

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»  
Институт Иностранных языков  
Кафедра английского языка, методики и переводоведения

**Авторское метафорическое моделирование в дискурсе С. Джио**

Выпускная квалификационная работа  
(магистерская диссертация)

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Зав. кафедрой

\_\_\_\_\_  
дата

\_\_\_\_\_  
подпись

Исполнитель:  
Кожевникова Анастасия  
Сергеевна,  
обучающийся 1601z  
группы

\_\_\_\_\_  
подпись

Руководитель:  
Шустрова Елизавета  
Владимировна  
профессор, доктор  
филологических наук

\_\_\_\_\_  
подпись

Екатеринбург 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Метафора и символизм как основные категории процесса познания мира.....	7
1.1. Исторические подходы к изучению метафор.....	7
1.2. Основные подходы к изучению метафоры в когнитивной лингвистике .....	11
1.3. Основные подходы к трактовке понятий «символ» и «символизм»....	19
ГЛАВА 2. Авторское метафорическое моделирование в дискурсе С. Джио..	25
2.1. Метафорическая модель <i>цветок – жизнь</i> .....	26
2.2. Метафорическая модель <i>цветок – красота</i> .....	37
2.3. Метафорическая модель <i>цветок – воспоминания</i> .....	46
2.4. Метафорическая модель <i>цветок – наука</i> .....	54
2.5. Метафорическая модель <i>цветок – власть</i> .....	57
2.6. Метафорическая модель <i>цветок – опасность</i> .....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	69
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	71

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящая диссертация посвящена исследованию метафорических моделей, используемых в дискурсе С. Джио «Последняя камелия». Исследование материала позволяет выявить значение символизма в художественном произведении как результата когнитивного процесса, а также даёт возможность правильно интерпретировать композиционную составляющую романа.

**Актуальность исследования.** На формирование картины мира этноса оказывает влияние целый ряд факторов — это история, религия, язык, традиции, ландшафт, природа, характерная для ареала существования этноса флора и фауна. Роль понятийной сферы «мир растений» в концептуализации различных сфер действительности в последнее время начинает привлекать пристальное внимание лингвистов. Это привело к созданию целого ряда ярких работ, ориентированных на изучение различных языковых картин мира [Балашова 1999; Богуславский 1994; Кондратьева 2014; Кропотухина 2011; Купчик 2014; Рыжкова 2003; Чудинов 2001 и др.].

Целью такого рода исследований является выявление и описание фрагмента языковой картины мира. Безусловно, изучение отдельных метафорических моделей является воплощением новой реальности, где сконцентрированы знания о лингвистических и экстралингвистических связях, характерным носителям той или иной лингвокультуры. Также стоит отметить, что любые языковые категории, в том числе и концепты, являются элементами целой системы функционирующей во взаимосвязи.

Известно, что растительная лексика является неотъемлемой частью бытия и развития различных сфер непредметного мира, этапов жизни человека, связи поколений внутри рода, внешнего облика человека и его внутреннего мира. Соответственно использование знаний о растительном

мире как средств характеризующих человека методом сравнения и сопоставления, поиска и подобия образам реального мира природы является закономерным этапом развития человеческого знания о себе.

Все это обусловило **актуальность данного исследования**, проведенного на материале романа С. Джио «Последняя камелия».

**Объект** диссертационного исследования — метафорические модели, формирующие символизм цветка камелии в творчестве современной американской писательницы С. Джио.

**Предмет** диссертационного исследования — концептуальные метафоры, оформляющие метафорические модели и участвующие в создании образа камелии в творчестве современной американской писательницы С. Джио.

**Цель** настоящей диссертации — рассмотрение содержания и функции фитоморфных образов в романе современной американской писательницы; классификация и систематизация концептуальных метафор, участвующих в их создании, а также выявление семантики символизма и индивидуального авторского стиля.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- определить теоретические основы когнитивно-дискурсивного анализа метафоры как средства моделирования в романе С. Джио;
- провести анализ метафорических словоупотреблений в творчестве современной американской писательницы С. Джио;
- охарактеризовать общие и специфические черты авторского метафорического моделирования в дискурсе на материале современного художественного романа «Последняя камелия».

В качестве **материала** для исследования использовалось около 130 метафорических словоупотреблений, полученных путем сплошной выборки из произведения С. Джио «Последняя камелия». Методология настоящего исследования сложилась под влиянием теории концептуальной

метафоры и теории метафорического моделирования (Дж. Лакофф, М. Джонсон, А. Н. Баранов, Э. В. Будаев, Е. С. Кубрякова, А. П. Чудинов). Работа также опирается на достижения дискурс-анализа (Т. А. Ван Дейк, Р. Водак, М. Фуко, Е. И. Шейгал, Н. Фэркло, Л. Чоулиараки и др.) и лингвокультурологии (С. А. Аскольдов, О. О. Борискина, С. Г. Воркачов, В. И. Карасик, В. В. Красных, Е. С. Кубрякова, М.В. Пименова).

В качестве основных в исследовании использовались описательный и сравнительный метод, реализованные через комплекс более частных методик и приемов анализа, таких как моделирование, классификация, контекстуальный и структурно-семантический анализ.

**Теоретическая значимость** работы определяется возможностью использования её результатов в трудах по проблемам стилистики художественного текста, когнитивной лингвистики и дискурсивного анализа. В работе выявлены метафорические модели, доминантные для концептуальной картины мира современного американского дискурса.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности использовании её материалов и теоретических обобщений в курсах по стилистике современного английского языка, лингвистике текста, а также на занятиях по филологическому анализу художественного текста.

**Научная новизна** работы заключается в исследовании нового языкового материала. Впервые выявляются и анализируются авторские метафорические модели в творчестве современной американской писательницы С. Джио, а также предлагается методика анализа художественного текста, учитывающая приёмы и принципы как когнитивной лингвистики, авторское миропонимание и интерпретация языковой картины мира сквозь призму метафоры.

**Апробация материалов исследования.** Основные положения диссертационного исследования обсуждались на ежегодной конференции Уральского государственного педагогического университета «Актуальные проблемы лингвистики и методики — 2017». По материалам

диссертационного исследования было опубликовано 5 научных работ, в том числе 3 на платформе РИНЦ.

**Структура диссертации.** Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка. Библиографический список насчитывает 103 наименования, основное содержание диссертации изложено на 80 страницах.

# ГЛАВА 1. Метафора и символизм как основные категории процесса познания мира

## 1.1. Исторические подходы к изучению метафор

Истоки изучения метафоры восходят к Древней Греции, главным образом к имени Аристотеля (четвертый век до н. э.), который рассматривал метафору как скрытое сравнение, построенное на принципе аналогии [Ortony 1979: 3]. В соответствии с мнением Аристотеля, основными функциями метафоры являлись — стилистическая и орнаментальная [Katz 1996]. Эта фигура речи использовалась главным образом в поэзии для эстетических целей.

Аристотель также указал на функцию убеждения у метафоры, рассматривая её как эффективную риторическую фигуру для использования в политическом дискурсе [Semino 2008]. Его взгляд на метафору лежит в основе так называемой теории сравнения метафор. Этот подход рассматривает метафору как своего рода «сравнение, сжатое подобие», основанное на принципе схожести [Martin and Harré 1982: 90]. Таким образом метафора: *You are the light in my life* рассматривается как сокращенная версия: *You are like the light in my life*.

Недостатком этой перспективы является то, что она не учитывает важное различие между аналогией и категоризацией: в то время как сравнение подчеркивает потенциальное сходство между двумя концептами, метафора сравнивает предметы не по принципу схожести, а предлагает новые перспективы и направления для сопоставления [Cacciari 1998: 135].

Детальному рассмотрению метафоры как способа мышления в рамках когнитивной лингвистики посвящена работа Э. Маккормака «Когнитивная теория метафоры», в которой он дает определение метафоре как некоему познавательному процессу [МакКормак 1990: 28]. По Э. Маккормаку причиной возникновения метафоры является сопоставление семантических

концептов, в значительной степени несопоставимых, человеческим разумом путём определённых организованных операций. С одной стороны, метафора предполагает наличие сходства между свойствами её семантических референтов, поскольку она должна быть понята, а с другой стороны – несходства между ними, так как метафора призвана создать некий новый смысл. Постановка вопроса о концептуальной метафоре дала толчок исследованиям в сфере мыслительных процессов человека.

Вторая основная теория, которую пристально рассматривали учёные, была теория замещения метафоры. В соответствии с этим подходом: «метафора – это способ выразить то, о чём можно сказать буквально, без преувеличений» [Цит. по: Martin and Harré 1982: 90]. Другими словами, метафора может быть заменена синонимичным выражением. Например, предложение (*he trumpeted out the news*) может быть заменено на аналогичное по смыслу: *He told to anyone who wanted to listen* [Werner 1975: 15].

Этот редуционистский подход терял многие аспекты при замене и игнорировал уникальное значение, которое было вложено в содержание метафоры. И в теории замещения, и в теории сравнения учёные разделяют точку зрения, что метафора выступает как девиантное явление в языке, которое отклоняется от естественных и общепринятых норм.

Третьим широко распространённым подходом к изучению метафоре, основанным американским философом и логиком Максом Блэком во второй половине XX века, является теория взаимодействия метафоры. В отличие от теории сравнения и замещения, метафора рассматривается не просто как образное выражение того, что можно было бы сказать буквально, а как конструирование новых значений.

М. Блэк опирается на работу И. А. Ричардса (1936), в которой были введены два весомых термина, до сих пор используемых сегодня: *vehicle* (the source domain meaning of a metaphor) и *tenor* (the target domain). Согласно теории взаимодействия [Black 1979], метафора состоит из главного и



вспомогательного предмета, которыми являются метафорический фокус (*focus*) и рамки (*frame*) окружающие этот фокус.

Ниже мы рассмотрим затейливое предложение, которое высказал китайский премьер-министр Вэнь Цзябао во время своего знаменательного визита в Индию: *Chinese dragon, Indian elephant should tango together* (буквальный перевод «Китайский слон с индийским слоном должны станцевать танго вместе») как пример метафоры, мы подразумеваем, что в него включена хотя бы одно выражение, которое используется метафорически (*tango* «станцевать танго»), а другая лексема используется в буквальном смысле. Мы будем называть слово *tango* фокусом (*focus*) метафоры, а его окружение - рамой (*frame*) [Блэк: 1990]. В данном примере сразу же бросается в глаза контраст между словом *tango* и другими лексемами, которые его окружают. В подобных случаях мы можем утверждать, что «станцевать танго» имеет метафорическое значение, а остальные слова употреблены буквально. Мы понимаем, что под китайским драконом имеется ввиду КНР, а под слоном – Индия. Тесное партнерство между Китаем и Индией в последние годы имеет удивительные экономические показатели подтверждением тому служит, что обе страны состоят, как считают многие эксперты, в весьма влиятельном международном объединении БРИКС. Предложение «станцевать танго» является перифразом того, что эти две страны должны повысить общее доверие, расширить сферы кооперации и усилить их партнёрство на политическом и экономическом уровнях.

Согласно теории взаимодействия, метафора состоит из главного и вспомогательного субъектов, соответствующих метафорическому фокусу окружающего рамки предмета. Раскрытие метафоры основано на проекции совокупности ассоциированных импликаций вторичного предмета на первичный предмет. К примеру, в метафоре «*Man is a wolf*» (Человек – это волк) можно выделить два субъекта: главный субъект (*principal subject*) — человек — и вспомогательный субъект (*subsidiary subject*) — волк. Логично,

что если читатель не имеет представления о концепте волка, то реальный смысл предложения будет не раскрыт. В отличие от научного знания система общепринятых ассоциаций (the system of associated commonplaces) может содержать в себе даже ошибочные сведения, стереотипы. Но для метафор подлинность значений не имеет никакого значения, одной из её задач является — быстрая активизируемость различных ассоциаций в человеческом сознании. В силу этого метафора, действенная в рамках одной культуры, может оказаться абсурдной в другой культуре. Так например, у римлян и египтян символ волка во многом связан с богом войны Марсом. В Библии это животное выступает олицетворением хищности и злобы; волк — это злейший враг пастыря, похититель овец. В мифах и фольклоре образ волка несёт в себе отрицательную семантику, т.к. ассоциируется с яростью, свирепством и жестокостью. Перенеся эти лингвокультурные знания на характер человека можно составить отрицательный портрет о нём. В английском и русском языке есть идиома волк-одиночка (*alone wolf*), которую часто употребляют говоря о человеке склонном проводить все время наедине с самим собой.

Следовательно, эффект использования слова «волк» применительно к человеку состоит в актуализации эвристического потенциала метафоры. Если человек — волк, то он свиреп, постоянно голоден, вовлечён в вечную борьбу и т. д. Все эти возможные суждения должны быть мгновенно появиться в сознании и сразу же соединиться с имеющимся представлением о главном субъекте (о человеке), образуя пусть даже самый необычный блендинг смыслов. В рассматриваемом примере читатель, чтобы получить необходимую систему импликаций относительно главного субъекта, будет руководствоваться системой импликаций о волках. Полученные импликации не будут совпадать с общепринятыми ассоциациями, вызываемыми буквальными употреблениями слова «человек». Новые импликации детерминированы системой импликаций, актуальных для буквального употребления слова «волк». Следовательно, метафора дающая представление

о характере или о поведении человека устраняет одни детали и подчеркивает другие, создавая таким образом наше мнение о том или ином человеке.

Тонкость предложенной теории состоит в следующем. Прежде всего, взаимодействие – это не просто связывание двух слов по имеющемуся общему признаку. Использование слова «взаимодействие» должно подчеркнуть, что посредством этой операции общий признак только создается или обнаруживается. В противном случае неизбежно пришлось бы предполагать, что сначала имеет место общий признак, заранее известный творцу метафоры, а только потом идет процесс создания её самой. Это условие и позволяет метафоре обладать креативностью и отходить от классического, буквального значения. Как утверждал М. Блэк: «создатель метафорического высказывания отбирает, выделяет и организует особенности первичного субъекта и устраняет признаки вторичного субъекта» [Цит. по: Блэк 1990: 167]. Таким образом, смысл данной операции состоит в том, чтобы не установить или создать отношения сходства между двумя субъектами, а обогатить новыми значениями один из субъектов.

Ни одна из рассмотренных нами выше теорий не получила абсолютное признание в академической среде. При анализе текста в основном опираются на современную когнитивную теорию метафоры. Основные понятия когнитивной теории, которые основываются на теории взаимодействия, описаны в следующем параграфе.

## 1.2. Основные подходы к изучению метафоры в когнитивной лингвистике

Когнитивная лингвистика – направление, «в центре внимания которого находится язык как общий когнитивный механизм» [Цит. по: Демьянков 1995: 304] и когниция «в её языковом отражении» [Рудакова 2002: 10].

Центральное место в когнитивной лингвистике занимает проблема категоризации окружающей действительности, важную роль в которой играет метафора как проявление аналоговых возможностей человеческого разума. Метафору в современной когнитивистике принято определять как (основную) ментальную операцию, как способ познания, категоризации, концептуализации, оценки и объяснения мира.

Основы когнитивной теории метафоры были изложены Джорджем Лакоффом и Марком Джонсоном в их влиятельном труде «Метафоры которыми мы живем» (1980). Ключевым аргументом в их работе состоял в том, что метафора является неотъемлемой частью нашей концептуальной системы – по их словам, «наша обычная концептуальная система, в терминах которой мы думаем и действуем, является метафоричной по своей природе» [Цит. по Лакофф 1980: 3].

Хотя когнитивная теория метафоры, как правило, описывается как радикально новая теория, когнитивный аспект метафоры был признан ещё предшествующими поколениями учёных.

В теории взаимодействия метафора рассматривалась как мыслительный процесс, и даже до её открытия ряд философов, в их числе Джон Локк, Джамбаттиста Вико и Иммануил Кант, обсуждали некоторые проблемы связанные с когнитивной импликацией метафоры [Semino 2008].

Три основные характеристики, характеризующие когнитивную теорию метафоры [Lakoff, Johnson 1980; Lakoff, Turner 1989; Gibbs 1994; Добровольский, Пирайнен 2005; Kövecses 2010]:

1. Когнитивный подход рассматривает метафору не только с точки зрения эффективного явления в языке, но и как неотъемлемую часть мышления. Когнитивные теоретики утверждают, что метафора – важный инструмент, с помощью которого мы концептуализируем реальность. Соответственно наше представление о картине мира имеет прямую связь с намерениями и поступками.

2. В отличие от теорий замещения и сравнения, которые рассматривают метафору как феномен в языке, главным образом имеющий познавательный и орнаментальный потенциал, когнитивная теория подчеркивает, что метафора – обыденное явление в повседневной жизни. Для того чтобы выразить такие абстрактные понятия как деньги, счастье, время и любовь мы используем в своей речи различные метафорические модели. Допустим, мы думаем о любви, проводя аналогию с теплом. Время обычно рассматривается с точки зрения пространства. В англоязычной картине мира нередко говорят о темпоральности, применяя горизонтальные пространственные метафоры (например, «*the best is ahead*» или «*the worst is over*»). А вот китайскоговорящие для времени используют вертикальные метафоры (上个月 *shang ge yue* как верхний месяц и 下个月 *xi ge yue* как нижний). Отмечено, что китайцы значительно чаще говорят о времени «вертикально», чем англичане. Подтверждением данному наблюдению может послужить несложный мысленный эксперимент. Представим, что у нас есть точка и она означает сегодняшний день. Носители английского языка почти всегда располагают завтрашний день на горизонтальной линии с сегодняшним. Однако китайскоговорящие часто указывают вертикально: в семь-восемь раз чаще, чем англоговорящие. Несмотря на то, что в центре размещается один универсальный концепт, в нашем примере это время, для представителей разных лингвокультур понятийная составляющая будет иметь свои особенности.

3. Метафора определяется как отображение структуры (metaphorical mapping) из одной концептуальной области, сферы-источника (the source domain), в другой концептуальный домен – сферу-мишень (the target domain). Эта область отображения основана не на сходстве между двумя понятиями, как рассматривалось ранее в теории сравнения метафор, а связана непосредственно с опытом взаимодействия человека с окружающим миром причём диахронически первичным является физический опыт, организующий категоризацию действительности в виде простых

когнитивных структур — «схем образов». Метафорическая проекция осуществляется не только между отдельными элементами двух структур знаний, но и между целыми структурами концептуальных доменов [Будаев 2013: 7].

Несмотря на разнообразие подходов, исследователи до сих пор продолжают развивать и дополнять отдельные положения теории концептуальной метафоры. Так, А. Мусолфф в ряде работ отмечает, что необходимо пересмотреть тот взгляд на концептуальную метафору, при котором структура сферы-источника жестко детерминирует постижение сущностей сферы-мишени [Musolff 2006: 23]. Реальность такова, что в процессе метафоризации постоянно взаимодействуют сфера-источник и сфера-мишень, что приводит к возникновению совершенно оригинальных следствий.

Дальнейшее развитие теории концептуальной метафоры проходило по нескольким направлениям, каждое из которых обогащало науку оригинальными идеями и эвристиками. Предположение о том, что при метафорической проекции в сфере-мишени частично сохраняется структура сферы-источника, получило название гипотезы инвариантности (Invariance Hypothesis) [Lakoff 1990: 14]. Благодаря этому свойству становятся возможными метафорические следствия (entailments), которые в метафоре эксплицитно не выражены, но выводятся на основе фреймового знания. Таким образом, когнитивная топология сферы-источника в некоторой степени определяет способ осмысления сферы-мишени и может служить основой для принятия решений и действия.

Особый подход к анализу когнитивной метафоры развивается в рамках теории концептуальной интеграции (теории блендинга). Основатели рассматриваемой теории М. Тернер и Ж. Фоконье пришли к выводу, что метафоризация не исчерпывается проекцией из сферы-цели в сферу-мишень, как эксплицировано в теории концептуальной метафоры, а включает в себя сложные динамические интеграционные процессы, создающие новые

смешанные ментальные пространства, которые способны в самом процессе концептуальной интеграции выстраивать структуру значения. Когнитивный подход к метафоре в рамках этой теории разрабатывался на основе синтеза теории ментальных пространств Ж. Фоконье и теории концептуальной метафоры, отдельные положения которой подверглись пересмотру. Прежде всего, М. Тернер и Ж. Фоконье предложили альтернативную двухдоменной модели метафоры (two-domain model) модель нескольких пространств (many-space model). По мнению исследователей, однонаправленная метафорическая проекция из сферы-источника в сферу-цель представляет собой только частный случай более сложного, динамического и вариативного комплекса процессов, для экспликации которых необходимо ввести в исследование когнитивной метафоры два промежуточных пространства (middle spaces). Таким образом, в отличие от двух концептуальных доменов в теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона, предлагается рассматривать четыре ментальных пространства: два исходных пространства (input spaces), общее пространство (generic space) и смешанное пространство (blended space) или бленд (blend). Исходные пространства соотносятся со сферой-источником и сферой-целью в теории концептуальной метафоры, хотя количество исходных пространств может быть больше двух [Будаев 2007: 24].

Общее пространство содержит роли, фреймы и схемы, присущие каждому исходному пространству, т. е. выступает основанием метафоризации на самом абстрактном уровне. В бленде «смешиваются» детали исходных пространств, в результате чего образуется качественно новая концептуальная структура, которая больше не зависит от исходных пространств и имеет собственные потенции к дальнейшему развитию.

Когнитивные теоретики (Лакофф и Джонсон, Золтан Ковексес и др.) утверждают, что язык служит доказательством существования концептуальных метафор, поскольку они активно реализуются в повседневной речи. Разговаривая на своём родном языке, мы обычно подбираем слова бессознательно, и метафоры появляются среди них

спонтанно, без какого-либо сознательного усилия с нашей стороны. Таким образом, анализируя тот или иной дискурс, мы можем прийти к выводу, что с помощью метафор мы концептуализируем аспекты обсуждаемой реальности.

Дж. Лакофф и М. Джонсон в своём труде выделяют три основных типа метафор: структурные, ориентационные и онтологические.

Структурные метафоры – это метафоры, в которых одно понятие систематически структурировано в значении другого, как, например, в классическом примере концептуальной метафоры LIFE IS A FLOWER, где

«LIFE частично структурирована, понимается и выступает в значении лексемы FLOWER» [Lakoff 1980: 5]. Эта общепринятая концептуальная метафора реализуется в таких идиомах: *a bed of roses* (досл. «кровать роз») символизирует счастливую и беззаботную жизнь. У каждого человека в сознании есть ассоциации месяца мая с теплом и разнообразием цветов. Поэтому используя в речи выражение *as welcome as flowers in the may* (досл. «так желанны, как цветы в мае») имеют ввиду долгожданное событие, приносящее радость в жизнь.

Ориентационные метафоры наделяют концепт пространственной ориентацией (*up-down, front-back* и т. д.) – например, HAPPY IS UP versus SAD IS DOWN. Подобные метафорические ориентиры опираются на наш физический и культурный опыт, и исходя из него означают, что «верх» – ассоциируется со счастьем, радостью, а «низ» – с грустью, концом.

В Священном Писании рай представляется высоко в небе, а ад глубоко под землёй. Английская идиома *brighten up* означает развеселить кого-то, поднять настроение. Используя фразу *feel up* говорящий подчёркивает, что у него хорошее настроение и он ощущает готовность к действию. Фразеологизм *to have ups and downs* переводится как иметь взлёты и падения опять же употребляется в виде пространственной метафоры.

Онтологические метафоры заставляют нас рассматривать аспекты нашего опыта с точки зрения сущностей и веществ (субстанций). Типичным



примером является персонификация, позволяющая осмыслить физические объекты с точки зрения характеристик и действий человека.

Хотя Дж. Лакофф и М. Джонсон отмечают, что метафоры основаны на нашем физическом и культурном опыте, их модель когнитивной теории справедливо критиковали за то, что в ней не были рассмотрены международные аспекты и в целом культурные модели возникающие в нашем мышлении [Фернандес 1991; Добровольский, Пирайнен 2005].

Э. Куинн (1991) противоречит утверждению Дж. Лакоффа и М. Джонсона о том, что метафоры составляют основу нашего понимания, утверждая, что в основном культурные модели формируют то, как мы концептуализируем и понимаем реальность, а метафоры, которые мы оперируем в речи выбираются в соответствии с уже существующими моделями в нашем сознании. Точка зрения Э. Куинна может быть подвергнута критике за предоставление довольно примитивного взгляда на связь между культурой, мышлением и метафорой. Стоит отметить, что диалектическое взаимодействие между культурными моделями и метафорами более сложное и составляет ядро процесса понимания. Под этим способом понимается связь между метафорами и культурными моделями, где метафоры формируются на основе уже существующих культурных моделях и в то же время служат для воспроизведения или преобразования этих базовых моделей.

Ещё одним недостатком при рассмотрении подхода Дж. Лакоффа и М. Джонсона является то, что они не брали во внимание потенциал контекста. Они рассматривали метафоры как «относительно фиксированные и универсальные модели мышления», но исследования метафор также должны уделять внимание социальным, историческим и политическим факторам, поскольку они «могут оказывать важное влияние на выбор и специфику употребления метафор» [Цит. по: Рефайе 2001].

Как отмечал П. Чилтон в своём анализе политического дискурса, метафоры не даны заранее, а скорее формируются в процессе осмысления,

концептуальной обработки текущей информации на основе уже имеющихся знаний. Рассматривая теорию интеракционизма, М. Блэк выдвигает следующее утверждение: «Когда мы используем метафору, у нас присутствуют две мысли о двух различных субстанциях, причём эти мысли взаимодействуют между собой внутри одной-единственной лексемы, значение которой как раз и есть результат этого взаимодействия» [Цит. по: Блэк 1990: 156]. Например, *They meet at the Gibraltar Strait, two strong waters with feelings, unable to mix*. По теории сравнения, смысл этого предложения никак не изменился. На самом деле, сравнение просто говорит, что люди похожи на водные стихии, но не акцентирует внимание на определённых чертах сходства. В первую очередь, у читателя возникают ассоциации со Средиземным морем, Атлантическим океаном и Гибралтарском проливе – месте, где они встречаются. Но подходя к вопросу с научной точки зрения мы понимаем, что эти две стихии в данном месте не могут слиться воедино, т.к. средиземноморские воды вследствие более интенсивного испарения с поверхности характеризуются большей солёностью, а следовательно, и большей плотностью. Перенося эти признаки на людей, читатель может сделать вывод, что люди разные по характеру, ценностям или стилю жизни и им не суждено быть вместе.

Сравнение констатирует сходство, в то время как метафора, точнее контекст, расширяет значение фокусного слова (*waters*). В случае использования метафоры, автор утверждает, что они не *подобны*, а *есть strong waters*. В данной метафоре две мысли о двух предметах взаимодействуют, создавая новое значение.

Также важным аспектом метафоры является её многофункциональность. По мнению Р. Гиббса, [Цит. по: Гиббс 1996: 29] традиционно были признаны три функции метафоры. Первая – это способность метафоры обрисовывать идеи, которые было бы очень трудно, даже невозможно выразить буквальным языком - гипотеза невыразимости. Вторая функция метафоры заключается в обеспечении сжатого способа

коммуникации – гипотезы компактности, а третья функция состоит в передаче информации наиболее живо и ярко – гипотезы живости.

Опираясь на когнитивную теорию, ещё одна функция метафоры заключается в том, что она позволяет нам постигать сложные и абстрактные аспекты реальности в более конкретных, знакомых и легко вообразимых условиях [Refaie 2001; Semino 2008]. Кроме того, метафора выполняет ряд социальных функций, главным образом, чтобы убедить, развлечь и установить близость между оратором и слушателем [Semino 2008]. Метафора также функционирует как эффективное идеологическое оружие из-за того, что, отображая структуру из исходной области в целевую область, метафора обязательно выдвигает на передний план некоторые аспекты концепции, скрывая другие.

### 1.3. Основные подходы к трактовке понятий «символ» и «символизм».

Дефиниция символа была центральной проблемой для многих исследователей особенно когда они рассматривали вопросы литературы как отдельной дисциплины. По причине этого существует множество определений символа, которые мы рассмотрим ниже.

Дж. А. Куддон в словаре *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* сформулировал, что лексема «символ» образовалась от греческого глагола «*symballein*», что в переводе означает «сводить вместе» и существительного «*symbolon*», «знак» или «признак». Этим знаком обычно является одушевлённый или неодушевлённый объект, который даёт добавочный смысл [Cuddon 1998: 884-885].

Автор Э. Фади в своей книге «Символы, метафоры и сравнения» определяет символ как такой вид речевой фигуры, который придаёт образность тексту. Эта фигура речи включает в себя все

экстралингвистические факторы такие как: объекты, людей, ситуации или действия с целью передачи абстрактной идеи. Используя все эти факторы автор способен воссоздать картину на основе реальной ситуации, но с более глубоким контентом [Fadee 2010: 20].

Символы в литературном произведении выражены в виде обычных предметов, на первый взгляд, непримечательных. Имея дополнительные религиозные и культурные знания, мы способны понять их связь с другими концептами и максимально прочувствовать настроение книги. Например, известно, что «крест» символизирует Христианство, а «голубь» - мир. Даже жесты и действия могут быть очень символичны и помогают составить психологический портрет персонажей произведения. Получив через каналы восприятия информацию о том, что главный герой принял закрытую позу – мы на подсознательном уровне понимаем, что ему в данный момент некомфортно.

Символ содержит в себе конкретный образ, чтобы выразить абстрактную идею, которая означает, что символ имеет литературное значение (реальное значение) и символичное (то, что он представляет). Другими словами символ это то, что является материальным, тогда как идея, которую этот символ представляет – абстрактна [Cuddon 1998: 886].

В заключении можно сделать вывод, что символы позволяют читателю получить оригинальное экспрессивное соединение мысли, которое отличается от базового сообщения, которое заложено в тексте. Символ может быть определён как одна из сторон концепта целью которой является не только получить отсылку на достоверный образ реального предмета, но следует разграничить понятие символа и интертекстуальности тем, что последнее только лишь даёт аллюзию на некий литературный, исторический, мифологический или политический факт, закреплённый в текстовой культуре или в разговорной речи. Природа символа же включает в себя глубокое социально-нормативное (духовное) измерение.

Термин «symbolism» образован от лексемы «symbol», который берёт свои истоки от латинского *symbolum*, что в переводе означало отличительный признак, веру. Как утверждал английский поэт-символист А.И. Саймонс: «Без символизма не может быть литературы и фактически языка» [Саймонс 1919: 1].

Символизмом мы можем называть подтекст включённый в текст. [Kennedy 2005: 148]. Символизм подразумевает использование символов для выражения идей и качеств, которые отличаются своей спецификой. Как правило, предмет, представленный иным предметом, придаёт абсолютно другой оттенок к значению, которое глубже по своей природе и более значимо. В качестве этого объекта может выступать любая вещь, человек, цвет или даже ситуация, которая включает две стороны – означающее и означаемое.

По мнению Э. Куинна символ, рассматриваемый в литературе, как в науке устанавливал связь между реальным и духовным. Другими словами, символы – маленькие элементы, которые не только заставляют нас следовать сюжетной линии, но и отсылают к разгадкам тайн из духовной сферы [Куинн 2006: 408].

По причине того, что человечество делилось историями, с древних времён литературные приёмы играли важную роль в истории литературы. Эти инструменты авторы используют, чтобы передать смысл или придать глубину и богатство к их произведению, искусно выделить, украсить и усилить композиционную составляющую произведения.

Цель использования таких приёмов в большинстве случаев использовалась авторами для влияния на эмоционально-смысловую сферу читателя и даже побуждению к действиям. Для писателей было типичным использовать образный язык, чтобы привлечь разные эмоции начиная от чувства вины и заканчивая счастьем, а также позволить читателям увидеть мир в новом свете.

Одной из самых отличительных признаков средневековой литературы, в целом, являлось различие и богатство символов, используемых в произведениях. Например, лестница могла означать связь между небом и землёй, которая в дальнейшем могла быть интерпретирована лингвистами как бинарная оппозиция «up & down». Символы позволяли писателям передавать свои идеи на внутритекстуальном и внешнетекстуальном уровнях.

Довольно часто символы замещают тот или иной предмет другим, поэтому писатели стремятся к тому, чтобы множественность значений была интегрирована в сам концепт символа.

Символизм, как составляющая литературного произведения, с первого взгляда, имеющий скрытую природу помогает читателям понять лучше текста, раскрывает его различные аспекты с нового ракурса. Другими словами, символ имеет два уровня языковых форм – нелитературный и литературный язык. Так например, лексема «орёл», общепринятая в культурной жизни как животное имеет «подтекст» свободы. В то время как «снег» является природным явлением в виде осадков, которые состоят из мелких кристаллов льда, однако читая рассказ ирландского писателя Джеймса Джойса «The Dead», где снег занимает центральное положение, мы понимаем, что главные герои находятся в состоянии паники, исходом последней будет - смерть.

Учёный В. Г. Зусман прослеживает на примере пьес Н. А. Островского как символ в художественном произведении становится концептом: «Воспринятый читателем, символ входит в ассоциативную сеть культуры. Утрачивая внутритекстовую направленность, литературный символ становится концептом» [Цит. по: Зусман 2001: 14].

В основном, символизм как фигура речи используется тогда, когда автор стремится создать определённый эмоциональный фон в литературном произведении. Применение этой техники усиливает стиль повествования, предоставляет целевой аудитории возможность постигать интуитивно то, что

не выражено на лексическом уровне и подвергать сомнению то, что кажется очевидным, открывая новые возможности для читателя.

Таким образом, автор, используя, например, особую цветовую гамму, подвергает сомнению то, что кажется очевидным, открывая новые пути постижения действительности. Например, голубой цвет во всём мире ассоциируется с надёжностью. В Северной Америке и Европе он означает доверие и безопасность, а также имеет ноту спокойствия и мира. Но в противоположном значении может употребляться в значении депрессии, одиночества и грусти.

Интерпретация символа в тексте – один из видов такого взаимодействия, который организует процессы понимания. Н.Д. Арутюнова справедливо заметила, что: «Символы не понимают, их интерпретируют» [Цит. по: Арутюновой 1988: 129]. Для того, чтобы корректно интерпретировать настроение книги нужно рассматривать не единичный образ, а целостную картину, которая включает в себя все экстралингвистические факторы.

В целом проблема метафоры рассматривалась издавна, однако, если раньше она воспринималась как стилистическое средство, то сегодня, в связи с развитием направления когнитивистики, метафору следует считать способом создания языковой картины мира. Когнитивная характеристика человека определяет то, что человек познает вещи от близкого к далёкому, от поверхности к самой сути, от простого к сложному и от конкретного к абстрактному.

Сегодняшнее понимание метафоры – это не просто лингвистическое и культурное явление, но и феномен мышления, основная форма человеческого восприятия мира, кроме того это опыт конкретной области для объяснения и понимания когнитивной деятельности другого опыта. Метафора тесно связана с национальной культурой, которая диктует понимание той или иной традиции или установки по-разному. В связи с этим вопрос о соотношении языка и культуры повседневно находится в центре внимания лингвистов,

культурологов и философов. Язык является главным инструментом познания и освоения внешнего мира. Он выступает основным средством общения людей. И он также делает возможным знакомство с другими культурами. Как заметил К. Леви-Стросс, «язык есть одновременно и продукт культуры, и её важная составная часть, и условие существования культуры» [Цит. по: Леви-Стросс 2001: 266]. Кроме того, язык есть специфический способ существования самой культуры. Язык тесно связан с культурой: он развивается в ней и отражает её. При этом во всех без исключения языках могут встречаться такие лексемы, которые, кроме прямого и предметно-понятийного значения, могут иметь ассоциативное, символическое или метафорическое значение.



## ГЛАВА 2. Авторское метафорическое моделирование в дискурсе С. Джо

Ещё в XVIII веке один известный литературный критик Шарль Огюстен де Сент-Бёв говорил о прямой связи личности автора с его произведениями. Сент-Бёв был известен также как создатель «биографического метода», согласно которому, чтобы понять своеобразие творчества того или иного писателя, необходимо «увидеть в поэте человека», «воскресить живой облик» писателя, изучить его биографию. Непосредственно перед анализом мы считаем нужным познакомиться с автором романа. Сара Джо — популярная американская писательница, которая получила известность благодаря своим сентиментальным романам. В её историях переплетаются романтическая и детективная линии. Книги Джо пользуются успехом среди широкой читательской аудитории и опубликованы более чем в 25 странах, включая Италию, Францию, Бразилию, Турцию, Россию, Китай, Норвегию, Германию и многие другие страны. Роман «Последняя камелия» получил премию как «The most Anticipated Book of 2012» на фестивале Kirkus Books.

Сара Джо родилась 18 февраля 1878 года в Бэйнбридж Айленде, островном городке неподалеку от Сиэтла (прим. Сиэтл — один из крупнейших городов штата Вашингтон). Как мы можем заметить, действие многих романов Джо разворачивается именно в Сиэтле и его окрестностях, местах, которые писательница хорошо знает и любит.

До того как автор завоевала титул любимого писателя она была известна как колумнист в журнале Glamour. Также она написала тысячи статей и заметок для таких изданий как The New York Times, Redbook, The Oprah Magazine, Cooking Light, Real Simple, Fitness, Marie Claire, Hallmark magazine, Seventeen, The Nest, Health, Bon Appetit, Gourmet, The Seattle Times, Parents, Woman's Day, American Baby, Parenting и многих других.

Автор, обладая собственным стилем, следует современным литературным тенденциям, популярным по обе стороны океана. Одна из этих тенденций состоит в параллельном пересказе двух сюжетов: событий прошлого и событий настоящего. Этим приёмом пользуются такие популярные писатели, как Сесилия Ахерн, Бернар Вербер и другие. Второй отличительной чертой является то, что повествование чаще всего ведётся от первого лица. Такой приём необходим для того, чтобы читатель мог полностью погрузиться в историю романа.

В каждом своём произведении писательница стремится не просто максимально изящно и утончённо описать сюжет, но и воссоздать загадочную атмосферу, используя различные средства художественной выразительности. Особой чертой романов С. Джио является упоминания о растениях даже в самих названиях книг, что уже может привлечь внимание читателей к её работам: «Фиалки в марте», «Ежевичная зима» или «Последняя камелия».

Итак, обратимся непосредственно к способам языкового выражения символизма в произведении С. Джио «Последняя камелия» и выделим их функционирование и значение в дискурсе.

## 2.1. Метафорическая модель *цветок – жизнь*

Исследуя понятие «цветок» прежде всего, необходимо выяснить его значение в специализированном биологическом словаре, так как в нашем сознании цветок — в первую очередь живое создание (либо часть его, в зависимости от понимания данного термина), имеющее отношение к растительному миру, миру природы. Итак, с точки зрения биологии, цветок – это орган полового размножения цветковых растений.

Цветы привлекали внимание людей редким красочным видом. Это находит отражение и в этимологии понятия «цветок», и в современных его определениях. В традициях многих народов, в том числе и славянских, очень рано возникло особое трепетное отношение к этим божественным созданиям. Именно оно лежит в основе многих сказок, легенд, поверий. Символизм цветка находит своё отражение и в религии, и в искусстве, и в повседневной жизни людей.

*My destiny is in your hands* – именно это означает цветок камелии на викторианском языке цветов. Данный метафорический перенос говорит о беззащитности и хрупкости судьбы цветка и о власти тех рук, в которые попадёт этот цветок [Кожевникова 2017: 103].

**Пролог** данного романа «открывает» произведение и существенно помогает читателю ознакомиться со смыслом того, к чему тот собирается приступить. Первые строки дают информацию о том, что действие происходит в одной из деревень Англии в апреле 1803. Главная героиня, пожилая женщина была та самая счастливая обладательница редкого сорта камелий Миддлберийской Розовой, который искали во всём королевстве.

Такие лексемы как: *early morning, She'd seen a bloom, as clear as day, little white ceramic pot, She needed to come to her senses* – создают семантическое поле света и чистоты. Светлые воспоминания о прошлом, которые неожиданно нахлынули на пожилую женщину тоже можно отнести к этому списку. *Her husband, rest his soul, had tended to the camellia for twenty years.* Он заботился и ухаживал за деревом как за живым организмом. *He sang to it in the spring, even covered its dark emerald leaves with a quilt when the frost came. Special, he'd called it.* Такой приём как олицетворение помогает читателю максимально прочувствовать настроение героя и получить яркий образ о повествуемом. Ведь ухаживать двадцать лет можно только за детьми, а звать «особенной» можно только даму сердца.

Также автор влияет на эмоциональную сферу аудитории, упоминая одну деликатную деталь. *Branches that reached up to our second-story bed-*

*room window*. Спальня является когнитивной метафорой контейнера, которая имеет значение сокровенного места, а особенно у американцев, которые так ценят концепт *privacy*. Здесь мы понимаем, что данные деревья были исключением и имели возможность дотронуться до самого сокровенного в жизни героя. В данном примере камелия служит своего рода наполнением контейнера (спальни) и влияет на чувственно воспринимаемое пространство.

В то время как остальным гостям однозначно не были рады в святилище. *I hated that he was trespassing on my private sanctuary.*

Далее следует оппозиция, что супруга не разделяла трепетного отношения к заботе о цветке и считала это пустым занятием. *The woman hadn't understood all the fuss over a scrawny tree, especially when the fields needed plowing and there were potatoes to be harvested.* Прилагательное *scrawny* обычно употребляется при описании животного или человека, который худой и непривлекательный. Здесь же метафорический перенос используется для усиления невыразительности внешнего облика растения.

Образ камелии воспринимается не просто как обыкновенное дерево, а некий персонифицированный образ, которому присущи свойства одушевлённого. С ней тайно беседуют (*her husband whispered to the tree in the mornings*), искренне верят, что оно спасёт от различных неприятностей (*it would ward off pests*) и поэтому поклоняются ему (*the urge to curtsy in its presence*). Но иногда это божественное поклонение может быть чрезмерно, что у читателя может вызвать иронию и чувство абсурда. *She found him spritzing the tree with a mixture of water and her best vegetable soap.*

Сверхзабота к этому дереву выражается в лексеме *fawning over*, которая используется только в контекстах о людях. Оппозиционная диада хороший-плохой представлена в отношении к данному дереву. В то время как супруг души не чаял в камелии, его жена не разделяла трепетного отношения и даже хотела избавиться от него. *Sometimes she wished for a bolt of lightning to strike the tree, split it in two, so her husband could stop fawning over it the way he did.*

Упоминание о топоре имеет прямую отсылку к эпохе христианства, т.к. в то время он был символом или атрибутом отца-кормильца св. Иосифа (плотника) и св. Бонифация, который срубил с его помощью дуб у Гейсмара [Бидерманн 1997: 268].

*She thought, more than once, about taking an ax to its slim trunk and letting the blade slice through the green wood. Поведение жены имеет аналогию с поведением святых, а также противопоставление, что святой может пойти на такие крайности как «убийство», которое может вызвать абсолютно смешанные чувства. *It would feel good to take out her anger on the tree.**

Далее читатель узнаёт, что даже после смерти старика корень дерева только крепнет. В данном предложении автор оперирует метафорой up-down, которая выражается в смерти человека и росте дерева. *And after the man died, the tree remained in the garden.* Поскольку дерево корнями уходит в землю, а его ветки устремлены к небу, оно, как и сам человек, является отражением «сущности двух миров» и посредником между «верхом и низом».

*Years passed, and the grass grew high around its trunk. Несмотря на то, что живой организм потерял своего хозяина, супруга старика не желала заботиться о нём, мы понимаем, что дерево не осталось без внимания. *The ivy wrapped its tendrils around the branches.* В энциклопедии символов имя плюща тесно взаимосвязано со скрытой жизненной радостью, верной любовью и дружбой.*

*The gardens simply haven't been the same since she passed last year. The boxwood hedges that lined the walkway had been sorely neglected over the years. They looked a bit scraggly, as if in need of a proper clipping. Самшит является необычным деревом по своей природе. В древности его использовали для изготовления защитных оберегов от злых сил. Кожистая листва самшита является вечнозеленой, и его ветки охотно освящаются как символ долговечности. В 24-ой песне «Илиады» Гомера упоминается ярмо из гладкого самшитового дерева для быков Приама, а в сочинении Овидия, что первую флейту покровительница искусства богиня Минерва сделала из*

самшита. Лексема *scraggly* обычно используется когда мы говорим о животных или о людях с нотой разочарования. С.Джио прибегает к одной из разновидностей метафоры — олицетворению, чтобы создать ёмкий и яркий образ самшита и всего сада.

Слуховая перцепция является гносеологически важной и базовой системой восприятия окружающего мира. Ниже мы отмечаем метафоры дождя и ветра по характеру их звучания, которые придают живость и выразительность природным явлениям: *I could still hear the rain falling outside. It pelted the window glass. And as a gust of wind howled through the cracks of the trim.*

Следующую информацию мы получаем через канал обоняния. *A distinct floral scent hit my nose — the heady, musky scent of lilac, maybe — as if there might be a woman standing there behind me, a woman who had recently sprayed perfume on the nape of her neck*. Аромат лилий описан эпитетами *heady, musky*, которые придают характерные черты описанию нот цветка. Сравнительный оборот *as if there might be a woman standing there behind me* помогает читателю максимально прочувствовать рядом присутствие бывшей хозяйки дома.

Сердце – как метафора контейнера является центром эмотивных переживаний и передаёт душевное состояние субъекта. *My heart beat wildly in my chest as I spun around, which is when I noticed the vase of flowers on the dresser. Freshly cut peonies and a few sprigs of purple lilac peeked out of a large crystal vase*. На уровне цветовой символики пурпурный цвет объединял вечное, небесное, трансцендентное с земным. Стоит заметить, что фиолетовые лилии являются редким сортом, что говорит о том, что саду уделялось большое внимание. Пион же олицетворяет благородство, богатство и красоту, что было присуще семье Ливингстонам.

Сад значительно изменил свой облик после смерти хозяйки и нуждался в уходе. *The boxwood hedges that lined the walkway had been sorely neglected over the years, but I tried to imagine what they would have like in their prime –*

*clipped into perfect submission, no doubt.* Известно, что самшит - строгое и сильное дерево. В контексте выше автор подчёркивает, что даже такие могучие деревья в прошлом могли находиться под контролем хозяйки, а сейчас дали волю своему цветению. Олицетворение используется через прилагательное *anemic-looking* и глагол *ragged* (используется в основном для описания неаккуратных людей) для того, чтобы подчеркнуть свойственную им самобытность. *Now, however, they appeared overgrown and ragged – bushy in some places, yellowed and anemic-looking in others. Poor things, like old ladies deprived of weekly visits to the hair salon.* Данное описание содержит в себе метафорическое сравнение, которое несёт особую эстетическую функцию и участвует в создании образности художественного текста.

*Rex and I followed the path past an ailing rose garden, but I stopped for a moment to pluck a sprig of ivy that threatened to suffocate an old tea rose.* Плющ, согласно Энциклопедии символов Бидерманна, имеет многочисленные символические смыслы. Как вечнозелёное растение оно наводит на мысли о бессмертии; по ряду же других связей выступает в качестве демонического, коварного и злого [Бидерманн 1997: 209]. *In theory, ivy is quaint, charming even. But I'd seen so many gardens destroyed by the vine, which has become an invasive weed in some parts of the world.* Используя приём сравнения, автор характеризует растение как хищника, который может легко задушить свою жертву. *It creeps in slowly and then quietly covers flower beds with its snakelike tendrils until all the life below has been snuffed out.* Такие прилагательные как *stubborn* и *determined* выступают олицетворением, т.к. употребляются при описании человеческих качеств и в очередной раз подчёркивают могущество дерева. *Stubborn and determined, it held on tightly, but I fought harder, pulling until I held the entire scraggy root in my hand.*

Далее следует авторская философия, которая переплетается с метафорическим сравнением *сорняки - проблемы* (*Invasive plants were like all evil things*), придающая глубину и выразительность описанию. *I sighed,*

*thinking about my own life. I was letting the weeds grow all over me. They were threatening my happiness and, in some ways, my life.*

Оранжерея выступает в качестве метафоры контейнера, наполненного разнообразными растениями. *The conservatory was full of treasures*. Далее следует ориентационная метафора «внутри», т.к. девушка изучает новую местность, соответственно сталкивается с новым эмоциональным опытом, который наполняет её новыми впечатлениями. *I followed her into the conservatory, pushing a wayward vine from my view. It immediately sprung back and cheekily smacked me in the face*. Вьющееся растение выражено эпитетом *wayward*, который даёт оценку характеру растения. Ответ на реакцию гостьи выражен глаголом *to smack* - олицетворением, которое придаёт своенравность растению, которое диктует свои правила в обращении с ним.

*Vines of bright pink flowers danced over a wrought-iron arbor. I recognized them immediately as the very same variety, bougainvillea, that grew in greenhouse at the New York Botanical Garden*. Цветок бугенвиллии является символом достатка и финансового благополучия и употребляется в данном контексте как олицетворение, что говорит о том, что цветы живут своей жизнью и им очень комфортно в оранжерее. Пальма, которая также наделена одушевлёнными свойствами, воздействует на девушку. Щекотка является фактором эмоциональной привязанности соответственно растения желают изучить их гостью. *The edge of the palm branch tickled my cheek*.

Описывая орхидеи, автор сравнивает их с южными красавицами в юбочках, чтобы максимально выделить утончённость и женственность цветка. *I walked a few paces farther, admiring the potted orchids – at least a hundred specimens, so exquisite they looked like Southern belles in hoop skirts. On the far wall were variegated ferns, bleeding hearts, and lilac tree I could smell from the other end of the room*. Растение дицентра выражено описательным оборотом *bleeding hearts*, который на стилистическом уровне является перифразом и употребляется с целью указания на его характерные черты, в частности, причудливую форму венчика. На уровне символизма дицентра -



символ тоски, печали. Об этом цветке сложено много легенд, в основном о несчастной любви. Подтверждением отсылки на тайный смысл является судьба леди Анны, то что её сердце часто тосковало и нуждалось в любви. *She always found solitude in the orchard.*

*I followed a vine with my eyes. Passionflower had crept along the wall up to the glass ceiling.* Стоит заметить, что растение «тянется» вверх, к потолку, что говорит о тонкой взаимосвязи с небесами. Ж. Босио, один итальянский религиозный деятель и историк описал цветок, как воплощение страданий Иисуса Христа (от латинского «passus» – страдание, «flos» – цветок, пассифлора - страстоцвет). Три рыльца пестика цветка – прибывающие руки и ступни Христа гвозди, нити цветоложа – терновый венок, тычинки – раны Христа, верхушки листьев – копье, пронзившее Христа, центральный ствол – столб, к которому был привязан Христос.

Истории, которыми поделилась престарелая экономка с гостьей поместья Амандой, являются фактами реального отношения леди Анны к её растениям. Сравнительный оборот *like her children* и метонимия *prized possessions* подчёркивают это и придают ещё большую важность саду. *She loved these plants like they were her children. She listened to them. She let them to teach her. They were Lady Anna's prized possessions.*

Используя гиперболу, автор подчёркивает какова была стоимость потери хозяйки. *When Lady Anna passed, his Lordship felt that all the beauty in the world had died with her. He can't so much as look at a flower in the garden these days. He asked Mr. Humphrey to take out the tulips, and I fear that camellias are next.* Аманде передалось беспокойство за судьбу сада. Жёлтый лист символизирует время года – осень, как сравнение с приближающимся концом жизни. Метафорично и то, что подняв лист с земли, девушка желает спасти оранжерею. *I gasped. "He wouldn't destroy them, would he?" I said, picking a yellowed leaf from the ground and crinkling it between my fingers.*

Поначалу девушка сомневалась в том, справиться ли она с этой ответственной задачей – уходом за оранжереей, но миссис Диллоуэй

позволила ей взяться за это дело. Разрешением же служит описание арки, в которую прошла главная героиня. *She was passing through the flower-covered archway and continuing on to the door.* Арка из цветов во многих культурах, выступает как небесный свод и символизирует благословение Богов.

*I walked to the orchids and plucked a weed from a small terra-cotta pot that held a speckled pink and white flower.* Эпитет выше используются для передачи яркости внешнего образа цветка, а контейнерная метафора *to the orchids*, демонстрирует нам, что сад наполняется уходом и теплом, которое исходит от девушки. *"There you are, beautiful," I whispered, releasing a patch of clover roots from the bark near the orchid's stem. "Is that better?" In the quiet of the night, I could almost hear the flower sigh.* Цветы отвечают благодарностью на заботу Флоры о них. Олицетворение *flower sigh* является атрибутом метафоры, где в очередной раз реализуется метафорическая модель цветов – жизнь.

Оранжерея принадлежала леди Анне, которая была интеллигентной и творческой особой, за каждым растением нужен был особый уход, учитывая различные особенности. *Lady Anna was clearly a creative spirit, and maybe that played out in her gardens and the names she gave to her flowers and trees.* Этот факт вызвал у героини необычайное удивление, т.к. бывшая хозяйка при жизни относилась к ним как к своим детям, давая имена. *I smiled when I picked up a tag from one of the pots. Lady Fiona Bixby. She must have given them her own names.*

Как читатель, декодируя сообщение, мы можем учитывать различные признаки растений такие как аромат, цвет, строение, которые несомненно говорят о характере хозяйки. Например, пурпурный цвет издавна считался цветом богатства, царственности и высшей красоты, а в символе винограда отражается радость и красота сотворения семьи. Главная героиня романа жила в богатстве и роскоши, но в тоже время была одинока. Описание ниже подчёркивает её неразделённую любовь, т.к. обычно в саду можно найти

настоящее множество винограда, а не одну гроздь. *A single healthy vine remained, and it burst with magenta blossoms.*

После смерти леди Анны жизнь в саду тоже остановилась. Об этом свидетельствует описание ниже. *I walked along the leaf-strewn pathway to a table that had clearly once showcase dozens of orchids.* «Showcase» согласно Cambridge Dictionary – a container with glass sides in which valuable or important objects are kept so that they can be looked at without being touched, damaged, or stolen. Метафора контейнера употребляется для того, чтобы подчеркнуть эмоциональную оценку. В данном контексте витрины в прошлом были наполнены орхидеями, так и жизнь была полна прекрасных чувств. На латыни орхидея символизирует «высшее совершенство». Засохшая же орхидея означает потерянную леди Анной любовь и гармонию. *She pinched a withered leaf from an orchid on the table next to her.*

*Most of them had died off. Now it was an orchid graveyard. Only their brown, shriveled stems remained, but I could imagine how they'd looked in their prime. I picked up an old trowel, rusted at the edge.* Цветовое решение автора подчёркивает то, что растения на стадии увядания. В христианстве коричневый цвет является цветом почвы, осени и грусти. Лексемы: *died off, graveyard, brown, shriveled, old, rusted, edge.* выбранные из контекста образуют семантическое поле смерти. Как оппозиция модели цветок – жизнь здесь появляется следующая модель: цветок – смерть. Далее рассмотрим контекст из развязки романа, который подчеркнёт сделанный выше вывод. *James opened the door to reveal a small room.* Открытие двери символизирует открытие чего-то ранее неизвестного, т.к. глагол *to reveal*, как правило, используется в значении раскрыть секрет или тайну. *A few shovels and rakes lay against the wall, where a crude message appeared to have been hand-painted in dark ink.* Лексема *crude* в Cambridge Dictionary имеет значение как грубый или оскорбительный. Чернила с древних времён считались сильным магическим инструментом, с помощью которого можно оставить послание, зарядив его своей энергией, чтобы добиться желаемой цели. *I walked closer,*

*peering into a little room, and read the words; "For the flowers shall be anointed with her blood, and spring forth beauty".* Для того чтобы цветку проявить свою красоту – ему нужна человеческая кровь как материал в качестве жертвоприношения. Следуя дальнейшему сюжету романа, читатель узнаёт, что только после смерти леди Анны зацвела та самая, Мидлберийская розовая камелия.

Развязкой романа является открытие медальона, который принадлежал ранее хозяйке поместья, где Флора обнаруживает там семя камелии, которое имеет символизм зарождения новой жизни. *"I feel like I've been given a chance to start all over again."* В образе семени переплетаются мифологические и христианские символы [Топоров 1999: 1059]. Концепт «семя» символизирует непрерывность развития, возрождение к жизни, плоды символизируют идею созревания, духовного роста, достижения определенного состояния.

Параллелизм в данном контексте используется, чтобы подчеркнуть сближение явлений по сходству, что жизненный цикл как и растения так и девушки был непростым. Эддисон надеется на скорые перемены, которые произойдут у неё в жизни подобно тому, как дерево постепенно вырастет из маленького зёрнышка и обретёт мир и гармонию. *I closed my eyes, envisioning the camellia tree seed would grow into, the beautiful blossoms it would sprout. Its journey, like mine, had been a harrowing one, fraught with uncertainty. With pain. But now it would put down roots and thrive. It would live with dignity, peace, and forgiveness. I would too.*

В эпилоге действие разворачивается спустя два года. Особняк предстаёт в лучшем виде, наполненный светом и жизнью. *The manor dazzled under the July sun. Birds chirped all around. The place had a charm, a mystique like no other.*

Аманде удалось прорастить семя в ботаническом саду, и теперь она высаживала его в саду, чтобы оно стало полноценным деревом. *The seed of*

*peace, of reconciliation, of healing had been there all along, of course. Someone just need to plant it.*

Само действие посева семени – является кольцевой метафорой репрезентирующей жизненный цикл растений: прорастание – рост – цветение – увядание. Заключительный эпизод акцентирует идею взаимосвязанности человека и природы, идею естественности и непрерывности развития, обретение внутренней гармонии у героев и возрождение новой жизни.

## 2.2. Метафорическая модель *цветок – красота*

Символичность красоты являлась предметом анализа начиная с античности и средневековья (описывавшего её с позиций Ареопагитик как проявление Божественного Света) и до романизма начала XIX в. Красота, будучи фактом сознания, «оттеняя» его структуру и так же представляя опыт экзистенциального переживания, способна «индуцировать состояния сознания, через которые психика индивида включается в определенные содержания (структуры) сознания» [Мамардашвили 1999: 151].

И.Ф. Анненский пишет: «...идеи красоты вызывают своеобразные символы...» [Цит. По: Анненскому 1987: 337].

В энциклопедии «Символы. Знаки. Эмблемы» говорится о том, что цветы ассоциируются с райским состоянием жизни и женской красотой, а также с идеей хрупкости и недолговечности и с идеей земных звезд.

В искусстве цветы также имеют особую символику. О ней даёт некоторое представление «Словарь терминов и символов в искусстве». В нём упоминается, что цветы обычно являются атрибутом персонифицированной Весны (одного из четырёх времён года); или Обоняния (одного из пяти чувств); или богинь Флоры и Авроры.

Центральное место, согласно авторской композиции, отведено камелиям. Автор книги ещё в предисловии выделяет, что камелии входят в такую категорию цветов, которые не обладают примечательным внешним видом. *Camellias, just a common variety, light pink, with an unremarkable yellow stamen.* Эти цветы не вызывают сильных эмоций. *Camellias are one of those flowers that don't get a lot of fanfare.* Согласно Cambridge Dictionary of American English метафора *get a lot of fanfare* – используется в переносном смысле и имеет значение «поднимать шум вокруг чего-нибудь», «шумно говорить о чём-нибудь», «провозглашать что-либо».

Используя развёрнутую метафору, автор позволяет читателям по новому осмыслить предмет, вскрыть, обнажить его внутреннюю природу. *They're not as beloved as roses. People don't get nostalgic about them the way they do about tulips or lilies.* Данная метафора переносит свойства с одного предмета на другой по принципу контраста и отличается особой выразительностью.

Далее мы сталкиваемся с онтологической метафорой, которая передаёт особый способ восприятия данного цветка. Бинарная оппозиция проявляется в лексемах *hold up* и *fall to the ground*.

В этом же предложении мы получаем зрительный образ, выраженный коричневым оттенком, который несёт в себе отрицательную коннотацию. *They don't hold up very well in bouquets and, when in bloom, it isn't long before their petals brown and fall to the ground.* Подобное говорится и в Библии: «Дни человека как трава; как цвет полевой, так он цветёт. Пройдёт над ним ветер, и нет его, место его уже не узнает его» [Библия 1994]. Но несмотря на скоротечность жизни эти цветы всегда поражали автора своим очарованием и тихой недосказанностью: *I've always found camellias to be stunning in their quiet, understated way.*

Центральное место, согласно авторской композиции, отведено камелиям. *Middlebury Pink, the most beautiful camellia in all of England, and perhaps even the world.* Гипербола используется для того, чтобы подчеркнуть

очарование и редкость данного сорта цветов. Приём аллюзии, который выражается в упоминании о ценном владении самой королевы Англии, придаёт наибольшую уникальность дереву. *The only known cultivar, which produced the largest, most stunning blooms – white with pink tips – presided over the Queen’s rose garden inside the gates of the palace*. Концепт дворца выступает онтологической метафорой типа «внутри», что акцентирует внимание на том, что уникальные цветы должны храниться в роскошном месте.

Идиома *to catch someone's eye* используется для того, чтобы максимально усилить эффект выразительности растения, что оно как бы само привлекло внимание женщины. *The old woman paid no attention to the camellia until that morning, when a fleck of pink caught her eye*.

Сравнение на стыке с метафорой используется для того, чтобы в очередной раз подчеркнуть хрупкость и необычность растения. *The single sauser-size blossom was more magnificent than she could ever have imagined*. Предложение ниже доносит до читателя ту мысль, что камелия имеет все шансы конкурировать с королевой цветов – розой. *More beautiful than any rose she’d ever seen, it swayed in the morning breeze with such an air of royalty, the old woman had felt the urge to curtsy in its presence*. Растение имеет отличительные признаки статности, царственности, ведь только данный сорт камелий есть у самой королевы Англии, что невольно заставляет склониться в почтительном реверансе.

*Past their normal blossoming season, the trees had shed many of their blossoms, but the ones that remained were vibrant and showy, like the finale of a fireworks show*. Используя эпитеты *vibrant* и *showy*, а также сравнивая цветения с фейерверком, автор подчёркивает яркость и торжественность камелий. *Up close, the trees did not disappoint. I stared up in awe at a yellow blossom, touching its petals lightly and breathing in the balmy lemony scent*. Согласно словарю Кэмбриджа глагол *to awe* означает глубокое уважение в сочетании со страхом и удивлением, который обычно употребляется в

обращении к людям. Наделяя цветы антропоморфными признаками автор пишет, что растения не могут разочаровать, ведь наблюдающий буквально околдован их внешним обликом и готов их лелеять. Героиня прикасается к прекрасному, вдыхая необыкновенный аромат, который в данном описании является синестезической метафорой.

Невозможно не обратить внимание на богатство колорита в романе. Неотъемлемой частью жизни сада является зелень, которая описана следующими лексемами: *emerald leaves, dark emerald leaves, light green ivy, green lushness, dark emerald green leaves, so shiny and smooth, emerald leaves sparkle* [Jio 2013: 138].

Русский художник В.В. Кандинский справедливо отмечает, что «зелёный – самый спокойный цвет из существующих. Он никуда не движется и не имеет призвука радости, печали, страсти. Он ничего не требует, никуда не зовет. Это неподвижный, самодовольный, ограниченный в пространстве элемент». Зелёный цвет связан с процессом развития органической жизни. *I walked to the next tree, stopping to admire its dark, emerald green leaves, so shiny and smooth*. Листья выражены изумрудным цветом, который даёт отсылку к драгоценному камню – изумруду. В этой интерпретации активно используются механизмы метонимии и метафоры.

Академик А.Е. Ферсман в книге «Рассказы о самоцветах» отмечал, что изумруд — «камень сияния» греков, обладающий магическим действием. Сочный зеленый цвет изумруда глубоко ценился как выражение жизни, молодости и чистоты.

*She ran her hand along the edge of a light green fern, so delicate it looked like a swath of French lace*. Согласно словарю Кембриджа, *fern* – a green plant with long stems, leaves like feathers. Также это растение автор сравнивает с французским кружевом, что придаёт утончённость и изящность листьям растения несмотря на то, что оно не имеет цветов.

*Just beyond, two potted trees stood at attention – a lemon, its shiny yellow globes glistening in the sunlight, and what looked like an orange, studded with the*



*tinest fruit I've ever seen.* Цитрусовые тоже не остаются без внимания, они выражены таким тропом как литота, что придаёт яркость и неожиданность их образу. *I was too awestruck to speak.* Это предложение является реакцией главной героини на величественность растений. Следует подчеркнуть, что глагол *to awestruck* используется в большинстве случаев по отношению к людям.

Дополнительным средством в выразительности в структуре романа являются одоризмы, которые приобретают особую художественную ценность и воздействуют на интуитивный уровень читателя. Понятие запаха эквивалентно понятию «sense» — думать, чувствовать, переживать. Во многих восточных культурах дыхание отождествляется с Душой, которая на выдохе выходит в мир, познавая его сущность, а на вдохе возвращается в тело, обогащенная познанием и ощущением этого мира [Миргородская 2013: 5].

Сравнивая камелии с другими цветами, автор подчёркивает, что они не имеют ни такого яркого аромата гардений, ни эффектного внешнего вида, которым славятся георгины. *They don't have the fragrance of gardenias or the showiness of dahlias.*

*She walked past the citrus trees, which gave off a sweet, heady scent in the sunlight.* Аллитерация основана на повторении согласного звука [s], что придаёт мягкость и выразительность описанию. Синкретическая метафора *a sweet, heady scent*, которая образуется путём смешения вкусового обонятельного восприятия помогает раскрыть яркий аромат цитрусовых, который так и хочется вдохнуть. Метафора *to breathe in* используется как получение информационного кода, который через обонятельные рецепторы даёт нам концепт об объекте, с которым состоялся контакт. *She breathed in the scent of citrus trees.* Но иногда зрительного и обонятельного восприятия бывает недостаточно, чтобы полностью познать объект, в этом случае включается кинестетический канал. *She paused to pluck a few kumquats* [Jio 2013: 101]. Интересен и сам вид экзотического фрукта - кумкват, который

символизирует золото и благополучие к чему стремились хозяева поместья, срывая плод с дерева, девушка на подсознательном уровне желает узнать больше о том месте где она очутилась.

*I walked to the water spigot and filled a green watering can to the brim, then sprinkled the flower and her comrades.* Цветы выражены метафорой *comrades*, которая обычно употребляется к одушевлённым предметам, здесь же имеет описательную функцию объединения, то, что растения находятся в одинаковых условиях.

Традиционно при изображении солнца используется модель: солнце – источник света. В предложениях ниже реализуется ориентационная метафора типа «внутри», которая подчёркивает особую силу и мощь солнца. *Sunlight beamed through the enormous glass roof. Out my bedroom window, I watched the way the sunlight filtered through the clouds onto the camellia trees, making their emerald leaves sparkle.* Солнечный свет озаряет близлежащие объекты, привлекая внимание окружающих. Красота листьев подчёркнута эпитетом *emerald*, который выделяет ценность камелий [Jio 2013:260].

Следующая модель солнце – источник тепла. Как источник тепла солнце не только придаёт окружающей нас природе особую красоту, но и даёт жизнь растительному миру. *I could smell citrus warming in the sunlight, and I immediately noticed the source: an old potted lemon tree in the far corner. This must have been Lady Anna's.*

Луна – в символике наряду с Солнцем важнейшее из небесных тел; по большей части толкуется как «женское», в первую очередь благодаря своему значению небесного тела, пассивно принимающего свет [Бидерманн 1997: 154].

В предложениях ниже автором конструируется следующая метафорическая модель – луна как источник света, которая наделяет природу красотой, вызывая восхищение. *I marveled at how the droplets sparkled in the moonlight; When I opened my eyes, a ray of moonlight shone on the tree branch that had earlier impaled the windshield – a camellia.*

*The row of hydrangeas below the terrace had recently come into bloom, and the effect was a stunning wall of blue.* Стёртая метафора использована для того, чтобы акцентировать внимание читателя на большом количестве цветов. *Blue hydrangeas only grow in acidic soil, and I wondered if Lady Anna had sprinkled the roots with coffee grounds over the years.* Гортензия на языке цветов означает – «Вспомни обо мне», что и делает Флора, когда видит целое множество растений, которые были посажены хозяйкой поместья. *It was the only way I could get a client's hydrangeas tinged the perfect shade of periwinkle she'd hoped for.* Метафорическую модель *цветок – красота* мы получаем как результат после надлежащей заботы о растениях.

Также реализация разбираемой нами модели проявляется в субмодели *цветок – восхищение*. Фиолетовый вереск символизирует согласие и уединение, которого искала при жизни протагонист романа. Растение широко известно своей способностью выживать в самых жёстких природных условиях, что имеет параллель со сложной судьбой леди Анны. *He pointed out the window at the rolling hills tinged with purple heather. "I've traveled the world, but nothing is as beautiful as these moors."* Видение красоты вдохновляет на создание прекрасного. *I nodded. "I'd love to paint that scene," I said, pointing to the windswept meadow.* Организующие текстовый фрагмент лексемы с семантикой цвета подчеркивают особую роль цветовой палитры в видении и восприятии мира. Без «цветового воплощения» окружающий мир теряет свои важнейшие качества.

Бугенвиллия отличается своим витиеватым стеблем и яркими соцветиями, имеющими причудливую форму. Часто цветок используется для декоративной функции. *He walked inside, marveling at the pink bougainvillea trained around the arbor.* Цветок бугенвиллии является символом достатка и финансового благополучия. Гипербола на стыке сравнения подчёркивает стабильность финансового положения хозяев особняка: *bright pink bougainvillea, with a trunk so thick, it was larger than my waist.* Употребление лексемы *heart*, а также описание цветов в светлой гамме говорит о любви,

которую символизирует данное растение: *In awe, my heart beating wildly, I lingered in an arbor covered with bright pink bougainvillea.* Контейнерная метафора также помогает создать некую связь главной героини и растений тем, что она старается быть частой гостью в саду.

Не только вереск и бугенвиллия вызывают благоговейный трепет, пышные пионы также притягивают своим внешним видом. *I stopped along the walkway to admire the peonies, growing in profusion in a garden bed.*

Прилагательные *lush, heavy* являются эпитетами и подчёркивают пышность и обилие цветов, а словосочетание *to bent forward to kiss the ground* используется как олицетворение с целью подчеркнуть то, что растения выражают своё чувство почтения тем кто заботится о них. *Their blooms were so lush, so heavy, they bent forward onto the gravel pathway as if to kiss the ground.*

Великолепие и красота растений заставляет полюбить гостью сад так как любила его ранее хозяйка. *The orchids were positively glorious. I had come to love the space, and I could see why Lady Anna had too.*

Подчёркнутые ниже лексемы являются семантическими синонимами и объединены общим значением «созерцать», что помогает читателю по-новому ощутить образ камелий и почувствовать их очарование через мировоззрение героини. *I gazed out at camellias. I spotted a camellia I hadn't noticed before. And just under a lower branch. A speck of pink caught my eye. When I opened my eyes, a ray of moonlight shone on the tree branch that had earlier impaled the windshield – a camellia. I'd seen hundreds of them over the years. But that night, I had never laid eyes on a thing of such beauty [Jio 2013: 274]. I eyed the clouds skeptically, but the camellia orchard was just ahead, beckoning me.* Даже не смотря на приближающийся дождь, героиня не смогла устоять от идеи заглянуть в сад снова, чтобы полюбоваться прекрасными растениями.

*Abott led us down a row of a large camellia trees. I eyed the blossoms.* Метафора используется для того, чтобы подчеркнуть причудливость формы

и необычный размер камелий. *Some were showy, the size of my hand; others were small and fragile, with silken petals. All had bright, waxy emerald leaves.* Прилагательные *silken, waxy* являются эпитетами в контексте и придают камелиям особую изящность, лексема *emerald* подчёркивает драгоценность цветка, а эпитеты *showy, fragile* употребляются для того, чтобы вызвать удивление у читателя, показав разнообразие форм растений.

Внешний вид камелий становится ещё более изысканными благодаря использованию автором эпитетов *dainty, stunning* и метафорического сравнения, которое выполняет эмоционально-экспрессивную функцию в контексте. *I walked closer. And, there, dangling on a dainty branch, a flower emerged. It was just a small blossom, but stunning nonetheless, white with pink tips. I gasped. The Middlebury Pink. They looked like confections dusted with powdered sugar.*

Перифраз в предложении выполняет описательную функцию, украшая речь автора и делая образ дерева оригинальным и неповторимым. *“A snow flower.” The deep voice reverberated in the air behind me. “It’s why she loved camellias so much,” he said. “They bloom when nothing else does.”*

Лейтмотивом данного произведения является красота растений. Согласно авторской позиции, красоту нужно любить и ей нужно восхищаться, т.к. без соответствующего признания потеряется вся её ослепительность. *The rare tea rose in my New York garden wouldn’t have the same appeal without Rex there to enjoy it with me.* Для любого создателя красота – это плод своей деятельности. *A talented gardener who never felt the joy her creation brought to so many is like the cook who never glimpses the smiles of appreciation for her desserts.* Авторский афоризм говорит о том, что любому создателю очень важно почувствовать результат и оценку своей работы. Афоризмам характерны такие черты как эмоциональность и оригинальность, придающие яркость и глубину языковой форме произведения.

### 2.3. Метафорическая модель *цветок – воспоминания*

Действительность отражается в сознании человека в чувственных и абстрактных формах, которые взаимосвязаны и постоянно взаимодействуют в едином, целостном мыслительном процессе. В качестве связующего, переходного звена от чувственного познания мира к абстрактному выступает представление – наглядно-чувственный образ былых ощущений и восприятий, воспроизводимый в памяти или конструируемый в воображении [Голайденко 2015: 58].

Данная категория традиционно рассматривается как философско-психологическая, получающая непосредственное воплощение в языке. Семантика воспоминания/воображения очень актуальна для носителей английского языка, т.к. она играет важную роль во внутренней жизни любого человека.

Рассмотрим функционирование метафорической модели *цветок – воспоминание*, которая является ключевой концепцией данного романа.

Известно, что онтологические метафоры представляют собой проецирование свойств, объективно присущих предметам реального мира (изящность, грациозность) на такую абстрактную сущность как эмоции. *In my life, camellias were always there, gracefully swaying in the breeze.*

Семантика цветочных образов является неотъемлемым атрибутом писателей периода романтизма. Пространственная концептуализация времени опосредуется механизмами употребления концептуальной метафоры *Victoria's era*. Не случайно Джо подчёркивает, что камелии были так популярны в прошлом. *They're old-fashioned flowers.* Далее следует аллюзия на родину автора. *In Seattle, where I live, many of the homes built at the last century feature old camellias presiding over the front yards* и эффект обманутого

ожидания, что камелии не просто хрупкие цветы, это мощные деревья: *I still remember its enormous trunk and how it stood tall*. Этот приём используется для того, чтобы воздействовать на когнитивную сферу читателя, что он на самом деле мало что знает о данном сорте растений и заинтересовать его.

Как было выявлено нами в начале диссертации – метафора изначально была определена Аристотелем как механизм перенесения, обнаружения сходств в группах, видах, родах вещей. Потому что начало познания окружающего лежит в сравнении одного с другим. Находя сходство в предметах, мы между тем находим и нечто более важное, чем сходство, а именно – различия. *While you'll still find these gorgeous trees in modern-day gardens on occasion, camellias have stepped back to make room for more popular garden choices – rows of lavender, ornamental grasses, azaleas, and Japanese maples*. Данный пример активизирует временную ось present (*modern-day*) – past (*Victoria's era*), а также сравнивает абсолютно разные растения друг с другом, что придаёт особую ценность и подчёркивает редкость камелий благодаря игре на контрасте.

Мода меняется, и садовые предпочтения тоже. Для того чтобы подчеркнуть свои нежные чувства к цветам ниже используется метафорический перенос: *I still have a soft spot for camellias*.

*A bird chirped happily from the little camellia tree Rex and I had planted last year on our first wedding anniversary*. Автор подчёркивает, что с этим особенным деревом связаны самые тёплые воспоминания и знаменательные события. Камелия является метафорой, которая вмещает в себя концепт любви и брака.

В книге Вирджинии Вулф «Годы», которая является собранием воспоминаний, героиня обнаруживает фотографию. Благодаря использованию метафоры читатель понимает реальную ценность снимка, а оксюморон придаёт колорит растению, которое изображено на бесцветном снимке. *I picked up the small square and turned it over to take a careful look at the treasure in my hands – a black-and-white photograph of a variegated camellia*

*with a single bloom so breathtaking, I let out a little gasp.* Глагол «to gasp» используется для выражения таких эмоций как удивление и шок, которые возникли у девушки, когда она неожиданно наткнулась на данное фото.

В геральдике белый цвет является символом чистоты, невинности и честности. Белый цвет во многих культурах символизирует чистоту и вечность, а также имеет прямую связь с небесной сферой. В холе особняка главная героиня замечает портрет леди Анны, которая после смерти стала ангелом-хранителем дома. Место портрета выделено ориентационной метафорой типа «вверху», что имеет параллель с небесами. *Above the landing hung a painting of a beautiful woman.* Описание внешности даётся в светлых тонах, что придаёт женщине ангельский образ. *Her blond wavy hair framed her pale face like a halo. Below the hollow of her neck, a locket rested.* Знакомясь с разнообразными растениями, Флора делает ироничное предположение о том, несмотря на то, что леди Анна покинула земной мир, её миссия ещё не выполнена. *She's probably busy planting flowers in heaven for the angels.* Описание в очередной раз имеет связь с небесной сферой и упоминанием ангелов.

Покои леди Анны также описаны в белом цвета. *A lace-trimmed white coverlet had been pulled taut over the four-poster.* Особую яркость придают лексические повторы, которые придают особую выразительность и подчёркивают владения хозяйки. *This was her room. Her bed. Her linens.*

В европейской культуре считается, что любуясь композицией из цветов «гость» как бы соприкасается с внутренним миром «хозяина», глубже понимает его, испытывает те же чувства, что и сам «хозяин». *My heart raced as the soft white lace touched my palm. A white silk evening gown caught my eye, and I lifted its hanger, holding the fabric against me, twirling around like a little girl in a fancy dress shop.*

Для придания экспрессивности художественному тексту, а также для создания присутствия души хозяйки дома ниже используются лексические повторы. *I leaned in closer to examine its floral design – a detail I might*



*otherwise have missed – and felt as though she was looking at me, really looking at me.*

Автор Л.Н. Толстой отмечал, что глаза – это зеркало души. Также и у С. Джио глаза являются главным элементом психологического портрета человека. *Those eyes. I knew their expression. Lonely. Troubled. Trapped.* Парцелляция усиливает выразительность описания глаз, а также подчёркивает душевное состояние при жизни умершей хозяйки дома. *I looked away, but my gaze ventured back to the canvas.* Глагол *to venture* согласно словарю Кэмбриджа значит - *to risk going somewhere or doing something that might be dangerous or unpleasant.*

*I closed my eyes tightly, trying unsuccessfully to will it away.* Закрытие глаз символизирует желание абстрагироваться от реальности, укрыться от мирских проблем. В данном контексте это связано с неприятными воспоминаниями. Такой садовый инструмент как *trowel* тоже выбран автором не случайно, метафора *rusted at the edge*, которая сопутствует лексеме выше означает, что Флору буквально разъедают мысли о случившемся в прошлом. Основное действие, которое связано с использованием лопаты – копать. Приведём в пример известную идиому *to dig up the past*, которая в Urban Dictionary имеет значение - *to bring up something of the past up in conversation which may not always be appropriate. I picked up an old trowel, rusted at the edge. It triggered a memory I wished I could forget.* В Cambridge Dictionary глагол *to trigger* имеет дефиницию - *to cause a strong emotional reaction of fear, shock, anger, or worry in someone, especially because they are made to remember something bad that has happened in the past.*

Не только предметы, но и растения могут являться источниками воспоминаний. Например, шалфей широко известен своим применением в медицине и кулинарии. *She pointed to a small bush with sage green leaves and pointed tips.* Эпитет придаёт особую выразительность, что верхушки маленького куста могут быть невероятно острыми и пронзать память воспоминаниями из прошлого.

Редкое садовое растение может гордиться такой замысловатой этимологией и такой противоречивой историей, как аквилегия – изысканная прима цветочного мира, скрывающая своё неповторимое изящество и претенциозность под маской провинциальной тихони и скромницы. *Shoots of purple berrylike flowers reminded me of the columbine I'd planted in the pots outside the bakery.* Читатель может провести параллель между символизмом данного растения и поступками главной героини, которая под маской няни приехала на секретное задание. Фиолетовый цвет также придаёт таинственность повествованию.

Обоняние играет значительную роль в организации человеческой жизни и деятельности. Однако почти все функции запахов, так или иначе, связаны с эмоциональной сферой. Ну и конечно, ароматы являются хранилищем воспоминаний. *I could smell a musky scent of vanilla and lavender.* Синестезическая метафора используется для того, чтобы включить у читателя обонятельный сенсорный канал восприятия.

Леди Анна, как человек, безусловно импонировала Флоре, т.к. женщины разделяли любовь к ботанике. *I had come to love the space, and I could see why Lady Anna had too.* Девушка не устояла перед соблазном узнать вкусы хозяйки и познать её одорический код. *In spite of my reticence, I couldn't resist letting my fingers rest on the bulb of the perfume atomizer. A quick squeeze and the yellow cord connected to the stately cut glass decanter flooded the air with a sweet, floral mist. I breathed in the heady scent.* В Cambridge Dictionary лексема *stately* употребляется в значении – *having a style and appearance that causes admiration.* Парфюм завораживал не только тем, что флакон был выполнен в винтажном стиле, но и своим ароматом. Эпитеты *sweet, floral, heady* используются для максимальной точности в передаче характера аромата и его влияния на гостью. Как полагает психолог Т. Н. Березина существует связь между обонятельным каналом и эмоциональным фоном восприятия. Так например, цветочный аромат несёт в себе эмоции радости.

Сын Леди Анны и Лорда Ливингстона, Десмонд, познакомившись ближе с прекрасной девушкой Аmandой, делится своими воспоминаниями из детства, которые связаны с поместьем, местом где он вырос. *“I used to love coming out here at night,” he said, gazing out at the gardens.* Подчёркивается, что именно в ночное время Десмонд так любил навещать сад, что значит, он был честен, описывая свои чувства. Также он упоминает о родителях, которые занимают у любого человека особое место в сердце. *Arguments were commonplace for them, and Mum always found solitude in the orchard* [Jio 2013: 236]. Сад являлся местом уединения, где леди Анна могла ностальгировать о её родине. *“Mom loved her camellias. I can still see her out there, walking through the orchard, humming quietly to herself. It reminded her of her beloved Charleston.”* [Там же: 252].

Также метафорическая модель цветов – воспоминание применима ещё к одному главному герою, Лорду Ливингстону. Он был отлично знаком с предпочтениями своей супруги, по его мнению, сделал всё возможное, чтобы доказать глубину чувств по отношению к леди Анне. *“It was my wife’s favorite camellia,” he said. “The Middlebury Pink. It took me a great deal of time and energy to locate it. She’d seen it in an old botanical book and wanted it more than anything in the world.* Выбор автором такого приёма как гипербола в предложении выше используется для придания необычности формы повествования, с целью подчеркнуть то, что желание обладать цветком у героини было очень сильное. А место, где находился сорт данного растения выделяет ценность камелий. *The same variety had once grown at Buckingham Palace, you know.” He looked lost in thoughts.* Потеряв любимую женщину, остаётся только придаваться воспоминаниям, перфекционируя Анну с прекрасным цветком. *“She was like that, Anna. Everywhere she went, there was beauty.”* [Там же: 241]. *She could become absolutely consumed by something.* Лексические повторы с употреблением личного местоимения *she* притягивают внимание читателя к персоне Анны.

*But nothing captured her attention like camellias. I hired a gardener to search the country. After a year, we almost gave up. Its existence seemed only a fable. Botanists who devoted their careers to studying rare flowers scoured the country for the variety. But no one could find it. I couldn't fail her. I wouldn't.* Отрывок выше содержит иронию о том, что леди Анна была настолько одержима идеей обладать единственной камелией, показателем тому были поиски, которые затянулись аж на несколько лет. Глагол *to scour* согласно Cambridge Dictionary имеет значение – to search a place or thing very carefully in order to try to find something и употребляется с целью интенсификации воли хозяйки.

*Then, a man in the village said he believed the Middlebury Pink was here on the property of Livingstone Manor. Of course I didn't believe him at first, but then we found it, near the carriage house. A botanist identified it, which wasn't easy to do when it wasn't easy to do when it wasn't in bloom.' He shook his head. "It had spent the last century undetected right under our noses. Идиома «прямо у нас под носом» придаёт яркость и юмористический оттенок повествованию. I kept the secret to myself and then surprised her with it on Christmas morning."* Лорду было очень важно совершить для неё этот поступок, не ради того, чтобы подчеркнуть своё могущество, а для того, чтобы проявить свои нежные чувства, удивив супругу.

С помощью прилагательного *wretched*, который выражен эпитетом и используется в значении – unpleasant or of low quality, автор использует приём обманутого ожидания, т.к. читатель надеется, что дерево будет цвести и все будут рады этому. *"That wretched tree never bloomed for her, though.* Иронию мы обнаруживаем и в следующем предложении, которое подчёркивает абсурдность философии главной героини и персонифицирует образ дерева. *She always said it would bloom when it sensed peace, and a rightness with the world." He kept his eyes on the canvas, and smiled. "Yes, you've captured it perfectly, Miss Lewis." He said, wiping away a tear. 'It's a wonder that you have such an interest in botany.'* Молодая девушка напоминает

о любимой жене, что вызывает слёзы у героя и образ сада наталкивает его на мысли о и потере. *He sat on the bed, looking out to the orchard. "There are many things I regret in life," he said. "But there's so much I regret about Anna."* [Jio 2013: 261].

Среди компонентов эмоциональной сферы человека выделяют такую сферу как воспоминания, которые объединены общей сферой-мишенью, они исходят из эмоциональной памяти о пережитых когда-то эмоциях и чувствах.

У всех героев концепт о цветке связан с разными воспоминаниями: это мысли о золотых годах детства, о любимой родине, о многочисленных поисках, которые велись с целью поиска нужных цветов, о дорогой супруге, о заботливой матери. В. И. Карасик, рассматривая индивидуальные концепты, отмечал одну из их основных функций – способность формировать той или иной психотип личности в зависимости от мышления [Карасик 2002: 190]. На основе этих типов мышления читатель может сформировать личностный портрет героя, а также получит общую картину, которая свидетельствует о взаимоотношениях героев внутри их социума. Так например, из контекста выше, судя по поступкам Лорда, мы понимаем, что он имел глубокие чувства к Анне и очень сожалел о потере, что не смог уберечь её от ухода. Его супруга, в свою очередь, показана совершенно в новом образе избалованной женщины, которая не ценила любовь и внимание мужа, у которой была цель – заполучить цветок любой ценой несмотря на обстоятельства.

Итак, такие концепты как книга, портрет, фотография, ароматы, растения, воспоминания Лорда Ливингстона реализуются в рамках метафорической модели *цветок – воспоминание*, которая является одним из ключевых наименований, отражающих сложную и неоднозначную структуру наглядно-чувственного образа. В романе эта модель формирует описания чувственного опыта образов, возникающих в памяти литературных героев, и выступает в качестве текстового сигнала, акцентирующего внимание читателя на внутренней жизни персонажей.

## 2.4. Метафорическая модель *цветок – наука*

Одной из отраслей биологии, науки обо всем живом на нашей планете, является ботаника. Разделы ботаники, как биологической науки, изучают отдельные составляющие растений, способ их выживания, процессы, которые происходят внутри организма, способы размножения и возможности использовать в человеческой жизни. Далее мы рассмотрим как в романе выражена метафорическая модель *цветок – наука*.

Когда главная героиня обнаруживает в поместье книгу леди Анны, она была в изумлении потому что цветы были не просто увлечением леди Анны. *My eyes widened. Faded and paper-thin, each had been glued to its own page along-side handwritten accounts of the date and origin, with detailed planting and care information.* Она старалась собрать информацию о различных сортах растений, а также сохранить их как память о своём коллекционировании, хотя и не была специалистом в данной области. *“Lady Anna didn’t have a stitch of botanical training. She was self-taught,” Mrs.Dilloway said. “She knew more about plants and flowers than anyone. She just loved these plants”.* Знания подкреплялись в первую очередь любовью к растениям.

Также в её поместье была небольшая библиотека, которая хранила в себе собрания книг. *Instead of containing stories, however, the collection was entirely botanical.* Первая книга, которая попадает в руки девушки о розе, королеве цветов. *The Care and Feeding of Roses.* Another, larger book, a manual about perennials, featured a sketch of a hydrangea on the cover. В Cambridge Dictionary можно отметить, что «*perennial*» – *a plant that lives for several years*. Растения, за которыми ухаживала хозяйка, не были мимолётным увлечением, а были её основной составляющей жизни. Об этом говорит и название растения – гортензия, которая символизирует искренность и преданность. На языке цветов она означает – «Вспомни обо мне», что очень

примечательно для данного контекста ведь сохранившаяся библиотека является хранилищем воспоминаний о леди Анне.

Флора находит книгу с гербарием не только является источником памяти, но также и сама заставляет героиню предаться воспоминаниям. *Beside the “Petelo Camellia” bloom, Lady Anna had inscribed: Edward surprised me with this little tree on my birthday. It came from Vietnam, where it was found in low-lying forest at the foot of a mountain. Its bright yellow petals cheered me up instantly. It reminded me of one I saw in the conservatory in Charleston so many years ago.* Ориентационная метафора употребляется в данном контексте на примере оппозиции «down-up» как яркий пример организации концепта happiness.

*I was fascinated by the variety of camellias in the book. Reds, pinks, whites. Variegated hybrids, Camellias from all over the world.* Гипербола используется, чтобы подчеркнуть богатство и красоту владений леди Анны.

*I cracked the spine and thumbed through page after page of beautiful camellias, pressed and glued onto each page, with handwritten notes next to each.*

*The spine of the book* – является эпифорой или стёртой метафорой. Стёртые метафоры, по мнению П.Я. Гальперина, представляют собой понятия, изношенные временем и хорошо прижившиеся в языке, их употребление мы воспринимаем как клишированное выражение.

*On the page that featured the Camellia reticulata, a large, salmon-colored flower, she had written: Edward had this one brought in from China. It’s fragile. I’ve given it the garden’s best shade.* Камелия сетчатая названа так за довольно заметную сеточку на лепестках венчиков. Сравнение на стыке с метафорой *salmon-colored flower* используется для того, чтобы в очередной раз подчеркнуть хрупкость и необычность сорта растения. Хозяйка очень тщательно заботилась о камелиях, что выделила ей лучшее «место под солнцем».

Описание каждого растения начинается прежде всего с того, что цветы были привезены дорогими ей людьми из дальних стран, что определённо

увеличивало ценность каждого сорта. *On the next page, near the Camellia sasonqua, she wrote: A Christmas gift from Edward and the children. This one will need extra love. It hardly survived the passage from Japan. I will spend the spring nursing it back to health.* Метафора *to nurse the flowers* построена по сходству того как мать выхаживает ребёнка, в данном контексте леди Анна относилась к своим растениям как детям, которые также нуждаются в заботе и любви.

Эллипсис используется для акцентирования внимания читателя к любимому месту леди Анны. *And that orchard. He helped her find all of the camellias.* Инверсия помогает читателю понять степень и серьёзность увлечения хозяйки дома. *My, did she love the camellias. No expense was spared when it came to Lady Anna's gardens*

Семантическое поле «уход за растениями» позволяет и читателю оценить серьёзность подхода к флористике. *On each page, there were meticulous notes about the care and feeding of the camellias – when she planted them, how often they were watered, fertilized, and pruned.*

Употребление лексемы *heart*, а также описание цветов в светлой гамме говорит о восхищении, которое вызывает вид растения на чувственную сферу. *I marveled at the pink-tipped white blossoms as my heart began to beat faster. The Middlebury Pink.*

Читатель получает цельную картину важных характеристик о цветке через употребление множества лексем в едином контексте, которые формируют семантическое поле «ценность», в которое входит сложность транспортировки, продолжительность жизни и суеверия связанные с растением. *I turned back to the book, and in the final pages before the Middlebury Pink, Lady Anna had pasted an entry from an old encyclopedia, detailing the story of the camellia's introduction to the New World. Their seeds were brought by ship from all over Asia and considered very valuable. According to this book, camellias can live for hundreds of years, which makes them the best secret keepers of all plants and trees. In Victorian times, people used to believe that if you made a wish under camellia tree, it would come true.*



Уникальность цветов переносит свойства на портрет героини, которая была их счастливой обладательницей в прошлом. *Your mother must have been a special person to have loved camellias the way she did.*

Трепетное отношение к растениям проявляется тем, что у каждого растения было не только название, но и ласковое имя, которое было придумано их хозяйкой лично. *She'd tagged each flower with its proper botanical name, but I favored the pet names she'd given each bloom.*

Эпитет *stunning* и сравнение цветов с дамами в платьях придаёт пышность и живость образу орхидей. *For instance, a stunning pink Cattleya was named "Lady Catalina." And a yellow Oncidium, which to me looked like a flock of ladies in fluffy party dresses, was called "Lady Aralia of the Bayou."*

Заметив эти причудливые имена, гостье оранжереи непременно хотелось показать что-то особенное дочери леди Анны, которая оказалась в этом тайном месте впервые. *"It's one of your mother's orchids. Its botanical name is Dendrobium, but look, she's written something else on it." "Lady Katherine of the Moors," She named the most beautiful orchid after you.* Орхидея Дендробиум на языке цветов символизирует изысканность и благородство. Гипербола функционирует как знак того, что этот аристократичный цветок леди Анна назвала в честь её дочери, чтобы подчеркнуть всю силу любви и уважения к ней. В абзаце выше метафорическая субмодель *цветок – любовь* реализуется в системе модели *цветок – наука*.

## 2.5. Метафорическая модель *цветок – власть*

Далее на примерах употребления оранжевого цвета мы разберём метафорическую модель *цветок – сила и власть*, которая имеет негативную коннотацию в романе.

*A vase of orange tiger lilies sat on the adjacent bedside table.* Ваза

выступает контейнерной метафорой, сосудом для воды, который символизирует космические воды, женское начало, плодородие, сердце [Скарюкина 2007]. В данном контексте ваза наполнена не только водой, но и цветами, что говорит о плодородии вод. Тигровая лилия символизирует гордость, изобилие и процветание. Стоит заметить, что эти цветы находились в спальне леди Анны, которая гордилась количеством и красотой своих цветов.

Довольно нетипично изображать розы в оранжевом цвете, т.к. они являются символом силы и власти. *He reached out to pluck the orange rose. "Ouch!" he cried. "This damn thing got me". He held out his hand, displaying a few drops of fresh blood, before dropping the rose and wedging the heel of his boot against the delicate petals.* Розы известны не только своей привлекательностью, но и шипами, ведь красота всегда должна иметь способ защиты [Кожевникова 2018: 51].

Спустя некоторое время главная героиня получает нежеланный подарок, который вызывает у неё испуг. *He handed me the orange roses [Jio 2013: 185]. I took them with trembling hands.* Сама героиня говорит откровенно о том, с чем ассоциируются у неё данные цветы. *The arrangement of orange roses that symbolized the terror of my past. As I passed the vase of orange flowers, their petals the color of a bright, hot flame.* Цвет лепестков выражен эпитетом, который оказывает большое воздействие на читателя, имея параллель с огнём, который воплощает страх Флоры. Ниже описано другое чувство, которое возникает у девушки при взгляде на розы оранжевого оттенка. *I looked away in disgust, resting my eyes on an orange rosebush a few feet away.*

Следующим пунктом нашего анализа будет гамма золотого цвета, которая формирует семантическое поле света. Лексемы *gold chain, lamp, a gold-trimmed chair, a gold-plated table lamp, the sunlight, the light from the lamp illuminated*, содержащие данный коннотативный элемент выделены в контекстах ниже. *Mrs.Dilloway lifted a gold chain from her neck. Two keys dangled from it.* Золотой ключ символизирует власть, тайну, свободу, а также

скрытое знание. В данном контексте домоправительница приоткрывает завесу, впуская Эддисон в личную комнату леди Анны.

Пространственная метафора типа «внутри» демонстрирует то, что героиня получает некое знание о хозяйке, проникая внутрь ранее неизведанных мест. *She inserted one in the locked door deep inside the room.*

Согласно Cambridge Dictionary глагол *to soak up* имеет дефиницию - *to understand and remember information well*. Глаза, как контейнер «впитывают» зрительный образ, который наполняет девушку новой информацией. *I peered into the doorway, letting my eyes soak up the scene as Mrs. Dilloway switched on a floor lamp.*

Золото во всех культурах связывалось с солнцем и олицетворяло свет и власть, богатство и ценность, совершенство и божественность, превосходство и великолепие. *A gold-plated table lamp, a gold-trimmed Louis XVI chair sat near the window, by a desk with a book splayed out.* Так и здесь мы отмечаем предмет мебели, который был выполнен во французском стиле и отличался богатством и изяществом.

*The sunlight had long since faded its pages.* Под воздействием света книги, служащие источником памяти могут потерять свою былую яркость. Так и человеку со временем свойственно стареть. Метафорический перенос, как отмечают Дж. Лакофф и М. Джонсон, представляет собой сложную мыслительную операцию, состоящую в том, чтобы абстрагировать какой-либо признак от одного предмета и увидеть его в другом [Jiu 2013: 394]. В данном контексте появляется мотив жизни, который выражен перенесением свойств книги на домоправительницу. *Mrs. Dilloway appeared frail, more so than I'd noticed before. The light from the lamp illuminated the wrinkles on her skin, the tiredness in her eyes.* На наш взгляд, английская лексема *glass* (стекло) и русская «глаз» могут выступать синонимами. Жизнь является хрупким материалом. Глаза выступают отражением внутреннего состояния пожилой женщины и выступают в данном контексте контейнерной метафорой.

*Mrs. Dilloway nodded, reaching up to a pewter jewelry box on the top shelf*

*of the bookcase. "Lady Anna found this," she said. I took the box in my hands and opened the lid, where I found a gold bracelet resting on the blue velvet lining.*

Лексические единицы подчеркнутые выше создают пространственную метафору вверху, которая задаёт ориентацию состояния благополучия. *Gold bracelet* как и *blue velvet* является символом благородства, утонченности, и вместе с тем бархат – это неременный атрибут богатства, помпезности, и даже, щегольства, что было характерно хозяйке поместья.

Супруг леди Анны имел такие черты характера как жёсткость и властность. Их сын, Десмонд, рассказывал о браке своих родителей следующее: *There was always a lot of fighting. He wanted her to be someone she wasn't, to keep her in this house, like a little bird on display in a golden cage. But she couldn't be confined that way. She wanted to be free* [Jio 2013: 235]. Фамилия лорда является говорящей и выбрана автором неслучайно. В переводе с английского означает «живой камень», что подчёркивает его холодность и бессердечность. Лорд владел богатым поместьем с изысканным интерьером и полагал, что если они живут в достатке, то Анна ни в чём не нуждается, он ожидал от неё полного повиновения и покорности. Ей же недостаточно было его любви, она не желала быть, как указывает автор в сравнении выше, птицей в золотой клетке.

Согласно концепции В.В. Заманской, «возникновение экзистенциального компонента сознания связано с тем моментом, когда человек впервые осознал глубину трагической сути своего существования», поэтому данный компонент присутствует в творчестве многих писателей, начиная с древности. Исследователь выделяет «экзистенциальный тип сознания», под которым подразумевает альтернативную художественному методу «катеорию, единицу и меру литературного процесса, репрезентирующую трагическое мировосприятие, ощущение дисгармонии, роковые предчувствия, состояние отчужденности, онтологическую беспомощность и одиночество» [Заманская 2002: 19].

Леди Анна, будучи экзистенциальной героиней, не может обрести

счастье на земле. Её смерть символизирует освобождение от этой власти и обретение покоя души.

Следующая модель *цветок – власть* представлена в виде медальона, который принадлежал хозяйке поместья. Он является одним из популярных украшений в викторианском стиле, хранящий в себе самую сокровенную тайну. *A flower that looked like a camellia had been engraved on the front. There was no doubt it was the necklace Mrs. Dilloway had described, the one she believed sheltered a precious item inside.*

Глагол *to shelter*, который в словаре имеет значение – *to protect a thing, from bad weather, danger, or attack* употребляется вместе с пространственной метафорой типа «внутри», что даёт понять читателю о том, что медальон служит оберегом для ценной вещицы внутри него, что придаёт таинственность сюжетной линии. Сын делится с гостьей воспоминанием о том, что мать никогда не снимала его, подчёркивая его драгоценность. *“It’s quite an antique. Pure silver. They don’t make them like that anymore.”* Замечая медальон супруги на шее Флоры, Лорд приказывает немедленно его снять, т.к. только супруга являлась его законной хозяйкой.

*Lord Livingston’s eyes narrowed* [Jio 2013: 281]. *Anger churned in Lord Livingston’s eyes. His eyes swelled with deep sorrow, madness, even.* Глаголы *narrowed, churned swelled* являются семантическими синонимами в данном контексте, которые усиливают гнев и ярость в глазах героя. Он не смог сохранить обладание над собой, теряя контроль, он впал в безумство.

Далее выделим ниже лексемы, образующие семантическое поле насилия, которое было неким проявлением власти. *He leapt to his feet, stumbling to the carriage house. When the door wouldn’t open, he kicked it down, pushing his way inside. A moment later, he returned holding an ax; He slammed the blade of the ax; he cocked the ax back again.* Топор в христианстве является символом власти и разрушения. В контексте нашего исследования акцентируем, что топор является символическим антиподом растительного символа (дерева). *“I should have destroyed this tree a long time ago,” he said.*

“*She had too much time think about life down here. Too much time to grow apart from me.”* Метафора *to grow apart* сопоставляет образ Анны и дерева, что подчёркивает отдаление супругов.

Эпитет *stately* придаёт мощь внешнему облику дерева, а олицетворения *pleading to be spared* и *branches flailing* (to flail – размахивают руками или ногами) используется для того, чтобы читатель мог максимально прочувствовать, что дерево, будучи живым организмом, борется за жизнь до последнего. *He slammed the blade of the ax into the tree’s stately trunk. Its branches swayed bravely, trying to hold on, pleading to be spared. The tree’s bushy top fell into a heap on the snowy ground, its branches flailing.* Параллелизм в данном контексте используется, чтобы подчеркнуть сближение явлений по сходству, так верхушка дерева как лицо живого организма в этот раз оказалась на земле, так и лорд падает на колени, пряча голову от своего горя. Стоит обратить внимание на то, что глагол *to bury* имеет несколько значений в т.ч. и «хоронить» *He fell to his knees, burying his face in his hands.*

Лорд думал, что избавившись от дерева он избавится от ярости и боли, которая осталась у него внутри после смерти леди Анны.

Итак, такие концепты как лилии, розы, предметы убранства, медальон, топор являются инструментами, выделяющими финансовую и психологическую силу, независимость, с помощью которых можно управлять волей и поведением других людей. Данные предметы находят своё применение в рамках метафорической модели *цветок – власть*, которая является одним из ключевых наименований, отражающих сложную и неоднозначную структуру сюжета в романе.

## 2.6. Метафорическая модель *цветок – опасность*

Жизнедеятельность человека связана с необходимостью справляться с трудными жизненными ситуациями, преодолевать конфликты, совладать с разнообразными угрозами. Отношение к опасностям обуславливает, детерминирует успешность существования человека в мире, продуктивность проживания собственной жизни.

Довольно часто в книгах будь то роман, детектив или научная фантастика персонажам приходится сталкиваться с различными сложностями на их пути. Соответственно у героев повествования под влиянием комплекса внешних и внутренних факторов формируются разные по характеру и содержанию отношение к миру, к своей роли в жизни, а также взаимоотношения с другими героями/объектами. Ниже мы рассмотрим функционирование семантического поля «опасность» и его репрезентацию в романе.

*Mr. Beardsley stopped and knelt down to pick up a large pink flower blossom lying on the pathway, marveling as it momentarily before tucking it into his pocket.* Пространственная метафора up-down используется для того, чтобы показать, что человек движется вниз по отношению к цветку, он спускается с почтением на колени, чтобы сорвать растение и ощутить его цвет и аромат как можно ближе. Неожиданным моментом в повествовании является то, что дворецкий любит прекрасным цветком, а затем «засовывает» его в карман брюк как какой-то предмет не имеющий особого значения.

*I wanted to stop and linger in the gardens, to soak up the beauty all around, but I followed Mr.Beardsley through a side door and descended a set of stairs.* Ориентационная метафора up-down демонстрирует, что героиня хочет ещё немного задержаться в этом раю, но не имеет возможности, т.к. с небес ей нужно спуститься на землю.

Приём антитезы используется автором для выражения контраста между внешней красотой дерева и внутренней дисгармонией героини. В данных строках противопоставляются два образа: образ прекрасной камелии представленной в разнообразных оттенках и образ холодного ветра. *After the*

*door closed, I turned to the window and gazed out at the camellia orchard, with its rows of elegant trees with showy blossoms in shades of pink, white, and scarlet. A cold wind seeped through the window frame, filling the air with an eerie, high-pitched hum. I shivered, wondering about the camellias and their secrets.*

В словаре глагол *seep through* означает to flow into or out of something through small holes, usually when this should not happen – даёт читателю понять о том, что ветер в данном контексте нежеланный гость.

Эпитеты *eerie, high-pitched* помогают воссоздать аутентичную атмосферу страха. Прилагательное *eerie* имеет синонимы *spooky, frightening, scary*. Использование синкретичной метафоры *high-pitched hum* создаёт акустический образ, который усиливает состояние беспокойства и даже навеивает ужас.

Глагол *to shiver* в значении дрожать, согласно словарю Кэмбриджа, употребляется в случае, когда человек чувствует холод, болен или испуган, что и ощутила в то время главная героиня.

Когда девушка увидела портрет, на котором была изображена фигура умершей хозяйки особняка, её охватил страх. Чтобы повысить эмоциональное воздействие на читателя используется риторический вопрос. *Could that be blood on the tips of her fingernails? I rubbed my own nails. Probably just a shadow.*

*The woman clutched a flower in her right hand. A pink camellia. I recognized the familiar petal structure and the shape of the leaf.* Лексема «to clutch» в данном контексте используется в значении – to take or try to take hold of something tightly, usually in fear, worry, or pain, что безусловно передаёт внутреннее беспокойство леди Анны за судьбу цветка. *Her sad eyes pierced mine, and I marveled at the emotion the artist had captured with the paintbrush.* Семантика метафоры *eyes pierced mine* заключается в том, что главная героиня была буквально загипнотизирована взглядом портрета леди Анны. С. Джио воссоздаёт атмосферу мистики и страха, т.к. портрет может прочесть сокровенные мысли героини.



Даже самые привлекательные цветы могут быть ядовиты. Об этом говорит описание одного цветка, с которым героине пришлось столкнуться в саду. *It's called Atropa belladonna*. Название Belladonna в переводе с итальянского языка на русский значит «красивая женщина» [Википедия 2018]. Родовое название (Атропа) получено растением благодаря греческой богине смерти. Семантическое поле «яд» реализуется в метафорической модели *цветок – опасность*. *It's highly poisonous plant. I remember the story of a gardener who had been hospitalized after accidentally rubbing his eye with a finger contaminated with the nightshade's sap. Even in small doses, the plant was noxious, and potentially lethal.*

В оранжерее Флора пробует плоды тех деревьев, которые принадлежали бывшей хозяйке. *I sank my teeth into the flesh of the fruit. Its skin disintegrated in my mouth, releasing a burst of sweet and sour that made my eyes shoot open and a smile spread across my face*. Вкушение спелых яств в данном контексте имеет определённую символику, которая даёт отсылку к Библии. Несколькими строками ниже мы узнаём, что это было непозволительно и даже опасно: *After her death, Lord Livingstone hasn't been able to face this place. He gave all of the servants strict instructions to leave it*.

Ориентационная метафора верх–низ употребляется для того, чтобы подчеркнуть мощь такого природного явления как ветер, а также приоткрыть завесу о приближающейся опасности. *The wind picked up as we walked down a grassy hillside dotted with purple wildflowers*. Здесь уже идёт речь не о садовых цветах, а о диких. Также меняется и палитра растений – это уже не нежно-розовые цветы, а фиолетовые, что говорит о некоторой тайне, которую скрывают растения. *Columbine – is the poison flower. It can kill you if you touch it*. Фиолетовая аквилегия символизирует раскаяние. Это можно интерпретировать тем, что Флора, заключив сделку с цветочным вором, планировала отыскать в саду редкий сорт камелий и т.к. она была честной девушкой чувство вины не оставляло её в покое.

*I knelt down to have a closer look. It's hard to believe that something so*

*beautiful could be poisonous*. Согласно приведённой оппозиции в данном контексте можно сделать вывод, что красота – страшная сила. Данный вид растения является реализацией метафорической модели *цветок – опасность*. Ниже подчёркнуты лексические единицы, которые формируют семантическое поле «падение». *I reached to touch a blossom and tripped on a protruding root. Holding Janie tight, I lost my footing and lurched left. I held out my left arm to blunt the fall, wincing when I felt a sharp pain on my wrist.* Ссылаясь на данный контекст можно вспомнить идиому to lose ground, которая имеет два значения: 1) падать; 2) сдавать позиции, утрачивать силу и влияние. Несмотря на запреты, героиня проникла в сад, где царит своя жизнь и свои законы. Нарушая их, героиня получает наказание, которое является предупреждением. *I'd fallen on a rusty rake, left with its prongs pointing upward. I set Janie safely on the ground before inspecting the injury. It was a deep scrape, and blood oozed from my wrist.* Потеряв равновесие, а с ним же и уверенность, героиня оказывается не просто на траве, а на ржавых граблях, которые заставляют задуматься героиню по правильному пути она идёт или нет.

*We walked through an arbor covered in red climbing roses. I held Janie closer so her arms wouldn't get pricked by a stray thorn.* Красный цвет ассоциируется в сознании людей с активным мужским началом и по своей природе имеет множество различных интерпретаций. Это цвет жизни, огня, войны, энергии, агрессии, опасности, импульса, эмоций, страсти, любви, радости, жизненной силы, физической силы и молодости. В романе «Последняя камелия» мы рассмотрим метафорическую модель *цветок – опасность*, которую мы выявляем через использование гаммы красных тонов и её связь с внутренним состоянием героев.

С точки зрения самосохранения особи, красный цвет – цвет крови, является признаком опасности. *A wall of rhododendrons lined the walkway, bloodred* [Jiu 2013: 49]. Синестезическая метафора используется выше для максимально точного зрительного и обонятельного восприятия.

Рододендроны обычно встречаются в розовом цвете. Довольно таки редко они бывают кроваво-красного оттенка, что безусловно говорит об опасности и имеет отсылку к недавней смерти леди Анны.

Образ ярко-красных тюльпанов (*a row of tulips, vibrant red*) символизируют страстную любовь. Согласно древней легенде, на месте где кровь несчастного персидского принца Фархада окропила землю, и выросли эти прекрасные цветы. Данная легенда послужила основой к сюжетной линии данного романа, по аналогии С. Джио выбрала камелии, которые зацвели после смерти леди Анны.

Как было описано выше, камелии представлены в нежной гамме цветов (белый и розовый). Здесь же мы встречаем абсолютно противоположный образ изящных деревьев. *Red camellias are bursting into bloom, as if they'd been painted by the Queen of Hearts*. Глагол *burst* обычно употребляется при характеристике самых ярких эмоций таких как: слёзы и смех. Также цветение выражено сравнительным оборотом, который имеет связь с червонной королевой, главной антагонисткой книги Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес», которая является воплощением ярости и гнева.

Следующее предложение выбрано из контекста где описывается, как дочь хозяйки поместья оказывается в саду несмотря на то, что ей было запрещено быть там без сопровождения родителей. *Katherine walked ahead, pretending to examine a red blossom on a tree*. Далее по сюжету начинается гроза, которая предупреждает о надвигающейся опасности.

Отношение личности к опасностям выражается в способности человека обнаруживать угрозы (сензитивность к опасностям) и выбирать способы реагирования в ситуациях опасности [Ткач 2017: 138]. Такие стихийные явления как ветер, гроза, цвет и сорт растений, библейские мотивы служат вспомогательными элементами, на основе которых автором формируется метафорическая модель *цветок – опасность*, помогающая читателю корректно интерпретировать настроение романа и предугадать дальнейшее развитие сюжета.

1. Повествование основано на взаимодействии бинарной оппозиции «жизнь – смерть», которая является ключевой в данном романе. Для метафорического моделирования концепта «жизнь» в рассмотренном произведении характерны сферы-мишени «рост», «цветение», «забота», «красота», «душа», «увядание». Модель *цветок – жизнь* подчёркивает взаимосвязь человека и природы, идею естественности и непрерывности развития, обретение внутренней гармонии у героев и возрождение новой жизни.

2. Такие концепты как книга, портрет, фотография, ароматы, растения, мысли главного героя реализуются в рамках метафорической модели *цветок – воспоминания*, которая является одним из базовых наименований, отражающих сложную и неоднозначную структуру наглядно-чувственного образа.

3. Анализ метафорической модели *цветок – наука* позволяет сделать вывод, что концепты «ценность», «уход» и «любовь» являются синтезом между знанием и бытием, что даёт возможность лучше понимать действительность.

4. Лилии, розы, предметы убранства, медальон, топор – являются инструментами, подчёркивающими финансовую и психологическую силу, независимость героев. Данные предметы находят своё применение в рамках метафорической модели *цветок – власть*, которая отражает сложную и неоднозначную структуру сюжета в романе.

5. Ветер, гроза, цвет и сорт растений, библейские мотивы служат вспомогательными элементами, на основе которых автором формируется метафорическая модель *цветок – опасность*, помогающая читателю корректно интерпретировать настроение романа и предугадать дальнейшее развитие сюжета.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Метафора как многогранный языковой феномен давно и тщательно изучается учёными-лингвистами. В свете данных научных представлений метафора видится не только как языковое явление, но и как средство концептуализации действительности, как гносеологический механизм, средство отражения нового знания в языке. Данное языковое средство помогает нам преобразовать существующую в сознании адресата языковую картину мира, ввести новую категоризацию в представление, казалось бы, хорошо известных феноменов. Важную роль при этом играет эстетический потенциал метафоры и её способность представлять эмоциональную оценку действительности.

Изначально нами были рассмотрены исторические подходы к изучению метафор, теоретические основы когнитивно-дискурсивного анализа метафоры как средства моделирования, а также изучено определение символа, его роль и функционирование в разных сферах жизни.

Методом сплошной выборки из произведения С. Джио «Последняя камелия» было выделено около 130 метафорических словоупотреблений. Полученные из источника лексические единицы были объединены в группы по метафорическим моделям с разной сферой-мишенью. В заключение 2-й главы работы были представлены выводы о том, что метафоры с исходной сферой «мир растений» являются значимым способом концептуализации жизни человека, в особенности в художественном дискурсе. Это во многом обусловлено детальной структурированностью исходной сферы и её принадлежностью к кругу ближайших интересов человека. Познавая, что представляет собой любовь, наука, семья, жизнь и каковы её основные свойства, человек активно использует аналогию с растительным миром, при этом основанием переноса становятся такие прототипические свойства растений, как их жизненная сила, развитие, красота, необходимость в

бережном уходе. В большинстве случаев в англоязычной лингвокультуре фитоморфные метафоры используются для репрезентации эмоциональной жизни человека, душевного состояния, а также для обозначения этапов жизни, духовного и социального роста. Особо следует отметить, что фитоморфные метафоры обладают ярко выраженным позитивным прагматическим потенциалом, акцентируют идею взаимосвязанности человека и природы, идею естественности и непрерывности развития.

Давая характеристику особенностям авторского стиля, в романе были отмечены различные стилистические средства, метафорические модели, психологический параллелизм, а также две сюжетные линии повествования. Художественная символика позволяет глубже понять идейно-тематическую составляющую романа, а во-вторых, значительно обогащает язык и сюжет романа. Цветовой символизм романа передаёт общие культурные представления, подтверждает стереотипы читателей и в то же время позволяет автору настроить их на определённый эмоциональный лад и буквально манипулировать эмоциями. Важные прототипические признаки концепта цветок «красота», «хрупкость», «недолговечность» – актуализируются и манифестируются в творчестве современной американской писательницы С. Джио и соотносятся с основными мотивами жизни, любви и смерти.

Анализом, проведённым в рамках данного научного исследования, не исчерпывается глубина предложенной темы. В работе были освещены лишь некоторые аспекты роли фитоморфной метафоры в современном романе. Данная работа может быть использована в курсах по стилистике современного английского языка, лингвистике текста, а также на занятиях по филологическому анализу художественного текста.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева К. А. Роль цветообозначений в создании эмотивной картины мира поэтического текста / Лексические и грамматические категории в свете типологии языков и лингвокультурологии / М-лы Всеросс. науч. конф. Уфа: Изд-во БашГУ, 2007. – 10 с.
2. Андреева К. А. Три этюда, посвященных роли авторских цветовых предпочтений в передаче концептов «любовь», «печаль», «смерть» (на материале трех стихотворений Д. Г. Лоуренса) // Вестник, 2010. – № 1. – С. 131–141.
3. Антология концептов / Под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – М.: Гнозис, 2007. – 512 с.
4. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель; пер. В. Г. Аппельрота. – М., 1957. – 184 с.
5. Аристотель. Поэтика: соч. в 4 т. / Аристотель; пер. М. Л. Гаспарова. – М., 1984. – С. 645–680.
6. Арутюнова Н. Д. Референция и проблемы текстообразования: Сб. науч. тр. – М.: Наука, 1988 – 238 с.
7. Арутюнова Н. Д. Теория метафоры / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журинской. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
8. Астахова Я. А. Художественный текст как источник сведений о лингвоцветовой картине мира // Преподаватель XXI ВЕК, 2013. – № 3-2. – С. 330–337.
9. Байрамова Л. Социально-языковая номинация с цветолексемами / Слово. Текст. Время. Новые средства языковой номинации в новой Европе. Материалы VII международной научной конференции / под. ред. М. Алексеенко, М. Кучинска. – Щецин, 2004. – 478 с.
10. Банин В. А. Метафора как оценочная номинация // Advanced Science, 2017. – № 2. – С. 48.

11. Барышева С. Г. Экзистенциальные архетипы и художественная литература XX века. Нижний Тагил: НТГСПА, 2010. – 184 с.
12. Бахтин М. М. Человек у зеркала. – Соч.: в 8 т. Т. 5. М., 1997. – С. 71.
13. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
14. Березина Т. Н. Возникновение позитивных и негативных базовых эмоций под влиянием базовых запахов // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Педагогика и психология, 2011. – № 3. – С. 59–69.
15. Березина Т. Н. Эмоционально обонятельный язык бессознательных коммуникаций в процессе человеческого общения // Национальный психологический журнал, 2013. – № 4 (12). – С. 20–30.
16. Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета: канонические. – Москва, 1994. – 298 с.
17. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – Республика, 1996. – 335 с.
18. Блэк М. Метафора / Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 153–172.
19. Боброва Е. А. Концептуальная метафора как средство категоризации окружающей действительности на примере метафоры движения по пути// Известия Иркутской государственной экономической академии (Байкальский государственный университет экономики и права), 2013. – № 3. – С. 28.
20. Богуславский В. М. Человек в зеркале русского языка, культуры и литературы. – М.: Космополис, 1994. – 238 с.
21. Будаев Э. В. Когнитивная теория метафоры: Новые горизонты, 2013 – С. 6–13.
22. Будаев Э. В. Когнитивная теория метафоры: генезис и эволюция // Вестник. – 2006. – № 3. – С. 37–45.
23. Будаев Э. В. Становление когнитивной теории метафоры // Лингвокультурология. – 2007. – № 1. – С. 19–35.



24. Будаев Э. В., Чудинов А. П. Когнитивно-дискурсивный анализ метафоры в политической коммуникации // Политическая лингвистика, 2008. – №3. – С. 37–48.
25. Будаев Э. В., Чудинов А. П. Когнитивные и риторические истоки «Метафоры, которыми мы живём» // Вестник. – 2006. – №6. – С. 68–70.
26. Будаев Э. В., Чудинов А. П. Когнитивные и риторические истоки теории Дж. Лакоффа // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики, 2012. – №14. – С. 11–15.
27. Вольф Р. Символизм. – Издательство: Арт-Родник, 2010. – 96 с.
28. Гардези А. М. Метафорическая номинация как механизм формирования образного компонента концепта «ПРОСТРАНСТВО» // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2013. – № 3-2 (21). – С. 58–61.
29. Гогоненкова Е. Ещё раз о месте метафоры в научном дискурсе: постнеклассический подход // Высшее образование в России. 2005. – № 1. – С. 141–147.
30. Голайденко Л. Н. Существительное *воспоминание* и особенности его функционирования в художественной прозе // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2015. – № 2-1 (44). – С. 58–65.
31. Григорьева Т. В. Метафорическая оппозиция верх – низ как способ языковой интерпретации действительности // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2014. № 2 (21). – С. 33–38.
32. Гусейнова Г. М. Концепты «Свет» и «Цвет» в художественной картине мира Ю.П. Казакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Махачкала: Дагестанский гос. пед. ун-т, 2009. – 24 с.
33. Золотницкий Н. Ф. Цветок бесстрастия и Маргариты Готье – камелия / Цветы в легендах и преданиях. – М.: Рипол Классик, 2013. – 324 с.
34. Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе. – Нижний Новгород, 2001. С. 14.

35. Зусман В. Г. Концепт в культурологическом аспекте / Межкультурная коммуникация: Учеб. пособие. – Нижний Новгород: Деком, 2001. – С.38–53.
36. Ивашкина Ю. А. Эмотивный компонент метафоры // Балтийский гуманитарный журнал, 2015. – № 3 (12). – С. 10–13.
37. Икупов В. А. Стертые метафоры – шаблоны познания. – 2009. – 21 марта [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/all/filosofiya/63119-stertyie-metaforyi-kakshablonyi-i-ogranichiteli-poznaniya> (дата обращения: 10.03.2018).
38. Истамгалин Р. С., Исеев Д. Р. Коллективная идентичность как метафора: философский дискурс // Социум и власть, 2017. –№ 4 (66). – С. 108–113.
39. Калашник В. С. Афористическое высказывание как семантический и стилистический компонент речи // Материалы Республиканской научной конференции “Германистика. Риторика. Стилистика”. – МГЛУ, 1994. – С. 64–72.
40. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Изд-во Перемена, 2002. – С. 101–271.
41. Кобылянская А. И. Символизм в произведении В. Вульф «На маяк» // Символ науки, 2016. – № 2-3 (14). – С. 84–87.
42. Кожевникова А. С. Авторская символика цветка камелии в романе С. Джио «Последняя камелия» // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики, 2017. – № 2. – С. 98–103.
43. Кожевникова А. С. Авторское использование метафоры цвета в романе С. Джио «Последняя камелия» // Языковое образование сегодня – Векторы развития, 2018. – С. 45–54.
44. Козлова М. М. Современный любовный роман как жанр массовой культуры // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2002. – № 2 (17). – С. 77–84.
45. Краткая энциклопедия символов // Персональный сайт Александра Грешенштейна. – 2012. – 26 июля [Электронный ресурс]. URL: <http://www.symbolarium.ru> (дата обращения: 22.08.2018).

46. Кудисова Е. А. Оценочно-семантические особенности зооморфных метафор с пейоративной коннотацией // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, 2015. – № 5-1. – С. 272–274.
47. Кузоятова О. С. Основные направления в когнитивных исследованиях метафоры // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2011. – № 4. – С. 119–126.
48. Куликова Н. А. Одорический код как объект лингвистического исследования (на материале прозы А. П. Чехова) / под ред. М. П. Котюровой. – Пермский гос. нац. Исслед. ун-т». Пермь, 2011. – С. 279–288.
49. Кульпина В. Г. Теоретические аспекты лингвистики цвета как научного направления сопоставительного языкознания: Автореферат дис. на соиск. уч. степ. доктора филол. наук – Российский университет дружбы народов. Москва, 2002. – 31 с.
50. Кульчицкая Л. В. Метафора в науке и научная метафора в аспекте когнитивной метафорологии: уточнение понятий // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2011. – № 4 (32). – С. 57–66.
51. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс; пер. с фр. под ред. и с примеч. В. В. Иванова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 266 с.
52. Левицкая О., Думер О. Цветовой символизм и мифологизм в романе Маргарет Митчел «Унесённые ветром» // Русский фольклор: материалы и исследования. – 2011. Т. 34. – С. 310–322.
53. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – Москва: Искусство, 1976. – 367 с.
54. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры – Таллин: Александра, 1992. – С. 191–199.
55. Лю Фанбин. Этапы развития и взаимосвязь понятий «метафора» и «цветонаименование» в языковой картине мира // Вестник Южно-Уральского государственного университета, 2017. – Т. 14. № 4. – С. 63–67.
56. Манерко Л. А. Концептуальная модель пространственного дискурса / Л. А. Манерко / С любовью к языку: Сб. науч. трудов. Посвящается Е. С.

Кубряковой. – М., Воронеж: ИЯ РАН, Воронежский государственный университет, 2002. – С. 389.

**57.** Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 266 с.

**58.** Махова И. Н., Чуднова О. А. Онтологические метафоры в немецкоязычной художественной прозе XVIII-XIX веков // Успехи современной науки и образования, 2016. Т. 6. – № 12. – С. 16–18.

**59.** Международный научно-исследовательский журнал / под ред. проф. А. В. Миллера. – Екатеринбург / М.: Европринт – 2013. [Электронный ресурс]. URL: [https://elibrary.ru/title\\_about.asp?id=33153](https://elibrary.ru/title_about.asp?id=33153) (дата обращения: 03.10.2018).

**60.** Миргородская С. Аромалогия: quantum satis // Персональный сайт Светланы Миргородской. [Электронный ресурс]. URL: <http://aromalogiaqs.narod.ru/> (дата обращения: 27.09.2018).

**61.** Миргородская С. Аромат-метафора владения миром, или ароматы в истории // Персональный сайт Светланы Миргородской. – 2017. – 28 сентября [Электронный ресурс]. URL: <https://efimir.ru/2017/09/28/aromat-v-istorii/> (дата обращения: 21.09.2018).

**62.** Мурзина Д. И. Его величество «бархат» – символ нежности, благородства, утонченности, богатства, помпезности, и даже, щегольства. – 2013. – 12 мая [Электронный ресурс]. URL: <https://museum-design.ru/yego-velichestvo-barkhat/> (дата обращения: 20.09.2018).

**63.** Нагнибеда Л. С. Функционально-когнитивная парадигма исследования метафоры // Studia Humanitatis, 2017. – № 2. – С. 16.

**64.** Никитин М. Б. Метафорический потенциал слова и его реализация / Проблема теории европейских языков / Отв. ред. В. М. Аринштейн, Н. А. Абиева, Л. Б. Копчук. – СПб: Изд-во «Тригон», 2001. – С. 37–38.

**65.** Парпалк Р. Общение в Интернете // Персональный сайт Романа Парпалака. – 2006. – 10 декабря [Электронный ресурс]. URL: <http://written.ru> (дата обращения: 26.07.2016).

66. Петерсон Л. Г. «Новая парадигма» образования: метафора или вектор развития? (концепция построения непрерывной системы российского образования на основе системно-деятельностного подхода) // Педагогическое образование и наука, 2014. – № 2. – С. 47–52.
67. Петров В. В. Язык и логическая теория: в поисках новой парадигмы / В. В. Петров // Вопросы языкознания, 1988. – № 2. – С. 41.
68. Пименова М. В. Концептология на современном этапе (способы исследования концептуальных структур) // Гуманитарный вектор, 2017. – Т. 12. № 5. – С. 13–22.
69. Питолин Д. В. Концептуальная диада «свой – чужой» метафорическое моделирование в современной художественной литературе на спанглише и афроамериканском английском: дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2016. – 262 с.
70. Померанцев И. Стекло как метафора зрения. – 2013. – 3 мая [Электронный ресурс]. URL: <https://rus.azatutyun.am/a/24976032.html> (дата обращения: 13.09.2018).
71. Попадинец Р. В. Прецедентное имя как свернутая метафора // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика, 2017. – Т. 7. № 4 (25). – С. 94–99.
72. Прохоров, Ю. Е. В поисках концепта. – М.: Икар, 2004 – 204 с.
73. Ревякина А. А. Художественные методы и литературные направления // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература, 2004. – С.38–43.
74. Ретунская М. С. Условия формирования оценочных номинаций в процессе коммуникации / Вестник Харьковского университета, 1987. – С. 37–41.
75. Риндисбахер Х. Д. От запаха к слову: Моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер». Ароматы и запахи в культуре // Новое литературное обозрение, 2000. №43. – С. 86–101.

- 76.** Свободная энциклопедия Википедия. Белладонна. – 2018. – 1 сентября [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B0> (дата обращения: 12.08.2018).
- 77.** Сильницкая А. С. Метафора как инструмент для мышления о конфликте // Вестник федерального института медиации, 2017. – № 1. – С. 123–139.
- 78.** Скарюкина Г. Символизм вазы – 2007. – 11 августа [Электронный ресурс]. URL: <http://www.slovarik.kiev.ua/symbol/v/129640.html> (дата обращения: 28.05.2018).
- 79.** Слышкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. – М.: Academia, 2000. – 128 с.
- 80.** Самаркина П. Тайна цвета – 2010. – 16 ноября [Электронный ресурс]. URL: <http://colorpsych.webspacer.ru/?color> (дата обращения: 07.08.2018).
- 81.** Тищенко С. Сущность метафоры и ее функции – 2015. – 21 июня [Электронный ресурс]. URL: [https://studbooks.net/770491/literatura/suschnost\\_metafory\\_funktsii](https://studbooks.net/770491/literatura/suschnost_metafory_funktsii) (дата обращения: 04.05.2018).
- 82.** Таджибова А. Н. Метафорическая модель: компоненты и функции // Север России: стратегии и перспективы развития материалы II Всероссийской научно-практической конференции, 2016. – С. 171–174.
- 83.** Ткаченко И. Г. Авторская концептосфера художественного текста (на материале сказки Новалиса «Голубой цветок») // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, 2009. № 10. – С. 247–250.
- 84.** Толстая С. М. Душа // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. – М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 162–167.
- 85.** Черкасова И. П. Лингвокультурный концепт «ангел» в пространстве художественного мышления: Монография. – Армавир: Ред.-издат. центр АГПУ, 2005. – 256 с.
- 86.** Шамне Н. Л., Янина В. В. Метафорическое моделирование непространственных сфер в современном английском языке // Вестник

Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание, 2014. – № 2 (21). – С. 39–45.

**87.** Шубрт И., Млинарж Я. Метафоры и их место в социологическом мышлении // Вторые давыдовские чтения Сборник научных докладов симпозиума / под ред. И. Ф. Девятко и Н. К. Орловой. – Институт социологии РАН. Москва, 2014. – С. 171–197.

**88.** Cuddon, J. A. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / Revised by C. E. Preston. – Penguin Books Ltd, 1999. – 1026 p.

**89.** D'Andrade R. & Egan M. Color and Emotion / American Ethnologist, 1974. – № 1. P. 49.

**90.** Dijk van T. A. Ideological discourse analysis / New Courant, 1995. – P.135–161.

**91.** Dijk van T. A. Ideology and discourse analysis / Journal of political ideologies, 2006. – 11(2). – P.115–140.

**92.** Dijk van T. A. Ideology: A multidisciplinary approach. – London, 1998. – 374 p.

**93.** Fadee, E. Symbols, metaphors and similies in literature: A case study of Animal Farm / Journal of English of Literature, 2011. – P.19–27.

**94.** Gibbs R. W. What's cognitive about cognitive linguistics // E. H. Casad (ed.). Cognitive linguistics in the redwoods: The expansion of a new paradigm in linguistics. – New York, 1996. – P. 27–53.

**95.** James J. «The Dead» / Published by Melville House Publishing, 2011. – 64 p.

**96.** Jio S. The Last Camellia. – N.Y.: Penguin Group, 2013. – 304 p.

**97.** Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. – Chicago: University of Chicago Press, 2003. – 276 p.

**98.** Levi-Strauss C. Structural anthropology. – New York; London, 1963. – Vol. 1. P. 94.

**99.** Musolff A. Metaphor and Political Discourse. Analogical Reasoning in Debates about Europe. – Basingstoke, 2004. – 224 p.

- 100.** Musolff A. *Metaphor Scenarios in Public Discourse / Metaphor and Symbol*, 2006. Vol. 21(1). – P. 23–38.
- 101.** Quinn E. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. 2nd Ed. – New York: Facts on File, Inc. An imprint of Infobase Publishing, 2006. – ы480 p.
- 102.** Semino E. *Metaphor in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, [Online] 2008. [Electronic resource]. URL: [https://www.academia.edu/553138/Semino\\_E.\\_2008\\_Metaphor\\_in\\_Discourse\\_Cambridge\\_Cambridge\\_University\\_Press?auto=download](https://www.academia.edu/553138/Semino_E._2008_Metaphor_in_Discourse_Cambridge_Cambridge_University_Press?auto=download) (дата обращения: 12.02.2018).
- 103.** Symons A. *The Symbolist Movement in Literature*. The Cornell University Library, 1908. – 216 p. [Electronic resource]. URL: <http://bookre.org/reader?file=1185295&pg=3> (дата обращения: 26.11.2017).