де Енарес". Ірреальна подія, вербалізована власною назвою *Juicio Final*, контрастує з зображенням реальних подій Громадянської війни в Іспанії, про що свідчить військова лексика *tiro*, *miliciano*, топонім *Alcalá de Henares*, імена реальних постатей *Alfonso*, *Nin*, *Orlov*, *Bielov*, *Contreras*.*

Прикладом інтертекстуальності є повтор цілого фрагменту тексту: '*No, yo no quería que apareciera ese deseo anómalo o ese odio mortífero [...] esa asquerosidad o esa violencia que yo mismo causo, esos rostros ya muertos y para siempre configurados que pactaron conmigo no tener más mañana (sí, ese es nuestro*

pacto con los que se callan y son expulsados: que no hagan ni digan más, que desaparezcan y ya no cambien) y que ahora vienen a susurrarme palabras terribles e inesperadas (Marías, TRM, 1075) – "Ні, я не хотів, щоб виникло це безрозсудне бажання або ця смертельна ненависть [...] ці огидні вчинки або насильство, яке я спричинив, ці мертві і застигли назавжди обличчя, які заключили зі мною угоду не мати ніяких справ завтра (так, це наша угода з тими, хто мовчить і не існує: щоб вони більше нічого не робили і нічого не говорили, щоб зникли і більше не змінювались), і тепер вони приходять до мене шепотіти страшні і неочікувані слова". Цей самий фрагмент повторюється на іншій сторінці роману (Marías, TRM, 486), де свідченням про ірреальне є той факт, що мерці розмовляють з живими.

Лінгвокогнітивна операція інтертекстуального мапування забезпечує побудову мережі концептуальної інтеграції, створеної Вхідним простором 1 *Зброя вбивць Громадянської війни* і Вхідним простором 2 *Годинник лицаря Смерть* (див. дод. Б, рис. 12 Б). Зіставлення двох ментальних конструктів сприяє побудові метафоричної субмоделі *Вбивці Громадянської війни – Лицар Смерть*, яка, в свою чергу, складає метафоричну модель *реальне – ірреальне*.

Прагматичне значення метафоричної субмоделі виявляється у спробі автора описати особливе бачення минулого, що проливає світло на втрачені сторінки історії, які не знайшли документального підґрунтя чи тлумачилися неправильно у зв'язку з відсутністю історичних доказів, двояким сприйняттям чи вимушеною деформацією в написанні історії. Поховання спогадів є більш руйнівним, ніж вбивство, тому що це поглинання минулим саботує сьогодення і позбавляє майбутнього. Історичне минуле повертатиметься у формі ірреального, доки не буде визнаним. Доки приховані вбивства часів Громадянської війни в Іспанії не будуть розкриті, жертви у вигляді примар розмовлятимуть з живими. Про реальне свідчать імена історичних осіб, топонім, військова лексика. Ірреальний образ смерті виникає шляхом залучення власних імен, запозичених з інших творів, граматичної категорії числа дієслова, персоніфікації, перифразу, рефрену, цитати, алюзії, повтору фрагментів тексту.

4.1.3 Метафорична субмодель *Брат і сестра Буесо – Живі мерці*. Роман Х. Наварро "La casa del padre" ("Будинок батька") містить ремінісценцію на оповідь Є. По "Падіння будинку Ашерів", яка проявляє себе у зображенні моторошного будинку, де живуть брат і сестра, що мають дивну хворобу та ніколи не виходять на вулицю, ніби поховані заживо у будинку *los dos hermanos se habían enterrado en vida* (Navarro, LCDP, 108).

Перший елемент вхідних просторів ***Політичні переслідувані в родині – Дивна хвороба***. Як небезпечно контактувати з родиною, де мешкає людина, хвороба якої передається іншим, так і в Іспанії повоєнного періоду небезпечно контактувати з родинами політичних ворогів. Брат і сестра Буесо вважають, що їх третій брат зник на початку Громадянської війни і просять оповідача роману дізнатися, де він знаходиться. Для характеристики зниклого автор залучає суспільно-політичну лексику *perseguido, rojo, bandolero* та фразу *un fuera de la ley*. Оповідач через політичні причини не наважується шукати цю людину: *ni siquiera me había atrevido a preguntarle a nadie por el hermano de la puerta, porque no conviene ir diciendo aquí y allí, por mucha Cruz de Hierro que lleves en la solapa, no conviene ir diciendo que conoces a un perseguido, un rojo, un bandolero, un fuera de la ley* (Navarro, LCDP, 194) – "я навіть не наважився нікого спитати про брата одноокої, оскільки не слід п'яткати тут і там, незважаючи навіть на Залізний хрест, який носиш на лацкані, не слід п'яткати, що ти знайомий з переслідуваним, червоним, розбійником, особою поза законом".

Звукозображальні засоби є потужним механізмом створення емоційного резонансу у читача, оскільки допомагають відтворити позначене негативним аксіологічним характером відчуття страху. Опис таємниці місцезнаходження старшого брата Буесо постійно супроводжується рядками, у яких мова йде про масло, яке сестра Буесо просить принести, щоб поставити свічку святим. Оповідач не знає, чи повинен він шукати цю зниклу людину. Увагу привертає акумуляція звуків [θ] і [s], що є ознакою непрямої фонологічної іконічності. Ці звуки, якщо "відчуваються у великій кількості, дратують слух" [37, с. 187].

Алітерація метафорично відтворює атмосферу таємниці, змальованої автором. Частота повторюваності шиплячих чи свистячих приголосних у художньому тексті традиційно асоціюється з негативними відчуттями, зокрема небезпеки [126, с. 40]. Небезпека проявляється у тому контексті, що у часи франкістської диктатури мати справу з політичним переслідуванням означало накликати на себе підозру поліції. Тому такі таємниці супроводжувались страхом в'язниці чи смертного вироку: *Y si mañana no le decía dónde estaba su hermano y no le subía una taza de aceite para el Sagrado Corazón y una taza de aceite para la Virgen, iría a la policía y le contaría que yo era amigo de su hermano y sabía dónde estaba su hermano* (Navarro, LCDP, 196) – "І якщо завтра я їй не скажу, де її брат і не занесу чашку масла для Святого серця і чашку масла для Богородиці, вона піде в поліцію і розкаже, що я є другом її брата і знаю де її брат". Подібні уривки присутні на інших сторінках роману (Navarro, LCDP, 152, 194, 254, 264).

Опис дивної хвороби брата і сестри Буесо знаходить вираження та набуває глибини і перспективи шляхом багаторазового повтору прикметників з негативним емоційно-оцінним значенням *encerrado, solo, condenado, abandonado, contagioso*. На синтаксичному рівні фрагмент насичений тавтологією, а саме дворазовим повтором вислову *estaban solos* та прикметника *abandonado*, паралелізмами *el abandono es contagioso – la culpa es contagiosa; mirarlos de lejos – no mirarlos; nadie los miraba – ni ellos mismos se miraban, las bombillas se fundían – las bombillas fundidas*. Ці мовні засоби створюють додаткову напругу текстової тканини: *estaban encerrados en la casa, y estaban solos, y solos se habían ido volviendo sucios porque estaban solos y nadie los miraba, ni ellos mismos se miraban, porque las bombillas se fundían y nadie cambiaba las bombillas fundidas. Habían sido condenados, abandonados para que murieran abandonados, y era mejor mirarlos de lejos, no mirarlos, porque el abandono es contagioso y la culpa es contagiosa*. (Navarro, LCDP, 148) – "замкнені в будинку і самотні, і самотні обростали брудом, тому що були самотні, і ніхто на них не дивився, навіть вони самі на себе не дивились, бо лампи перегоріли, і ніхто не міняв перегорілих ламп. Приречені, покинуті, щоб померти покинутими, і краще дивитися на них

здалеку, не дивитися на них, тому що покинутість є заразною і провина є заражною".

Брат і сестра Буесо самотньо мешкають у будинку, куди ніхто не заходить. Ознаками хвороби є те, що істоти мають подразнення на тілі і весь час чешуть шкіру. Автор не пояснює причини такої поведінки брата і сестри, а відтак текстова ситуація набуває ознак ірреальності. Це відчуття нагнітає перелічення *se desvencijara, se hundiera, se hiciera pedazos* та паралелізми *me contagiara la enfermedad – me contagiara la muerte; manos contra el cuerpo – mano contra otra mano, se hiciera pedazos – me hiciera pedazos* з негативною емоційною оцінкою. Метафора *me contagiara la muerte* створює емоційний резонанс у читача і посилює текстову напругу: *Siéntese usted, dijo la mujer, y me señaló una silla polvorienta. Y yo temía que, al tocar la silla, se desvencijara, se hundiera, se hiciera pedazos y me hiciera pedazos. Seguí de pie: temía que la silla me contagiara la enfermedad, me contagiara la muerte que corrompía a los dos hermanos y los obligaba a rozarse sin parar las manos contra el cuerpo, y una mano contra otra mano.* (Navarro, LCDP, 149) – "Сідайте, сказала жінка і вказала на запилений стілець. І я боявся, торкаючись стільця, що він розхитається, продавиться, розсиплеться на шматки, і я розсиплюсь на шматки. Я продовжував стояти: я боявся, що стілець може заразити мене хворобою, може заразити мене смертю, яка шкодила брату і сестрі і змушувала їх весь час терти руки об тіло, і руку об іншу руку".

Художній образ персонажів збагачує п'ятиразовий повтор дієслова *rascar* і триразовий повтор дієслова *frotar*, обидва на позначення кінестетичних відчуттів. Анепіфора, що замикає початок і кінець уривку фразами *la hermana se rascaba contra el hombro del hermano* та *la hermana volvió a frotar la mano en el hombro del hermano*, додає опису особливої негативної експресії: *Ahora la hermana se rascaba contra el hombro del hermano, que se rascaba contra el brazo del sillón. La tapicería rota dejaba ver madera, paja y muelles, y contra la madera frotaba el hermano el dorso de la mano vendada, la mano derecha, y la izquierda la frotaba contra la cara, y yo no sabía si se rascaba la cara desollada con la mano*

desollada, o si se rascaba la mano desollada con el mentón desollado. Apártate, le dijo a la hermana, y dejó de rascarse [...] Apártate, eres asquerosa, tengo que estar aguantándote, te aprovechas de que estoy malo y no puedo irme, y yo no me iría a ningún sitio para estar en ningún sitio: yo me iría para no estar aquí, porque yo no quiero estar en ningún sitio. Pero la hermana volvió a frotar la mano en el hombro del hermano (Navarro, LCDP, 151–152) – "Зараз сестра чухалась о плече брата, який чухався об підлокітник крісла. З-під подряпаної оббивки виглядали дерево, солома і пружини, і об дерево тер брат тильну сторону забинтованої долоні правої руки, а ліву тер об обличчя, і я не знав, чи він чухав обличчя зі здертою шкірою рукою зі здертою шкірою, чи чухав руку зі здертою шкірою підборіддям зі здертою шкірою. "Відійти", – він сказав сестрі і припинив чухатися [...] "Відійти, ти огидна, я повинен терпіти тебе, ти користуєшся тим, що я погано почуваюсь і не можу піти, і я нікуди не пішов би, щоб ніде не бути: я б пішов, щоб не бути тут, бо я не хочу ніде бути". Але сестра знову почала чухати руку об плече брата".

Дієслова на позначення тактильних відчуттів *aferrarse, rozar, arañar* в уяві оповідача набувають загрози, яку посилює синекдоха *los dedos se aferraban*, зосереджуючи увагу читача на пальцях і нігтях істот. Страх перед ірреальними істотами посилюється шляхом фонетичних засобів. Алітерація назального [ɲ] *aña - uña - uña* сприяє переведенню тексту в аудіальну площину і в такий спосіб імітується звук скреготу нігтів. Фонічні структури *rg–gr* у прикметниках *largo, negro* іконічно дублюють акустичний ефект, будучи художнім прийомом озвучування відчуття, яке не відноситься до акустичної модальності: *Y los dedos se aferraban a la manga de mi abrigo, la venda rozaba la tela de mi abrigo, y arañaban mi abrigo uñas partidas y uñas retorcidas, largas, negras* (Navarro, LCDP, 254) – "І пальці чіплялись у рукав мого пальто, бинт торкався тканини мого пальто, і дряпали моє пальто нігті зламані і нігті покручені, довгі, чорні".

Емоційну напругу оповідача передає метафоричне порівняння *como un centinela cansado del silencio y harto de escrutar la oscuridad*. Його очікування чогось страшного і невідомого посилюють іменники з асоціативним значенням

irrealne: sonámbulo, fantasma. Емоційний стан героя відтворює фраза *atento al menor ruido* та дієслово *temer*. Повтор фрази *había visto una noche*, паралелізм *la mano izquierda vendada – la mano derecha vendada* та триразовий повтор лексеми *se rascaba*, залучення якої реалізує відчуття руху, сприяє створенню "гіпнотичного" ритму оповіді, що навіює страх: *Me sentaba en la cama, atento al menor ruido para acostarme en cuanto sonaran pasos al otro lado de la puerta, me sentaba a mirar a través de mi ventana la ventana del segundo piso donde había visto una noche a la mujer de la venda en el ojo y las manos vendadas que se rascaba sin parar la cara y las manos y los brazos. La había visto una noche que temía ser un sonámbulo, ver fantasmas como un centinela cansado del silencio y harto de escrutar la oscuridad. Y, cuando vi otra vez a la mujer en la ventana, se había quitado la venda del ojo, se había recogido el pelo en la nuca, se rascaba la mano izquierda vendada con la mano derecha vendada.* (Navarro, LCDP, 145) – "Вслухаючись у найменший шум, я сідав на ліжку, щоб лягти спати, як чулися кроки за дверима, я сідав дивитися у вікно на вікно верхнього поверху, де я бачив одного разу вночі жінку з бинтом на оці і забинтованими руками, яка весь час чесала обличчя і долоні, і руки. Я її бачив одного разу вночі і боявся, що то був сновиди, бачити примар, як часовий втомлений від тиші і втомлений від того, що вдивляється в темряву. І коли я знову побачив жінку в вікні, вона зняла бинт з ока, зібрала волосся на потилиці, чесала забинтовану ліву руку забинтованою правою рукою".

Образ сестри Буесо додатково маркують стилістичні прийоми плеоназму *camisas y chalecos sobre chaquetas y más chaquetas sobre las camisas y los chalecos* і літоти *la mujer se esfumaría si se quedara sin ropa, un cuerpo minúsculo, inexistente*. Багато одягу на тілі жінки, в якому вона ходить вдома, і надзвичайно мале тіло є ознакою дивної хвороби. З метою зображення родини, яка на війні втратила брата, автор вкраплює військову лексику *frente* та епітет *deprimido*, що посилює негативні емоції читача: *Había vuelto a taparse el ojo derecho con una gasa, iba vestida con ropa de hombre, ropa de algún hermano o un novio o un esposo caídos en el frente, camisas y chalecos sobre chaquetas y más chaquetas*

sobre las camisas y los chalecos, toda la ropa de un color deprimido, y las vendas y la carne de la mujer tenían el mismo color de la ropa, tanta ropa que la mujer se esfumaría si se quedara sin ropa, porque debajo de tanta ropa sólo podía haber un cuerpo minúsculo, inexistente. (Navarro, LCDP, 146–147) – "Вона знову закрила праве око марлею, була одягнена в чоловічий одяг, одяг брата або нареченого, або чоловіка, що загинув на фронті, сорочки і жакети на жакетах, і ще раз жакети на сорочках і жакетах, весь одяг похмурого кольору, і бинти, і тіло жінки мали той же колір, що і одяг, так багато одягу, що жінка могла б випаритися, якби вона лишилась без одягу, бо під такою кількістю одягу могло міститися тільки крихітне, неіснуюче тіло".

Першим елементом Вхідного простору 1 є *Політичні переслідувані в родині* та першим елементом Вхідного простору 2 є *Дивна хвороба*.

Другий елемент вхідних просторів ***Ізоляція від суспільства – Існування в минулому***. Ознакою реального є історико-політичний контекст роману. Батько брата і сестри Буесо загинув на війні, воюючи на боці переможених республіканців. Як це часто траплялося з родинами переможених, брат і сестра через страх політичних переслідувань зачиняються в будинку. Топонім *Granada* посилює реалістичність подій: *dos hermanos, los Bueso, que después de que fusilaran al padre, don Eugenio Bueso, se habían enterrado en vida, habían cegado los cristales de las ventanas en pleno centro de Granada* (Navarro, LCDP, 108) – "брат і сестра Буесо, які після того, як розстріляли їх батька, дона Еухеніо Буесо, поховали себе заживо, заліпивши стекла вікон у самому центрі Гранади".

Вказівка на дату початку Громадянської війни є ознакою реальності у творі: *un hombre que se llamaba Bueso y vivía en el segundo piso [...] desde 1936 nadie sabía dónde estaba* (Navarro, LCDP, 197) – "особа на ім'я Буесо, що мешкала на другому поверсі [...] з 1936 ніхто не знає, де він".

Відторгнення суспільством родин республіканців є частим явищем в Іспанії часів диктатури Ф. Франко. Іменник *monstruo*, з притаманним йому асоціативним значенням ірреального, контрастує з власною назвою *Gobierno*

Civil, що є свідченням реального, та прояснює асоціальність родини Буесо: *los dos monstruos en el Gobierno Civil, echados a bofetadas, a culatazos, pateados en la puerta del Gobierno Civil* (Navarro, LCDP, 216) – "два монстри у приймальні губернатора, викинуті ударами по обличчю, викинуті ударами ногою з дверей приймальні губернатора".

Щойно читач фокусує увагу на історичному контексті роману, як автор уводить у текст елемент ірреального. Брата і сестру Буесо письменник зображує як істот, які живуть у власному часі та просторі. Доказом ірреальності їх існування є відмінний від інших персонажів роману, властивий тільки їм, особливий атемпоральний континуум. Для демонстрації цього залучається тавтологія *un pasado que había pasado*, плеоназм, виражений порівняльним зворотом *un pasado más pasado que ningún otro* і метафора *un pasado que se había podrido*. Специфічною рисою, що обумовлює розгортання ірреального образу, є макрофігура висхідної градації *me los imaginaba en un pasado que había pasado hacía mucho, un pasado que se había podrido, un pasado más pasado que ningún otro*. Контраст темпорального простору створюється введенням обставини часу *de pronto*, після якої слідує опис звичних для героя подій *esperando que me llamara el Duque de Elvira*. Оповідач ніби раптово подорожує з реального світу в ірреальний і навпаки. Серед стилістичних засобів негативної конотації слід вказати метафору *los hermanos Bueso asaltaban el presente* та оксюморон *muertos en vida*. Перелічення *me conocían, me llamaban, hablaban conmigo* створює атмосферу психологічної напруги. Гіпербола *oler su olor en todas partes* містить дієслово на позначення ольфактивних відчуттів, які у поєднанні з дієсловом кінестетичного характеру *perseguir* та формою вищого ступеню порівняння прислівника *cerca* посилюють страх оповідача, якого переслідують дивні істоти. Семантика страху *temer* та дієслово на позначення фізіологічного відчуття *asfixiarse* детермінують емоційний стан оповідача, який передається читачу: *Me perseguían los hermanos Bueso cada día más cerca, creía oler su olor en todas partes, me asfixiaba cuando pensaba en los hermanos Bueso: no podía pensar que pertenecían al presente. Cuando me acordaba de ellos me los*

imaginaba en un pasado que había pasado hacía mucho, un pasado que se había podrido, un pasado más pasado que ningún otro, y, de pronto, una tarde aburrida, cuando estaba en vilo esperando que sonara el teléfono [...] esperando que me llamara el Duque de Elvira para que buscara a Portugal y fuéramos a la casa del Paseo de la Bomba, los hermanos Bueso asaltaban el presente, golpeaba la hermana los cristales de la ventana, y yo evitaba mirar la ventana, y la hermana volvía a golpear y a golpear, y entonces yo miraba hacia la ventana, temiendo que la oyeran en la casa y descubrieran que los hermanos Bueso, unos desgraciados que estaban muertos en vida, me conocían, me llamaban, hablaban conmigo (Navarro, LCDP, 191) – "Мене переслідували брат і сестра Буесо все ближче кожного дня, мені здавалося, що я всюди відчуваю їх запах, я задихався, коли думав про брата і сестру Буесо; я не міг подумати, що вони належали сьогоденню. Коли я згадував про них, я їх уявляв в минулому, що минуло дуже давно, в минулому, що згнило, в минулому більш минулому, ніж будь-яке інше, і раптом, нудним вечором, коли я почувався наче на голках, очікуючи телефонного дзвінка [...] очікуючи дзвінка від герцога де Єльвіра, щоб я йшов за Португалом і ми йшли до будинку на бульварі Ла-Бомба, брат і сестра Буесо атакували сьогодення, сестра стукала у стекла вікон, і я уникав дивитися на вікна, а сестра знову стукала і стукала, і тоді я дивився на вікна, побоюючись, що її почують в будинку і дізнаються, що брат і сестра Буесо, безталанні живі мерці, знайомі зі мною, кликали мене, розмовляли зі мною".

Образ кинутих напризволяще брата і сестри об'єктивується сукупністю значень номінативних одиниць негативного емоційно-оцінного характеру. Показниками емотивності в цьому сегменті оповіді виступають емоційно навантажені лексеми *abandonar, perder, vagabundear, faltar, deformar, ruina, arrasado*, негативні конотації яких посилює іменник *guerra*, що повторюється в описі брата і сестри Буесо та є свідченням реального історичного контексту. Емоційна динаміка реалізується шляхом анадиплосису *le faltaba un ojo, y el ojo*, паралелізму *le deformaba la cara – le había deformado la cara* та персоніфікації, вираженої порівнянням *la carne se le pegaba a los huesos, como si quisiera*

fundirse con los huesos. Паралельні конструкції parecía una mujer [...] que ha perdido [...] el marido en una guerra – parecía un hombre que se ha perdido en una guerra імпліцитно вказують на схожість брата і сестри: *Miré al hermano [...] Los dedos finos sobresalían bajo las vendas, las uñas largas se curvaban, la carne se le pegaba a los huesos, como si quisiera fundirse con los huesos: parecía una mujer abandonada, una mujer que ha perdido el novio o el marido en una guerra. Y la hermana parecía un hombre que se ha perdido en una guerra, que ha perdido contacto con los suyos y vagabundea por las ruinas de una ciudad arrasada, a tientas, con un ojo menos [...] le faltaba un ojo, y el ojo que le faltaba le deformaba la cara, le había deformado la cara siempre porque había nacido sin el ojo derecho.* (Navarro, LCDP, 149) – "Я дивився на брата [...] Тонкі пальці стирчали під бинтами, довгі нігті скручувались, м'ясо липло до кісток, ніби хотіло злитися з кістками: схожий на занедбану жінку, жінку, що втратила нареченого або чоловіка на війні. І сестра схожа на чоловіка, що загубився на війні, що втратив зв'язок з родиною і блукав руїнами зруйнованого міста, навромацки без одного ока [...] їй бракувало одного ока і око, яке бракувало спотворювало її обличчя, завжди спотворювало обличчя, бо вона народилася без правого ока".

Про контрастне зіставлення реального та ірреального свідчить парадоксальний вислів *unos desgraciados que estaban muertos en vida* (Navarro, LCDP, 191) – "безталанні живі мерці", формування якого забезпечує когнітивна процедура зштовхування несумісних понять, специфіка яких пов'язана зі створенням опозиції *реальне – ірреальне*. У результаті виникає яскравий амбівалентний образ брата і сестри Буесо. Прикметник *desgraciados*, якщо прийняти до уваги історичний контекст твору, адже саме війна 1936 року завдала страждань родині Буесо, є свідченням реального. Так зображення людських страждань у період соціальних катаклізмів знаходить метафоричне втілення в ірреальному образі, ознакою якого є оксюморон *muertos en vida*.

Другі елементи Вхідних просторів 1 і 2 мають назву *Ізоляція від суспільства та Існування в минулому*, відповідно.

Вжиті автором опозиції щодо приналежності брата і сестри Буесо водночас до реального та ірреального світів формують їх онтологічний статус у такий спосіб, що вони мають дещо від людей і від ірреальних істот. У термінах теорії мережі концептуальної інтеграції, елементами Вхідного простору 1 *Брат і сестра Буесо є Політичні переслідувані в родині, Ізоляція від суспільства*. Вхідний простір 2 *Живі мерці* складають елементи *Дивна хвороба* та *Існування в минулому*. У рамках інтегрованого простору мережі встановлюється відношення еквівалентності між вхідними просторами. Зіставлення двох ментальних конструктів, паралельно представлених у тексті, сприяє побудові метафоричної субмоделі *Брат і сестра Буесо – Живі мерці*, зведеної до формули *реальне – ірреальне* (див. дод. Б, рис. 13 Б).

Уведення до твору елементів ірреального дозволяє автору зобразити страждання родини, які спричинила Громадянська війна в Іспанії. Свідченням історико-політичного контексту є суспільно-політична та військова лексика, топонім, власні назви, вказівка на дату початку війни. У художньому описі брата і сестри Буесо автор застосовує мовні засоби, змістове наповнення яких сукупно створює негативний настрій. Іменники з асоціативним значенням *ірреальне* та дієслова на позначення кінестетичних, тактильних, ольфактивних і фізіологічних відчуттів детермінують емоційний стан оповідача, що передається читачу. Емоційну напругу відтворюють такі фонетичні ефекти, як алітерація і непряма фонологічна іконічність. Метафора, персоніфікація, порівняння, анепіфора, синекдоха, епітет, гіпербола, літота, висхідна градація, оксюморон, а також граматична категорія ступенів порівняння прислівників дотають опису особливої негативної експресії. Плеоназм, перелічення, анадиплосис, повтор, паралелізм, тавтологія створюють додаткову напругу текстової тканини.

4.1.4 Метафорична субмодель *Спогади про війну – Кладовище забутих книг*. Приклад мережі концептуальної інтеграції, сформованої шляхом інтертекстуального мапування, знаходимо у романі К. Руїса Сафона "La sombra del

viento" ("Тінь вітру"), де бажання забути страшні події Громадянської війни та повоєнного часу в Іспанії метафорично втілюється в образі Кладовища забутих книг: *Cementerio de los Libros Olvidados* (Zafón, LSDV, 20).

Кладовище забутих книг є ремінісценцією оповідання Х.Л. Борхеса "Вавилонська бібліотека", у якому представлено рядки: *La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible. A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles* [124] – "Бібліотека є сферою, точний центр якої знаходиться в одному з шестигранників, а поверхня – недосяжна. Кожну зі стінок шестигранника складають п'ять полиць". Порівняємо цей уривок з фрагментом роману К.Р. Сафона: *una gran sala circular donde una auténtica basílica de tinieblas yacía bajo una cúpula acuchillada por haces de luz que pendían desde lo alto. Un laberinto de corredores y estanterías repletas de libros ascendía desde la base hasta la cúspide, dibujando una colmena tramada de túneles, escalinatas, plataformas y puentes que dejaban adivinar una gigantesca biblioteca de geometría imposible* (Zafón, LSDV, 19–20) – "велика кругла зала, де справжня базиліка темряви покоїлася під куполом, пронизаним променями світла, що спадали згори. Лабіринт коридорів і полиць, заповнених книгами, височів з низу до верху, вимальовуючи вулик, пересічений тунелями, сходами, платформами і мостами, які дозволяли вгадати величезну бібліотеку неможливої геометрії".

Перший елемент вхідних просторів **Барселона перших днів війни – Кладовище забутих книг**. У першій текстовій ситуації йдеться про спустошену Барселону початку війни. Про реальність ситуації свідчить лексема військового характеру *guerra* і топоніми *Barcelona, Ramblas*. Створення яскравого та емоційно забарвленого опису міста досягається шляхом уведення синестезії *calles olían a un silencio que se sentía en el estómago* і порівняння *aire parecía envenenado de miedo y de odio*. Номінативні одиниці *envenenado, miedo, odio* викликають негативні емоції і є продуктивним засобом провокування емоційного резонансу у читача. Іменник *cuchillo* у даному випадку конотує негативні асоціації, відтворюючи приховану агресію

мешканців міста: *primeros días de la guerra en Barcelona [...] El aire parecía envenenado de miedo y de odio. Las miradas eran de recelo y las calles olían a un silencio que se sentía en el estómago [...] descendíamos por las Ramblas. Estaban desiertas, sin un alma a la vista. Miquel miraba las fachadas, los rostros ocultos entre los postigos escudriñando las sombras de la calle, y decía que podían sentirse los cuchillos afilándose tras los muros* (Zafón, LSDV, 476) – "перші дні війни в Барселоні [...] Здавалося, що повітря отруєно страхом і ненавистю. Погляди таїли підозру, вулиці пахли мовчанням, що відчувалося в шлунку [...] ми спускалися по Рамблас. Вони були порожні, ні душі. Мікель вдивлявся у фасади, у приховані обличчя між віконницями, що пильнували тіні на вулиці, і казав, що чути, як за стінами гостряться ножі".

Про реалістичність опису свідчить топонім *Barcelona* і військова лексика *caída, combate*. При цьому художній образ міста викликає негативні емоції, чому сприяє метонімія *derramó tanta o más sangre* і метафоричне порівняння *una mortaja de silencio y vergüenza que se pudre sobre el alma y nunca se va*. Синтагма *derramar sangre* та дієслово *podrir* є ключовими у створенні негативного емоційного ефекту. Увагу привертає метафора *esa paz que embruja las prisiones y los cementerios*, де іменники з яскраво вираженою негативної емотивною оцінкою *prisión, cementerio* нейтралізують позитивне емоційне значення іменника *paz*. Відтак художній образ набуває суто негативного емоційного забарвлення: *Las semanas que siguieron a la caída de Barcelona fueron indescriptibles. Se derramó tanta o más sangre durante aquellos días que durante los combates, sólo que en secreto y a hurtadillas. Cuando finalmente llegó la paz, olía a esa paz que embruja las prisiones y los cementerios, una mortaja de silencio y vergüenza que se pudre sobre el alma y nunca se va* (Zafón, LSDV, 507–508) – "Неможливо описати тижні після падіння Барселони. В ті дні пролилось стільки ж, або ще більше крові, ніж під час бойових дій, але таємно і крадькома. Коли нарешті запанував мир, пахло цим миром, що навіює чари на в'язниці і кладовища, саван мовчання і сорому, що гниє на душі і ніколи не йде геть".

Друга текстова ситуація представляє опис Кладовища забутих книг. Поєднання чотирьох гіпербол у відносно невеликому фрагменті *la infinidad de aquella necrópolis; decenas de miles más quedarían inexplorados; millones de páginas; universos [...] que se hundían en un océano de oscuridad* яскраво деталізує художній образ ірреальної споруди: *la infinidad de aquella necrópolis, decenas de miles más quedarían inexplorados, olvidados para siempre [...] millones de páginas abandonadas, de universos y almas sin dueño, que se hundían en un océano de oscuridad mientras el mundo que palpitaba fuera de aquellos muros perdía la memoria sin darse cuenta día tras día, sintiéndose más sabio cuanto más olvidaba* (Zafón, LSDV, 98–99) – "безкінечність того некрополя, ще десятки тисяч залишаться недослідженими, забутими назавжди [...] мільйони покинутих сторінок, всесвітів і душ без господаря, які тонули в океані пітьми, в той час як світ, що пульсував за межами тих стін, втрачав пам'ять, не усвідомлюючи це, день за днем, відчуваючи себе мудрішим, чим більш він забував".

Мотив Кладовища забутих книг надає можливість автору звернутися до теми травматичних подій Громадянської війни та повоєнного часу, про які намагалися забути назавжди та примусити померти в мовчанні. На підтвердження цього автор вживає номінативні одиниці, марковані асоціативним значенням *смерть: muerto, cadáver*. *Cementerio de los Libros Olvidados olía más a muerto que nunca* (Zafón, LSDV, 86) – "Кладовище забутих книг пахло смертю більше ніж будь-коли"; *me pareció el cadáver abandonado de un palacio, o un museo de ecos y sombras* (Zafón, LSDV, 19) – "схожий на покинутий труп палацу або музей відгомонів і тіней". При цьому ці лексеми передають не трагічну атмосферу смерті, а містичний дух таємниці, що зберігає ірреальна будівля.

Лексичні одиниці з асоціативним компонентом *ірреальне* доповнюють емоційно-оцінне сприйняття читачем створеного автором художнього образу Кладовища забутих книг: *la atmósfera hechicera de aquel lugar* (Zafón, LSDV, 22) – "чаклунська атмосфера того місця"; *los entresijos de aquel laberinto que olía a papel viejo, a polvo y a magia* (Zafón, LSDV, 21) – "хитросплетіння того лабіринту з запахом старого паперу, пилу і магії"; *en la inmensidad de aquel*

lugar, en su luz encantada (Zafón, LSDV, 20) – "в безмежності того місця, його чарівному світлі". Лексико-семантичне поле на позначення фантастичних істот увиразнює художній образ: *frescos de ángeles y quimeras* (Zafón, LSDV, 36–37) – "фрески з ангелами і химерами"; *el picaporte era un rostro de diablillo* (Zafón, LSDV, 86) – "ручка дверей зображувала обличчя чортеняти".

Варіативний повтор фраз *olían a un silencio* та *olía más a muerto* підкреслює аналогію між обома текстовими ситуаціями. Таким чином, першим елементом Вхідного простору 1 є *Барселона перших днів війни*; першим елементом Вхідного простору 2 є *Кладовище забутих книг*.

Другий елемент вхідних просторів ***Герой, що розповість про події – Книга, що розповість про події***. Деталізації мережі концептуальної інтеграції сприяють дві тематичні паралелі.

У першій текстовій ситуації мова йде про героя, який розповість про сумні та трагічні події: *La maquinaria del olvido empezó a martillear el mismo día en que se acallaron las armas. En aquellos días aprendí que nada da más miedo que un héroe que vive para contarlo, para contar lo que todos los que cayeron a su lado no podrán contar jamás* (Zafón, LSDV, 507–508) – "Механізм забуття запрацював того ж дня, як замовкли гармати. У ті дні я дізналась, що немає нічого страшнішого, ніж герой, що живе, щоб розповісти про це, щоб розповісти про те, що всі, хто загинули поруч з ним, вже ніколи не зможуть розповісти".

У другій текстовій ситуації мова йде про книгу, що також розповість про події. Паралельні конструкції *cuando una biblioteca desaparece – cuando una librería cierra sus puertas – cuando un libro se pierde en el olvido* автор залучає з метою переконання висловлення: *Cuando una biblioteca desaparece, cuando una librería cierra sus puertas, cuando un libro se pierde en el olvido, los que conocemos este lugar, los guardianes, nos aseguramos de que llegue aquí. En este lugar, los libros que ya nadie recuerda, los libros que se han perdido en el tiempo, viven para siempre, esperando llegar algún día a las manos de un nuevo lector, de un nuevo espíritu* (Zafón, LSDV, 20) – "Коли бібліотека зникає, коли книжковий магазин зачиняє двері, коли книга губиться в забутті, ми, хто знає це місце, охоронники, зачиняє двері, коли книга губиться в забутті, ми, хто знає це місце, охоронники,

запевняємо, що вона потрапить сюди. Тут вічно живуть, сподіваючись одного дня потрапити до рук нового читача, нової душі, книги, яких вже ніхто не пам'ятає, книги, що були втрачені в часі".

Встановленню аналогії між двома текстовими ситуаціями сприяють варіативні повтори фраз *vive para contarlo* та *viven para siempre*, а також метафори *la maquinaria del olvido* у першому випадку та *se pierde en el olvido* у другому. У свідомості читача зіставляються два елементи ментальних просторів: другий елемент Вхідного простору 1 *Герой, що розповість про події* та другий елемент Вхідного простору 2 *Книга, що розповість про події*.

Ментальні простори текстових ситуацій вступають в інтеракцію та стають вхідними просторами, на основі яких утворюється мережа концептуальної інтеграції *Спогади про війну – Кладовище забутих книг*. У внутрішньому просторі цієї когнітивної структури встановлюється відношення ідентичності між реальною подією та ірреальним локусом. Елементами Вхідного простору 1 є *Барселона перших днів війни; Герой, що розповість про події*. Елементами Вхідного простору 2 є *Кладовище забутих книг; Книга, що розповість про події* (див. дод. Б, рис. 14 Б). Оскільки обидва вхідні простори проектують в інтегрований простір свої елементи, виникає емерджентна структура *реальне – ірреальне* та ідентична метафорична модель.

Прагматичною стратегією метафоричної субмоделі *Спогади про війну – Кладовище забутих книг* є переосмислення подій Громадянської війни та повоєнного часу в Іспанії, що скеровує зусилля автора на об'єднання історичного та уявного в тлумаченні сумнівних аспектів історії. Реалістичність опису міста повоєнних часів створюється залученням таких мовних засобів, як військова лексика та лексика з негативною емоційною оцінкою, топоніми, а також синестезія, метонімія, порівняння, метафора. Художній образ ірреальної споруди деталізують лексеми, марковані асоціативним значенням *ірреальне*, а також гіпербола і паралельні конструкції.

4.2 Конструювання метафоричної субмоделі *Місто повоєнного часу* – Хуліан шляхом ситуативного мапування

Ситуативним мапуванням є лінгвокогнітивна операція проектування міжтекстових зв'язків в межах творчості одного автора, яка передбачає перенесення художніх ситуацій, відображених у царині джерела на ситуації царини мети. Художньою ситуацією, станом чи подією є продукт творчості автора, естетичний спосіб мовного втілення фактів особистого життя людини, її духовних, моральних і фізичних особливостей, роздумів над проблемами життя. [12, с. 222].

У романі К. Р. Сафона "La sombra del viento" ("Тінь вітру") ситуація, яка склалася в Іспанії у роки війни та повоєнний період, проектується на опис емоційного стану персонажа. Травматичні події війни уподібнюються персонажу Хуліану Караксу, що є письменником, а іншим його обличчям є диявол Лайан Куберт: *personaje escapado de las páginas de un libro* (Zafón, LSDV, 105) – "персонаж, що втік зі сторінок книги".

Перший елемент вхідних просторів **Війна** та **Вогонь**. З метою висвітлити жорстоку реальність років війни, автор застосовує ряд військової лексики *guerra, combate, bombardeo, asesinato, lucha, conspiración*, що набуває емоційного значення завдяки таким стилістичним засобам, як метафора *días de la guerra fueron el prelude del infierno* та метонімія, виражена персоніфікацією *la ciudad había vivido*, що доповнюється порівнянням *como una herida que late adormecida*. Персоніфікація, шляхом якої болісні спогади про війну зображуються у вигляді примари *espectro de asesinatos, luchas y conspiraciones llevaba años corroyendo el alma de la ciudad*, змальовує страждання живого міста, яке має душу: *Los últimos días de la guerra fueron el prelude del infierno. La ciudad había vivido el combate a distancia, como una herida que late adormecida. Habían transcurrido meses de escarceos y luchas, bombardeos y hambre. El espectro de asesinatos, luchas y conspiraciones llevaba años corroyendo el alma de la ciudad* (Zafón, LSDV, 507) – "Останні дні війни

були прелюдією пекла. Місто пережило битву на відстані, як заспокоєна рана, що не припиняє пульсувати. Минули місяці хвилювань і битв, бомбардувань і голоду. Примара вбивств, боротьби і змов вже багато років мучила душу міста".

Автор зображує сповнені стражданням повоєнні дні в Барселоні. На початку фрагменту вживається метонімія з позитивною оцінкою *mundo de quietud*. Далі ряд іменників, витриманих в рамках перелічення *un mundo de quietud, miseria y rencores*, нейтралізують попереднє позитивне емоційне значення, відкриваючи читачу правду про повоєнні часи. Завдяки персоніфікації *tristeza muda que sangraba* та епітету *herida* автор наділяє місто здатністю людини страждати: *aquella lenta procesión de la posguerra, un mundo de quietud, miseria y rencores velados [...] aquella tristeza muda que sangraba por las paredes de la ciudad herida era el verdadero rostro de su alma* (Zafón, LSDV, 54) – "той повільний плин повоєнного часу, світ спокою, злиднів і прихованої злоби [...] той німий смуток, що кровоточив зі стін пораненого міста, був справжнім обличчям його душі".

Друга текстова ситуація зображує опис страждань Хуліана від вогню, при цьому Хуліан уособлюється у вигляді жорстокої істоти: *El fuego le había devorado la piel, las manos y el pelo [...] todo su cuerpo era una herida en carne viva que supuraba entre las vendas [...] El fuego le había segado los párpados y su mirada enfrentaba el vacío perpetuo* (Zafón, LSDV, 499) – "Вогонь зжер його шкіру, руки і волосся [...] все його тіло було раною на живій плоті, що гноїлася під бинтами [...] Вогонь знищив повіки і його погляд був спрямований у вічну порожнечу".

Вогонь завдав Хуліану великої фізичної шкоди, скалічивши обличчя: *no tenía nariz, ni labios, ni párpados. Su rostro era apenas una máscara de piel negra y cicatrizada, devorada por el fuego. Aquella era la tez muerta* (Zafón, LSDV, 77) – "не мав ні носа, ні губ, ні повік. Його обличчя було всього лише маскою з чорної травмованої шкіри, яку зжер вогонь. То була мертва шкіра". Страждання від вогню посилюють метафора *cuerpo escarchado de muerte* (Zafón, LSDV, 499) – "тіло наче інєєм вкрите смертю" та метонімія *Julián era una calavera. No tenía*

labios, ni mejillas. Era un rostro sin rasgos, apenas un muñeco carbonizado (Zafón, LSDV, 500) – "Хуліан був черепом. У нього не було ні губ, ні щік. Це було безлике обличчя, лишень обвуглена лялька". Залучення епітетів *violáceo, reptil, amargo, ronco, canino* спрямоване на підсилення смислової та емоційної напруги уривку: *piel violácea, reptil, se iría formando lentamente a medida que sanasen las heridas [...] Un sonido amargo, ronco, emergió de aquella muesca canina a la que se había reducido la boca* (Zafón, LSDV, 500) – "у процесі загоєння ран, повільно утворюватиметься пурпурна зміїна шкіра [...] Гіркий, хрипкий звук, виник з тої вовчої пащі, на яку перетворився його рот". Вогонь пошкодив також і психіку Хуліана, перетворивши його на зруйновану людину без душі, майже примару: *un hombre destruido, sin alma, apenas un espectro* (Zafón, LSDV, 510).

Ситуативне мапування забезпечує побудову мережі концептуальної інтеграції. По-перше, опис міста кінця війни *como una herida* уподібнюється опису постраждалого від пожежі Хуліана *era una herida*. По-друге, якщо прийняти до уваги те, що іменник *infierno* викликає асоціацію з вогнем, можна провести аналогію між двома текстовими ситуаціями: як місто страждає від війни, тобто вогню *días de la guerra fueron el prelude del infierno*, так і Хуліан страждає від пожежі *fuego le había devorado la piel, las manos y el pelo*. По-третє, зображення міста у часи війни *espectro de asesinatos* зіставляється з характеристикою Хуліана *apenas un espectro*. Так відбувається поєднання елементів Вхідного простору 1 *Війна* та Вхідного простору 2 *Вогонь*.

Другий елемент вхідних просторів ***Знищення пам'яті*** та ***Перетворення на диявола***. У мові автора відчувається протест проти забуття, лакун в історії, що замовчують трагічні долі загиблих у повоєнні часи. У цьому убачається спрямована на читача прагматична настанова авторського «Я» пробудити свідомість до пошуків правди і того, що дійсно відбувалось в Іспанії у часи війни та повоєнні роки. Вживаючи метафору *La maquinaria del olvido empezó a martillar el mismo día en que se acallaron las armas* (Zafón, LSDV, 545) – "Механізм забуття запрацював в той же день, коли замовкла зброя", автор уподібнює забуття до механізму.

Найжорстокішою є істота, яка не має пам'яті. Саме такою, жорстокою та позбавленою пам'яті, автор зображує війну за рахунок персоніфікації: *Cuando el dolor despertó, no hubo misericordia. Nada alimenta el olvido como una guerra [...] Las guerras no tienen memoria y nadie se atreve a comprenderlas hasta que ya no quedan voces para contar lo que pasó, hasta que llega el momento en que no se las reconoce y regresan, con otra cara y otro nombre, a devorar lo que dejaron atrás* (Zafón, LSDV, 507) – "Коли прокинувся біль, не було милосердя. Ніщо так не насичує забуття, як війна [...] Війна не має пам'яті, і ніхто не наважиться зрозуміти її доти, поки не залишиться голосу, щоб розповісти те, що сталося, доти, поки не настане мить, коли їх вже не впізнати і вони повертаються з іншим обличчям і з іншим ім'ям, щоб зжерти те, що лишили після себе".

Текстовою ситуацією, подібною до першої, є те, що Хуліан, дізнавшись про смерть Пенелопи, перетворюється на диявола: *Su rostro siempre quedaba velado en la oscuridad y sólo sus ojos se insinuaban en la noche, ardiendo como brasas [...] una figura sin rostro ni identidad. En la novela de Carax, aquel extraño era el diablo* (Zafón, LSDV, 56-57) – "Його обличчя постійно оповите темрявою і тільки очі виднілися вночі, палаючи як вугілля [...] істота без обличчя і без особистості. У романі Каракса той незнайомиць був дияволом".

Закохана у Хуліана жінка очікує, що він з диявола знову перетвориться на людину. Ці зруйновані надії представлено триразовим анафоричним повтором *había querido creer que*. Проте від її коханого не лишилось і тіні. Диявол оселився у душі Хуліана і живився пам'яттю. Метафора *había regresado a las páginas de un libro* та персоніфікація *se alimentaba de su memoria* збагачують ірреальний образ істоти: *Durante años había querido creer que Julián seguía siendo el hombre de quien me había enamorado, o sus cenizas. Había querido creer que saldríamos adelante con soplos de miseria y de esperanza. Había querido creer que Laín Coubert había muerto y había regresado a las páginas de un libro [...] Laín Coubert seguía vivo [...] Se hospedaba en el cuerpo ajado por las llamas de aquel hombre del que no quedaba ni la voz y se alimentaba de su memoria* (Zafón, LSDV, 520–521) – "Продовж років я хотіла вірити, що Хуліан лишався людиною, у яку

я закохалась, або її попелом. Я хотіла вірити, що ми рушимо далі з вітрами бідності і надії. Я хотіла вірити, що Лаян Куберт помер і повернувся на сторінки книги [...] Лаян Куберт все ще був живий [...] Він оселився у висушеному полум'ям тілі людини, від якої не лишилося навіть голосу і живився її пам'яттю".

Хуліан жив у минулому, зачинений у своїх спогадах. Хуліан жив за зачиненими дверима, для своїх книг і в середині них: *Julián vivía en el pasado, encerrado con sus recuerdos. Julián vivía de puertas adentro, para sus libros y dentro de ello* (Zafón, LSDV, 203). Проте дізнавшись про смерть своєї коханої та їх дитини, він не міг винести такого горя. Перетворений на ірреальну істоту, чудовисько з роману, Куберта: *se había transformado en uno de sus monstruos de ficción, en Lain Coubert* (Zafón, LSDV, 501), письменник знищує свої книги, тобто сліди свого існування та пам'ять про себе, намагаючись у такий спосіб позбавитись травматичних спогадів: *Temía que Julián se escapase de nuevo, que decidiera salir a la caza de sus libros para quemarlos, para quemar lo poco que quedaba de sí mismo y borrar definitivamente cualquier señal de que jamás hubiera existido* (Zafón, LSDV, 510) – "Я боялася, що Хуліан знову втече, вирішить вийти на полювання за своїми книгами, щоб спалити їх, щоб спалити те, що лишилося від нього і остаточно стерти будь-який доказ того, що він колись існував".

До створення ірреального образу Хуліана залучено перелічення з виразним негативним емоційним значенням *sin rostro, sin párpados, sin labios*. Епітет *frío* є лексемою на позначення сенсорних відчуттів холоду, які тісно пов'язані з емоцією страху та у такий спосіб здатні викликати у читача емоційний резонанс: *hombre sin rostro, Coubert. Su mirada sin párpados brillaba, acerada. Su sonrisa sin labios se relamía en la oscuridad. Sentí dedos fríos cerrándose sobre mi corazón* (Zafón, LSDV, 118) – "людина без обличчя, Куберт. Його погляд без повік блищав, наче сталь. Його усмішка без вуст світилася у темряві. Я відчув, як холодні пальці стискали моє серце".

Ірреальності образу Хуліана додають метафоричні порівняння *una figura sin rostro, de mirada incandescente, se deslizaba hacia nosotros en silencio absoluto, como si apenas rozase el suelo* (Zafón, LSDV, 545) – "фігура без обличчя, з палаючим поглядом, ковзнула до нас в абсолютній тиші, майже не торкаючись підлоги"; *dos garras de cuero, sin líneas ni relieve [...] las manos de Julián Carax, crecidas de las llamas* (Zafón, LSDV, 545) – "дві безформні шкіряні лапи [...] руки Хуліана Каракса, що вирости з полум'я".

Впродовж війни зникло багато людей. На прикладі одного персонажа автор конкретизує цю масштабну для всієї Іспанії трагедію: *Eran días de guerra y muy pocos pedirían explicaciones por la muerte de alguien que ni siquiera tenía nombre. Julián había perdido la identidad. Era una sombra* (Zafón, LSDV, 488) – "у часи війни мало хто міг би шукати інформацію про смерть людини, яка навіть не мала імені. Хуліан втратив особистість, він був тінню".

Ключова лексична одиниця *guerra*, вжита у текстовій ситуації *Знищення пам'яті*, та лексичні одиниці *diablo*, *monstruo*, які відносяться до ситуації *Перетворення на диявола*, створюють контраст між реальністю війни та ірреальним персонажем. Описи двох текстових ситуацій порівнюються шляхом дистантних варіативних повторів. По-перше, війна (*no hubo misericordia*) та Хуліан (*era el diablo*) зображуються як жорстокі створіння, оскільки диявол – це істота, яка не знає жалю. По-друге, як війна позбавлена пам'яті (*Las guerras no tienen memoria*), так і Хуліан втрачає пам'ять, а отже себе самого (*Julián había perdido la identidad*). По-третє, як війна повертається з іншим обличчям та іменем (*regresan, con otra cara y otro nombre*), так і Хуліан перетворюється на ірреальну істоту з іншим ім'ям (*se había transformado en uno de sus monstruos de ficción, en Laín Coubert*). По-четверте, як війна повертається, щоб зруйнувати все те, що не було зруйновано першого разу (*regresan [...] a devorar lo que dejaron atrás*), так і Хуліан повертається, щоб зруйнувати все після себе (*se escapase de nuevo [...] para quemar lo poco que quedaba de sí mismo*). У такий спосіб поєднуються другий елемент Вхідного простору 1 *Знищення пам'яті* та другий елемент Вхідного простору 2 *Перетворення на диявола*.

Третій елемент вхідних просторів – **Повоєнні роки** та **Страждання Хуліана**. Стан Барселони у роки війни та повоєнний час уподібнюється психологічному стану Хуліана.

Автор персоніфікує війну через антропоморфну метафору, надаючи іменнику *guerra* чуттєвого образу: *1945, un año de cenizas. Sólo habían pasado seis años desde el fin de la guerra y aunque sus cicatrices se sentían a cada paso [...] Eran años de escasez y miseria, extrañamente bendecidos por esa paz que inspiran los mudos y los tullidos, a medio camino entre la lástima y el repelús.* (Zafón, LSDV, 514) – "1945 рік попелу. З кінця війни минуло лише шість років, хоча її шрами відчувалися на кожному кроці [...] Це були роки дефіциту і злиднів, дивним чином благословенні миром, яким дихають німі і каліки, на півдорозі між жалістю і жахом". Емоційний вплив на читача справляє метонімія, коли іменник з конотативним значенням *ceniza* акумулює у собі все негативне, що пов'язане з війною. Вказівка на історичну дату та емоційно-оцінне значення іменників *cicatriz*, *escasez*, *miseria*, *mudo*, *tullido* створюють негативне сприйняття цього періоду історії Іспанії.

Негативний емоційний стан Хуліана змальовує яскрава метафора: *había regresado al caserón de los Aldaya y que ahora vivía allí, a medio camino entre espectro y mendigo, recorriendo la ruina de su vida* (Zafón, LSDV, 524) – "він повернувся до будинку Алдая і жив там на півдорозі між примарою і вбогим, подорожуючи руїнами свого життя". При цьому іменник *espectro* створює відчуття ірреальності.

Схожість фраз *a medio camino entre la lástima y el repelús* та *a medio camino entre espectro y mendigo* дозволяє уподібнити опис міста часів війни та страждання Хуліана. Так виводимо третій елемент Вхідного простору 1 **Повоєнні роки** та Вхідного простору 2 **Страждання Хуліана**.

Четвертий елемент вхідних просторів – **Спроба пробачити** та **Спроба пригадати**. У той час як Іспанія робить спробу пробачити та припинити згадувати травматичні події *se practicaba una política de perdón, de olvidar aprisa y corriendo viejas rivalidades y rencores [...]*

las cicatrices de la guerra se cerraban a la fuerza (Zafón, LSDV, 510–511) – "практикувалася політика вибачення, поспішного забуття старих суперечок і злоби [...] шрами війни загоювалась через силу", Даніель здійснює спробу визволити письменника Хуліана Каракса з тенет минулого через відновлення пам'яті. Навіть за високу ціну він відмовляється продати написану Хуліаном книгу, зберігаючи таким чином пам'ять про нього: *te negabas a vender el libro a ningún precio y tratabas de rescatar a Carax de los rincones del pasado* (Zafón, LSDV, 523–524). Повертаючи Хуліану перо *La fabulosa Montblanc Meinsterstück de Víctor Hugo* (Zafón, LSDV, 101), Даніель просить друга, щоб він знову почав писати, а відтак Даніель повертає письменнику спогади: *Le pedí que tomase aquella pluma, que había sido suya desde siempre, y que volviese a escribir* (Zafón, LSDV, 555).

Онтологічний статус Хуліана залишається без прояснень, що є неспростовним свідченням ірреальності цього персонажа. Остання зустріч з письменником у лікарні могла привидітися хворому Даніелю, оскільки Хуліана на той час вважали мертвим. Проте не дивлячись на те, що ніхто не входив до кімнати Даніеля, футляр був відкритий, а перо, яке мало б знаходитись у ньому, зникло: *Carax había desaparecido [...] todos le daban por muerto [...] nadie había entrado en mi habitación [...] el estuche estaba abierto y [...] la pluma había desaparecido* (Zafón, LSDV, 554–555).

Через десять років після зникнення Хуліана, Даніелю приходить поштою книга. Він відразу здогадується, що її автор Хуліан, оскільки перша сторінка містить присвячення, написане тим самим пером, яке дивним чином зникло з футляру: *Para mi amigo Daniel, que me devolvió la voz y la pluma* (Zafón, LSDV, 573) – "моєму другу Даніелю, який мені повернув голос і перо".

Прагматичного значення набуває спроба автора звернутися до читача та наголосити, що тільки спогади роблять людину людиною. Особиста травма Хуліана, якщо розглядати цю сюжетну лінію поза контекстом роману, свідчить про те, що сучасні іспанські романи-спогади постають символічною формою катарсису від історичної колективної травми, спричиненою громадянською

війною та диктатурою. Цей процес "подолання примар минулого" можливий тільки завдяки роботі пам'яті та письма. Так формується четвертий елемент Вхідного простору 1 *Спроба пробачити* і Вхідного простору 2 *Спроба пригадати*.

Операція ситуативного мапування забезпечує зіставлення в інтегрованому просторі елементів Вхідного простору 1 *Війна; Знищення пам'яті; Повоєнні роки; Спроба пробачити* та елементів Вхідного простору 2 *Вогонь; Перетворення на диявола; Страждання Хуліана; Спроба пригадати*. Вхідний простір 1 *Місто повоєнного часу* проектує свою структуру на Вхідний простір 2 *Хуліан*. Так реальна історична ситуація прочитується безпосередньо стосовно ірреального онтологічного статусу персонажа роману. Даний когнітивний процес відображає рисунок (див. дод. Б, рис. 7 Б). Елементом інтегрованого простору є *Місто повоєнного часу* = *Хуліан*. Ним ми послуговуємось для виявлення метафоричної субмоделі *Місто повоєнного часу* – *Хуліан*. Емерджентну структуру і загальну метафоричну модель формулюємо як *реальне – ірреальне*.

Мовностилістичне наповнення метафоричної субмоделі складають лексеми негативної емоційної оцінки, номінативні одиниці на позначення сенсорних відчуттів, ряд військової лексики, вказівка на історичні дати, а також епітети, метафори, метонімії, персоніфікації, порівняння, анафоричний повтор і перелічення.

Висновки до розділу 4

1. Лінгвокогнітивні операції інтертекстуального і ситуативного мапування обумовлені контекстуальними характеристиками і передбачають проектування як фрагментів текстів світової культури, у випадку інтертекстуального мапування, так і проектування текстових ситуацій в межах твору одного автора, у випадку ситуативного мапування.
2. Метафоричні субмоделі, утворені у процесі інтертекстуального мапування, *Роман спогадів – Фантастичний роман; Вбивці Громадянської війни –*

Лицар Смерть; Брат і сестра Буесо – Живі мерці; Спогади про війну – Кладовище забутих книг, а також метафорична модель *Місто повоєнного часу – Хуліан*, спроектована шляхом ситуативного мапування, містять такі мовні засоби, як алюзія, рефрен, перифраз, цитата, повтор фрагментів тексту.

3. Логіка дослідження спричиняє зведення метафоричних субмоделей до загальної метафоричної моделі *реальне – ірреальне*.
4. Прагматичною стратегією загальної метафоричної моделі *реальне – ірреальне* є переосмислення подій Громадянської війни та повоєнного часу в Іспанії, що скеровує зусилля автора на об'єднання історичного та уявного в тлумаченні сумнівних аспектів історії.

Основні положення розділу відображені у восьми одноосібних публікаціях автора [див.: 77, 80–84, 91, 92].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Теоретико-методологічна концепція дисертації ґрунтується на таких положеннях: 1) проблему організації знань людини про навколишній світ та їхнє відображення в її свідомості на сучасному етапі досліджують у вигляді різних моделей; 2) метафорична модель – це бінарна когнітивна сполука, виражена формулою $X - це Y$ та утворена шляхом ментальної операції метафоричної проєкції поняттєвих елементів із царини джерела на царину мети; 3) у випадках, коли у метафоричних моделях поняття царини мети не є конкретнішими, ніж поняття царини джерела, слід говорити про переструктурування поняттєвих царин. Таким прикладом є метафорична модель *реальне – ірреальне*, де царина мети не пояснює царину джерела, а лише уподібнюється їй, зберігаючи формулу $X - це Y$; 4) з метою деталізації метафоричної моделі *реальне – ірреальне* досліджуються метафоричні субмоделі, побудовані виходячи з певної текстової ситуації конкретного художнього твору та які, так само як метафорична модель, виражаються формулою $X - це Y$; 5) визначальною рисою наративної структури іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. є поєднання в рамках одного наративу зображень реальних історичних подій травматичного минулого Іспанії та елементів ірреального, яке у розвідці знайшло вираження у вигляді метафоричної моделі *реальне – ірреальне*.

Методика аналізу лінгвокогнітивних механізмів конструювання метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст. передбачає застосування методів когнітивної лінгвістики і більш традиційної стилістики. Побудова мереж концептуальної інтеграції ментальних просторів розглядається як лінгвокогнітивний процес визначення характеру взаємодії між метафоричними субмоделями, інтегрованими у словесну тканину художнього тексту, і мовними засобами їх вербалізації. Формування метафоричних субмоделей здійснюється шляхом лінгвокогнітивних операцій мапування, що висвічують характеристики

елементів царини джерела через характеристики елементів царини мети окремої метафоричної субмоделі. Використання методу лінгвостилістичного аналізу має на меті розкриття глибинного лексико-семантичного шару художніх образів, представлених метафоричними субмоделями, що становлять оцінно-експресивне, прагматично переконливе і стилістично вмотивоване втілення мовних засобів різних рівнів.

У лінгвокогнітивних операціях атрибутивного, релятивного і контрастивного мапування акцент робиться на проектуванні ознакових характеристик царини джерела на онтологічно споріднені характеристики царини мети: атрибутивне мапування передбачає проектування ознак, релятивне – відношення причинно-наслідкового характеру, контрастивне – зштовхування протилежних за змістом елементів.

У процесі атрибутивного мапування конструюються метафоричні субмоделі *Події війни – Дивна пляма крові; Спогади про війну – Фантастичний острів; Минуле Іспанії – Дивна настільна гра; Село, що виникло шляхом колонізації – Селище-примара*, у яких залучення військової і суспільно-політичної лексики, топонімів та вказівки на конкретний період історії зображує реальний аспект романів-спогадів. Певні фонетичні, лексичні й граматичні засоби, а також художні прийоми є площиною для зображення ірреального аспекту творів.

Операція релятивного мапування забезпечує чітке розуміння психологічного аспекту метафоричних субмоделей *Фронт – Дивний Будинок; Іспанія епохи диктатури – Корабель-примара; Політичне життя країни – Будинок серед поля*, що проявляється в аналізі відчуттів оповідача, переданих органами сенсорної системи і відображених лексичними полями на позначення візуальних, аудіальних, тактильних, ольфактивних, одоративних, кінестетичних і фізіологічних відчуттів, а також лексемами негативної емоційної оцінки і художніх засобів синестезії, емпізи, парцеляції і риторичного запитання.

У метафоричних субмоделях *Юнаки, поранені на війні – Ірреальні істоти; Монтжуїк – Зачарований будинок*, спроектованих у процесі операції контрастивного мапування, історико-політичний контекст романів детермінується військовою лексикою, власними назвами. З метою створення ірреального контексту автори залучають фонологічну іконічність, лексико-асоціативне поле з конотаційним елементом *ірреальне*, граматичну категорію числа займенника, парадоксальний вислів, антитезу та інші мовні засоби.

Лінгвокогнітивні операції інтертекстуального і ситуативного мапування обумовлені контекстуальними характеристиками і передбачають проектування як фрагментів текстів світової культури, у випадку інтертекстуального мапування, так і проектування текстових ситуацій в межах твору одного автора, у випадку ситуативного мапування.

Метафоричні субмоделі, утворені у процесі інтертекстуального мапування, *Роман спогадів – Фантастичний роман; Вбивці Громадянської війни – Лицар Смерть; Брат і сестра Буесо – Живі мерці; Спогади про війну – Кладовище забутих книг*, і метафорична модель *Місто повоєнного часу – Хуліан*, спроектована шляхом ситуативного мапування, містять такі мовні засоби, як аллюзія, рефрен, перифраз, цитата, повтор фрагментів тексту.

Комунікативно-прагматичним значенням метафоричної моделі *реальне – ірреальне* є переосмислення та репрезентація теми Громадянської війни 1936–1939 років та повоєнного періоду в Іспанії у вигляді ірреальних художніх образів.

Метафорична модель *реальне – ірреальне* є цілісною лінгвокогнітивною структурою, що пронизує весь художній простір, набуває відповідного спектру семантичних інтерпретацій і прагматичних настанов і забезпечує ідейну, композиційну й мовну єдність наративної структури іспанських романів-спогадів XX–XXI ст.

Творчий набуток авторів сучасних іспанських романів-спогадів є перспективним матеріалом для подальших розвідок. Розроблена в дослідженні методика побудови метафоричної моделі може бути поширена

на з'ясування особливостей наративної організації художніх текстів інших авторів. Доцільним вважаємо продовження та поглиблення вивчення лінгвокогнітивних механізмів взаємодії мови та мислення, лінгвокультурних кодів іспанської картини світу. На нашу думку, дослідження в цій галузі стануть закономірною сходинкою в подальшому розвитку студій з когнітивної поетики та когнітивної лінгвістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / Франклин Рудольф Анкерсмит / [пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаева] – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 496 с.
2. Апресян Ю. Д. О регулярной многозначности / Ю. Д. Апресян // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – М., 1971. – Т. XXX. – Вып. 6. – С. 509–523.
3. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / Ирина Владимировна Арнольд // Сб. ст. [Науч. ред. П. Е. Бухаркин]. – СПб. : Изд-во С.-Петербургск. ун-та, 1999. – 444 с.
4. Бабелюк О. А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми / Оксана Андріївна Бабелюк. — Дрогобич : Вимір, 2009. — 296 с.
5. Багичева Н. В. Россия мать или мачеха? (метафорическое моделирование образа Родины) / Н. В. Багичева // Лингвистика: Бюл. Урал. лингвистического о-ва / [Отв. ред. В.И.Томашпольский, А.П.Чудинов]. – Екатеринбург : Урал. гос. ун-т, 2000. – Т.5. – С.68–71.
6. Балашова Л. В. Метафора в диахронии: На материале русского языка XI-XX веков / Любовь Викторовна Балашова. – Саратов : Изд-во Саратов. Ун-та, 1998. – 216 с.
7. Баранов А. Н. Политическая метафорика публицистического текста: Возможности лингвистического мониторинга [Электронный ресурс] / А. Н. Баранов // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования [Отв. ред. Володина М. Н.]. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – Режим доступа : <http://evartist.narod.ru/text12/01.htm>
8. Баранов А. Н. Предисловие редактора. Когнитивная теория метафоры: почти двадцать пять лет спустя // Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем [пер. с англ., ред. и предисл. А. Н. Баранова]. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 7–22.

9. Баранов А. Н. Очерк когнитивной теории метафоры / А. Н. Баранов, Ю.Н. Караулов // Русская политическая метафора (материалы к словарю). М. : Институт русского языка АН СССР, 1991. – С. 184–192.
10. Баранов А. Н. Словарь русских политических метафор / А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов. – М.: Помовский и партнеры, 1994. – 330 с.
11. Белєхова Л. І. Види мапування як лінгвокогнітивної операції формування новообразів (на матеріалі американської поезії) / Л. І. Белєхова // Науковий вісник Волин. нац. ун-ту ім. Л. Українки. Серія Філологічні науки. – 2011. – №3, Ч.1. – С. 21–25.
12. Белєхова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : дис. ... доктора філол. наук : спец. 10.02.04 / Лариса Іванівна Белєхова. – К., 2002. – 476 с.
13. Белєхова Л. І. Глосарій з когнітивної поетики / Лариса Іванівна Белєхова : [наук.-метод. посібник]. — Херсон : Айлант, 2004. – 124 с.
14. Библия онлайн [Електронний ресурс]. — Режим доступу : bibleonline.ru/.
15. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста: результаты и перспективы / Н. С. Болотнова // Художественный текст и языковая личность: проблемы изучения и обучения: материалы II Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 100-летию Томского гос. пед. ун-та, 11-12 октябр. 2001 г. / Отв. ред. Н. С. Болотнова. – Томск. гос. пед. ун-т; кафедра совр. рус. языка и стилистики. – Томск : Томск. гос. ун-т, 2001. – С. 6-14.
16. Бондаренко В. С. Лінгвокогнітивні особливості орнаментального тексту (на матеріалі франкомовної сучасної художньої прози Магрибського ареалу) : дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.05 / Вікторія Сергіївна Бондаренко. – Київ, 2012 . – 272 с.
17. Будаев Э. В. Когнитивная метафора и политический дискурс: методологические вариации / Э. В. Будаев // Дискурс, концепт, жанр : [коллективная монография] / отв. ред. М.Ю. Олешков.— Нижний Тагил : НТГСПА, 2009. – С. 86–124.

18. Будаев Э. В. Становление когнитивной теории метафоры. [Электронный ресурс] / Э. В. Будаев // Лингвокультурология. – Екатеринбург, 2007. – Вып. 1. – С. 16–32. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/budaev-07.htm>
19. Будаева Д. Р. Методика изучения концептуальных политических метафор. [Электронный ресурс] / Д. Р. Будаева. – Режим доступа : http://www.rusnauka.com/18_DNI_2011/Philologia/3_90012.doc.htm
20. Бутакова Л. О. Проблемы структурирования когнитивной реализации авторского сознания в тексте / Л. О. Бутакова // Язык. Человек. Картина мира: материалы Всерос. науч. конф. / Отв. ред. М. П. Одинцова. – Омский гос. ун-т.: тезисы докл. – Омск: Издание ОмГУ, 2000. – Ч. 1. – С. 51–54.
21. Бутакова Л. О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование / Лариса Олеговна Бутакова. – Барнаул : Изд-во Алтайск. ун-та, 2001. – 283 с.
22. Вартбург М. Зеркальные нейроны : [Рефлексия] / Михаил Вартбург М. // Знание – сила. – 2002. – № 3. – С. 46–48
23. Вершинина Т. С. Зооморфная, фитоморфная и антропоморфная метафора в современном политическом дискурсе : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. – 10.02.01 "русский язык" / Т. С. Вершинина. – Екатеринбург, 2002. – 24 с.
24. Воробйова О. П. Ідея резонансу в лінгвістичних дослідженнях / О. П. Воробйова // Мова. Людина. Світ : До 70-річчя проф. М. Кочергана : зб. наук. ст. / [відп. ред. О. О. Тараненко]. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2006. – С. 72–86.
25. Воробйова О. П. Когнітивна поетика: здобутки і перспективи / О. П. Воробйова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна / Харківськ. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – 2004. – №6. – С. 18–25.
26. Воробйова О. П. Метафори про метафору: дидактичний сценарій / О. П. Воробйова // Записки з романо-германської філології. Зб. наук. статей / Відп. ред. Колегаєва І.М. – вип. 25. – Одеса. : Фенікс, 2010. – С. 76–83.

27. Воробйова О. П. Евристика модерністського дискурсу в когнітивно-поетологічному висвітленні (на матеріалі оповідань Вірджинії Вульф) [Електронний ресурс] / О. П. Воробйова // Вісник Київ. нац. лінгв. ун-ту. Серія філологія. – 2009. – Вип.1. – Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vknlu/fil/2009_1/5.pdf.
28. Воробьева О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (одноязычная и межъязыковая коммуникация) : дис. ... доктора филол. наук : 10.02.19 / Ольга Петровна Воробьева ; Моск. гос. лингв. ун-т. – М., 1993. – 382 с.
29. Воробьева О. П. Образ текста в ментальных репрезентациях: когнитивно-семиотический подход / О. П. Воробьева // Записки з романо-германської філології: зб. наук. пр., вип. присвяч. 80-річчю проф. В. А. Кухаренко / [Ред. І. М. Колегаєва]. – Одеса : Фенікс, 2008. – Вип. 20. – С. 25–32.
30. Воробьева О. П. Эмотивность художественного текста и читательская рефлексия / О. П. Воробьева // Язык и эмоции: сб. науч. тр. / ВГПУ. – Волгоград : Перемена, 1995. – С. 240–246.
31. Воробьева О. П. Сюжетное напряжение сквозь призму конфликта ментальных пространств (опыт концептуального анализа) / О. П. Воробьева // Когнитивная семантика: Мат-лы второй междунар. школы-семинара : Ч.1. – Тамбов : Изд-во ТГУ, 2000. – С. 123–125.
32. Головенкина Н. В. Метафорическое моделирование действительности в художественной картине мира М. А. Булгакова : дис. ... кандидата филол. наук : 10.02.01 / Головенкина Нина Васильевна. – Екатеринбург, 2007. – 238 с.
33. Данилич В.С. Текст как произведение мыслящего субъекта / В.С. Данилич // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ. – 2002. – №1(12). – С. 105-113.
34. Дацишин Х. П. Метафора в українському політичному дискурсі (за матеріалами сучасної періодики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.08 "журналістика" / Х. П. Дацишин. – Л., 2005. — 18 с.
35. Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал / Жак Деррида. – М. : Logos-altera, 2006. – 256 с.

36. Джонсон-Лэрд Ф. Процедурная семантика и психология значения / Ф. Джонсон-Лэрд // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1988. – Вып. XXIII. – 320 с.
37. Дионисий Галикарнасский. О соединении слов / Дионисий Галикарнасский // Античные риторика / под ред. А. О. Тахо-Годи. – М. : Изд-во МГУ, 1978. – С. 167–221.
38. Залевская А. А. Механизмы метафоризации и их учет в целях моделирования авторской проекции текста при переводе / А. А. Залевская // Перевод как моделирование и моделирование перевода. – Тверь : Изд-во Тверского ун-та, 1991. – С.69–82.
39. Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1996. – 253 с.
40. Кагановська О. М. Можливі світи і наратив крізь призму текстових концептів (перекладознавча проблема) / О. М. Кагановська // Наукові записки Національного ун-ту "Острозька академія". Серія "Філологічна". – Острог, 2014. – Вип. 49. – С. 314–317.
41. Кагановська О. М. Перекладознавчий ракурс дослідження можливих світів і наративу крізь призму текстових концептів / О. М. Кагановська // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. Філологія. Педагогіка. Психологія. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2015. – Вип. 30. – С. 13–20.
42. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози: когнітивна та комунікативна динаміка (на матеріалі французької романістики XX ст.) : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.05 / Кагановська Олена Марківна. – К., 2003. – 502 с.
43. Капічіна О. О. Текст як логіко-діалогічна форма культури (західноєвропейський досвід) / О. О. Капічіна // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ. — 2012. — №1. — С. 11–15.
44. Кириченко О. Постмодернізм і роман: метаморфози традиційного жанру / О. Кириченко // Всесвіт. – № 11–12. – 176–179.

45. Кобозева И. М. К формальной репрезентации метафор в рамках когнитивного подхода. [Электронный ресурс] / И. М. Кобозева // Труды Международного семинара Диалог-2002 по компьютерной лингвистике и ее приложениям. – Режим доступа : <http://www.dialog-21.ru/digest/archive/2002/?year=2002&vol=22724&id=7339>
46. Колесник Д. М. Концептуальное пространство авторской метафоры в творчестве А. Мердок : дис. ... кандидата филол. наук : 10.02.04. / Дарина Михайловна Колесник. – Черкассы, 1996. – 260 с.
47. Колотнина Е. В. Метафорическое моделирование действительности в русском и английском экономическом дискурсе : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20. "сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание" / Е. В. Колотнина. – Екатеринбург, 2001. – 20 с.
48. Корольова А. В. Діахронічний вектор дослідження когнітивних структур свідомості й одиниць мислення / А. В. Корольова // Вісник КНЛУ. Сер. : "Філологія" / [гол. ред. Корольова А. В.]. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2011. – Т. 14. – № 1. – С. 76–85.
49. Корольова А. В. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті : [монографія] / Алла Валер'янівна Корольова. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2002. – 266 с.
50. Короткова Л. В. Семантико-когнитивный и функциональный аспекты текстовых аномалий в современной англоязычной художественной прозе : дис. ... кандидата филол. наук : 10.02.04 / Людмила Витальевна Короткова. — Киев, 2001. – 199 с.
51. Кравцова Ю. В. Семантико-когнітивне моделювання метафоризації / Ю. В. Кравцова // Мовознавство : Науково-теоретичний журнал. – К., 2011. – №1. – С. 43–54.
52. Лакофф Дж. Лингвистические гештальты / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1981. – вып. X. – С. 89–112.

53. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон; [пер. с англ., ред. и предисл. А. Н. Баранова]. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
54. МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры / Э. МакКормак // Теория метафоры [пер. с англ., общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной]. – М. : Прогресс, 1990. С. 358–387.
55. Маленко О. О. Інтертекстуальність в українській постмодерній поезії: діалог культурних кодів [Електронний ресурс] / О. О. Маленко // Лінгвістичні дослідження. — 2008. — Вип. 25. — Режим доступу : www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/znphknpu_lingv/2008_25/23.html
56. Мишанкина Н. А. Метафора как инструмент моделирования конфликтного исторического события в научном дискурсе / Н. А. Мишанкина // Вестник томского государственного университета. Филология. – Томск, 2011. – №4 (16). – С. 20–33.
57. Можарова Т. М. Фоносемантика онімних найменувань у поезії шістдесятників [Електронний ресурс] / Т. М. Можарова // Лінгвістичні дослідження. — 2009. — Вип. 27. — Режим доступу : www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/znphknpu_lingv/2009_27/5.html
58. Молчанова Г. Г. Когнитивная стилистика и стилистическая типология / Г. Г. Молчанова // Вестник МГУ. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2001. – №3. – С. 60–71.
59. Ніконова В. Г. Концептуальний простір трагічного в п'єсах Шекспіра: поетико-когнітивний аналіз : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.04 / Ніконова Віра Григорівна. – Дніпропетровськ, 2008. – 558 с.
60. Ніконова В. Г. Поетичне переосмислення базових концептуальних метафор у художньому творі (на матеріалі трагедій Шекспіра) / В. Г. Ніконова // Сучасні дослідження з іноземної філології: зб. наук. пр. [відп. ред. М. П. Фабіан]. – Ужгородськ. нац. ун-т. – Ужгород : ПП Обручар В. В., 2007. – Вип. 5. – С. 430–437.

61. Ніконова В. Г. Художній концепт: поетико-когнітивний підхід / В. Г. Ніконова // Вісник Київського нац. лінгв. ун-ту. Серія Філологія. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2006. – Том 9, №2. – С. 51–57.
62. Ніконова В. Г. Художній концепт : процедури реконструкції та моделювання (на матеріалі трагедій В. Шекспіра) / Віра Григорівна Ніконова // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. – Серія Філологія. – Т. 14, № 2. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2011. – С. 113–123.
63. Новиков Л. А. Семантика русского языка / Лев Алексеевич Новиков. – М. : Высшая школа, 1982. — 272 с.
64. Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и поэзии начала XX века. [Електронний ресурс] / А. М. Панченко, И. П. Смирнов // Труды Отдела древнерусской литературы. – 1971. – Т. 26. — Режим доступа : http://lib.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/TODRL/26_tom/Panchenko_Smirnov/Panchenko_Smirnov.pdf
65. Пиирайнен, Е. «Область метафорического отображения» – метафора – метафорическая модель (на материале фразеологии западно-мюнстерландского диалекта) / Е. Пиирайнен // Вопросы языкознания. – 1997. – № 4. – С. 92–100.
66. Постовалова В. И. Судьба как ключевое слово культуры и его толкование А. Ф. Лосевым (фрагмент типологии миропониманий) / В. И. Постовалова // Понятие судьбы в контексте разных культур. – М. : Наука, 1994. – С. 207–214.
67. Романські студії початку ХХІ століття : текстові концепти, наратив, можливі світи : [колективна монографія] / О. М. Кагановська, Г. М. Каратєєва, Р. І. Савчук. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2012. – 223 с.
68. Рябых Е.Б. Метафоризация концептов природных явлений в поэтическом дискурсе (на материале русского и немецкого языков) : дисс. ... кандидата филол. наук : 10.02.19 / Екатерина Борисовна Рябых. – Тамбов, 2006 – 242 с.
69. Савчук Р. І. Наративна ідентичність письменника в контексті модерністського текстотворення : феномен авторської свідомості / Р. І. Савчук // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія "Філологічна" : зб. наук. пр. / укл. І. В. Ковальчук,

- Л. М. Коцюк, С. В. Новоселецька. – Острог : Вид. Національного університету «Острозька академія», 2015. – Вип. 53. – С. 206– 209.
70. Савчук Р. І. Оповідний простір художньої прози Ф. Саган: лінгвокогнітивний та комунікативний аспекти : дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.05 / Руслана Іванівна Савчук. – К., 2009. – 295 с.
71. Саямон Л. О физиологии эмоционально-эстетических процессов [Электронный ресурс] / Л. Саямон // Содружество наук и тайны творчества : Сборник. – М., 1968. – Режим доступа : <http://www.aquarun.ru/psih/tvor/tvor13.html>
72. Ситенька О. В. Міфологічна інтертекстуальність в англomовній постмодерністській прозі: лінгвокультурологічний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.філол. наук : спец. 10.02.04 "германські мови" / О. В. Ситенька. – К., 2012. – 20 с.
73. Складеревская Г.Н. Метафора в системе языка / Галина Николаевна Складеревская. – СПб. : Наука, 1993. – 152 с.
74. Стернин И. А. Лексическое значение слова в речи / Иосиф Абрамович Стернин. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1985. – 189 с.
75. Стернин И. А. Введение в речевое воздействие / Иосиф Абрамович Стернин. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2001. — 226 с.
76. Сутулина Л. Г. Концептуальная интеграция ментальных пространств метафорической модели *реальное-ирреальное* в испанском нарративе XX-XXI века / Л. Г. Сутулина // Наука и образование – 2014 : Материалы IX международной научной конференции студентов и молодых ученых. – Астана : Евразийский национальный университет им. Л. Н. Гумилева, 2014. – С. 1220–1222.
77. Сутулина Л. Г. Метафорическая модель реальное-ирреальное в романе Хусто Наварро "La casa del padre" / Л. Г. Сутулина // Язык. Словесность. Культура. – Москва, 2015. – №1. – С. 58–70.

78. Сутуліна Л. Г. До питання концептуальної метафори в сучасній іспанській літературі / Л. Г. Сутуліна // Філологічні науки : [зб. наук. праць викл. факультету]. – Дніпропетровськ : Свидлер, 2011. – С. 169–170.
79. Сутуліна Л. Г. Етапи дослідження метафоричних моделей / Л. Г. Сутуліна // Філологічні науки : [зб. метаріалів підсумк. наук. конференції студентів та викл. факультету]. – Дніпропетровськ : Адверта, 2014. – С. 403–405.
80. Сутуліна Л. Г. Ірреальність як домінанта художнього світу Х. Маріаса / Л. Г. Сутуліна // Нова філологія : [зб. наук. праць]. – Запоріжжя : ЗНУ, 2011. – № 47. – С. 145–149.
81. Сутуліна Л. Г. Концептуальна метафора HAUNTING у новелах Х. Маріаса / Л. Г. Сутуліна // Вісник Дніпропетровського університету економіки та права імені Альфреда Нобеля. Серія "Філологічні науки". – Дніпропетровськ : Вид-во ДУЕП, 2011. – № 1 (1). – С. 181–185.
82. Сутуліна Л. Г. Концептуальна метафора HAUNTING у романі Х. Наварро "Дім батька" / Л. Г. Сутуліна // Україні ХХІ сторіччя – інтелект і творчість молоді: Матеріали І Всеукраїнського форуму студентів, аспірантів і молодих учених. – Д. : ДНУ, 2011. – С. 69–70.
83. Сутуліна Л. Г. Лінгвопрагматичні особливості метафоричної моделі *реальне – ірреальне* у сучасному іспанському художньому наративі / Л. Г. Сутуліна // Україна і світ: діалог мов та культур: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2016. – С. 409–410.
84. Сутуліна Л. Г. Метафора в художньому наративі / Л. Г. Сутуліна // Структурно-семантичні і когнітивно-дискурсивні парадигми сучасного романського мовознавства: Матеріали IV-ї Всеукраїнської наукової конференції романістів. – Дніпропетровськ : Інновація, 2013. – С. 143–144.
85. Сутуліна Л. Г. Метафорична модель "привиди – відбитки ідей минулого" в іспанській літературі / Л. Г. Сутуліна // Франція та Україна: науково-практичний досвід у контексті діалогу національних культур: Матеріали XV міжнародної конференції. – Дніпропетровськ : Пороги, 2012. – С. 56–58.

86. Сутуліна Л. Г. Метафорична модель *реальне – ірреальне* у сучасному іспанському наративі / Л. Г. Сутуліна // Україна і світ: діалог мов та культур: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2014. – С. 426–428.
87. Сутуліна Л. Г. Проблема вивчення метафори у лінгвокультурологічному зрізі / Л. Г. Сутуліна // Філологічні науки : [зб. метаріалів підсумк. наук. конференції студентів та викл. факультету]. – Дніпропетровськ : Адверта, 2013. – С. 348–349.
88. Сутуліна Л. Г. Проблема дослідження метафори як мовного засобу моделювання реальності у діяхронічному зрізі / Л. Г. Сутуліна // Англістика та американістика : [зб. наук. праць] / [гол. ред. А.І. Анісімова]. – Д. : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2012. – Вип. 9. – С. 86–91.
89. Сутуліна Л. Г. Проблема дослідження метафори: синхронічний аспект / Л. Г. Сутуліна // Філологічні науки : [зб. метаріалів підсумк. наук. конференції студентів та викл. факультету]. – Дніпропетровськ : Адверта, 2012. – С. 320–322.
90. Сутуліна Л. Г. Проблема дослідження сучасних лінгвометафорологічних підходів / Л. Г. Сутуліна // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія "Філологічна". – Острог, 2012. – Вип. 23 – С. 174–178.
91. Сутуліна Л. Г. Розгортання сфери-джерела метафоричної моделі *реальне – ірреальне* в іспанських романах кінця XX – початку XXI століття / Л. Г. Сутуліна // Вісник Дніпропетровського університету. Серія "Мовознавство". – Дніпропетровськ : Видавництво ДНУ, 2014. – Вип. 20 (2). – № 11. — С. 159–165.
92. Сутуліна Л. Г. Семантико прагматичний аспект розгортання метафоричної моделі *реальне – ірреальне* в іспанських романах-спогадах XX – XXI століття / Л. Г. Сутуліна // Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Серія "Філологічні науки" / [відп. ред. Г.В.Самойленко]. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2014. – Кн. 2. – С. 240–245.

93. Тарасова И. А. Когнитивная поэтика футуристического текста [Электронный ресурс] / И. А. Тарасова // Вторая междунар. конф. по когнитивной науке, 9-13 июня 2006 г.: тезисы докл. – С.-Петербург. – Режим доступа: <http://www.cogsci.ru/cogsci06/docs>.
94. Телия В. Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция / В. Н. Телия // Метафора в языке и тексте [отв. ред. В.Н. Телия]. – М. : Наука, 1988. — 176 с.
95. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М., 1988. – С. 173–204.
96. Телия В. Н. О специфике отображения мира психики и знания в языке / В.Н. Телия // Сущность, развитие и функции языка. – М. : Наука, 1987. – С. 65–78.
97. Успенский Б. А. Избранные труды, том 2. Язык и культура / Борис Андреевич Успенский. - М. : Издательство «Гнозис», 1994. – 688 с.
98. Уфимцева Н. В. Семантика слова / Н. В. Уфимцева // Аспекты семантических исследований. – М. : Наука, 1980. – С. 5–80.
99. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и её функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Известия Академии наук. Серия лит. и языка. – 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 12 – 21.
100. Феденева Ю. Б. Моделирующая функция метафоры в агитационно-политических текстах 90-х гг. XX века : дис. ... кандидата филол. наук : 10.02.01 / Юлия Борисовна Феденева. – Екатеринбург, 1997. – 181 с.
101. Федосеев А. А. Метафора как средство манипулирования сознанием в предвыборном агитационном дискурсе : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / А. А. Федосеев. – Челябинск, 2004. – 24 с.
102. Фесенко В. І. Автобіографія: до проблеми жанрової ідентичності [Електронний ресурс] / В. І. Фесенко // Сучасні літературознавчі студії : збірник

наукових праць. – 2010. Вип. 7. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Sls/2010_7/zmist.htm

103. Філатенко І. О. Сучасна політична метафора в російськомовній газетній комунікації України: когнітивно-прагматичний опис : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.02 «Російська мова» / І. О. Філатенко. – К., 2003. – 20 с.

104. Фрейд З. Зловещее [Електронний ресурс] / Зигмунд Фрейд. – 1919. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psi-hol/Freid/Zlov.php

105. Хазагеров Г. Г. Риторика / Г. Г. Хазагеров, И. Б. Лобанов. – Ростов на Дону : Феникс, 2004. — 384 с.

106. Харнад С. Искусство метафоры [Электронный ресурс] / С. Харнад. – Режим доступу : <http://metaphor.narod.ru/review/harnad.htm>

107. Чадюк О. М. Метафора у сфері сучасної української політичної комунікації : дис... кандидата філол. наук : 10.02.01 / Олеся Миколаївна Чадюк. – К., 2005. — 230 с.

108. Черноиванова А. Мы все телепаты [Электронный ресурс] / А. Черноиванова. — 2005 — Режим доступу : http://www.gazeta.ru/2005/04/28/oa_156168

109. Чудинов А. П. Политическая лингвистика : учеб. пособие / Анатолий Прокопьевич Чудинов. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 256 с.

110. Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000) / Анатолий Прокопьевич Чудинов. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2001. – 238 с.

111. Чудинов А. П. Структурный и когнитивный аспекты исследования метафорического моделирования / А. П. Чудинов // Лингвистика: Бюллетень Урал. лингв. общ-тва. – Екатеринбург, 2001. – Т. 6. – С. 38–53.

112. Чудинов А. П. Теория метафорического моделирования на современном этапе развития / А. П. Чудинов // Лингвистика : Бюл. Урал. лингв. общ-ва. Екатеринбург, 2000. – Т. 5. – С. 94–101.

113. Чудинов, А. П. Метафорическое моделирование образа России в современном агитационно-политическом дискурсе / А. П. Чудинов // Язык. Система. Личность. – Екатеринбург: НУДО «Межотрасл. Регион. Центр», 2000. – С. 54–59.
114. Шмелев Д. Н. Очерки по семасиологии русского языка / Дмитрий Николаевич Шмелев. – М. : Просвещение, 1964. – 243 с.
115. Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка) / Дмитрий Николаевич Шмелев. – М. : Наука, 1973. – 280 с.
116. Юнг К.Г. Архетип и символ / Карл Густав Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 283 с.
117. Aguado T. Tiempos de ausencias y vacíos / Txetxu Aguado Mínguez. – Bilbao : Universidad de Deusto, 2010. – 358.
118. Aguilar Fernández P. Memoria y olvido de la guerra civil española / Paloma Aguilar Fernández. – Madrid : Alianza, 1996, Alianza, 1996. – 440 p.
119. Amago S. True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel / Amago Samuel. – Lewisburg : Bucknell University Press, 2006. – 2015 p.
120. Barcelona A. The metonymic motivation of metaphorical mappings / A. Barcelona, Mouton de Gruyter // Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective. – Berlin and New York : Mouton de Gruyter, 2000. – 356 p.
121. Baudrillard J. Selected writings / Jean Baudrillard. – California : Stanford University press. – 2001. – 297 p.
122. Bernecker W. L. Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien / W. L. Bernecker // Erinner und Erzählen: Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien. [Eds. Bettina Bannasch and Cristiane Holm]. – Tübingen : Gunter Narr, 2005. – 586 p.
123. Blakeley G. Digging up Spain's Past: Consequences of Truth and Reconciliation / G. Blakeley // Democratization. – 2005. – Vol. 12. – № 1. – P. 44–59.

124. Borges J. L. La Biblioteca de Babel [Электронный ресурс] / Jorge Luis Borges. – Режим доступа : <http://www.literatura.us/borges/biblioteca.html>
125. Buckley R. La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta / Ramón Buckley. – Madrid : Siglo XXI, 1996. – 108 p.
126. Burke M. Iconicity and literary emotion / M. Burke // European Journal of English Studies. – 2001. – Vol.5. – №.1. — P. 31–46.
127. Cabelle A. La escritura autobiográfica: seguir los hilos / A. Cabelle // Quimera. – Madrid : Revistas, 2004. – Vol. 240. – P. 10–13.
128. Cardús i Ros S. Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain / S. Cardús i Ros // Disremembering the Dictatorship: The politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy. [Ed Joan Ramon Resina]. – Amsterdam : Rodopi, 2000. – P. 17–28.
129. Cifre Wibrow P. Literatura, memoria y olvido. La narrativa española y austriaca de los ochenta. / P. Cifre Wibrow // Revista anthropos: Huellas del conocimiento. – 2002. – № 196. – P. 174–194.
130. Cifuentes Honrubia J. L. Complemento indirecto y complemento de lugar: estructuras locales de base personal en español. / Ed. J. L. Cifuentes Honrubia and J. Llopis Ganga. – Alicante : Espagrafic, 1996. – 203 p.
131. Colmeiro J. ¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista [Электронный ресурс] / J. Colmeiro // Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 452º F. – 2011. – № 4. – Режим доступа : <http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>
132. Coulson S. Semantic Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction / S. Coulson. – Cambridge University Press, 2006. – 304 p.
133. Cuenca M. J. Introducción a la lingüística cognitiva / M. J. Cuenca, J. Hilferty. – Barcelona : Planeta, 2013. – 252 p.
134. Culpeper J. Language and Characterization: People in Plays and Other Texts / Jonathan Culpeper. – London: Longman, 2001. – 328 p.
135. Cuñado I. Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI [Электронный ресурс] / I. Cuñado //

Dissidences. *Hispanic Journal of Theory and Criticism*. – 2012. – Vol. 2. – Режим доступа : <http://digitalcommons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1058&context=dissidences>

136. Cuñado I. El espectro de la herencia: la narrativa de Javier Marías / Isabel Cuñado. – Amsterdam: Rodopi, 2004. – 200 p.

137. Cuypere L. De Limiting the iconic: from the metatheoretical foundations to the creative possibilities of iconicity in language / Ludovic De Cuypere. — Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins, 2008. — 251 p.

138. Díaz Rojo J. A. Las metáforas sobre la situación política española en la primavera de 1994 a través de los medios de comunicación / J. A. Díaz Rojo // *Español actual: Revista de español vivo*. – Madrid : Arco/Libros, 1994. – № 62. – P. 55-66

139. Echevarría I. Trayecto: un recorrido crítico por la reciente narrativa española / Ignacio Echevarría. – Barcelona : Debate, 2005. – 336 p.

140. Eco U. Interpretation and Overinterpretation / Umberto Eco. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 164 p.

141. Emmott C. Narrative Comprehension: a Discourse Perspective / Catherine Emmott. – New York: Oxford University Press, 1997. – 320 p.

142. Faber, S. The Price of Peace: Historical Memory in Post-Franco Spain, a Review-Article / S. Faber // *Revista hispanica moderna*. – New York : Columbia University, 2005. – Vol. 58. – № 1–2. – P. 205–219.

143. Fauconnier G. and Turner M. Conceptual Integration Networks / G. Fauconnier, M. Turner // *Cognitive Science*. – 1998. – 22/2. – P. 133–187.

144. Fauconnier G. Mappings in thought and language / Gilles Fauconnier. — Cambridge : Cambridge University Press, 1997. — 219 p.

145. Fauconnier G. Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language / Gilles Fauconnier. — Cambridge : Cambridge University Press, 1994. – 189 p.

146. Fauconnier G. Spaces, Worlds, and Grammar / G. Fauconnier, E. Sweetser. — Chicago : University of Chicago Press, 1996. — 355 c.

147. Fauconnier G. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities / Gilles Fauconnier, Mark Turner. — New York : Basic books, 2002. — 407 p.
148. Fauconnier G., Turner M. Mental spaces: conceptual integration networks / G. Fauconnier, M. Turner // Cognitive linguistics: basic readings / [edited by Dirk Geeraerts. — Berlin : Walter de Gruyter, 2006. — P. 303-371.
149. Fokkema D. The Semiotics of Literary Postmodernism / Douwe Fokkema // International postmodernism: theory and literary practice / [ed. by Hans Bertens, Douwe Fokkema]. — Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1997. — P. 15–42.
150. Fokkema D. W. Literary history, modernism and postmodernism / Douwe W. Fokkema. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins B. V., 1984. — 69 p.
151. Freeman M. Grounded spaces: deictic *-self* anaphors in the poetry of Emily Dickinson / M. Freeman // Language and Literature. — 1997. — Vol. 6, No.1. — P. 7–28.
152. Freeman M. Metaphor and metonymy as conceptual mappings / M. Freeman // 6-th International Cognitive Linguistics Conference, Sweden, 10-16 July, 1999. — Stockholm : Stockholm University Press. — 1999. — P. 58-59.
153. Freeman M. Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature / M. Freeman // Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective / Ed. by A. Barcelona. — Berlin; N.Y.: Mouton de Gruyter, 2000. — P. 253-281.
154. Freeman M. The body in the word: A cognitive approach to the shape of a poetic text / M. Freeman // Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis / Ed. by E. Semino and J.Culpeper. — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2002. — P.23–47
155. Gavins J. Cognitive Poetics in Practice / Ed. by J.Gavins and G.Steen. — London and New York : Routledge, 2003. — 188 p.
156. Gavins J. Text World Theory: An Introduction / Joanna Gavins. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. — 193 p.

157. Genette G. *Palimpsestes: littérature en second degré* / Gerard Genette. — P. : Editions du Seuil, 1982. — 492 p.
158. Gibbs R.W., Jr. *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language and Understanding* / Raymond W. Gibbs, Jr. — Cambridge : Cambridge University Press, 1994. — 540 p.
159. Gordon Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* / Avery F. Gordon. — Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008. — 252 p.
160. Grady E.J. *Blending and Metaphor* [Электронный ресурс] / J.E. Grady, T. Oakley, S. Coulson // *Metaphor in Cognitive Linguistics : Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference* / [ed. by R. W. Gibbs, G.J. Steen]. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. — 1997. — P. 101–124. — Режим доступа : <http://blending.stanford.edu>.
161. Grady J. *Primitive and compound metaphors* / J. Grady, S. Taub, S. Morgan // *Conceptual structure, discourse and language* / Ed. A. Goldberg. — Stanford, CA : Center for the study of Language and Information, 1996. — P. 177–187.
162. Grady J. E. *Converging evidence for the notions of subscene and primary scene* / J. E. Grady // *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast* / ed. R. Dirven, R. Pörings. — Amsterdam, 2003. — P. 533–554.
163. Grady J. E. *A typology of motivation for conceptual motivation. Correlation vs resemblance* / J. E. Grady // *Metaphor in cognitive linguistics* / ed. R. W. Gibbs, G. J. Steen. — Amsterdam, 1999. — P. 79–100.
164. Gustavo M. G. *El misterio de la cajita dorada* / M. G. Gustavo // *El cuarto de atrás* / Carmen Martín Gaité. — Barcelona : Siruela, 2012. — P. 9–12.
165. Herzberger D. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain* / David Herzberger. — Durham: Duke University Press, 1995. — 200 p.
166. Hilferty J. *Metàfora i metonímia des d'una perspectiva cognitiva* / Joseph Hilferty // *Caplletra: revista internacional de filologia*. — València : Abadia de Montserrat, 1995. — Vol. 18. — P. 31–44.

167. Hirsch M. Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory / M. Hirsch // Sings. – Chicago : The Univ. of Chicago Press, 2001. – Vol. 27. – №1. – P. 283–286.
168. Hirsch M. La generació de la postmemòria / H. Marianne // Via. Valors, idees, actituds. Revista del Centre d'Estudis Jordi Pujol. – Barcelona : Centre d'Estudis Jordi Pujol, 2013. – Vol 21.
169. Hottois G. De la Renaissance à la postmodernité / Gilbert Hottois. — Bruxelles : Editions de Boeck Université, 2005. – 565 p.
170. Hülse R. Sprache ist mehr als Argumentation. Zur wirklichkeitskonstituierenden Rolle von Metaphern [Електронний ресурс] / R. Hülse // Zeitschrift für internationale Beziehungen. – 2003. – Vol. 10. – № 2. – Режим доступа : http://www.gsi.uni-muenchen.de/personen/wiss_mitarbeiter/huelsse/5_publ_huelsse/pdf_huelsse/zib_2003.pdf
171. Huyssen A. Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia / Andreas Huyssen. – New York : Routledge, 1995. – 302 p.
172. Izquierdo J. M. Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos / J. M. Izquierdo // Historia y memoria. Spec. issue of Anales Nueva Época. – Göteborg : Instituto Iberoamericano, Universidad de Göteborg, 2001. – №. 3-4. – P. 101–128.
173. Kittay, E., Lehrer, A. Semantic field and the structure of metaphor / E. Kittay, A. Lehrer // Studies in language. – №5. – 1981. – P. 31–63.
174. Knyga.in.ua [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://www.knyga.in.ua/index.php/inozemna-literatura/avstriia/rilkerainermariia/584-duinianski-elehii-chytaty-online>
175. Kövecses Z. Metaphor: a practical introduction / Zoltán Kövecses. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 287 p.
176. Labanyi J. 'History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period / J. Labanyi // Disremembering the Dictatorship: The Politics of

Memory in the Spanish Transition to Democracy [Ed. Joan Ramon Resina]. – Amsterdam: Rodopi, 2000. – P. 65-82.

177. Labanyi J. Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain / J. Labanyi // *Constructing Identity in Contemporary Spain : Theoretical Debates and Cultural Practice* [Ed. Jo Labanyi]. – Oxford : Oxford UP, 2002. – P. 1-14.

178. Labanyi J. Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War [Электронный ресурс] / J. Labanyi // *Poetics Today*. – 2007. – Vol. 28. – № 1. – P. 89–116. – Режим доступа : http://cges.umn.edu/docs/Labanyi.Memory_and_Modernity_in_Democratic_Spain.pdf

179. Labanyi J. Rescuing the Living Dead from the Dustbin of History: Popular Memory and Postwar Trauma in Contemporary Spanish Film and Fiction / Jo Labanyi. – Bristol : University of Bristol, 1998. – 17 p.

180. Laclau E. Why do Empty Signifiers Matter to Politics? / Ernesto Laclau // *Emancipation(s)* [ed. E. Laclau]. – London : Verso, 1996. – 124 p.

181. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor / G. Lakoff // *Metaphor and Thought*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – P. 202-252.

182. Lakoff G. Women, Fire and Dangerous things. What Categories reveal about the Mind / G. Lakoff. – Chicago: Chicago University Press, 1987. – 614 p.

183. Lakoff, G., Johnson, M. *Metaphors We Live By* / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago: University of Chicago Press, 1980. – 354 p.

184. Langa Pizarro M. M. *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999): análisis y diccionario de autores* / M. Mar. Langa Pizarro. – Alicante : Universidad de Alicante, 2000. – 307 p.

185. Levenston E. A. *The Stuff of Literature: Physical Aspects of Texts and their Relation to Literary Meaning* / Edward A. Levenston. – N.Y.: State University of New York Press, 1992. – 178 p.

186. Luengo A. De cómo confluyen la Caída de Madrid y la Gallina Ciega: memorias incómodas de la otra España [Электронный ресурс] / A. Luengo // *Aletria*:

- Revista de Estudos de Literatura. – 2009. – Vol. 19. – № 2. – Режим доступа : <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/-view/1478>
187. Luengo A. La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea / A. Luengo // *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*. – Berlin: Walter Frey, 2006. – №. 7. – P. 227–232.
188. Masoliver Rodenas J. A. Voces contemporáneas / Juan Antonio Masoliver Rodenas. – Barcelona : Acantilado, 2004. – 552 p.
189. Oatley K. Writing and reading: The future of cognitive poetics // *Cognitive Poetics in Practice* / Ed. by J. Gavins and G. Steen. — London and New York : Routledge, 2003. — P. 161-173.
190. Pereiro P. La novela española de los noventa: alternativas éticas a la Postmodernidad / Pereiro Peregrina. – Madrid : Editorial Pliegos, 2002 – 144 p.
191. Preston P. Franco Caudillo de España / Paul Preston. – Barcelona : Mondadori (Mitos Bolsillo), 2011. – 1030 p.
192. Rainer Maria Rilke [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ingenieria.udea.edu.co/~marthac/poesia/rilke_portada.html
193. Resina J. R. Disremembering the Dictatorship: The politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy / Joan Ramon Resina. – Amsterdam : Rodopi, 2000. – 260 p.
194. Ritchie D. «ARGUMENT IS WAR» – Or is it a Game of Chess? Multiple Meanings in the Analysis of Implicit Metaphors / D. Ritchie // *Metaphor and Symbol*. 2003a. – Vol. 18. – № 2. – P. 125–146.
195. Ritchie D. Categories and Similarities: A Note on Circularity / D. Ritchie // *Metaphor and Symbol*. 2003b. – Vol. 18. – № 1. – P. 49–53.
196. Ritchie D. Common Ground in Metaphor Theory: Continuing the Conversation / D. Ritchie // *Metaphor and Symbol*. 2004a. – Vol. 19. – № 3. – P. 233–244.
197. Ritchie D. Metaphors in Conversational Context: Toward a Connectivity Theory of Metaphor Interpretation / D. Ritchie // *Metaphor and Symbol*. 2004b. – Vol. 19. – № 4. – P. 265–287.

198. Rosa I. ¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil! / Rosa Isaac. – Barcelona : Seix barral, 2007. – 432 p.
199. Rudzka-Ostyn, B. Metaphoric processes in word formation: The case of prefixed verbs / B. Rudzka-Ostyn // W. Paprotté, R. Dirven (eds.), The ubiquity of metaphor. – Amsterdam : Benjamins, 1985. – P. 209–241.
200. Ruiz de Mendoza Ibáñez F. J. Blended spaces and the pragmatic approach to cognition / F. J. Ruiz de Mendoza Ibáñez / in Penas, B. (ed.) // The Intertextual Dimension of Discourse. – Zaragoza : University of Zaragoza, 1996. – 233–244 p.
201. Ruiz de Mendoza Ibáñez F. J. Cognitive Modeling. A linguistic perspective / F. J. Ruiz de Mendoza Ibáñez, A. G. Masegosa. – Logroño : University of La Rioja, Logroño, 2014. – 250 p.
202. Ruiz de Mendoza Ibáñez F. J. Implicatures, explicatures, and conceptual mappings. [Электронный ресурс] / F. J. Ruiz de Mendoza Ibáñez. – Режим доступа : http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Ruiz_98.html
203. Ruiz de Mendoza Ibáñez F. J. On the nature of blending as a cognitive phenomenon / F. J. Ruiz de Mendoza Ibáñez // Journal of Pragmatics. – North-Holland, Amsterdam, 1998. – Vol. 30. – № 3 P. 259–274.
204. Ruiz de Mendoza Ibáñez F. J. The role of mappings and domains in understanding metonymy / F. J. Ruiz de Mendoza Ibáñez / In Barcelona, A. (ed.) // Metaphor and metonymy at the crossroads. A cognitive perspective. – Berlin : Mouton de Gruyter, 2000. – P. 109–132.
205. Ryan M.-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory / Marie-Laure Ryan. – Bloomington : Indiana University Press, 1991. – 308 p.
206. Sánchez A. C. Memoria de la Guerra Civil en Tu rostro mañana. [Электронный ресурс] / A. Celis Sánchez. – Режим доступа : <http://www.agustincelis.com/MEMORIA%20DE%20LA%20GUERRA%20EN%20TU%20ROSTRO%20MANANA.html>
207. Santos L. A. Manual de semántica histórica / L. A. Santos Domínguez, R. M. Espinosa Elorza. – Michigan : Síntesis, 1996. – 223 p.

208. Savchuk R. French Literary Discourse through the Theory of Narrative / R. Savchuk // Canadian Journal of Science, Education and Culture. – Toronto : Toronto Press, 2014. – No. 1(5), January–June, Vol. II. – P. 503–508.
209. Schouten F. A diffuse murmur of history: literary memory narratives of Civil War and dictatorship in Spanish novels after 1990 / Fiona Schouten. – Bruxelles : PIE-Lang, 2010. – 230 p.
210. Schouten F. Labyrinth without Walls: The Uncanny and the Gothic Modes as Forms of Haunting in *La casa del padre* by Justo Navarro [Электронный ресурс] / F. Schouten // Mester. Special issue. Memory and history: remembering, forgetting, and forgiving. – Los Angeles : University of California, 2007. – Режим доступа : http://www.archive.org/stream/-mesteruniv36univ/mesteruniv36univ_djvu.txt
211. Semino E. Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction / E. Semino // Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis / [ed. by Elena Semino and Jonathan Culpeper]. – Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. – 2002. – P. 95–122.
212. Semino E. Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis / Ed. by E. Semino and J.Culpeper. – Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins, 2002. – 333 p.
213. Semino E. Language and World Creation in Poems and Other Texts / Elena Semino. – London; New York : Longman, 1997. – 288 p.
214. Shakespeare W. The Life of King Henry the Fifth [Электронный ресурс] / William Shakespeare. – Режим доступа : <http://shakespeare.mit.edu/henryv/henryv.4.1.html>
215. Sobejano G. The testimonial novel and the novel of memory / G. Sobejano // The Cambridge Companion to the Spanish Novel: From 1600 to the Present / [ed. by Harriet Turner, Adelaida López de Martínez]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 172-192.
216. Steen G. Metaphor in applied linguistics: four cognitive approaches [Электронный ресурс] / G. Steen // DELTA: Documentação de Estudos

- em Lingüística Teórica e Aplicada. – São Paulo, 2006. – Vol.22. – Режим доступа : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502006000300004
217. Steenmeijer M. El tabú del franquismo vivido en la narrativa de Mendoza, Marias y Muñoz Molina / M. Steenmeijer // *Disremembering the Dictatorship: The politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. [Ed Joan Ramon Resina]. – Amsterdam : Rodopi, 2000. – P. 139–155.
218. Stockwell P. *Cognitive poetics: An Introduction* / Peter Stockwell. – London., N. Y. : Routledge, 2002. – 204 p.
219. Tsur R. Aspects of cognitive poetics / R. Tsur // *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis* / Ed. by E. Semino and J. Culpeper. – Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2002. – P. 279–318.
220. Tsur R. *Toward a Theory of Cognitive Poetics* / Reuven Tsur. – Amsterdam : Elsevier Science Publ., 1992. – 684 p.
221. Turner M. Aspects of the Invariance Hypothesis / M. Turner // *Cognitive Linguistics*. – 1990. – Vol. 1 (2). – P. 247–255.
222. Turner M. Conceptual Integration and Formal Expression / M. Turner, G. Fauconnier // *Metaphor and Symbolic Activity*. – 1995. – Vol. 10. – № 3. – P. 183–204.
223. Turner M. Frame Blending / M. Turner // *Frames, Corpora, and Knowledge Representation* / [ed. by Rema Rossini Favretti]. – Bologna : Bologna University Press, 2008. – P. 13–32.
224. Turner M. Metaphor, Metonymy, and Binding / M. Turner, G. Fauconnier // *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective* / Ed. A. Barcelona. – Berlin; New York : Mouton de Gruyter, 2000. – P. 133–179.
225. Turner M. *The Literary Mind: The Origins of Thoughts and Language* / Mark Turner. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 214 p.
226. Vorobyova O. Close reading techniques in the language-through-literature classroom: A cognitive perspective / O. Vorobyova // *Innovative Approaches to Teaching Foreign Languages and Cultures in the New Millennium* / International

Conference: Abstracts of Papers / Dnipropetrovsk University of Economics and Law, September 20-22, 2002. – Dnipropetrovsk, 2002. – P. 18–21.

227. Vorobyova O. Conceptual blending in narrative suspense: Making the pain of anxiety sweet / O. Vorobyova // 7th International Cognitive Linguistics Conference: Abstracts / University of California, Santa Barbara, July 22-27, 2001. – Santa Barbara, 2001. – P. 188–189.

228. Werth P. Text worlds: representing conceptual space in discourse / Paul Werth. – New York : Longman, 1999. – 390 p.

229. Winter U. Localizar a los muertos' y 'reconocer al Otro': 'lugares de memoria(s)' en la cultura española contemporánea / U. Winter // Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978–2004) [Eds. Joan Ramon Resina and Ulrich Winter]. – Frankfurt am Main : Vervuert, 2005. – P. 17–39.

230. Zinken J. Imagination im Diskurs. Zur Modellierung metaphorischer Kommunikation und Kognition / J. Zinken // Dissertation zur Erlangung der Wurde eines Doktors im Fach Linguistik. – Bielefeld, 2002. – 262 p.

231. Zinken J. Metaphors, stereotypes, and the linguistic picture of the world: Impulses from the Ethnolinguistic School of Lublin / J. Zinken // Metaphorik.de. – 2004. – № 7. – P. 115–136.

СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

232. Баженова Е.А. Интертекстуальность / Е. А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка; Под ред. М.Н. Кожиной. – М. : Флинта-Наука, 2003. – С. 104–108.
233. Ильин И. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопед. справ. – Москва, 1996. – С. 215–221.
234. Морозов, Ал. Реминисценция / Ал. Морозов // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 322.
235. Руднев В. Словарь культуры XX: ключевые понятия и тексты / В. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 381 с.
236. Origen de las palabras : www.deChile.net [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://etimologias.dechile.net/?rugido>
237. Real Academia Española [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.wordreference.com>

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. **Gaite, ECDA** : Carmen Martín Gaité El cuarto de atrás : [роман]. — Barcelona : Siruela, 2012. — 184 p.
2. **Rodera, EEDLV** : Armando Rodera El enigma de los vencidos : [роман]. — Barcelona : B de Bolsillo, 2012. — 375 p.
3. **Regàs, LCDD** : Rosa Regàs La canción de Dorotea : [роман]. — Barcelona : Planeta, 2010. — 304 p.
4. **Trapiello, EBF** : Andrés Trapiello El buque fantasma : [роман]. — Barcelona : Plaza y Janes editores, S. A, 2003. — 222 p.
5. **Navarro, LCDP** : Justo Navarro La casa del padre : [роман]. — Barcelona : Anagrama, 1994. — 296 p.
6. **Marías, TRM** : Javier Marías Tu rostro mañana : [роман]. — Barcelona : Debolsillo, 2013. — 1344 p.
7. **Molina, NDOM** : Antonio Muñoz Molina Nada del otro mundo : [роман]. — Barcelona : Seix Barral, 2011. — 320 p.
8. **Zafón, LSDV** : Carlos Ruiz Zafón La sombra del viento : [роман]. — Barcelona : Planeta, 2013. — 575 p.

ДОДАТКИ

Фрагменти ілюстративного матеріалу

(У Додаток А винесені фрагменти ілюстративного матеріалу, що є додатковою добіркою проаналізованих прикладів).

Розділ 1

А. 1. 1 Наративна структура роману К.М. Гайте "El cuarto de atrás" ("Задня кімната") розгортається у рамках фантазійного простору, де неможливо встановити просторову чи часову точку відліку, оскільки відсутні темпоральні та локативні маркери. Текст, зітканий з уривків сну героїні, характеризується слабо вираженою сюжетною єдністю. Порушення лінійного розгортання часу призводить до того, що героїня змішує спогади про своє дитинство років диктатури та доросле життя – епоху демократизації Іспанії: *Íbamos a las afueras, cerca del río o por la carretera de Zamora, a coger insectos para la colección de Ciencias Naturales y los cogía con la mano, una vez incluso cogió una cucaracha en la cocina de casa y la miraba patalear en el aire, decía que era muy bonita («¿No te da miedo?» «No, ¿por qué?, no hace nada»), nunca tenía miedo ni tenía frío, que son para mí las dos sensaciones más envolventes de aquellos años: el miedo y el frío pegándose al cuerpo —«no habléis de esto», «tened cuidado con aquello», «no salgáis ahora», «súbete más la bufanda», «no contéis que han matado al tío Joaquín», «tres grados bajo cero»—, todos tenían miedo, todos hablaban del frío; fueron unos inviernos particularmente inclementes y largos aquellos de la guerra, nieve, hielo, escarcha.* (Gaite, ECDA, 57) – "Ми ходили за місто до річки або трасою Самори збирати комах для колекції з біології і вона їх брала рукою, одного разу вона навіть підбрала таргана на кухні і дивилася, як він махав лапками в повітрі, вона говорила, що він дуже красивий ("Ти його не боїшся?" "Ні, а чому? Він нічого не зробить"), вона ніколи не відчувала ні страху, ані холоду, що для мене – два відчуття тих років, що найглибше закарбувалися в пам'яті: як страх і холод липнуть до тіла – "не кажіть про це", "обережно з тим", "не виходьте зараз", "підніми вище шарф", "не кажіть, що вбили дядька

Хоакіна", "три градуси нижче нуля" – всі відчували страх, всі говорили про холод; це були зими особливо суворі й довгі, зими війни, снігу, льоду, інею".

Як свідчить структура речення, на мисленні "Я" оповідача лежить відбиток минулого з його обмеженнями: *no habléis, no salgáis, no contéis*. Лінійний сюжетний розрив формується антитетичністю психології мислення "Я" оповідача, у якому домінують страх и холод: *para mí las dos sensaciones más envolventes de aquellos años: el miedo y el frío*. Проте, у випадку, коли мова йде про подругу оповідачки, демонструється її бажання пізнати світ, де немає місця ні страху, ні холоду: *nunca tenía miedo ni tenía frío*. Отже, психологічний стан оповідачки знаходить своє відображення у фрагментарній структурі речення.

А. 1. 2 У романі А. Родера "El enigma de los vencidos" ("Загадка переможених") містяться сліди чужого тексту: *Nos encontrábamos ante el pasaje de Apocalipsis 12,9* (Rodera, EEDLV, 251). Наводиться цитата з Книги Одкровення святого Іоана Богослова: "І скинений був змій великий, вуж стародавній, що зветься диявол і сатана, що зводить усесвіт, і скинений на землю, і ангели його скинуті з ним" [13]: *Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él* (Rodera, EEDLV, 251).

Роман А. Родера містить згадку про Принца Темряви з Священної Книги: *mención del Príncipe de las Tinieblas en las Sagradas Escrituras* (Rodera, EEDLV, 252) і референцію на мадридський монумент "Площа грішного Ангела": *Solo tuve que fijarme en el letrero que daba nombre a aquel lugar: Plaza del Ángel Caído* (Rodera, EEDLV, 255). Описуючи монумент як дещо ірреальне, автор змальовує змію, що скручується поміж ногами і тулубом ангела, щоб надати скульптурі ще більш похмурий вигляд: *Una serpiente se enroscaba entre sus piernas y su cuerpo, para darle al conjunto un aire aún más tétrico. Parecía algo irreal* (Rodera, EEDLV, 255). Також у романі є алюзії на давньогрецькі міфи: лабіринт Мінотавра, з яким автор порівнює підземний тунель, нібито розташований у центрі Мадриду: *salir del laberinto del Minotauro, que cada vez se volvía más*

terrorífico (Rodera, EEDLV, 271) і птах Фенікс, якому уподібнюється описана у романі хімічна реакція: *Fuimos raudos en pos de las columnas acariciadas por el ave fénix químico* (Rodera, EEDLV, 216).

А. 1. 3 Роман К. М. Гайте "El cuarto de atrás" ("Задня кімната") починається цитуванням перших рядків роману, який пише героїня, якою є сама авторка: *...Y, sin embargo, yo juraría que la postura era la misma, creo que siempre he dormido así, con el brazo derecho debajo de la almohada y el cuerpo levemente apoyado contra ese flanco, las piernas buscando la juntura por donde se remete la sábana* (Gaite, ECDA, 19). У кінці роману містяться такі самі рядки, але з попереднім коментарем: *un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúsculas y con rotulador negro, está escrito "El cuarto de atrás". Lo levanto y empiezo a leer: "... Y sin embargo, yo juraría que la postura era la misma, creo que siempre he dormido así, con el brazo derecho debajo de la almohada y el cuerpo levemente apoyado contra ese flanco, las piernas buscando la juntura por donde se remete la sábana..."*. (Gaite, ECDA, 177) – "блок пронумерованих аркушів: сто вісімдесят два. На першому великими літерами чорним фломастером написано "Задня кімната". Я його підіймаю і починаю читати: "...І все ж таки я могла б заприсягтися, що поза була та сама, думаю, що я завжди спала так, з правою рукою під подушкою та тулубом злегка нахиленим на цей бік і простирадлом між ногами ..." ". Так авторка перетворює себе на героїню власного роману "El cuarto de atrás" ("Задня кімната"), у якому мова йде про те, як героїня цього роману пише роман під назвою "El cuarto de atrás" ("Задня кімната").

Іншим прикладом інтратекстуальності у цьому ж романі є фрагмент, у якому йдеться про спогади героїні про повоєнні роки: *Aquí está, le leo lo que dice: "En tiempos de escasez hay que hacer durar lo que se tiene, y de la misma manera que nadie tira un juguete ni deja a medio comer un pastel"* (Gaite, ECDA) – "Ось воно, я йому читаю запис: "За часів дефіциту слід заощаджувати те, що маєш, і так само ніхто не викидає іграшку, і не лишає напівз'їденим тістечко" ".

У лапки авторка бере цитату з власного роману, яка потім повторюється на іншій сторінці: *estábamos hablando de la escasez....una época de escasez, "nadie dejaba a medio comer un pastel ni tiraba un juguete", ¿no era eso?* (Gaite, ECDA, 156) – "Ми говорили про дефіцит... про часи дефіциту, "ніхто не залишав напівз'їденим тістечко і не викидав іграшку", хіба не це?".

Проявом інтратекстуальності є те, що оповідачка роману "El cuarto de atrás" ("Задня кімната") розповідає про спогади спочатку незнайомцю: *Al hombre descalzo ya no se le ve* (Gaite, ECDA, 30), а потім несвідомо записує їх друкарської машинкою. Пізніше вона коментує свій подив, побачивши цю фразу, надруковану власною рукою. Таким чином, у нарацію вливається повтор попередньої фрази: *Por la parte superior de la máquina asoma un folio empezado, leo de refilón: "... al hombre descalzo ya no se le ve". ¿Cuándo he escrito esto?* (Gaite, ECDA, 36) – "З верхньої частини машинки виходить аркуш і я його швидко прочитую: "... Роззутого чоловіка вже не видно". Коли я це написала?". В уяві героїні аркуш сам з'являється з машинки, відтак тут має місце елемент ірреального. Пряма мова, вжита у реченні, готує кульмінацію у вигляді питання до себе, що виражає подив героїні та формує своєрідну синтаксичну будову цього фрагменту.

А. 1. 4 Нонселекція наявна в романі "El cuarto de atrás" ("Задня кімната") М. Гайте. Текст цього роману сповнений алюзій на творчість таких письменників, як Кончіта Пікер: *un viento sombrío en la voz de Conchita Piquer* (Gaite, ECDA, 132), Льюїс Керрол: *una ficción de Lewis Carroll* (Gaite, ECDA, 143), Цветан Тодоров: *"Introducción a la literatura fantástica" de Todorov* (Gaite, ECDA, 27), Даніель Дефо: *menCIÓN a Robinson Crusoe* (Gaite, ECDA, 153). У романі присутня алюзія на казку про Хлопчика-Мізинчика та її автора: *¿Se acuerda del cuento de Pulgarcito? [...] Cuando dejó un reguero de migas de pan para hallar el camino de vuelta, se las comieron los pájaros. A la vez siguiente [...] dejó piedrecitas blancas, y así no se extravió, vamos, es lo que creyó Perrault, que no se extraviaba* (Gaite, ECDA, 94) – "Коли він залишив слід хлібних крихт, щоб знайти дорогу

назад, їх з'їли птахи. Наступного разу [...] він залишив білі камінчики і, таким чином, не збився зі шляху, скажімо, це так вважав Перро, що він не збився зі шляху".

Розділ 3

А. 3 Наведені два уривки роману Х. Маріаса "Tu rostro mañana" ("Твоє обличчя завтра"), присвячені опису реальних подій Громадянської війни в Іспанії, пропускаються крізь суб'єктивне "Я" оповідача. Ці фрагменти у композиційному плані становлять єдине ціле, свідченням чого є вказівка на конкретну історичну дату, 1936 рік, що з'являється на початку першого і в кінці другого фрагментів, замикаючи їх у кільце.

У першому фрагменті мова йде про воєнний заколот і хаос, що царює в той час, як обидві сторони холоднокровно зводять рахунки одна з одною. Військова лексика *sublevación, militar, revolución, miliciano, procedimiento, ejecutado, detenido, arbitrariamente* та іменник *terror* у супроводі прикметника *dominante* є логічною відправною точкою до детального опису причин, що ініціюють страх Громадянської війни. Суспільно-політична лексика *cheka, burocrático, comisario, político*, яка носить безпристрасний констатуючий характер, та щоденні жахіття війни породжують холодну методичність у роботі Червоного Хреста, що на лексичному рівні підкреслено переліченням дієслів *recoger, fotografiar, enterrar, identificar, archivar*. Опис жорстокості війни передають лексеми і фрази негативної оцінки *matar a mansalva, cadáver, muerte*, гіпербола *absoluto caos*, епітети з яскраво вираженим негативним емотивним значенням *sinistro, demente*. Описовий минулий час *Pretérito Imperfecto* посилює особливу драматичну тональність, відтворюючи невизначену тривалість народного горя: *Tiempo antes, en el 36, cuando la sublevación militar y la 'revolución' simultáneas del 18 de julio convirtieron los días y semanas siguientes en un absoluto caos aprovechado por ambos bandos [...] para ajustar rápidas e irreversibles cuentas y matar a mansalva sin control alguno [...] el terror tan dominante — era que el ausente hubiera podido ser detenido arbitrariamente por milicianos de ronda,*

trasladado a una cheka y luego, al anochecer o a la noche y sin más procedimiento, ejecutado en cualquier carretera o camino de las afueras. Por las mañanas, los miembros de la Cruz Roja los recorrían para recoger los cadáveres de las cunetas y los arrabales, fotografiarlos, enterrarlos y, si ello era posible, identificarlos antes para archivar en una ficha el fin de su vida y su muerte. Lo mismo en ambas zonas, en siniestra simetría demente (Marías, TRM, 182–183) – "Раніше, в 36 році, коли військове повстання і одночасна "революція" 18 липня перетворили наступні дні і тижні на повний хаос, яким скористалися обидві сторони [...] щоб швидко і безповоротно звести рахунки і холоднокровно вбивати без будь-якого контролю [...] страх панував усюди – було так, що зникла людина могла без причин бути затриманою міліціонерами нічного патруля, доставленою до НК, а потім у сутінках або вночі, і без будь-яких процедур, бути страченою серед дороги або на придорожньому шляху. Вранці члени Червоного хреста обходили їх, щоб зібрати трупи з кюветів і околиць, сфотографувати їх, поховати і, якщо можливо, ідентифікувати до моменту подачі картки про кінець життя і смерть в архів. Те ж саме з обох боків, з божевільною зловісною симетрією".

У другому фрагменті нейтральні в емоційному плані дієслова *recoger*, *fotografiar*, *identificar*, *archivar* змінює гіпербола *se había echado a la calle a patearse*. Цей троп, а також іменники у множині *comisaría*s, *chekas*, створюють уявлення про широкомасштабність Громадянської війни, яку посилює епітет негативної оцінки *fatídico*. На перший погляд, цей опис носить суто констатуючий характер, однак залучення форм *Modo subjuntivo* дієслів *existir*, *tener*, *pedir* несе у собі відбиток припущення, а відтак переміщує описані жахи воєнного часу з царини реального у ірреальне. Проте події Громадянської війни в Іспанії, подані від "Я" оповідача, представлено настільки детально, що суб'єктивність опису відходить на задній план, а відтак ірреальне сприймається читачем як жахлива реальність: *mi madre se había echado a la calle a patearse comisaría*s y *chekas* en busca del hermano menor perdido, con la contradictoria esperanza de no encontrar de él ni rastro: no en aquellos lugares fatídicos que sin embargo eran los que debían recorrerse primero siempre, tras las desapariciones.

No tuvo suerte y sí dio con él, o más bien con su reciente foto de muerto, de joven muerto, de hermano muerto [...] Nunca creí que existiera esa burocrática foto [...] que se conservara en ninguna parte, o que se guardara, o que la tuviera mi madre Elena a quien tocó encontrarla, que la hubiera pedido en la cheka a los comisarios políticos del 36 (Marías, TRM, 183–184) – "моя мати кинулась на вулицю оббивати пороги поліцейських ділянок і НК, шукаючи зниклого молодшого брата, з суперечливою надією не знайти від нього ані сліду у тих зловісних місцях, проте вони були одними із тих, що завжди перевірялися у першу чергу після зникнення. Їй не пощастило і вона знайшла його, або вірніше його недавню фотографію вже загиблого, загиблого хлопця, загиблого брата [...] Я ніколи не вірив, що існувала ця бюрократична світлина [...] що вона десь знаходилась, чи зберігалась, чи була у моєї матері Елени, якій випало знайти цю світлину, яка могла її попросити у воєнних комісарів НК 36 року".

Висхідна градація *reciente foto de muerto, de joven muerto, de hermano muerto* свідчить про горе матері оповідача, яка намагається відшукати свого брата. Письменник навмисно створює ситуацію антитетичності між великою кількістю часто непізнаних жертв Громадянської війни та горем конкретної людини. Прагматичним значенням вказаних фрагментів, насичених негативною емоційною оцінкою, є не лише зображення суто історичного аспекту трагедії людських втрат іспанського народу в роки війни та повоєнні часи, але й глибоке відтворення емоцій персонажів, яким довелося пережити війну.

Додаток Б

(У Додатку Б схематично представлені метафоричні субмоделі, сконструйовані на основі лінгвокогнітивних операцій атрибутивного, релятивного, контрастивного, інтертекстуального та ситуативного мапування у наративній структурі іспанських романів-спогадів XX–XXI ст.).

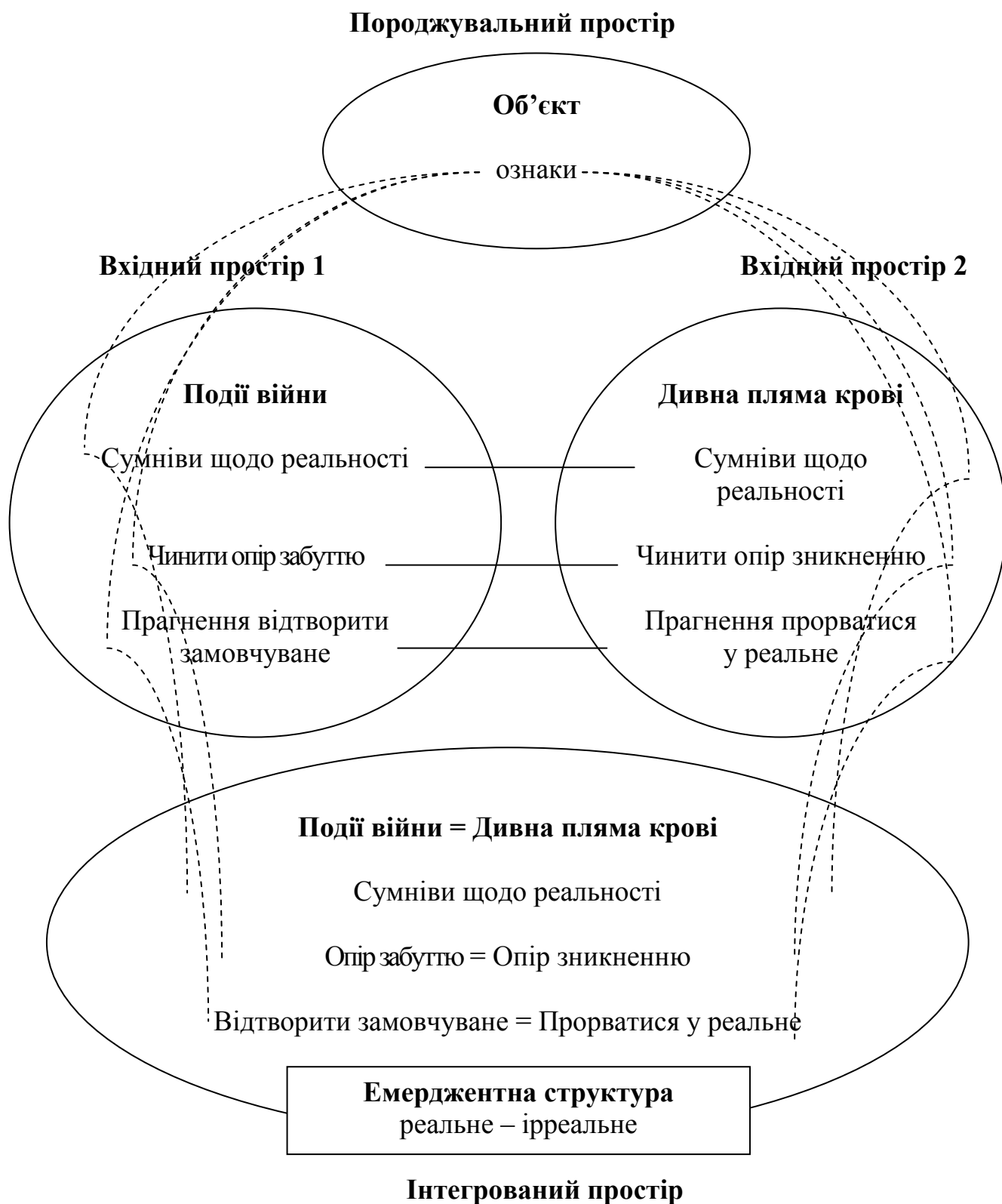


Рис. 1 Б Метафорична субмодель
Події війни – Дивна пляма крові,
 побудована на основі атрибутивного мапування

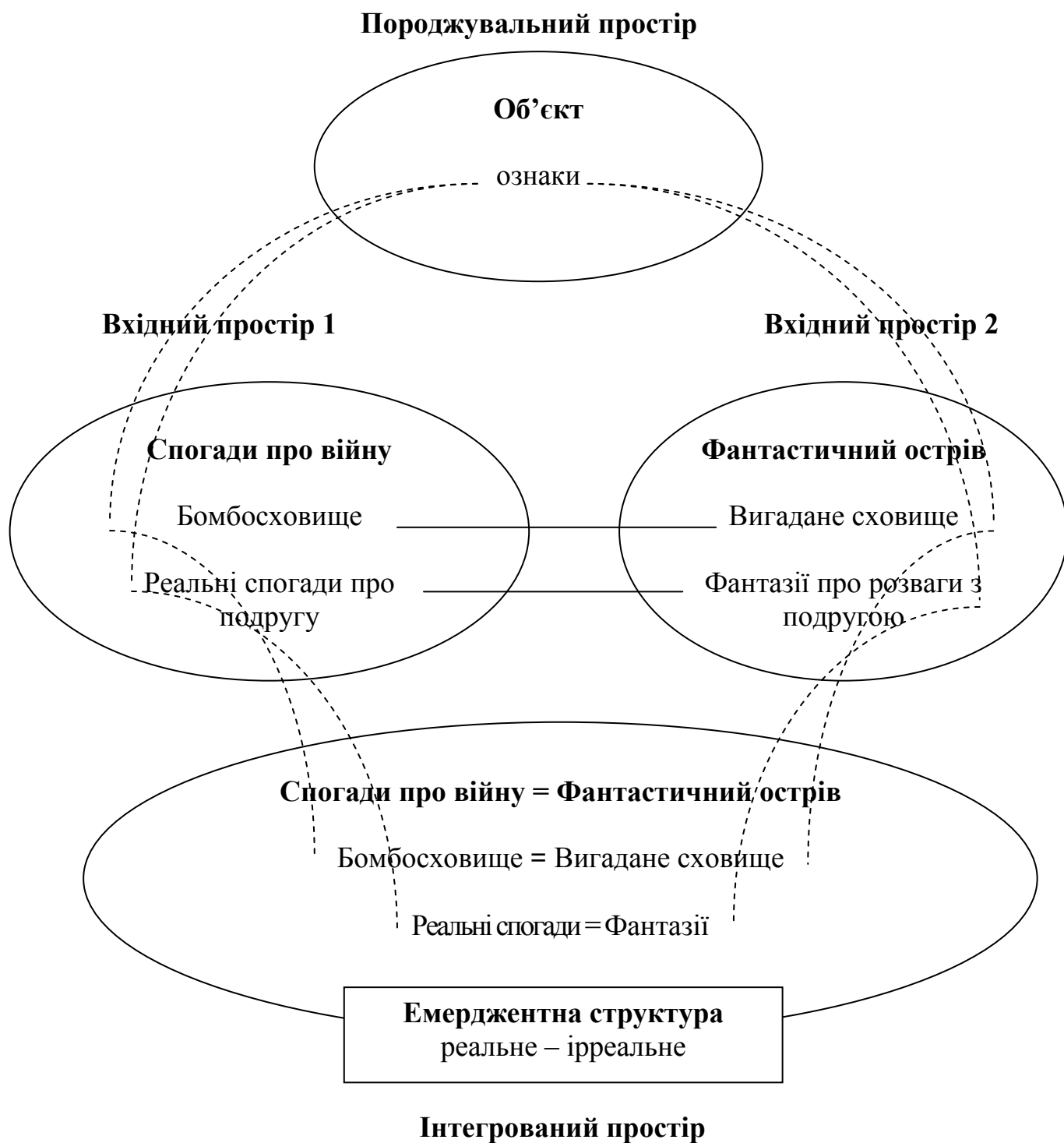


Рис. 2 Б Метафорична субмодель
Спогади про війну – Фантастичний острів,
 побудована на основі атрибутивного мапування

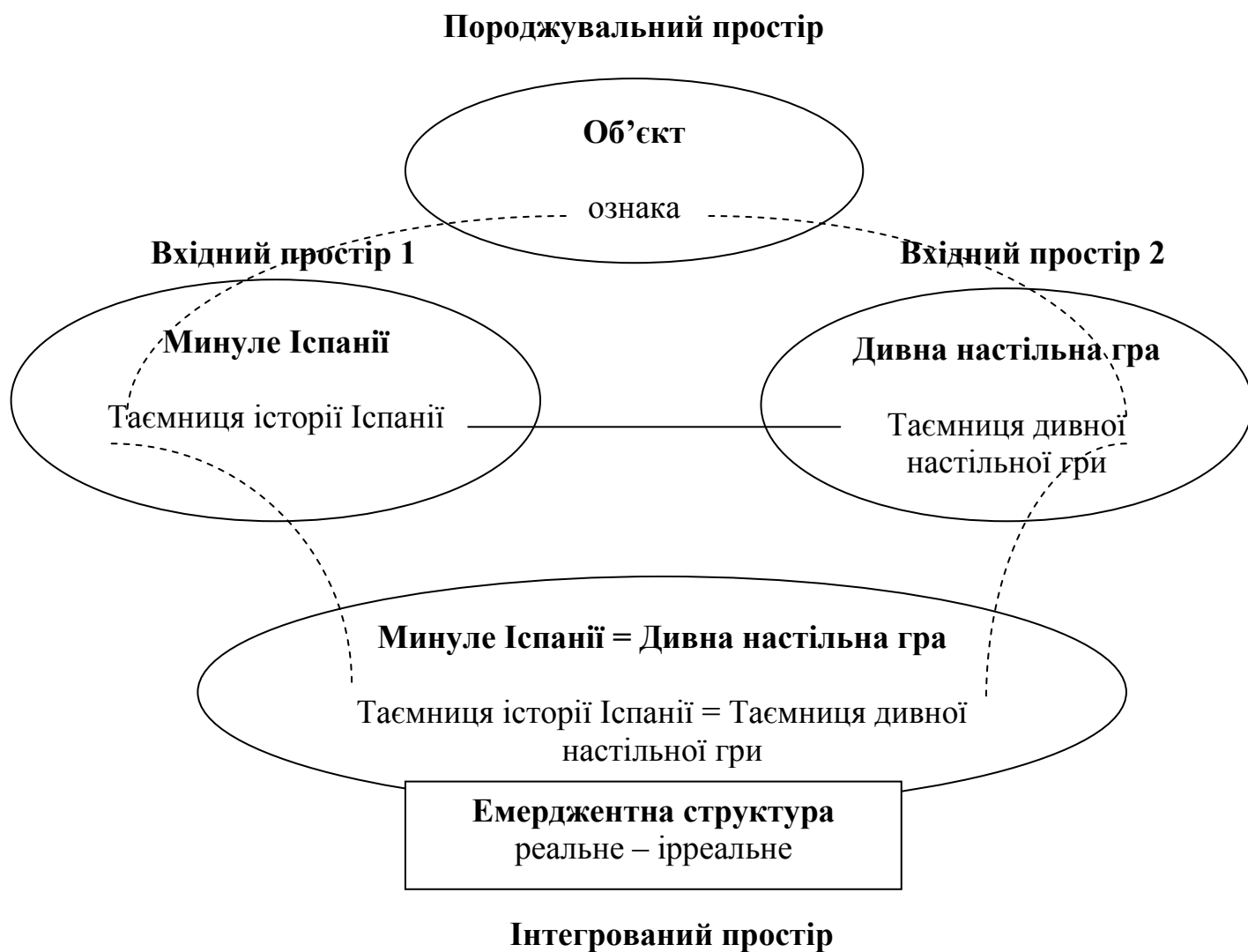


Рис. 3 Б Метафорична субмодель
Минуле Іспанії – Дивна настільна гра,
побудована на основі атрибутивного мапування

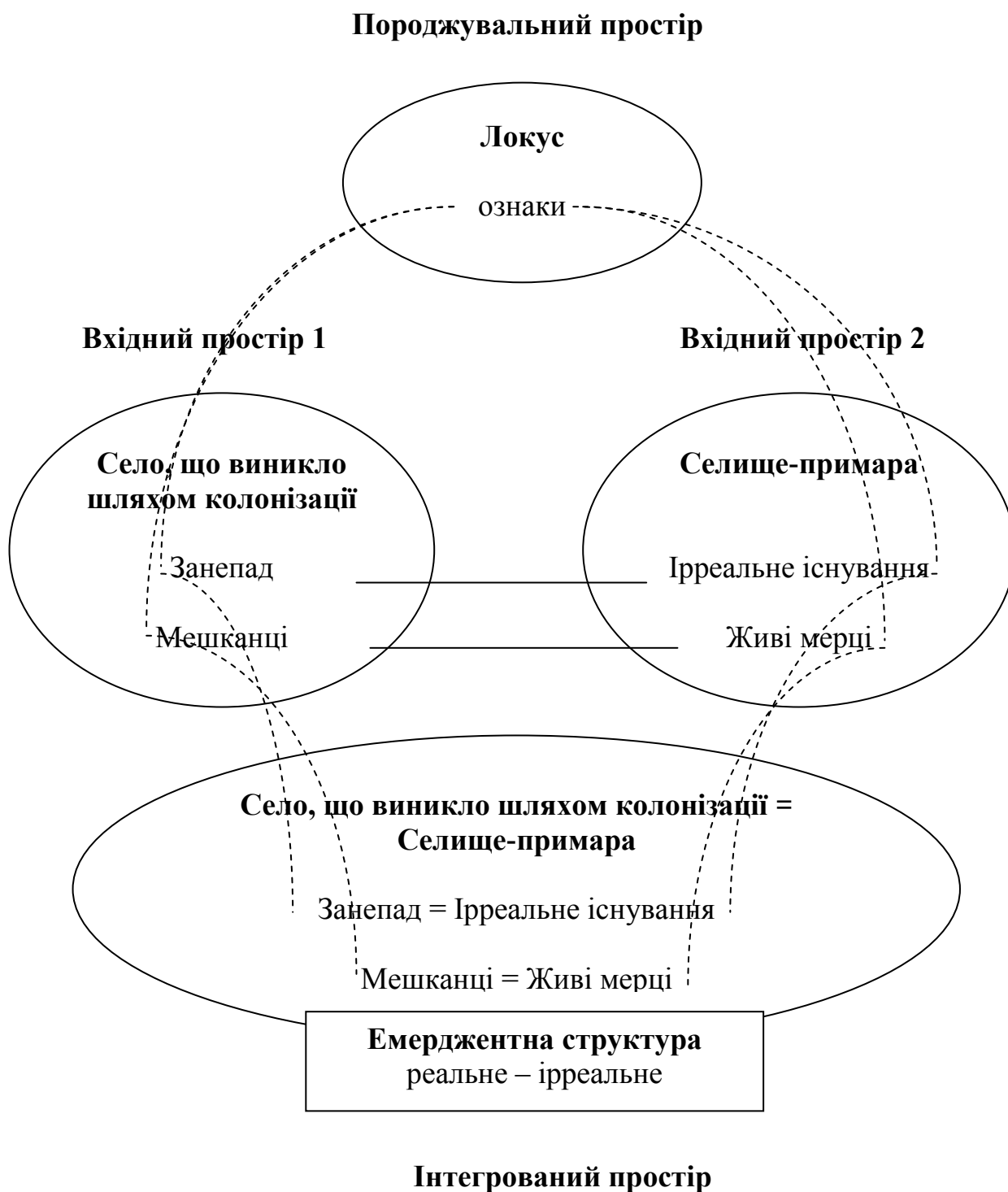


Рис. 10 Б Метафорична субмодель
Село, що виникло шляхом колонізації – Селище-примара,
 побудована на основі атрибутивного мапування

Породжувальний простір

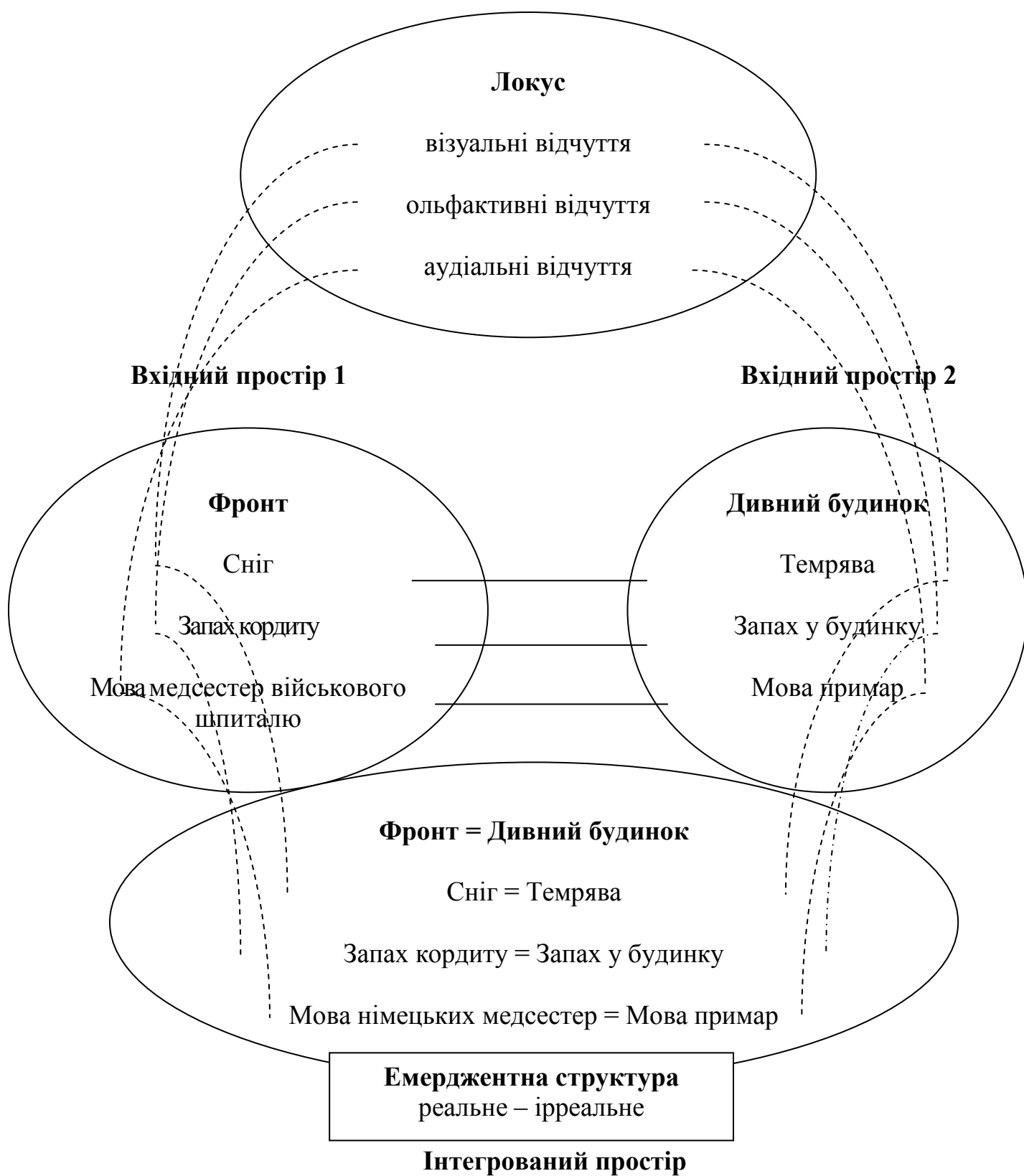


Рис. 4 Б Метафорична субмодель
Фронт – Дивний будинок,
побудована на основі релятивного мапування

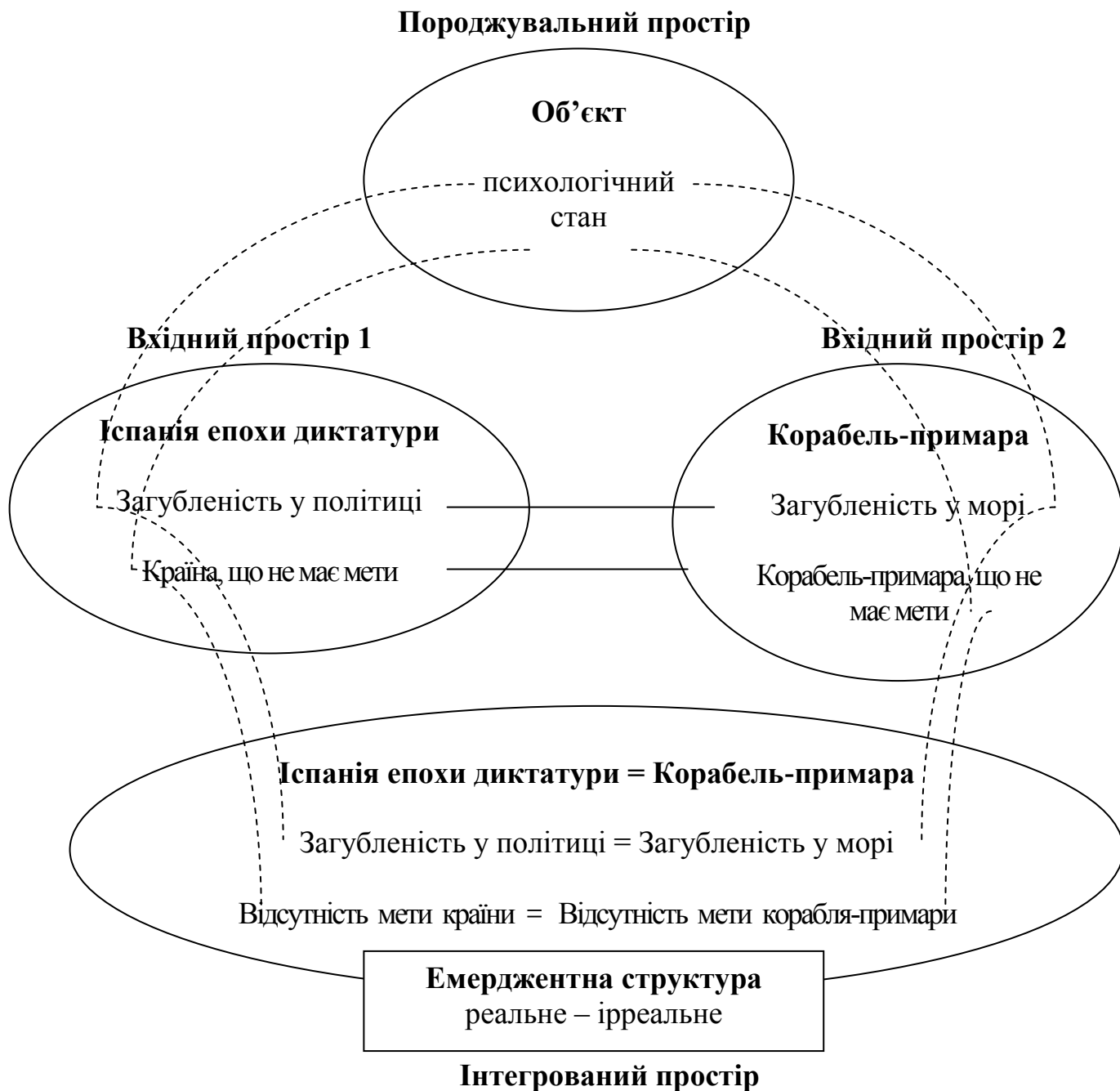


Рис. 5 Б Метафорична субмодель
Іспанія епохи диктатури – Корабель-примара,
побудована на основі релятивного мапування

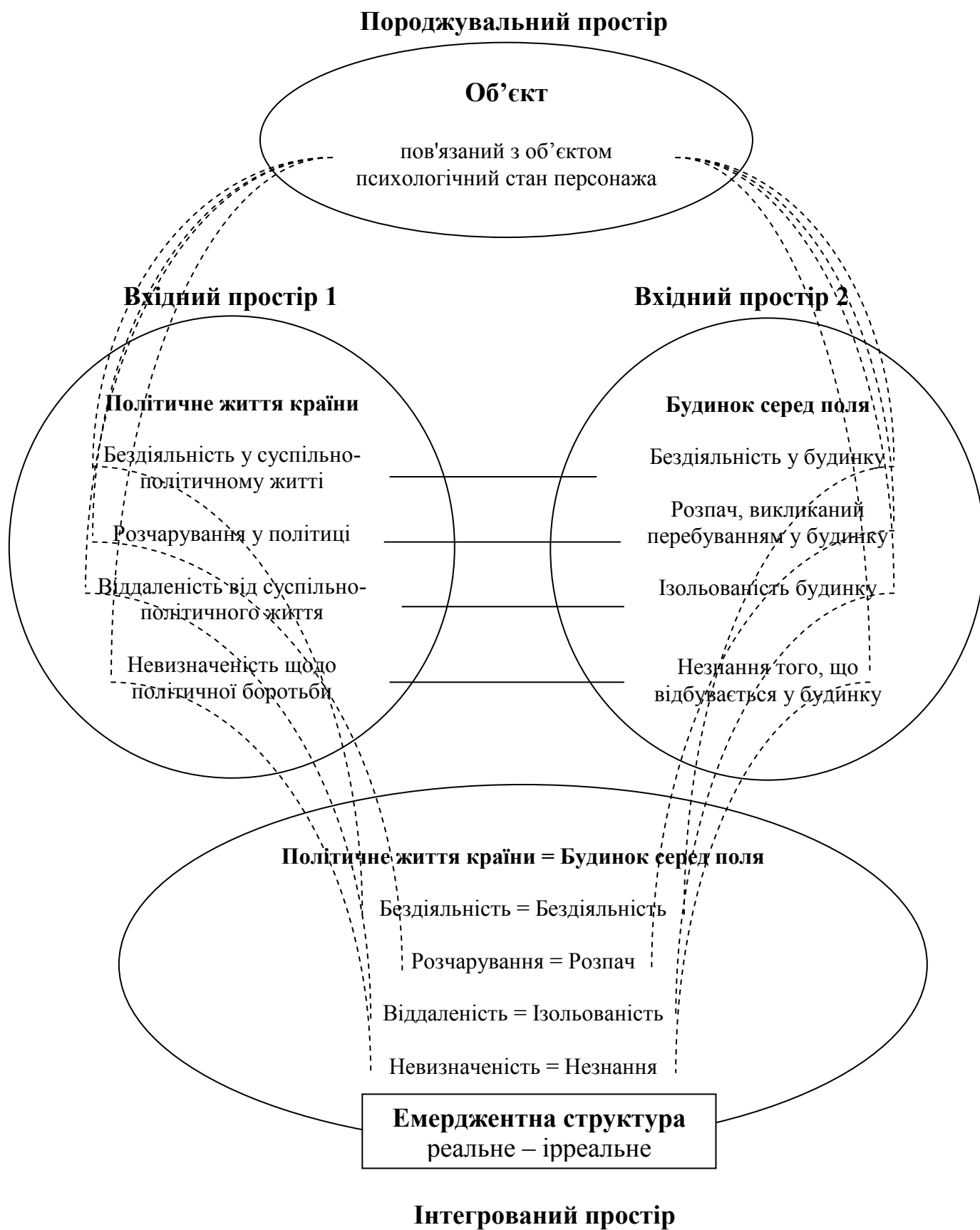


Рис. 6 Б Метафорична субмодель
Політичне життя країни – Будинок серед поля,
побудована на основі релятивного мапування

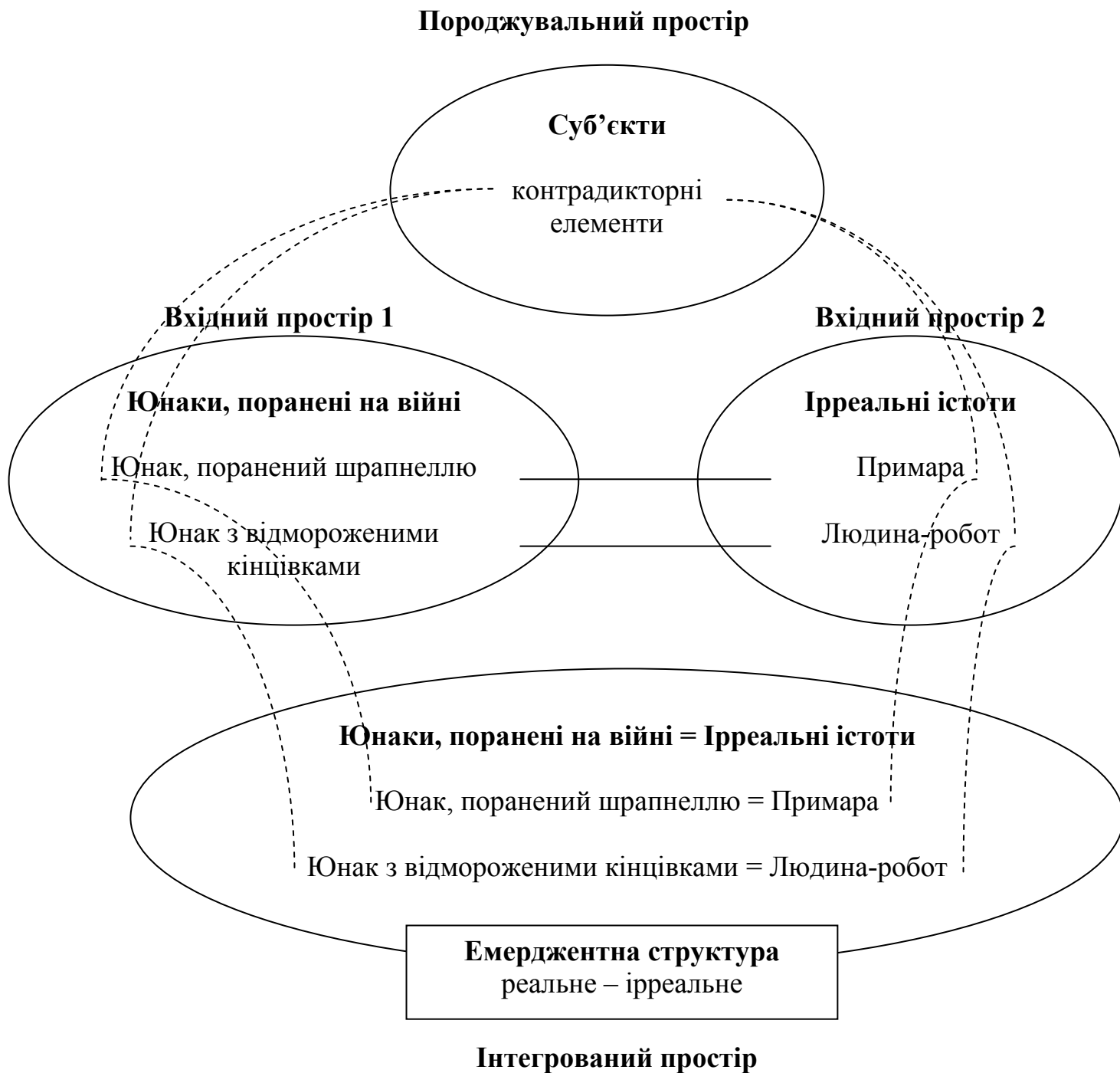


Рис. 8 Б Метафорична субмодель
Юнаки, поранені на війні – Ірреальні істоти,
 побудована на основі контрастивного мапування

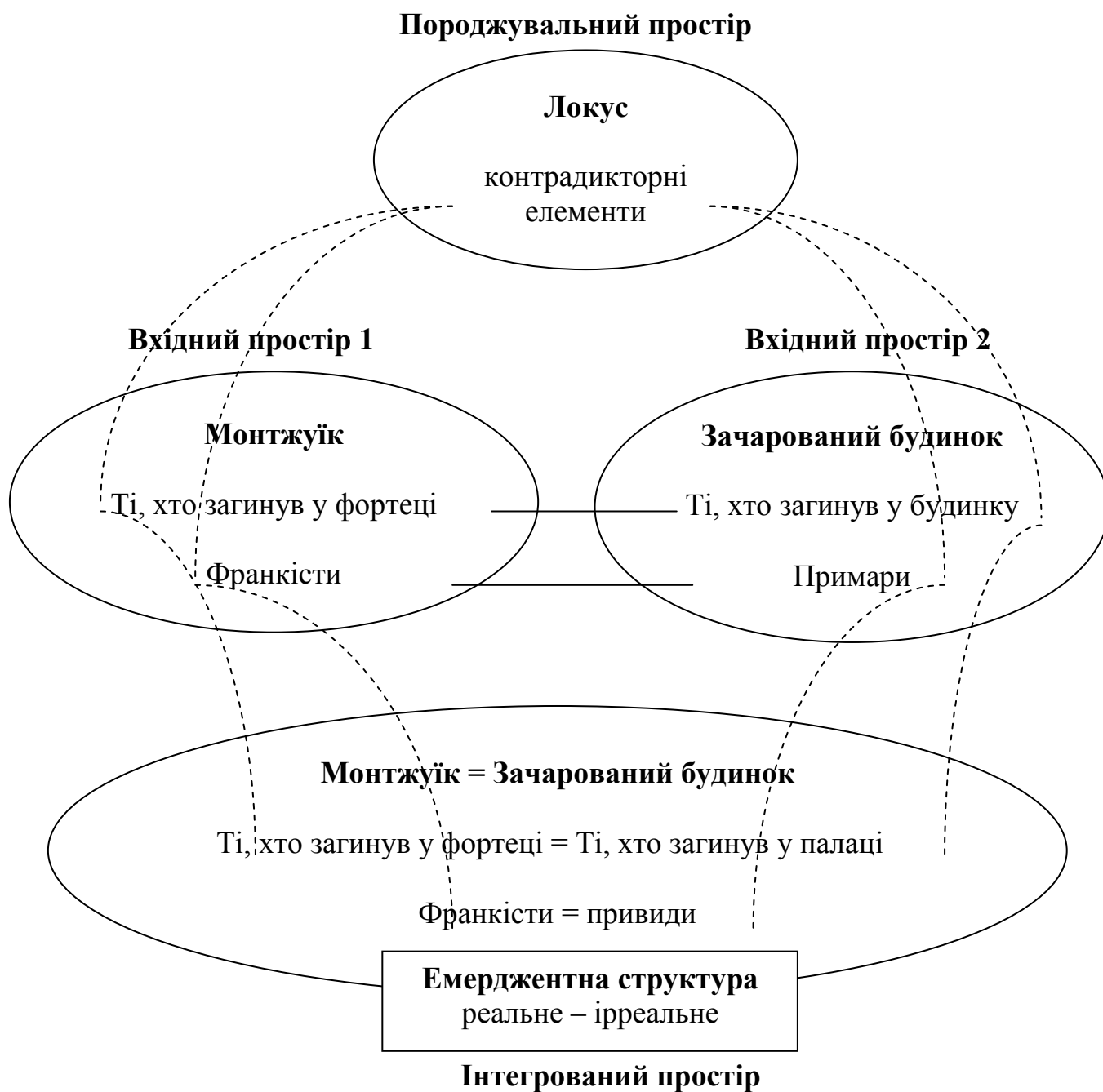


Рис. 9 Б Метафорична субмодель
Монтжуїк – Зачарований будинок,
побудована на основі контрастивного мапування

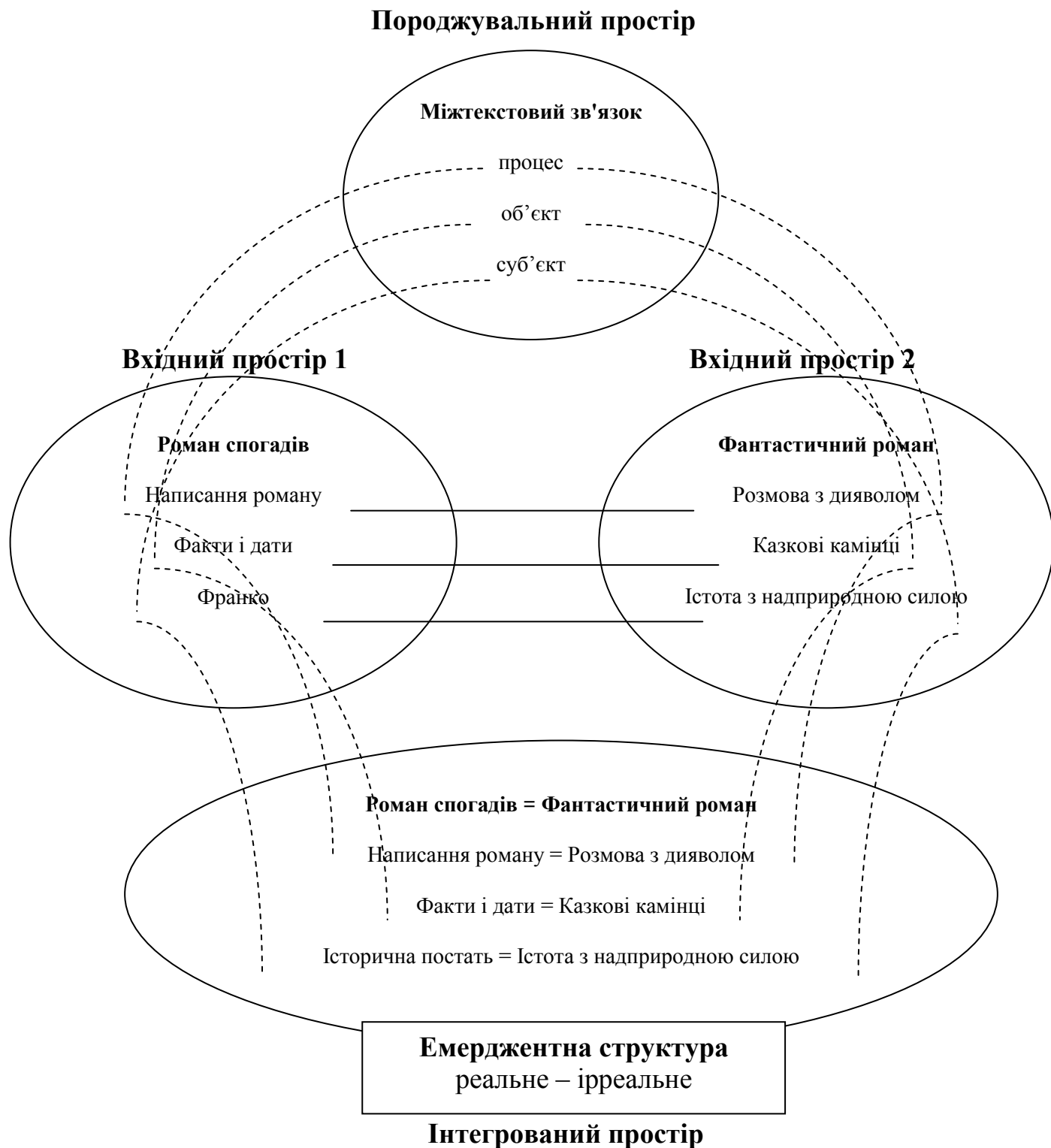


Рис. 11 Б Метафорична субмодель
Роман спогадів – Фантастичний роман,
 побудована на основі інтертекстуального мапування

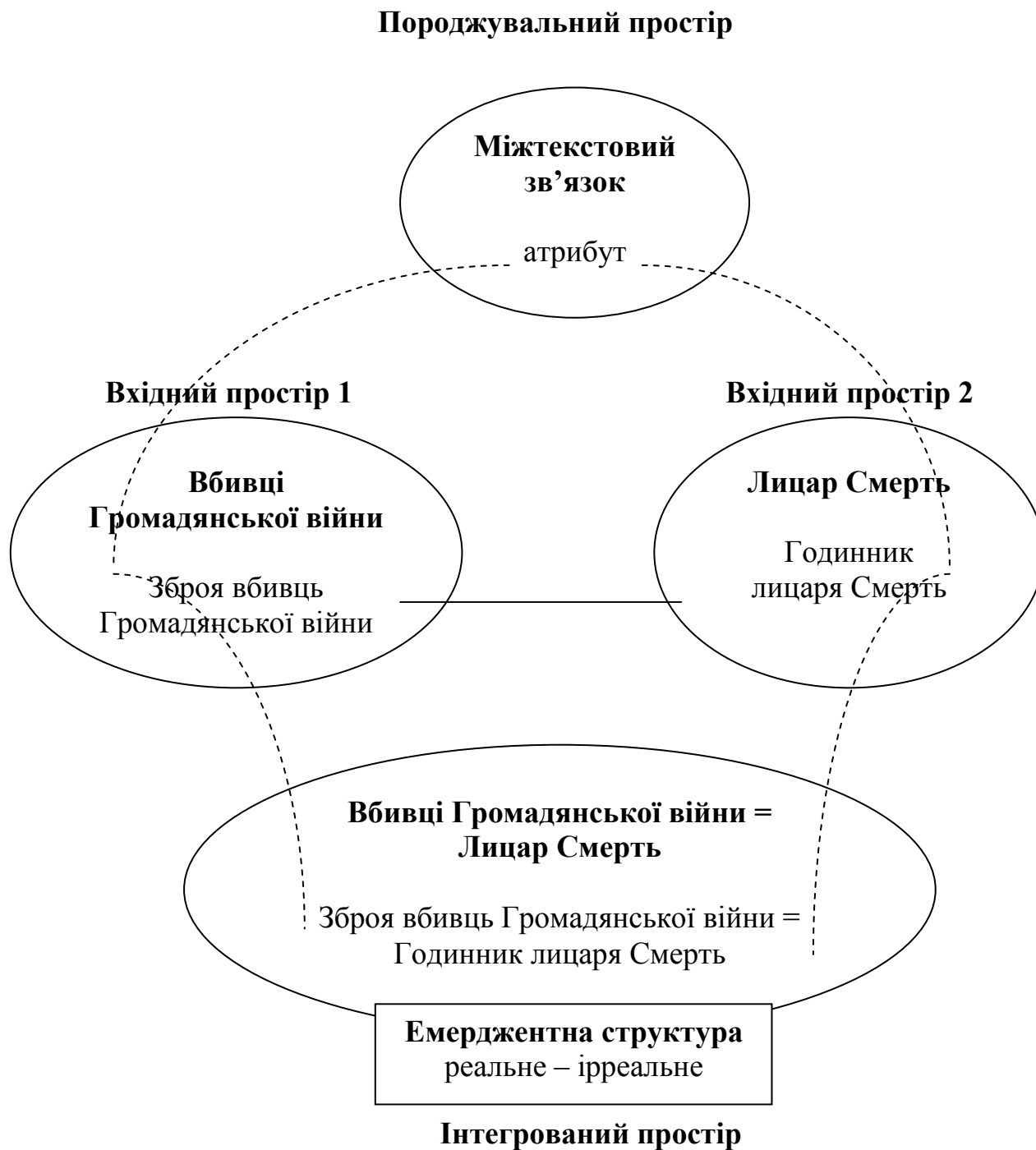


Рис. 12 Б Метафорична субмодель
Вбивці Громадянської війни – Лицар Смерть,
побудована на основі інтертекстуального мапування

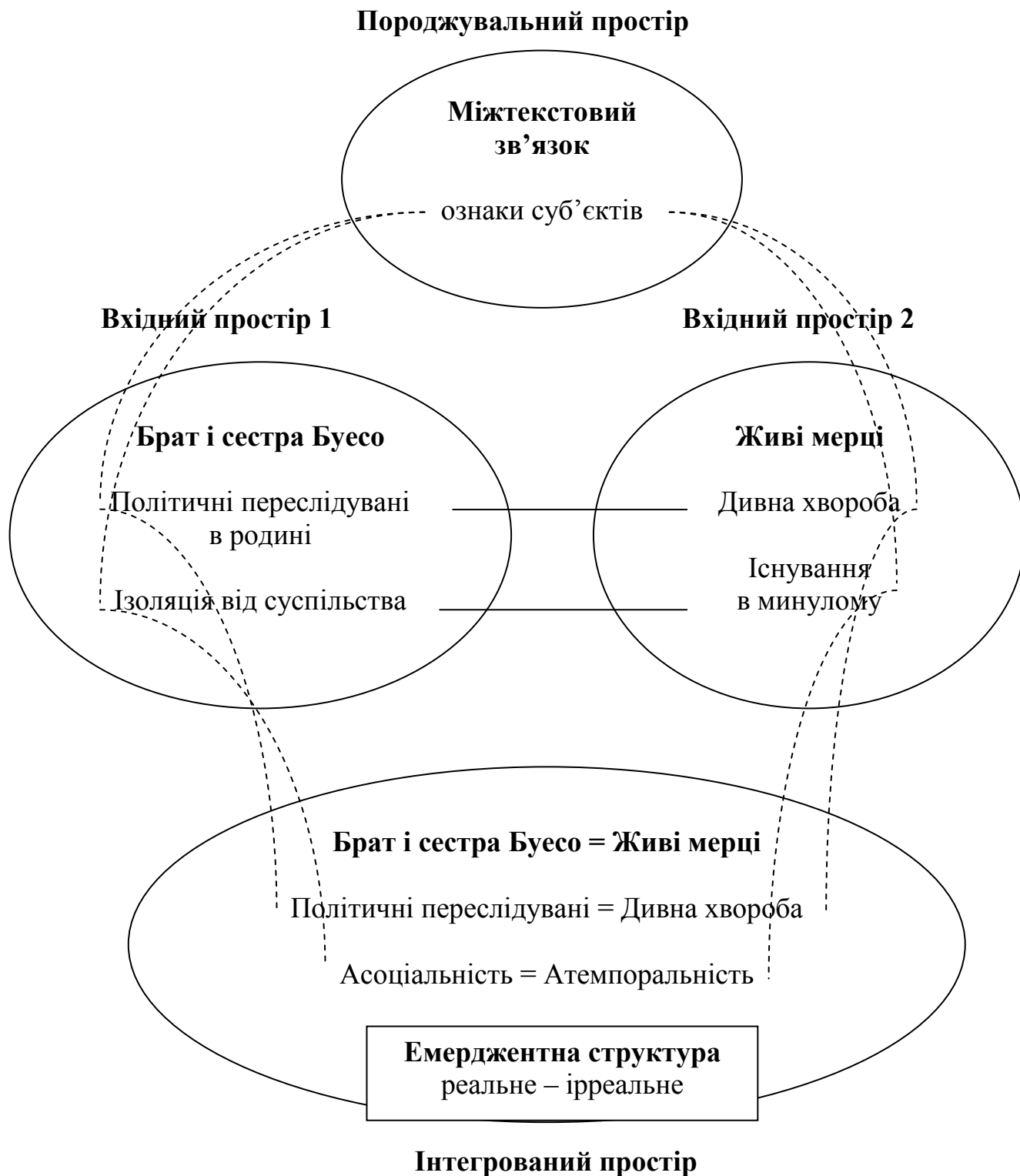


Рис. 13 Б Метафорична субмодель
Брат і сестра Буесо – Живі мерці,
 побудована на основі інтертекстуального мапування

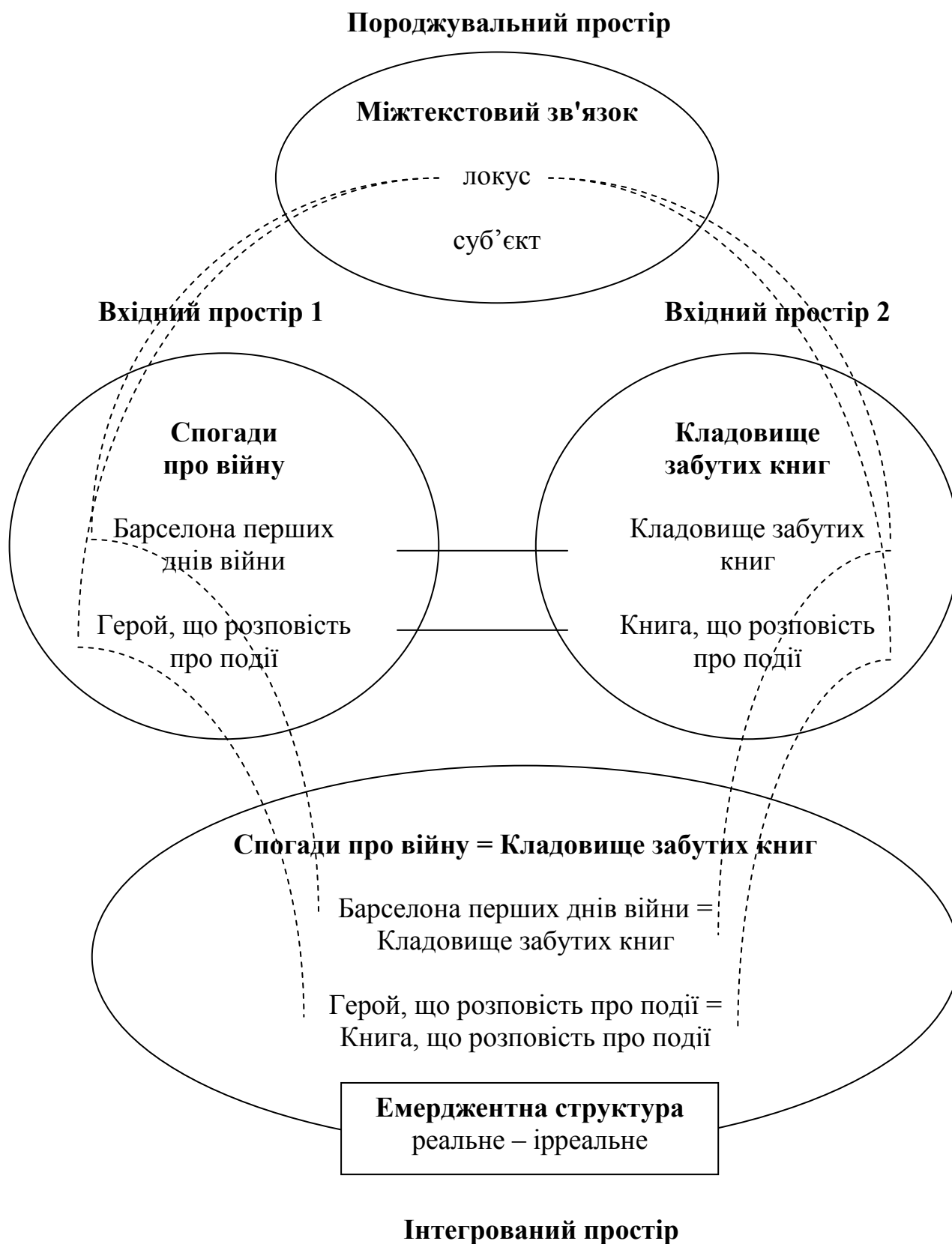


Рис. 14. Б Метафорична субмодель
Спогади про війну – Кладовище забутих книг,
 побудована на основі інтертекстуального мапування

Породжувальний простір

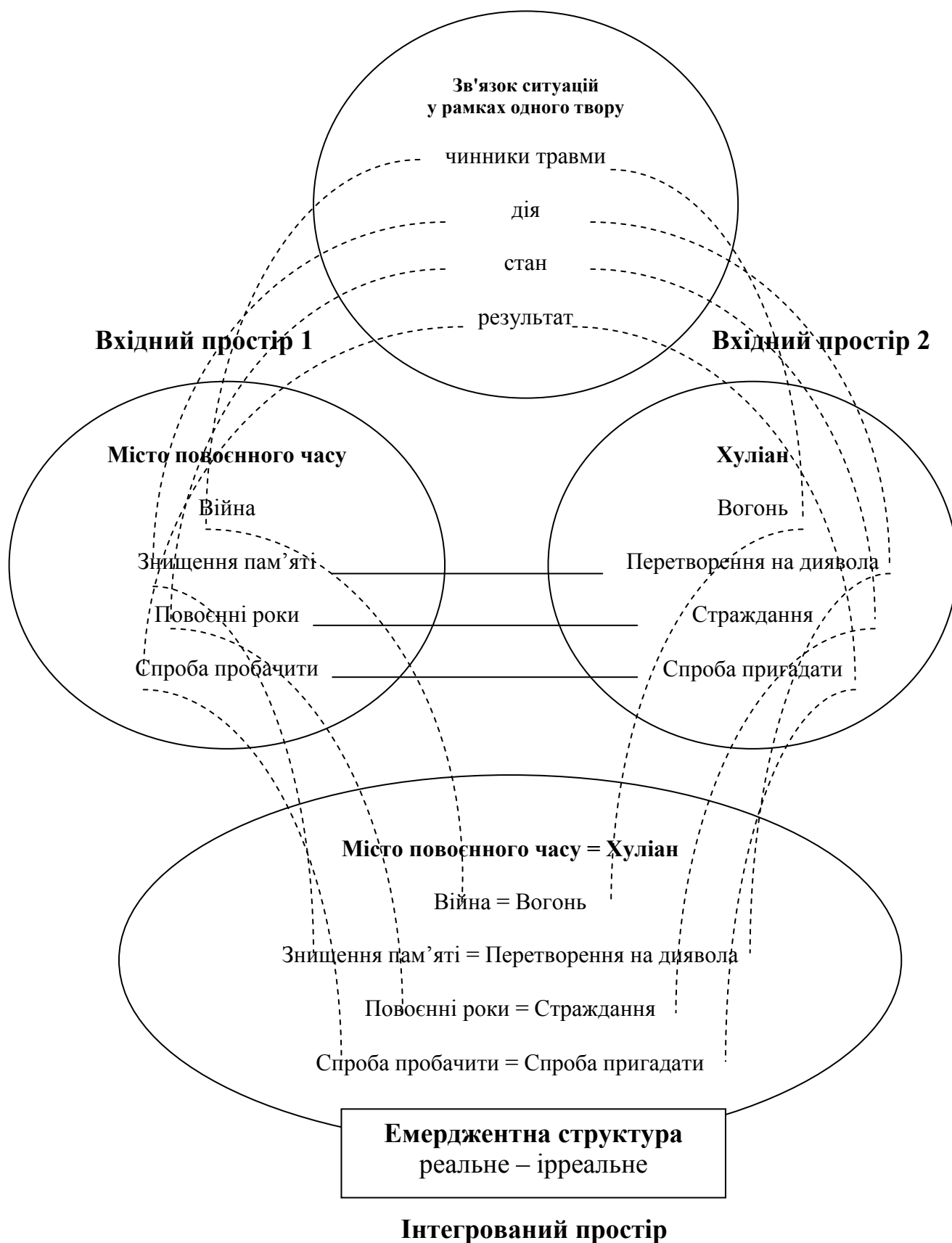


Рис. 7 Б Метафорична субмодель *Місто повоєнного періоду – Хуліан*, побудована на основі ситуативного мапування