

«Лессінг»

**ОРІЄНТАЦІЙНА ОБРАЗ-СХЕМА *КОНТЕЙНЕР* У НОВЕЛІ ДОРІС
ЛЕССІНГ “TO ROOM NINETEEN”**

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДґРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗ-СХЕМИ В КОГНІТИВНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ.....	5
1.1. Концептуалізація дійсності у тексті у термінах образ-схем.....	5
1.2. Конституенти образ-схеми: ВНУТРІШНЯ ЧАСТИНА, МЕЖА, ЗОВНІШНЯ ЧАСТИНА	9
1.3. Феномен ПРОСТОРОВЕ “Я” крізь призму теорії концептуальної метафори.....	10
РОЗДІЛ 2. МЕТАФОРИЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОРІЄНТАЦІЙНОЇ ОБРАЗ- СХЕМИ <i>КОНТЕЙНЕР</i> У НОВЕЛІ ДОРІС ЛЕССІНГ “TO ROOM NINETEEN”.....	14
2.1. Репрезентація образ-схеми <i>КОНТЕЙНЕР</i> з орієнтацією IN-OUT	14
2.2. Метафоричні проєкції домену ПРОСТОРОВЕ “Я”	22
2.2.1. Внутрішня проєкція: MENTAL SELF	23
2.2.2. Межова проєкція: PHYSICAL SELF	24
2.2.3. Зовнішня проєкція: SOCIAL SELF	26
ВИСНОВКИ	29
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	31

ВСТУП

В галузі когнітивної лінгвістики численними є дослідження образ-схем, які відображають різноманітні просторові відношення і рух людини у просторі, які слугують основою для вживання різного роду понять, а також для утворення концептуальних метафор.

Образ-схеми як динамічні структури, які упорядковують повсякденний (фізичний, ментальний) досвід людини і становлять підґрунтя для його образної (вторинної) концептуалізації вже ставали предметом сучасних когнітологічних розвідок (Я. Бистров, С. Потапенко, М. Johnson, G. Lakoff, R. Langacker).

Найцікавішим є дослідження концептуальних метафор, утворених на основі когнітивних образ-схем, адже у них людина переносить власні структуровані знання та досвід про фізичний світ на абстрактні поняття, що дає їй змогу переосмислювати метафорично сукупність знань про світ. На прикладі новели Доріс Лессінг ми спробуємо дослідити роль образ-схеми *КОНТЕЙНЕР* у художньому тексті.

Актуальність дослідження зумовлена його відповідністю антропоцентричному спрямуванню і належністю до когнітивного вектора сучасних лінгвістичних студій, зокрема в контексті висвітлення параметрів образної концептуалізації сукупності знань про світ і специфіки мовного втілення процесів людського мислення на матеріалі художнього тексту.

Мета дослідження полягає у розкритті лінгвокогнітивної специфіки метафоричної концептуалізації орієнтаційної образ-схеми *КОНТЕЙНЕР* в англомовному художньому тексті.

Досягнення мети вимагає виконання таких **завдань**:

- окреслити процес концептуалізації дійсності на основі образ-схем, зокрема образ-схеми *КОНТЕЙНЕР*;
- виокремити основні структурні елементи образ-схеми *КОНТЕЙНЕР*;
- дослідити зв'язки між феноменом ПРОСТОРОВЕ «Я» та образ-схемою *КОНТЕЙНЕР*;

– висвітлити способи метафоричного втілення образ-схеми КОНТЕЙНЕР, які відбивають ідею жіночої самоідентифікації у суспільстві на матеріалі новели «To Room Nineteen»;

– визначити особливості метафоричних проєкцій MENTAL SELF, PHYSICAL SELF, SOCIAL SELF на прикладі головної героїні новели.

Об'єктом дослідження є образ-схема КОНТЕЙНЕР як засіб утворення концептуальних метафор. **Предметом** дослідження є концептуальні метафори, структуровані образ-схемою КОНТЕЙНЕР.

Матеріалом дослідження слугує новела британської письменниці Доріс Лессінг «To Room Nineteen».

Вибір **методики** дослідження зумовлений специфікою його об'єкта та обраним мовним матеріалом. Окрім загальнонаукових методів (аналіз / синтез, індукція / дедукція, узагальнення), у роботі використано спеціальні лінгвістичні методи: інтерпретаційний аналіз, метод концептуального аналізу, інструментарій теорії концептуальної метафори.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що в ній вперше запропоновано комплексний аналіз метафоричних проєкцій образ-схеми КОНТЕЙНЕР у новелі «To Room Nineteen».

Практичне значення дослідження визначається можливістю використання його результатів у подальшому вивченні функціонування образ-схем в оповідних текстах. Результати та висновки роботи щодо ролі образ-схеми КОНТЕЙНЕР у новелі «To Room Nineteen» можуть знайти практичне застосування у вивченні дослідниками особливостей художнього стилю письменниці Доріс Лессінг та тематики її творів.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури. Перший розділ роботи присвячений розгляду явища образ-схеми, а саме образ-схеми КОНТЕЙНЕР, а також аналізу явища ПРОСТОРОВЕ «Я». У другому розділі здійснено аналіз метафоричних репрезентацій образ-схеми КОНТЕЙНЕР у новелі «To Room Nineteen».

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДґРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗ-СХЕМИ В КОГНІТИВНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

1.1. Концептуалізація дійсності у тексті у термінах образ-схем

Розвиток когнітивної лінгвістики дозволив по-новому поглянути на проблему значення, як не лише відношення між словом і реальністю, а як результат мислення людини, яке виходить з її емпіричного досвіду (соціального, особистого, тілесного).

Як наслідок, значення, яке людина вкладає у слова, залежить від різноманітних моделей її досвіду, а саме: фреймів, концептуальних метафор, чи концептів. Такі повторювані моделі можуть втілюватися в різного роду абстрактних доменах повсякденного людського досвіду: «спереду-позаду», «ліворуч-праворуч», «частина-ціле», «центр-периферія», «внутрішнє-зовнішнє», «верх-низ» та ін. Проте ці моделі не є усталеними, а радше навпаки – людина видозмінює їх, зіштовхуючись з ними у кожній новій ситуації, і намагається впорядкувати дійсність, вписуючи її в них. Відповідно, людський розум осмислює побачене та відчуте, віднаходячи для цього ту модель, яка може найповніше виразити зміст поняття.

Уявлення людини про світ формує її досвід і мислення, які вона згодом переносить у текст, тому при вивченні текстів сьогодні все частіше беруться до уваги такі поняття когнітивної лінгвістики, як картина світу, концепт та фрейм.

Проблема осмислення варіацій дійсності, відображених і відтворених у мові, призвела до виникнення когнітивістики, яка вивчає те, як організоване людське мислення, адже мовне вираження інформації можливе лише після представлення її у свідомості людини та вибору способу її передачі. Одним із таких способів вираження інформації слугують когнітивні моделі. Когнітивні моделі присутні в усіх процесах категоризації, сприйняття, розуміння та впізнавання інформації. Вони є абстракціями, які структурують усе наше знання у процесі концептуалізації.

Потреба у застосуванні когнітивної моделі для аналізу оповідного тексту зумовлена осмисленням механізму, згідно з яким слова вибудовують смисли. Необхідно враховувати те, наскільки певні мовні засоби вписуються у структуру когнітивної схеми як когерентної нелінгвістичної структури знання [7, с. 23]. Когнітивна модель у дослідженні реальності допомагає вивчати співвідношення функцій і систем аналізованого явища і явища більш загального.

Людській свідомості властивий процес концептуалізації світу, як і саме явище концептуалізації дійсності в тексті. Термін «концептуалізація» тлумачать як процес систематизації та структуризації накопичених знань людини про навколишній світ і вербалізовану інтерпретацію образів та асоціацій [3, с. 66]. У своїй знаменитій праці «Women, fire and dangerous things» Дж. Лакофф [8, с. 281], тлумачить процес концептуалізації, який характеризується такими параметрами людського пізнання:

1. Здатністю створювати символічні структури (базові та образ-схематичні концепти) у відношенні до концептуальних структур, які мають місце в повсякденному досвіді людини;
2. Здатністю до метафоричного проектування структур різних сфер людського життя;
3. Здатністю утворювати когнітивні схеми: складні концепти (чи структури складних подій) й образ-схематичні структури.

Одним із видів когнітивних моделей є образ-схема. Вона, разом із фреймами, метафоричними й метонімічними репрезентаціями, згідно з теорією Дж. Лакоффа [8, с. 68], належить до ідеалізованих когнітивних моделей (idealized cognitive models) і має відношення до певного аспекту дійсності (схеми про предмети, події, людей або ситуації), що є одним з інтегральних складників нашої концептуальної системи, і знань людини про нього. Найпоширенішими образ-схемами, як правило, вважають такі поняття як CYCLE, CONTAINER, PATH, LINK, BALANCE CENTRE-PERIPHERY, адже

їхня структура може переосмислюватися безліч разів на базі різного емпіричного досвіду.

Схеми ПОВЕРХНЯ-ОБ'ЄКТ-КОНТЕЙНЕР-ВМІСТ відображають те, як людина рухається всередину закритого простору або назовні. Те, що розташоване зовні і всередині певного контейнера має різну помітність. Закриті простори у контексті такої схеми можуть бути як фізичними, наприклад «*in their gardened house*» і «*in Richmond*» у реченні «*And so they lived with their four children in their gardened house in Richmond and were happy*» [12, с. 5], так і метафоричними, як у реченні «*Yes, that is just so,*» said Susan, a bit dry, despite herself, thinking in secret fear how easy it was, how much nearer to the end she was than she thought» [12, с. 38], де контейнером виступає емоція – страх («*in secret fear*»).

Структура образ-схеми КОНТЕЙНЕР є базою для нашого розуміння того, що можна побачити де з точки зору споглядача. У своїй праці «Метафори, якими ми живемо» («*Metaphors We Live by*») Дж. Лакофф та М. Джонсон стверджують, що ми концептуалізуємо наше поле зору як контейнер і концептуалізуємо речі, які бачимо, як ті, що знаходяться всередині нього [9, с. 30]. Такий спосіб мислення зумовлений нашим емпіричним досвідом, який є результатом особливостей функціонування і будови людського тіла, адже воно також є контейнером, який взаємодіє з іншими контейнерами: людьми і предметами.

Як уже було згадано, ми застосовуємо схему КОНТЕЙНЕР, щоб концептуалізувати наше поле зору. В основі цієї схеми лежить поняття «*viewing metaphor*», запропоноване Р. Ленекером, яке пояснює складні взаємозв'язки між баченням, когніцією та граматикою. Це поняття може бути проілюстроване наступним чином: дивлячись в конкретному напрямку, споглядач окреслює максимальне поле зору, яке охоплює все, що можна побачити з певної точки спостереження. В межах цього поля споглядач зосереджується на меншій області, яку Р. Ленекер називає сценою («*the onstage region*») [11, с. 260]; у ній споглядач виділяє свою ціль – конкретний об'єкт, на якому сфокусоване

сприйняття споглядача. Взаємовідношення споглядача та об'єкта може будуватися на основі їх різноманітних конфігурацій в межах сцени. Ця ілюстрація, яка пов'язана зі здатністю людини бачити та сприймати об'єкти в полі свого зору, відповідає процесу концептуалізації у межах образ-схеми КОНТЕЙНЕР та має концептуальні відповідники: концептуалізатор (споглядач), профіль (об'єкт) і сцена – усі вони формують конструальне відношення.

Як уже згадувалося, когнітивні моделі, а саме образ-схеми використовуються як каркас для вживання різних понять. Окремої уваги заслуговує й метафоричне розширення таких понять. У контексті когнітивної лінгвістики метафора як концептуальний конструкт і метафора як мовний вираз мають принципові відмінності. Найперше, концептуальна метафора встановлює відповідності між доменом-джерелом та доменом-ціллю. Оскільки предметом дослідження є образ-схема КОНТЕЙНЕР з орієнтацією IN-OUT, варто зазначити, що метафори, утворені на її основі є орієнтаційними, у них відповідності між доменом-джерелом та доменом-ціллю наділені ознаками просторової орієнтації. Так, у вищезгаданому реченні *«Yes, that is just so,» said Susan, a bit dry, despite herself, thinking in secret fear how easy it was, how much nearer to the end she was than she thought»* [12, с. 38], реконструюється концептуальна метафора ЕМОЦІЯ є МІСЦЕЗНАХОДЖЕННЯ (де ЕМОЦІЯ – домен-ціль, а МІСЦЕЗНАХОДЖЕННЯ – домен-джерело) у відповідності з орієнтаційною метафорою ЕМОЦІЯ є КОНТЕЙНЕР, структурованою мапуванням У-ЗОВНІ (IN-OUT) та образ-схемою КОНТЕЙНЕР.

Отже, концептуалізація дійсності у межах образ-схеми КОНТЕЙНЕР відбувається за аналогією бачення та сприймання людиною об'єктів у полі свого зору.

1.2. Конституенти образ-схеми: ВНУТРІШНЯ ЧАСТИНА, МЕЖА, ЗОВНІШНЯ ЧАСТИНА

До структурних елементів КОНТЕЙНЕРА належать: ВНУТРІШНЯ ЧАСТИНА/ВМІСТ, МЕЖА, ЗОВНІШНЯ ЧАСТИНА. МЕЖА КОНТЕЙНЕРА надає йому певної форми (Рис. 1).



Рис. 1 Конституенти образ-схеми КОНТЕЙНЕР

Основна логіка цієї образ-схеми – щось знаходиться або всередині, або зовні контейнера. Одним зі способів вираження образ-схеми КОНТЕЙНЕР є використання прийменників in/out, які концептуалізуються у вигляді IN/OUT.

Концептуальні уявлення про людське тіло стали підвалинами для побудови багатьох образ-схем, зокрема й схеми КОНТЕЙНЕР, адже ми сприймаємо своє тіло як контейнер, як межу між внутрішнім та зовнішнім світами, самі знаходимося в різного роду контейнерах: фізичних (дім, кімната, місто, країна), і метафоричних (емоції, почуття, стани); крім того, ми можемо знаходитися і поза межами певного контейнера. Таким чином, людське тіло може виконувати функції кожного зі структурних елементів образ-схеми КОНТЕЙНЕР. Нижче наведені речення містять приклади концептуальної репрезентації тіла людини в ролі МЕЖИ КОНТЕЙНЕРА, ВМІСТУ КОНТЕЙНЕРА та ЗОВНІШНЬОЇ ЧАСТИНИ КОНТЕЙНЕРА.

Наприклад, у поданому нижче фрагменті тіло людини може слугувати вмістилищем для почуття – напруги, наближеної до паніки. В результаті, тіло

концептуалізується у вигляді метафори ТІЛО – МЕЖА КОНТЕЙНЕРА: «*But she was filled with tension, like a panic...*» [12, с. 15].

З іншого боку, людина може знаходитися у контейнері, тобто будівлі готелю, тому є ВМІСТОМ КОНТЕЙНЕРА: «*Suppose she said instead: Miss Townsend, I'm here in your hotel because I need to be alone for a few hours, above all alone and with no one knowing where I am*» [12, с. 30].

І, нарешті, знаходження людини може бути поза межами контейнера. У цьому випадку людина є його ЗОВНІШНЬОЮ ЧАСТИНОЮ, на що вказує прийменник *out*: «*It was a sensation that should have been frightening: to sit at her own bedroom window, listening to Sophie's rich young voice sing German nursery songs to her child, listening to Mrs. Parkes clatter and move below, and to know that all this had nothing to do with her: she was already out of it*» [12, с. 50].

Отже, конститuentами образ-схеми КОНТЕЙНЕР є ВНУТРІШНЯ ЧАСТИНА/ВМІСТ, МЕЖА та ЗОВНІШНЯ ЧАСТИНА.

1.3. Феномен ПРОСТОРОВЕ “Я” крізь призму теорії концептуальної метафори

Людина, пізнаючи світ, описує предмети навколо себе, надаючи їм ознак просторової орієнтації, таких як «праворуч-ліворуч», «уперед-назад», «вгору-вниз». Ці орієнтири, абстрактно поєднуючись з поняттями з різноманітних сфер людського життя, особливо з поняттями духовними і моральними, відтворюються у мові у формі орієнтаційної метафори, яка є одним із видів концептуальної просторової метафори. Концептуальна метафора проектує ознаки просторової орієнтації на абстрактні концепти, які ми не можемо фізично спостерігати. У цьому процесі беруть участь два домени: домен-джерело, який відповідає поняттю, що виходить із взаємодії людини з дійсністю та домен-ціль, тобто абстрактне поняття, на яке проектується властивості домена-джерела.

Концептуалізація внутрішньої структури людини також використовує її функціонування у просторі, як фундаментальний домен-джерело. В основі такої

концептуалізації людини часто лежить схема СУБ'ЄКТ-«Я», згідно з якою людина поділяється на суб'єкт й одне чи більше «я»; тут поняття суб'єкт виступає в ролі домена-цілі, а поняття просторове «я» є доменом-джерелом і може бути множинним, кожна з його варіацій може концептуалізуватися як людина, предмет чи місцезнаходження. Як наслідок, виникає потреба у встановленні співвідношення суб'єкта і множинного «я».

Суб'єкт – це наша сутність, те, що робить нас тими, ким ми є: наш суб'єктивний досвід, воля, свідомість, здоровий глузд. Іншими словами, суб'єкт – це унікальна особистість кожного з нас. На думку Дж. Лакоффа, суб'єкт є найважливішим складником метафори СУБ'ЄКТ-«Я». Поняття «я» у концептуалізації людини представляє все інше, що не входить у поняття суб'єкт: людське тіло, життєві події, вчинки та соціальні ролі. Різниця між суб'єктом та множинними «я» допомагає вивчати мовні вирази, що позначають просторові й соціальні відношення між цими поняттями й зрозуміти різноманітні варіації «я» та їх структуру.

Розглянемо найбільш релевантні для нашого дослідження схеми метафор множинних «я».

Людина зазвичай почувається безпечно й впевнено у знайомому їй, обжитому просторі, де може контролювати ситуації. І навпаки – у незвичному й чужому просторі, ми відчуваємо неспокій та небезпеку, оскільки тут нічого не можемо втримати під контролем. Такий досвід реалізується у метафорі *контроль суб'єктом внутрішнього «я» у своєму просторі, де внутрішнє «я»* метафоризується як *свій простір* для суб'єкта (Рис. 2). Суб'єкт, що *знаходиться у своєму просторі контролює внутрішнє «я»* і навпаки – поза межами цього простору контроль суб'єкта над внутрішнім «я» втрачається.

Згідно з цією метафорою, «я» концептуалізується як певний замкнений простір, де перебуває людина і в якому вона почувається у безпеці. Такий простір може бути домом, містом, кімнатою, країною тощо.

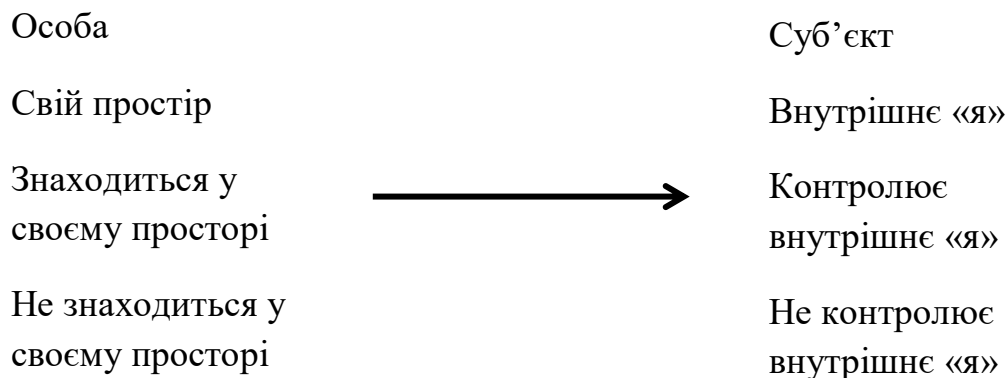


Рис. 2 Метафора *контроль суб'єктом внутрішнього «я» у своєму просторі*

Аби суб'єкт міг контролювати внутрішнє «я», він має знаходитися у такому просторі або ж у певній частині внутрішнього «я», де зазвичай і перебуває: в тілі, голові чи розумі. В такому випадку «я» метафорично сприймається як контейнер [10, с. 274]. Таким чином, суб'єкт, що *знаходиться у контейнері, контролює внутрішнє «я»*, а, перебуваючи поза межами контейнера, *не контролює внутрішнє «я»*. Ця метафора схематично зображується так (Рис. 3):

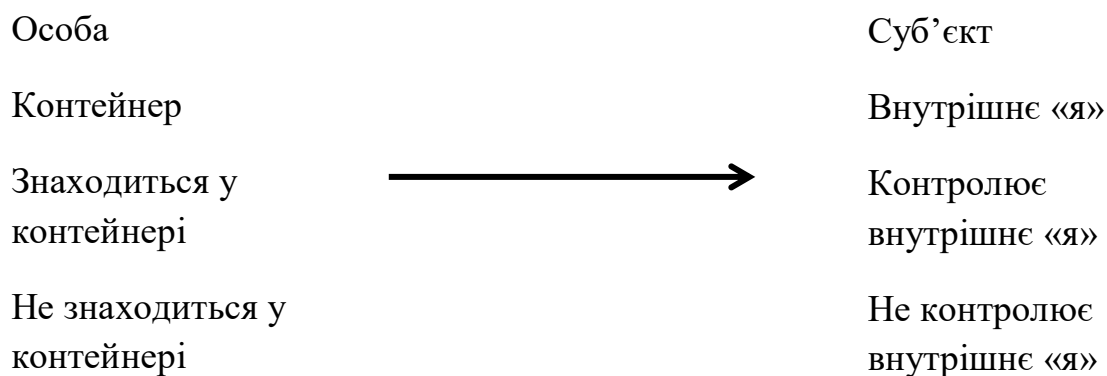


Рис. 3 Метафора «я» – контейнер

У реченні «*She saw herself making cakes for hours at a time in the big family kitchen: yet she usually bought cakes*» [12, с. 16] спостерігаємо приклад метафори *суб'єкт не знаходиться у контейнері – не контролює внутрішнє «я»*, оскільки

дивитися на себе (*she saw herself*) зсередини – неможливо, отже, суб'єкт знаходиться зовні контейнера.

Ще одна метафора – *соціальне «я»* концептуалізує відношення між суб'єктом та внутрішнім «я» на основі досвіду оціночних соціальних відносин між нами та іншими людьми (Рис. 4):

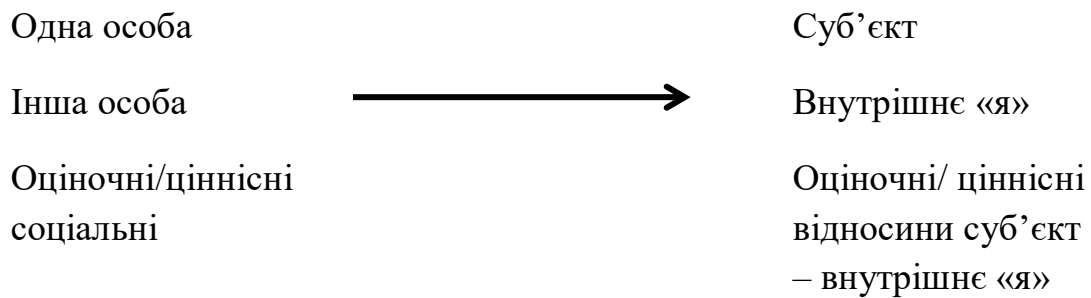


Рис. 4 Метафора *соціальне «я»*

З дитинства ми звикли давати оцінку нашим минулим вчинкам, сімейним ролям та майбутнім планам, тобто усьому, чим ми називаємо наше внутрішнє «я». Ця оцінка визначається у співвідношенні з оцінкою, яку дають наші батьки та інші люди тому, що ми робимо. Ця метафора носить загальний характер, тому в ролі домена-джерела можуть виступати різноманітні види соціальних відносин, як-от: друзі, батько/мати-дитина, коханці, противники, порадики, господар-слуга, співрозмовники, опікуни. [10, с. 277] Наприклад, у реченні «*There she sat on a bench and tried to calm herself looking at trees, at a brown glimpse of the river*» [12, с. 15] спостерігаємо приклад суб'єкта, який намагається заспокоїти внутрішнє «я» («*she...tried to calm herself*»). Такі дії притаманні соціальним стосункам між батьками та дітьми, отже тут суб'єкт – *батько/мати внутрішнього «я»*.

Отже, спираючись на вищезгадану метафору *контроль суб'єктом внутрішнього «я» у своєму просторі*, можемо стверджувати, що образ-схема КОНТЕЙНЕР використовується для утворення просторових орієнтаційних метафор, які концептуалізують внутрішню будову людини, а отже тісно пов'язана із феноменом ПРОСТОРОВЕ «Я».

РОЗДІЛ 2. МЕТАФОРИЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОРІЄНТАЦІЙНОЇ ОБРАЗ-СХЕМИ *КОНТЕЙНЕР* У НОВЕЛІ ДОРІС ЛЕССІНГ “TO ROOM NINETEEN”

2.1. Репрезентація образ-схеми *КОНТЕЙНЕР* з орієнтацією IN-OUT

Англійська письменниця, лауреатка Нобелівської премії з літератури Доріс Лессінг (1919 – 2013) у своїх творах часто піднімає теми людських сосунків, духовної трансформації людини, після яких вона сприймає себе й оточуюче середовище зовсім по-іншому. Ці теми відтворені через світосприйняття жінки присутні в оповіданні «To Room Nineteen» зі збірки «A Man and Two Women», опублікованої в 1963 році. У ньому ми спостерігаємо за головною героїнею – Сьюзен Роулінгс, жінкою, скаліченою і втомленою від безкінечної кількості обов’язків, завдань, обмежень і заборон, насаджених удаваним порозумінням, яке всього лише створює ілюзію щастя, порядку і контролю над своїм життям, а насправді – прикриває руйнування сімейних та подружніх цінностей, втрату любові й довіри у подружній парі.

Наступний етап дослідження став результатом метафоричного осмислення різних сфер дійсності, структурованих образ-схемою *КОНТЕЙНЕР*, що дало змогу виокремити домінантні поняттєві домени і дійти висновків про особливості репрезентації метафоричного концептуального простору у мовній свідомості письменниці. Найбільш помітними метафоричними втіленнями у творі є домени «ДІМ», «КІМНАТИ», «САД», «ШЛЮБ», «ТІЛО», «КІМНАТА В ГОТЕЛІ».

Домени «ДІМ», «КІМНАТИ», «САД»

Від самого початку твору стає зрозуміло, що для молодої сім’ї, коли у ній з’являються діти, необхідно придбати великий будинок у передмісті, оточений садом, тому що так було прийнято у тодішньому суспільстві. Оскільки подружжя у новелі – Метью та Сьюзен Роулінгс вважалися людьми «розважливими» та «розумними» («reasonable», «sensible»), це і стало наступним етапом у житті їхньої сім’ї: «*And so they lived with their four children*

in their gardened house in Richmond and were happy» [12, с. 5]. Для них цей будинок став осередком псевдоідилічного життя, куди і повернувся Метью після того, як вперше зрадив Сьюзен, щоб і надалі виконувати роль «зразкового» чоловіка. Ця зрада стала переломним моментом у сприйнятті Сьюзен їхнього спільного життя та змусила її згодом почуватися некомфортно у власному домі. *«And the next day Susan took them, dropped them, came back and found herself reluctant to enter her big and beautiful home because it was as if something was waiting for her there that she did not wish to confront»* [12, с. 15]. Для опису дому, кімнат і саду Лессінг вживає невеликий набір прикметників, зокрема «big», «beautiful», «large», «white», що свідчить про намір показати ці складники сімейного укладу стереотипними, такими, що нічим не вирізняються і обмежують індивідуальність Сьюзен, якою вона й заплатила за існування в ролі матері, дружини і домогосподарки. *«A high price has to be paid for the happy marriage with the four healthy children in the large white gardened house»* [12, с. 13].

У цьому будинку жила сім'я, за яку Сьюзен несла відповідальність і яка вимагала величезної кількості зобов'язань, що стали тягарем для жінки і висмоктували з неї всю енергію, вона стала ніби «добрином» для «людей у домі, які ростуть, наче рослини у воді. *«She was breaking her part of the bargain and there was no way of forcing her to keep it: that her spirit, her soul, should live in this house, so that people in it could grow like plants in water»* [12, с. 36]. Сьюзен шукала свободи – місця, де вона могла б забути на певний час про свої турботи, звільнитися від постійних переслідувань її помічниці по дому та дітей. Саме слово «свобода» (freedom) вказує на те, що дім, як закритий простір – контейнер та сім'я, що жила у ньому були свого роду в'язницею для Сьюзен. *«She was already looking back at those hours of sewing, cooking (but by herself) as a lost freedom which would not be hers. And the two months of term which would succeed the five weeks stretched alluringly open to her – freedom»* [12, с. 16]. Для Сьюзен щоденні обов'язки стали аналогом відбування тюремного строку – *«it was like living out a prison sentence»* [12, с. 22], *«She was a prisoner»* [12, с. 21].

Ця метафора теж є контейнерного типу, адже у в'язницях люди перебувають у камерах – замкнутих приміщеннях, звідки не можуть вибратися. Метафора ДІМ є В'ЯЗНИЦЯ разом з іншими метафорами у новелі, які ми опишемо нижче, утворює витриману метафору ЖИТТЯ є В'ЯЗНИЦЯ.

Примітно, що сцени, де Сьюзен перебуває у будинку часто зображають її біля вікна і вона виглядає назовні, дивлячись на річку, що текла попри дім. В таких сценах героїня нагадує в'язня, що бачить свободу лише через віконце в камері. Тут варто зосередитися на річці як символі свободи, адже в кінці твору смерть Сьюзен, що стала для неї визволенням, метафорично зображена як процес занурення в темну річку: «*She looked at herself, Susan Rawlings, **sitting in a big chair by the window in the bedroom, sewing shirts or dresses, which she might just as well have bought***» [12, с. 16]; «*One day she had gone up there after a lunch for ten children she had cooked and served because Mrs. Parkes was not there, **and she sat alone for a while looking into the garden***» [12, с. 25]; «*When they lay side by side or breast to breast in the big civilised bedroom **overlooking the wild sullied river**, they laughed, often, for no particular reason...*» [12, с. 13].

Відкривши чоловікові власні переживання, Сьюзен не отримує бажаної підтримки, а вислуховує припущення Метью про те, що єдиним шляхом до свободи для неї може стати хіба що смерть, яке стає своєрідним пророцтвом і також доповнює витриману метафору ЖИТТЯ є В'ЯЗНИЦЯ, СМЕРТЬ є ЗВІЛЬНЕННЯ. «*She tried to tell him, about her **never being free**. And he listened and said: «But Susan, what **sort of freedom** can you possibly want – **short of being dead!**»*» [12, с. 23].

Сад, яким оточений дім у Річмонді став для Сьюзен першим місцем, де вона могла бути на самоті, подалі від решти мешканців дому. Проте, тут вона зіштовхується із невидимим «ворогом», своїм внутрішнім демоном, який метафорично позначає нервові розлади жінки, спричинені втомою від повсякденного життя і неможливості змінити його. «*And she did not like being **in the garden at all, because of the closeness of the enemy – irritation, restlessness, emptiness**, whatever it was – which keeping her hands occupied made less dangerous*

for some reasons» [12, с. 17]; *«So she left the house and went to sit **in the garden** where she was screened from the house by trees. **She waited for the demon to appear and claim her, but he did not»*** [12, с. 20].

Іншим типом контейнера у новелі виступають кімнати. Кімнати будинку в Річмонді для Сьюзен є наче камерами у в'язниці, у яких за нею безперестанку «наглядають» діти, чоловік та місіс Паркс, що потребують уваги, де вона не може бути сама собою, адже, перебуваючи в домі, постійно повинна виконувати роль зразкової матері, дружини й господині дому, на що не мала достатньо сил. Навіть окрема кімнатка («Mother's Room»), в якій Сьюзен, за попередньою домовленістю, ніхто не мав права турбувати і вона могла бути там на самоті, не стала потрібним місцем для того, щоб жінка могла вгамувати свою тривогу. Ця кімната стала ще однією «кліткою» у домі, Сьюзен тут також почувалася, наче за ґратами. *«But now there was a room, and she could go there when she liked, she used it seldom: **she felt even more caged there than in her bedroom»*** [12, 25]; *«Then she took sewing up there, and the children and Mrs. Parkes **came in and out**, it had become another family room»* [12, с. 26].

Домен «ШЛЮБ»

Шлюб між Метью та Сьюзен у творі також метафорично набуває контейнерного вигляду. Це подружжя твердо вирішило зберегти свій шлюб і спочатку називає його «човником, повним безпомічних людей у бурхливому морі». Слово «повний» («full») – вказує на метафору ШЛЮБ є КОНТЕЙНЕР. *«So here was this couple, testing their marriage, looking after it, treating it like **a small boat full of helpless people in a very stormy sea»*** [12, с. 8]. Між ними, як і в будь-якій подружній парі виникають сварки та непорозуміння, проте вони швидко вирішують їх: *«And **the inner storms and quicksands** were understood and charted»* [12, с. 8]. Тут прикметник «внутрішній» («inner») також є синтаксичною ознакою образ-схеми контейнер.

На додачу, шлюб як контейнер став складовою витриманої метафори ЖИТТЯ є В'ЯЗНИЦЯ, проте у цьому випадку необхідно взяти до уваги

додаткові межі «поміркованості» та «тверезого мислення», які вимальовуються довкола шлюбу, що можна довести наступними прикладами.

Взявши собі основне правило – бути раціональними та розсудливими, знаходити вирішення будь-яких негараздів, аби лише не потрапити в «пастку» під назвою «розлучення», Метью та Сьюзен, натомість, самі стали заручниками власного становища. «*This is a story, I suppose, about a failure in intelligence: **the Rawling's marriage was grounded in intelligence***» [12, с. 3] – Фраза «grounded in intelligence» доводить, що їхній шлюб засновувався на «здоровому глузді», тобто від самого початку вони побудували довкола себе бар'єри «правильності», «раціональності», проте згодом почали страждати в такому союзі, який не дозволяли собі розірвати. «*But he was married to her. She was married to him. **They were married inextricably***» ; «*What is it that I share with **this person that shields all delight from me?***» [12, с. 12]. Вірніше, страждала лише Сьюзен, оскільки Метью повністю приймав свій спосіб життя зі зрадами, які його «раціональна» дружина сприймала як належне, тому що вони «нічого не значили», а отже, не могли зруйнувати шлюб. Тому Сьюзен стала заручником «поміркованості», що окреслювала свої межі довкола їхнього шлюбу, які не дозволялося перетинати. «*There was no need to use the dramatic words «unfaithful», «forgive», and the rest: **intelligence forbade them. Intelligence barred, too, quarrelling, sulking, anger, silences of withdrawal, accusations and tears. Above all, intelligence forbade tears***» [12, с. 12–13]. Окрім безпосереднього вживання слова «intelligence» на позначення певних обмежень, накладених «поміркованістю», у творі присутні й інші фрази, використані з цією метою, що є метафорично структурованими образ-схемою КОНТЕЙНЕР з орієнтацією IN-OUT, як-от: «*in order*», «*in control*», «*it was out of question*», «*not in order, it was out of court*».

Згодом Сьюзен та Метью зовсім віддалилися одне від одного, стали чужинцями, яких втримував разом лише обов'язок зображати «щасливу» сім'ю: «*They were lying side by side in this house like **two tolerably friendly strangers***» [12, с. 33]. Навіть зізнавшись одне одному в тому, що вони мають коханців (хоч

Сьюзен і вигадала свого), розуміючи, що між ними зникли і кохання, і довіра, вони все одно не можуть уявити себе у шлюбі з кимось іншим. *«It is a bit impossible to imagine oneself married to anyone else, isn't it?»* [12, с. 52] Коли Метью запропонував почати проводити час вчотирьох, Сьюзен із жахом зрозуміла наскільки низько вони опустилися, наскільки фальшивими були їхні стосунки і що вона не може брехати собі, керуючись «поміркованістю» і відповідати очікуванням Метью, тому вибрала єдиний для себе шлях визволення з цього становища – самогубство.

Домен «ТІЛО»

Тіло Сьюзен у творі так само стає контейнером, у більшості випадків – для емоцій та почуттів. *«But she was filled with tension, like a panic...»* [12, с. 15]; *«She was filled with emotions that were utterly ridiculous...»* [12, с. 21]; *«...she had to go right away to the bottom of the garden until the devils of exasperation had finished their dance in her blood»* [12, с. 25] .

Емоції, що переповнювали Сьюзен були здебільшого негативними, їх викликав дім у Річмонді, сад, присутність дітей чи місіс Паркс. Часто наплив цих емоцій описувався як «вторгнення». *«When I go into the garden, that is, if the children are not there, I feel as if there is an enemy there waiting to invade me»* [12, с. 17]; *«He is lurking in the garden and sometimes even in the house, and he wants to get into me and take me over»* [12, с. 28]; *«But at the same time something inside her howled with impatience, with rage...»* [12, с. 26]; *«...Susan was more and more often threatened by emptiness. (It was usually in the garden that she was invaded by this feeling...)*» [12, с. 12] – цікаво, що в Річмонді Сьюзен боялася «порожнечі» («emptiness»), що можна трактувати як страх відсутності задоволення і радості від свого життя, хоча воно і було, на перший погляд, бездоганим. Натомість в кімнаті номер 19 вона насолоджувалася цією порожнечею. Ніхто з сім'ї не знав де вона знаходиться і Сьюзен, користуючись цією анонімністю, відгороджувала себе на деякий час від усього світу і скидала з себе тягар щоденних обов'язків як матері, дружини і господині дому, звільнялася від цих ролей, аби відновити сили: *«And then she went back to the chair, empty, her mind a blank»* [12, с. 42].

«*She felt as if **her shell** moved here, with her family, answering to Mummy, Mother, Susan, Mrs. Rawlings.*» [12, с. 43] – коли Сьюзен повертається з кімнати 19 в Річмонд, автор показує її тіло лише як оболонку, але, на диво, виконувати соціальні ролі вона здатна, навіть робить це ще краще. Те, що мало б знаходитися всередині неї – душа Сьюзен, її сутність – залишилася в тій же кімнаті 19. Ця метафора ще раз підкреслює те, що ті соціальні ролі, які нав'язувалися жінці суспільством не залишали у її житті місця для індивідуальності й особистого простору, і зводили її життя до набору функцій, які вона була зобов'язана виконувати під загальне схвалення інших. Згідно з цією метафорою, душа Сьюзен вже не була прив'язана до тіла чи до ролей, які воно виконувало, а звільнилася, віднайшла власний простір, де зцілювалася і відроджувалася. Можна припустити, що в цьому випадку метафора ТІЛО є В'ЯЗНИЦЯ також доповнює витриману метафору ЖИТТЯ є В'ЯЗНИЦЯ.

Домен «КІМНАТА В ГОТЕЛІ»

Метафора тіла Сьюзен як оболонки, вміст якої залишався у кімнаті номер 19 зображає ніби подвійне існування головної героїні, ніби вона живе в двох місцях одночасно. Як метафорично у творі розділяються її тіло і душа – так і відділилася справжня особистість Сьюзен від тих стереотипних жіночих образів, з якими вона в усіх асоціювалася. «...*her soul was in Room 19 in Fred's Hotel; she was not really here at all*» [12, с. 50]; «*This room had become **more her own than the house she lived in***» [12, с. 43]. Її втечі до готелю Фреда стали першим способом визволення з контейнера-в'язниці, у якому вона жила. Проте кімната 19 як контейнер вже має зовсім інші характеристики. Тут Сьюзен набиралася сили продовжувати вести той самий спосіб життя, але вже маючи надію на те, що завжди матиме у своєму розпорядженні цей маленький острівця особистого простору, як ковток свіжого повітря. Кімната номер 19 стала ніби частиною Сьюзен, де та відчувала, що ще не втратила себе справжню, що її особистість не покалічили, не деформували ті ролі, які вона досі виконувала: «*For a year now I've been spending all my days in a very sordid hotel room. **It's a place where I'm happy. In fact, without it I don't exist***» [12,

с. 51]; *«Here I am, she thought, after all these years of being married and having children and playing those roles of responsibility – and I’m just the same. Yet there have been times I thought that nothing existed o me except the roles that went with being Mrs. Matthew Rawlings. Yes, here I am, and if I never saw any of my family again, here I would still be...»* [12, с. 42]. Проте Метью, схвилюваний частою відсутністю дружини, розшукує її схованку з допомогою детектива, тим самим вторгається в особистий простір дружини і руйнує цілющу ауру, що існувала в кімнаті, впускає туди демонів, що переслідували Сьюзен. Тепер вона могла бути там з його мовчазної згоди, знову ставати там місіс Роулінгс, адже Метью міг в будь-який момент зайти туди і знову нагадати їй про її обов’язки, заявити свої права на неї. *«Her husband had searched her out. (The world had searched her out.) The pressures were on her. She was here with his connivance. He might walk in at any moment, here, into Room 19»* [12, с. 47]. Вона знову стала заручницею, номер готелю став ще однією камерою, куди будь-хто з її дістатися, зателефонувати і змусити Сьюзен безперестанно виконувати очікувані соціальні ролі. *«Instead of the soft dark that made her dash blindly about, muttering words of hate; she was impelling herself from point to point like a moth dashing itself against a windowpane, sliding to the bottom, fluttering off on broken wings, then crashing into the invisible barrier again»* [12, с. 48].

У відчаї Сьюзен розуміє, що без цілющої аури кімнати 19 вона не зможе далі існувати, що усе те, чим вона була до цього: дружиною Метью, матір’ю їхніх дітей – не має значення, адже на ці ролі можна легко знайти будь-кого іншого, а вона повинна бути присутньою у такому «спектаклі» лише аби створювати красиву картинку «раціональної» сім’ї. *«And what did it matter whether he married Phil Hunt or Sophie? Though it ought to be Sophie, who was already the mother of those children...»* [12, с. 57]. Сьюзен надто цінує свободу, аби знову повертатися до будинку в Річмонді, тому вибирає найнадійніший спосіб звільнитися з цієї «в’язниці» – самогубство: *«She was quite content lying there, listening to the faint soft hiss of the gas that poured into the room, into her lungs, into her brain, as she drifted off into the dark river»* [12, с. 58].

Отже, стає очевидно, що, оскільки головна героїня вибрала смерть як шлях до свободи, то наші припущення про наявність у творі витриманої концептуальної метафори ЖИТТЯ є В'ЯЗНИЦЯ є доречними і, на додачу, вписуються в терміни образ-схеми КОНТЕЙНЕР з орієнтацією IN-OUT, адже в'язницею зазвичай вважається замкнений простір.

2.2. Метафоричні проєкції домену ПРОСТОРОВЕ «Я»

Крізь призму орієнтаційної метафори-контейнера у творі також можна розглянути такі проєкції домена ПРОСТОРОВЕ «Я», як MENTAL SELF (внутрішня проєкція), PHYSICAL SELF (межова проєкція), SOCIAL SELF (зовнішня проєкція).

Згідно з метафорою *контроль суб'єктом внутрішнього «я» у своєму просторі* суб'єкт може контролювати свої «я» лише якщо знаходиться у певному просторі – безпечному та знайомому для нього, або ж всередині «я». На початку новели автор показує, що суб'єкт Сьюзен не знаходиться там, де йому належить бути – у її тілі, мозку, голові тощо. Це відразу вказує на проблему Сьюзен – вона втратила свою сутність і, відповідно, не в змозі контролювати свої множинні «я». Наведемо приклади із твору, щоб проілюструвати сутність особистості Сьюзен: «*As if **essential Susan** were in abeyance, as if she were in cold storage*»; «*What, then, was this **essential Susan**? She did not know*» [12, с. 14]. Оскільки Дж. Лакофф вважає, що суб'єкт – це найважливіший складник метафори *суб'єкт-«я»*, то можна стверджувати, що фраза «*essential Susan*» вказує саме на суб'єкт Сьюзен, який перебуває у стані бездіяльності, ніби у «холодильнику» («*as if she were in cold storage*»), а отже, не в змозі контролювати усі «я» Сьюзен. Проте надію дає усвідомлення Сьюзен, що їй бракує важливої частини своєї особистості. Далі наведені ще кілька прикладів із твору, що доводять знаходження суб'єкта поза межами свого простору і його неспроможність контролю над множинними «я». «*She was hardly able to contain herself until they came back*» [12, с. 15]; «*She looked at herself, Susan Rawlings, sitting in a big chair by the window in the bedroom, sewing*

*shirts or dresses, which she might just as well have bought» [12, с. 16]; «Susan did not tell Matthew of these thoughts. They were not sensible. **She did not recognize herself in them» [12, с. 17].***

На здатність суб'єкта контролювати усі «я» Сьюзен впливало також і місце, де перебувала сама Сьюзен. Знаходячись у будинку в Річмонді суб'єкт залишався бездіяльним, проте в кімнаті номер 19 він відроджувався, відновлював контроль над своїми «я» і Сьюзен віднаходила «справжню» себе. Кімната номер 19 стала «своїм простором» для суб'єкта Сьюзен. «*This room had become **more her own than the house she lived in» [12, с. 43].***

Нижче опишемо метафоричні проєкції трьох типів «я» Сьюзен: MENTAL SELF, PHYSICAL SELF та SOCIAL SELF – під та поза контролем суб'єкта.

2.2.1. Внутрішня проєкція: MENTAL SELF

Внутрішня проєкція MENTAL SELF відображає внутрішній стан Сьюзен і, оскільки це «я» не контролювалося суб'єктом, то контроль над ним перебирали різного роду емоції. «***She was possessed by fever** which drove her out again, downstairs, into the kitchen, where Mrs. Parkes was making cake and did not need her, and into the garden» [12, с. 15]; «She was again restless, **she was possessed by restlessness» [12, с. 19]; «She was possessed with resentment** that the seven hours of freedom in every day (during weekdays in the school term) were not free...» [12, с. 21].* – прикметник «possessed», що означає «одержимий», прямо вказує на відсутність контролю суб'єкта над своїм «я», яким натомість керують негативні емоції. Сьюзен відчувала, що в таких умовах вона дуже близька до нервового зриву, який вбачався їй у вигляді демона, що з'являється у саду. Цей демон мав намір оволодіти нею, взяти все під свій контроль: «*He is lurking in the garden and sometimes even in the house, **and he wants to get into me and take me over» [12, с. 28].*** У кімнаті номер 19 суб'єкт Сьюзен почав відроджуватися. Жодні «демони» не мали контролю над нею, натомість всередині вона відчувала порожнечу – простір для розвитку і відновлення її покаліченої сутності. «*And then she went back to the chair, **empty**, her mind a blank» [12, с. 42];*

«For the most part, she wool-gathered – what word is there for it? – brooded, wandered, simply went dark, **feeling emptiness run deliciously through her veins like the movement of her blood**» [12, с. 42–43]. Повертаючись додому вона відчувала, що все частіше перебуває у гармонії, її суб'єкт почав контролювати її почуття і думки, проте дім у Річмонді все одно не був *своїм простором* для суб'єкта, тому Сьюзен необхідно було їздити до кімнати 19, аби відновлювати свої сили: «All these things **she did cheerfully, willingly**. But she was thinking all the time of the hotel room; she was longing for it with her whole being» [12, с. 41].

Оскільки в домі в Річмонді ментальним «я» Сьюзен керували негативні емоції, то це вказує на відсутність контролю над ним суб'єкта, і робить дім у Річмонді *не своїм простором* для суб'єкта.

2.2.2. Межова проєкція: PHYSICAL SELF

Межова проєкція PHYSICAL SELF у новелі – це тіло Сьюзен. Як у випадку з її внутрішнім станом, суб'єкт втрачає контроль і над фізичним «я» героїні. Це характеризується нераціональною поведінкою Сьюзен та не усвідомленістю нею власних дій: «One day **she found herself kneeling by her bed and praying**: «Dear God, keep it away from me, keep him away from me» [12, с. 26–27]; «Susan Rawlings, thinking these thoughts, **found that she was prowling through the great thicketed garden like a wild cat**: she was walking up the stairs, down the stairs, through the rooms into the garden, along the brown running river, back, up through the house, down again...» [12, с. 32–33].

Те, як Сьюзен бачить свої соціальні обов'язки автор також зображає через фізичне «я» жінки. Діти та чоловік для героїні були «болючим тягарем», «рукою, що здавлювала її мозок». «Then she returned to the family, wife and mother, smiling and responsible, feeling as if the pressure of these people – four lively children and her husband – **were a painful pressure on the surface of her skin, a hand pressing on her brain**» [12, с. 22]. Необхідність її постійної присутності поруч із родиною робила Сьюзен заручницею, не дозволяла бути наодинці з собою, на неї завжди чекали певні обов'язки, де б вона не була.

«Susan prowled over wild country with the telephone wire **holding her to her duty like a leash**. The next time she must telephone, or wait to be telephoned, **nailed her to her cross**» [12, с. 34]. Наведені приклади доводять відсутність контролю суб'єкта над фізичним «я» Сьюзен. Її діями керували або ті ж негативні емоції, або почуття обов'язку перед родиною. Ці дії носять безладний характер і завдають жінці страждань.

В кімнаті номер 19 стан тіла Сьюзен набуває зовсім іншого характеру. Ми більше не бачимо сцен з хаотичним пересуванням у просторі, усі рухи та дії героїні усвідомлені, вона перебуває у стані спокою та задоволення, що свідчить про повернення контролю суб'єктом. «*From the chair, **when it had rested her, she went to the window, stretching her arms, smiling, treasuring her anonymity, to look out***» [12, с. 41–42]. Проте в кінці, коли Метью вивідав куди їздить Сьюзен, тим самим порушивши її межі її особистого простору і кімната готелю перестала бути *своїм простором* для суб'єкта жінки, її фізичним «я» знову оволоділи «демони», її нервові розлади повернули собі контроль над тілом: «*Instead of the soft dark that had been the room's air, were now waiting for her **demons that made her dash blindly about, muttering words of hate; she was impelling herself from point to point like a moth dashing itself against a windowpane, sliding to the bottom, fluttering off on broken wings, then crashing into the invisible barrier again***» [12, с. 48].

Отже, розглянувши зображення поведінки та фізичних відчуттів Сьюзен в домі в Річмонді та у кімнаті номер 19, можна стверджувати, що у першій локації поведінка жінки безладна та неусвідомлена, що свідчить про відсутність контролю суб'єкта над фізичним «я», а в другій вона стає спокійною та врівноваженою, тобто тут суб'єкт віднаходить контроль над фізичним «я».

2.2.3. Зовнішня проєкція: SOCIAL SELF

Зовнішня проєкція SOCIAL SELF позначає соціальні ролі, які виконувала Сьюзен. В описі метафоричної проєкції цього «я» головної героїні також

використаємо метафору *контроль суб'єктом внутрішнього «я» у своєму просторі*, а також метафору *соціальне «я»*.

На початку твору ми бачимо Сьюзен – жінку, яка в цілому задоволена своїм життям, її почуття тривоги ще не є досить сильним. Наймолодші її діти йдуть до школи, що означає кілька годин вільного часу щодня, які Сьюзен планує присвятити самій собі і повернення собі образу «жінки з власним життям». «*These hours, so Susan saw it, would be the preparation for her own slow emancipation away from **the role of hub-of-the-family into woman-with-her-own-life***» [12, с. 13–14]. Такий процес, в контексті метафори *контроль суб'єктом внутрішнього «я» у своєму просторі*, потребує контролю суб'єкта над соціальним «я». Проте далі бачимо першу ознаку протилежного: «*First, I spent twelve years of my adult life working, **living my own life**. Then I married, and from the moment I became pregnant for the first time **I signed myself over, so to speak, to other people. To the children***» [12, с. 15–16]. Сьюзен «передала право власності» над своїм життям дітям, тобто повністю віддалася соціальній ролі матері і пожертвувала заради неї усім, що мала до цього: роботу, власне житло, особисте життя. Тому сама вона вже не могла вирішувати яку роль їй виконувати, це визначала в основному її родина. Коли у Сьюзен почали проявлятися перші ознаки неврозу — стала помітною відсутність контролю суб'єкта над соціальним «я» — Сьюзен стало важко виконувати ролі зразкової матері та дружини. «*On the fourth day of these so welcome holidays, **she found she was storming with anger at the twins**, two shrinking beautiful children who (and this is what checked her) stood hand in hand looking at her in secret disbelief. **This was their calm mother, shouting at them***» [12, с. 17]. Якщо спробувати об'єднати метафори *контроль суб'єктом внутрішнього «я» у своєму просторі* і *соціальне «я»*, то можна стверджувати, що наявність чи втрата контролю суб'єкта над множинними «я» впливає на відношення між суб'єктом та внутрішнім «я» на основі досвіду оціночних соціальних відносин між нами та іншими людьми. Приклади такого впливу у творі наведені нижче.

У виокремленому контексті «*Susan did not tell Matthew of these thoughts. They were not sensible. **She did not recognize herself in them***» [12, с. 17] репрезентовано відношення між суб'єктом та «я» як стосунки між незнайомими людьми. Суб'єкт «не впізнає» внутрішнє «я» жінки, воно є для нього наче чужим. Це також підтверджує той факт, що суб'єкт не має контролю над внутрішнім «я» Сьюзен. У наступних прикладах відносини між суб'єктом та внутрішнім «я» набувають агресивного характеру. Дієслова «*force myself/herself*», «*made herself*» свідчать про те, що, очевидно ці відносини стали схожими на відносини між насильником та жертвою. «*She would put the car into the garage, go up to her bedroom, and sit, hands in her lap, **forcing herself to be quiet***» [12, 19]; «*She said to herself: **I've got to force myself to say...***» [12, 23] ; «***She made herself walk over to the bench***» [12, с. 28].

У творі також натрапляємо на приклади відносин між суб'єктом та «я», які базуються на соціальних відносинах між знайомими, один з яких оцінює іншого. «*She sighed, and smiled, and resigned herself – she made jokes at her own expense with Matthew over the room. **That is, she did from herself she liked, she respected***» [12, с. 26]; «***She disliked very much this woman who lay here, cold and indifferent beside a suffering man, but she could not change her***» [12, с. 37]. Фраза «*but she could not change her*» також вказує на відсутність у суб'єкта контролю над внутрішнім «я». Спираючись на наведені приклади, можна припустити, що, оскільки суб'єкт Сьюзен перебуває в домі у Річмонді, тобто не у своєму просторі і не має контролю над її соціальними «я», тобто ролями матері та дружини, то і відносини між цим суб'єктом та соціальними «я» стають ворожими і суб'єкт відторгає їх. Ось чому у кімнаті номер 19, скидаючи з себе всі ролі, що не вписувалися в її справжню особистість, Сьюзен відчувається краще. «***She was no longer Susan Rawlings, mother of four, wife of Matthew, employer of Mrs. Parkes and Sophie Traub, with these and those relations with friends, school-teachers, trades-men. She no longer was mistress of the big white house and garden, owning clothes suitable for this and that activity or occasion. **She was Mrs. Jones, and she was alone, and she had no past and no future*****» [12, с. 42].

Отже, проаналізувавши приклади із твору, бачимо, що суб'єкт Сьюзен не має контролю і над її соціальними «я», тобто ролями матері та дружини, бо, по-перше, вони «вступають у дію» лише у домі в Річмонді, який не є *своїм простором* для суб'єкта, а по-друге – відношення між цими «я» та суб'єктом є ворожими, тобто соціальні ролі, які виконувала Сьюзен не поєднувалися з її індивідуальністю, тому вона, у пошуку свободи, всіляко намагалась їх від себе відганяти.

ВИСНОВКИ

Результати проведеного дослідження орієнтаційної образ-схеми КОНТЕЙНЕР та феномену ПРОСТОРОВЕ «Я» у новелі Доріс Лессінг «To Room Nineteen» дають змогу дійти низки висновків.

Концептуалізація понять в межах образ-схеми КОНТЕЙНЕР відбувається на основі досвіду людини, що виходить із її здатності бачити і сприймати об'єкти в полі свого зору. Такий процес концептуалізації може брати участь і в утворенні концептуальних метафор. Концептуальні метафори, що базуються на образ-схемі КОНТЕЙНЕР називаємо орієнтаційними, адже ця образ-схема наділена ознаками просторової орієнтації (IN-OUT).

Образ-схема КОНТЕЙНЕР має свої структурні елементи: ВНУТРІШНЯ ЧАСТИНА/ВМІСТ, МЕЖА, ЗОВНІШНЯ ЧАСТИНА. Найчастіше її синтаксичними ознаками є прийменники У/ЗОВНІ (IN/OUT).

Метафора *суб'єкт – «я»* також використовує образ-схему КОНТЕЙНЕР у деяких своїх варіаціях, пов'язаних з орієнтацією у просторі, зокрема *контроль суб'єктом внутрішнього «я» у своєму просторі*, де *простір* – це певний вид контейнера.

Аналіз мовного матеріалу – новели Доріс Лессінг «To Room Nineteen» показав наявність у ній великої кількості концептуальних метафор, структурованих образ-схемою КОНТЕЙНЕР, наприклад: дім, сад, кімнати, тіло людини та «поміркованість» («intelligence»). Те, що вони структуровані образ-схемою КОНТЕЙНЕР доводить присутність таких синтаксичних ознак цієї схеми: прийменників in, inside, into, out, прикметників inner, filled, full тощо.

Окрім цього, майже усі вище згадані концептуальні метафори утворюють витриману метафору ЖИТТЯ є В'ЯЗНИЦЯ, СМЕРТЬ є ЗВІЛЬНЕННЯ, яка також структурується образ-схемою КОНТЕЙНЕР.

Розглянувши приклади метафор *контроль суб'єктом внутрішнього «я» у своєму просторі* та *соціальне «я»* ми дійшли висновку, що дім у Річмонді для суб'єкта Сьюзен Роулінгс був не своїм простором, отже суб'єкт не мав контролю над множинними «я» жінки. Соціальні ролі, які їй доводилося

виконувати в цьому домі так і не стали частиною її особистості, калічили її індивідуальність та виснажували фізично і морально.

Отже, Доріс Лессінг використовує у своїй новелі концептуальні метафори-контейнери, зокрема й метафори для відображення внутрішньої сутності людини: *контроль суб'єктом внутрішнього «я» у своєму просторі та соціальне «я»*, та витриману метафору ЖИТТЯ є В'ЯЗНИЦЯ для того, щоб описати проблему втрати жінкою власної ідентичності під тиском сімейних обов'язків і ролей, заради яких вона жертвує всім, що мала до цього. На прикладі Сьюзен Роулінгс ми бачимо, що така проблема може призвести до серйозних нервових розладів і, врешті-решт, до самогубства.

Перспективу подальшого дослідження орієнтаційних образ-схем та розробленого алгоритму вбачаємо у залученні англомовної жіночої поезії для більш докладного лінгвокогнітивного аналізу метафоричної концептуалізації поетичного тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бережная М.С. Динамика пространственных топосов в рассказе Дорис Лессинг «Комната 19», 2019. С. 185–194.
2. Бистров Я. Метафорична концептуалізація образ-схеми ВГОРІ/ВНИЗУ у дейктичному просторі біографічної оповіді. *Людино- й культурознавчі пріоритети сучасного мовознавства: напрями, тенденції та міждисциплінарна методологія*: колективна монографія. Переяслав-Хмельницький; Кременчук: ПП Щербатих О. В., 2019. С. 106–116.
3. Бистров Я.В. Англомовний біографічний наратив у вимірах когнітивної лінгвістики і синергетики: монографія. Київ; Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г.М., 2016. 320 с.
4. Боброва Л.В. Концептуалізація внутрішнього «я» в просторовій метафорі. Вісник СумДУ. Серія Філологія. 2007. №1. Т. 2. С. 11–14.
5. Бровченко Ю. О., Кравченко В. Л. Когнітивна схема КОНТЕЙНЕР у представленні лінгвокультурних концептів. *Матеріали IV Всеукраїнського науково-практичного семінару “Когнітологія в системі гуманітарних наук”, 29 березня 2012 року. Вид-во Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.* URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/6044>
6. Потапенко С. Вітчизняна когнітивна лінгвістика: від аналітичного до інтеграційного вивчення мови. *Людино- й культурознавчі пріоритети сучасного мовознавства: напрями, тенденції та міждисциплінарна методологія*: колективна монографія. Переяслав-Хмельницький; Кременчук: ПП Щербатих О. В., 2019. С. 159–169.
7. Evans V. A Glossary of Cognitive Linguistics. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 240 p.
8. Lakoff G. Women, Fire and Dangerous Things. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1990. 614 p.
9. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. Chicago: Chicago University Press, 1980. 193 p.

10. Lakoff G., Johnson M. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. N.Y.: Basic Books, 1999. 624 p.
11. Langacker R. W. Cognitive Grammar: a Basic Introduction. New York: Oxford University Press, 2008. 562 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

12. Lessing, Doris. To Room Nineteen. Philip Reclam jun. Stuttgart, 2010. 72 p.