

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭКОНОМИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Брайтлинг Мария Сергеевна

**МЕТАФОРА В ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЙ
КАРТИНЕ МИРА Т. МОРРИСОН**

Специальность 5.9.6. Языки народов зарубежных стран (германские языки)

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:

Тимралиева Юлия Геннадьевна

доктор филологических наук, доцент

Санкт-Петербург – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИССЛЕДОВАНИЯ	13
1.1. Метафора как объект лингвистических исследований	13
1.2. Художественный текст в когнитивной парадигме	27
1.2.1. Понятие индивидуально-авторской картины мира	27
1.2.2. Специфика художественного дискурса	31
1.3. Индивидуально–авторская картина мира Т. Моррисон	37
1.4. Методология исследования и характеристика эмпирического материала	44
Выводы к главе 1	51
ГЛАВА 2. МЕТАФОРИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В РОМАНАХ Т. МОРРИСОН	53
2.1. Человек как цель метафорической проекции	55
2.2. Тело человека как цель метафорической проекции	118
2.3. Голос человека как цель метафорической проекции	133
Выводы к главе 2	141
ГЛАВА 3. МЕТАФОРИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА В РОМАНАХ Т. МОРРИСОН	143
3.1. Пространство как цель метафорической проекции	146
3.2. Время как цель метафорической проекции	154
3.3. Прочие объекты как цель метафорической проекции	159
Выводы к главе 3	181
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	183
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	188

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время в лингвистике утвердилось множество подходов к исследованию метафоры. Одним из наиболее востребованных сегодня является когнитивно-дискурсивный подход, в рамках которого метафора рассматривается как ментальная и лингво-социальная единица, играющая важную роль в интеграции вербальной и чувственно-образной систем человека и активно участвующая в формировании как коллективной, так и личностной модели мира.

Данное исследование посвящено изучению метафоры в творчестве современной афроамериканской писательницы, Нобелевского лауреата Тони Моррисон. Анализ моделирующих свойств метафоры как образной доминанты индивидуально-авторской картины мира позволяет выявить особенности авторского идиостиля и представить авторскую художественную концепцию мира, отраженную в семантике языковых единиц.

Актуальность данного исследования обусловлена обращением к лингвоконцептологии как одному из самых востребованных направлений в исследовании художественного текста; потребностью в дальнейшей разработке принципов метафорического моделирования в литературно-художественном дискурсе; возрастающим интересом лингвистики к феномену языковой личности автора, важностью изучения взаимосвязей между авторской метафорической картиной мира и отраженной в корпусе авторских текстов действительностью; недостаточной изученностью выразительных возможностей художественного языка Т. Моррисон.

Степень разработанности научной проблемы.

Исследование концептуальной метафоры представляет собой актуальное направление в современной лингвистике, на что указывает тот факт, что список существующих работ в области лингвоконцептологии, выполненный как отечественными (Н.Д. Арутюнова, А.Н. Баранов, Э.В. Будаев, О.И. Калинин,

В.И. Карасик, Ю.Н. Караулов, Е.С. Кубрякова, И.А. Стернин, И.А. Тарасова, А.П. Чудинов и др.), так и зарубежными (К. Ahrens, M. Black, K. Buhler, W. Croft, G. Fauconnier, D. Gentner, J. Grady, S. Glucksberg, M. Johnson, G. Lakoff, A. Musolff, I. Richards, D. Ritchie, G. Steen, M. Turner и др.) лингвистами непрерывно пополняется. Множество трудов посвящено исследованию концептуальной метафоры в художественном тексте. Попытки метафорического моделирования действительности в произведениях как русских [Головенкина 2007; Пановица 2014; Рожков 2007; Шинкаренкова 2005], так и англоязычных [Глотова 2010; Попова 2019; Трынкова 2009; Шевченко 2005] поэтических текстов базируются на понимании метафоры как важнейшей характеристики авторского идиостиля, позволяющей эксплицировать скрытые особенности структуры авторской концептосферы.

Творчество Тони Моррисон неоднократно становилось объектом лингвистических исследований. В имеющихся работах рассматривалась специфика афроамериканского варианта английского языка на материале романа «Beloved» [Коппард 2005]; языковая реализация интермедиальных отношений [Каркавина 2010]; категория этничности на материале романов «The bluest eye», «Song of Solomon», «Beloved» [Смирнова 2013]; система скрытых шифров в языке романа «Beloved» [Lankinen 2023]; лингвостилистические особенности романов «Beloved», «Paradise» [Mohhamed 2017].

Гипотеза данного исследования заключается в том, что в литературно-художественном дискурсе система метафорических моделей выступает значимой составляющей авторского идиостиля, отображающей особенности языковой личности автора и позволяющей судить о системных закономерностях индивидуально-авторской концептуализации мира.

Целью данной работы является выявление ключевых метафорических моделей в индивидуально-авторской картине мира Т. Моррисон и рассмотрение их роли в формировании авторского идиостиля.

Для достижения данной цели был сформулирован ряд **задач**:

1. рассмотреть теоретические основы когнитивно-дискурсивного исследования метафоры, выявить специфику художественного дискурса, определить роль концептуальной метафоры в индивидуально-авторской картине мира;
2. охарактеризовать творчество Т. Моррисон, выявить ценностные доминанты языковой картины мира автора, определить ключевые характеристики идиостиля;
3. методом сплошной выборки набрать корпус примеров метафорического словоупотребления в романах Т. Моррисон, выявить основные сферы-цели и сферы-источники метафорической проекции, определить ядерные, приядерные и периферийные метафорические модели;
4. установить корреляцию между характером метафорических моделей и особенностями языковой личности автора;
5. определить степень устойчивости метафорических моделей в творчестве Т. Моррисон, выявить константные и вариативные метафорические проекции.

Объект исследования – метафорические репрезентации в романах Т. Моррисон.

Предмет исследования – концептуальные метафоры, служащие основой для моделирования индивидуально-авторской картины мира Т. Моррисон.

Теоретической базой исследования послужили основные положения в области следующих дисциплин:

- в области когнитивной лингвистики (Н.Д. Арутюнова, А.Н. Баранов, Н.Н. Болдырев, Г.Г. Галич, О.И. Калинин, С.В. Киселева, И.М. Кобозева, В.А. Маслова, М.В. Пименова, Т.Г. Скребцова, В.Н. Телия, В.К. Харченко, А.П. Чудинов, G. Fauconnier, M. Johnson, G. Lakoff, M. Turner и др.);

- в области теории концептуальной метафоры (А.Н. Баранов, П.Н. Барышников, Э.В. Будаев, Ю.Н. Караулов, Е.С. Кубрякова, П.Б. Паршин,

В.В. Петров, Т.Ф. Плеханова, И.А. Стернин, А.П. Чудинов, G. Fauconnier, M. Johnson, G. Lakoff и др.);

- в области лингвоконцептологических исследований художественного текста (Н.С. Болотнова, Л.О. Бутакова, В.И. Карасик, И.В. Кононова, Е.А. Нильсен, З.Д. Попова, О.А. Радчук, И.А. Стернин, И.А. Тарасова, Е.В. Шустрова, P. Stockwell и др.);

- в области стилистики художественной речи (И.В. Арнольд, М.П. Брандес, В.В. Виноградов, И.Р. Гальперин, А.Я. Гуревич, Н.В. Павлович, И.Б. Руберт, Г.Н. Складарская, Ю.Г. Тимралиева и др.);

- в области исследований идиостиля Т. Моррисон (Е.В. Гранкина, И.В. Гусарова, А.В. Зангиева, О.В. Каркавина, М.Р. Коппард, Е.Г. Маслова, D. Clarke, N. Corell, O. Cusanelli, S. Farshid, J. Gillan, S.V. Gonzalez, H. Hathaway, H. Hogle, D. Lee, S. Li, L.A. Long, M. Mohammed, M. Palladino, N.J. Peterson, M.L. Ramirez, E. Rodrigues, N. Samir, J. Sheetz, T. Vegge и др.).

Материалом исследования послужили четыре романа Тони Моррисон: «The bluest eye» (Самые голубые глаза), «Song of Solomon» (Песнь Соломона), «Beloved» (Возлюбленная), «God help the child» (Боже, храни мое дитя). Общий объем произведений составил 1300 страниц печатного текста. Данные произведения были созданы в период с 1970 по 2015 годы.

Методология исследования опирается на когнитивно-дискурсивный подход в изучении метафоры. Основными методами исследования являются: когнитивное моделирование, классификация, семантическая интерпретация, контекстуальный анализ. В исследовании также используются общенаучные методы: обобщение, сопоставление, интерпретация, описание, метод сплошной выборки, количественный подсчет.

Под метафорической моделью в работе понимается соединение двух понятийных сфер, которые представляют собой область источника и область цели. Система метафорических моделей составляет существенную часть индивидуально-

авторской картины мира. В данном исследовании также используется понятие доминантности метафорической модели для обозначения наиболее частотных моделей, выступающих ядерными элементами метафорической концептосферы автора.

Обоснованность и достоверность результатов исследования обеспечивается опорой на теоретические работы отечественных и зарубежных ученых в области когнитивной лингвистики, лингвоконцептологии, стилистики художественной речи, отобранные в соответствии с целями и задачами исследования, использованием адекватных методов анализа рассматриваемого материала, а также репрезентативным корпусом примеров, в том числе репрезентативным объемом иллюстративного материала, представленного в тексте диссертации.

Соответствие диссертации Паспорту научной специальности. В соответствии со специальностью 5.9.6. «Языки народов зарубежных стран (германские языки)» в рамках научной работы осуществляется исследование англоязычного художественного дискурса. Полученные научные результаты соответствуют следующим пунктам паспорта специальности: общие и индивидуальные тенденции развития языка или языковой семьи; текст, дискурс, дискурсивные практики в языках народов зарубежных стран; методы исследования языковых единиц и категорий: структурные и функциональные исследования конкретного языка или языковой семьи, корпусные исследования языка или языковой семьи, когнитивные, коммуникативно-прагматические и стилистические исследования языка или языковой семьи; филологический анализ памятников и текстов.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые реконструирована индивидуально-авторская картина мира Т. Моррисон на основе анализа метафор, выявленных в романах автора «The bluest eye», «Song of Solomon», «Beloved», «God help the child»; определены наиболее частотные

когнитивные метафорические модели, составляющие основу идиостиля автора; выполнено моделирование метафорической концептосферы творчества Т. Моррисон; описана эволюция метафорической концептосферы творчества автора; рассмотрена взаимосвязь между свойствами метафорических моделей и языковой личностью Т. Моррисон.

На защиту выносятся следующие наиболее существенные результаты исследования, обладающие научной новизной и полученные лично соискателем:

1. Метафора выступает значимым средством концептуализации действительности в индивидуально-авторской картине мира Т. Моррисон. Регулярное обращение автора к метафоре диктуется, во-первых, спецификой авторского идиостиля, развивающегося в рамках магического реализма, склонного к театрализации и мистификации, ориентированного на языковую многозначность и предполагающего множественность интерпретаций; во-вторых, тематикой произведений, отображающих острые проблемы жизни американского общества, которые в силу негласных табу требовали от автора поиска особого художественного языка для их вербализации.

2. В метафорической системе Т. Моррисон выделяются ядерная, приядерная и периферийная зоны. Ядро метафорической системы индивидуально-авторской картины мира автора представлено концептуальной метафорой A PERSON IS AN ANIMAL (ЧЕЛОВЕК – ЖИВОТНОЕ). Данная метафорическая модель характеризуется высокой репрезентативностью во всех рассматриваемых произведениях и отличается наибольшей вариативностью элементов сферы-источника. С помощью зооморфных метафор автор концептуализирует важные для афроамериканцев темы рабства, его деструктивного наследия, расовой дискриминации в современном мире. Бесправное положение человека-раба, его «животная» зависимость от рабовладельца, неприятие чернокожих своим / чужим

сообществом – эти и прочие вариации данной темы образуют концептуальную основу большинства метафорических переносов в рамках данной модели.

3. К приядерной зоне относятся метафорические модели A PERSON IS A THING (ЧЕЛОВЕК – ВЕЩЬ) и A PERSON IS A PLANT (ЧЕЛОВЕК – РАСТЕНИЕ). Артефактные метафоры служат концептуализации проблем расовой и гендерной дискриминации, дегуманизации общества в целом, нивелирующей ценность человеческой личности, низводимой до уровня вещи/ товара. Фитоморфная метафора чаще всего связана с осмыслением проблем этнической идентичности и строится на универсальных образах дерева/ корней в роли родовых скреп и семян как символа продолжения жизни.

4. Наиболее часто реализуемыми концептуальными метафорами периферийной зоны являются: A PERSON IS A GHOST (ЧЕЛОВЕК – ПРИЗРАК), AN ADULT IS A CHILD (ВЗРОСЛЫЙ – РЕБЕНОК), AN ORGAN IS A THING (ОРГАН – ВЕЩЬ), A PLANT IS A PERSON (РАСТЕНИЕ – ЧЕЛОВЕК), AN ANIMAL IS A PERSON (ЖИВОТНОЕ – ЧЕЛОВЕК), A THING IS A PERSON (ВЕЩЬ – ЧЕЛОВЕК), A GHOST IS A PERSON (ПРИЗРАК – ЧЕЛОВЕК), SPACE IS A PERSON (ПРОСТРАНСТВО – ЧЕЛОВЕК), TIME IS A THING (ВРЕМЯ – ВЕЩЬ). Большинство периферийных метафор коррелируют с доминантной метафорической моделью, эксплицируя проблематику афроамериканской идентичности, проработки индивидуальных и родовых травм.

5. Устойчивость образной системы Т. Моррисон обеспечивается частотностью метафорических проекций с концептом-целью ЧЕЛОВЕК. Концептуальные метафоры с концептом-целью ЧЕЛОВЕК являются константными и свойственны идиостиллю автора в целом. Метафорические модели с прочими концептами-целями являются вариативными, их значимость во многом определяется проблематикой конкретного произведения.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что материалы данного исследования вносят вклад в концептологические исследования

англоязычного художественного текста, расширяют представления о методах метафорического моделирования действительности в литературно-художественном дискурсе. Полученные выводы развивают методику изучения концептуальной метафоры в художественном тексте в тесной взаимосвязи с понятиями языковой личности автора и авторского идиостиля, расширяют представления о закономерностях функционирования метафор и их роли в отображении авторской концептосферы.

Практическая значимость работы заключается в возможности применения предлагаемых параметров анализа концептуальной метафоры к творчеству прочих авторов. Результаты исследования могут быть использованы в курсах по когнитивной лингвистике, лингвистике текста и дискурса, стилистике английского языка, лингвопоэтике, истории зарубежной литературы, теории метафоры.

Апробация результатов исследования. Основные результаты диссертационного исследования были представлены: на III Всероссийской научной конференции с международным участием «Гуманитарные науки и вызовы нашего времени» (11-12 марта 2021, СПбГЭУ); на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Ното loquens: язык и культура. Диалог культур в условиях открытого мира» (8 апреля 2021, РХГА); на IV Всероссийской научной конференции с международным участием «Гуманитарные науки и вызовы нашего времени» (10-11 марта 2022, СПбГЭУ); на Всероссийской научной конференции с международным участием «Язык и культура в эпоху глобализации» (27-28 октября 2022 года, СПбГЭУ); на V Всероссийской (национальной) научной конференции с международным участием «Гуманитарные науки и вызовы нашего времени» (9-10 марта 2023, СПбГЭУ); на Всероссийской научной конференции с международным участием «Когниция, коммуникация, дискурс: современные аспекты исследования» (к 20-летию РАЛК) (20-21 апреля 2023, Тамбов); на VI Всероссийской (национальной) научной конференции с международным участием «Гуманитарные науки и вызовы нашего времени» (14-15 марта 2024, СПбГЭУ).

Результаты диссертационного исследования также были представлены на научной сессии ППС, аспирантов и научных сотрудников по итогам НИР 2020, 2021 и 2023 годов.

Публикации результатов исследования. По теме исследования опубликовано 12 работ общим объёмом 4,65 п.л. (авторский вклад – 3,95), включая 3 статьи в журналах, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

Объем и структура диссертации. Диссертация объемом 203 страницы состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка.

Во **Введении** рассматривается степень научной разработанности темы; выдвигается гипотеза исследования; раскрывается актуальность исследования; определяются объект и предмет исследования; описываются методы, теоретическая и эмпирическая база исследования; определяются цель и задачи исследования; раскрывается научная новизна, а также теоретическая и практическая значимость работы; характеризуется структура работы; выдвигаются основные положения, выносимые на защиту; прилагаются данные об апробации.

В **первой главе** работы проводится обзор существующей научной литературы. В первом разделе описываются ключевые подходы к исследованию метафоры, рассматриваются различные определения и классификации метафор, в том числе подробно анализируется теория концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, определяется понятие метафорической модели в рамках когнитивно-дискурсивного подхода. Во втором разделе настоящей работы метафора рассматривается как значимый элемент языковой авторской картины мира, выявляются основные свойства художественного дискурса в рамках когнитивной парадигмы. Третий раздел посвящен творчеству Т. Моррисон: дается краткая биографическая справка, описывается творческий метод, выявляются ключевые темы и мотивы творчества, рассматриваемые как ценностные доминанты индивидуальной авторской языковой картины мира.

Во **второй главе** представлена характеристика системы метафорических моделей, репрезентующих образ человека. Выделяются 3 понятийные сферы-цели метафорической экспансии: ЧЕЛОВЕК, ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА (ОРГАН), ГОЛОС ЧЕЛОВЕКА (ЗВУК), которые соответствуют названиям трех разделов данной главы. Классификация метафор в данных разделах происходит по принципу выделения концептов-источников метафорического переноса.

В **третьей главе** представлена характеристика системы метафорических моделей, репрезентующих образы окружающего мира. В трех разделах данной главы рассматриваются следующие понятийные сферы-цели метафорической экспансии: ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ, ПРОЧИЕ ОБЪЕКТЫ ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА (ЖИВОТНЫЕ, РАСТЕНИЯ, ПРИЗРАКИ, ВЕЩИ). Классификация метафор в данных разделах также осуществляется по принципу выделения концептов-источников метафорического переноса.

В **Заключении** подводятся основные итоги исследования.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Метафора как объект лингвистических исследований

Феномен метафоры интересует ученых на протяжении двух тысячелетий и не теряет актуальности в настоящее время. Известно, что первое упоминание о метафоре содержится в «Поэтике» Аристотеля, где он определил метафору как перенос смысла на основе сходства и смежности: «Метафора есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии» [Аристотель 2000: 170]. Среди прочих ученых прошлого к метафоре обращались такие личности как: Квинтилиан, Цицерон, Т. Гоббс, Й.В. Гете, Вольтер, Ж. Ж. Руссо, Ж. Пауль, В. фон Гумбольдт, Ф. Ницше и др. В настоящее время к метафоре обращаются специалисты различных областей научного знания: лингвистики, философии, психологии, культурологии, политологии и т.д. По мнению Е.Е. Дебердеевой, метафора «относится к тем объектам научных исследований, природа которых дает постоянный импульс для разработок в различных областях» и «представляет интерес как с точки зрения ее функционирования, как языковой единицы, так и с точки зрения механизмов ее порождения» [Дебердеева 2008: 1].

По мере расширения объема лингвистического знания и междисциплинарности исследования метафоры, увеличивается разнообразие направлений исследования в области метафористики. Г.Н. Складарская выделяет 11 направлений в отечественной науке: семасиологическое, ономазиологическое, гносеологическое, логическое, лингвистическое, лингвостилистическое, психолингвистическое, экспрессиологическое, лингвистико-литературоведческое, лексикологическое, лексикографическое [Складарская 1993: 6–11]. В настоящее время многие ученые стремятся к упорядочиванию и максимальному обобщению основных подходов. Э.В. Будаев объединяет многообразие подходов и сводит их к риторическому и когнитивному направлению. Под риторическим подходом ученый понимает совокупность всех некогнитивных теорий, которые рассматривают

метафору как феномен языка, а не как феномен сознания. Согласно когнитивному подходу метафора является одной из форм мышления. Данный подход основывается главным образом на теории М. Джонсона и Дж. Лакоффа [Будаев 2020: 72–73]. О.И. Калинин выделяет 4 подхода: семантический, прагматический, когнитивный, дискурсивный. В своей монографии он отождествляет риторический подход с семантическим. Прагматический подход выделяется в качестве самостоятельного направления. По мнению ученого, рассмотрение данных подходов в вышеназванной последовательности подробно отражает ход истории исследований в области метафорологии [Калинин 2020: 14]. Далее раскроем основные положения каждого из четырех подходов.

Семантический подход. В рамках данного подхода метафорой занимались еще античные ученые (Аристотель, Теофраст, Деметрий Фалерский). Они заложили основы теории субституции и сравнения, согласно которой метафора – это языковое явление, служащее для риторического оформления текста. Эта теория продолжала развиваться и является актуальной до сих пор. Например, одной из современных метафорических теорий в данном направлении является теория осознанной метафоры (Deliberate Metaphor Theory), суть которой заключается в связи метафоры и коммуникации. Она исследует метафоры, употребляемые в речи осознанно, намеренно, с целью произвести определенный эффект [Скребцова 2018: 62]. Следует также отметить, что риторический подход в дальнейшем стал называться структурно-семантическим.

Среди отечественных и зарубежных ученых, внесших вклад в развитие семантического подхода выделяются: И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюнова, М. Блэк, М.П. Брандес, В.В. Виноградов, В.Г. Гак, И.Р. Гальперин, Е.А. Гончарова, К.А. Долинин, В.Н. Москвин, Э. Ортони, Э. Ризель, Т.Г. Складарская, Б.В. Томашевский и др. Традиционно в рамках данного направления метафора трактуется как «троп, в котором слова употребляются в переносном смысле на основании сходства» [Ахманова 1969: 223], перенос значения с одного объекта на

другой происходит на основании общего признака. И.В. Арнольд рассматривает метафору как «скрытое сравнение, осуществляемое путем применения названия одного предмета к другому и выявляющее таким образом какую-нибудь важную черту второго» [Арнольд 2002: 64]. Как «сокращенное сравнение», «сближение двух понятий на основании их сходства» определяет метафору и Б.В. Томашевский [Томашевский 1959: 222]. По мнению М.П. Брандес, метафора – это «средство вторичной номинации, возникающее на основе внешнего сходства оригинала и объекта номинации» [Брандес 2004: 370]. Автор также подчеркивает, что «замещение происходит на основе переносного значения слова, обозначающего объект-источник переносимого значения» [там же].

Интересна также концепция И.Р. Гальперина, который рассматривает метафору как стилистический прием, в основе которого находится взаимодействие значений слова: «отношение предметно-логического значения и значения контекстуального, основанное на сходстве признаков двух понятий, называется метафорой» [Гальперин 1958: 125].

В семантическом подходе выделяются различные классификации метафоры: структурно-семантическая классификация или классификация по способу переноса значения (персонификация, аллегория, символ, синестезия, катахреза, шифр, антономазия); по степени употребительности / закреплённости в языке (речевая / индивидуальная, языковая / стертая); по морфологической структуре (глагольная, субстантивная, атрибутивная, адвербиальная и т.п.); по объёму (простая, развернутая, текстовая); по структуре (одночленная, двучленная); по принадлежности к терминосистеме (театральная, спортивная, строительная, военная, анималистическая, медицинская и др.). Таким образом, в основе той или иной классификаций находится отдельный критерий, который делает ее уникальной [Харламова 2021б: 50–53].

В рамках данного подхода метафора рассматривается как лексическое явление, а метафоричность как разновидность семантической многозначности.

Семантический подход фокусируется в основном на компонентах метафорической структуры и не всегда позволяет объяснить причины метафорического переосмысления [Калинин 2020: 20].

Прагматический подход. Данный подход сформировался на почве прагматики, основной идеей которой является соотношение знака и субъекта-интерпретатора. Согласно прагматическому подходу метафора рассматривается в ракурсе порождения и восприятия высказывания. Основное внимание уделяется заложенной при порождении метафоры интенции, а также интерпретационному восприятию [Калинин 2020: 21]. На интерпретативном потенциале основано такое свойство метафоры, как генеративность, «текстопорождающая сила», под которой понимается ее «способность быть мотивированной, развернутой, т. е. объясненной и продолженной. <...> Метафора порождает текст, но в этом тексте может быть столько же творчества, сколько в самой метафоре» [Харченко, 1992: 23]. В рамках прагматического подхода работали следующие исследователи: Р. Гиббс, С. Глюксберг, К. Качиари, Дж. Остин, Дж. Серль, В.Н. Телия.

Особого внимания заслуживает теория речевых актов Дж. Серля и Дж. Остина, которая появилась в конце 60-х годов XX в. и открыла взгляд на метафору как на прагматическое явление. Согласно данной теории проблема метафоры включает в себя «отношения между значением слова и предложения, с одной стороны, и значением высказывания или значением говорящего, с другой» [Арутюнова 1990: 308]. По мнению Дж. Серля, в процессе метафоризации ключевым является выбор говорящим лексической единицы со всем многообразием ее значений, который направлен на достижение успешности коммуникации. Дж. Серль приводит в пример следующую фразу: «В комнате было жарко». По мнению ученого, невозможно интерпретировать значение этой фразы без референтной ситуации и интенции автора [Калинин 2020: 21]. Согласно данному подходу актуальным становится выявление принципов порождения, понимания и интерпретации метафорических проекций.

Когнитивный подход. Когнитивный подход непосредственно связан с новой наукой – когнитивной лингвистикой и направлен на изучение «не столько объективных характеристик языковых единиц и категорий, сколько способов восприятия мира человеком, представленных в языковой семантике» [Болдырев 2016: 10]. Появление когнитивной лингвистики соотносят с работами ряда исследований семидесятых годов прошлого века, когда ученые впервые заинтересовались взаимосвязью языка и мышления в противовес господствующим тенденциям объяснения языковых паттернов с помощью структурных свойств языка. Хотя часть работ была посвящена вопросам морфологии, синтаксиса, фонологии, исторической лингвистики, большинство исследований были сосредоточены на семантике [Croft 2007: 1].

В 1989 году на научной конференции в Дуйсбурге (ФРГ) учеными было принято решение основать Международную ассоциацию когнитивной лингвистики (International Cognitive Linguistics Association — ICLA). В 1990 году вышел первый выпуск журнала «Cognitive Linguistics». Российская ассоциация лингвистов когнитологов (РАЛК) была официально создана в 2003 году и в этом же году появился первый выпуск журнала «Вопросы когнитивной лингвистики».

Одним из важнейших понятий когнитивной лингвистики является «когниция» (cognition). По определению Н.Н. Болдырева, «когниция – это понятие, которое охватывает не только целенаправленное, теоретическое познание, но и простое, обыденное (не всегда осознанное) постижение мира в каждодневной жизни человека, приобретение самого простого – телесного, чувственно-наглядного, сенсорно-моторного опыта в повседневном взаимодействии человека с окружающим миром. Это любой процесс (сознательный или неосознанный), связанный с получением информации, знаний, их преобразованием, запоминанием, извлечением из памяти, использованием. Это – и восприятие мира, и наблюдение, и категоризация, и мышление, и речь, и воображение и многие другие психические процессы или их совокупность» [Болдырев 2014: 20]. Таким образом, наука

когнитивная лингвистика занимается изучением когниции в непосредственной связи с языком, т.к. именно в языке находят отражение все когнитивные процессы человека и способности. Одной из важнейших задач когнитивной лингвистики является решение проблемы отражения видения мира в сознании человека, описание определенных структур знания. Среди подобных структур знания выделяются: концепты, схемы, сценарии, эпизоды, фреймы, прототипы, пропозиции и в том числе концептуальные метафоры. Изучением метафоры в рамках когнитивной парадигмы занимались А.Н. Баранов, М. Блэк, К. Бюлер, Г. Блюменберг, Ю.Н. Караулов, А. Ричардс, Э. Маккормак, В.Н. Телия, М. Тернер, В.К. Харченко и многие др.

Особого внимания заслуживает труд Дж. Лакоффа и М. Джонсона «Метафоры, которыми мы живем» (*Metaphors We Live by*), в котором подробно представлена теория концептуальной метафоры. По мнению А.Н. Баранова, книга Дж. Лакоффа и М. Джонсона была настолько популярна, что она даже получила название «Библии когнитивного подхода к метафоре» [Баранов 2004: 7]. В книге была предложена абсолютно новая трактовка понятия метафоры и представлен оригинальный метод анализа. Выход книги спровоцировал рост публикаций, основывающихся на принципах теории концептуальной метафоры. Ученые определяют метафору как «феномен в большей степени ментально-когнитивный, чем лингвистический, так как наша речь, то есть языковая ипостась личности, – это не сам мыслительный процесс, а только его отражение. Соответственно, языковые метафоры надо считать поверхностным отражением метафор концептуальных, заложенных в понятийном аппарате человека и структурирующих его мышление, восприятие и деятельность» [Лакофф, Джонсон 2004: 32].

Таким образом, авторы подчеркивают, что мышление человека метафорично по своей сути, а языковое выражение метафоры является внешним проявлением этого явления. Анализ концептуальных метафор соотносится с методологическим принципом когнитивной лингвистики: путем анализа языковых фактов делаются

выводы о структурах сознания. Для объяснения процесса метафоризации, а именно каким образом концептуальная метафора способна структурировать нашу повседневную деятельность, авторы приводят пример анализа концептуальной метафоры «Спор – это Война». По мнению ученых, данная метафора представлена в языке рядом выражений: «Я никогда не *побеждал* его в споре. Он *разгромил* (букв. *расстрелял* в английской версии) все мои аргументы. Его критические замечания *били* точно в *цель*, я *разбил* его аргументацию и др.» [Лакофф, Джонсон 2004: 26]. Важным является вывод, к которому приходят авторы: люди живут данной метафорой в данной культуре, и она структурирует их действия в процессе спора. То есть в споре человек может воспринимать оппонентов как противников, нападать или защищаться, побеждать или терпеть поражение.

Основная идея концептуальной метафоры «заключается в понимании и переживании сущности одного вида через сущность другого вида» [Лакофф, Джонсон 2004: 27]. В дальнейшем данные «сущности» получили следующие названия: сфера-источник (source domain) и сфера-мишень (target domain). Например, в концептуальной метафоре «Спор – Война», сферой-источником является «Война», а сферой-мишенью «Спор». Согласно терминологии Дж. Лакоффа и М. Джонсона сфера-источник и сфера-цель представляют собой два отдельных концепта: определяющий и определяемый концепты [там же: 141]. Концепт сферы-источника отображается на концепт сферы-мишени как однонаправленная проекция при которой наследуется структурный каркас сферы-источника в виде набора основных элементов и отношений между ними [Скребцова 2018: 45]. Предположение о частичном воспроизведении структуры источника в структуре цели получило название «гипотезы инвариантности» (Invariance Hypothesis) Дж. Лакофф и М. Джонсон используют следующие синонимичные термины при описании структурного каркаса сферы-источника: элементы, компоненты, фрагменты, части [Лакофф, Джонсон 2004: 90, 117]. Например, в концепте-источнике «Строения» выделяются следующие элементы или части

концепта: основание, внешний каркас, комнаты, лестницы и т.д. [там же: 90-91]. Следует также отметить, что в дальнейшем, многими учеными использовался термин «элементы» при описании структуры сферы-источника [Балашова 2014: 34; Баранов 2014: 33; Будаев 2020: 286; Калинин 2020: 36; Чудинов 2001: 43].

Сфера-источник и сфера-цель не эквивалентны. Сфера-источник содержит в себе более конкретное знание, которое человек получает в ходе непосредственного опыта взаимодействия с действительностью. Сфера-цель – менее ясное, менее конкретное, менее определенное знание [Радчук 2017: 53].

Концептуальная метафора обладает способностью высвечивать или затемнять те или иные стороны того или иного понятия. А.Н. Баранов называет такое свойство профилированием или коммуникативным высвечиванием: «Акцентирование внимания на отдельных свойствах источника в области цели, возникающее в процессе метафорического проецирования и проявляющееся на уровне предложения и текста в виде метафорических следствий, часто называют профилированием или коммуникативным высвечиванием» [Баранов 2014: 30]. Например, в метафоре «Спор – Война», концептуальная метафора высвечивает особенности войны и затемняет кооперативность спора или способность к сотрудничеству во время спора. И.В. Шувалов называет активизацию новых свойств в области цели и в области источника важнейшим свойством метафорической проекции, которое он определяет как «эмергентность» [Шувалов 2005: 12]. Предположение о частичном воспроизведении структуры источника в структуре цели получило название «гипотезы инвариантности» (Invariance Hypothesis) [Lakoff 1990].

С.В. Киселева и С.А. Панкратова выделяют три основных свойства концептуальной метафоры: концептуальная метафора является культурным достоянием общества, обобщает многочисленные языковые метафоры; концептуальная метафора облегчает понимание в коммуникации; концептуальная метафора «экономит» когнитивные усилия [Киселева, Панкратова 2013: 64-65].

Еще одним важным свойством концептуальной метафоры является то, что она не может функционировать изолированно. Концептуальная метафора всегда обусловлена контекстом и существует на уровне предложения или текста. М. Блэк называет контекст рамкой или фреймом (frame), подчеркивая тем самым важность ограничительного фактора контекста для восприятия метафоры [Арутюнова 1990: 156].

В 1987 году вышла книга Дж. Лакоффа: «Женщины, огонь и опасные вещи» (Fire and Dangerous Things), которая подробно исследует взаимосвязь категорий языка и человеческого мышления. В данной работе ученый описывает теорию идеализированных когнитивных моделей, которая опирается на теорию прототипов и категорий базисного уровня Э. Рош. По мнению Дж. Лакоффа, наше знание организуется посредством особенных структур, называемых идеализированными когнитивными моделями или ИКМ. Категориальные структуры и прототипические эффекты являются побочными продуктами этой организации [Лакофф 2004: 99]. По определению Дж. Лакоффа, ИКМ представляет собой «комплексное структурированное целое, гештальт» [там же]. В данном гештальте используются четыре типа структурирующих принципа: пропозициональная структура (фреймовая семантика Ч. Филлмора); образно-схематическая структура (когнитивная грамматика Р. Лангакера); метафорическое отображение (теория Дж. Лакоффа и М. Джонсона); метонимическое отображение (теория Дж. Лакоффа и М. Джонсона) [там же]. Кроме того, утверждается, что при использовании каждой ИКМ происходит структурирование ментального пространства по тому принципу, который описан Ж. Фоконье в книге: «Ментальные пространства» (Mental Spaces).

Следует также отметить, что концептуальная теория метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона повлияла на разработку теории блендинга или теории смешения ментальных пространств Ж. Фоконье и М. Тернера. Основные тезисы данной теории были опубликованы в интернете в 1994 году в совместном докладе: «Концептуальная проекция и промежуточные пространства». Наиболее полное

изложение данной теории содержится в книге 2002 года: «Каким образом мы думаем: Концептуальные сплавы и скрытые сложности сознания» [Fausconnier 2002]. Кратко обозначим основные положения теории блендинга. Во-первых, существует два ментальных пространства (input spaces), которые представляет собой домен с концептуальным источником метафоризации и пространство, на которое накладываются свойства сферы-источника. В процессе смешения появляется общее пространство, включающее основные характеристики двух упомянутых выше ментальных пространств (generic space). Здесь речь идет об абстрактных элементах, выступающих основанием метафоризации: фреймах, ролях, схемах. Кроме того, авторы также упоминают еще одно пространство – пространство смешения (blending space). Здесь смешиваются детали исходных пространств и в результате, образуется новая структура.

Теория концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона стала основой для появления новых исследований, углубляющих знания в области концептуальной теории метафоры. Например, к таким исследованиям относится не только теория концептуальной интеграции Ж. Фоконье и М. Тернера, но и теория контекстной метафорической интерпретации Д. Ритчи, теория примарных метафор Дж. Грейди, концептуальное картрирование К. Аринс и др. В завершении обзора особенностей когнитивного подхода, следует отметить, что в современных отечественных исследованиях концептуальная метафора определяется как «основная ментальная операция, как способ познания, категоризации, концептуализации, оценки и объяснения мира» [Чудинов 2001: 91].

В рамках когнитивного подхода, метафора представляет собой широкое явление, не ограниченное рамками формальных признаков, а основное внимание исследователя направлено на содержательную сторону. В этой связи в качестве метафоры исследователи также рассматривают сравнения, метаморфозы, перифразы, фразеологизмы, гиперболы и др. [Чудинов 2001: 92]. И.М. Кобозева

называет такие метафоры «метафороподобными выражениями» [Кобозева 2004: 136–137].

Дискурсивный подход. Данный подход был сформирован на стыке когнитивной лингвистики и теории дискурса. Связь между двумя направлениями заметили еще Р. Водак и Т. Ван Дейк, утверждавшие, что социальные процессы, исследуемые в рамках теории дискурса, имеют когнитивную основу [Калинин 2020: 10]. М.Л. Макаров рассматривает дискурс как когнитивно-коммуникативное взаимодействие, сочетающее в себе и социальный, и психологический аспект, как «инструмент познания, возможности которого выходят далеко за лингвистические рамки» [Макаров 2003: 133]. Е.С. Кубрякова также подчеркивает важность проведения когнитивно-дискурсивных исследований, утверждая, что когниция и коммуникация тесно связаны между собой и рассмотрение единиц и категорий языка в изоляции от реального их употребления уже не является актуальным [Кубрякова 2004: 520]. На интеграцию когнитивной лингвистики и дискурс-анализа указывает и Р. Джекендофф [Jackendoff, 2007: 253–262].

В рамках дискурсивного подхода метафоричность понимается как одна из характеристик дискурса. Исследование метафоричности дискурса заключается не в анализе отдельных метафор, а целой системы метафорических моделей [Калинин 2020: 62]. Основы дискурсивного взгляда на метафору были разработаны немецкими лингвистами Й. Вальтером, Й. Хельмигом, Р. Хюльссе. Согласно их теории метафора – это в большей степени социальный феномен. Свойством метафоризации наделяется не отдельный носитель языка, а целое языковое сообщество. Метафора отражает общие для группы людей категоризационные структуры, которые влияют на конструирование социальной реальности [Калинин 2020: 62].

По мнению А.П. Чудинова, «система метафорических моделей – это важная часть национальной языковой картины мира, национальной ментальности, она

также связана с историей народа и социально-политической ситуацией» [Чудинов 2013: 27].

В процессе изучения метафорической модели в рамках определенного дискурса детально описываются области сферы-источника и сферы-мишени, предоставляется подробная характеристика элементов обеих сфер, строятся сопоставительные таблицы.

А.П. Чудинов сравнивает метафорическую картину мира того или иного дискурса с лексико-семантическими полями и утверждает, что данные явления обладают едиными свойствами. Ученый выделяет три основных свойства метафорических моделей: иерархическое устройство, пересекаемость и полевая организация. Под иерархическим устройством он понимает способность метафорических моделей быть включенными в состав других моделей, выступая в отношениях части и целого. Под свойством пересекаемости подразумевается одновременная соотнесенность одной модели с другой или с несколькими моделями. К свойству полевой организации А.П. Чудинов относит присутствие в модели определенных частей: ядра, приядерной зоны, периферии [Чудинов 2013: 39-41].

Для характеристики метафорических моделей в дискурсивных исследованиях также используются термины «продуктивность», «доминантность» и «частотность». «Продуктивность» метафорической модели означает потенциал развертывания данной модели в тексте на основе использования новых лексических единиц. На определенных этапах развития языка и общества потенциал развертывания может быть в большей или меньшей степени востребован, метафорическая модель может быть более или менее частотной.

«Доминантной» считается такая метафорическая модель, которая обладает высокой степенью продуктивности и частотности использования на данном периоде развития языка. Например, в рамках политического дискурса доминантная модель отражает характерные для эпохи концептуальные векторы. Сфера-источник

и сфера-мишень данной модели привлекают особое внимание общества [Чудинов 2013: 181].

«Частотность» определяется путем количественного подсчета метафорических образов отдельной модели и сопоставления полученного числа с общим количеством зафиксированных в этом круге текстов метафорических образов в процентном соотношении [Чудинов 2001: 179].

В данной работе мы также опираемся на свойство обратимости, предложенное в книге Н.В. Павлович «Язык образов» для характеристики парадигм образов (метафорических моделей-схем). «Обратимость» понимается ученым как возможность образовывать прямую и обратную парадигму. Так, парадигма $X \rightarrow Y$ является обратимой, если возможно образовать обратную парадигму $Y \rightarrow X$: «Парадигма СВЕТ \rightarrow СОСУД обратима, поскольку есть парадигма СОСУД \rightarrow СВЕТ» [Павлович 2004: 55]. Следует также отметить, что наличие данного свойства у модели подтверждает, что концептуальная система способна выстраивать прочные ассоциативные связи между концептами, а способность одного и того же концепта выступать одновременно в роли сферы-источника и сферы-цели сигнализирует о его особом статусе в концептосфере автора [Шевченко 2005: 96].

В настоящее время в рамках исследования метафоричности дискурса проводится большое количество исследований на материале политических текстов, создаются различные методики. Особого внимания заслуживают критические и дескриптивные исследования метафоры. В критических исследованиях ключевым методом является критический дискурс-анализ, основанный на базе методики Дж. Чартериса-Блэка. В рамках данной методики выявляются различные проблемы общества (социальное неравенство, отношение народа и власти, популяризация идеологии). Метафора понимается как инструмент власти, используемая для воплощения тех или иных идеологических программ. При выполнении данного

метода исследователем осуществляется субъективная интерпретация метафорических моделей.

Дескриптивный анализ в большей степени основывается на описании и анализе лингвистических особенностей метафорических моделей. Такой анализ не включает в себя интерпретацию социальных и идеологических аспектов. Дескрипторная теория метафоры была разработана А.Н. Барановым [Калинин 2020: 70].

В рамках дискурсивного подхода, также применяются различные качественные и количественные методы анализа. Основой для выполнения подобных исследований являются корпусная лингвистика, количественный и качественный контент-анализ. Под количественным контент-анализом понимается комплекс статистических мер, которые направлены на выявление определенных ключевых слов в тексте с последующим подсчетом. Под качественным анализом подразумевается метод интегрального сбора данных, который выполняется с помощью контекстуального углубления в смысл текстового массива. К наиболее популярным исследованиям метафор, основанным на соединении качественного и количественного контент-анализов, относятся: составления собственного корпуса текстов определенного дискурса; анализ имеющегося корпуса; создание корпуса метафор [Калинин 2020: 78–79].

В области политического дискурса одними из наиболее актуальных также являются исследования о мифе. П.Н. Барышников утверждает, что при создании идеологических текстов используются метафорические образы, которые взаимодействуют с архетипикой массового сознания, привлекают языковые, сценические и др. средства для активации эмоционально-чувственной стороны воображения, которые также участвуют в процессе мифогенеза [Барышников 2010: 127]. Отметим также, что основываясь на теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона, П.Н. Барышников приходит к следующим выводам в своей работе: во-первых, миф и метафора обладают единой когнитивной природой [там же: 43]; во-вторых, в

основании мифа и языка находятся глубинные инвариантные структуры – «корневые» метафоры [там же: 50]; в-третьих, архаичные мифологические мотивы закрепляются в культуре в форме устойчивых концептов, которые находят свое воплощение в языковых метафорах-тропах, идиоматике и фразеологизмах [там же: 187]. Кроме того, ученый утверждает, что метафора исторически свидетельствует о некогда существовавших допонятийных формах языкового мышления. Миф по сути является метафорой, а язык мифологического сознания содержит в себе метафоричную природу [там же: 195]. В качестве лингвистической объективизации мифа выступают мифологизированные языковые единицы – мифологемы. Мифологемы могут выступать в роли композиционно-смысловой структуры текста, заключать в себе концептуальную информацию, выступать маркером прецедентности и интертекстуальности [Варламова 2017: 86].

В данной работе, ориентированной на систематизацию метафор как когнитивных механизмов в рамках индивидуально-авторского художественного дискурса, метафора исследуется в рамках когнитивно-дискурсивного подхода.

1.2. Художественный текст в когнитивной парадигме

1.2.1. Понятие индивидуально-авторской картины мира

Термин «картина мира» впервые был предложен немецким физиком Г. Герцем, который определил его как «совокупность внутренних образов внешних объектов, служащих для выведения логических суждений о поведении этих объектов» [Пименова 2019: 5]. В обобщенном виде под картиной мира понимается «упорядоченная совокупность знаний о действительности, сформировавшаяся в общественном (а также групповом, индивидуальном) сознании» [Попова, Стернин 2007: 5], «определенный способ концептуализации действительности» [Вежбицкая 2000].

Картину мира или систему взглядов человека формируют различные установки: пространство и время; внешний (физический) мир и внутренний

(психический) мир; реальный мир и мир потусторонний (отношение к смерти); отношение к природе; система человеческих ценностей; отношение к труду; установки относительно детства, старости и т.д. Данный перечень может быть достаточно обширным. По мнению М.В. Пименовой, картина мира включает в себя образы, которые описывают мир в целом, где человек пытается определить свое место [Пименова 2019: 7].

В лингвистике понятие картины мира восходит к идеям В. фон Гумбольдта о внутренней форме языка, понимаемой им как мировидение, заключенное в языке [Гумбольдт 1985]. Эти идеи подхватываются Л. Вайсбергером, Э. Сепиром, Б. Уорфом, К. Ясперсом. В настоящее время данное понятие применяется как к языку, так и к мышлению, наряду с термином «картина мира» используются понятия «образ мира» и «модель мира».

В процессе изучения картины мира лингвисты сталкиваются с рядом трудностей. Одной из наиболее существенных является проблема выявления соотношения между образом мира, который существует в сознании человека, и образом, который закреплен в языке. В этой связи появляется тенденция к разграничению двух форм картин мира: языковой и концептуальной.

Под **концептуальной картиной мира** (когнитивной, непосредственной, наивной) понимается картина, которая формируется у людей в результате прямого познания окружающей действительности, непосредственно связанного с органами чувств или с помощью абстрактного мышления. Концептуальная картина мира включает в себя знания о действительности и различные стереотипы [Попова, Стернин 2007: 52]. Полученное знание и опыт фиксируется в виде определенных концептов. Данная система постоянно конструируется, модифицируется и уточняется самим человеком [Маслова 2004: 48].

Языковая картина мира (опосредованная, вторичная, семантическая) понимается как «представление о действительности, отраженное в значениях языковых знаков – языковое членение мира, языковое упорядочение предметов и

явлений, заложенная в системных значениях слов информация о мире» [Попова, Стернин 2007: 54]. Языковая картина мира материализует содержащиеся в сознании человека концепты средствами языка и представляет собой систему семем, образованную различными структурными объединениями, которые пересекаются друг с другом, «ветвятся как деревья», образуют семантические поля с центром и периферией. Именно эти отношения на семантическом языковом уровне отражают отношения концептов [Попова, Стернин 2007: 62].

З.Д. Попова и И.А. Стернин утверждают, что «языковая картина мира и концептуальная связаны между собой как первичное и вторичное, как ментальное явление и его вербальное овнешнение, как содержание сознания и средство доступа исследователя к этому содержанию» [Попова, Стернин 2007: 56].

Е.С. Кубрякова также отмечает присутствие взаимосвязи между данными понятиями. Более того, она делит языковую картину мира на три части. Одна часть – это «зона непосредственного влияния языка на формирующиеся концепты и понятия, в которой и те, и другие имеют конвенциональную языковую форму выражения и в которой как отдельные концепты, так и их объединения по тому или иному признаку опосредованы их языковым значением, другая часть – зона, где влияние языка принимает иную форму, опосредованную не столько существующими языковыми знаками как таковыми, сколько абстракциями, сформированными на основе обобщения неких свойств этих знаков и анализа их поведения и функционирования» [Кубрякова 1988: 145]. Третья часть языковой картины мира не имеет вербального выражения.

Г.Г. Галич отождествляет понятие языковой картины мира с языком, являющимся универсальной знаковой системой и обладающим свойством билатеральности. Автор определяет языковую картину мира как «совокупность вербализованных знаний», которая не отграничивается от концептуальной картины мира, а объединяется с нею общностью содержания, и допускает, что языковая

картина мира «может быть признана двусторонним образованием и изучена как таковая» [Галич 2017: 71].

Помимо проблемы разграничения и выделения основ данных понятий, в лингвистике также актуальна проблема создания методологии моделирования языковой картины мира. Очевидно, что языковая картина мира представляет собой сложное «ментально-социальное образование» и требует применения комплексного подхода [Галич 2017: 71].

Немаловажную роль в определении языковой картины мира играет личность человека, который является ее активным создателем. По мнению Г.Г. Галич, человек «включает в эту картину себя самого, что привносит в нее субъективное (субъектное) начало и становится причиной «искажений» в образе мира. Отсюда возникает необходимость изучения особенностей концептуализации мира человеком (народом, этносом), т. е. антропоцентрического подхода к строению языковой картины мира» [Галич 2017: 72].

Следует также отметить, что на этапе становления когнитивной парадигмы наибольшее значение имел национальный фактор при описании языковой картины мира. Однако, в современных исследованиях в качестве объекта все чаще рассматривается языковая картина мира отдельной эпохи, социальной группы или индивидуально-авторская картина мира.

По мнению И.А. Тарасовой, индивидуально-авторская картина мира представляет собой «часть общеязыковой в той мере, в какой творческое сознание является частью общенародного сознания; способы отражения мира индивидуально-субъективны, и обобщенно-объективны одновременно» [Тарасова 2017: 10].

В лингвистических исследованиях понятие индивидуально-авторской картины мира чаще всего соотносят с понятиями художественной/ поэтической картины мира или художественной модели мира, так как данные понятия имеют «субъективный характер и отражают особенности языковой личности ее создателя»

[Радчук 2017: 71]. В настоящей работе мы вслед за О.А. Радчук под индивидуально-авторской картиной мира понимаем «систему знаний автора, состоящую из взаимосвязанных звеньев – индивидуальных концептов. Индивидуальные концепты представляются важными элементами индивидуально-авторской картины мира, которые отражаются в языковых репрезентациях и формируют художественный стиль поэта» [Радчук 2017: 76]. В последние годы в лингвистике рассматриваются следующие аспекты индивидуально-авторской языковой картины мира: структура, функции, специфика художественного мышления автора, фольклорная картина мира и языковые конструкты и др.

1.2.2. Специфика художественного дискурса

Под дискурсом в данной работе понимается «языковое выражение (языковой коррелят) определенной общественной практики, упорядоченное и систематизированное определенным образом использование языка, за которым стоит социально, идеологически и исторически обусловленная ментальность» [Чернявская 2015: 143].

Дискурсивный анализ, рассматривающий «особое использование языка для выражения особой ментальности» [Степанов 1995: 38], является сегодня одним из самых перспективных направлений лингвистических исследований в рамках когнитивной парадигмы. Дискурсивный анализ позволяет анализировать и описывать коллективный или индивидуальный языковой опыт и предполагает рассмотрение текстового материала в тесной взаимосвязи с внеязыковыми составляющими, необходимыми для понимания текста (события, участники событий и сопровождавшие их обстоятельства, знания о мире, мнения, установки, цели адресата) [Караулов, Петров 1989: 8]. «Соотнося текстовые элементы с явлениями экстралингвистического порядка, он позволяет проникнуть в глубинную

структуру текста, отражающую культурно-исторически обусловленную ментальность» [Тимралиева 2017: 4].

В работах М. Фуко, Ж. Деррида, Ю. Кристевой понятие дискурса тесно связано с понятием стиля и индивидуального языка. В рамках такого подхода термин дискурс описывает способ говорения и обязательно определяется как *какой* или *чей* дискурс. Дискурс согласно данному подходу – это стилистическая специфика и стоящая за нею идеология [Паршин 1996: 34].

Поскольку эмпирической базой данного исследования служат художественные тексты, рассмотрим специфику художественного дискурса, как особого вида речевой деятельности, который используется для создания художественных произведений с целью вызвать у читателя или зрителя эмоции, мыслительные реакции и оценочные суждения. Вслед за В.В. Фещенко под художественным дискурсом мы понимаем «совокупность вербальных высказываний, сформированная в результате взаимодействия автора-художника и читателя (зрителя, слушателя) посредством произведения искусства, с учетом эстетических факторов порождения и восприятия этих высказываний в конкретных видах и формах искусства» [Фещенко 2021: 30]. Суть литературного художественного дискурса, выступающего интегративной частью художественного, заключается в его «двойной природе – языковой и художественной», позволяющей «говорить не только о родстве поэтической речи с другими языковыми стилями, но и об ее близости с искусством» [Руберт, Тимралиева 2017: 98]. По мнению В.З. Демьянкова, в художественном дискурсе в качестве «феномена когниции» выступает «креативность языка текста» [Демьянков 2016: 29].

Т.Ф. Плеханова обобщает основные характеристики художественного дискурса, представленные в работах А.Ф. Лосева, М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, Т. Ван Дейка, М. Холлидея и выделяет следующие основные характеристики художественного дискурса:

1. Художественный дискурс – это не совсем отражение действительности, он создает иной возможный мир, свою версию или модель мира;

2. Художественный дискурс – это «взаимодействие между автором и читателем, с одной стороны, и языковых, социально-интеракционных и культурных правил – с другой» [Плеханова 2011: 86]. Данное взаимодействие проявляется в трех измерениях: лингвистическом (дискурс складывается из языковых структур, процессов и правил); межперсональном (ориентация на Другого); культурном (отражение деятельности, стереотипов, мышления);

3. Данный вид дискурса «создается социально-индивидуальной действительностью через концепты, категории и другие смыслопоражающие процессы речи» [Плеханова 2011: 86].

По мнению Ю.Г. Тимралиевой, в художественном дискурсе «присутствует «особый ментальный мир», который является результатом художественной рефлексии действительности сознанием автора – творца текстов; в нем также отражаются основные эстетические принципы художника, сформированные в рамках определенной культурно-исторической парадигмы» [Тимралиева 2017: 56]. Именно в художественном тексте методология когнитивного анализа становится особенно эффективной, так как опирается на традиции лингвопоэтики, которая понимает «средство художественного мышления», осознающего мир «через освоение его путем творческого воссоздания» [Виноградов 1963: 130], как вторичную моделирующую систему, где ментальный мир определяется художественными задачами и «объективируется посредством словесных знаков в их вторичном кодовом значении» [Руберт 1998: 8-10].

К ключевым особенностям художественного дискурса следует также отнести использование языковых средств, которые направлены на создание образов; применение особой стилистики для того чтобы подчеркнуть эмоциональность, яркость и выразительность текста; наличием сложной фабулы, многочисленных персонажей и параллельных сюжетов, что делает его более сложным и динамичным

по сравнению с другими видами дискурса; художественный дискурс содержит аллегории, метафоры, сравнения и другие языковые средства, которые создают ассоциативные связи и множественные значения. Еще одним свойством литературного дискурса является возможность читателям и зрителям осуществлять различные интерпретации в связи с его неоднозначностью.

В настоящее время художественный дискурс изучается в рамках следующих дисциплин: когнитивная поэтика, когнитивная риторика, когнитивная нарратология, когнитивная рецептивная эстетика, когнитивный материализм и историзм, а также работы по биопэтике и эволюционной литературной теории [Лозинская 2007: 8]. В области когнитивных исследований художественного дискурса особый вклад внесли следующие зарубежные и российские ученые: М. Бахтин, Н.С. Болотнова, Р. де Богранд, В.В. Виноградов, Д. Герман, А.К. Жолковский, В.В. Знаков, И.В. Кононова, М. Крейн, Дж. Кэрролл, Д. Куикен, Ю.М. Лотман, Ж.Н. Маслова, Д.Е. Максимов, Д. Миалл, Н.В. Павлович, А. Ричардсон, Э. Спольски, Р. Стори, И.А. Тарасова, Л.В. Татару, М. Тернер, Ю.Г. Тимралиева, Э. Харт, Н. Холланд, П. Хоган, Ю.К. Щеглов, Г.П. Эббот, М. Ян и др.

Особого внимания заслуживают исследования М. Тернера, который считается основоположником когнитивной риторики. В 1987 год им была опубликована книга: «Смерть – мать прекрасного: сознание, метафоры и критика» (Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphors, and Criticism), где, основываясь на положениях теории концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, он формирует собственную систему взглядов. Когнитивная риторика М. Тернера является по сути своеобразным ответвлением от когнитивной лингвистики. Акцент исследований делается на семантике, на основе связи концептуальной и языковой деятельности, а также влиянии на данный процесс «телесных аспектов» (embodiment) человеческого существования. В основе рассуждений М. Тернера лежит общность механизмов литературного и внелитературного мышления, при

этом допускается, что в литературном и повседневном видах дискурса присутствуют определенные различия. Именно в литературном дискурсе наиболее ярко проявляются организационные принципы, структурирующие обыденную речь и мышление [Лозинская 2007: 8]. Важнейшей частью когнитивной риторики М. Тернера, является теория блендинга, разработанная в сотрудничестве с Ж. Фоконье. Основные положения данной теории нами уже были упомянуты выше. Здесь целесообразно подчеркнуть значимость самого понятия блендинга для исследований в области художественного дискурса. По мнению Е.В. Лозинской, «В художественной литературе концептуальное интегрирование является одним из важнейших механизмов. В первую очередь, мир любого произведения по своей сути является интегратором, вобравшим в себя, с одной стороны, ментальное пространство, созданное на основе текста, а с другой – одно или множество ментальных пространств, определяемых знаниями, взглядами, опытом читателя. В то же время произведение может рассматриваться как простой интегратор жанрового фрейма и конкретного текста. Множество художественных форм представляет собой интегрированные сети – формального или содержательного характера» [Лозинская 2007: 79].

Следует выделить еще одно немаловажное направление когнитивных исследований художественного дискурса, разрабатываемое отечественными исследователями: изучение свойств индивидуального авторского концепта. Например, в монографии И.А. Тарасовой «Когнитивная поэтика: предмет, терминология, методы» автор предлагает следующие дефиниции данного понятия: «1) индивидуально-авторское психическое образование; 2) элемент национально-художественной традиции, национально-художественной картины мира, т.е. концепт культуры» [Тарасова 2024: 71].

Художественный текст занимает особое место «в системе речевых реализаций концепта, так как является фиксированным вариантом индивидуально-авторского концепта, задающего смысловую конфигурацию концептосферы

художественного произведения» [Огнева 2009: 3]. По мнению И.В. Кононовой, в отечественной науке исследование индивидуально-авторских концептов в основном направлено на описание структуры концептов, моделирование концептосферы художественного произведения и выявление концептуальной модели идиостиля автора [Кононова 2023: 152]. Например, при исследовании структуры индивидуально-авторских концептов Леонида Андреева, И.В. Кононова установила, что метафора выступает доминантой образной составляющей концепта [Кононова 2023: 159].

Специфика художественного дискурса определяет тесную взаимосвязь между особенностями личности автора и индивидуально-авторской картиной мира. По мнению М.В. Пименовой, «индивидуально-авторская картина мира – то, каким видится мир носителю языка – творцу текстов; это арсенал тех языковых средств, которыми автор пользуется для описания мира» [Пименова 2019: 91]. Индивидуально-авторская картина мира имеет непосредственную связь с биографическими фактами и личностью писателя, а также с культурно-историческим контекстом жизни и творчества автора. Данные факты и события фиксируются в сознании писателя в виде отдельных концептов, которые отображаются на материале художественного литературного языка в виде системы метафорических моделей. Таким образом, метафора является значимым элементом языковой картины мира, с ее помощью автор осмысляет и отображает окружающий мир. По мнению Л.Л. Шевченко, «Метафора и концептуальная система образуют нерасторжимое единство. С одной стороны, для анализа механизма метафоры неизбежно рассмотрение ее функционирования в концептуальной системе автора. С другой стороны, через метафорические выражения возможно изучение организации этой системы» [Шевченко 2005: 80].

Таким образом, литературный художественный дискурс является сложным образованием, его элементы подчинены определенным эстетическим целям и приобретают определенный смысл в рамках концептуальной схемы, которая

вербализует представления художника о мире. Сложность структуры художественного литературного дискурса позволяет проводить анализ на различных языковых уровнях: лексическом, грамматическом, синтаксическом, ритмико-интонационном, с учетом культурных и национально-специфических ценностей и т.д. Данное исследование направлено на изучение метафор, которые традиционно относятся к ключевым элементам художественного дискурса, выступают в качестве образных доминант индивидуально-авторской картины мира.

1.3. Индивидуально–авторская картина мира Т. Моррисон

Т. Моррисон (урожденная Хлоя Арделия Уофффорд) родилась в 1931 году в городе Лорейн штат Огайо. Это был промышленный город, населенный мигрантами из Европы, Мексики и Американского Юга. Т. Моррисон росла среди семей рабочего класса различных национальностей и цвета кожи, преодолевающих период Великой Депрессии [Li 2010: 1]. Детские годы Т. Моррисон прошли в атмосфере афроамериканской культуры: музыка, язык, мифы и ритуалы. Ее дед играл на скрипке, родители любили рассказывать страшные истории о привидениях, мать пела и вела дневник снов. Будучи подростком, она увлекалась чтением великих русских, французских и английских романов и была глубоко потрясена их своеобразием. В дальнейшем, этот опыт отразился на ее манере изображения богатства и своеобразия «черной» культуры [McKay 1983: 414].

Т. Моррисон начала свой путь в литературу в 1953 году, окончив Говардский университет и получив степень бакалавра по специальности «английский язык и литература». В 1955 году она выпустилась из Корнеллского университета со степенью магистра. Далее начинается плодотворный период ее преподавательской деятельности, работа главным редактором и писательская карьера. В общей сложности в ее библиографию входят 11 романов: «The bluest eye» (1970), «Sula» (1973), «Song of Solomon» (1977), «Tar Baby» (1981), «Beloved» (1987), «Jazz» (1992), «Paradise» (1997), «Love» (2003), «A mercy» (2008), «Home» (2021), «God

help the child» (2015); 8 детских книг; один короткий рассказ; театральная пьеса; оперное либретто; ряд научных статей и эссе [TONI MORRISON SOCIETY 2023]. Т. Моррисон также являлась членом Американской академии искусств и литературы, активным членом Национального совета по искусству, а в 1993 году она получила Нобелевскую премию по литературе со следующей формулировкой: «за то, что в своих полных мечты и поэзии романах оживила важный аспект американской действительности» [NOBEL PRIZE ORG 1993]. В настоящее время она считается одним из самых влиятельных писателей-романистов в истории США.

Художественное творчество Т. Моррисон относится к литературе постмодерна. Данное направление появилось в середине 50-х годов XX века и актуально до настоящего времени. К особенностям постмодернизма в литературе относят «разрушение традиционных представлений о целостности и законченности эстетических систем, размытие эстетических категорий, отказ от табу» [Каркавина 2010: 42]. О.В. Каркавина выделяет ряд особенностей постмодернистской парадигмы в творчестве Т. Моррисон: плюрализм культурных языков, моделей, стилей; интертекстуальность; явление авторской маски или «смерти автора»; асистематичность, незавершенность, открытость конструкции; принцип читательского сотворчества; метаязыковая игра или театрализация текста; карнавализация как признание имманентности смеха; игровое освоение Хаоса; многоуровневая организация текста, рассчитанная на элитарного и массового читателя одновременно; ориентация на множественность интерпретаций текста; стирание личности, подчеркивание множественности «я» [Каркавина 2010: 42].

Творчество Т. Моррисон традиционно сравнивают с писателем У. Фолкнером, который являлся одним из немногих белых американских авторов своего времени, серьезно относившихся к проблемам чернокожих [Li 2010: 12]. И.В. Гусарова подробно описывает и сопоставляет основные темы и мотивы, характерные для У. Фолкнера и Т. Моррисон, среди которых она выделяет следующие: семья, род и община; человек и природа; Библия.

Для Т. Моррисон **«черная» община** представляет собой «уникальный, отдельный мир со своими традициями и нормами, далекими от мира белых людей» [Гусарова 2003: 138]. В романах Т. Моррисон ее герои не входят в общину, напротив они почти всегда изолированы черным сообществом и являются изгоями. Например, эта тема характерна для романа «The bluest eye», где главная героиня-подросток Пекола Бридлав становится изгоем в собственном сообществе, будучи слишком черной и некрасивой. В романе «Sula» главная героиня Сула также подвергается изгнанию со стороны «черной» общины. Для общины она является воплощением дьявола, ее появление нарушает традиционное течение жизни людей и ее лидера – Евы, родной бабушки Сулы. Община чувствует в Суле сильную личность, которая противопоставляет себя большинству [Гусарова 2003: 138].

Для творчества Т. Моррисон значимой является тема **взаимоотношения матери и дочери**. Например, в романе «The bluest eye» автор четко противопоставляет два типа отношений между матерью и дочерью. К первому типу относится семья МакТирс, где мать проявляет заботу и уважение к своим дочерям. Как следствие дочери Фрида и Клаудия растут уверенными в себе и независимыми. В то время как мать семьи Бридлав своим неприятием внешности дочери, воспитывает в Пеколе чувство неполноценности, предпочитает общество белой девочки – дочери своих работодателей. Схожий мотив неприятия матерью своего ребенка встречается в романе «God help the child», где героиня Свитнесс не любит свою дочь из-за слишком черного цвета кожи, поэтому, когда девочка вырастает, она не прощает свою мать, с которой прекращает отношения. Отношения матери и дочери отчетливо прослеживаются в романе «Beloved». Главная героиня Сэти убивает свою новорожденную дочь, пытаясь спасти ее от рабства. В результате память о содеянном и осуждение со стороны окружающих сводят Сэти с ума. Сначала героиню преследует призрак мертвой дочери, а потом эта девочка воскресает и является к ней в теле взрослой женщины. Тема семьи также раскрывается через мотив продолжения рода. Например, он встречается в романе

«Song of Solomon», где героиня Пилат, будучи яркой хранительницей традиций, крайне обеспокоена отсутствием ребенка у своего брата. Проблема безродности человека возникает в романе «Tar Baby», где героиня Джейдин будучи сиротой на воспитании у богатого белого промышленника является полностью оторванной от своих предков [Гусарова 2003: 154].

Значимое место в творчестве Т. Моррисон отводится **природе**. И.В. Гусарова выделяет мотивы охоты и леса в качестве лейтмотивов ее творчества. Например, в романе «Song of Solomon» лес является живым существом, скрывающим героев Пилат и Мейкона-старшего в своих объятиях. Примечательно то, что в лесу они чувствуют себя в большей безопасности, чем в доме у белого человека. По-иному лес ведет себя в отношении героя Молочника – человека далекого от природы. В отношении к нему лес является враждебной силой, которая всячески противостоит ему. Молочника берут на охоту, чтобы тот сумел доказать достоин ли он своих предков, однако герой отстает от остальных и погружается в раздумья. Сначала ему кажется, что без денег и кредитных карт он не в состоянии себе помочь, однако вскоре ему начинает казаться, что все в мире взаимосвязано и человек способен понимать язык животных, растений, земли. С героем начинается внутренняя трансформация и охота становится для него символом инициации и посвящения [Гусарова 2003: 3].

Произведения Т. Моррисон включают в себя большое количество **библейских мотивов**. Наиболее ярко они представлены в романе «Song of Solomon», где само название отсылает к библейской Песни Песней. В романе «Песню Соломона» является детское стихотворение, с помощью которого Молочник узнает мифическую историю предков о том, что он произошел от летающего африканца Соломона. С другой стороны, заголовок отсылает к песни любви библейского царя Соломона, которая подчеркивает значимость темы любви в романе. Например, имя сестры Молочника – Первое Послание к Коринфянам. Оно указывает на известную заповедь Нового Завета: «возлюби ближнего своего». В

романе происходит перерождение личности героев через любовь. Т. Моррисон совмещает два разных понятия о любви: «Песнь Песней подразумевает любовь ветхозаветную, в то время как Первое Послание к Коринфянам апостола Павла описывает любовь Нового Завета» [Гусарова 2003: 180]. Сталкивая понятия Т. Моррисон говорит о том, что ветхозаветная и новозаветная любовь не отличаются друг от друга, являются одинаковыми по своей природе. Библейские мотивы присутствуют также в романе «Beloved». Данное произведение начинается цитатой из Нового Завета: «*I will call them my people, which were not my people; and her beloved, which was not beloved*» [BIBLEGATEWAY 2011]. Следует отметить, что название данного романа также взято из приведенной цитаты. По мнению И.В. Гусаровой, «Возлюбленная – это не только воскресшая девушка, вернувшаяся, чтобы заставить страдать свою мать. Образ Возлюбленной – это образ отверженного народа, который освобождается от рабства и становится избранным народом. С одной стороны, тут видна аллюзия к Ветхому Завету – бегство из рабства, своеобразный исход. С другой стороны, это христианская идея равенства всех народов перед Богом в отличие от ветхозаветной идеи единственного избранного народа» [Гусарова 2003: 180].

А.В. Зангиева определяет творчество Моррисон как прозу, изобилующую **мистическими и фантастическими мотивами**. Обращение писательницы к жанру магического реализма, ярчайшими представителями которого были латиноамериканские писатели Габриэль Гарсия Маркес и Алехо Карпентьер, объясняет стремление автора воссоздать утерянную этническую самобытность своего народа: «Моррисон создает исторический факт посредством мифологизации, тогда как латиноамериканские писатели преследуют другую цель: у них уже есть своя история, их интересует наслоение различных пластов сознания в собственной культуре. У афроамериканцев своя культура была отнята белыми, у них отняли не только свободу – их лишили языка, истории, этнического самосознания» [Зангиева 2007: 20]. Появление черт магического реализма заметно

уже в первом романе «The bluest eye», где отчетливо прослеживаются мотивы колдовства и образы целителей, которые в дальнейшем получают подробную разработку в следующих произведениях. Например, одним из мистических персонажей романа является повивальная бабка Дорогуша (M'Dear), которая живет в бедной лачуге рядом с лесом и лечит жителей нетрадиционными способами медицины. Она обладает необычной для ее пожилого возраста внешностью, что уже несет в себе мистический элемент: женщина имеет шесть футов роста, властное и могущественное лицо, использует трость не для опоры, а для сообщения информации. «Художественная деталь – постукивание тростью – сближает образ Дорогуши с образом жреца вуду, что, несомненно, является прямой отсылкой к поверьям афроамериканцев в древние магические ритуалы» [Гусарова 2003: 83]. Еще одним проявлением магического является вера черной общины в сверхспособности бывшего священника Мыльной Головы, который продолжил свой карьерный путь в качестве экстрасенса, целителя и толкователя сновидений. Традиции сверхъестественного присутствуют в романе «Beloved», которые проявляются в виде духа убитого ребенка, а именно дочери Сэти. Сначала дух ребенка проявляет себя как полтергейст – двигает столами, трясет дом, оставляет красные пятна крови, превращается в белое платье, нападает на собаку, одним словом доставляет беспокойство домочадцам. В дальнейшем, как кажется главной героине, он воплощается во взрослую живую девушку – Возлюбленную, удивительным образом возникшую буквально ниоткуда на пороге их дома. Странное поведение девушки, описываемое автором как поведение новорожденного ребенка, а также обладание физическими свойствами новорожденного, необычная ревностная привязанность к Сэти, граничащая с желанием убийства, сигнализирует о воскрешении покойной дочери, присутствии неуспокоенной души в доме. Также мистическим является сцена изгнания девушки, символизирующей дьявольские силы, группой верующих афроамериканок, проводящих обряд экзорцизма. Подобный мотив тесно переплетается с традициями

афроамериканцев. Так, жители Западной Африки верят, что детскую душу можно изгнать из тела на определенное расстояние, если подвергнуть ее жестокому обращению [Зангиева 2007: 19].

Еще одним значимым мотивом, проходящим через все творчество писательницы, становится **музыка**. По мнению О.В. Каркавиной, «понимание произведений Тони Моррисон возможно при наличии не только литературоведческой и лингвистической, но и музыкальной компетенции. Ведь ее романы – это не просто тексты, это тексты, вписанные в музыкальную партитуру джаза» [Каркавина 2010: 88]. Ярким примером такого произведения в творчестве Т. Моррисон является роман с музыкальным названием «Jazz». О.В. Каркавина выделяет 34 лексические единицы, присутствующие в романе и отражающие реалии джаза (*music, clarinet, brass* и т.д.), а также фиксирует названия инструментов, реально существовавшие студии звукозаписей, названия пластинок, джазовых ансамблей и т.д. [Каркавина 2010: 92]. Однако произведения автора музыкальны не только с точки зрения лексического наполнения, но несут в себе черты музыкальности на уровне структуры. В романе «Beloved» форма сюжетной линии напоминает «форму джазовой темы с ее постоянным варьированием. Повествование постоянно переходит от одного персонажа к другому, одни и те же события представляются с позиций разных героев» [Каркавина 2010: 92]. Например, многократно повторяется история рождения Денвер и каждый раз читатель узнает из нее что-то новое. Особого внимания также заслуживают концовки ее романов. Автор никогда не ставит точку и всегда оставляет открытый конец подобно жанру джаза или блюза [Каркавина 2010: 105].

Наконец, одной из самых значимых тем в творчестве Т. Моррисон является тема **рабства**, которая связывает между собой прочие темы и служит основанием для романного творчества писательницы. Данная тема раскрывается через различные мотивы, присутствующие в романах. Среди наиболее частотных и характерных для творчества Т. Моррисон – мотив физической и психологической

травмы, а также утрата идентичности. Герои произведений Моррисон не могут справиться с памятью о прошлом опыте, стараются избавиться от этого путем подавления в себе воспоминаний и одновременно с этим части своей личности. Для того чтобы заново обрести себя, восстановить утраченную идентичность, герои неоднократно разрушают и воссоздают свою личность заново. В языковой ткани произведения это выражается через характерный для стиля Моррисон прием фрагментации человеческого тела. Как правило фрагментированию (в том числе реальному физическому разрушению – обезглавливанию, расчленению, разложению) подвергаются женские тела. У многих героев автора присутствуют физические недостатки, инвалидность, незаживающие шрамы, прочие внешние уродства. Например, в романе «Jazz» труп героя Доркаса обезображен ножом; в романе «Love» Джуниор страдает хромотой, Л. имеет опухшие ноги и не в состоянии работать и возвращаться домой, Хид болеет артритом, а ее тело, как и тело героини Целестиал, испещрено шрамами; в романе «Beloved» уродливые шрамы «украшают» спину главной героини Сэти, а Возлюбленная рассыпается на фрагменты. По мнению М. Палладино, последний роман представляет собой парадигматический пример для исследования мотива телесной фрагментации [Palladino 2018: 133], когда «разъединенное тело отражает фрагментацию на уровне субъективности: происходит психический распад и каждый персонаж распадается на основное «я» и измененное «я» [Palladino 2018: 133].

1.4. Методология исследования и характеристика эмпирического материала

Методология исследования основывается на когнитивно-дискурсивном подходе, основные принципы которого были разработаны западными и отечественными учеными-лингвистами Дж. Лакоффом и М. Джонсоном, А.Н. Барановым, А. П. Чудиновым и др. В работе исследуются моделирующие

свойства метафоры как когнитивного механизма, отображающего авторское мировосприятие.

Под метафорической моделью в работе понимается соединение двух понятийных сфер (концептов), которые представляют собой область источника и область цели. Данные сферы связаны между собой метафорической проекцией при которой сфера-мишень наследует набор основных элементов сферы-источника. Реализация метафорической модели на текстовом уровне осуществляется посредством лексических репрезентантов. Для описания свойств метафорической модели в данной работе используется следующая терминология: доминантность, продуктивность, частотность, обратимость.

Концептуальная метафора понимается нами также как устойчивая метафорическая модель [Баранов, 2014: 14]. Система метафорических моделей как образная составляющая концептосферы рассматривается в работе в качестве важного звена индивидуальной авторской языковой картины мира автора, которая представляет собой совокупность зафиксированных в единицах языка представлений автора о действительности. Индивидуально-авторская картина мира формируется в рамках определенной культурно-исторической парадигмы и отображает особенности жизни автора.

В работе применялся следующий алгоритм анализа:

1. Методом сплошной выборки был набран корпус примеров метафорического словоупотребления в романах «The bluest eye», «Song of Solomon», «Beloved», «God help the child».
2. Был осуществлен семантический анализ примеров, в каждом примере были определены цель и источник метафорической проекции (на основании метафорической модели Дж. Лакоффа и М. Джонсона).
3. Частные метафоры были распределены по группам (на основании гипогиперонимических отношений), были выделены метафорические модели

(например, метафора A MAN IS A DOG была отнесена к метафорической модели A PERSON IS AN ANIMAL).

4. На основании количественного подсчета были определены регулярные концепты сферы-цели и сферы-источники, выделены устойчивые типы метафорической проекции.
5. Для каждой регулярной метафорической модели были описаны ключевые элементы сферы-цели и сферы-источника, для каждого элемента сферы-источника был выявлен перечень лексических репрезентантов.
6. На основании частотности (количества экспликаций в тексте) и вариативности элементов сферы-источника были выделены ядерные, приядерные и периферийные модели, была смоделирована метафорическая авторская концептосфера.
7. Был охарактеризован когнитивно-дискурсивный потенциал каждой модели, проанализирована ее роль в художественной картине мира автора.
8. На основании сопоставительного анализа произведений описана эволюция метафорической системы, определены константные и вариативные метафорические проекции.

В качестве материала исследования нами были отобраны 4 романа автора: «The bluest eye» (1970), «Song of Solomon» (1977), «Beloved» (1987), «God help the child» (2015). Данные произведения выбраны с учетом возможности исследования метафоры с точки зрения эволюции авторской картины мира: от первого дебютного произведения до последнего романа. Роман «The bluest eye» – это первый роман в творчестве Т. Моррисон, положивший начало исследований автором культурной самобытности афроамериканского народа. Роман «Song of Solomon» является третьим романом писательницы, за который она получила Премию Национального круга книжных критиков (the National Book Critics Circle Award). Роман демонстрирует мастерство писательницы в области символизма. «Beloved» относится к зрелому периоду ее творческой деятельности, за это произведение

автор получила ряд значимых профессиональных наград, среди которых: Пулицеровская премия (the Pulitzer Prize for Fiction), Национальная книжная премия (the National Book Award) и др. Роман «God help the child» – это последнее произведение автора, итог ее деятельности. Каждое произведение предлагает уникальный взгляд автора на проблемы национальной идентичности и коллективной памяти.

Роман «The bluest eye» Т. Моррисон начала писать, когда была членом литературной группы. Имя главной героини Пеколы она позаимствовала из фильма 1934 года «Imitation of life» (Имитация жизни). Однако, сама идея романа пришла к ней после одного эпизода из собственного детства. Ее знакомая призналась ей в том, что перестала верить в Бога, т.к. в ответ на ее молитвы он не дал ей того, что она хотела. Ее желанием было иметь голубые глаза [Li 2010: 15]. Первый роман Т. Моррисон был принят читателями неоднозначно: публику шокировала трагическая история о насилии над ребенком, а также о расовых, классовых и гендерных проблемах американского общества. Одной из тем, поднимаемых в романе, также является ненависть афроамериканского сообщества к самому себе и чувство утраты идентичности. Действие романа разворачивается в 1940-41 гг. – в канун Второй мировой войны. Примечательно то, что именно в это время США создавали себе имидж борца за демократические свободы за рубежом. Одновременно с этим внутри страны господствовал культ красоты и превосходства белой расы, пропаганда арийского идеала голубых глаз и светлых волос, которая процветала благодаря индустрии Голливуда. Часто упоминаемые кинозвезды в тексте (Ширли Темпл, Джин Харлоу, Джинджер Роджерс и др.) служат для того, чтобы подчеркнуть вездесущность «белого взгляда» и его пагубное влияние на формирование идентичности для людей с другим цветом кожи и глаз [Cambridge companion 2007: 12–13]. Местом действия становится город Лорейн в штате Огайо. В основе сюжета лежит история о том, как темнокожая девочка Пекола Бридлав лишается рассудка в результате изнасилования собственным отцом. Будучи

отвергнутая обществом, включающим белых и черных, глубоко убежденная в собственной некрасивой внешности, Пекола Бридлав мечтает изменить свою внешность, получить голубые глаза, и таким образом избавиться от несчастий. С этой просьбой она отправляется к местному священнику, который, осознавая степень трагизма ее состояния, предлагает ей выполнить некий ритуал – накормить отравленным мясом своего старого пса и таким образом, получить знак свыше об исполнении ее желания. В конце сюжета обезумевшая Пекола беседует о приобретенных голубых глазах не то с подружкой, не то с Богом.

Известно, что при написании романа «Song of Solomon» Т. Моррисон в поисках вдохновения мысленно обращалась к покойному отцу [Morrison 2004: 8]. После издания романа в 1977 году, в американской прессе было много положительных отзывов. Например, критик Д. Леонард отметил данный роман как произведение, близкое по духу и стилю крупнейшим романам XX-го века, поставив его в один ряд с «Лолитой» В. Набокова и «Сто лет одиночества» Г. Маркеса [Leonard 1977]. Этот роман неоднократно упоминается бывшим президентом США Б. Обамой, на которого произведение оказало особый трансформирующий эффект [YOUTUBE 2020]. Следует заметить, что мотив трансформации является одним из ключевых в описании жизни главного героя Молочника. Действие сюжета начинается в Мичигане в начале 1930-х годов. Молочник – молодой черный мужчина, чьи родители относятся к представителям среднего класса. Однажды он понимает, что история его семьи полна трагедий и тайн, после чего он отправляется в путешествие, чтобы узнать настоящую правду о своих предках и найти собственное предназначение в мире. По пути он встречает множество ярких персонажей и переживает ряд испытаний и откровений. Кульминацией романа является сцена, в которой герой совершает своей мистический полет и тем самым завершает свое длительное путешествие. К основным темам романа относятся: поиск идентичности, семья и память о предках, пагубное влияние расизма на афроамериканское сообщество, полет как символ освобождения, отношения между

мужчиной и женщиной. Следует также отметить немаловажное значение эпитафия: «Отцам – в вышине парить. Детям – знать их имена» [Morrison 2004: 7]. В данном эпитафии упоминается не только тема полета, связанная с легендой о летающих африканцах, но и тема имен. Имена людей и названия мест используются черным сообществом как форма сопротивления белому сообществу. Например, улицу, где проживал единственный чернокожий доктор в городе жители называли Докторской улицей, несмотря на то, что официальное название отличалось. То же самое касается госпиталя, в котором запрещено было принимать чернокожих, в связи с чем его называли Приютом Немилосердия [Li 2010: 52].

Роман «Beloved» был издан в 1987 году. В основе сюжета лежит реальная история, случившаяся с беглой рабыней Маргарет Гарнер. Женщина попыталась убить своих четырех детей для того, чтобы спасти их от ужасов рабства. Об этом случае Т. Моррисон узнала в процессе работы над «The Black Book» (Черная книга), которая представляла собой своего рода исторический архив о реальной жизни черного сообщества. Среди различных документов, она обнаружила статью 1856 года «A Visit to the Slave Mother Who Killed Her Child» («Визит к матери-рабыне, убившей своего ребенка»). Роман повествует о жизни сбежавшей рабыни Сети, убившей родную дочь ради того, чтобы спасти ее от рабской жизни. Она проживает в доме № 124 вместе с другой дочерью Денвер. Вместе с ними в доме также присутствует некий дух, постоянно причиняющий беспокойство жильцам. Главная героиня подозревает, что этот дух – душа убитой ею дочери, не сумевшей простить поступок матери и успокоиться. Главная героиня живет в изоляции, т.к. афроамериканское сообщество также не нашло в себе силы простить ее за данный поступок. С появлением на пороге ее дома знакомого ей мужчины Поля Ди притупляется боль от одиночества и прошлых воспоминаний, а также изгоняется дух ребенка. Однако, спустя какое-то время на пороге дома появляется молодая девушка по имени Возлюбленная – беспокойная незнакомка, потерявшая память. Эта встреча в итоге приводит к помешательству главной героини. В данном

произведении Т. Моррисон описывает дегуманизирующие последствия рабства и сложности материнской любви. Несмотря на присуждение роману ряда престижных премий, он до сих пор вызывает неоднозначную реакцию в обществе. Критики ставят под сомнение не только предлагаемую автором трактовку истории рабства, но и художественную ценность текста [Cambridge companion 2007: 43].

Роман «God help the child», опубликованный в 2015 году, стал последним романом в творчестве Т. Моррисон. Главная героиня – Брайд (Лула Энн) – молодая, красивая женщина, обладательница иссиня-черной кожи и успешной карьеры в косметической индустрии, отвергнута собственной матерью Свитнес, не сумевшей смириться с темной кожей ребенка. В попытке привлечь внимание матери, Брайд еще будучи ребенком выступает в качестве свидетеля в суде и обвиняет невиновную женщину в жестоком преступлении. Став взрослой, Брайд пытается возместить ущерб женщине, однако в ответ на свои извинения подвергается жестокому избиению со стороны освобожденной заключенной. Возлюбленный Брайд покидает ее после того, как она делится с ним своими детскими воспоминаниями. В попытке вернуть Букера и проработать свои психологические проблемы, Брайд отправляется на его поиски. Психологические переживания героини вызывают физические изменения в ее внешности: тело взрослой женщины постепенно превращается в тело ребенка. Уже само название романа транслирует ключевую тему произведения – взаимоотношения в семье. Главным образом тема основывается на взаимоотношениях между матерью и дочерью (Свитнес и Брайд), что не является новым для ее романов.

Выводы к главе 1

1. Существует большое разнообразие подходов к исследованию метафоры. Одним из наиболее востребованных является когнитивно-дискурсивный подход, в рамках которого метафора рассматривается не только как ментальное, но и как лингво-социальное явление. Большинство современных отечественных исследователей основываются на определении метафорической модели Дж. Лакоффа и М. Джонсона и понимают метафору как соединение двух сущностей или двух понятийных сфер (концептов), которые представляют собой область источника и область цели. Данные сферы связаны между собой метафорической проекцией при которой сфера-мишень наследует набор основных элементов сферы-источника. Метафорические модели характеризуются понятиями доминантности, частотности, продуктивности и обратимости.

2. Индивидуально-авторская картина мира представляет собой одну из разновидностей языковой картины мира. Индивидуально-авторская картина мира становится результатом художественной рефлексии действительности сознанием художника и непосредственно связана с биографическими фактами и личностью писателя, с его творчеством и культурно-историческим фоном. Языковая картина мира тесно связана с концептуальной картиной мира, формируемой в результате прямого познания окружающей действительности, материализуя содержащиеся в сознании человека концепты средствами языка.

3. Художественный дискурс, используемый для создания художественных произведений с целью вызвать у читателя или зрителя эмоции, мыслительные реакции и оценочные суждения, является особой сферой функционирования языка, в которой ключевую роль играет эстетическая функция. В художественном дискурсе факты и события отражаются в сознании автора в виде отдельных концептов, которые отображаются на материале художественного дискурса в виде системы метафорических моделей.

4. В качестве материала исследования используется художественный дискурс всемирно известной афроамериканской писательницы Т. Моррисон, лауреата Нобелевской премии. В американской прессе она позиционируется как один из лидеров темнокожего сообщества. В своих произведениях она осмысляет разные стороны жизни афроамериканцев. Ключевой темой ее творчества является деструктивное наследие рабства и проблемы расовой дискриминации в современном обществе. Творчество писательницы также затрагивает проблемы черной общины, трудности взаимоотношений матери и дочери, место человека в мире природы. Ее стиль характеризуется обилием библейских аллюзий, мистическими элементами и особой джазовой формой изложения. Эмпирическая база исследования включает в себя четыре знаковых романа автора: «The bluest eye», «Song of Solomon», «Beloved», «God help the child», позволяющие судить об эволюции ее авторского стиля.

ГЛАВА 2. МЕТАФОРИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В РОМАНАХ Т. МОРРИСОН

Целью данной главы является когнитивно-дискурсивный анализ метафор, презентующих образ человека, выступающий безусловным ядром языковой картины мира автора и обладающий рядом константных признаков, так или иначе воспроизводимых во всех проанализированных произведениях. В первую очередь, все главные герои романов Т. Моррисон – афроамериканцы, так как свое творчество писательница главным образом посвящает жизни и проблемам чернокожего сообщества в США. В своих многочисленных интервью Т. Моррисон неоднократно подчеркивает, что она гордится званием «писательницы для черных людей», а в своих книгах она действительно намеренно обращается только к чернокожему сообществу [Нобу 2015]. Темы расизма и расовой дискриминации, утраты и поиска своей идентичности, познания и принятия себя становятся доминирующими в ее творчестве. Другой момент, объединяющий героев проанализированных произведений, – наличие у них серьезных физических и психологических травм, полученных ранее (чаще всего в детстве или юности), которые оказывают существенное влияние на всю дальнейшую жизнь героев, и проработка которых становится своеобразным стержнем, вокруг которого выстраивается сюжет каждого романа. Интересно, что в большей степени Т. Моррисон посвящает себя исследованию жизни афроамериканской женщины – именно женщины являются ключевыми фигурами в романах «The bluest eye», «Beloved», «God help the child», и только роман «Song of Solomon» посвящен исследованию мужского образа, хотя становление героя непосредственно связано с многочисленными вдохновляющими женскими образами.

Проблематика деструктивного влияния расизма на личность человека находит свое выражение в воспоминаниях героев, зацикленных на своем прошлом и не способных смотреть в будущее. В попытках подавить травмирующие эпизоды

прошлой жизни, выздороветь и восстановить свою идентичность, герои романа многократно разрушают и воссоздают свою личность заново, что вербализуется в художественной ткани произведения через условное физическое разрушение: «*Beloved looked at the tooth and thought, This is it. Next would be her arm, her hand, a toe. Pieces of her would drop maybe one at a time, maybe all at once. Or on one of those mornings before Denver woke and after Sethe left she would fly apart. It is difficult keeping her head on her neck, her legs attached to her hips when she is by herself. Among the things she could not remember was when she first knew that she could wake up any day and find herself in pieces. She had two dreams: exploding, and being swallowed. When her tooth came out—an odd fragment, last in the row—she thought it was starting*» [Morrison 2004: 133]. Образ героини Возлюбленной из одноименного романа является воплощенным в чужом теле духом, заимствованным для встречи со своей матерью; не принадлежащее ей тело постепенно распадается, символизируя не только страх утраты своей новой телесной оболочки и страх смерти, но, более широко в контексте творчества писательницы, лишение (во многом насильственное) чернокожих связи со своими корнями, со своими традициями, со своей культурой, со своей верой и своим языком. В этой связи фрагментация человеческого тела становится в творчестве Т. Моррисон значимым концептуальным приемом, а метафоры тела – одной из самых продуктивных групп метафор, выявленных нами в проанализированных романах [Брайтлинг 2023].

Человек воспринимает и отображает мир через органы чувств, одним из способов проявления самого человека в мире является его голос. Особое внимание автора к голосу человека, регулярное использование данного концепта в качестве сферы-цели метафорических проекций в творчестве Т. Моррисон не случайно. Прежде всего, голос выступает в нашем сознании универсальным символом свободы, поскольку «право голоса» означает для той или иной группы лиц наличие определенных прав и свобод, которых на протяжении нескольких столетий были лишены представители афроамериканской расы, и потому голос героев наделяется

особым символическим смыслом. Во-вторых, афроамериканская культура во многом является культурой звуковой. Большинство героев в романах Т. Моррисон как правило не говорят, а поют. Голоса героев обладают особой музыкальностью, в романах присутствуют многочисленные вставки из песен, сам творческий стиль Т. Моррисон часто сравнивается с джазовой манерой повествования [Rodrigues 1993: 735].

Таким образом, нами были выделены 3 понятийные сферы-цели метафорической экспансии: ЧЕЛОВЕК, ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА (ОРГАН), ГОЛОС ЧЕЛОВЕКА (ЗВУК), которые будут подробно рассмотрены в данной главе. Данные понятийные сферы были вынесены в названия трех разделов данной главы. Классификация метафор в данных разделах происходит на основании выделения наиболее продуктивных концептов сферы-источника (с учетом количества текстовых экспликаций каждого типа метафорической проекции).

2.1. Человек как цель метафорической проекции

На основании количественного подсчета текстовых экспликаций, а также вариативности фрагментов концепта сферы-источника и числа их лексических репрезентантов было установлено, что при представлении человека в своих произведениях Т. Моррисон чаще всего прибегает к зооморфной метафоре (132 экспликации). Реже человек презентуется с помощью артефактной (51 экспликация), фитоморфной (40 экспликация) и идеоморфной (17 экспликаций) метафор. Результаты анализа концепта-цели ЧЕЛОВЕК представлены в Таблице №1.

Таблица №1

Концепт-цель	ЧЕЛОВЕК			
Фрагменты концепта-цели	Наименования людей; имена людей; части тела людей; действия, совершаемые людьми; свойства людей; предметы, используемые в обращении с людьми; местонахождения людей ¹			
Концепты-источники	ЖИВОТНОЕ	ВЕЩЬ	РАСТЕНИЕ	ПРИЗРАК
Фрагменты концепта-источника	-Наименования животных -Наименования детенышей животных -Иные наименования животных -Части тела животных -Действия животных -Свойства животных -Действия людей, направленные на животных -Предметы, используемые в обращении с животными -Местонахождения животных -Люди, взаимодействующие с животными	-Наименования вещей -Действия, осуществляемые по отношению к вещам -Выражения стоимости вещи -Производители вещи	-Наименования растений -Части растений -Питательные вещества -Места произрастания растений -Люди, взаимодействующие с растениями -Свойства растений -Действия людей по отношению к растениям	-Наименования призраков -Действия призраков
Количество текстовых экспликаций	132	51	40	17
Разновидность метафоры	Зооморфная метафора	Артефактная метафора	Фитоморфная метафора	Идеоморфная метафора

Зооморфная метафора

Метафорическая модель A PERSON IS AN ANIMAL (ЧЕЛОВЕК – ЖИВОТНОЕ) является доминантной в индивидуальной авторской языковой картине мира Т. Моррисон. Это подтверждается высокой степенью продуктивности

¹ В данной таблице не учитываются метафорические переносы, где части тела человека (органы) выступают в качестве самостоятельной цели метафорической проекции. Эти примеры будут рассмотрены отдельно в разделе 2.2

концепта-источника ANIMAL, который состоит из 10 фрагментов лексических репрезентантов: наименования животных; наименования детенышей животных; иные наименования животных; части тела животных; действия животных; свойства животных; действия людей, направленные на животных; предметы, используемые в обращении с животными; местонахождения животных; люди, взаимодействующие с животными. Количественные данные представлены в Таблице №2. Рядом с каждым лексическим репрезентантом в скобках указана цифра, отражающая частотность употребления данного репрезентанта относительно корпуса исследуемых примеров.

Таблица №2

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Наименования животных	Dog (4) Cat (1) Snake (1) Mule (2) Horse (1) Bird (2) Elephant (1) Hippo (2) Fly (1)	Dog (2) Cat (2) Snake (4) Race horse (1) Bird (5) Hen (2) Eagle (1) Starling (1) Crow (1) Anaconda (1) Baboon (1) Sheep (1) Donkey (1) Rat (2) Lizard (1) Lamb (1) Doe (1) Bear (1) Shark (1) Antelope (1) Pheasant (1)	Dog (4) Buzzard (1) Snake (2) Mule (1) Horse (1) Goat (1) Cow (1) Fish (1) Rabbit (1) Bear (1) Bull (2) Hawk (1) Hummingbird (2) Antelope (4)	Dog (2) Cat (1) Pig (1) Coon (1) Chameleon (1) Cobra (1) Monkey (1) Alligator (2)
Наименования детенышей животных	Puppy (1) Chick (1) Foal (1)	Puppy (1)	Puppy (3) Foal (1)	Puppy (1)
Иные наименования животных	Heifer (1) Cross (1) Mare (1)	Predator (1)	Creature (1) Breeding (1)	Predator (3) Beast of burden (1)

	Animal (1)			
Части тела животных	Wing (1) Shell (1) Dog tooth (3)	Wing (1) Cat eye (3) Paw (1) Cocoon (1) Head of a hawk (1)	Wing (2) Snake fang (2) Split tongue (1) Tail (2) Horn (2) Claw (1) Face beaked (1) Beak (2) Hoove (1)	Crow eye (1) Snake eye (2) Rabbit eye (1) Orangutang nostril (1)
Действия животных	To nest (1) To fly (1) To foal (1)	To circle (1) To fly (4) To sing (1) To drop skin (1) To howl (1) To leap (1) To hoot (1)	To fly (3) To roar (1) To graze (2)	To butt (1) To whimper (1) To scratch (1) To hiss (1)
Свойства животных	Birdlike gestures (1) Winged (1) Grounded (1)		Pet like adoration (1) Mark (1)	
Действия людей, направленные на животных	To hunt (1) To shoot for (1)		To pick off (1) To net (1) To skin for profit (1) To trade (1) To hunt for(1) To chain (1)	
Предметы, используемые в обращении с животными			Iron (2) Iron bit (1) Neck jewelry (1) Three-spoke collar (1) Animal side of paper (1)	Whip (1) Fishing line (1) Banana (1)
Местонахождения животных	Nest (2)		Stable (1)	Zoo (1)
Люди, взаимодействующие с животными			Trapper (1) Slave catcher (1)	
Общее число элементов	28	35	46	23

«The bluest eye». В романе «The bluest eye» наиболее частотной является метафора A PERSON IS A DOG. Традиционно во многих лингвокультурах образ собаки имел положительные оценки, собака являлась символом верности и преданности [Cirlot 2001: 84]. Противоположно данной трактовке, образ собаки в данном романе часто приобретает отрицательное значение. Мужчины посредством данного образа изображаются распутными, проявляющими низменные инстинкты; женщины описываются слабыми и беспомощными. Так, в примере 1 афроамериканские женщины обсуждают мужа некоей Делии Джонс, бросившего ее ради нового увлечения, в результате чего Делия сходит с ума. С помощью метафоры A MAN IS A DOG женщины выражают свое осуждение, подчеркивая, что в жизни мужчины часто руководствуются инстинктами:

(1) *«Old dog. Ain't that nasty! No kind. Some men just dogs.»* [Morrison 2007: 13]

Аналогичным образом описывается Чолли Бридлав – отец главной героини, который в результате очередного пьяного дебоша поджигает собственный дом, обрекая семейство на бездомную жизнь (пример 2). В примере 3 на метафоры A MAN IS AN ANIMAL и A MAN IS A DOG накладывается метафора A MAN IS A SNAKE, в результате чего негативная характеристика героя усиливается, он буквально «присоединяется к животному миру», выступая «старым псом» и «змеем». Следует отметить, что змея традиционно отождествляется многими культурами с подземным миром мертвых. В библейском смысле со змеей отождествляет дьявол [Бидерманн 1996: 96]. Уподобление главного персонажа змее подчеркивает его низменные, демонические черты.

(2) *«<...> that old Dog Breedlove had burned up his house, gone upside his wife's head, and everybody, as a result, was outdoors.»* [Morrison 2007: 17]

(3) *«He had joined the animals; was, indeed, an old dog, a snake, a ratty nigger.»* [Morrison 2007: 19]

Неоднократно посредством образа собаки описывается главная героиня – Пекола. Метафоры A GIRL IS A DOG, A GIRL IS A CROSS, A GIRL IS A PUPPY

описывают отношение к девочке, которая подобно «дворовой собаке» разгуливает по улицам одна, босая и неприкаянная, не нужная ни обществу, ни собственной семье (пример 4). В примере 5 мать Пеколы вспоминает день, когда она родила свою дочь, напоминающую «помесь щенка с умирающим человеком». Подобное сравнение выражает брезгливое, негативное отношение матери к новорожденной дочери, которую она считает уродливой и не заслуживающей ее любви.

(4) «*You heard me. Where your socks? You as barelegged as a yard dog.*»
[Morrison 2007: 51]

(5) «*A cross between a puppy and a dying man. But I knowed she was ugly.*»
[Morrison 2007: 126]

С собакой сравнивается еще одна героиня романа – цветная² девочка Морин Пил. Морин также является черной по крови, но из-за более светлого оттенка цвета кожи, она становится объектом почитания у еще более черных детей. Однако сестры МакТирс, не согласные с навязыванием черному сообществу ложных стандартов красоты, ориентированных исключительно на светлый цвет кожи и глаз, чувствуют облегчение, когда в идеальном, красивом, всеми любимом ребенке обнаруживается существенный уродливый недостаток: зуб в форме собачьего клыка. Сестры цепляются за данный изъян и начинают называть Морин Пил *dog tooth*. В дальнейшем в тексте данная метафора-метонимия A GIRL IS A DOG TOOTH служит оскорбительным средством обращения к Морин (примеры 6-8).

(6) «*<...>we discovered that she had a dog tooth—a charming one to be sure—but a dog tooth nonetheless.*» [Morrison 2007: 3]

(7) «*What we could get—snickering behind her back and calling her Six-finger-dog-tooth-meringue-pie.*» [Morrison 2007: 65]

(8) «*Who else would she see, dog tooth?*» [Morrison 2007: 71]

² Согласно официальному определению правительства Южной Африки в период с 1950-1991, цветным назывался человек смешанного европейского («белого») и африканского («черного») происхождения [BRITANNICA 2003].

Образ кошки, традиционно ассоциируемой со свободой, независимостью, с особой энергетической силой, а также с женским началом [Бидерманн 1996: 130], напротив, появляется лишь однажды (пример 9). С помощью метафоры A WOMAN IS A CAT описывается мать Клаудии, которая вынуждена оказывать временную помощь чужому ребенку – Пеколе Бридлав и делиться с нею едой. Женщина сравнивает себя с кошкой, которой «нет никакого дела до боковых карманов» также, как и ей до проблем Пеколы: отягощенная собственными заботами, женщина не в силах проявить великодушие в отношении к Пеколе.

(9) *«I got about as much business with another mouth to feed as a cat has with side pockets.» [Morrison 2007: 24]*

Следующей значимой для творчества Т. Моррисон метафорой является метафора A PERSON IS A BIRD. В различных мифологиях и культурах образ птицы имеет множество коннотаций. Г. Бидерманн выделяет следующие символические значения образа: ангелоподобные существа, освобожденная от плоти человеческая душа, птицеголовый человек как выражение полета человеческого сознания в галлюциногенном состоянии, посредники божественной воли, служащие преодолению низменных человеческих инстинктов посредством духовного преображения [Бидерманн 1996: 215]. По мнению С.В. Гонсалес, Т. Моррисон активно обращается к образу птицы³, однако в ее творчестве этот образ зачастую несет в себе негативные, нетрадиционные коннотации – безумство, ненависть, ужас, рабство, эгоизм, зло передаются посредством образов ястреба, голубя, петуха и т.д. [Gonzalez 2000: 76].

В романе «The bluest eye» через уподобление птице автор описывает образы чернокожих, впервые за долгое время получивших права на законодательном уровне, в том числе право обладания собственным имуществом, недоступное для

³ Примечательно также использование образа птицы автором в своей Нобелевской речи, которая напоминает притчу или рассказ о слепой мудрой женщине, встречающей молодых людей. Они спрашивают у нее жива или мертва та птица, которую они держат в своих руках. Под птицей в данном случае автор подразумевает человеческий язык [Gonzalez 2000: 76].

афроамериканских рабов на протяжении многих лет. Теперь подобно «бешеным, тревожным птицам» (пример 10) они направляют всю свою энергию на обустройство своего долгожданного «гнезда». Через метафору BLACK PEOPLE ARE BIRDS автор передает трепетное отношение людей к собственному дому, которого они были лишены на протяжении долгого времени:

(10) «*Propertied black people spent all their energies, all their love, on their nests. Like frenzied, desperate birds, they overdecorated everything; fussed and fidgeted over their hard-won homes <...>*» [Morrison 2007: 18]

В примере 11 через метафору A MAN IS A BIRD изображается главный герой Чолли Бридлав, который знакомится с будущей женой и планирует «вить с ней общее гнездо», т.е. строить с ней серьезные отношения, ведущие к браку. Афроамериканцы долгое время были лишены возможности создавать собственную семью, свободно выбирать себе супруга или супругу, а также заботиться о собственных детях.

(11) «*The neatness, the charm, the joy he awakened in her made him want to nest with her.*» [Morrison 2007: 160]

В примере 12 «простая коричневая девушка» уподобляется птице. Здесь используется метафора A BROWN GIRL IS A BIRD. С большой любовью такая девушка «выстраивает свое гнездо из маленьких палочек» и «оберегает его от врагов». Таким образом, в примерах 13 и 14 метафора изображает хрупкие, душевные, трепетные черты цветных и черных людей.

(12) «*<...> this plain brown girl will build her nest stick by stick, make it her own inviolable world, and stand guard over its every plant, weed, and doily, even against him.*» [Morrison 2007: 84]

Метафора A GIRL IS A BIRD описывает и образ главной героини Пеколы Бридлав – одинокой черной девочки, которая подвергается ежедневным издевательствам со стороны сверстников, в результате чего она становится зажатой, неуверенной в себе, погружается в свои внутренние переживания, «складывается в

себя» подобно хрупкому птичьему крылу (пример 13). Проживающая в бедной неблагополучной семье и отвергаемая как белыми, так и черными, Пекола испытывает постоянное психологическое давление со стороны родителей. После содеянного отцом насилия психика ребенка не выдерживает, и девочка сходит с ума. Теперь Пекола – это «крылатая, но приземлившаяся птица», птица со сломанными крыльями, которая уже никогда не сможет летать (пример 14). Ее удел – подобно птице «ковыряться между колесными дисками и подсолнухами» (пример 15). Ее сломленное в результате кровосмесительного изнасилования «Я» мешает ей обрести свободу, стать здоровой, целостной личностью.

(13) *«She seemed to fold into herself, like a pleated wing.» [Morrison 2007: 73]*

(14) *«Elbows bent, hands on shoulders, she flailed her arms like a bird in an eternal, grotesquely futile effort to fly. Beating the air, a winged but grounded bird, intent on the blue void <...>» [Morrison 2007: 204]*

(15) *«The birdlike gestures are worn away to a mere picking and plucking her way between the tire rims and the sunflowers <...>» [Morrison 2007: 205]*

В примере 16 молодой Чолли Бридлав решается отправиться на поиски отца, которого никогда не знал. Здесь используется метафора A YOUNG MAN IS A CHICK. Решимость, с которой Чолли бросается на поиски, покидая родной дом, сравнивается с появлением на свет «цыпленка, разбивающего собственную скорлупу». Данная метафора символизирует переход из юношества во взрослую жизнь:

(16) *«Macon. With no more thought than a chick leaving its shell, he stepped off the porch.» [Morrison 2007: 152]*

Большая группа примеров связана с использованием образов крупных вьючных животных. В примерах 17 и 18 образ сильной женщины передается через метафору A WOMAN IS A MULE. Известно, что мул – это выносливое животное, традиционно используемое в фермерском хозяйстве для выполнения тяжелого физического труда. В примере 17 Паулина Бридлав сама называет себя мулом в

перепалке с пьяным безработным мужем, подразумевая таким образом то, что именно она является главным кормильцем семьи, а не ее супруг:

(17) *«If working like a mule don't give me the right to be warm, what am I doing it for?» [Morrison 2007: 40]*

В примере 18 в ходе шуточной беседы одна из проституток описывает внешность подруги, сравнивая ее с мулом, подчеркивая громоздкость ее фигуры.

(18) *«And you look like the north side of a southbound mule.» [Morrison 2007: 53]*

В примерах 19 и 20 используются метафоры A WOMAN IS A HIPPO, A MAN IS A HIPPO. Женщина иронично сравнивает свою собеседницу с гиппопотамом. Так, она утверждает, что некий «Диллинджер даже не подошел бы к ее подруге, за исключением случая охоты в Африке, где бы он, очевидно, пристрелил бы ее из-за внешнего сходства с гиппопотамом». Собеседница в свою очередь иронично сравнивает с гиппопотамом самого Диллинджера.

(19) *«Dillinger wouldn't have come near you less he was going hunting in Africa and shoot you for a hippo.» [Morrison 2007: 54]*

(20) *«Well, this hippo had a ball back in Chicago.» [Morrison 2007: 54]*

В следующем примере используется метафора A GIRL IS AN ELEPHANT. Мать Клаудии выражает недовольство по поводу аппетита Пеколы, отождествляя маленькую девочку со слоном. Данная метафора передает отношении Клаудии к Пеколе как лишнему человеку в семье, нежелание женщины делиться трудно добываемой едой, неприязнь к чужой голодной девочке.

(21) *«... Bible say feed the hungry. That's fine. That's all right. But I ain't feeding no elephants.» [Morrison 2007: 27]*

В примерах 22 и 23 используются метафоры AN AFRICAN AMERICAN WOMAN IS A HORSE, AN AFRICAN AMERICAN WOMAN IS A MARE, AN AFRICAN AMERICAN CHILD IS A FOAL. В символическом смысле лошадь является олицетворением силы и жизненной стойкости [Бидерман 1996: 152]. Такие ассоциации часто вызывают афроамериканские женщины. Например, Полин

Бридлов вспоминает о своих родах, которые принимали белые мужчины. Один из врачей, указывая на беременную Полин, наставлял другого, сравнивая ее с «лошадью, не чувствующей боли при родах и не испытывающей каких-либо трудностей» (пример 22). Аналогичное расистское отношение со стороны белого мужчины транслируется к молодой темнокожей женщине и ее потомству в примере 23.

(22) «*They deliver right away and with no pain. Just like horses. The young ones smiled a little. They looked at my stomach and between my legs. <...>He knowed, I reckon, that maybe I weren't no horse foaling. But them others.*» [Morrison 2007: 125]

(23) «*Besides, that doctor don't know what he talking about. He must never seed no mare foal. Who say they don't have no pain?*» [Morrison 2007: 125]

В примере 24 используется метафора A WOMAN IS A HEIFER. Здесь афроамериканки обсуждают несостоявшегося мужа одной из своих подруг и уничижительным образом отзываются о его новой женщине, сравнивая ее с молодой коровой:

(24) «*Well, somebody asked him why he left a nice good church woman like Della for that heifer.*» [Morrison 2007: 13]

В примере 25 используется метафора AFRICAN AMERICAN PEOPLE ARE FLIES. Цветная женщина Жералдин, чьей сын запер Пеколу у себя дома, презрительно разглядывает девочку, которая у нее ассоциируется со многими другими чернокожими афроамериканцами. Она сравнивает чернокожих людей и их образ жизни с мухами – активно размножающимися крошечными насекомыми, досаждающими людям. В метафоре проявляется крайне негативное, брезгливое, расистское отношение к чернокожим людям, но уже не со стороны белых людей, а со стороны цветных.

(25) «*Like flies they hovered; like flies they settled. And this one had settled in her house.*» [Morrison 2007: 93]

«Song of Solomon». В романе «Song of Solomon» одной из ключевых

зооморфных метафор является метафора птицы. Традиционно, птица символизирует образ души или анимы, связь между небом и землей [Book of symbols 2010: 238]. Роман изобилует различными метафорами-наименованиями птиц, а также образами полета. В основном, метафоры несут в себе положительные значения. В примере 26 с помощью метафоры A NEWBORN BABY IS A BIRD автор описывает появление на свет новорожденного младенца. Сравнение с «маленькой птицей, прилетающей с рассветом нового дня» в данном контексте передает приход в мир новой жизни, воплощение в человеческом теле новой души. Эта же метафора описывает появление на свет главного героя романа – Молочника, человека, которому предстоит совершить полет в конце своего пути и таким образом, по-настоящему уподобиться птице. Следует также отметить, что полет в данном случае предполагает прохождение героем особого квеста – поиска своей идентичности, возвращение к культуре и традициям своих предков.

(26) «*“A little bird’ll be here with the morning.”*» [Morrison 2004: 16]

Часто примеры уподобления людей птицам носят контекстуальный характер, подчеркивая особенности их поведения в той или иной ситуации. Так в примере 27 автор использует метафору CHILDREN ARE BIRDS чтобы описать поведение местной детворы – дети подобно птицам (курицам) хаотично «кружат» по улицам. Метафора подчеркивает юность и беспечность детей. В примере 28 с помощью метафоры WOMEN ARE BIRDS передается эмоциональная реакция двух женщин на одну из реплик молодой девушки. Сравнивая движение женщин (Пилат и Реба) с птичьим, автором подчеркивается сильная эмпатия матери и бабушки, равнодушное отношение к младшему члену семьи. А в примере 29 метафора A WOMAN IS A HEN/A PHEASANT описывает глупое и нервное поведение влюбленной женщины, напоминающее поведение птиц.

(27) «*Children joined them, circling the women like birds.<...>. Only the children and the hens walked around.*» [Morrison 2004: 238]

(28) «*With the quickness of birds, the heads of Pilate and Reba shot up.*» [Morrison

2004: 50]

(29) «*She watched over him like a pheasant hen. Nervous. Nervous love.*»
[Morrison 2004: 216]

Вместе с тем, образ птицы принимает в данном романе Т. Моррисон характер мифологемы, отсылая читателя к африканскому фольклору, а именно к легенде о летающих африканцах⁴. По мнению М.Л. Рамирес, в данном произведении также присутствует отсылка к греко-римской мифологии (миф об Икаре и Дедале) [Ramirez 2012: 106]. Данные метафоры составляют одну из концептуальных основ произведения⁵. Так, в примере 30 используется метафора AFRICAN CHILDREN ARE BIRDS, через которую передается память о свободном прошлом афроамериканских предков – африканцев, людей не знающих ужасов рабовладельческой системы, поэтому способных «летать».

(30) «*He was one of those flying African children. They must all be dead a long time now.*» “*Flying African children?*» [Morrison 2004: 284]

В примере 31 автор использует метафору AFRICANS ARE BIRDS. В данном примере она передается через глагольную лексику, связанную с полетом. Автор описывает плененных африканских рабов, которые сумели вернуться на Родину и сбежать от рабской участи. Метафорой подчеркивается свободный, протестный народный дух.

⁴ Летающие африканцы–персонажи легенд африканской диаспоры. Встречаются в культуре Галла, афроамериканском фольклоре, афрокарибском фольклоре. Легенда отражает стремление поработенного народа обратить вспять атлантическую работорговлю [Walters 1997: 4-5]. Историки также соотносят данный миф с реальными событиями в штате Джорджия в 1803 году. Плененный народ Игбо совершил массовые самоубийства, протестуя против порабощения [Wilentz 1989: 21-32].

⁵Реализация концептуальной метафоры птицы/полета также прослеживается на уровне текста. Так, в самом начале произведения упоминается полет страхового агента Смита с самодельными голубыми крыльями, который приводит к трагической кончине. В данном случае автор сигнализирует о том, что персонаж был слишком далек от своего культурного наследия, был не готов к полету, в то время как в конце романа главный герой Молочник справляется с этой задачей [Lee 1982: 60].

(31) «*Some of those Africans they brought over here as slaves could fly. A lot of them flew back to Africa.*» [Morrison 2004: 284]

В примере 32 автор использует метафору A MAN IS A BIRD. Здесь речь идет об образе мифического африканца Соломона, который умел летать подобно птице. Метафора изображает сильного, свободного духом человека.

(32) «*The baby and the wife were right next to him when he flew off.*” “*When you say ‘flew off’ you mean he ran away, don’t you? Escaped?*” “*No, I mean flew. <...> He was flying. He flew. You know, like a bird.*» [Morrison 2004: 285]

В примере 33 присутствует метафора A MAN IS AN EAGLE, которая снова описывает образ мифического африканца Соломона, способного летать по небу. В данном случае мужской образ сравнивается с образом орла. Согласно толкованию Г. Бидерманна, символ орла обычно означает царскую птицу, заключает в себе образ власти, поэтому зачастую используется в геральдике. В античных преданиях при сжигании тела царя, одновременно в небо выпускали орла, символизирующего восходящую душу правителя. Еще одним из значений данного символа является образ праотца Адама, который парил в небесах, но увидав добычу - запретный плод, стремительно отправился вниз на землю. В данном примере метафора отсылает к мистическому праотцу африканцев, к великому царю или предводителю.

(33) «*“He left everybody down on the ground and he sailed on off like a black eagle. ‘O-o-o-o-o-o Solomon done fly, Solomon done gone /Solomon cut across the sky.’”*» [Morrison 2004: 290]

В следующем примере 34 используется метафора A WOMAN IS A STARLING. Здесь движение пальцев героини Пилат уподобляется движению крыла скворца. Скворец во многих культурах символизирует духовных посланников, различные предзнаменования, трансформации и др. Скворцы также символизируют духовных учителей [BOOK OF SYMBOLS 2010: 238].

Так, метафора описывает духовную женскую сущность Пилат, а также наставнический характер взаимоотношений между Пилат и ее племянником Молочником.

(34) *«Milkman did not speak; he watched her long fingers travel up her dress, to rest like the wing of a starling on her face.» [Morrison 2004: 294]*

В следующем примере используются метафоры A WOMAN IS A SING BIRD / A MAN IS A CROW BIRD. Данные метафоры относятся к именам предков главного героя. Так, женщина-предок носит имя Поющая Птица, а мужской предок именуется как Птица Ворон. Метафора отсылает к свободному прошлому афроамериканских предков.

(35) *«Sing was an Indian or part Indian and her name was Sing Byrd or, more likely, Sing Bird. No — Singing Bird! That must have been her name originally — Singing Bird. And her brother, Crowell Byrd, was probably Crow Bird, or just Crow.» [Morrison 2004: 269]*

В отличие от первого романа, в данном произведении неоднократно появляются примеры метафоры PEOPLE ARE CATS. Их появление связано в первую очередь с изображением глаз Гитары, одного из центральных героев романа (примеры 36 – 40). По мнению Г. Бидерманна, «Кошачий глаз, изменяющийся в соответствии с падающим на него светом, считался обманчивым, а способность кошки охотиться в почти полной темноте принесла ей славу существа, находящегося в союзах с силами тьмы»; кошку «считали домашним духом ведьм, которые, говорят, часто мчались верхом на черных котах на свои шабаши» [Бидерманн 1996: 130]. В словаре Дж. Трессидера среди многочисленных схожих интерпретаций также упоминается способность кошек к ясновидению [Трессидер 1999: 166], а по мнению В. Рошаль, «коты имеют девять жизней и обладают сверхъестественной силой» [Рошаль 2008: 869]. Используя данную метафору в своем романе, Т. Моррисон главным образом фокусируется на наличии неких паранормальных способностей у героя Гитары, иного видения реальности или

«шестого чувства», «способности к интерпретациям» [Vegge 2000: 61]. И если у Гитары это чувство является врожденным, то его другу Молочнику только предстоит развить в себе эту способность⁶.

(36) «*She pointed to a cat-eyed boy about five or six years old.*» [Morrison 2004: 15]

(37) «*<...>so the cat-eyed boy listened to the musical performance <...>*» [Morrison 2004: 16]

(38) «*“Do we got to move?” The tall boy tossed his head free of her fingers and looked at her sideways. His cat eyes were gashes of gold.*» [Morrison 2004: 28]

(39) «*I could hear anything, smell anything, and see like a cat.*» [Morrison 2004: 81]

(40) «*“Graceful and economical as a cat, he arced his arm out of the swing and slammed his fist up against the wall <...>*» [Morrison 2004: 111]

Значимую концептуальную нагрузку в данном романе несет метафора A WOMAN IS A SNAKE (примеры 41 – 44). По мнению В. Рошаль, змея как символ имеет двойственную характеристику. Так, она может обозначать мужское и женское начало; относиться к солнцу и к луне; трактоваться как жизнь и смерть, добро и зло, исцеление и яд, хранитель и разрушитель, прародитель и враг [Рошаль 2008: 912-913]. Героиня Пилат изображается автором как одновременно бутлегер, певица, волшебница, искательница истины, соблазнительница, та, которая занимается фруктами, которые запрещено есть ее племяннику Молочнику, а также как сирена [Vegge 2000: 77]. В данных примерах метафора непосредственно отсылает к библейскому змею из райского сада, где также особое значение имели

⁶ По мнению Т. Вегге, в романе ключевым для Т. Моррисон является мотив развития «шестого чувства» главного героя Молочника. Друг Молочника Гитара уже обладает данной способностью, однако обращается с нею недостойным образом. С помощью врожденной интуиции он является отличным охотником и не боится леса, в отличие от своего неопытного друга. Под «шестым чувством» Т. Вегге понимает важнейший навык интерпретации реальности. Например, понимание доисторического языка, которым владели как люди, так и животные одновременно [Vegge 2000: 50]. Т. Вегге выделяет в целом три уникальных способности Гитары: коммуникация, инстинкт и язык [Vegge 2000: 61].

фруктовые плоды. Героиня владеет собственным фруктовым садом, где растут вишни и яблоки. Через фруктовые плоды, героиня «соблазняет», наделяет новым духовным знанием своего старшего брата и племянника [Vegge 2000: 78]. Особого внимания заслуживает ее необычное происхождение. Она самостоятельно выбирается из утробы мертвой матери, без помощи материнских схваток, в связи с чем ее отец, оплакивающий супругу, дает ей библейское имя Пилат⁷. Еще одной особенностью является то, что у героини отсутствовал пупок⁸. Все это отталкивает, пугает ее брата Мейкона и племянника Молочника. Так, подобно мистическому библейскому змею, противоречивость природы Пилат заключается в том, что она одновременно является самым гуманным персонажем, хранительницей традиций и обычаев предков, способная вести диалоги с мертвыми, выступает в роли гуру или наставника своего племянника и одновременно носит имя человека, который внес свой личный вклад в распятие Иисуса Христа⁹ [Farshid 2015: 335].

(41) «*“Just listen to what I say. That woman’s no good. She’s a snake, and can charm you like a snake, but still a snake.”* [Morrison 2004: 55]

(42) «*“A snake, I told you. Ever hear the story about the snake?”* [Morrison 2004: 151]

⁷ Выбор данного имени символизирует проявление протеста против божественной природы, т.к. в его основе лежит обида отца ребенка на Бога за смерть матери. [Farshid 2015: 332]. Выбор имени также предполагает создание новой истории, отличной от патриархальной идеи о жизни Иисуса [Schnur 2022]. Т. Моррисон подрывает патриархальный характер и авторитет божественного текста. Она создает героиню – женщину, божественной силы и знания, которая приходит на смену Христу [Clarke 1993: 273].

⁸ В статье Л.М. Рамирес перечисляются различные интерпретации отсутствия пупка героини. Так, согласно религии вуду, пупок отсутствует у мертвого существа, чья душа покинула его; отсутствие пупка также означает, что Пилат имела шаманский статус или даже статус сверхчеловека и др. [Ramirez 2012: 111].

⁹ Называя Антихристом свою героиню, автор таким образом пытается противопоставить африканские ценности западноевропейским, акцентируя необходимость защищать традиции своих предков в противовес евроамериканским и христианским традициям [Farshid 2015: 335]. Т. Моррисон также ссылается на африканские религиозные верования, согласно которым, именно женщина, а не мужчина, считалась центральной божественной фигурой [STUDSTERKEL RADIO ARCHIVE 1977].

(43) «*I tried to keep you away from her and said she was a snake. Now I'm going to tell you why.*» [Morrison 2004: 151]

(44) «*"I told you she was a snake. Drop her skin in a split second."*» [Morrison 2004: 185]

В примере 45 автор употребляет метафоры: A WOMAN IS AN ANACONDA / A WOMAN IS A PREDATOR. Данные метафоры главным образом описывают женскую любовь, приводящую к разрушительным последствиям¹⁰. Так, подобно змее анаконде, женщина пытается захватить, контролировать, сжать и в конечном итоге поглотить своего возлюбленного.

(45) «*<...> but hadn't the least bit of control over the predator that lived inside her. Totally taken over by her anaconda love, she had no self left, no fears, no wants, no intelligence that was her own.*» [Morrison 2004: 126]

Как и в романе «The bluest eye», в романе «Song of Solomon» человек многократно уподобляется собаке. В ряде случаев этот образ снова призван вызывать жалость, как в примере 46, где метафора WOMEN ARE DOGS подчеркивает несчастное состояние женщин, которые подобно собакам, «скулят о потерянной любви». Однако в других примерах отрицательные коннотации, которыми был наполнен этот образ в предыдущем романе, сменяются на нейтральные / положительные. В примере 47 автор использует метафору A MAN IS A DOG, чтобы описать увлеченность героя новым делом, а в примере 48 метафора A MAN IS A PUPPY подчеркивает трепетное, пронесенное сквозь годы отношение героя к возлюбленной.

¹⁰ Т. Моррисон исследует феномен любви во многих произведениях. Так, в романе «Song of Solomon» понятие «любовь анаконды» появляется впервые и затрагивает не только взаимоотношения между мужчиной и женщиной, но и описывает отношения родителей и детей. [Hogle 2000: 8]. Данное понятие также исследуется с позиции психологии и характеризует его как проявление удушающих властных родительских чувств по отношению к своим детям, что в дальнейшем позволяет повзрослевшим детям копировать данную модель поведения в построении своих любовных отношений [Storhoff 1997: 3].

(46) «*They had seen women pull their dresses over their heads and howl like dogs for lost love.*» [Morrison 2004: 120]

(47) «*“What did you say?” As suddenly as an old dog drops a shoe when he smells raw meat.*» [Morrison 2004: 150]

(48) «*Years passed and his puppy breath came as fast as ever in Hagar’s presence. <...>But while his breath was no longer that of a puppy<...>*» [Morrison 2004:88]

В следующей группе примеров автор вводит в текст зооморфные метафоры, которые имеют грубый, оскорбительный характер: A MAN IS A BABOON (49), A MAN IS A SHEEP (50), A MAN IS A DONKEY (51), NEGROES ARE RACE HORSES (52).

(49) «*“And you, you baby-dicked baboon” — he tried to point at Macon — “you the worst.*» [Morrison 2004: 31]

(50) «*“Yep. And he took it. Like a fuckin sheep. Somebody should have shot him.*» [Morrison 2004: 85]

(51) «*<...>and for the first time in his life the pompous donkey found out what it was like to have to be sick and pay another donkey to make you well.*» [Morrison 2004: 70]

(52) «*White people name Negroes like race horses.*» [Morrison 2004: 217]

Отрицательную оценочность несут и метафоры A MAN IS A RAT (53), AFRICANS ARE RATS (54), A MAN IS A HAWK (53), A WOMAN IS A SHARK (56). В примере 53 через образ крысы описывается жалкий внешний вид сраженного болезнью мужчины, а в примере 54 этот же образ подчеркивает негативный характер людей, связанных с незаконной деятельностью. Хищническая сущность представителей мира криминала вербализуется в примере 55 через образ ястреба, а в примере 56 образ акулы подчеркивает злой и жестокий характер женщины.

(53) «*Helpless, fat stomach, skinny arms and legs, looking like a white rat.*» [Morrison 2004: 70]

(54) «*He didn't care anything about those Africans. They could have been rats.*»
[Morrison 2004: 144]

(55) «*The Sundayschool girls deserved better than to be avenged by that hawk-headed raven-skinned Sunday man who included in his blood sweep four innocent white girls and one innocent black man.*» [Morrison 2004: 291]

(56) «*The calculated violence of a shark grew in her, and like every witch that ever rode a broom straight through the night to a ceremonial infanticide as thrilled by the black wind as by the rod between her legs.*» [Morrison 2004: 119]

Потребность дочери в материнской любви, которая уподобляется «чувству голода», вербализуется в примере 57 посредством метафоры A WOMAN IS A LIZARD. Агарь сравнивает свою мать с ящерицей, способной «месяцами обходиться без пищи», т.е. оставаться холодным и закрытым человеком.

(57) «*“Mama can go for months without food. Like a lizard.” “Lizard live that long without food?”*» [Morrison 2004: 50]

В примере 58 автор употребляет метафору A MAN IS A LAMB чтобы подчеркнуть мужскую наивность и незрелость, а посредством метафоры A WOMAN IS A DOE в примере 59 показывается слабость и беззащитность женщины, поскольку лань традиционно воспринимается объектом охоты, выступает в роли жертвы. Вместе с тем, в примере 60 метафора A WOMAN IS AN ANTELOPE подчеркивает ловкость и грациозность героини.

(58) «*I went up there as innocent as a lamb.*» [Morrison 2004: 65]

(59) «*“So I know how you felt when you saw your father hit your mother. It's like that doe. A man shouldn't do that.*» [Morrison 2004: 82]

(60) «*She cupped it in her hands for a moment and then leaped on her brother like an antelope.*» [Morrison 2004: 156]

В примере 61 используется метафора A MAN IS A BEAR для того, чтобы передать пренебрежительное отношение мужчины к своей возлюбленной. Здесь мужчина сравнивается с «ленивым медведем, протягивающим лапу за очередной

порцией доступного меда». Метафора описывает характер взаимоотношений, когда мужчина совершенно не заинтересован в женщине.

(61) *«It wasn't going anywhere and it was keeping him lazy, like a pampered honey bear who had only to stick out his paw for another scoop, and so had lost the agility of the tree-climbers<...>» [Morrison 2004: 88]*

Пример 62 содержит в себе метафору A MAN IS A LAVRA, которая описывает трансформацию главного мужского героя, переход в более зрелое состояние, процесс «сбрасывания кокона».

(62) *Under the moon, on the ground, alone, with not even the sound of baying dogs to remind him that he was with other people, his self—the cocoon that was “personality”—gave way.» [Morrison 2004: 245]*

«Beloved». Наиболее частотной метафорической проекцией в данном романе является метафора A PERSON IS A DOG. Как и в первом романе, данная метафора обладает преимущественно негативными смыслами и чаще всего описывает жалкое существование людей, страдающих от тягот рабской жизни. Так в примерах 63 и 64 хромой собаке уподобляется сломленная тяжелой работой и болезнями пожилая рабыня Бэби Сагз, которая уже не в состоянии бороться за свои права.

(63) *«What does a sixty-odd-year-old slavewoman who walks like a three-legged dog need freedom for?» [Morrison 2004: 141]*

(64) *«Because of the hip she jerked like a three-legged dog when she walked.» [Morrison 2004: 139]*

В примерах 65 и 66 посредством метафоры A BLACK MAN IS A DOG описывается жизнь чернокожего мужчины-раба Поля Ди, вынужденного подобно бездомной собаке спать в коробке или на чердаке.

(65) *«The box had done what Sweet Home had not, what working like an ass and living like a dog had not: drove him crazy <...>» [Morrison 2004: 41]*

(66) *«Since when a blackman come to town have to sleep in a cellar like a dog?» [Morrison 2004: 186]*

Часто данная метафора реализуется через модель A PERSON IS A PUP. Так, в примере 67 бывшая рабыня Элла вспоминает своего ребенка от белого хозяина, презрительно называя его щенком, тем самым демонстрируя отсутствие материнских чувств к собственному ребенку, главным образом из-за того, что этот ребенок родился от белого мужчины. В примере 68 со щенком сравнивают девушку-рабыню, с юных лет подвергавшуюся домогательствам белого хозяина, а в примере 69 Поль Ди выражает свое отношение к внезапно появившейся дочери Сэти, которая пытается его соблазнить, называя девушку «беспризорным щенком».

(67) *«She had delivered, but would not nurse, a hairy white thing, fathered by “the lowest beloved yet.” <...>The idea of that pup coming back to whip her too set her jaw working <...>» [Morrison 2004: 258]*

(68) *«Maybe that’s her. Folks say he had her in there since she was a pup.» [Morrison 2004: 235]*

(69) *«No lazy, stray pup of a woman could turn him around, make him doubt himself, wonder, plead or confess.» [Morrison 2004: 129]*

Часто в романе появляются метафоры, концептами-источниками которых выступают образы домашнего скота: A PERSON IS A BULL/ A MULL/ A COW/ A GOAT/ A WORKHORSE. Эти образы, с одной стороны, характеризуют темнокожих рабов как сильных и выносливых людей, способных нести большие физические нагрузки и «творить невероятные вещи» (примеры 70 – 71), с другой стороны, отображают бесправную, полную невзгод и лишений жизнь человека-раба. Так, в примере 73 хозяева Сэти силой отнимают у нее молоко, предназначенное для новорожденного ребенка, ее буквально «доят» как корову или козу [Брайтлинг, Тимралиева 2023: 623]. В примере 73 бывшая рабыня демонстрирует метку на теле, подобную клейму на теле кровы. А в примере 74, автор сравнивает рабов с «беззубыми сторожевыми псами», с «безрогими быками» и с «кастрированными рабочими конями», тем самым подчеркивая тотальную зависимость раба от своего хозяина, его унижительное положение человека второго сорта, речь которого сродни

«ржанию», непереводимому на язык людей.

(70) «*The very nigger <...> could all of a sudden roar, like a bull or some such, and commence to do unbelievable things.*» [Morrison 2004: 148]

(71) «*I used to be strong as a mule, Jenny.*» [Morrison 2004: 201]

(72) «*The one I managed to have milk for and to get it to her even after they stole it; after they handled me like I was the cow, no, the goat, back behind the stable because it was too nasty to stay in with the horses.*» [Morrison 2004: 200]

(73) «*I am the only one got this mark now. The rest dead. If something happens to me and you can't tell me by my face, you can know me by this mark.*» [Morrison 2004: 61]

(74) «*Watchdogs without teeth; steer bulls without horns; gelded workhorses whose neigh and whinny could not be translated into a language responsible humans spoke.*» [Morrison 2004: 125]

В примере 75 посредством метафор AN AFRICAN AMERICAN WOMAN IS A BREEDING, AN AFRICAN AMERICAN CHILD IS A FOAL автор отождествляет куплю-продажу рабов с куплей-продажей скота, называя чернокожую рабыню «племенной самкой», а ее ребенка «жеребенком».

(75) «*He would have to trade this here one for \$900 if he could get it, and set out to secure the breeding one, her foal and the other one, if he found him. <...> And maybe with the breeding one, her three pickaninnies and whatever the foal might be, he and his nephews would have seven niggers and Sweet Home would be worth the trouble it was causing him.*» [Morrison 2004: 227]

Еще более ярко бесправное положение рабов осмысляется посредством целой серии метафор с семантикой охоты, где белые люди (хозяева) выступают в роли охотников, а черные (рабы) в роли жертвы / улова: AFRICAN AMERICAN SLAVES ARE BUZZARDS/ RABBITS/ HUNTER'S PREY/ TRAPPER'S PREY. Так в примере 76 чернокожий человек уподоблялся «канюку, которого можно было легко пристрелить или беззащитному кролику, на которого охотник расставил сети».

(76) «*Not only because trappers picked them off like buzzards or netted them like rabbits <...>*» [Morrison 2004: 135]

(77) «*Boys younger than Buglar and Howard; configurations and blends of families of women and children, while elsewhere, solitary, hunted and hunting for, were men, men, men.*» [Morrison 2004: 52]

В примере 78 посредством метафор A DEAD NIGGER IS A SNAKE, A DEAD NIGGER IS A BEAR, A NIGGER IS A CATCHER'S PREY автор подчеркивает цинизм белых людей, размышляющих о том, что с животных «хотя бы можно снять шкуру и получить какую-то прибыль, в то время как мертвый негр вообще ничего не стоит».

(78) «*Unlike a snake or a bear, a dead nigger could not be skinned for profit and was not worth his own dead weight in coin. <...> two boys from the slave catcher's left.*» [Morrison 2004: 148]

Еще одна группа зооморфных метафор эксплицируется через лексические единицы, описывающие предметы, связанные с обращением с животными, способы управления / подчинения животных человеком: *iron* (железные удила), *chain* (цепь), *iron bits* (железные кандалы), *three-spoke collar* (ошейник со спицами) и другие, подчеркивающие униженный статус человека-раба, его «животную» зависимость от рабовладельца (примеры 79 – 82).

(79) «*He wants me to ask him about what it was like for him—about how offended the tongue is, held down by iron, how the need to spit is so deep you cry for it.*» [Morrison 2004: 71]

(80) «*The first man picked up the end and threaded it through the loop on his leg iron.*» [Morrison 2004: 107]

(81) «*He didn't know if it was bad whiskey, nights in the cellar, pig fever, iron bits, smiling roosters, fired feet, laughing dead men<...>neck jewelry, Judy in the slaughterhouse <...>*» [Morrison 2004: 235]

(82) «*They put a three-spoke collar on him so he can't lie down and they chain his ankles together.*» [Morrison 2004: 227]

В примере 83 отождествление человека с животными происходит через название документа, в котором белые люди записывали данные о рабах вместе с данными о животных, а в примере 84 автор передает отношение хозяев к своим рабам посредством лексемы *creatures*.

(83) «*And no one, nobody on this earth, would list her daughter's characteristics on the animal side of the paper. No.*» [Morrison 2004: 251]

(84) «*She was looking at him now, and if his other nephew could see that look he would learn the lesson for sure: you just can't mishandle creatures and expect success.*» [Morrison 2004: 150]

Ряд зооморфных метафор в романе связан непосредственно с образами главных героев и призван характеризовать их действия в той или иной ситуации. В примерах 85 – 87 представлена метафора A WOMAN IS A SNAKE. В данном романе образ змеи, появляющийся и в предыдущих произведениях автора, связан с описанием главной героини Сэти и передает силу и выносливость беременной женщины, отчаянно борющейся за свою жизнь и жизнь своего еще не рождённого ребенка.

(85) «*I was hungry to do it. Like a snake. All jaws and hungry.*» [Morrison 2004: 31]

(86) «*Down in the grass, like the snake she believed she was, Sethe opened her mouth, and instead of fangs and a split tongue, out shot the truth.*» [Morrison 2004: 32]

(87) «*<...> she stood up to go and Sethe's heart stood up too at the thought of being left alone in the grass without a fang in her head.*» [Morrison, 2004: 32]

Совершенно иной образ соотносится с главной героиней романа в момент, когда она решает убить своих детей, пытаясь спасти их от рабства: A WOMAN IS

А HAWK¹¹. Принимая это роковое для себя решение, Сэти словно превращается в хищную, ловкую, опасную птицу, готовую на жестокую расправу со своими детьми.

(88) «*So Stamp Paid did not tell him how she flew, snatching up her children like a hawk on the wing; how her face beaked, how her hands worked like claws, how she collected them <...>*» [Morrison 2004: 157]

В примере 89 образ главной героини передается с помощью метафоры А WOMAN IS A HUMMINGBIRD. Сэти превращается в птицу-колибри в тот момент, когда видит внезапное появление своих бывших белых хозяев. Среди символических интерпретаций колибри в основном описывается как агрессивная, воинственная птица, защищающая свою территорию. Подобно птице-колибри Сэти защищает неприкосновенность своей семьи любой ценой и побеждает своего хозяина, пытающегося отнять у нее ребенка, отправляя свою дочь в иную жизнь. Эпизод с колибри повторяется в конце романа (пример 90), когда Сэти принимает работодателя своей дочери Денвер, мистера Бодвина, за школьного учителя, пытаясь на этот раз убить его вместо дочери [Gonzalez 2000: 82].

(89) «*...she heard wings. Little hummingbirds stuck their needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings. And if she thought anything, it was No. No. Nonono. Nonono. Simple. She just flew. <...>And the hummingbird wings beat on.*» [Morrison 2004: 163]

(90) «*She hears wings. Little hummingbirds stick needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings. And if she thinks anything, it is no. No no. Nonono. She flies.*» [Morrison 2004: 262]

Если Сэти в разные моменты своей жизни ассоциируется у автора со змеей и птицей, то ее воскресшая дочь (Возлюбленная) отождествляется с образом рыбы (метафора А WOMAN IS A FISH), что вполне соответствует логике повествования,

¹¹ Ястреб являлся эмблемой души в культуре Древнего Египта, средневековой аллегорией злого ума грешника [Cirlot 2001: 140].

поскольку Возлюбленная появляется из воды и несет в себе энергию воды, будучи связанной с глубинами бессознательного. Воплощая загадочные, эмоциональные и инстинктивные аспекты психики, скрытые мысли, чувства и желания, недоступные разуму, рыба также выступает плодородным, сексуальным символом [Тресиддер 1999: 316], что вполне соответствует образу молодой афроамериканки, очаровавшей Поля Ди своей загадочностью и непредсказуемостью, «выскальзывающей из его рук в ту самую минуту, когда он схватил ее за хвост».

(91) «*Paul D had the feeling a large, silver fish had slipped from his hands the minute he grabbed hold of its tail.*» [Morrison 2004: 65]

Наконец, метафора A BABY IS AN ANTELOPE презентует образ еще не родившегося ребенка Сэти. В африканских традициях антилопа являлась священным животным, отождествлялась с духовным идеалом, являлась средством передвижением богов [Тресиддер 1999: 15]. В данном произведении Сэти спасается бегством через реку, будучи беременной на последних сроках. Она постоянно вступает в некий внутренний диалог со своим ребенком, называя его антилопой, которая то рвется на свободу из материнской утробы, то спокойно пасется и затихает. Метафора также передает желание афроамериканского населения в США вырваться на свободу. Ребенок, который вскоре появляется на свете – это афроамериканец, который больше никогда не будет находится под гнетом рабства, это новый человек. Данная метафора также описывает катастрофические последствия, вызванные разделением афроамериканцев с их семьями и предками. Сэти кажется, что ее маленький ребенок двигается в утробе подобно антилопе, при этом в ее уме одновременно всплывают танцевальные образы и ритмы. М.Л. Рамирес полагает, что движения ребенка в утробе напоминают Сэти танцевальные движения африканского танца «Антилопа», которые были известны ее родной матери, однако это знание вместе со знанием родного языка было утрачено Сэти. Сэти помнит только о мытарствах своей матери на корабле во времена Среднего перехода (The Middle Passage) через Атлантику, когда рабов

сажали в тесные, переполненные трюмы и увозили на кораблях с родных земель [Ramirez 2014: 162].

(92) «*A dying thought if ever there was one, and she waited for the little antelope to protest, and why she thought of an antelope Sethe could not imagine since she had never seen one.*» [Morrison 2004: 30]

(93) «*<...>while the little antelope lived on—an hour? A day? A day and a night?—in her lifeless body grieved her so she made the groan that made the person walking on a path not ten yards away halt and stand right still.*» [Morrison 2004: 31]

(94) «*The sound of that voice, like a sixteen-year-old boy's, going on and on and on, kept the little antelope quiet and grazing.*» [Morrison 2004: 34]

(95) «*<...> for when she did the little antelope rammed her with horns and pawed the ground of her womb with impatient hooves. While she was walking, it seemed to graze, quietly <...>*» [Morrison 2004: 30]

«God help the child». Метафора A PERSON IS A DOG / PUPPY становится в данном романе, как и в предыдущих романах, одной из регулярных метафорических проекций и наделяется схожими смысловыми коннотациями, указывая на беззащитность, беспомощность, незащищенность главных героев. Так в примере 96 главная героиня Брайд, которая пережила автокатастрофу и оказалась на попечении незнакомых людей, сравнивается с бездомной кошкой или собакой, а в примере 97 Брайд сравнивается с побитым щенком, который тихо уползает, боясь заскулить. В данном примере Брайд подвергается избиению преступницы Софии Хаксли.

(96) «*They were treating her like a stray cat or a dog with a broken leg that they felt sorry for.*» [Morrison 2016: 90]

(97) «*<...>she could throw out my shoe, like a whipped puppy I just crawled away afraid to even whimper.*» [Morrison 2016: 32]

Вместе с тем, в данном романе появляется много новых зооморфных образов, не представленных в предыдущих романах, либо старые образы предстают в новом

свете. Например, происходит трансформация образа змеи: в примере 98 метафора A WOMAN IS A COBRA описывает истощенное диетами тело женщины. А появляющаяся здесь же метафора A WOMAN IS A RACCOON выдает ироничное отношение автора к женщинам, стремящимся любой ценой соответствовать навязываемым стандартам красоты и изнуряющими себя жесткими диетами:

(98) «*A woman could be cobra-thin and starving, but if she had grapefruit boobs and raccoon eyes, she was deliriously happy.*» [Morrison 2016: 80]

В примерах 99 – 101 внешность главной героини Брайд изображается с помощью метафор A WOMAN IS A CROW, A WOMAN IS A SNAKE, A WOMAN IS A RABBIT. Цвет глаз героини сравнивается с цветом глаз вороны, а взгляд героини в разных ситуациях выдает в ней то холодную змею, то пугливого кролика, что ярко характеризует образ главной героини, которая попеременно предстает перед читателем то в образе состоявшейся бизнес-леди, то в образе маленькой запуганной девочки.

(99) «*Besides, she has funny-colored eyes, crow-black with a blue tint, something witchy about them too.*» [Morrison 2016: 6]

(100) «*Cold, like the snake she is.*» [Morrison 2016: 15]

(101) «*Now those eyes are more like a rabbit's than a snake's but the height is the same.*» [Morrison 2016: 16]

Особая роль в романе отводится образу обезьяны, который в разных культурах интерпретируется по-разному. В странах Африки и Азии сравнение человека с обезьяной считается оскорбительным, поскольку обезьяна олицетворяет коварство и уродливость. Негативными коннотациями этот образ отмечен и в христианской традиции, где обезьяна выступает карикатурой на человека, символизирует похоть и распутство [Бидерманн 1996: 182]. В примере 8 появление метафоры A PERSON IS A MONKEY связано с воспоминаниями Брайд. В школьные годы другие одноклассники вели себя с ней непристойным образом, пародируя поведение диких обезьян: шипели, кричали, чесались и

жестикулировали подобно данным животным, подбрасывали на стол черной девочки связку с бананами. Подобным образом дети дразнили маленькую Брайд, отождествляя ее с данным животным. В данном случае автор отображает традиционные расистские клише, представляющие черных людей дикими, глупыми, обезьяноподобными существами.

(102) *«Just like later in school when other curses – with mysterious definitions but clear meanings – were hissed or shouted at me. Coon. Topsy. Clinkertop. Sambo. Ooga booga. Ape sounds and scratching of the sides, imitating zoo monkeys. One day a girl and three boys heaped a bunch of bananas on my desk and did their monkey imitations.»*
[Morrison 2016: 56]

В примере (103) используется метафора A WOMAN IS AN ORANGUTAN, которая описывает внешний вид Брайд после встречи с Софией Хаксли. Оплывшее лицо женщины, ее неестественно большие и распухшие ноздри, напоминающие ноздри орангутанга, – результат жестоких побоев со стороны бывшей заключенной.

(103) *«Nostrils wide as an orangutan's under gauze the size of half a bagel.»*
[Morrison 2016: 26]

В свою очередь София Хаксли, как правило, описывается посредством образов хищных и опасных животных, например, аллигатора (примеры 104 – 105), который в библейском смысле тождественен чудовищу Левиафану, одному из творений первобытного хаоса [Бидерманн 1996: 135]. Подобно аллигатору София Хаксли стремительно атакует свою жертву (Брайд), демонстрируя при этом недюжинную животную силу. Вместо губ у нее неожиданно появляются клыки (пример 105), своим лбом она подобно буйволу прошибает голову Брайд (пример 106):

(104) *«Who is this female alligator, besides being pond scum, I mean.»* [Morrison 2016: 47]

(105) «*The quick change from obedient ex-con to raging alligator. From slack-lipped to fangs. From slouch to hammer.<...> Nothing announced her attack on me.*» [Morrison 2016: 29]

(106) «*I didn't make a sound, didn't even raise a hand to protect myself when she slapped my face then punched me in the ribs before smashing my jaw with her fist then butting my head with hers.*» [Morrison 2016: 32]

Называя бывшую уголовницу «хищником», друг Брайд Букер мысленно проводит параллель между Софией Хаксли и маньяком, когда-то жестоко расправившимся с его младшим братом.

(107) «*Look. Well, see. My brother, he was murdered by a freak, a predator like the one I thought you were forgiving.*» [Morrison 2016: 154]

(108) «*Was this the same chair the predator sat in, the same needle used on his paste-white skin?*» [Morrison 2016: 120]

(109) «*I thought he was a predator.*» [Morrison 2016: 58]

Чувство вины за гибель брата точно так же не отпускает Букера, как чувство вины за лжесвидетельство не отпускает Брайд, которая покорно, словно «вьючное животное», сносит побои от невинно осужденной Хаксли (пример 110).

(110) «*You accepted like a beast of burden the whip of a stranger's curse.*» [Morrison, 2016: 149].

Зооморфная метафора реализуется и при воспоминаниях Хаксли о своем пребывании в тюрьме, где люди подобно животным должны были на четвереньках принимать пищу (пример 111), между собой называли полицейских свиньями (пример 112) и были связаны со своими сокамерниками сложными тюремными обязательствами сродни «прочной рыбной леске» (пример 113).

(111) «*The guard made her get down on all fours and eat it.*» [Morrison 2016: 65]

(112) «*I don't think she wanted attention, especially from pigs, I mean cops.*» [Morrison 2016: 173]

(113) «*Whatever it is- cigarettes, magazines, tampons, stamps, Mars bars or a jar*

of peanut butter – it comes with strings tough as fishing line.» [Morrison 2016: 20]

Среди прочих случаев метафорического уподобления человека животным заслуживает внимания метафора A PERSON IS A CHAMELEON, с помощью которой автор устами Букера определяет свое отношение к Карлу Марксу и его учению. Букер посещает в университете лекции, посвященные критике философии Адама Смита и его последователей. Герой иронично относится к предмету лекции, полагая, что в истории присутствовала не одна личность, чьи труды следовало бы уничтожить. Для Букера лицемерие и эксплуатация существуют не только в капиталистическом строе, но и в коммунистических установках К. Маркса, который косвенно стремился к созданию тоталитарной монополии над капиталом. Для Букера деньги являются главным мотивом угнетения и расширения империй [Bouacida 2021: 404]. Метафора в данном случае описывает философа как неоднозначную личность, оставившую противоречивый след в истории.

(114) «The professor was going on and on about Adam Smith's wrongheadedness, as he did in almost every lecture, as though the history of economics had only one scholar worth trashing. What about Milton Friedman or that chameleon Karl Marx?» [Morrison 2016: 110]

Артефактная метафора

Артефактная метафора не является доминантной и встречается реже, чем зооморфная. Это подтверждается низкой степенью продуктивности концепта-источника THING, который состоит из 4 фрагментов: наименования вещей; действия, осуществляемые по отношению к вещам; выражения стоимости вещей; производители вещей. Лексические экспликации данной метафорической проекции представлены в Таблице №3.

Таблица №3

Фрагменты концепта- источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Наименования вещей	Thing (1) Dumplin'(1) Puddin'(1) Meringue-pie (5) Necklace of semiprecious stones (1) Poker (1) Doll (1) Butter-cake (1)	Puppet (1) Baby doll (3) Doll (1) Encyclopedia (1) Pole (1) Beer (1) Garbage pail (1) Something (1) Marble (1) Rock (1) Ignition (1) Hammer (1) Unbleached sugar (1) Wax (1) Package (1) Polish sausage (1) Stick of butter (1) Churn (1)	Doll (2)	Medal (1) Trash (1) Prop (1)
Действия, осуществляемые по отношению к вещам		To string up (1) To use (1)	To pick up (1) To put down (1) To rent out (1) To loan out (1) To buy up (1) To bring back (1) To store up (1) To mortgage (1) To win (1) To steal (1) To seize (1) To sell (1) To trade for (1)	To dump (1)
Выражения стоимости вещи			Worth (1) Value (1) Price (1) Dollar value (1)	
Производители вещей		Puppet master (1)		
Общее число элементов	8	21	18	4

«The bluest eye». В данном романе артефактная метафора эксплицируется главным образом через названия вещей и транслирует отношение героев романа друг к другу. Интересно, что это отношение может быть как положительным, так и

крайне отрицательным. Так, в примере 115 вербализуется отношение Чолли Бридлава к своей супруге, которая воспринимается им как «отвратительная вещь».

(115) «*She was one of the few things adhorrent to him that he could touch and therefore hurt.*» [Morrison 2007: 31]

В примере 116 появляется метафора AFRICAN AMERICAN BOYS ARE A NECKLACE OF SEMIPRECIOUS STONES. Сравнивая толпу мальчишек, окруживших главную героиню Пеколу и подвергающих ее словесным издевательствам, с ожерельем из полудрагоценных камней, автор, с одной стороны, подчеркивает чувства Пеколы, оказавшейся в центре плотного круга, из которого невозможно вырваться и который оказывает на нее удушающее воздействие подобно плотно облегающему шею ожерелью. С другой стороны, данная метафора также передает проблему отношения черного сообщества к самому себе как к второсортному, поскольку камни в ожерелье полудрагоценные.

(116) «*Bay Boy, Woodrow Cain, Buddy Wilson, Junie Bug—like a necklace of semiprecious stones they surrounded her.*» [Morrison 2007: 65]

В примерах 117 – 118 проститутка Мэри напротив, выражает свои нежные чувства к девочке, называя Пеколу помпушкой и пудингом. Показательно, что «падшие» женщины являются в романе теми немногими персонажами, демонстрирующими доброе отношение к Пеколе, тогда как в своей семье и в кругу «добропорядочных граждан» она его не находит.

(117) «*Hi, dumplin'. Where your socks?*» [Morrison 2007: 38]

(118) «*Puddin', I got money's mammy.*» [Morrison 2007: 40]

С помощью метафоры A GIRL IS A MERINGUE-PIE местные черные девочки оскорбительно обращаются к выделяющейся из толпы красивой цветной девочке Морин Пил (примеры 119 – 123). Афроамериканка по крови, Морин Пил обладает зелеными глазами и более светлым оттенком кожи, и всем своим видом демонстрирует отсутствие какой-либо связи с черным сообществом. Ее «превосходство» над остальными подпитывается материальным благополучием

семьи, которая не жалеет денег на ее наряды. На ее фоне сестры МакТирс чувствуют себя ущербными: они бедные и черные. Пытаясь отыскать в идеальном образе Морин недостатки, они придумывают ей смешную кличку, созвучную ее имени и фамилии: Mareun Peal – Meringue-Pie (Морин Пил – Пирог с меренгой). Круглая желтовато-белая форма пирога с меренгой или бeze, насмешливо описывает округлость и цвет лица Морин Пил, нивелируя ее общественный статус первой красавицы, а также намекая на некрасивость оттенка ее кожи.

(119) «<...> but had to be content at first with uglying up her name, changing Maureen Peal to Meringue Pie.» [Morrison 2007: 63]

(120) «<...> we took what we could get—snickering behind her back and calling her Six-finger-dog-tooth-meringue-pie.» [Morrison 2007: 63]

(121) «I collected ourselves enough to shout, “Six-finger-dogtooth-meringue-pie!”» [Morrison 2007: 73]

(122) «“Suppose Meringue Pie is hanging around.”» [Morrison 2007:76]

(123) «<...> under the gaze of Meringue Pie and the eyes of these same children when they looked at Pecola.» [Morrison 2007: 191]

Образ еще одной красивой девочки – белой дочери хозяев Миссис Бридлав – презентуется посредством метафоры A WHITE GIRL IS A DOLL (пример 124). Мать Пеколы Миссис Бридлав проявляет больше заботы в отношении чужого ребенка белой семьи, чем своей дочери. Данной метафорой автор подчеркивает существовавшие ложные убеждения о стандартах красоты, которым также поклонялись многие афроамериканцы, игнорируя красоту собственной расы. Для Т. Моррисон красота белых девочек преувеличена и подобна кукольной внешности – вымышленной, искусственной.

(124) «We remembered Mrs. Breedlove knocking Pecola down and soothing the pink tears of the frozen doll baby that sounded like the door of our icebox.» [Morrison 2007: 150]

С помощью метафоры BROWN GIRLS ARE BUTTER-CAKES в примере

(125) описывается внешность и манеры цветных («сахарно-коричневых») девушек из маленьких американских городов, которые старательно перенимают ценности и идеалы белых американцев и презрительно смотрят на людей с более темным цветом кожи. Например, Джералдин – цветная высокомерная дама, запрещающая своему сыну общаться с черными, откровенно недолюбливает афроамериканцев, несмотря на кровное родство с черным сообществом. Подобные женщины уподобляются автором сдобному пирогу – сладкому, но невзрачному, поскольку в них отсутствует индивидуальность.

(125) «*These sugar-brown Mobile girls move through the streets without a stir. They are as sweet and plain as butter-cake.*» [Morrison 2007: 82]

В примере (126) с помощью метафоры AN OLD WOMAN IS A POKER в лице тетушки Чолли автор рисует образ сильной, стойкой, несгибаемой женщины:

(126) «*Standing straight as a poker, she seemed to need her hickory stick not for support but for communication.*» [Morrison 2007: 106]

«Song of Solomon». Образ куклы находит свое дальнейшее воплощение в романе «Song of Solomon». В примерах 127–129 автор использует метафору A WOMAN IS A BABY DOLL для презентации женских образов в романе. Так, старшие сестры кажутся Молочнику куклами, потому, что с детства подчиняются приказам своего деспотичного отца, отказываясь от своих собственных устремлений (пример 127). В дальнейшем навязанные жесткой патриархальной средой ценности скажутся на будущем одной из дочерей, не способной принять любовь человека, принадлежащего к более низкому социальному классу (пример 128). С куклой отождествляется и беременное тело матери Молочника (пример 129). В богатой ханжеской семье мать постоянно подвергается насилию, но покорно принимает свою женскую долю – будучи беременной третьим ребенком, она кажется своим дочерям беспомощной куклой.

(127) «*It took some planning to walk out of the parlor, his back washed with the hum of their voices <...> and not arouse the attention of Lena and Corinthians sitting like big baby dolls <...>*» [Morrison 2004: 18]

(128) «*“I don’t want a doll baby. I want a woman. A grownup woman that’s not scared of her dad.”<...>She didn’t know any grown-up women. Every woman she knew was a doll baby.*» [Morrison 2004: 177]

(129) «*Her mother’s moans were getting louder and she seemed to be sinking into the ground. A stretcher came at last for the dollbroken body (all the more doll-like because there was no blood) <...>*» [Morrison 2004: 178]

В примере 130 с помощью метафоры A WOMAN IS A PUPPET автор передает сложные взаимоотношения между двумя возлюбленными, когда мужчина манипулирует женщиной, а она в ответ демонстрирует полное повиновение. Сравнивая женщину с марионеткой, автор подчеркивает неспособность героини Агарь вырваться из данных отношений. Данная метафора непосредственно соприкасается с мотивом любви-анаконды.

(130) «*And she stood there like a puppet strung up by a puppet master who had gone off to some other hobby.*» [Morrison 2004: 266]

В целом именно отношения между мужчиной и женщиной становятся ключевой сферой бытования артефактной метафоры в данном романе. Так, в примере 131 через артефактную метафору транслируется пренебрежение мужчины к женщине: автор сравнивает женщину, которая уже не вызывает у мужчины новых и ярких эмоций, с третьей по счету кружкой пива, которую «пьют только потому, что она есть».

(131) «*She was the third beer. Not the first one, which the throat receives with almost tearful gratitude; nor the second, that confirms and extends the pleasure of the first. But the third, the one you drink because it’s there, because it can’t hurt, and because what difference does it make?*» [Morrison 2004: 87]

Пример 132, содержащий метафору A WOMAN IS UNBLEACHED SUGAR, напротив строится на положительных коннотациях, подчеркивая притягательность и сексуальность женщины, а в примере 133 метафора A MAN IS WAX вербализует слабость мужчины перед женскими чарами.

(132) «*When Ruth was naked and lying there as moist and crumbly as unbleached sugar, he bent to unlace her shoes.*» [Morrison 2004: 23]

(133) «*Or he would have melted like new wax under the heat of that pale eye.*» [Morrison 2004: 28]

Еще один трагичный женский образ вербализуется метафорой A GIRL IS A BARREN OLD ROCK (пример 134), представляющей судьбу Элизабет Батлер, дочери белых рабовладельцев, умершей «бесплодной и старой как скала».

(134) «*The last one, the girl Elizabeth, died a couple years back. Barren as a rock and just as old.*» [Morrison 2004: 207]

Часто с помощью артефактной метафоры автором описывается душевное состояние того или иного героя, уподобляющего себя вещи в силу отношения/действий со стороны других героев или общества в целом (примеры 135 – 137).

(135) «*Deep down in that pocket where his heart hid, he felt used. Somehow everybody was using him for something or as something.*» [Morrison 2004: 151]

(136) «*He felt like a garbage pail for the actions and hatreds of other people.*» [Morrison 2004: 113]

(137) «*I lived in a great big house that pressed me into a small package.*» [Morrison 2004: 116]

Прочие случаи использования артефактной метафоры в романе связаны с характеристикой тех или иных героев, их восприятием со стороны, в том числе с описанием свойств характера (примеры 138, 139, 140), манеры речи (пример 141), положения тела (примеры 142, 143, 144) и т.д.

(138) «*In Shalimar there was general merriment at his quick return, and Pilate blended into the population like a stick of butter in a churn.*» [Morrison 2004: 295]

(139) «*They talked on and on, using Milkman as the ignition that gunned their memories.*» [Morrison 2004: 209]

(140) «*He had come out of nowhere, as ignorant as a hammer and broke as a convict, with nothing but free papers.*» [Morrison 2004: 209]

(141) «*Hospital Tommy talked like an encyclopedia and Guitar had to guess at most of his words. Milkman kept looking at the cars going by.*» [Morrison 2004: 59]

(142) «*Curled up like a Polish sausage, a rope cutting his wrists, he laughed.*» [Morrison 2004: 293]

(143) «*When he stood barefoot and straight as a pole, his left foot was about half an inch off the floor.*» [Morrison 2004: 62]

(144) «*Here she motioned toward Guitar, who sat there like marble with the eyes of a dead man.*» [Morrison 2004: 186]

«Beloved». Образ куклы появляется и в романе «Beloved», однако здесь он связан с представлением мужчины – Поля Ди, который уподобляется тряпичной кукле в силу своей слабости и беспомощности перед красотой Возлюбленной, которая использует различные ухищрения для его соблазнения.

(145) «*If schoolteacher was right it explained how he had come to be a rag doll—picked up and put back down anywhere any time by a girl young enough to be his daughter.*» [Morrison 2004: 126]

Все прочие метафорические проекции по типу ЧЕЛОВЕК – ВЕЩЬ в романе строятся не с помощью предметной лексики, а через обозначения действий, осуществляемых по отношению к предмету: *rent out* (сдать внаем), *loan out* (получить ссуду), *buy up* (скупить), *bring back* (запасать), *store up* (запасать), *mortgage* (закладывать), *win* (выиграть), *steal* (украсть), *seize* (конфисковать), *be sold* (быть проданным), *in exchange for* (в обмен), *trade for lumber* (обменять на пиломатериалы). Эти действия отображают так или иначе материально-денежные отношения между людьми. Поскольку данный роман писательницы повествует о периоде рабства, где человек оказывается не субъектом, а объектом торговой

сделки (купли, продажи, обмена, дарения и т.д.) - товаром, именно здесь данный тип метафорической проекции имеет особое значение, непосредственно отображая отношения автора к происходящему [Брайтлинг 2022 б: 49].

(146) «<..> *who hadn't run off or been hanged, got rented out, loaned out, bought up, brought back, stored up, mortgaged, won, stolen or seized. So Baby's eight children had six fathers.*» [Morrison 2004: 23]

(147) «*Given to her, no doubt, to make up for hearing that her two girls, neither of whom had their adult teeth, were sold and gone.*» [Morrison 2004: 23]

(148) «*To make up for coupling with a straw boss for four months in exchange for keeping her third child, a boy, with her—only to have him traded for lumber.*» [Morrison 2004: 23]

В примере 149 метафорический перенос осуществляется посредством лексики, выражающей стоимость вещи (товара): *worth* (стоимость), *value* (ценность), *price* (цена), *dollar value* (долларовая стоимость).

(149) «*Paul D hears the men talking and for the first time learns his worth. He has always known, or believed he did, his value—as a hand, a laborer who could make profit on a farm—but now he discovers his worth, which is to say he learns his price. The dollar value of his weight, his strength, his heart.*» [Morrison 2004: 226]

«God help the child». В романе «God help the child» артефактные метафоры встречаются реже, чем в других романах, и по большей части они связаны с представлением главной героини, с демонстрацией ее взаимоотношений с мужчинами, с ее психоэмоциональными состояниями. Так, в примере 150 с помощью метафоры A WOMAN IS A MEDAL автор вербализует потребительское отношение мужчин по отношению к героине, которая воспринимается ими как дорогая вещь / медаль.

(150) «*All my boyfriends were typecast: would-be actors, rappers, professional athletes, players waiting for my crotch or my paycheck like an allowance; others, already*

having made it, treating me like a medal, a shiny quiet testimony to their prowess.»
 [Morrison 2016: 36]

В примере 151 метафора WOMEN ARE PROPS также направлена против мужчин, цинично использующих женщин в качестве «подпорок для своего ЭГО».

(151) «Joking or baby-talking me through what I believed was serious conversation before they found more ego props elsewhere.» [Morrison 2016: 37]

В примере 152 посредством метафоры A WOMAN IS A TRASH передается психоэмоциональное состояние Брайд, которая чувствует себя «выброшенной» подобно мусору. Ощущение ненужности преследует героиню постоянно, поскольку на каждом этапе своей жизни она чувствует себя отвергаемой: сначала собственной матерью, потом одноклассниками, наконец, возлюбленным.

(152) «I'm not sure which is worse, being dumped like trash or whipped like a slave.» [Morrison 2016: 38]

Фитоморфная метафора

Фитоморфная метафора также значительно уступает зооморфной, когда речь идет о представлении человека в проанализированных романах. Сфера-источник данной проекции включает в себя следующие фрагменты: наименования растений; части растений; питательные вещества; места произрастания растений; люди, взаимодействующие с растениями; действия растений; действия людей по отношению к растениям. Подробный анализ данной модели представлен в Таблице №4.

Таблица №4

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Наименования растений	Hollyhock (1) Blue Jack (1) Flower (2) Marigold (2)	Willow (1) Tree (1) Divi divi tree (1)	Strawberry plant (1) Moss rose (1)	Flower (1) Cane (1)
Части растений	Root (1) Stalk (1) Top blossom (1) Seeds (3)		Vine (1) Bud (1) Petal (1) Leaf (1)	

	Fruit (1) Leaf (1) Bark (1)		Berry (1) Twig (1)	
Питательные вещества	Soil (1) Land (2) Dirt (1) Earth (2)			Dung (1)
Места произрастания растений	Garden (1) Wood (1)			Garden (1)
Люди, взаимодействующие с растениями			Gardener (1)	
Действия растений	To soak up the juice (1) To grow (1) To sprout (1) To blossom (1)	To sway (1) To bend over (1)		
Действия людей по отношению к растениям	To nurture (1) To plant (1)			
Общее число элементов	23	5	9	4

«The bluest eye». В романе «The bluest eye» с помощью фитоморфных метафор чаще всего осмысляются проблемы этнической идентичности, поскольку растение (дерево) является универсальным символом рода, а наши корни – это то, что связывает нас со своим родом, своей землей. В примере 153 используется метафора BROWN GIRLS ARE HOLLYHOCKS, с помощью которой автор изображает цветных женщин, прибывших из маленьких городов США (Мобил, Эйкен, Ньюпорт-Ньюс, Мариэтт). В данном случае автор обращает внимание читателя на этническую составляющую Среднего Запада США¹². Данный регион традиционно представлялся многими писателями как «монократно-белый» [Long 2013: 105]. В действительности помимо белых людей там присутствовало большое количество мигрантов из Европы, а также цветных американцев. С помощью метафоры автор передает образ цветной женщины. Такая женщина «впитывает в

¹²В своем интервью 1983 года с Клаудией Тейт, Т. Моррисон признается в том, что будучи уроженкой Среднего Запада, она испытывает особую привязанность к этому региону, поэтому в своих книгах она постоянно возвращается к своим корням [Long 2013: 107].

себя соки» маленьких американских городков. Она пахнет деревом и ванилью (пример 154), ее внешность уподобляется штокрозе, стройной и высокой, с глубокими корнями и твердыми стеблями (пример 153). Метафора также предполагает сильную связь с родной землей.

(153) «*But these girls soak up the juice of their home towns, and it never leaves them. They are thin brown girls who have looked long at hollyhocks in the backyards of Meridian<...>. And like hollyhocks they are narrow, tall, and still. Their roots are deep, their stalks are firm, and only the top blossom nods in the wind.*» [Morrison 2007: 63]

(154) «*One such girl from Mobile, or Meridian, or Aiken who did not sweat in her armpits nor between her thighs, who smelled of wood and vanilla.*» [Morrison 2007: 86]

С помощью метафоры AN OLD MAN IS A BLUE JACK¹³ в примере 155 автор рисует образ пожилого мужчины, работавшего вместе с молодым Чолли и рассказывающего различные истории о прошедших событиях. Дуб в виду прочности его древесины является символом бессмертия и долговечности [Тресиддер 1999: 87], с помощью данного образа автором подчеркивается зрелая мудрость мужчины.

(155) «*A nice old man called Blue Jack.*» [Morrison 2007:104]

Особый сакральный смысл имеют семена растений. Из семени рождается новая жизнь, семена могут произрастать или не произрастать, многое зависит от почвы, в которую они попадают, и условий, при которых они туда попадают. В данном романе метафора бросаемых в землю семян получает статус концептуальной доминанты текста. Автор отождествляет главную героиню Пеколу с почвой, с землей региона Среднего Запада (примеры 156 – 157). Используя терминологию самой Моррисон, можно утверждать, что Пекола является матрицей Среднего Запада. Данным термином автор описывает собственную порождающую

¹³ Дуб на юге США с цельными клиновидными листьями и многочисленными маленькими желудями [MERRIAM-WEBSTER 2023].

землю – основу своих романов. Слово *matrix* (матрица) – однокоренное латинскому слову *mater* (мать) и означает утробу. В этом смысле Пекола – это фундаментальная субстанция романа и регион, откуда происходят другие народы. Интерпретация Пеколы как грязи или земли, указывает на существующую связь между телами женщин и региональной идентичностью. В период колонизации Среднего Запада конечной целью колонизатора была расчищенная, вспаханная, засеянная и «поврежденная» многими другими способами земля. Л.А. Лонг, называет такую землю «феминизированной», уподобляет ее женскому телу. Сравнивая Пеколу с неуступчивой землей, автор подразумевает нежелание самой земли участвовать в репродукции этой отдельной региональной идентичности [Long 2013: 112]. Гибель семян, «брошенных отцом Пеколы на свой собственный участок черной земли», закономерна.

(156) *«It never occurred to either of us that the earth itself might have been unyielding. We had dropped our seeds in our own little plot of black dirt just as Pecola's father had dropped his seeds in his own plot of black dirt.» [Morrison 2007: 5]*

(157) *«What is clear now is that of all of that hope, fear, lust, love, and grief, nothing remains but Pecola and the unyielding earth. Cholly Breedlove is dead; our innocence too. The seeds shriveled and died; her baby too.» [Morrison 2007: 6]*

Тема не взошедших семян, «убитых землей по собственной воле», находит свое развитие в сюжетной линии, связанной с сестрами МакТирс, которые проводят магический ритуал и сажают семена бархатцев для того, чтобы сохранить жизнь ребенка Пеколы. Однако, ритуал не помогает и семена гибнут, как гибнет и ребенок Пеколы. В метафорической модели *A CHILD IS A MARIGOLD* смерть не рожденного ребенка метафорически осмысляется через гибель не проросших семян. Однако впоследствии сестры замечают, что цветы не взошли не только в их саду, в этот осенний период, традиционно благоприятный для цветения бархатцев, растения отказываются произрастать везде, словно предвещая будущие мрачные события. Осенью 1941 жизнь в США замирает, нарушается традиционный цикл

природы, США вступает во Вторую мировую Войну.

(158) *«Quiet as it's kept, there were no marigolds in the fall of 1941. We thought, at the time, that it was because Pecola was having her father's baby that the marigolds did not grow. <...>our seeds were not the only ones that did not sprout; nobody's did. Not even the gardens fronting the lake showed marigolds that year. But so deeply concerned were we with the health and safe delivery of Pecola's baby we could think of nothing but our own magic: if we planted the seeds, and said the right words over them, they would blossom, and everything would be all right.» [Morrison 2007: 5]*

(159) *«I even think now that the land of the entire country was hostile to marigolds that year. This soil is bad for certain kinds of flowers. Certain seeds it will not nurture, certain fruit it will not bear, and when the land kills of its own volition, we acquiesce and say the victim had no right to live.» [Morrison 2007: 164]*

«Song of Solomon». В романе «Song of Solomon» фитоморфная метафора главным образом появляется при описании образов женщин и пронизана библейскими аллюзиями. Так, в примерах 160 – 161 автор использует метафоры A WOMAN IS A WILLOW, A WOMAN IS A TREE, чтобы изобразить героиню Пилат. По мнению В. Рошаль, дерево является символом царства растений, высшим природным символом роста, сезонного умирания и регенерации. Культ почитания дерева связан с примитивными верованиями, согласно которым в дереве обитают духи и боги [Рошаль 2008: 723]. Человек и дерево отождествляются благодаря тому, что он вертикален как и ствол дерева, имеет длинные руки и пальцы на руках подобно ветвям, и пальцами ног упирается в землю подобно корням. Во многих мифах человек трансформировался в деревья [Book of symbols 2010: 128]. По мнению Дж. Трессидера, «Средневековые изображения Христа, распятого на дереве, а не на кресте, имеют отношение именно к этому, более древнему, чем христианский, символизму. Второзаконие говорит, что судьба проклятого человека – быть повешенным на дереве. Таким образом, распятие на дереве усиливает символизм спасения через распятие Христа, принявшего на себя все грехи мира.

Этот образ объединяет Древо Познания (грехопадения) с Древом жизни» [Тресиддер 1999: 76]. Ива имела различные толкования, так в европейских странах она ассоциировалась со скорбью и печалью, а изображение плакучей ивы как правило присутствовало на картинах с распятием, также на ивах древние иудеи развешивали свои арфы, оплакивая и вспоминая Сион; кроме того ива является символом Евангелия, ветви ивы используются в Вербное воскресенье [Рошаль 2008: 739]. Сопоставляя героиню Пилат с деревом, автор в первую очередь, подчеркивает близость героини с природным началом¹⁴. Являясь образом живого, сильного дерева, способного защитить своих родственников, героиня Пилат не отождествляется с негативным образом исторического Понтия Пилата, распявшего Иисуса. Она сама является Спасителем в образе дерева. Уподобляя Пилат Христу, автор предлагает переписать библейские расовые и гендерные иерархии. В образе спасительницы в данном романе выступает чернокожая женщина-предок, само присутствие которой сохраняет прошлое, поддерживает настоящее и обещает будущее. Афроамериканские литературные традиции главным образом отличаются от других литературных традиций тем, что в них всегда присутствует старейшина или предок, который олицетворяет собой бессмертие, относится к своим младшим родственникам с добром, несет им знания, мудрость и защиту [Hathaway 2019: 7].

(160) «<...>and Pilate swayed like a willow over her stirring.» [Morrison 2004: 34]

(161) «<...>this lady who had one earring, no navel, and looked like a tall black tree.» [Morrison 2004: 41]

В примере 162 автор использует метафору WOMEN ARE DIVI DIVI TREES через которую также передается идея спасающего, исцеляющего старшего предка.

¹⁴ Молочник, племянник Пилат, впервые видит ее в образе богини-матери: она сидит в особой позе, в которой одна нога направлена на восток, другая на запад, что символизирует связь с жизнью и смертью. Ее отсутствие пупка усиливает божественное значение женщины, сближает ее с образом первородной матери-земли [Lee 1982: 65]

С деревьями диви-диви¹⁵ сравнивается Пилат и ее дочь Реба, которые пытаются предоставить защиту и мудрость Агарь – младшей представительнице рода.

(162) *«She lay in her little Goldilocks'-choice bed, her eyes sand dry and as quiet as glass. Pilate and Reba, seated beside the bed, bent over her like two divi divi trees beaten forward by a wind always blowing from the same direction. Like the trees, they offered her all they had: love murmurs and a protective shade.» [Morrison 2004: 278]*

«Beloved». Образ старейшины рода, описываемый с помощью фитоморфной метафоры, появляется и в романе «Beloved». Посредством метафор A WOMAN IS A BARK / A WOMAN IS LEAVES автор описывает героиню Бэби Сагз – пожилую негритянку, бабушку детей Сэти. Бэби Сагз проводит много времени в лесу и на Поляне, где она устраивает религиозные проповеди, став для негритянской общины своеобразным духовным лидером. Сравнивая запах Бэби Сагз с «древесной корой днем» и «листьями ночью», автор подчеркивает ее связь с природой, с корнями, с истоками.

(163) *«She smelled like bark in the day and leaves at night.» [Morrison 2004: 19]*

В примере 164 посредством метафоры WOMEN ARE STRAWBERRY PLANTS автор описывает влечение Поля Ди к Возлюбленной, которая подобно клубничным кустам сначала пустила побеги, затем выбросила бутоны, и наконец, наполнилась ягодами.

(164) *«Women did what strawberry plants did before they shot out their thin vines: the quality of the green changed. Then the vine threads came, then the buds. By the time the white petals died and the mint-colored berry poked out, the leaf shine was gilded tight and waxy <...>» [Morrison 2004: 64]*

В следующем примере Возлюбленная уже предстает в качестве заботливого садовника, любующегося розой, когда восхищенно рассматривает свою родную сестру Денвер, с которой долго находилась в разлуке. Метафоры A WOMAN IS A

¹⁵ Диви-диви деревья представляют собой крупный кустарник, чьи семена и листья обладают различными целебными свойствами и используются в лекарственных целях [WEBMD 2020].

GARDENER, A WOMAN IS A MOSS ROSE в данном случае описывают нежные сестринские взаимоотношения, возникшие между девушками.

(165) «*Having her lips, nose, chin caressed as they might be if she were a moss rose a gardener paused to admire.*» [Morrison 2004: 118]

Еще одна фитоморфная метафора характеризует Халле – бывшего супруга Сэти, сына Бэби Сагз. Халле стал свидетелем жестокого обращения хозяев с его женой, в результате чего сошел с ума. Автор уподобляет его сломанной ветке, подчеркивая хрупкость его психики.

(166) «*But whatever he saw go on in that barn that day broke him like a twig.*» [Morrison 2004: 68]

«God help the child». В данном романе нами выявлены единичные случаи фитоморфной метафоры, однако они, безусловно, заслуживают внимания, поскольку во-многом отображают мировидение автора. Так в примере 167 появляются метафоры A WHITE WOMAN IS A FLOWER, A WHITE WOMAN IS DUNG. В данном фрагменте текста представлены взаимоотношения между черным мужчиной и белой женщиной, но, по мнению ряда исследователей, происходящее между ними в реальности отображает столкновение двух идеологий: афроцентризма и американоцентризма. Белая девушка Бруклин пытается соблазнить черного мужчину Букера, который одновременно является возлюбленным Брайда. Бруклин предлагает себя мужчине в качестве «еще одного цветка», на что Букер отвечает, что «для того, чтобы сад прекрасно рос требуется навоз». Бруклин рассчитывает на легкодоступность мужчины, однако после того, как он сравнивает ее с навозом, женщина разочарованно отступает от своей цели. С. Буасида утверждает, что Букер, чье имя символизирует книжное знание, воплощает голос идеологии афроцентризма¹⁶. В данном эпизоде Т. Моррисон

¹⁶ Согласно данным большой российской онлайн энциклопедии: «Афроцентризм – это расовая идеология самоутверждения людей с черным цветом кожи, направленная на борьбу с евроцентризмом в различных сферах общественного сознания и в поведении» [Большая российская энциклопедия 2023].

создает конфликт двух идеологий. Бруклин, голос американоцентризма, пытается соблазнить Букера, будучи уверенная в своей силе и превосходстве. Она также полагает, что черный мужчина будет ошеломлен ее привлекательной белизной, однако он игнорирует ее, сравнивает ее с навозом и продолжает читать книгу. Далее в романе Бруклин неоднократно выскажется о том, что не признает стремление Букера к знаниям. В этом также заключается позиция американоцентризма, его вера в невежество афроамериканцев. Поведение Букера в данной сцене доказывает обратное [Bouacida 2021: 405].

(167) *«Don't you want another flower in your garden?» He said, “Are you sure you know what makes a garden grow?” <...> “Tenderness.” “And dung,” he answered.» [Morrison 2016: 59]*

В примере 168 с помощью метафоры A BOY IS A CANE автор снова транслирует идею о хрупкости человека и человеческой жизни, сравнивая с тростинкой брата Букера, который трагически погиб в юном возрасте от рук маньяка.

(168) *«Adam was the brother he worshipped, two years older and sweet as cane.» [Morrison 2016: 115]*

Идеоморфная метафора

Наименее продуктивной среди представленных в данном разделе метафор является идеоморфная метафора, сферу-источник которой образуют концепты из идеалистических миров, связанные с религиозными, мифологическими, фантастическими и иными непосредственно не воспринимаемыми, но ментально конструируемыми сущностями. Сфера-источник данной метафорической проекции включает в себя следующие фрагменты: наименования призраков, действия призраков. Подробный анализ представлен в Таблице №5.

Таблица №5

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Наименования призраков	Gargoyle (1) Harridan (1) Devil (1)	Ghost (1) Witch (1) Mermaid (2)	Dead (2) Zombie (1) Devil (4) Shadow (5)	Monster (4) Devil (4) Angel (1) Ghost (2)
Действия призраков		To ride a broom (1)	To shot out of feet (1)	To vanish (1)
Общее число элементов	3	4	5	5

«The bluest eye». В примере 169 используются метафоры WOMEN ARE GARGOYLES, WOMEN ARE HARRIDANS. Гаргульи – это средневековые чудовища, которыми традиционно украшались готические храмы. В искусстве они являлись символами космических сил или демоническими образами подземного мира. В последнем случае они всегда являлись животными пленниками, находящимися под влиянием высшей духовной силы. Об этом свидетельствует их положение в иерархии орнаментики: они всегда подчинены ангельским образам и никогда не занимают центр [Cirlot 2001: 117]. Гаргульями автор представляет падших женщин, проживавших в одном доме с семьей Бридлав¹⁷. Данная метафора отражает низменную, демоническую природу персонажей, вынужденных торговать телом, а также придает готическую стилистику произведению.

(169) «*Three merry gargoyles. Three merry harridans.*» [Morrison 2007: 42]

В примере 170 появляется метафора A BLACK MAN IS A DEVIL. Хотя

¹⁷ Интересны имена героинь: Чайна (China), Поланд (Poland) и Линия Мажино (Maginot Line). Дж. Гиллан утверждает, что имена Чайна и Поланд обозначают Китай и Польшу – страны, сильно пострадавшие во Второй мировой войне. Дж. Гиллан метафорично называет их «девами в беде», так как эти страны нуждались в защите, и США оказывало им помощь. Одновременно с этим правительство США игнорировало актуальные проблемы внутри собственной страны. Активное участие США во Второй мировой войне положительно влияло на мировой имидж страны, характеризовало ее как страну-освободителя, отвлекало внимание от внутренних проблем. Прозвище, которое носит третья проститутка – Линия Мажино. Линия Мажино представляла собой оборонительную линию, специально построенную французами для защиты своей территории от нападения немцев. Несмотря на внушительные финансовые вложения, данная постройка не сумела себя оправдать, так как немцы зашли во Францию, минуя Линию Мажино, со стороны Бельгии. Данное выражение часто используется историками для того, чтобы подчеркнуть идею фокусирования на ложном фронте. Используя данное название Т. Моррисон утверждает, что фокусирование США только на внешней политике представляет собой неправильный, ложный путь для страны [Gillan 2002: 285, 295].

метафора описывает некоего неизвестного мужчину, с арбузом в руках устроившего пикник близ местной церкви, она очень хорошо характеризует Чолли Бридлава. Искреннее восхищение, которое вызывает у Чолли этот «сильный черный человек», этот «дьявол, заслонивший солнце и готовый расколоть мир, который держит», при полном равнодушии к Богу свидетельствуют о полной нравственной деградации главы семейства Бридлав, которая в конечном итоге приводит к трагедии.

(170) *«It must be the devil who looks like that—holding the world in his hands<...> If the devil did look like that, Cholly preferred him. He never felt anything thinking about God, but just the idea of the devil excited him. And now the strong, black devil was blotting out the sun and getting ready to split open the world.» [Morrison 2007: 105]*

«Song of Solomon». В романе «Song of Solomon» сферой-мишенью идеоморфной метафоры становятся женщины. В примере 171 автор использует метафору A WOMAN IS A GHOST, чтобы представить растерянное состояние героини Агарь, страдающей от безответной любви, которая не может отвлечься от своих переживаний, уподобляясь «беспокойному призраку». В примере 172 страстное, безумное влечение Агарь к своему равнодушному возлюбленному описывается с помощью метафоры A WOMAN IS A WITCH.

(171) *«She moved around the house<...>like a restless ghost, finding peace nowhere and in nothing.» [Morrison 2004: 119]*

(172) *«<...> like every witch that ever rode a broom straight through the night to a ceremonial infanticide as thrilled by the black wind as by the rod between her legs.» [Morrison 2004: 119]*

Другая героиня романа – Пилат – презентуется в тексте через образ русалки (метафора A WOMAN IS A MERMAID). По мнению В. Рошаль, русалка символизирует женщину-рыбу или наяду, способную жить в мире человеческом и в мире сверхъестественном [Рошаль 2008: 354]. Образ героини Пилат полностью совпадает с данной интерпретацией, т.к. женщина одновременно существует в мире

земном и духовном, взаимодействуют с людьми и с мертвыми.

(173) «*“What are you? Some kinda mermaid?” one man had shouted, and reached hurriedly for his socks.*» [Morrison 2004: 136]

(174) «*Preferable to that of the men who called her mermaid and the women who swept up her footprints or put mirrors on her door.*» [Morrison 2004: 137]

«Beloved». В романе «Beloved» выявляется наибольшее количество текстовых экспликаций идеоморфной метафоры, поскольку образ одной из главных героинь романа окружен ореолом мистики: ее происхождение остается загадкой, автор описывает ее как «женщину, вышедшую из воды» [Morrison 2004: 50]. На протяжении романа Возлюбленная вызывает противоречивые чувства. Странная незнакомка, в которой Сэти признает свою взрослую, убитую в младенчестве дочь, ведет себя по отношению к матери очень агрессивно: в итоге она полностью подчиняет мать своей воле и доводит ее до безумия. Не случайно в романе появляются метафоры A CHILD IS A DEVIL, A WOMAN IS A DEVIL (примеры 175, 176). В конце романа группа верующих афроамериканок проводит обряд экзорцизма, пытаясь изгнать Возлюбленную из дома 124, как изгоняют злых демонов¹⁸.

(175) «*<...>it infuriated her and gave her another opportunity to measure what could very well be the devil himself against “the lowest yet.”*» [Morrison 2004: 256]

(176) «*The devil-child was clever, they thought. And beautiful. It had taken the shape of a pregnant woman <...>. Thunder-black and glistening, she stood on long straight legs, her belly big and tight.*» [Morrison, 2004: 261]

Посредством идеоморфной метафоры в романе также описываются последствия физического и психологического насилия, совершаемого в отношении рабов. Метафоры AFRICAN AMERICAN SLAVES ARE DEAD, AFRICAN AMERICAN SLAVES ARE ZOMBIES рисуют образы живых «мертвецов» – именно

¹⁸ По мнению Р. Йейтса идентичность данного персонажа непосредственно связана с влиянием африканских религиозных верований в живых мертвецов [Yeates 2015: 516].

так автор характеризует состояние рабов, которые решились на побег из тюрьмы, и, будучи все скованными одной цепью, напоминают вырвавшихся на свободу «зомби» (пример 177). Известно, что происхождение данного слова относят к гаитянской религии вуду, слово означает оживленный труп [BRITANNICA 2023]. Таким образом, метафора не только вербализует проблему жестокой эксплуатации черного населения, но и является отголоском исконных африканских религиозных традиций.

(177) *«Like the unshriven dead, zombies on the loose, holding the chains in their hands, they trusted the rain.» [Morrison 2004: 110]*

Еще одна регулярно повторяющаяся экспликация идиоморфной метафоры в романе – модель A PERSON IS A SHADOW (примеры 178 – 182). Символически человеческая тень всегда рассматривалась как изображение души. В космологических системах тени относились к душам загробного мира, тем самым подчеркивалась их бестелесность [Cirlot 2001: 290]. Под тенями также подразумевались темные сущности, таинственные двойники людей [Бидерманн 1996: 265]. Во время карнавала, куда Сэти отправляется вместе с Денвер и Полем Ди, Сэти замечает, что их три тени живут отдельной жизнью – «они скользят над пылью, держась за руки», «размахивают руками», «вылетают из-под ног» героев и по сути являются их двойниками. Следует также отметить, что в то время как тени держатся за руки, герои идут порознь. Сэти интерпретирует появление теней как хороший знак, символизирующий достижение гармонии в ее собственной семье. Однако, главным значением данной метафоры является преследующие героев прошлые воспоминания о травматическом опыте рабства. Данная метафора также передает психологический раскол сознания героев на несколько «Я», вызванный утратой идентичности, неспособностью нормально существовать и выстраивать свою настоящую жизнь. Негативный опыт прошлого подобно тени всюду преследует героев романа.

(178) *«They were not holding hands, but their shadows were. Sethe looked to her*

left and all three of them were gliding over the dust holding hands.» [Morrison 2004: 47]

(179) «<...> all the time the three shadows that shot out of their feet to the left held hands. Nobody noticed but Sethe and she stopped looking after she decided that it was a good sign.» [Morrison 2004: 47]

(180) «<...> and it seemed that the glimpse of happiness she caught in the shadows swinging hands on the road to the carnival was a likelihood—if she could just manage the news Paul D brought <...>» [Morrison 2004: 97]

(181) «Right after she saw the shadows holding hands at the side of the road hadn't the picture altered?» [Morrison 2004: 132]

(182) «Obviously the hand-holding shadows she had seen on the road were not Paul D, Denver and herself, but “us three.” The three holding on to each other skating the night before; the three sipping flavored milk.» [Morrison 2004: 182]

«God help the child». Наиболее количество экспликаций идеоморфной метафоры в романе «God help the child» связано с именем Софии Хаксли, по ложному обвинению Брайд обвиненной в педофилии. Подобное обвинение закономерно вызывает негодование в обществе, наделяющем преступницу клеймом женщины-монстра (примеры 183 – 186).

(183) «Back then I just wanted to see where the lady monster — that's what they called her — had been caged <...>» [Morrison 2016: 14]

(184) «Only her co-monster husband matched her height.» [Morrison 2016: 15]

(185) «<...> Sweetness gave me little circles of fake gold as a present after I testified against the Monster.» [Morrison 2016: 50]

(186) «Tell me why you sucked up to a monster.» [Morrison 2016: 153]

Наряду с метафорой A PERSON IS A MONSTER в отношении Хаксли также используется метафора A PERSON IS A DEVIL (примеры 187 – 189), аналогично передающая крайне негативное отношение общества к заключенной.

(187) «“My little boy will never get over it.” “Devil.” “Bitch.”» [Morrison 2016: 15]

(188) «*Some had home-made signs saying, KILL THE FREAKS and NO MERCY FOR DEVILS.*» [Morrison 2016: 42]

(189) «*My fists took over as I thought I was battling the Devil.*» [Morrison 2016: 70]

Вместе с тем, сравнение с дьяволом главной героини Брайд (пример 190) содержит скорее положительные коннотации, демонстрируя сильную, волевою личность, которая отчаянно борется за желаемую работу, ни перед чем не останавливаясь.

(190) «*Long before Sylvia, Inc., I fought like the devil for each job I ever got and let nothing, nothing stop me.*» [Morrison 2016: 140]

Образ призрака появляется в примере 191, описывающем внезапное исчезновение Букера из жизни Брайд без объяснения причин своего решения. В примере 192 призраки детства приходят к повзрослевшей Брайд в виде воспоминаний о людях, причинивших ей боль.

(191) «*<...> “You not the woman...” before vanishing like a ghost. Dismissed. Erased.*» [Morrison 2016: 38]

(192) «*I sold my elegant blackness to all those childhood ghosts and now they pay me for it.*» [Morrison 2016: 57]

Наконец, образ ангела связан в романе с Адамом – братом Букера, жестоко убитым маньяком-педофилом. Смерть брата стала для Букера тяжелым потрясением. Образ погибшего ребенка и вся любовь, основанная на жалости и сострадании к невинной жертве передается через метафору A BOY IS AN ANGEL. Гибель Адама также символизирует жестокость по отношению к афроамериканскому сообществу в целом в период рабства.

(193) «*Queen’s right, he thought. Except for Adam I don’t know anything about love. Adam had no faults, was innocent, pure, easy to love.<...> What kind of love is it that requires an angel and only an angel for its commitment?*» [Morrison 2016: 160]

Таким образом, подводя промежуточные итоги, следует отметить, что

доминантной метафорической проекцией с целью-мишенью ЧЕЛОВЕК становится зооморфная метафора, которая не только превосходит другие виды метафорических переносов по количеству экспликаций, но и отличается вариативностью элементов сферы-источника. Менее продуктивны, но значимы для индивидуальной авторской языковой картины мира Т. Моррисон артефактные, фитоморфные и идеоморфные метафоры. При изображении человека автор чаще всего прибегает к образам животных и вещей для вербализации проблем расовой и (реже) гендерной дискриминации, дегуманизации общества в целом, нивелирующей ценность человеческой личности. В условиях, когда отдельные люди / группы людей, а иногда целые народы/ этносы воспринимаются другими как неполноценные, стоящие на более низкой ступени развития, статус человека низводится до уровня животного или вещи/ товара. Фитоморфная метафора чаще всего связана с осмыслением проблем национальной/ этнической идентичности и строится на универсальных образах дерева/ корней в роли родовых скреп и семян как символа продолжения жизни. Идеоморфная метафора отображает религиозные верования афроамериканцев, открытых для общения с идеальным миром.

Метафорическая модель AN ADULT IS A CHILD

В ходе проведенного исследования нами была выявлена еще одна частотная метафорическая модель, в которой человек выступает как сферой-целью, так и сферой-источником метафорической проекции. Это устойчивая метафорическая проекция AN ADULT IS A CHILD (ВЗРОСЛЫЙ – РЕБЕНОК)¹⁹. Автор прибегает к данной метафоре для описания психологических состояний своих героев, которых во взрослой жизни не отпускают детские травмы. Данная модель активно

¹⁹ В романе «The bluest eye» также встречается обратная модель A CHILD IS AN ADULT, которая описывает образ героини-ребенка, столкнувшейся с преждевременным взрослением, однако данная модель присутствует только в двух примерах.

используется в трех романах: «Song of Solomon», «Beloved», «God help the child». Сфера-источник данной метафорической проекции состоит из 4 фрагментов: наименования детей, действия детей, свойства детей, части тела детей. Частотность фрагментов характеризуется большим количеством текстовых экспликаций – 33 лексических репрезентанта. Подробный анализ данной метафорической модели представлен в Таблице №6.

Таблица №6

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Наименования детей	Baby (1)	Child (4) Baby (2) Twelve-year old (1) Ten-year old kid (1) Small boy (1)	Baby (1) Child (2) Little girl (1)	Third grader (1) High school brat (1)
Действия детей		To play games (1)	To suck forefinger (1) To probe mouth with finger(1)	To cry every minute (1) To baby-talk (1)
Свойства детей		Boyhood (1)	Teething (1) Chastised (1)	Petulant (1) Childish (1) Infantile (1)
Части тела детей		Skin of a teen-aged girl (1)	New, lineless, smooth skin (1) Flawless skin (1) Baby hair (1) Soft new feet (1) Smooth hand (1)	Hairless pudenda (1) Hairless armpit (1) Baby earlobes (3) Flat chest (1) Lack of breasts (2)
Общее число элементов	1	8	12	12

«The bluest eye». В данном романе метафора AN ADULT IS A CHILD встречается лишь однажды для характеристики отца Пеколы Чолли Бридлава, поведение которого на протяжении всего романа описывается как безответственное и инфантильное:

(194) «*At the mouth of the alley where his father was, on an orange crate in the sun, on a street full of grown men and women, he had soiled himself like a baby.*»
[Morrison 2007: 157]

«Song of Solomon». В данном произведении метафора AN ADULT IS A CHILD характеризует в первую очередь трех женщин: Пилат, ее дочь Ребу и внучку Агарь. Сравнивая их манеру принимать пищу с детской, автор подчеркивает особый уединенный образ жизни трех женщин, немного хаотичный, подчиненный в большей степени их желаниям, чем какому-то строгому распорядку (пример 195).

(195) *«Macon knew it was not food she was stirring, for she and her daughters ate like children. Whatever they had a taste for. No meal was ever planned or balanced or served <...>» [Morrison 2004: 33]*

В следующих примерах с ребенком отождествляется Пилат. Рут считает проявлением «детскости» ее веру в сверхъестественное, после того, как Пилат делится с ней впечатлениями от встречи с призраком своего отца (пример 196). В другом фрагменте текста автор уподобляет 60-летнюю Пилат подростку, подчеркивая юное состояние ее души (пример 197).

(196) *«“Pilate. You all buried him yourselves.” Ruth spoke as if she were talking to a child.» [Morrison 2004: 130]*

(197) *«And if his mother was right, this old black lady—in her late sixties, but with the skin and agility of a teen-aged girl—had brought him into the world when only a miracle could have.» [Morrison 2004: 161]*

В примере 198 Молочник сравнивает безумные чувства Агарь, готовой «убивать за любовь», с чувствами «избалованного ребенка», а в примере 199 он же, не сумев найти оправдание собственной матери за его долгое кормление грудью, отождествляет ее поведение с поведением «непристойного ребенка», подозревая ее в «грязных связях» с собственным отцом.

(198) *«<...> The pride, the conceit of these doormat women amazed him. They were always women who had been spoiled children.» [Morrison 2004: 270]*

(199) *«His mother had been portrayed not as a mother who simply adored her only son, but as an obscene child playing dirty games with whatever male was near—be it her father or her son.» [Morrison 2004: 75]*

Сам Молочник, выступая ключевым мужским образом романа, также неоднократно отождествляется автором с ребенком, поскольку роман в целом повествует о его становлении. Это становление является своего рода квестом, пройдя который, герой достигает духовной зрелости. Однако в начале пути герой неоднократно сталкивается с непониманием. Посредством метафоры A MAN IS A BABY в примере 200 описывается небрежное отношение к нему родного отца Мейкона, не желающего ввести сына в курс дела, познакомить его с серьезными проблемами, а в примере 201 снисхождение по отношению к нему демонстрируется со стороны старшей сестры.

(200) «*“I know I’m the youngest one in this family, but I ain’t no baby. You treat me like I was a baby. You keep saying you don’t have to explain nothing to me. How do you think that makes me feel? Like a baby, that’s what. Like a twelve-year-old baby!”*»
[Morrison 2004: 52]

(201) «*“I’ll tell you where. From that hog’s gut that hangs down between your legs. Well, let me tell you something, baby brother: you will need more than that.”*»
[Morrison 2004: 193]

В примере 202 посредством данной метафорической проекции описываются затянувшийся период становления героя, его неспособность нести ответственность за безрассудные отношения с двоюродной сестрой и бегство от трудностей.

(202) «*Milkman had stretched his carefree boyhood out for thirty-one years.*»
[Morrison 2004: 93]

В следующих примерах метафоры A MAN IS A SMALL BOY, A MAN IS A TEN-YEAR OLD KID подчеркивают инфантилизм Молочника в отношениях как с женщинами (пример 203), так и с друзьями. Так его отношения с Гитарой больше напоминают отношения учителя и ученика, нежели отношения друзей (пример 204).

(203) «*She took his hand in both of hers, and he followed her—his arm outstretched, his hand in hers—like a small boy being dragged reluctantly to bed.*» [Morrison 2004: 213]

(204) «“*A lecture is when somebody talks to a thirty-one-year-old man like he’s a ten-year-old kid.*”» [Morrison 2004: 98]

«Beloved». В данном произведении метафора A WOMAN IS A BABY чаще всего связана с образом Возлюбленной. Убитая много лет назад собственной матерью новорожденная дочь Сэти постоянно присутствуют в жизни своей матери (пример 205).

(205) «*She was certain that Beloved was the white dress that had knelt with her mother in the keeping room, the true-to-life presence of the baby that had kept her company most of her life.*» [Morrison 2004: 119]

И хотя позже она приходит в жизнь Сэти и ее семьи в образе взрослой девушки, всем своим обликом и поведением она больше напоминает младенца. Прежде всего, автор акцентирует внимание на некоторых особенностях внешности Возлюбленной: на ее новой, абсолютно гладкой коже (пример 206); на маленьких царапинах на лбу, напоминающих детские волоски (пример 207); на ее «гладких-прегладких» руках (пример 208); на ее новых, мягких ступнях (пример 209).

(206) «*She had new skin, lineless and smooth, including the knuckles of her hands.*» [Morrison 2004: 50]

(207) «*Her skin was flawless except for three vertical scratches on her forehead so fine and thin they seemed at first like hair, baby hair <...>*» [Morrison 2004: 51]

(208) «*Sitting there holding a small white tooth in the palm of her smooth smooth hand.*» [Morrison 2004: 134]

(209) «*She opened her eyes to slits and stood up on her soft new feet which, barely capable of their job, slowly bore her to the keeping room.*» [Morrison 2004: 53]

На младенца указывают и некоторые действия Возлюбленной: она «сосет указательный палец» подобно годовалому ребенку или «толкает пальцы» в рот (пример 210).

(210) «*Beloved, who had not moved since Sethe and Paul D left the room, sat sucking her forefinger. <...>Beloved went on probing her mouth with her finger. <...>Beloved, inserting a thumb in her mouth along with the forefinger, pulled out a back tooth.*» [Morrison 2004: 133]

Интересно, что в конце романа роли матери и дочери меняются, дочь энергетически поглощает свою мать, доводя ее до безумия, а Сэти, напротив, уподобляется ребенку (примеры 211, 212).

(211) «*<...>Beloved bending over Sethe looked the mother, Sethe the teething child, for other than those times when Beloved needed her, Sethe confined herself to a corner chair. The bigger Beloved got, the smaller Sethe became; <...>She sat in the chair licking her lips like a chastised child while Beloved ate up her life, took it, swelled up with it, grew taller on it.*» [Morrison 2004: 250]

(212) «*She say they was holding hands and Sethe looked like a little girl beside it.*» [Morrison 2004: 265]

«God help the child». В данном произведении метафора AN ADULT IS A CHILD является ключевой в представлении образа главной героини романа Брайд – успешной в профессии молодой женщины Брайд, которая сумела сделать блестящую карьеру, но так и не научилась выстраивать отношения с близкими людьми. На протяжении всего романа она отчаянно борется сама с собой, со своими детскими комплексами и обидами [Брайтлинг 2022a]. Так, ее незрелая эмоциональная реакция на уход возлюбленного уподобляется реакции «третьеклассницы, не имеющей представлений о жизни» (пример 213), а ее поведение на офисной вечеринке сравнивается с поведением «школьницы на выпускном балу» (пример 214).

(213) «*Yes, her quick response to his exit was silly, stupid. Like the taunt of a third grader who had no clue about life.*» [Morrison 2016: 79]

(214) «*Do a single line, after which I flirt like a high school brat campaigning for prom queen, which is how I let whoever he is in my bed.*» [Morrison 2016: 52]

В следующих примерах метафорический перенос со взрослого на ребенка выполняется с помощью лексики, описывающей действия ребенка (рыдать каждую минуту) и его свойств (капризный, ребяческий, инфантильный). Посредством данных метафор автор отображает психоземциональная уязвимость героини в ситуации, когда совершенно незнакомые люди оказывают ей первую помощь после автокатастрофы (примеры 215, 216).

(215) «*Following the meal, Bride felt more than embarrassed; she was ashamed — crying every minute, petulant, childish and unwilling to help herself or accept aid gracefully from others.*» [Morrison 2016: 90]

(216) «*Bride's envy watching them was infantile but she couldn't stop herself.*» [Morrison 2016: 91]

В примере (217) уподобление героини ребенка реализуется посредством лексики, описывающей действие окружающих по отношению к ребенку: глагол «сюсюкать» служит для представления отношений между Брайд и ее прежними мужчинами, которые прежде (до появления Букера) обращались с нею как с ребенком.

(217) «*Joking or baby-talking me through what I believed was serious conversation before they found more ego props elsewhere.*» [Morrison 2016: 37]

Однако чаще всего уподобление героини ребенку реализуется в тексте через телесную метафору, олицетворяющую возврат Брайд к детским психологическим травмам: тело взрослой женщины трансформируется в тело ребенка²⁰, на нем

²⁰ По мнению М. Ян, именно через тело выражаются подавленные детские воспоминания; тело человека представляет собой память о прошлом [M. Yan 2017: 20].

неожиданно для героини исчезают внешние признаки полового созревания и внешние атрибуты взросления (примеры 218, 219).

(218) «*In the bathroom she confirmed that there was still reason to be alarmed by her hairless pudenda.*» [Morrison 2016: 81]

(219) «*There is not a single hair in my armpit, but I lather it anyway.*» [Morrison 2016: 52]

Особенно часто автор акцентирует внимание читателя на мочках ушей героини: младенческих, девственных, нетронутых иголкой, гладких как палец младенца, целомудренных как в день появления на свет (примеры 220-222).

(220) «*After all these years I've got virgin earlobes, untouched by a needle, smooth as a baby's thumb?*» [Morrison 2016: 51]

(221) «*I sneak a touch to my earlobes. Smooth. Still smooth. <...> I find that strange, because all through the speeches, the award presentation, the dinner, the dancing, my baby earlobes are so much on my mind I can't concentrate.*» [Morrison 2016: 51-52]

(222) «*<...> showing me what I saw last night – earlobes as chaste as the day I was born.*» [Morrison 2016: 52]

Другим фрагментом тела героини, подвергаемым трансформациям, становится грудь героини. Грудь традиционно выступает внешним атрибутом взросления женщины, маркирующим переход от девочки к женщине. Неожиданное «исчезновение» выраженной женской груди у главной героини свидетельствует о ее «возвращении» в детство, необходимом для проработки детских травм.

(223) «*It was when she stood to dry herself that she discovered that her chest was flat. Completely flat with only the nipples to prove it was not her back.*» [Morrison 2016: 93]

(224) «*She plastered the wet towel above the place where her breasts had once upon a time announced themselves and risen to the lips of moaning lovers.*» [Morrison 2016: 93]

(225) «*Yet when she touched the place where her breasts used to be the humming changed to sobs.*» [Morrison 2016: 93]

Таким образом, метафорическая модель AN ADULT IS A CHILD используется автором в первую очередь для характеристики героев, вынужденных прорабатывать свои детские травмы, оказывающие губительное влияние на их взрослую жизнь. Данная проблематика тесно переплетается с темой расизма внутри семьи. Так, в романах «The bluest eye» и «God help the child» родители не принимают своих детей из-за слишком черного цвета кожи, который им кажется уродливым: в романе «God help the child» отец даже уходит из семьи, отказываясь признавать свою новорожденную дочь из-за иссиня-черной кожи. На глубинном уровне посредством метафоры AN ADULT IS A CHILD прорабатывается проблематика травмированного генетического кода всего черного сообщества. Если молодое поколение вырастает в культуре, в которой идентичность черного человека подвергается маргинализации, эта травма передается из поколения в поколение, и наконец становится травмой всего народа.

2.2. Тело человека как цель метафорической проекции

На основании количественного подсчета текстовых экспликаций, а также вариативности фрагментов концептов сферы-источника и числа их лексических репрезентантов было установлено, что при представлении частей тела человека в своих произведениях Т. Моррисон чаще всего прибегает к артефактной метафоре (23 экспликации). Реже части тела представляются с помощью фитоморфной (8 экспликаций), пространственной (8 экспликаций) и метафор воды (7 экспликаций). Подробный анализ данных концептов представлен в Таблице №7.

Таблица №7

Концепт-цель	ОРГАН			
Фрагменты концепта-цели	Глаза, кожа, волосы, пальцы, голова, спина, губы, лицо, сердце, руки, ноги, челюсть, рот, лоб, брови.			
Концепты-источники	ВЕЩЬ	РАСТЕНИЕ	ПРОСТРАНСТВО	ВОДА

Фрагменты концепта-источника	-Наименования вещей -Части вещей -Материалы	-Наименования растений -Части растений -Места произрастания растений	-Наименования пространств	-Наименования водоемов -Наименования атмосферных явлений
Количество текстовых экспликаций	23	8	8	7
Разновидность метафоры	Артефактная метафора	Фитоморфная метафора	Пространственная метафора	Метафора воды

В таблице №8 представлены фрагменты тела, выступающие элементами концепта сферы-цели. Так как фрагментированное представление человека является одной из ключевых особенностей творчества Т. Моррисон, значимой чертой ее идиостиля, в данной таблице метафорические структуры были сгруппированы по фрагментам концепта-цели. Здесь также представлены лексические репрезентанты концептов сферы-источника метафорического переноса. Основываясь на полученных данных, очевидно, что метафоры тела в большей степени присутствуют при описании глаз (27 экспликаций), кожи (7 экспликаций), пальцев (6 экспликаций) и волос (5 экспликаций) героев. Метафорические структуры со сферой-целью «Глаза» являются наиболее продуктивными во всех четырех произведениях.

Таблица №8

Фрагменты концепта-цели	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Глаза (27)	Rain (2) Waterfall (4) Ice (1) Cliff of snow (1) Springtime (2) Sloe (1) Nickels (1)	Glare (1) Gold (2) Jewel (1) Shine (1) Cloud (1) Rain (1) Glass (1) Magnets (1)	Nickel (1) Slit (2) All-night sky (1) Well (1) Iron (2)	Dirt (1) Neon (1) Starlight (1) Slit (1) Mushroom (1) Emerald (1)
Кожа (7)	Winter sun (1) Pit (1) Smell (1)	Onyx (1)	Lisle dress (1)	Commodity (2) Night (1)
Пальцы (6)		Blade of knife (1)	Choke (1) Not let breathe (1) Massage away the pain (1) Make little circles	

			(1) Sooth (1)	
Волосы (5)	Lynch ropes (1) Wool (2)	Wool (1)	Yarn (1)	Butterfly (1)
Голова/Разум (5)		Person (1) Child (1)	Churchbell (1) Cap of bells (1) Child (1)	
Спина (5)			Washboard (1) Tree (1) Pay dirt (1) Wrought-Iron Maze (1)	
Лицо (3)	Study(1)	Mask (1)	Mask (1)	
Ноги (3)	Dandelion stems (1)	Cane stalks (1)	Shaft (1)	
Сердце (2)		Fist (1)	Tobacco tin (1) Traveler (1)	
Губы/Рот/Челюсть (3)	Edges of a snowbound field (1)	Berry (3)		Razor (1)
Лоб (1)	Frozen sweep of the Erie (1)			
Брови (1)	Limb (1)			
Общее число элементов концепта- источника	17	18	24	10

В следующей таблице представлена классификация метафор тела по сферам-источникам метафорической проекции для выявления количественных данных самых частотных типов метафор и степени употребительности данных метафор относительно четырех романов.

Таблица №9

Фрагменты концепта- источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
АРТЕФАКТНАЯ МЕТАФОРА				
Наименование вещей	Nickels (1) Lynch ropes (1)	Magnets (1) Blade of knife (1) Mask (1)	Nickel (1) Churchbell (1) Yarn (1) Cap of bells (1) Washboard (1) Mask (1) Shaft (1) Tobacco tin (1)	Commodity (2) Razor (1)
		Gold (2)	Iron (1)	Neon (1)

Наименование материала		Jewel (1) Glass (1) Onyx (1)	Lisle dress (1)	Emerald (1)
Общее число элементов	2	7	10	4
ФИТОМОРФНАЯ МЕТАФОРА				
Наименования растений	Sloe (1)		Tree (1)	Mushroom (1)
Частей растений	Limb (1) Dandelion stems (1)	Cane stalks (1) Berry (1)		
Место произрастания растений				Dirt (1)
Общее число элементов	3	2	1	2
ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МЕТАФОРА				
Наименования пространств	Pit (1) Study (1) Edges of a snowbound field (1)		Slit (1) All-night sky (1) Well (1) Wrought-Iron Maze (1)	Slit (1)
Общее число элементов	3	0	4	1
МЕТАФОРА ВОДЫ				
Наименования водоемов или жидкостей	Frozen sweep of the Erie (1) Rain (2) Waterfall (4) Ice (1) Cliff of snow (1)	Cloud (1) Rain (1)		
Общее число элементов	5	2	0	0

«The bluest eye». В данном романе при описании фрагментов тела автором используются четыре вида метафор: артефактные, фитоморфные, пространственные и метафоры воды. Артефактные и фитоморфные метафоры, как правило, акцентируют внимание читателя на тех или иных внешних характеристиках персонажей произведения, в том числе подчеркивают их национальную идентичность. В примере 226 глаза младенца Пеколы изображаются с помощью метафоры EYES ARE NICKELS, передающей форму глаз новорожденного ребенка, напоминающих пятицентовые монетки, а жесткая структура волос описывается метафорой A HAIR IS WOOL. Аналогичная метафора

появляется в романе и при описании другого героя – Джуниора (пример 227), который старается избавиться от любого намека на принадлежность к черной расе, поэтому коротко стрижет свои густые, похожие на шерсть кудри.

(226) «*It was in a dark, wet place, its head covered with great O's of wool, the black face holding, like nickels, two clean black eyes <..>*» [Morrison 2007: 190]

(227) «*<...> his hair was cut as close to his scalp as possible to avoid any suggestion of wool, the part was etched into his hair by the barber.*» [Morrison 2007: 87]

Волосы Морин Пил описываются метафорой HAIR IS LYNCH ROPES (пример 228). Морин – такая же афроамериканка как и все, но с более светлой кожей, в результате чего она становится предметом восхищения своих темнокожих одноклассников. Сама Морин пытается в большей степени соответствовать стандартам белого сообщества, дистанцируясь от своих корней. Сравнивая волосы девочки с веревками для линчевания, автор намекает на ложный путь, который выбрали для себя многие чернокожие и цветные, поклоняясь культуре белых. Этот образ является напоминанием о серьезных проблемах в отношениях между разными этническими группами населения в Америке и одновременно предупреждением о пагубных последствиях отказа от своих традиций, слепого подражания цветным традициям и культуре белых.

(228) «*A high-yellow dream child with long brown hair braided into two lynch ropes that hung down her back.*» [Morrison 2007: 62]

Помимо более светлой кожи в сравнении с большинством своих одноклассников Морин обладает редким зеленым цветом глаз, отождествляемых автором с кустом терновника (пример 229). Свою яркую внешность Морин эффектно подчеркивает яркой дорогой одеждой, ассоциируясь у окружающих с

весной, цветением, свежестью (примеры 230 – 231), что вызывает зависть у детей, жизнь которых окрашена преимущественно в темные цвета.

(229) «*There was a hint of spring in her sloe green eyes.*» [Morrison 2007: 62]

(230) «*Maureen appeared at my elbow, and the boys seemed reluctant to continue under her springtime eyes so wide with interest.*» [Morrison 2007: 66]

(231) «*She ran down the street, the green knee socks making her legs look like wild dandelion stems that had somehow lost their heads.*» [Morrison 2007: 73]

Если зеленые глаза Морин сродни растениям, то глаза другой героини – Линии Мажино – описываются через метафоры воды: EYES ARE RAIN, EYES ARE WATERFALLS, EYES ARE ICE. Сестрам МакТирс ее глаза напоминают «водопады из фильмов о Гавайях» и кажутся «чистыми как дождь». Следует отметить, что Линия Мажино зарабатывает на жизнь своим телом, но при этом она принадлежит к тем немногим людям, кто проявляет искреннюю привязанность к Пеколе, отвергаемой даже собственной семьей. Таким образом, метафора «чистых глаз» соотносится с «чистой» женской душой героини, а автор с ее помощью подчеркивает несоответствие между истинной сущностью героини, способной на любовь и сострадание, и ее лицемерным восприятием обществом («чистая» душа в теле «грязной» женщины).

(232) «*Her eyes were as clean as rain, and again I remembered the waterfall.*» [Morrison 2007: 102]

(233) «*Those rain-soaked eyes lit up.*» [Morrison 2007: 103]

(234) «*The waterfalls began to run again.*» [Morrison 2007: 104]

(235) «*The waterfalls were still.*» [Morrison 2007: 104]

(236) «*In her eyes that reminded me of waterfalls in movies about Hawaii.*» [Morrison 2007: 78]

Интересно описание лица Мистера МакТирса, вложенное автором в уста одной из его дочерей и представляющее собой развернутую пространственно-временную метафору A FACE IS A WINTER LANDSCAPE. Метафорическая

цепочка: глаза – «снежные утесы», брови – «черные ветви безлистных деревьев», кожа «бледного оттенка зимнего солнца», челюсти – «края заснеженного поля, усеянного жнивьем», высокий лоб – «замерзшая гладь реки Эри, скрывающая потоки ледяных мыслей» – рисует образ сурового, сдержанного в своих чувствах мужчины, самоотверженно борющегося с лишениями и трудностями жизни. Зима предстает в романе как фигурально, так и буквально: на Среднем Западе это суровое время года, заставляющее Мистера МакТирса часто бывать на улице, чтобы обеспечивать дом углем для отопления. Он «холоден» внешне, но обладает большим «теплым» сердцем. Его сильный, мужественный образ противопоставляется образу Чолли Бридлава.

(237) *«My daddy's face is a study. Winter moves into it and presides there. His eyes become a cliff of snow threatening to avalanche; his eyebrows bend like black limbs of leafless trees. His skin takes on the pale, cheerless yellow of winter sun; for a jaw he has the edges of a snowbound field dotted with stubble; his high forehead is the frozen sweep of the Erie, hiding currents of gelid thoughts that eddy in darkness.»* [Morrison 2007: 61]

Наконец, особая роль в романе отводится метафорам, описывающим кожные покровы героев, а так как в центре повествования оказываются представители афроамериканского сообщества, то именно ЧЕРНАЯ КОЖА и ее метонимические трансформации часто становятся мишенью метафорической проекции. Черный цвет является в творчестве Т. Моррисон абсолютной цветовой доминантой и в разных произведениях автора «работает» на контрасте с другими цветами. В данном романе – с голубым. В примере 238 «маленькая черная девочка» хочет «подняться из ямы своей черноты²¹», «увидеть мир голубыми глазами». Вынесенные в название романа «голубые глаза» – что подчеркивает особую концептуальную значимость данного образа – становятся для Пеколы самым

²¹ Интересно, что в книге символов черный цвет также описывается с помощью метафоры-пространства: черный <...> это пещера и бездна, дыры космоса и недра земли [Book of symbols 2010: 658]

заветным желанием, символом иной (счастливой) жизни. Именно такими глазами смотрит на Пеколу икона стиля 1940-х гг., белокожая актриса Ширли Темл с фотографии на молочных кружках в доме Бридлав, с рекламных щитов, с витрин, с оберток от конфет, внушая мысль о превосходстве белой расы.

(238) *«A little black girl who wanted to rise up out of the pit of her blackness and see the world with blue eyes.» [Morrison 2007: 189]*

Не принимает свою идентичность и мать маленького мулата Джуниора, запрещая ему дружить с черными детьми. Однако, на инстинктивном уровне ребенок испытывает потребность в общении с ними, что передается автором в примере 239 посредством метафоры BLACK IS SMELL: чернота, являясь запретным плодом, манит и интригует ребенка, ему хочется буквально «почувствовать запах дикой черноты».

(239) *«He wanted to feel their hardness pressing on him, smell their wild blackness, and say “Fuck you” with that lovely casualness.» [Morrison 2007: 102]*

Song of Solomon». В данном романе при описании фрагментов тела также широко представлены артефактные и фитоморфные метафоры, которые, как правило, вызваны желанием автора показать определенные свойства, чувства, состояния героев, либо подчеркнуть их национальную идентичность. Так в примере 240 волосы девочки-афроамериканки снова уподобляются шерсти, в примере 241 метафора SKIN IS ONYX указывает на «цветное» происхождение героя, а стройность его ног подчеркивается метафорой LEGS ARE CANE STALKS:

(240) *«Pilate put her hand on Hagar’s head and trailed her fingers through her granddaughter’s soft damp wool.“» [Morrison 2004: 278]*

(241) *«Surely, he thought, he and his sister had some ancestor, some lithe young man with onyx skin and legs as straight as cane stalks, who had a name that was real.» [Morrison 2004: 24]*

В примере 242 метафора EYES ARE MAGNETS описывает магнетизм сияющих глаз героини Руфь, способной подобно магниту «удерживать»

умирающего отца, а в примере 243 метафора EYES ARE GLASS, отождествляющая взгляд женщины (Агарь) с безжизненным взглядом стеклянных глаз куклы, выдает ее полное равнодушие к происходящему вокруг.

(242) «...but kept her shining lightish eyes fixed on him like magnets holding him from the narrow earth he longed for.» [Morrison 2004: 125]

(243) «She lay in her little Goldilocks'-choice bed, her eyes sand dry and as quiet as glass.» [Morrison 2004: 278].

В примере 244 используется метафора A FACE IS A MASK. По мнению Г.Бидерманна, маска выражает присутствие сверхъестественных существ, а тот, кто надевает маску, чувствует себя внутренне преображенным и приобретает на это время качество представляемого ею существ (бога, демона) [Бидерманн 1996: 159]. Метафора отображает божественную сущность героини Пилат, демонстрирует ее способность к отрешению от внешнего мира, от ненужных эмоций и страстей.

Дополнением к образу становится многократное отождествление губ героини с ягодами (примеры 245 – 247), а глаз с водой / облаками (пример 248): метафора LIPS ARE BERRIES подчеркивает красоту и женственность героини, а метафора EYES ARE CLOUDS/RAIN – чистоту ее помыслов²².

(244) «Singing now, her face would be a mask; all emotion and passion would have left her features and entered her voice.» [Morrison 2004: 34]

(245) «Her lips were darker than her skin, wine-stained, blueberry-dyed <...>» [Morrison 2004: 34]

(246) «Wide sleepy eyes that tilted up at the corners, high cheekbones, full lips blacker than their skin, berry-stained, and long long necks.» [Morrison 2004: 233]

²² Дождь традиционно символизирует очищение, дождевая вода падает с небес и таким образом, родственна свету [Cirilot 2001: 271]; дождь – символ божественного благосостояния, нисхождения небесного блаженства и очищения, плодородия [Рошаль 2008: 214]. Облака в западной символике означают покров горы, на которой живет Бог; в искусстве как правило облака образуют небесный трон Бога; в исламе – символ непостижимости Аллаха; в примитивных традициях облака – носители дождей и плодородия [Бидерманн 1996: 183].

(247) «*The mortician tried to approach her again, and moved closer, but when he saw her inky, berry-black lips, her cloudy, rainy eyes, the wonderful brass box hanging from her ear, he stepped back and looked at the floor.*» [Morrison 2004: 280]

Образ еще одной героини – Руфь, проживающей с деспотичным мужем и на протяжении всей жизни терпящей от него унижения и оскорбления, поддерживается антропоморфными метафорами A MIND IS A PERSON/ A CHILD, выдающими ее беспомощное состояние.

(248) «*Her mind traveled crooked streets and aimless goat paths, arriving sometimes at profundity, other times at the revelations of a three-year-old.*» [Morrison 2004: 137]

В следующих примерах с помощью метафор A FOREFINGER IS A BLADE OF KNIFE (пример 249) и A HEART IS A FIST (пример 250) автор описывает чувства Агарь по отношению к сопернице и своему возлюбленному, ее нежелание мириться с изменой и жажду отмщения.

(249) «*<...> Hagar saw her gray eyes, the fist that had been just sitting in her chest since Christmas released its forefinger like the blade of a skinning knife.*» [Morrison 2004: 119]

(250) «*<...>her heart beat like a gloved fist against her ribs.*» [Morrison 2004: 119].

Глаза становятся визитной карточкой еще одного героя – Гитары. Метафоры EYES ARE A GLARE, EYES ARE A SHINE, EYES ARE GOLD, EYES ARE JEWELS акцентируют золотой блеск глаз героя и символизирует жажду наживы, погоню за материальными ценностями.

(251) «*<...>but there was enough recognition of it in his face to soften the glare in his eyes.*» [Morrison 2004: 111]

(252) «*<...> his eyes were too shiny to convey much humor.*» [Morrison 2004: 44]

(253) «*Guitar was smiling, his golden eyes dimmed for the moment.*» [Morrison 2004: 101]

(254) *«Other than that, he was all gloom and golden eyes.» [Morrison 2004: 101]*

(255) *«He thought again of how Guitar had looked at Pilate—the jeweled hatred in his eyes.» [Morrison 2004: 188]*

«Beloved». Выявленные в данном романе метафоры во многом перекликаются с метафорами предыдущих романов. Так в примере 256 форма и размер глаз Возлюбленной снова выражаются с помощью метафоры EYES ARE NICKELS, а метафора HAIR IS YARN (пример 257) подчеркивает структуру волос героини, уподобляемых пряже.

(256) *«Everybody's child was in that face: the nickel-round eyes, bold yet mistrustful.» [Morrison 2004: 246]*

(257) *«The masses of black yarn under her hat.» [Morrison 2004: 51]*

В примере 258 глаза Возлюбленной описываются метафорой EYES ARE A NIGHT SKY. Уподобляемые ночному небу глаза не только выдают происхождение героини, но и подчеркивают таинственную, мистическую природу молодой девушки, явившейся из ниоткуда / из иного мира.

(258) *«Her eyes stretched to the limit, black as the all-night sky.» [Morrison 2004: 74]*

Посредством антропоморфных метафор FINGERS ARE A KILLER и FINGERS ARE A DOCTOR автор представляет руки Возлюбленной. Сталкивая диаметрально противоположные функции – спасения («снимают боль, успокаивают») и уничтожения («душат, не позволяют дышать») – автор вербализует две ипостаси личности героини, пытающейся спасти и одновременно уничтожить свою мать, которая когда-то спасая уничтожила ее. В данном случае метафоры поддерживают мотив раздвоения личности, раскола в сознании, связанных с пребыванием души в чужом теле.

(259) *«The fingers touching the back of her neck were stronger now <...> Harder, harder, the fingers moved slowly around toward her windpipe, making little circles on the way. <...> fingers had a grip on her that would not let her breathe.» [Morrison 2004: 96]*

(260) «<...> when she was feeling so fine letting Beloved massage away the pain, the fingers she was loving and the ones that had soothed her before they strangled her had reminded her of something <...>» [Morrison 2004: 98]

Следующая группа примеров связана с образом главной героини романа – Сэти. В примерах 261 и 262 через метафоры EYES ARE IRON автор характеризует твердый, суровый (под стать железу) характер Сэти, сумевшей пройти через ситуации, сломавшие многих мужчин. Однако эти тяжелые моменты ее надломали, и вот уже глаза Сэти рисуются как «колодцы, не отражающие пламени очага» (пример 261), как «опухшие от бессонницы щелки» (примеры 263 – 264), символизируя эмоциональное опустошение героини, смерть ее души.

(261) «<...> and punched the glittering iron out of Sethe's eyes, leaving two open wells that did not reflect firelight. Now the iron was back but the face...» [Morrison 2004: 9]

(262) «Halle's girl—the one with iron eyes and backbone to match.» [Morrison 2004: 9]

(263) «<...> the more those eyes that used never to look away became slits of sleeplessness.» [Morrison 2004: 250]

(264) «She opened her eyes to slits.» [Morrison 2004: 53]

Последствия многочисленных побоев, лишений, изнурительного и опасного побега – изуродованная спина героини, которую автор сравнивает со стиральной доской (пример 265); шрамы и подтеки, сплетающиеся в «причудливый рисунок вишневого дерева» (пример 266), в «лабиринт из кованого железа» (пример 267); распухшие ноги-оглобли, «заканчивающиеся куском плоти, окаймленной зубцами пальцев» (пример 268); голова – «тугая шапка звенящих колокольчиков» (пример 269); «бунтующий мозг», «словно жадный ребенок хватающий все подряд», препятствующий адекватному восприятию реальности (пример 270); неподвижное, словно «маска с выбитыми глазами» лицо, свидетельствующее о состоянии полного опустошения героини, полной потери интереса к жизни (пример 271).

(265) «*The picture of the men coming to nurse her was as lifeless as the nerves in her back where the skin buckled like a washboard.*» [Morrison 2004: 6]

(266) «*It's a tree, Lu. A chokecherry tree. See, here's the trunk—it's red and split wide open, full of sap, and this here's the parting for the branches. You got a mighty lot of branches. Leaves, too, look like, and dern if these ain't blossoms. Tiny little cherry blossoms, just as white. Your back got a whole tree on it. In bloom.*» [Morrison 2004: 79]

(267) «*And the wrought-iron maze he had explored in the kitchen like a gold miner pawing through pay dirt was in fact a revolting clump of scars.*» [Morrison 2004: 21]

(268) «*How they were so swollen she could not see her arch or feel her ankles. Her leg shaft ended in a loaf of flesh scalloped by five toenails.*» [Morrison 2004: 29]

(269) «*The clanging in her head, begun as a churchbell heard from a distance, was by then a tight cap of pealing bells around her ears.*» [Morrison 2004: 30]

(270) «*She shook her head from side to side, resigned to her rebellious brain. Why was there nothing it refused? <...> Like a greedy child it snatched up everything.*» [Morrison 2004: 70]

(271) «*A face too still for comfort; irises the same color as her skin, which, in that still face, used to make him think of a mask with mercifully punched-out eyes.*» [Morrison 2004: 9]

Многократно повторяющаяся в романе метафорическая проекция A HEART IS A TOBACCO TIN связана с главным героем романа Полем Ди. Отождествляя сердце мужчины с жестяной банкой из-под табака, автор транслирует внутреннее психологическое состояние героя, который тщетно пытается подавить в себе болезненные воспоминания, пряча под «проржавевшей крышкой» боль от былых потерь и невзгод.

(272) «*He would keep the rest where it belonged: in that tobacco tin buried in his chest where a red heart beloved used to be. Its lid rusted shut. He would not pry it loose now in front of this sweet sturdy woman, for if she got a whiff of the contents it would shame him.*» [Morrison 2004: 73]

(273) «*It was some time before he could put Alfred, Georgia, Sixo, schoolteacher, <...>one by one, into the tobacco tin lodged in his chest. By the time he got to 124 nothing in this world could pry it open.*» [Morrison 2004: 113]

(274) «*His tobacco tin, blown open, spilled contents that floated freely and made him their play and prey.*» [Morrison 2004: 218]

Сердце еще одной героини – Денвер – отождествляется с путником, радующимся возвращению домой. Младшая дочь Сэти, в отличие от прочих героев романа, выросла в свободной среде и не знает ужасов рабства. Ее сердце открыто жизни, а ее юная красота подчеркивается метафорой A SKIN IS A LISLE DRESS.

(275) «*She smiled then and Denver's heart stopped bouncing and sat down—relieved and easeful like a traveler who had made it home.*» [Morrison 2004: 55]

(276) «*Denver's skin dissolved under that gaze and became soft and bright like the lisle dress that had its arm around her mother's waist.*» [Morrison 2004: 118]

«God help the child». В данном романе метафоры тела также, как правило, акцентируют внимание читателя на особенностях внешности, подчеркивающих те или иные свойства личности. В следующих примерах сравнения глаз с изумрудами (пример 277), неоном (пример 278), звездами (пример 279) подчеркивают красоту и молодость их обладательниц, в то время как глаза обвиняемой в педофилии Софии Хаксли уподобляются грязи (пример 280), а сравнение рта подсудимой с лезвием (пример 281) выдает ее опасную натуру, способную причинить вред маленькому ребенку.

(277) «*And she did, her emerald eyes sometimes sparkling wide other times narrowed to dark olive slits <...>*» [Morrison 2016: 102]

(278) «*Little Raisin, on the other hand, resembled no one Bride had ever seen — milk-white skin, ebony hair, neon eyes, undetermined age.*» [Morrison 2016: 86]

(279) «*He could always see starlight in her eyes.*» [Morrison 2016: 133]

(280) «*Are you kidding? Just look at those eyes. Old as dirt.*» [Morrison 2016: 16]

(281) *«Her mouth is trembly. It used to be hard, a straight razor sharpened to slice a kid.» [Morrison 2016: 16]*

В примере (282) посредством зооморфной метафоры HAIR IS BUTTERFLIES автор сравнивает волосы Брайд с миллионом черных бабочек, намекая на негритянское происхождение девушки:

(282) *«Her clothes were white, her hair like a million black butterflies asleep on her head.» [Morrison 2016: 131]*

Наконец, как и в первом романе, в своем последнем романе автор снова обращается к метафоре «черной кожи», на этот раз сталкивая черный цвет с белым, выступающим его антиподом. Иссиня черная героиня, из-за своей черноты с детства отвергаемая собственной матерью, носит исключительно белую одежду, употребляет в пищу только белок и т.д. Всем своим поведением Брайд демонстрирует приверженность трендам и веяниям западного (белого) мира. Стремление изменить себя, стать «новой», «другой», «успешной», забыть детские травмы, приводит совершенно к неожиданному результату – потере себя [Гранкина 2018: 114]. Вместе с тем времена меняются и в индустрии моды черный цвет начинает «хорошо продаваться», становится «самым ходовым товаром в цивилизованном мире» (пример 283), и героиня начинает «продавать» свою «элегантную черноту» (пример 284). Метафоры BLACK SKIN IS A THING / A COMMODITY, с одной стороны, транслируют изменение отношения в обществе к чернокожим женщинам. С другой стороны, показывают, что «женская красота превращается в орудие влияния, в средство, которое должно помочь женщине добиться успеха» [Гранкина 2018: 113].

(283) *«“Black sells. It’s the hottest commodity in the civilized world.» [Morrison 2016: 36]*

(284) *«I sold my elegant blackness to all those childhood ghosts and now they pay me for it.» [Morrison 2016: 57]*

В примере 285 метафора BLACK SKIN IS A NIGHT подчеркивает красоту Брайд, оказывающую поистине магический эффект на возлюбленного девушки.

(285) « <...> her blackness thrilled him. Then he was certain that he not only held the night, he owned it, and if the night he held in his arms was not enough, he could always see starlight in her eyes.» [Morrison 2016: 133]

Таким образом, метафоры тела становятся значимым звеном языковой картины мира Т. Моррисон. С их помощью автор подчеркивает этническую принадлежность героев произведений и с горечью фиксирует их попытки отказаться от своей идентичности. Выделяемые и подвергаемые метафорическому осмыслению фрагменты тел тех или иных героев в наибольшей степени характеризуют личность и судьбу каждого из них, а фрагментарное представление персонажей в целом отражает раскол в сознании, связанный с разрушением (потерей) и воссозданием (поисками) себя.

2.3. Голос человека как цель метафорической проекции

На основании количественного подсчета текстовых экспликаций, а также вариативности фрагментов концепта сферы-источника и числа их лексических репрезентантов было установлено, что при представлении голоса человека в своих произведениях Т. Моррисон чаще всего прибегает к четырем видам метафор: метафора воды (14 экспликаций), артефактная метафора (13 экспликаций), антропоморфная метафора (12 экспликаций), а также фитоморфная метафора (12 экспликаций). Подробный анализ данных концептов представлен в Таблице №10.

Таблица №10

Концепт-цель	ЗВУК			
Фрагменты концепта-цели	Голос, смех, разговор, песня.			
Концепты-источники	ВОДА	ВЕЩЬ	ЧЕЛОВЕК	РАСТЕНИЕ
Фрагменты концепта-источника	-Наименования водоемов или жидкостей	-Наименования вещей	-Наименования людей -Действия людей	-Наименования растений

	-Свойства воды -Действия воды	-Действия человека по отношению к вещам -Свойства вещей -Действия вещей		-Свойства растений -Действия человека по отношению к растениям
Количество текстовых экспликаций	14	13	12	12
Разновидность метафоры	Метафора воды	Артефактная метафора	Антропоморфная метафора	Фитоморфная метафора

Далее в Таблице №11 представлены лексические репрезентанты концептов сферы-источника метафорического переноса. Данные таблицы демонстрируют устойчивость тех или иных метафорических проекций при представлении тела и голоса в анализируемых романах.

Таблица №11

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
АНТРОПОМОРФНАЯ МЕТАФОРА				
Наименования людей			Kid (1)	
Действия людей	To meet (1) To curtsy (1) To shimmy (1) To retire (1) To enter (1) To circle (1) To stop (1)		To murder (1) To convince (1) To flock (1) To line up to follow the leader (1)	
Общее число элементов	7	0	4	0
ФИТОМОРФНАЯ МЕТАФОРА				
Наименования растений	Strawberry (2) Leaf (1) Berry (1) Apple (1)			
Свойства растений	Sweet (2) Hard (1) Red (1) Smoking (1) Hot (1) Dark (1) Rotten (1)			
Действия людей по отношению к растениям	To spit out (1)			
Общее число элементов	12	0	0	0

АРТЕФАКТНАЯ МЕТАФОРА				
Наименования вещей		Magnet (1) Pebble (1) Steel (1)	Flat-headed nails (1) Cape (1)	Steel of a knife's edge (1)
Действия людей по отношению к вещам			To pound (1) To wrap around (1)	
Свойства вещей		Weight (1) Little (1) Round (1)		
Действия вещей		To tack (1) To bump up (1)		
Общее число элементов	0	8	4	1
МЕТАФОРА ВОДЫ				
Наименования водоемов или жидкостей	River (1) Open sea (1)	Raindrop (1)	Wave (1) Deep water (1) Wash (1)	
Свойства воды	Many (1) Free (1) Deep (1) Muddy (1)			
Действия воды	To head for (1)	To wash (1) To soak up (1)	To baptize (1)	
Общее число элементов	7	3	4	0

«The bluest eye». В романе «The bluest eye» при представлении голоса, как и при представлении тела, наиболее продуктивной группой метафорических переносов является фитоморфная метафора. С их помощью автор описывает в романе женские голоса, посредством того или иного образа давая им эмоциональную оценку. Сравнивая голос Поланд с клубникой, автор подчеркивает его приятное, чарующее звучание (примеры 286 – 287), а смех Линии Мажино уподобляется то «потоку красных листьев», осыпающихся вокруг Пеколы и ее подруг (пример 288), то «множеству рек, устремляющихся в открытое море» (пример 289). Тем самым мы снова видим со стороны автора явное выражение симпатии к отвергаемым обществом женщинам, которые одни из немногих в романе принимают искреннее участие в жизни Пеколы.

(286) «*Poland, in her sweet strawberry voice, began another song.*» [Morrison 2007: 73]

(287) «*Even before the door was opened to her tapping, she could hear Poland singing—her voice sweet and hard, like new strawberries.*» [Morrison 2007: 51]

(288) «*She let her head tilt sideways, closed her eyes, and shook her massive trunk, letting the laughter fall like a wash of red leaves all around us. Scraps and curls of the laughter followed us as we ran.*» [Morrison 2007: 119]

(289) «*From deep inside, her laughter came like the sound of many rivers, freely, deeply, muddily, heading for the room of an open sea.*» [Morrison 2007: 52]

Совсем иначе звучит голос родной матери Пеколы. Ее гневная тирада по поводу испорченного пирога содержит метафоры WORDS ARE SMOKING BERRIES / ROTTEN PIECES OF APPLE (примеры 290, 291). Сравнивая слова женщины с «дымящимися ягодами», которые она «выплювывала» подобно «гнилым кусочкам яблока», автор дает красноречивую характеристику матери, отторгающей свою дочь.

(290) «*Her words were hotter and darker than the smoking berries, and we backed away in dread.*» [Morrison 2007: 109]

(291) «*Over her shoulder she spit out words to us like rotten pieces of apple.*» [Morrison 2007: 109]

В примере 292 посредством метафор A CONVERSATION IS A DANCE, A SOUND IS A DANCING PERSON автор передает красивое, плавное течение речи героев, уподобляемое танцевальным движениям.

(292) «*Their conversation is like a gently wicked dance: sound meets sound, curtsies, shimmies, and retires. Another sound enters but is upstaged by still another: the two circle each other and stop.*» [Morrison 2007: 15]

«Song of Solomon». В романе «Song of Solomon» при представлении голоса наиболее востребована артефактная метафора. В примере 293 используется метафора VOICES ARE MAGNETS, с помощью которой автор передает мощное влияние, оказываемое женским пением на героя Мейкона. В примере 294

хрипловатый, прерывистый женский голос уподобляется «ударяющимся друг о друга камешкам», а в примерах 295 и 296 голос героини наполняется «сталью».

(293) «*Her powerful contralto, Reba's piercing soprano in counterpoint, and the soft voice of the girl, Hagar<...> pulled him like a carpet tack under the influence of a magnet.*» [Morrison 2004: 33]

(294) «*Her voice made Milkman think of pebbles. Little round pebbles that bumped up against each other. Maybe she was hoarse, or maybe it was the way she said her words, with both a drawl and a clip.* » [Morrison 2004: 42]

(295) «*"Don't make fun of me," she said, and there was a hint of steel in her voice.*» [Morrison 2004: 190]

(296) «*When she started up again, her voice had changed; the steel was gone and in its place was a drifting, breezy music.*» [Morrison 2004:190]

В следующих примерах голоса уподобляются воде. Метафоры A SOUND IS WATER (пример 297) и A SOUND IS A RAINDROP (пример 298) в большей степени нацелены на то, чтобы показать восприятие главным героем различных звуков.

(297) «*It took some planning to walk out of the parlor, his back washed with the hum of their voices, open the heavy double doors leading to the dining room.*» [Morrison 2004: 18]

(298) «*He lifted it and let it fall; the sound was soaked up like a single raindrop in cotton.*» [Morrison 2004: 277]

«Beloved». Схожие группы метафор, характеризующих проявления человеческого голоса, появляются в романе «Beloved». В примерах 299 – 301 представлены антропоморфные метафоры A SONG IS A PERSON, WORDS ARE KIDS. Песня в одном случае способна «убить жизнь» (пример 299), в другом – «убедить» и тем самым спасти от смерти, что и происходит с героем Полем Ди,

пение которого оказывает особый психологический эффект на его преследователей (пример 300).

(299) «<...> *Song-murder and the aspen. He stayed alive to sing songs that murdered life, and watched an aspen that confirmed it <...>*» [Morrison 2004: 221]

(300) «*The song must have convinced him.*» [Morrison 2004: 226]

(301) «*Rehearsing, imagining her face and letting the words flock in his head like kids before lining up to follow the leader.*» [Morrison 2004: 108]

В следующих примерах реализуются артефактные метафоры. Сравнивая знакомые Полю Ди со времен его проживания в Джорджии песни с «гвоздями», автор подчеркивает тяжесть воспоминаний, связанных с тюремным заключением, войной и рабством (пример 302). Уподобление песни «покрову», окутавшему Сэти словно руки, указывает на ее восприятие в качестве поддержки и защиты среди черного сообщества (пример 303).

(302) «*The songs he knew from Georgia were flat-headed nails for pounding and pounding and pounding.*» [Morrison 2004: 40]

(303) «*Some cape of sound would have quickly been wrapped around her, like arms to hold and steady her on the way.*» [Morrison 2004: 152]

Ритуальный характер пения афроамериканских женщин, пытающихся прогнать злого духа из дома Сэти, подчеркивается метафорой воды, отображающей целебный, мистический характер происходящего действия, сопоставимого с обрядом крещения (пример 304).

(304) «<...> *and when they did it was a wave of sound wide enough to sound deep water and knock the pods off chestnut trees. It broke over Sethe and she trembled like the baptized in its wash.*» [Morrison 2004: 261]

«God help the child». Схожие метафоры, хотя и в меньшем количестве, представлены в романе «God help the child». Метафора A VOICE IS STEEL характеризует властный, угрожающий тон Мистера Старберна, главы черного семейства, пытающегося остановить своего сына Букера (пример 305).

(305) «His father's voice was like the steel of a knife's edge.» [Morrison 2016: 124]

Таким образом, в своем творчестве Т. Моррисон неоднократно пытается осмыслить действительность через природу звука, показать человека через его голос. Многие герои не говорят, а поют. Песня является для них базовой потребностью, она передает опыт предков, через песенное творчество герои избавляются от груза прошлого, обретают духовную свободу. Выявленные нами метафоры голоса / звука становятся значимыми акцентами в портретах героев, раскрывают значимые свойства их личности, фиксируют состояния. Автором неоднократно подчеркивается не только особая музыкальность героев, но и склонность к мистическим ритуализациям, а также способность оставаться наедине с природой и понимать ее язык.

Ниже предлагается классификация частотности метафорических моделей для концептов сферы-цели, выделенных в данной главе. Результаты были определены с помощью количественного подсчета текстовых экспликаций каждой модели и сопоставления полученного числа с общим количеством текстовых экспликаций группы сравниваемых моделей в процентном соотношении.

Таблица №12

Метафорическая репрезентация концепта ЧЕЛОВЕК		
1	A PERSON IS AN ANIMAL (ЧЕЛОВЕК – ЖИВОТНОЕ)	54,77 %
2	A PERSON IS A THING (А ЧЕЛОВЕК – ВЕЩЬ)	21,16 %
3	A PERSON IS A PLANT (ЧЕЛОВЕК – РАСТЕНИЕ)	17,01 %
4	A PERSON IS A GHOST (ЧЕЛОВЕК – ПРИЗРАК)	7,05 %
Метафорическая репрезентация концепта ТЕЛО (ОРГАН)		
1	AN ORGAN IS A THING (ОРГАН – ВЕЩЬ)	50 %
2	AN ORGAN IS A PLANT (ОРГАН – РАСТЕНИЕ)	17,39 %
3	AN ORGAN IS SPACE (ОРГАН – ПРОСТРАНСТВО)	17,39 %

4	AN ORGAN IS WATER (ОРГАН – ВОДА)	15,2 %
Метафорическая репрезентация концепта ГОЛОС (ЗВУК)		
1	A SOUND IS WATER (ЗВУК – ВОДА)	27,45 %
2	A SOUND IS A THING (ЗВУК – ВЕЩЬ)	25,49 %
3	A SOUND IS A PERSON (ЗВУК – ЧЕЛОВЕК)	23,5 %
4	A SOUND IS A PLANT (ЗВУК – РАСТЕНИЕ)	23,5 %

Выводы к главе 2

В данной главе был проведен когнитивно-дискурсивный анализ метафорических моделей с тремя понятийными сферами-целями метафорической экспансии: ЧЕЛОВЕК, ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА (ОРГАН), ГОЛОС ЧЕЛОВЕКА (ЗВУК). Данные концепты обеспечивают устойчивость образной системы Т. Моррисон и отражают основную проблематику ее творчества, которое главным образом направлено на исследование актуальных для современного мира проблем афроамериканцев. Проведенное исследование позволило сформулировать следующие выводы:

1. При представлении человека в своих произведениях автор регулярно обращается к следующим метафорическим моделям: A PERSON IS AN ANIMAL (ЧЕЛОВЕК – ЖИВОТНОЕ), A PERSON IS A THING (ЧЕЛОВЕК – ВЕЩЬ), A PERSON IS A PLANT (ЧЕЛОВЕК – РАСТЕНИЕ), A PERSON IS A GHOST (ЧЕЛОВЕК – ПРИЗРАК). Абсолютной метафорической доминантой выступает модель A PERSON IS AN ANIMAL (ЧЕЛОВЕК – ЖИВОТНОЕ). Она значительно превосходит другие виды по количеству текстовых экспликаций и вариативности фрагментов источника. Зооморфная метафора главным образом кодирует различные аспекты расовой дискриминации, подчеркивая бесправное положение чернокожих в американском обществе. Артефактная метафора служит для вербализации проблем дегуманизации общества в целом, фитоморфная метафора связана с осмыслением проблем этнической идентичности, а идеоморфная метафора отображает религиозные верования афроамериканцев.

2. В ходе исследования также была выявлена частотная метафорическая модель, в которой человек выступает как сферой-целью, так и сферой-источником метафорической проекции. Это устойчивая метафорическая проекция AN ADULT IS A CHILD (ВЗРОСЛЫЙ – РЕБЕНОК). Данная метафора используется автором как способ описания психологии детской травмы, губительно влияющей на жизнь

взрослого человека. На более глубоком уровне с ее помощью автор исследует проблематику травмированного генетического кода всего чернокожего сообщества.

3. Одной из самых продуктивных групп метафор, выявленных нами в проанализированных романах, являются метафоры тела, поскольку фрагментация тела относится в романах Т. Моррисон к значимым концептуальным приемам. Наиболее часто метафора тела предстает в виде следующих метафорических моделей: AN ORGAN IS A THING (ОРГАН – ВЕЩЬ,) AN ORGAN IS A PLANT (ОРГАН – РАСТЕНИЕ), AN ORGAN IS SPACE (ОРГАН – ПРОСТРАНСТВО), AN ORGAN IS WATER (ОРГАН – ВОДА). Выделяемые и подвергаемые метафорическому осмыслению фрагменты тел героев не только подчеркивают их национальную идентичность, но и в наибольшей степени характеризуют личность и судьбу каждого из них, а фрагментарное представление человека в целом отражает раскол в сознании, связанный с разрушением и воссозданием себя.

4. Еще одну концептуально значимую группу метафор в романах Т. Моррисон образуют метафоры голоса, которые наиболее часто строятся по следующим моделям: A SOUND IS A PERSON (ЗВУК – ЧЕЛОВЕК), A SOUND IS WATER (ЗВУК – ВОДА), A SOUND IS A THING (ЗВУК – ВЕЩЬ), A SOUND IS A PLANT (ЗВУК – РАСТЕНИЕ). Автор использует данные метафоры главным образом для того, чтобы раскрыть значимые свойства личности героев, подчеркнуть их особую музыкальность, склонность к мистическим ритуализациям, а также способность оставаться наедине с природой и понимать ее язык.

ГЛАВА 3. МЕТАФОРИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА В РОМАНАХ Т. МОРРИСОН

Целью данной главы является когнитивно-дискурсивный анализ метафор, презентующих окружающую человека реальность. Речь идет в первую очередь о времени и пространстве, которые выступают важнейшими звеньями языковой картины мира, представляя, как для той или иной культуры в целом, так и для отдельно взятой языковой личности, «своего рода сетку координат, посредством которых люди <...> воспринимают и осознают мир и строят его образ» [Гуревич 1969: 105]. По мнению Е.А. Нильсен, концепты времени и пространства являются «одними из основополагающих в системе знаний человека о мире, в концептосфере носителя любого языка» [Нильсен 2006: 216].

В рамках концептуального поля ПРОСТРАНСТВО наиболее значимым для Т. Моррисон является концепт ДОМ. Пространство дома – это то особое, интимное место, где проживают основные герои и развиваются главные действия, это пространство присутствует практически во всех произведениях и именно к нему писательница обращается чаще всего. В своем знаменитом философском эссе «Дом» Т. Моррисон описывает идею создания совершенного утопического мира свободного от расизма и дискриминации: «Если бы мне предстояло жить в доме, где проживают другие расы, для меня было бы важно перестроить его так, чтобы он не являлся тюрьмой без окон, в которую бы меня загнали, чтобы он не был толстостенным, непроницаемым контейнером из которого не было бы слышно ни одного крика, а скорее чтобы дом был открытым, заземленным, с большим количеством дверей и окон» [The House That Race Built 1998: 9]. Таким образом, понятие «Дом» отождествляется автором с понятием «Мир» и содержит в себе глубокие философские рассуждения о его преобразовании, о мирном существовании людей разных рас и культур. Не случайно в заглавии данного эссе Т. Моррисон использует термин *home*, а не *house* – именно значение слова *home*

включает в себя понятие семьи, пространство знакомое и родное с детства [ONLINE BRITANNICA DICTIONARY]. Следует заметить также, что десятый по счету роман автора имеет аналогичное название – «Дом», где ключевыми темами являются расизм и поиск идентичности. По мнению З. Солеймани и Б. Заринджуи, в данном романе Т. Моррисон бросает вызов одной из самых острых проблем современного мира – миграции. Утрата идентичности зависит напрямую от проблем мигрантов, изгнанных в результате различных войн и скитающихся по миру, подобно бездомным бродягам [Soleimani, Zarrinjooee 2014: 502].

В рамках концептуального поля ВРЕМЯ для Т. Моррисон наиболее значимым становится понятие времени года. Времена года занимают особое место в ряду прочих временных представлений, поскольку «чувство времени» как таковое «основано на восприятии природных циклов» и порождено рецепцией изменений в мире, основным источником которых выступают смены времен дня и сезонов года [Арутюнова 1999: 687]. Выбирая то или иное время года в качестве предмета художественной рефлексии, автор делает его своеобразной метафорической проекцией в область своих эмоционально-психических и ментальных состояний или состояний своих героев [Тимралиева 2022: 209]. Особая роль временам года отводится в романе «The bluest eye», где они получают статус не только концептуальной, но и структурной доминанты текста. Роман состоит из четырех глав, названия которых соответствуют четырем временам года. Времена года символически соответствуют 4 фазам прохождения эклиптики солнцем, и, следовательно, фазам луны, как и 4 стадиям человеческой жизни [Керлот 1994: 608]: традиционно они выстраиваются в хронологическом порядке «весна, лето, осень, зима» и соответствуют следующим периодам жизни человека: детство, юность, зрелость, старость. Однако в данном романе Т. Моррисон меняет традиционную последовательность, располагая их в следующем порядке: осень, зима, весна, лето, отображая нарушение естественного хода благополучной жизни человека, подчеркивая его перверсивность и неправильность. «Такая не совсем

привычная очередность отображает реалии жизни главной героини, которая в своем развитии / становлении не проходит те фазы, которые должен пройти человек, чтобы сформироваться как личность и в будущем быть способным противостоять ударам судьбы. Будучи лишенной любви и поддержки со стороны своих родителей, не имея понимания со стороны учителей и одноклассников, Пекола лишена настоящего детства, а, забеременев в 13 лет от собственного отца, она, минуя юность, оказывается во взрослой жизни, будучи к ней абсолютно не готовой. Таким образом, хронологическая цепочка «осень, зима, весна, лето» отражает ход жизни героини, у которой по сути «отнимают» детство и юность, а метафора времени года в целом обретает статус ключевой временной концептуальной метафоры данного романа, актуализирующей семантику «ложного пути» и «ложных ценностей» [Брайтлинг 2023: 414].

Помимо пространства и времени как ключевых составляющих художественного текста в данной главе в качестве мишени метафорической проекции также рассматриваются различные объекты внешнего мира, наиболее часто выступающие концептами сферы-источника метафорической проекции: вещи, животные, растения и призраки. С их метафорическим осмыслением в творчестве автора связана проработка таких тем, как дегуманизация чернокожих (ЖИВОТНЫЕ), следование и поклонение ценностям белой расы (ВЕЩИ), присутствие магического мышления в жизни афроамериканцев (ПРИЗРАКИ) и тесная связь черного человека с миром природы (РАСТЕНИЯ).

Таким образом, нами были выделены следующие понятийные сферы-цели метафорической экспансии: ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ, ПРОЧИЕ ОБЪЕКТЫ ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА (ЖИВОТНЫЕ, РАСТЕНИЯ, ПРИЗРАКИ, ВЕЩИ), которые будут подробно рассмотрены в данной главе. Данные понятийные сферы были вынесены в названия трех разделов данной главы. Классификация метафор в данных разделах происходит на основании выделения наиболее продуктивных

концептов сферы-источника (с учетом количества текстовых экспликаций каждого типа метафорической проекции).

3.1. Пространство как цель метафорической проекции

На основании количественного подсчета текстовых экспликаций, а также вариативности фрагментов концепта сферы-источника и числа их лексических репрезентантов было установлено, что при представлении пространства в своих произведениях Т. Моррисон чаще всего прибегает к антропоморфной метафоре (31 экспликаций). Реже человек презентуется с помощью артефактной (10 экспликаций) метафоры. Результаты анализа концепта ПРОСТРАНСТВО представлены в Таблице №13

Таблица №13

Концепт-цель	ПРОСТРАНСТВО	
Фрагменты концепта-цели	Дом, штат, комната, дорога.	
Концепты-источники	ЧЕЛОВЕК	ВЕЩЬ
Фрагменты концепта-источника	-Наименования людей -Действия людей -Свойства людей -Действия людей по отношению к друг другу	-Наименования вещей -Свойства вещей -Действия вещей
Количество текстовых экспликаций	31	10
Разновидность метафоры	Антропоморфная метафора	Артефактная метафора

Антропоморфная метафора

Метафорическая модель SPACE IS A PERSON (ПРОСТРАНСТВО – ЧЕЛОВЕК) является продуктивной, она включает в себя 4 фрагмента сферы-источника: наименования людей, действия людей, свойства людей, действия людей по отношению к друг другу. Подробный анализ модели представлен в Таблице №14. Данная модель наиболее широко представлена в романе «Beloved».

Таблица №14

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Наименования людей	Lady (1)	Indian warrior (1)	Person (1)	
Действия людей		To dress up (1) To stand in attention (1)	To commit (1) To permit (1) To scream (1) To feel for (1) To pitch (1) To weep (1) To sigh (1) To tremble (1) To fall into fits (1) To fock with (1)	To lean (1) To return to routine (1)
Свойства людей	Proud (1) Tired (1)	Full of disgust (1)	Spiteful (1) Lively spite (1) Full of strong feeling (1) Outrageous behaviour (1) Laughter (1) Goodwill (1)	Melancholy (1) Claim to local fame (1)
Действия людей по отношению к друг другу			To pardon (1) To scream back at (1) To ask permission (1)	
Общее число элементов	3	4	20	4

«The bluest eye». В примерах 306 – 307 используется метафора A HOUSE IS A PERSON. В примере 306 автор описывает дом белых людей, в котором работала мать Пеколы. Сестры МакТирс отправились в этот дом на поиски своей подруги, которая ждала их на заднем дворе. Подробно описывая внешний вид дома, автор наделяет его человеческим качеством – делает его «гордым», неприступным. Символично и то, что дом «белый» и стоит на входе в парк, куда запрещен вход чернокожим.

(306) *«Right before the entrance to the park was the large white house with the wheelbarrow full of flowers. <...> We circled the proud house and went to the back.»*
[Morrison 2007: 105]

В примере 307 используется метафора HOUSES ARE TIRED LADIES, которая сравнивает уличные серые дома с «усталыми дамами», подчеркивая их ветхий вид.

(307) *«We walked down tree-lined streets of soft gray houses leaning like tired ladies.» [Morrison 2007: 105]*

«Song of Solomon». В примере 308 используется метафора STATES ARE INDIAN WARRIORS. Данная метафора в первую очередь отсылает читателя к американской истории, а именно к войнам с индейцами, когда-то населяющих территории штатов Огайо, Индиана и Мичиган. Еще одним значением метафоры является приобретенная Молочником способность интерпретировать имена – так, через понимание цвета и названия штатов, Молочник открывает для себя данную историческую информацию. В данной метафоре автором подчеркивается важность и необходимость восстановления истории малых народов, которые осознанно или неосознанно подавлялись представителями культур более крупных народов [Budick 1991: 8].

(308) *«Ohio, Indiana, Michigan were dressed up like the Indian warriors from whom their names came. Blood red and yellow, ocher and ice blue.» [Morrison 2004: 290]*

В следующем примере используется метафора A ROOM IS A PERSON, подчеркивающая психологически тяжелую, напряженную ситуацию в доме:

(309) *«The little room stood at attention in the quiet.» [Morrison 2004: 109]*

«Beloved». В данном произведении метафора SPACE IS A PERSON имеет особое значение. Особенно часто она появляется при описании образа дома 124, в котором разворачиваются основные события романа. С точки зрения глубинной психологии и анализа сновидений, дом как правило символизирует то, что происходит внутри человека. Согласно фрейдистской версии, дом является женским символом, ассоциируется с женой или матерью [Бидерман 1996: 74]. Дом 124 находится в свободном от рабства штате Огайо, именно туда убегают основные

герои из несвободного штата Кентукки. Дом 124 – это дом, в котором не только живут главные члены семьи Сэти, но это место, куда приходит дух покойного ребенка. Значимость данного пространства неоспорима, ведь именно через пространство данного объекта автор описывает психологическое состояние своих героев. В следующих примерах автором используется метафора A HOUSE IS A PERSON. Изображая сложную психологическую обстановку в семье Сэти, автор наделяет дом свойствами человека. Так, в примере 310 дом 124 описывается как «злой», в примере 311 дом «полон сильных чувств».

(310) «*124 was spiteful.*» [Morrison 2004: 3]

(311) «*124 was so full of strong feeling perhaps she was oblivious to the loss of anything at all.*» [Morrison 2004: 39]

Очень часто дом 124 наделяется способностями выполнять различные человеческие действия: он «оскорбляет» своих жильцов, вынуждая их сбежать из дома (пример 312), «испытывает живую ненависть» к своим жильцам (пример 313), «дает разрешения» своим жильцам и тут же «возмутительно ведет себя» по отношению к ним (пример 314), «кричит» в ответ одному из героев (пример 315), раскачивается «от смеха и доброжелательности» (пример 316).

(312) «*Each one fled at once—the moment the house committed what was for him the one insult not to be borne or witnessed a second time.*» [Morrison 2004: 3]

(313) «*Then the next stuffed quilt packing into his hat, snatched up his shoes, and crept away from the lively spite the house felt for them.*» [Morrison 2004: 3]

(314) «*So Sethe and the girl Denver did what they could, and what the house permitted, for her. Together they waged a perfunctory battle against the outrageous behavior of that place; against turned-over slop jars, smacks on the behind, and gusts of sour air.*» [Morrison 2004: 4]

(315) «*Somehow he managed to stand at an angle and, holding the table by two legs, he bashed it about, wrecking everything, screaming back at the screaming house.*» [Morrison 2004: 18]

(316) «124, rocking with laughter, goodwill and food for ninety, made them angry.»
[Morrison 2004: 137]

Дочь Сэти Денвер воспринимает дом 124 как «не как постройку», а как «человека», способного «рыдать, вздыхать, дрожать, впадать в припадки» (пример 317). Сама Сэти выражает надежду, что Поль Ди «простит ее дом» (пример 318), а Сиксо спрашивает у дома «разрешения войти» (пример 319).

(317) «Denver approached the house, regarding it, as she always did, as a person rather than a structure. A person that wept, sighed, trembled and fell into fits.» [Morrison 2004: 29]

(318) «I just hope you'll pardon my house. Come on in.» [Morrison 2004: 8]

(319) «Sixo discovered it on one of his night creeps, and asked its permission to enter.» [Morrison 2004: 24]

По мнению ряда исследователей, в данном романе дом 124 описывает внутреннее состояние матери и дочери, проживающих в нем. Они захвачены домом как некоей ловушкой, заставляющей бесконечно погружаться в прошлое и заново переживать его в настоящем [Hock Soon Ng 2011: 231]. Тот факт, что мужчины не выдерживают этой психологической нагрузки, подтверждает бегство из дома двух сыновей Сэти, а затем и уход нового постояльца – героя Поля Ди. Зато дом 124 принимает третью женщину – Возлюбленную, что подтверждает принадлежность данного пространства к женской символике²³. По признанию самой Т. Моррисон, метафора дома в ее творчестве обозначает жестокий конфликтный мир, отвергающий людей с черным цветом кожи, калечащий души людей.

В данном романе также встречается антропоморфная метафора, описывающая городское пространство. Автор передает гнетущую эмоциональную

²³ Следует отметить, что в названии данного объекта присутствует особая цифровая последовательность, в которой отсутствие цифры 3 подразумевает некое нарушение порядка, что безусловно несет в себе особую смысловую нагрузку. Считается, что отсутствующая цифра 3 подразумевает смерть одной из дочерей главной героини и образовавшуюся внутреннюю пустоту в душе матери [Cambridge companion 2007: 166].

атмосферу в городе, «полном отвращения» (пример 320).

(320) *«Enough to answer one more preacher, one more abolitionist and a town full of disgust.» [Morrison 2004: 5]*

«God help the child». В данном произведении образ дома также подвергается персонификации, однако, в отличие от романа «Beloved», здесь отсутствует единое связующее пространство, которое играет ключевую роль в романе. В данном произведении используются единичные примеры описания различных домов. Так в примере 321 дома автор подчеркивает унылый, неприглядный вид дома, наделяя его «меланхолическим» характером.

(321) *«Bride wasn't feeling superior to the line of tiny, melancholy houses and mobile homes on each side of the road, just puzzled.» [Morrison 2016: 141]*

В примере 322 дом демонстрирует человеческую способность «вернуться к своему обычному распорядку». В данном примере персонификация пространства вербализует смену психологического состояния домочадцев после смерти одного из детей.

(322) *«After the funeral the house returned tentatively to its routine, with the encouraging sounds of Louis, Ella, Sidney Bechet, Jelly Roll, King Oliver and Bunk Johnson floating from the record player in the background.» [Morrison 2016: 116]*

С помощью антропоморфной метафоры автор подчеркивает заброшенный вид дороги, «древней как племена» (пример 323).

(323) *«In a few hours she would be in north valley country: logging camps, hamlets no older than she was, dirt roads as old as the Tribes.» [Morrison 2016: 80]*

Артефактная метафора

Метафорическая модель SPACE IS A THING (ПРОСТРАНСТВО – ВЕЩЬ) является менее продуктивной в сравнении с предыдущей моделью. Концепт THING включает в себя 3 группы фрагментов сферы-источника: наименование вещей,

свойства вещей, действия вещей. Подробный анализ модели представлен в Таблице №15.

Таблица №15

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Наименования вещей		Paintbrush (1)	Thing (1) Shirtwaist (1) Sewing basket (1)	Boxes (1) Coffin (1) Carpet (1)
Свойства вещей			Little (1)	Worn (1)
Действия вещей		To color (1)		
Общее число элементов	0	2	4	4

«Song of Solomon». В примере 324 автор использует метафору A FARM IS A PAINTBRUSH, чтобы описать пространство фермы, «раскрасившей жизнь героев подобно кисти» и подчеркнуть ее влияние на психологическое становление героев. Интересно, что в данном фрагменте артефактная метафора поддерживается антропоморфной, поскольку ферма также «разговаривает» со своими обитателями.

(324) «A farm that colored their lives like a paintbrush and spoke to them like a sermon. “You see?” the farm said to them. “See? See what you can do? <...>Stop sniveling,” it said.» [Morrison 2004: 209]

«Beloved». В примере 325 используются метафоры: A HOUSE IS A LITTLE THING, A HOUSE IS A SHIRTWAIST, A HOUSE IS A SEWING BASKET. Главная героиня думает о том, чтобы покинуть свой родной дом и понимает, что он не является для нее «маленькой вещью», «рубашкой», «корзиной для шитья». Это что-то большее в ее жизни. Для человека, который никогда не обладал личным имуществом, расставание с собственным домом не представляется легким событием. Метафора подчеркивает контраст между незначительными вещами и важностью пространства в жизни героини. Кроме того, данная метафора означает невозможность героини избавиться от психологического груза своего давящего прошлого.

(325) «*This house he told her to leave as though a house was a little thing—a shirtwaist or a sewing basket you could walk off from or give away any old time.*» [Morrison 2004: 22]

«God help the child». В примере 326 используется метафора HOUSES ARE WORN BOXES. Метафора описывает дома крошечных деревенских городков и сравнивает их с «потертыми ящиками», чтобы подчеркнуть их неухоженный, некрасивый внешний вид.

(326) «*A city girl is quickly weary of the cardboard boredom of tiny rural towns. Whatever the weather, iron-bright sunshine or piercing rain, the impression of worn boxes hiding shiftless residents seems to sap the most attentive gaze.*» [Morrison 2016: 141]

В примере 327 появляется метафора A HOUSE IS A COFFIN. Сравнивая дом с гробом, главная героиня описывает его как замкнутое, пугающее, неприятное пространство. В результате автокатастрофы Брайд вынуждена жить с незнакомыми людьми в чужом доме. По ночам она ощущает присутствие «глубокой тьмы», которая возможно только в «гробу». В доме нет электричества, а свет падает только от грязного потолочного окошка. Данная метафора отображает внутренние нерешенные психологические проблемы героини.

(327) «*Sleeping in a house of such deep darkness at night felt to Bride like being in a coffin.*» [Morrison 2016: 92]

В примере 328 метафора A SKY IS A CARPET OF GLEAMING KNIVES вновь описывает внутренние психологические проблемы героини, попавшей в автокатастрофу. Будучи зажатой в своем автомобиле, Брайд испытывает состояние сильного страха, которых вербализуется через пространство ночного неба, ощущаемое героиней «ковром мерцающих ножей».

(328) «*The piece of sky she could glimpse was a dark carpet of gleaming knives pointed at her and aching to be released.*» [Morrison 2016: 83]

Таким образом, при описании пространства Т. Моррисон чаще всего использует антропоморфную и артефактную метафоры. Данные метафоры в

большей степени связаны с описанием пространства дома, того небольшого места, где проживает маленькая ячейка общества – семья. Часто это семья состоит из одних женщин, поэтому в пространстве доминирует женская энергия, часто наполненная страданиями, слезами, трагическими воспоминаниями о прошлом. Эта стагнирующая энергия прошлого не позволяет героиням быть счастливыми в настоящем. На более обобщенном метафорическом уровне пространство дома ассоциируется с современным миром, в котором расизм процветает вместе с другими видами дискриминации, где дом заражен душевными болезнями и страданиями прошлого, хранящимися в пространстве подобно памяти.

3.2. Время как цель метафорической проекции

На основании количественного подсчета текстовых экспликаций, а также вариативности фрагментов концепта сферы-источника и числа их лексических репрезентантов было установлено, что при представлении времени в своих произведениях Т. Моррисон чаще всего прибегает к антропоморфной (15 экспликаций) и артефактной (15 экспликаций) метафорам. Подробный анализ данных концептов представлен в Таблице №16.

Таблица №16

Концепт-цель	ВРЕМЯ	
Фрагменты концепта-цели	Год, наименования времен года, наименования дней недели, наименования времени дня, прочие наименования времени.	
Концепты-источники	ЧЕЛОВЕК	ВЕЩЬ
Фрагменты концепта-источника	-Наименования людей -Действия людей -Части тела людей	-Наименования вещей -Действия людей по отношению к вещам
Количество текстовых экспликаций	13	15
Разновидность метафоры	Антропоморфная метафора	Артефактная метафора

Артефактная метафора

Метафорическая модель TIME IS A THING (ВРЕМЯ – ВЕЩЬ) включает в себя 2 фрагмента сферы-источника: наименование вещей, действия людей по отношению к вещам. Подробный анализ данной модели представлен в Таблице №17. Данная метафора наиболее широко представлена в романе «The bluest eye».

Таблица №17

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Самые голубые глаза	Самые голубые глаза	Самые голубые глаза
Наименования вещей	Coal scuttle (1) Knot (1) Silver threads (1) Pocket handkerchiefs (1)	Carpet (1) Nickel (1)		
Действия людей по отношению к вещам	To throw stones at (1) To loosen (1) To splinter into (1) To tangle (1) To net (1) To fold up (1)	To spend (1)	To buy (1) To pay in the coin of life (1)	
Общее число элементов	10	3	2	0

«The bluest eye». В примере 329 используется метафора A SATURDAY IS A COAL SCUTTLE которая описывает бремя тяжелого труда в жизни сестер МакТирс, у которых субботы ассоциируются с «давящим ведерком для угля». Данная метафора также характеризует жизнь афроамериканцев в канун Второй мировой войны.

(329) «*“But without song, those Saturdays sat on my head like a coal scuttle, and if Mama was fussing, as she was now, it was like somebody throwing stones at it”.*» [Morrison 2007: 26]

В примере 330 используются метафоры WINTER IS A HATEFUL KNOT, WINTER IS SILVER THREADS. Метафоры передают удушающую реальность жизни героев, которая особенно ощущается с наступлением холодов. «Затянутая в

ненавистный узел» и «опутывающая своими нитями» зима делает и без того тоскливую жизнь семьи Бридлав невыносимой, заставляя скучать по унылой осени.

(330) *«By the time this winter had stiffened itself into a hateful knot that nothing could loosen, something did loosen it, or rather someone. A someone who splintered the knot into silver threads that tangled us, netted us, made us long for the dull chafe of the previous boredom.» [Morrison 2007: 62]*

В примере 331 посредством метафоры YEARS ARE POCKET HANDKERCHIEFS автор описывает уходящее время, которое «складывает» каждый прошедший год в стопку подобно носовому платку. Метафора подчеркивает однообразие времени и монотонность жизненного ритма.

(331) *«And the years folded up like pocket handkerchiefs.» [Morrison 2007: 205]*

«Song of Solomon». В примере 332 используется метафора A DAY IS A CARPET. Сравнение дней с «тусклым серым ковром в немеблированном, безлюдном общежитии» подчеркивает безысходный, скучный, тоскливый жизненный период, наполненный рутинной.

(332) *«<...>and the days rolled out before her like a dingy gray carpet in an unfurnished, unpeopled hall-for-rent.» [Morrison 2004: 176]*

В примере 333 используется метафора GIRLHOOD (TIME) IS MONEY, которая подчеркивает ценность утраченной молодости, невозможность повернуть время вспять.

(333) *«Our girlhood was spent like a found nickel on you.» [Morrison 2004: 193]*

«Beloved». В примере 334 используются метафоры: TIME IS MONEY, AFTERNOON IS MONEY. Данные метафоры подчеркивают дорогую цену, которую был вынужден платить герой Поль Ди, чтобы провести как можно больше времени с любимой женщиной. Он буквально вынужден «покупать время», платить за него «в монетах своей жизни», и он «надеялся, что цена не разорит его».

(334) «Still, he'd gotten a little more time, bought it, in fact, and hoped the price wouldn't wreck him. Like paying for an afternoon in the coin of life to come.» [Morrison 2004: 129]

Антропоморфная метафора

Метафорическая модель TIME IS A PERSON (ВРЕМЯ – ЧЕЛОВЕК) включает в себя 3 фрагмента сферы-источника: наименование людей, действия людей, части тела людей. Подробный анализ модели представлен в Таблице №18. Данная метафора представлена в романах «The bluest eye» и «Beloved».

Таблица №18

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Наименования людей	Somebody (1)		Traveling companion (1) Prima donna (1)	
Действия людей	Not to want (1) To conspire against (1)		To saunter (1) To come in a hurry (1) To stay (1) To enter (1) To be convinced (1) To hoot offstage (1) To have everybody's attention (1)	
Части тела людей	Hands (1)			
Общее число элементов	4	0	9	0

«The bluest eye». В примере 335 используется метафора AUTUMN IS A PERSON. В результате субботних вылазок за углем, Клаудия простужается и матери приходится за нею ухаживать. Метафора – персонификация осени описывает период болезни Клаудии и ее взаимоотношения с матерью, спасающей ее от заболевания.

(335) *«So when I think of autumn, I think of somebody with hands who does not want me to die.» [Morrison 2007: 12]*

Персонификация «сговорившегося с несчастьем» времени в примере (336) иронично передает финальный итог карьерного пути священника, период времени, когда он в силу обстоятельств и личных склонностей становится интерпретатором сновидений.

(336) *«Time and misfortune, however, conspired against him, and he settled finally on a profession that brought him both freedom and satisfaction.» [Morrison 2007: 165]*

«Beloved». В примере (337) используется метафора SUMMER IS AN ACTOR, AUTUMN IS AN ACTOR. Представляя лето как «надоевшего актера, которого прогоняет (освистывает) публика», а осень, напротив, способную «привлечь внимание зрителя», автор создает и подчеркивает их уникальность и своеобразие, яркий и театральный характер.

(337) *«When Paul D had been forced out of 124 into a shed behind it, summer had been hooted offstage and autumn with its bottles of blood and gold had everybody's attention.» [Morrison 2004: 116]*

В примере (338) используются метафоры SEASONS ARE PRIMA DONNAS, которые также представляют времена года в штате Огайо с помощью театральной метафоры: «каждый сезон появляется на сцене как примадонна».

(338) *«In Ohio seasons are theatrical. Each one enters like a prima donna, convinced its performance is the reason the world has people in it.» [Morrison 2004: 116]*

В примере (339) используется метафора SPRING IS A TRAVELING COMPANION. В данном примере время года выступает неким пространственным ориентиром, помогающим Полю Ди добраться до пункта назначения. Руководствуясь признаками весны, цветущими растениями, Поль Ди пытается добраться до штата Делавэр, поэтому воспринимает время года как своего «попутчика».

(339) *«Spring sauntered north, but he had to run like hell to keep it as his traveling companion.» [Morrison 2004: 112]*

В примере (340) метафорой WINTER IS A PERSON автор изображает наступление зимы, которая «пришла поспешно к ужину и задержалась на восемь месяцев». Метафора описывает ход времен года.

(340) *«That was the year winter came in a hurry at suppertime and stayed eight months.» [Morrison 2004: 28]*

Таким образом, при описании времени Т. Моррисон также чаще всего прибегает к антропоморфной и артефактной метафорам. Посредством этих метафор автор, с одной стороны, описывает тяжелые будни героев, с другой стороны, подчеркивает ценность и необратимость времени, а также красоту и уникальность природы Среднего Запада. Особая роль категории времени отводится в романе «The bluest eye», где посредством времен года автор осмысляет проблематику «ложного пути».

3.3. Прочие объекты как цель метафорической проекции

Как уже отмечалось выше, наиболее продуктивными концептами сферы-цели метафорической проекции среди объектов окружающего мира являются вещи, животные, растения, призраки. На основании количественного подсчета текстовых экспликаций, а также вариативности фрагментов концепта сферы-источника и числа их лексических репрезентантов было установлено, что при их метафорическом осмыслении Т. Моррисон чаще всего прибегает к антропоморфной метафоре (104 экспликации). Подробный анализ данных концептов представлен в Таблице №19.

Таблица №19

Концепты сферы цели	ЖИВОТНОЕ	РАСТЕНИЕ	ВЕЩЬ	ПРИЗРАК
Фрагменты концепта-цели	-Наименования домашних животных -Наименования фермерских животных -Наименования диких животных -Наименования насекомых	-Наименования деревьев -Наименования частей растений Местонахождение деревьев	-Наименования вещей	-Наименования призраков
Концепт сферы-источника	ЧЕЛОВЕК			
Фрагменты сферы источника	-Формы обращения к людям -Титул/статус людей -Части тела людей -Свойства людей -Действия людей	-Наименования людей -Действия людей -Свойства людей	-Наименования людей -Действия людей -Части тела людей -Свойства людей	-Наименования людей -Действия людей -Свойства людей
Количество текстовых экспликаций	33	34	15	22
Разновидность метафоры	Антропоморфная метафора			

Животное как цель метафорической проекции

Модель AN ANIMAL IS A PERSON (ЖИВОТНОЕ – ЧЕЛОВЕК) включает в себя 5 фрагментов сферы-источника: формы обращения к людям; титул/статус людей; действия людей; свойства людей; части тела людей. Подробный анализ модели представлен в Таблице №20. Данная метафора наиболее широко представлена в романе «Beloved».

Таблица №20

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Формы	Old man (1)	President Lincoln (3)	Mister (3) Son of a bitch (1)	Boy (1)

обращения к людям		Mary Todd (1) Ulysses S. Grant (1) General Lee (2) Child (1) Bedmates (1)	Here Boy	
Титул/статус людей			King (1) Boss (1)	
Действия Людей	To talk to (1) To know (1)	To speak to (1)	To smile (2) To know (1) To look (1) To look at (1) To laugh at (1)	To go about civilized business (1) To burst with glee (1) To go home (1)
Свойства Людей	Phlegmy (1)	Intelligent (1)	Free (1) Strong (1) Tough (1) Hateful (1) Bloody (1) Evil (1)	
Части тела людей		Wicked brow (1)		
Общее число элементов	4	9	16	4

«The bluest eye». В данном произведении метафора AN ANIMAL IS A PERSON в основном применяется для описания двух животных: кота и собаки. В примерах 341, 342 автор использует метафору A CAT IS A HUMAN, в которой метафорический перенос с человека на животное осуществляется с помощью глагольной лексики. Так, кот подобно человеку «всегда будет знать о любви своей хозяйки к нему, даже после того, как она родит ребенка». А если женщине будет одиноко, то без кота ей не с кем будет даже «поговорить». Данная метафора описывает то, каким образом Полин Бридлав и другие женщины в романе наделяют животное человеческими способностями, страдая от одиночества в собственной семье.

(341) *«The cat will always know that he is first in her affections. Even after she bears a child.» [Morrison 2007: 86]*

(342) *«I didn't even have a cat to talk to.» [Morrison 2007: 117]*

В примере 343 посредством метафоры A DOG IS A PHLEGMY OLD MAN выражается жалость и сострадание героев к умирающей бездомной собаке, жизнь которой во многом похожа на жизнь самих героев.

(343) «<...> *the dog looked up at her with soft triangle eyes. Suddenly he coughed, the cough of a phlegmy old man—and got to his feet. <...>The dog gagged, his mouth chomping the air, and promptly fell down.*» [Morrison, 2007: 117]

«Song of Solomon». В примерах 344 – 346 автор использует метафоры A HORSE IS PRESIDENT LINCOLN, A FOAL IS MARY TODD, A COW IS ULYSSES S.GRANT, A HOG IS GENERAL LEE. Наделяя обитающих на ферме животных именами известных исторических личностей, Т. Моррисон рассказывает свою версию истории США. Лошадь называется именем первого президента США Авраама Линкольна, который непосредственно участвовал в создании Прокламации об освобождении рабов; корова получает свое имя в честь генерала армии Союза и 18-ого американского президента Улисса С. Гранта; имя генерала армии Конфедерации Роберта Э. Ли получает свинья. Если о Линкольне Мейкон отзывается «с нежностью», говоря, что «полюбил его как сильную, уравновешенную, нежную и послушную лошадь», то названная в честь генерала Ли свинья оценивается лишь на основании качества собственного мяса, которое будет употреблено в пищу. По мнению Й. Шитса, представление генерала Конфедерации в качестве свиного мяса говорит о том, как Моррисон использует антропоморфизированных животных, чтобы перевернуть идею американской расовой иерархии. Генерал Ли сначала «понижается» до уровня животного, а потом и вовсе превращается в пищу. Акт поедания его плоти является достойным возмещением телесных наказаний, применявшихся ранее против рабов [Sheets 2022: 101-102].

(344) «*We'd hitch President Lincoln to the plow and...That's what we called her: President Lincoln. Papa said Lincoln was a good plow hand before he was President and*

you shouldn't take a good plow hand away from his work. He called our farm Lincoln's Heaven.» [Morrison 2004: 53]

(345) «<...>every detail of that land was clear in his mind: the well, the apple orchard, President Lincoln; her foal, Mary Todd; Ulysses S. Grant, their cow; General Lee, their hog.» [Morrison 2004: 53]

(346) «His father may have called their plow horse President Lincoln as a joke, but Macon always thought of Lincoln with fondness since he had loved him first as a strong, steady, gentle, and obedient horse. He even liked General Lee, for one spring they slaughtered him and ate the best pork outside Virginia, "from the butt to the smoked ham to the ribs to the sausage to the jowl to the feet to the tail to the head cheese."» [Morrison 2004: 54]

В примере 347 используется метафора A DOG IS A PERSON, которая описывает собак, проживающих вместе с Цирцеей в доме, которым когда-то владели богатые белые хозяева Батлеры. Данная метафора выражает обратное перевоплощение членов семьи Батлеров в животных как наказание за расистское обращение с черными людьми. Так, Моррисон наделяет собак разумом и описывает его через глаза. Цирцея разговаривает с собаками, что означает, что они способны понимать человеческий язык. Однако, они не способны производить человеческую речь. Преступления Батлеров были настолько ужасными, что автор лишает их способности воспроизводить речь, чтобы те в свою очередь не сумели оправдаться за содеянное. Бывшая прислуга Цирцея осуществляет наказание своих хозяев и через человеческие глаза заставляет их наблюдать за разрушением собственного дома т.е. разрушением собственного былого превосходства [Sheets 2022: 65].

(347) «<...> a pack of goldeneyed dogs, each of which had the intelligent child's eyes he had seen from the window<...>She spoke to the dogs.» [Morrison 2004: 213]

В примере 348 автор наделяет дворового черного петуха человеческим, злобным выражением лица, формируемым «злобной бровью». Здесь, как и позже в романе «Beloved» встреча с петухом имеет символическое значение для главного

мужского героя, для которого петух становится своеобразным альтер-эго. В данном случае петух, как представитель стаи уподобляется герою Милкману, который также задействован в семейных делах и отошел от эгоцентричной линии поведения [Cusanelli 2016: 8].

(348) «*A black rooster strutted by, its blood-red comb draped forward like a wicked brow.*» [Morrison 2004: 235]

В примере 349 посредством метафор A FIELD MICE ARE PEOPLE / TICKS ARE PEOPLE автор подчеркивает тесную связь между миром природы и человеком.

(349) «*At night they slept in a haystack, so grateful for open air even the field mice and the ticks were welcome bedmates.*» [Morrison 2004: 153]

«Beloved». В данном романе модель AN ANIMAL IS A PERSON является наиболее продуктивной в сравнении с остальными романами автора. Интересен и не случаен образ дворового петуха²⁴ Мистера в контексте его «взаимоотношений» с главным мужским героем романа Полем Ди (примеры 350 – 353). Именно через образ Мистера во многом эксплицируются проблемы самого Поля Ди. В примере 350 Поль Ди вспоминает то, как однажды помогая еще маленькому петуху выбраться из своей скорлупы, он заметил, что петух выглядел «свободным, лучше, сильнее, выносливее» чем сам Поль Ди. С помощью сравнения, которое оказывается не в пользу человека, автор подчеркивает унижительное, зависимое положение героя, который, будучи рабом, не имеет даже той малой доли свободы, которой обладает дворовая птица [Тимралиева, Брайтлинг 2022: 126].

(350) «*“Mister, he looked so ... free. Better than me. Stronger, tougher. Son a bitch couldn't even get out the shell by hisself but he was still king and I was ...”*» [Morrison 2004: 106]

²⁴ Петух обычно является символом солнца, зари и духовного возрождения. Он также символизирует бдительность, мужественность, отвагу, надежность [Трессидер 1999: 276]. В средние века символ петуха приобрел особую важность для христиан – петуха ставили на шпилье высокой башни в качестве аллегории бдения и воскресения [Керлот 1994: 74].

Мистер также выступает как предвестник трагических событий в жизни Поля Ди. Так в примере 351 Поль Ди внезапно осознает, что когда он общался с петухом, то тот «улыбался, пытаясь сказать, что пока что ты еще ничего не видел», намекая тем самым на будущие события в жизни героя, которые случатся с ним в штате Джорджия. Там он будет обвинен в попытке убийства своего белого хозяина и заключен в тюрьму с другими бывшими рабами.

(351) «*Out of Mister's sight, away, praise His name, from the smiling boss of roosters, Paul D began to tremble. Then he saw Halle, then the rooster, smiling as if to say, You ain't seen nothing yet. How could a rooster know about Alfred, Georgia?*» [Morrison 2004: 106]

Между героем и Мистером, устанавливается прочная связь, «человеческий» характер их «взаимоотношений» подчеркивается использованием антропоморфных глаголов: Мистер, как и прочие петухи, «наблюдает» за Полем Ди (пример 352), «разговаривает» с ним (пример 351), что-то «знает» о нем (пример 351), «улыбается» ему (примеры 351, 353) – эти действия, с одной стороны, говорят о значимом участии животных, ведущих себя с людьми на равных, в жизни темнокожих, которым гораздо комфортнее общаться с животными, нежели с белыми людьми. С другой стороны, через уравнивание петуха с человеком-рабом автор снова подчеркивает низкий статус последнего, который живет на заднем дворе, не имея возможности уйти (так же как петух не может улететь подобно другим птицам), и судьба которого всецело зависит от воли хозяина.

(352) «*“The roosters,” he said. “Walking past the roosters looking at them look at me.”* [Morrison 2004: 71]

(353) «*He didn't know if it was bad whiskey, nights in the cellar, pig fever, iron bits, smiling roosters.*» [Morrison 2004: 235]

Следует также отметить, что в данных примерах Поль Ди постоянно называет петуха не только Мистером, но также Боссом и Королем (примеры 350, 351). Таким образом, герой подчеркивает его высокое положение среди себе подобных птиц.

При этом Поль Ди, будучи человеком, не имеет подобного статуса, он влачит жалкое рабское существование: «уважительное» отношение к «боссу местных петухов» (пример 351) резко контрастирует с неуважительным, потребительским отношением к рабам. Формулировкой «Сукин сын» (пример 350) подчеркивается шутовское, панибратское отношение Поля Ди к петуху, который является для него близким существом, его своеобразным alter ego.

Уже будучи на свободе, Поль Ди вместе с Сэти вспоминают петуха Мистера (пример 354), и образ птицы теперь концентрирует в себе все те чувства и эмоции, которые связывают Поля Ди с прошлой жизнью. И в его памяти петух предстает «полным ненависти, кровавым и злым», а его «улыбка» воспринимается как насмешка над рабской жизнью людей, полной невзгод и унижений.

(354) *«Yeah, he was hateful all right. Bloody too, and evil. Crooked feet flapping. Comb as big as my hand and some kind of red. He sat right there on the tub looking at me. I swear he smiled.» [Morrison 2004:72]*

В примере 355 используется метафора A FOX IS A PERSON. Автор очеловечивает лису, наделяет ее способностью «высмеивать» белых рабовладельцев и охотников. С помощью данной метафоры, автор иронично намекает на то, что белые мужчины совсем не были такими мужественными и храбрыми, если у них не было оружия. Ведь без оружия даже «лисица бы над ними посмеялась».

(355) *«Men who knew their manhood lay in their guns and were not even embarrassed by the knowledge that without gunshot fox would laugh at them. And these “men” who made even vixen laugh could, if you let them, stop you from hearing doves or loving moonlight.» [Morrison 2004: 162]*

В следующих примерах уподобление животного человеку происходит через имя собаки: пса, проживающего в доме 124 вместе с Сэти и ее семьей до прихода Поля Ди, зовут Мальчик. Подобная кличка свидетельствует о наличии близкой связи между собакой и ее хозяевами. Однако призрак убитой дочери Сэти

регулярно мучает животное, поэтому однажды подобно «прочим представителям мужского пола» пес просто сбегает из дома.

(356) «*Here Boy, feeble and shedding his coat in patches, is asleep by the pump, so Paul D knows Beloved is truly gone.*» [Morrison 2004: 263]

(357) «*Baby Suggs thought it was Here Boy padding into places he never went.*» [Morrison 2004: 103]

(358) «*The puppy, Here Boy, was burying the last bones from yesterday's party.*» [Morrison 2004: 138]

«God help the child». В романе данная модель не является продуктивной. Метафора A DOG IS A BOY появляется в сцене описания педофила, от рук которого погибает Адам, брат Букера (пример 359). «Мальчиком» педофил называет свою «маленькую милую собачку», с которой он путешествует в своем фургоне и которую использует в качестве приманки для детей. Во-первых, обращает на себя внимание факт повторения собачьей клички в двух романах автора. Во-вторых, через отношение преступника со своей собакой автор представляет характерный психотип маньяка, который «выстраивает» с животным человеческие отношения и при этом ведет себя как дикий зверь в отношении людей.

(359) «*The single other thing people remembered most about him was that he always traveled with a cute little dog in his van, a terrier he called "Boy."*» [Morrison 2016: 119]

В примере (360), описывающей сцену обнаружения трупа Адама, автор использует метафору MAGGOTS ARE PEOPLE, чтобы показать омерзительность данного зрелища.

(360) «*The maggots, overfed and bursting with glee, had gone home leaving fastidiously clean bones under the strips of his mud-caked yellow T-shirt.*» [Morrison 2016: 3]

Вещь как цель метафорической проекции

Модель A THING IS A PERSON (ВЕЩЬ – ЧЕЛОВЕК) включает в себя 4 фрагмента сферы-источника: наименования людей; действия людей; части тела людей; свойства людей. Подробный анализ данной модели представлен в Таблице №20. Данная метафора наиболее широко представлена в романах «The bluest eye» и «Beloved».

Таблица №20

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Наименования людей	Sleeping companion (1)		Woman (1)	
Действия людей	To bring pleasure (1) To succeed in (1) To do the opposite (1) To resist (1) To scratch (1) To collide (1)	To clear throat (1) To sigh (1) To ask for (1) To have a gun (1) To stare at (1) To command (1)	To take a step forward (1) To do nothing (1) To kneel down (2) To have sleeve around waist (1) To help out (1) To hold arm around waist (1) To be in pain (1) To hold on to (1)	To snore (1)
Части тела людей	Marble-blue eyes (1) Pancake face (1) Orangeworms hair (1) Bone-cold hand (1) Two piano keys teeth (1) Sore tooth (1)		Unrested hands dry, warm, prickly hands (1)	
Свойства людей	Aggressive (1)		Busy (1) Friendly (1) Grown-up (1)	
Общее число элементов	14	6	13	1

«The bluest eye». Для данного романа особенно важным становится образ детской игрушечной куклы, изображающей белокурую девочку, так как непосредственно он связан с темой стандарта красоты периода сороковых годов двадцатого века в США. В примере 361 используется метафора A DOLL IS AN

AGGRESSIVE SLEEPING COMPANION, которая передает отношение черной девочки Клаудии к белой кукле, которую ей против ее воли подарили на Рождество родители. Клаудия не разделяет общих восторгов по поводу красоты куклы, более того, она мечтает расчленивать ее однажды, ведь кукла вызывает в ней ненависть и отвращение [Тимралиева, Брайтлинг 2023: 102]. Метафора выражает ревностное отношение черного сообщества к навязанным стандартам красоты белых людей. Подобные куклы-подарки должны были «доставить девочке огромное удовольствие», однако «преуспели как раз в обратном». Клаудия «брала куклу в постель и твердые конечности куклы сопротивлялись», «кончики пальцев царапались», кукла была для Клаудии «агрессивным спящим компаньоном».

(361) «The other dolls, which were supposed to bring me great pleasure, succeeded in doing quite the opposite. When I took it to bed, its hard unyielding limbs resisted my flesh—the tapered fingertips on those dimpled hands scratched. If, in sleep, I turned, the bone-cold head collided with my own. It was a most uncomfortable, patently aggressive sleeping companion.» [Morrison 2007: 21]

Интересно, что при описании куклы, так же, как и при описании людей, автор прибегает к телесной метафоре. В примере 362 используется метафора EYES ARE MARBLE, которая описывает цвет глаз куклы с помощью названия минерала (мраморно-голубые). В данном случае мрамор, будучи дорогим и красивым минералом, употребляющимся для постройки роскошных зданий, подчеркивает недоступность и роскошь обладания голубым цветом глаз. Метафора обозначает некую привилегированность обладания данным цветом.

(362) «No synthetic yellow bangs suspended over marble-blue eyes, no pinched nose and bowline mouth.» [Morrison 2007: 190]

Негативное отношение афроамериканской девочки к подарку в виде куклы иной этнической принадлежности находит отражение в характеризующих куклу метафорах A FACE IS A PANCAKE, HAIR IS ORANGEWORMS, A HEAD IS A COLD BONE, TEETH ARE TWO PIANO KEYS. Лицо куклы сравнивается с блином,

волосы с «оранжевыми червяками» (пример 363), голова отождествляется с «холодной костью» (пример 364), а зубы куклы – с «торчащими клавишами пианино» (пример 365).

(363) *«I was physically revolted by and secretly frightened of those round moronic eyes, the pancake face, and orangeworms hair.» [Morrison 2007: 20]*

(364) *«If, in sleep, I turned, the bone-cold head collided with my own.» [Morrison 2007: 21]*

(365) *«I fingered the face, wondering at the single-stroke eyebrows; picked at the pearly teeth stuck like two piano keys between red bowline lips.» [Morrison 2007: 21]*

В другом фрагменте текста выраженная отрицательная оценка формируется посредством метафоры A SOFA IS A TOOTH (пример 366). Автор сравнивает диван с «больным зубом», который «не довольствуется болью в одиночестве, а распространяет ее на другие части тела». Подобным описанием автор характеризует не только и не столько «ненавистный предмет мебели», сколько атмосферу всего дома, у которого подобно живому организму «затрудняется дыхание, ограничивается зрение, расшатываются нервы».

(366) *«Like a sore tooth that is not content to throb in isolation, but must diffuse its own pain to other parts of the body—making breathing difficult, vision limited, nerves unsettled, so a hated piece of furniture produces a fretful malaise <...>» [Morrison 2007: 36]*

«Song of Solomon». В данном романе выявлены единичные случаи появления рассматриваемой метафорической модели. Так в примере 367 с помощью метафоры AN ENGINE IS A PERSON автор описывает звук двигателя, а в примере 368 использует метафору A DOOR IS A PERSON для описания звуков, издаваемых дверью.

(367) *«Only when the wheels were actually turning and the engine had cleared its throat did Ruth begin <...>» [Morrison 2004: 116]*

(368) *«He pushed the door and it swung open with a sigh.» [Morrison 2004: 212]*

В примере 369 через использование метафоры A SINK IS A PERSON автор вербализует психические проблемы героини: «командование» раковиной становится для окружающих одним из признаков помутнения рассудка.

(369) *«She found her mother staring at the sink and commanding it.» [Morrison 2004: 124]*

«Beloved». Метафора A THING IS A PERSON используется в данном романе в первую очередь для мистификации пространства. Вещи наделяются человеческими способностями для создания эффекта присутствия сверхъестественной силы. Так в примере 370 антропоморфными свойствами наделяется буфет: он способен «сделать шаг вперед», «ничего не делать». Автор изображает дом, в котором присутствует полтергейст,двигающий мебель и пугающий главных героев. Присутствие призрака в доме главных героев также означает преследующие их травматичные воспоминания прошлого, которого они всеми силами стараются подавить в себе.

(370) *«The sideboard took a step forward but nothing else did.» [Morrison 2004: 4]*

В примерах 371 – 372 используется метафора A DRESS IS A PERSON. В данных примерах метафорический перенос осуществляется через большое количество глагольной лексики. Так, белое платье подобно человеку «опускается на колени», «обнимает рукавом за талию», «испытывает боль», «цепляется за другого человека». Кроме того, автор сравнивает белое платье с «дружелюбной взрослой женщиной». Данная метафора служит для описания духа убитой дочери Сэти, преследующего героиню с момента преступления, которое героиня совершила во имя спасения своего ребенка от рабства [Харламова 2021a].

(371) *«What was unusual <...> was that a white dress knelt down next to her mother and had its sleeve around her mother's waist. And it was the tender embrace of the dress sleeve<...>. The dress and her mother together looked like two friendly grown-up women—one (the dress) helping out the other.» [Morrison 2004: 29]*

(372) «*Maybe the white dress holding its arm around her mother's waist was in pain. If so, it could mean the baby ghost had plans.<...>“I saw a white dress holding on to you,” Denver said.*» [Morrison 2004: 35]

С помощью метафоры A QUILT IS A PERSON в примере 373 автор через образ одеяла, напоминающего на ощупь «неутомимые руки занятых женщин», описывает психологическое состояние героини, подчеркивает чувство психологической привязанности дочери героини к своей матери, ее потребность в материнской ласке.

(373) «*It was smelling like grass and feeling like hands — the unrested hands of busy women: dry, warm, prickly.*» [Morrison 2004: 78]

«God help the child». В данном произведении метафорическая модель A THING IS A PERSON представлена только одним примером: как и в первом романе антропоморфными свойствами наделяется двигатель лимузина, звук которого сравнивается с человеческим храпом (пример 374).

(374) «*But it was not as sinister as the white limousines I've seen parked there — engines snoring, chauffeurs leaning against gleaming fenders.*» [Morrison 2016: 14]

Растение как цель метафорической проекции

Модель A PLANT IS A PERSON (РАСТЕНИЕ – ЧЕЛОВЕК) включает в себя 4 фрагмента сферы-источника: наименования людей; действия людей; части тела людей; свойства людей. Подробный анализ данной модели представлен в Таблице №21. Данная метафора наиболее широко представлена в романах «Beloved» и «God help the child».

Таблица №21

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Наименования людей			Brother (1)	
Действия людей			To trust (1) To talk to (1)	To watch (1) To do (1)

			To raise arms against attack (1)	To come alive (1) To preen (1) To look (1) To behave (1) To guide (1)
Свойства людей			Inviting (1) Defending (1)	Alive (1) Sorrowful (1)
Общее число элементов	0	0	6	9

«Beloved». В примерах 375 – 378 используется метафора A TREE IS A PERSON, с помощью которой автор изображает отношение черных людей к природным объектам, в данном случае к деревьям. С точки зрения символизма, дерево имеет множество значений. В различных культурах деревья считались священными, магическими, многие народы почитали мистические способности деревьев, ведь согласно примитивным верованиям в деревьях жили духи и боги. В различных волшебных сказках деревья обладают защитной силой. По мере развития мифологии, появляется идея о Древе Жизни – его корни погружены в загробный мир, а ветви достают до небес. Символ Древа Жизни встречается практически у всех народов, становится метафорой сотворения мира, во многих верованиях оно растет на священном месте или в раю. С помощью Древа Жизни человечество поднимается от низшего состояния к духовному просветлению. С Древом Жизни связан образ Христа, распятого на дереве, а не на кресте, что часто изображалось в период Средневековья и означало идею искупления [Тресидер 1999: 5].

В данном романе образы деревьев, воспринимаемых героями в качестве живых существ, свидетельствуют о их близости к природе. Гонимые и лишённые элементарных человеческих радостей в мире белых людей, рабы ищут утешения, любви, проявления духовности у природы и в какой-то степени, понимают мир природы больше, чем мир белого человека. В примере 375 деревья кажутся главному герою «приглашающими», им можно «доверять», с ними можно «поговорить». Метафора выражает поиски истинной духовности, обращение к

истокам, к единству, к природе, уход от губительных ценностей цивилизационного мира. В примере 376 герою кажется, что деревья «поднимают свои руки, чтобы защититься от нападения». Поль Ди, привыкший к агрессии со стороны белых людей, словно синхронизирует свои чувства с природой. Даже цвет (символично, что деревья тоже черные) сближает его с по сути такими беспомощными деревьями, не способными противостоять цивилизации.

(375) *«Not a tree, as she said. Maybe shaped like one, but nothing like any tree he knew because trees were inviting; things you could trust and be near; talk to if you wanted to <...>» [Morrison 2004: 21]*

(376) *«Paul D looked at the black trees lining the roadside, their defending arms raised against attack.» [Morrison 2004: 129]*

В примерах 377 – 378 Поль Ди выражает свое отношение к дереву, называя дерево своим Братом. Метафора A TREE IS A BROTHER опять подчеркивает существующую непосредственную духовную близость между афроамериканцами и природой, в то время как многие доминирующие народы утратили понимание чувства единства и близости с миром природы, частью которого они также являются и противопоставляют себя ему.

(377) *«His choice he called Brother, and sat under it, alone sometimes<...>» [Morrison 2004: 21]*

(378) *«Sprawled near Brother, his flame-red tongue hidden from them, his indigo face closed, Sixo slept through dinner like a corpse.» [Morrison 2004: 21]*

В следующем метафора A PETAL IS A PERSON снова подчеркивает активное взаимодействие Поля Ди с миром растений, в котором он интуитивно ищет для себя подсказки, искренне полагая, что даже маленький лепесток способен «направлять» человека, указать ему правильный путь.

(379) *«From February to July he was on the lookout for blossoms. When he lost them, and found himself without so much as a petal to guide him, he paused, climbed a*

tree on a hillock beloved <...> in the leaf world that surrounded him.» [Morrison 2004: 113]

«God help the child». Персонафикация растений многократно наблюдается и в романе «God help the child», в котором появляются метафоры FORESTS ARE PEOPLE, TREES ARE PEOPLE, LEAVES ARE PEOPLE. Как правило, растения наделяются способностью выполнять человеческие действия: леса способны «наблюдать» за людьми (пример 380); деревья «оживают на рассвете» (пример 381), «прихорашиваются в начале весны» (пример 382), «ведут себя так, как будто они бессмертны» (пример 383), «выглядят печально» (пример 384). Подобные метафоры также служат средством изображения постоянного внутреннего диалога между героями и миром природы, они подчеркивают особенную близость героев с растительным миром.

(380) *«Soon, she imagined, forests would edge the road watching her, as trees always did.» [Morrison 2016: 80]*

(381) *«Suddenly, as they hadn't in the dark, the surrounding trees coming alive in the dawn really scared her, and the silence was terrifying.» [Morrison 2016: 83]*

(382) *«Then at the beginning of spring, when lawn trees started preening, Adam was found.» [Morrison 2016: 114]*

(383) *«Maple leaves behaved as though their green was immortal.» [Morrison 2016: 115]*

(384) *«Parallel to the road beyond a stretch of sorrowful-looking trees ran a deep but narrow stream.» [Morrison 2016: 142]*

Призрак как цель метафорической проекции

Модель A GHOST IS A PERSON (ПРИЗРАК – ЧЕЛОВЕК) включает в себя 3 фрагмента сферы-источника: наименования людей; действия людей; свойства людей. Подробный анализ данной модели представлен в Таблице №22. Данная метафора наиболее широко представлена в романе «Beloved».

Таблица №22

Фрагменты концепта-источника	Лексические репрезентанты концепта-источника			
	Самые голубые глаза	Песнь Соломона	Возлюбленная	Боже, храни мое дитя
Наименования людей			Baby (3)	Inner companion (1) Twin (1)
Действия людей		To tell (2) To keep coming (1) To see (1) To do (1) To kill (1) To see (2)	To have plans (1) To chastise (1) To pick up (1) To slam into the wall (1)	To walk by (1) To wait on the porch steps (1) To share the quilt (1)
Свойства людей			Anger (1) Greedy (1) Needed a lot of love (1) Evil (1) Spite (1)	Dead (1)
Общее количество элементов	0	6	10	6

«Song of Solomon». В данном романе метафора A GHOST IS A PERSON появляется, в первую очередь, при описании призрака покойного отца Пилат, с которым она периодически вступает в контакт, и реализуется главным образом через глагольную лексику: призрак «приходит повидаться», «разговаривает», «подсказывает», «поет», «разгуливает», «умирает» (примеры 385 – 387). По мнению ряда исследователей, образ призрака отца Пилат в данном романе обозначает забытое прошлое, утраченную связь с предками, необходимость восстановить память о предках [Correll 2016: 1]. Другим значением данной антропоморфной метафоры является коллективная психологическая травма афроамериканского населения США, трудность преодоления полученной боли в результате пережитого рабства [Brouks Bouson 2009: 85].

(385) *«I went cause Papa told me to. He kept coming to see me, off and on. Tell me things to do. First he just told me to sing, to keep on singing. ‘Sing,’ he’d whisper. ‘Sing, sing.’ Then right after Reba was born he came and told me outright: ‘You just can’t fly on off and leave a body,’ he told me <...>» [Morrison 2004: 187]*

(386) «*“I saw Papa shot. Blown off a fence five feet into the air. I saw him wigglin on the ground, but not only did I not see him die, I seen him since he was shot.” “Pilate. You all buried him yourselves.”*» [Morrison 2004: 130]

(387) «*And why did the ghost tell Pilate to sing? Jesus! Here he was walking around in the middle of the twentieth century trying to explain what a ghost had done.*» [Morrison 2004: 259]

В следующем примере метафора GHOSTS ARE PEOPLE также проявляется через глагольную лексику и в большей степени указывает на веру афроамериканских предков в сверхъестественное, в тонкие миры, способность общаться с умершими духами.

(388) «*“Ghosts.” “Ghosts?” “You don’t believe in ghosts?” <...> Ghosts killed my mother. I didn’t see that, of course, but I seen ’em since.” “No I ain’t. I don’t do no talkin ’bout the ghosts I seen. They don’t like that.” “Well, tell me about the one you didn’t see. The one killed your mother.*» [Morrison 2004: 103]

«Beloved». В данном произведении метафора A GHOST IS A BABY является одной из наиболее продуктивных, так как призрак является одним из ключевых героев произведения. Призрак – дух убиенного младенца, присутствует в жизни героев с самого начала повествования. Он обитает в доме 124 вместе с его домочадцами и вызывает различные неприятности. Дух ребенка может испытывать «гнев», «злобу» (пример 389), «наказывает» своих домочадцев (пример 390), «строит планы» в отношении домочадцев (пример 391), является «жадным, нуждающимся в большой любви» своей матери (пример 392), способен «схватить бедного пса Мальчика и с силой ударить его об стену» (пример 393). Дух ребенка и совершаемые им «пакости» неоднократно упоминаются в романе. Метафора описывает жестокий несправедливый поступок матери по отношению к своему ребенку, а также дальнейшую трагическую жизнь героини, невозможность оправдания собственного поступка ни в глазах общества, ни в своих собственных.

(389) «<...> as she was doing now, making Denver long, downright long, for a sign of spite from the baby ghost. Again she wished for the baby ghost — its anger thrilling her now where it used to wear her out.» [Morrison 2004: 13]

(390) «It was time to lay it all down. Before Paul D came and sat on her porch steps, words whispered in the keeping room had kept her going. Helped her endure the chastising ghost.» [Morrison 2004: 86]

(391) «If so, it could mean the baby ghost had plans. When she opened the door, Sethe was just leaving the keeping room.» [Morrison 2004: 65]

(392) «I just had to watch out for it because it was a greedy ghost and needed a lot of love, which was only natural, considering.» [Morrison 2004: 209]

(393) «And when the baby's spirit picked up Here Boy and slammed him into the wall hard enough to break two of his legs <...>» [Morrison 2004: 263]

«God help the child». В данном романе автор прибегает к модели A GHOST IS A PERSON при описании детства Букера, который в три года узнает о том, что когда-то у него был брат-близнец, умерший при рождении. Автор описывает незримое присутствие в жизни героя некоей потусторонней сущности («теплой пустоты»), которая стала «безупречной заменой» умершего брата. Эта пустота «шла рядом», «ожидала его на ступеньках крыльца, когда он играл», «делила с ним ночью одеяло». Во взрослом возрасте эта сущность превратилась во «внутреннего компаньона, чьим реакциям и инстинктам он доверял». Присутствие данного образа в тексте связано с отображением эмоциональной уязвимости Букера, предпочитающего «общение» с несуществующим другом. Страх перед новыми потерями преследует героя на протяжении долгого времени и уже во взрослом возрасте мешает ему строить реальные отношения.

(394) «<...> somehow he'd always known it — felt the warm void walking by his side, or waiting on the porch steps while he played in the yard. A presence that shared the quilt under which Booker slept. As he grew older the shape of the void faded, transferred itself into a kind of inner companion, one whose reactions and instincts he trusted. When

he started first grade and walked to school every day with Adam the replacement was complete. So, following Adam's murder, Booker had no companion. Both were dead.»
 [Morrison 2016: 114]

Таким образом, представленные во второй главе работы модели A PERSON IS AN ANIMAL, A PERSON IS A PLANT, A PERSON IS A THING, A PERSON IS A GHOST находят в творчестве автора зеркальное отображение в виде моделей AN ANIMAL IS A PERSON, A PLANT IS A PERSON, A THING IS A PERSON, A GHOST IS A PERSON, хотя последние значительно уступают первым по количеству текстовых экспликаций и относятся скорее к периферии авторской картины мира. Посредством данных метафор автором подчеркивается тесная сакральная связь чернокожих с миром природы и с миром духов, а также прорабатываются проблемы рабства и расовой дискриминации, осмысляются попытки навязывания чернокожему сообществу чуждых ценностей и ложных стандартов.

Ниже предлагается классификация частотности метафорических моделей для концептов сферы-цели, выделенных в данной главе. Результаты были определены с помощью количественного подсчета текстовых экспликаций каждой модели и сопоставления полученного числа с общим количеством текстовых экспликаций группы сравниваемых моделей в процентном соотношении.

Таблица №23

ПРОСТРАНСТВО как цель метафорической проекции		
1	SPACE IS A PERSON (ПРОСТРАНСТВО – ЧЕЛОВЕК)	75,6 %
2	SPACE IS A THING (ПРОСТРАНСТВО – ВЕЩЬ)	24,39 %
ВРЕМЯ как цель метафорической проекции		
1	SPACE IS A PERSON (ВРЕМЯ – ЧЕЛОВЕК)	46,42 %
2	SPACE IS A THING (ВРЕМЯ – ВЕЩЬ)	53,57 %
ОБЪЕКТЫ ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА как цели метафорической проекции		

1	A THING IS A PERSON (ВЕЩЬ – ЧЕЛОВЕК)	32,69 %
2	AN ANIMAL IS A PERSON (ЖИВОТНОЕ – ЧЕЛОВЕК)	31,7 %
3	A GHOST IS A PERSON (ПРИЗРАК – ЧЕЛОВЕК)	21,15%
4	A PLANT IS A PERSON (РАСТЕНИЕ – ЧЕЛОВЕК)	14,42%

Выводы к главе 3

В данной главе был проведен когнитивно-дискурсивный анализ метафорических моделей с шестью понятийными сферами-целями метафорической экспансии: ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ, ОБЪЕКТЫ ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА (ЖИВОТНЫЕ, РАСТЕНИЯ, ВЕЩИ, ПРИЗРАКИ). Данные концепты были отнесены к периферии индивидуальной авторской языковой картины мира Т. Моррисон. В тематическом плане они в основном повторяют многие темы, присутствующие в концептах второй главы. Проведенное исследование позволило сформулировать следующие выводы:

1. При представлении пространства в своих произведениях автор прибегает к двум метафорическим моделям: SPACE IS A PERSON (ПРОСТРАНСТВО – ЧЕЛОВЕК) и SPACE IS A THING (ПРОСТРАНСТВО – ВЕЩЬ). Метафора пространства является продуктивной и концептуально значимой в первую очередь в романе «Beloved»: образы «милого дома» и дома 124 выступают символами старого и нового мира, а пространство в целом становится зеркалом тяжелого психологического состояния героев. На более обобщенном уровне пространство дома ассоциируется с современным миром, в котором процветает расизм и прочие виды дискриминации, где дом заражен душевными болезнями и страданиями прошлого, хранящимися в пространстве подобно памяти.

2. При представлении времени в своих произведениях автор прибегает к схожим метафорическим моделям: TIME IS A PERSON (ВРЕМЯ – ЧЕЛОВЕК), TIME IS A THING (ВРЕМЯ – ВЕЩЬ). Данные метафоры используются автором, чтобы передать бытовые сложности, возникающие в жизни героев, описать красоту и уникальность природы Среднего Запада, подчеркнуть ценность и необратимость времени. Особая роль категории времени отводится в романе «The bluest eye», где посредством времен года автор осмысляет проблематику «ложного пути».

3. Наиболее продуктивными концептами сферы-цели метафорической проекции среди объектов окружающего мира являются вещи, животные, растения,

призраки, при метафорическом осмыслении которых автор чаще всего прибегает к антропоморфным метафорам: AN ANIMAL IS A PERSON (ЖИВОТНОЕ – ЧЕЛОВЕК), A PLANT IS A PERSON (РАСТЕНИЕ – ЧЕЛОВЕК), A THING IS A PERSON (ВЕЩЬ – ЧЕЛОВЕК), A GHOST IS A PERSON (ПРИЗРАК – ЧЕЛОВЕК). Данные метафоры являются зеркальным отражением метафор, представленных во 2 главе данной работы, и служат для вербализации таких тем, как тесная сакральная связь чернокожего человека с миром природы, вера черного человека в потусторонний мир и сверхъестественные события, а также проблемы расовой дискриминации и насаждение чуждых ценностей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное исследование было посвящено изучению системы метафорических моделей в творчестве афроамериканской писательницы, лауреата Нобелевской премии Тони Моррисон. За основу был взят когнитивно-дискурсивный подход, основные принципы которого были разработаны западными и отечественными учеными-лингвистами Дж. Лакоффом и М. Джонсоном, А.Н. Барановым, А.П. Чудиновым и др. В рамках данного подхода метафора понимается как соединение двух понятийных сфер (концептов), которые представляют собой область источника и область цели. Данные сферы связаны между собой метафорической проекцией при которой сфера-мишень наследует набор основных элементов сферы-источника. Метафорические модели характеризуются понятиями доминантности, частотности, продуктивности и обратимости.

Метафора рассматривалась нами в качестве образной доминанты индивидуальной авторской языковой картины мира. Метафорическое моделирование, основанное на выявлении ключевых концептов сферы-цели и сферы-источника метафорической проекции, позволяет проникнуть во внутренний, психологический мир создателя текстов, выявить особенности авторского идиостиля и представить индивидуально-авторскую художественную концепцию мира и личности.

В ходе анализа концептуальной метафоры было выявлено два основных вектора метафоризации в творчестве Т. Моррисон: метафоризация человека и метафоризация окружающего мира. Образ человека в творчестве автора, позиционирующего себя в качестве «писательницы для черных людей», формируется в контексте проблематики чернокожего сообщества в США. Главными героями выступают афроамериканцы (чаще всего женщины), которые, как правило, страдают от серьезных физических и психологических травм, связанных с негативным опытом прошлого, и пытаются обрести себя и

восстановить свою идентичность. Образы окружающего мира в произведениях Т. Моррисон связаны с представлением пространства, времени, а также некоторых объектов действительности (животные, растения, вещи, призраки).

Всего в метафорической картине мира Т. Моррисон была выделена 21 метафорическая модель. Абсолютным лидером как по количеству лексических репрезентантов относительно данных других моделей (132 экспликации), так и по степени вариативности фрагментов концепта-источника метафорического переноса (10 фрагментов) и представленности во всех проанализированных романах, стала метафорическая модель A PERSON IS AN ANIMAL (ЧЕЛОВЕК – ЖИВОТНОЕ), вследствие чего данная метафора была отнесена нами к ядерной зоне метафорической системы Т. Моррисон. С помощью данной модели автор кодирует различные аспекты расовой дискриминации, подчеркивая бесправное положение афроамериканцев, воспринимаемых белым сообществом в качестве животных.

К периферийной зоне были отнесены две метафорические модели: A PERSON IS A THING (ЧЕЛОВЕК – ВЕЩЬ), A PERSON IS A PLANT (ЧЕЛОВЕК – РАСТЕНИЕ). Данные модели содержат меньшее количество текстовых экспликаций: артефактная метафора – 51; фитоморфная метафора – 40. При этом метафоры представлены во всех четырех романах. Артефактная метафора служит для вербализации проблем расовой и гендерной дискриминации, дегуманизации общества в целом. Фитоморфная метафора связана с осмыслением проблем национальной идентичности.

Остальные 18 моделей были отнесены к периферийной зоне метафорической системы Т. Моррисон, так как они значительно уступают по степени частотности вышеназванным моделям и/или представлены не во всех проанализированных романах. В периферийную зону вошли следующие метафорические модели: A PERSON IS A GHOST (ЧЕЛОВЕК – ПРИЗРАК), AN ADULT IS A CHILD (ВЗРОСЛЫЙ – РЕБЕНОК), AN ORGAN IS A THING (ОРГАН – ВЕЩЬ), AN ORGAN IS A PLANT (ОРГАН – РАСТЕНИЕ), AN ORGAN IS SPACE (ОРГАН –

ПРОСТРАНСТВО), AN ORGAN IS WATER (ОРГАН – ВОДА), A SOUND IS WATER (ЗВУК – ВОДА), A SOUND IS A THING (ЗВУК – ВЕЩЬ), A SOUND IS A PERSON (ЗВУК – ЧЕЛОВЕК), A SOUND IS A PLANT (ЗВУК – РАСТЕНИЕ), A PLANT IS A PERSON (РАСТЕНИЕ – ЧЕЛОВЕК), AN ANIMAL IS A PERSON (ЖИВОТНОЕ – ЧЕЛОВЕК), A THING IS A PERSON (ВЕЩЬ – ЧЕЛОВЕК), A GHOST IS A PERSON (ПРИЗРАК – ЧЕЛОВЕК), SPACE IS A PERSON (ПРОСТРАНСТВО – ЧЕЛОВЕК), SPACE IS A THING (ПРОСТРАНСТВО – ВЕЩЬ), TIME IS A THING (ВРЕМЯ – ВЕЩЬ), TIME IS A PERSON (ВРЕМЯ – ЧЕЛОВЕК).

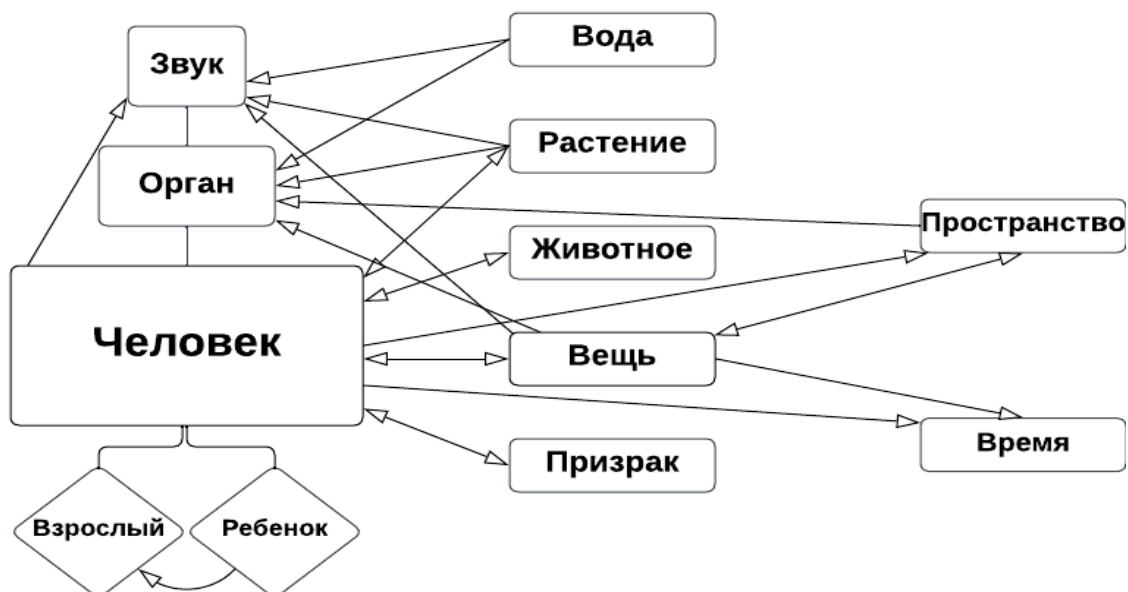
Большинство представленных в этой зоне метафор коррелируют с доминантной метафорой, заимствуя в большей или меньшей степени основное значение, транслируемое метафорической моделью A PERSON IS AN ANIMAL (ЧЕЛОВЕК – ЖИВОТНОЕ). Например, метафорическая модель AN ADULT IS A CHILD (ВЗРОСЛЫЙ – РЕБЕНОК) вербализует не только психологические проблемы взрослого человека и опыт пережитой детской травмы, но и травмированный генетический код всего афроамериканского народа. Метафоры тела эксплицируют проблематику афроамериканской идентичности, проработки индивидуальных и родовых травм. Звуковые метафоры не только раскрывают некоторые особенности личности афроамериканцев, но и вербализуют внутреннюю духовную свободу чернокожего человека, реализуемую через песенное творчество.

С опытом проработки глубоких травм связаны и метафоры пространства – чаще всего пространства дома, которое становится зеркалом тяжелого психологического состояния героев, а также проекцией современного мира, в котором процветает расизм и прочие виды дискриминации. Особую концептуальную значимость метафора пространства приобретает в романе «Beloved», где образы «милого дома» и дома 124 выступают символами старого и нового мира. Метафоры времени как правило служат для описания тяжелой повседневной жизни героев, а также красоты и уникальности природы Среднего

Запада. Особая роль отводится метафоре времени в романе «The bluest eye»: вынесенные в названия глав романа времена года образуют концептуальную метафору TIME IS A LIFE PATH (ВРЕМЯ – ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ), формируемую на уровне композиции текста и актуализирующую семантику «ложного пути». Посредством антропоморфных метафор AN ANIMAL IS A PERSON (ЖИВОТНОЕ – ЧЕЛОВЕК), A THING IS A PERSON (ВЕЩЬ – ЧЕЛОВЕК), A GHOST IS A PERSON (ПРИЗРАК – ЧЕЛОВЕК) автор не только вербализует сакральную связь чернокожих людей с миром природы и с миром духов, но и прорабатывает проблемы расовой дискриминации, осмысливают попытки навязывания чернокожему сообществу чуждых ценностей и ложных стандартов.

На основании частотности и вариативности метафорических проекций была смоделирована метафорическая авторская концептосфера. Модель метафорической концептосферы Т. Моррисон представлена на рис. 1.

Рисунок №1



В ходе исследования также был охарактеризован когнитивно-дискурсивный потенциал каждой модели, проанализирована ее роль в художественной картине мира автора. Анализ показал, что метафора выступает значимым средством концептуализации действительности в языковой картине мира Т. Моррисон. Каждая метафорическая структура кодирует определенную информацию, отражающую как взгляды автора, так и факты ее биографии, и перекликается с ключевыми темами и мотивами ее творчества. К таким устойчивым ценностным доминантам концептосферы Т. Моррисон были отнесены: рабство и его деструктивное наследие, расовая и гендерная дискриминация, дегуманизация общества в целом, утрата себя и своей идентичности, пагубность навязываемых стандартов красоты, взаимоотношения в семье, в том числе проблемы насилия в семье, психология детских травм, культура и традиции афроамериканцев, их вера в сверхъестественное и единение с миром природы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аристотель. Риторика, Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.
2. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
3. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5-32.
4. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Яз. рус. культуры, 1999. – 896 с.
5. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
6. Балашова, Л.В. Русская метафорическая система в развитии: XI–XXI вв. – М.: Рукописные памятники Древней Руси: Знак, 2014. – 632 с.
7. Баранов, А.Н. Метафорические модели как дискурсивные практики // Известия АН. Серия: Литература и язык. – 2004. – Т.63, №1. – С. 33-43.
8. Баранов, А.Н. Дескрипторная теория метафоры. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 632 с.
9. Барышников, П.Н. Миф и метафора: лингвофилософский подход. – СПб: «Алетейя», 2010. – 216 с.
10. Болдырев, Н.Н. Когнитивная семантика. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2014. – 236 с.
11. Болдырев, Н.Н. Пространство и время как формы языкового сознания // Когнитивные исследования языка. – 2016. – № 25. – С. 25-32.
12. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996. – 336 с.
13. Брайтлинг, М.С. Метафора «Взрослый–ребенок» в романе Т. Моррисон «Боже, храни мое дитя» // Язык и культура в эпоху глобализации: сборник научных статей по итогам Второй всероссийской (национальной) научной конференции с международным участием. Санкт-Петербург, 27-28 октября 2022 года. – СПб: СПбГЭУ, 2022а. – С. 149-153.

- 14.Брайтлинг, М.С. Метафоры «Человек–Вещь», «Вещь–Человек» в романе Т. Моррисон «Возлюбленная» // Гуманитарные науки и вызовы нашего времени: сборник научных статей по итогам IV Всероссийской научной конференции с международным участием 10-11 марта 2022 года. – СПб: СПбГЭУ, 2022б. – С. 48-51.
- 15.Брайтлинг, М.С. Фрагментация как способ представления человека в романе Т. Моррисон «Возлюбленная» // Дискурс. – 2023. – Т. 9, №1. – С. 142-153.
- 16.Брайтлинг, М.С., Тимралиева, Ю.Г. Особенности метафорического осмысления рабства в романе Т. Моррисон «Возлюбленная» // Когнитивные исследования языка, – Тамбов, издательский дом «Державинский», 2023. – № 3 (54). – С. 622-626.
- 17.Брандес, М.П. Стилистика текста. – М.: Прогресс – Традиция; Инфра – М, 2004. – 416 с.
- 18.Будаев, Э.В., Чудинов, А.П. Современная теория концептуальной метафоры: американский и европейский варианты // Вестник Воронежского государственного университета. – 2007. – № 2. – С. 10-22.
- 19.Будаев, Э.В. Сопоставительная политическая метафорология: монография. – СПб.: Научные технологии, 2020. – 464 с.
- 20.Бутакова, Л. О. Авторское сознание как базовая категория текста: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19; Омск, 2001. – 459 с.
- 21.Варламова, В.Н. Когнитивные особенности мифологемы в художественном тексте // Вопросы методики преподавания в вузе. – 2017. – № 21. – С. 84-90.
- 22.Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание. – М.: Рус. слов., 1996. – 411 с.
- 23.Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: АН СССР, 1963. – 255 с.
- 24.Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 448 с.

25. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – 140 с.
26. Галич, Г.Г. Ономаσιологические тенденции в когнитивной лингвистике. – М.: Директ–Медиа, 2017. – 168 с.
27. Глотова, Е.Ю. Метафора как средство вербализации авторской концепции: когнитивно-дискурсивный аспект: на материале английского языка: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.19, 10.02.04; Южный федеральный университет. – Ростов-на-Дону, 2010. – 215 с.
28. Головенкина, Н.В. Метафорическое моделирование действительности в художественной картине мира М.А. Булгакова: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.01; Южно-Уральский государственный университет. – Екатеринбург, 2007. – 238 с.
29. Гранкина, Е.В. Проблематика и поэтика романа Тони Моррисон «Боже, храни мое дитя» в контексте творчества писательницы: традиции и новаторство // Вестник Белорусского государственного педагогического университета. Серия 1. Педагогика. Психология. Филология. – 2018. – № 1. – С. 111-117.
30. Гумбольдт, В. Фон. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985. – 372 с.
31. Гуревич, А.Я. Время как проблема истории культуры // Вопросы философии. – 1969. – № 3. – С. 105-116.
32. Гусарова, И.В. Литературная традиция в творчестве афроамериканских писателей последней четверти XX века: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.03; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2003. – 203 с.
33. Дебердеева, Е.Е. Метафора в контексте лингвистических исследований // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова. – 2008. – №1. – С. 23-27.

34. Демьянков, В.З. Языковая креативность в художественном творчестве // Труды института русского языка им. В.В. Виноградова. – 2016. – Т.7. – №7. – С. 29-35.
35. Зангиева, А.В. «Магический реализм» в афроамериканской литературе // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – 2007. – №3. – С. 19-22.
36. Калинин, О.И. Метафора как предмет лингвистических исследований: монография. – М.: РУСАЙНС, 2020. – 124 с.
37. Караулов, Ю.Н., Петров В.В. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса // Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – С. 5-11.
38. Каркавина, О.В. Языковая реализация интермедиальных отношений в творчестве Т. Моррисон: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04; Алтайская гос. пед. академия. – Барнаул, 2010. – 194 с.
39. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
40. Керлот, Х.Э. Словарь символов. – М.: «REFL-book», 1994. – 608 с.
41. Киселева, С.В., Панкратова, С.А. И снова о метафоре: Когнитивно-семантический анализ: монография. – СПб.: Астерион, 2013. – 204 с.
42. Кобозева, И.М. Лингвистическая семантика. – М.: УРСС, 2004. – 350 с.
43. Кононова, И.В., Пруцких, Т.А. Лингвоконцептологические исследования художественного текста: эволюция теоретических и методологических подходов // Дискурс. – 2023. – №9(3). – С. 150-164.
44. Коппард, М.Р. Лингвокультурологическое исследование афро-американского варианта английского языка: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04; Башкирский гос. пед. университет. – Уфа, 2005. – 142 с.
45. Кубрякова, Е.С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / отв. ред Б.А. Серебренников. – М.: Наука, 1988. – С. 141-172.

46. Кубрякова, Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
47. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Л.Г. Лузина, Ю.Г. Панкрац / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Издательство МГУ, 1996. – 245 с.
48. Лакофф, Дж., Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живем: пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
49. Лакофф, Дж. Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении / Пер. с англ. И.Б. Шатуновского. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 792 с.
50. Лозинская, Е.В. Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX-XXI веков: Аналитический обзор. – М., 2007. – 160 с.
51. Макаров, М.Л. Основы теории дискурса. – М.: Гнозис, 2003. – 280 с.
52. Маслова, В. А. Когнитивная лингвистика. – М.: Тетра Системс, 2004. – 256 с.
53. Нильсен, Е.А. К экспликации концепта «ВРЕМЯ» в английском языке // Вестник СамГУ. – 2006. – №10/2(50). – 211-217 с.
54. Огнева, Е.А. Когнитивно-сопоставительное моделирование концептосферы художественного текста: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.19, 10.02.20; Белгородский государственный университет. – Белгород, 2009. – 43 с.
55. Павлович, Н.В. Язык образов. – М.: Азбуковник, 2004. – 527 с.
56. Пановица В.Ю. Метафорическое моделирование как принцип организации романной структуры (на материале романного цикла Д. Рубиной): дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01; Национальный исследовательский Томский политехнический университет. – Томск, 2014. – 169 с.
57. Паршин, П.Б. Теоретические перевороты и методологический мятеж в лингвистике XX века // Вопросы языкознания. – 1996. – №2. – С. 19-42.

58. Пименова, М.В. Введение в когнитивную лингвистику. – Кемерово: ИПГЖ «Графика», 2005. – 298 с.
59. Пименова, М.В. Языковая картина мира. – М.: ФЛИНТА, 2019. – 106 с.
60. Плеханова, Т.Ф. Дискурс-анализ текста. – Минск: Тетра Системс, 2011. – 368 с.
61. Попова, З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – Москва: АСТ: Восток – Запад, 2007. – 314 с.
62. Попова, В.В. Вариативность метафорической системы Роберта Саути в синхронии и диахронии: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04; Смоленский государственный университет. – Смоленск, 2019. – 230 с.
63. Радчук, О.А. Концептосфера RAUM в индивидуально-авторской картине мира Р.М. Рильке: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04; Челябинский гос. университет. – Челябинск, 2017. – 179 с.
64. Рожков, В.В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких (на материале романа «Трудно быть богов»): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01; Новосибирский государственный педагогический университет. – Новосибирск, 2007. – 228 с.
65. Рошаль, В.М. Энциклопедия символов. – М.: АСТ; СПб.: Сова, 2008. – 1007 с.
66. Руберт, И.Б., Тимралиева, Ю.Г. Поэтический язык как объект лингвистических исследований // Известия СПбГЭУ. – 2017. – №3 (105). – С. 95-100.
67. Руберт, И.Б. Текст в синхронии и диахронии. Эволюционные аспекты жанров. – СПб.: АкадемПринт, 1998. – 62 с.
68. Смирнова, Ю.В. Категория этничности в творчестве Тони Моррисон: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04; РГПУ им. А.И. Герцена. – Тамбов, 2012. – 218 с.
69. Степанов, Ю.С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности // Язык и наука конца XX века. – М., 1995. – С. 33–71.

70. Складская, Г.Н. Метафора в системе языка. – СПб: Наука, 1993. – 151 с.
71. Скребцова, Т.Г. Когнитивная лингвистика. – СПб: Филол. фак., 2011. – 253 с.
72. Скребцова, Т.Г. Когнитивная лингвистика: классические теории, новые подходы. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2018. – 391 с.
73. Скребцова, Т.Г. Лингвистика дискурса: структура, семантика, прагматика. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2020. – 312 с.
74. Тарасова, И.А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте: монография. – М.: Флинта, 2017. – 196 с.
75. Тарасова, И.А. Когнитивная поэтика: предмет, терминология, методы: монография. – М.: ИНФРА-М, 2024. – 166 с.
76. Телия, В.Н. Метафоризация и ее роль в создании русской языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 3-14.
77. Тимралиева, Ю.Г. Языковая картина мира немецкого литературного экспрессионизма: дисс. ... докт. филол. наук.: 10.02.04; СПбГЭУ. – СПб., 2017. – 382 с.
78. Тимралиева, Ю.Г. Поэтическая репрезентация осени в немецкоязычной лирике XIX – начала XX веков // Художественный текст: формулы смысла: коллективная монография. – М.: Флинта, 2022. – С. 208-230.
79. Тимралиева, Ю.Г., Брайтлинг, М.С. Метафоры «Человек-Животное», «Животное-Человек» в романе Т. Моррисон «Возлюбленная» // Дискурс. – 2022. – №8(5). – С. 118-128.
80. Тимралиева, Ю.Г., Брайтлинг, М.С., Метафорическое осмысление стандартов красоты в романах Т. Моррисон // Гуманитарные науки и вызовы нашего времени: сборник научных статей по итогам V Всероссийской научной (национальной) конференции, 9-10 марта 2023 года. – СПб: СПбГЭУ, 2023. – С. 101-104.

81. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение: курс лекций. – Л.: Гос. Уч.-Пед. Изд., 1959. – 528 с.
82. Тресиддер, Дж. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
83. Трынкова, О.В. Метафорическое моделирование в современном англоязычном постмодернистском литературно-художественном дискурсе: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04; Тульский государственный педагогический университет. – Тула, 2009. – 175 с.
84. Фещенко, В.В. Художественный дискурс: к определению термина в перспективе лингвоэстетики // Новый филологический вестник, 2021. – №1 (56). – С. 16-35.
85. Харламова, М.С. Персонификация как прием метафорической репрезентации пространства в романе Т. Моррисон «Возлюбленная» // Гуманитарные науки и вызовы нашего времени. – СПб: СПбГЭУ, 2021а. – С. 80-83.
86. Харламова, М.С. Метафора как объект лингвистических исследований // Проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков. – СПб: СПбГЭУ, 2021б. – С. 50-53.
87. Харламова, М.С. Метафорическая репрезентация времен года в романе Т. Моррисон «Возлюбленная» // Современные вызовы и актуальные проблемы науки, образования и бизнеса в условиях мировой нестабильности. – СПб: СПбГЭУ, 2021в. – С. 80-83.
88. Харченко, В.К. Функции метафоры. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1992. – 88 с.
89. Чернявская, В.Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса: учебное пособие. – 3-е изд., стер. – М.: Флинта: Наука, 2015. – 208 с.
90. Чудинов, А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры: монография. – Екатеринбург, 2001. – 238 с.
91. Чудинов, А.П. Очерки по современной политической метафорологии: монография. – Екатеринбург, 2013. – 176 с.

92. Шевченко, Л.Л. Метафора как средство моделирования концептуальной системы автора: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04; Барнаульский гос. педаг. унив. – Барнаул, 2005. – 194 с.
93. Шинкаренко, М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01; Уральский государственный педагогический университет. – Екатеринбург, 2005. – 314с.
94. Шувалов, В.И. Метафорический дискурс: монография. – М.: Прометей, МПГУ, 2005. – 148 с.
95. Шустрова, Е.В. Когнитивно-дискурсивное исследование концептуальной метафоры в афроамериканской художественной картине мира: дис. ... док. филол. наук: 10.02.04; Уральский гос. педаг. унив. – Екатеринбург, 2008. – 351 с.
96. Budick, E. Some Thoughts on the Mutual Displacements / Appropriations/ Accommodations of Culture in Three Contemporary American Women Writers [Electronic resource] // Cambridge University Press. – 2009. – pp. 387-404. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/prospects/volume/F140C1312858E4AF7735A55A8B168701> (date of access: 4.01.2024).
97. Bouacida, S. Childhood is “not a story to pass on”: Trauma and Memory Paradox in Toni Morrison’s *God help the child* // *Jordan Journal of Modern Languages and Literatures*. – 2021. – Vol.13, № 3. – P. 401-412.
98. *Book of symbols: reflections on archetypal images* / Ed. by A. Ronnberg. – Taschen, 2010. – 807 p.
99. Brooks Bouson, J. Quiet as It’s kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison // *Bloom’s Modern Critical Interpretations: Toni Morrison’s Song of Solomon*. – 2009. – 216 p.
100. *Cambridge companion to Toni Morrison* / Ed. by J. Tally. – New York: Cambridge University Press, 2007. – 197 p.

101. Carson, C. American civil rights movement [Electronic resource] / Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/event/American-civil-rights-movement> (date of access: 07.01.2022).
102. Correll, N. The Supernatural and Self in Toni Morrison's Song of Solomon and Beloved [Electronic resource] // McKendree University Online Journal of Undergraduate Research, 2016. – 9 p. URL: <https://www.mckendree.edu/academics/scholars/issue-27.php> (date of access: 24.01.2024).
103. Clarke, D. "What there was before language": Preliteracy in Toni Morrison's Song of Solomon // *Anxious Power: Reading, Writing and Ambivalence in Narrative by Women*. – State University of New York Press, 1993. – 400 p.
104. Cirlot, J.E. A Dictionary of symbols. – London: The Taylor & Francis e-Library, 2001. – 419 p.
105. Croft, W. Cognitive Linguistics. – Cambridge: CUP, 2007. – 365 p.
106. Cusanelli, O. Animal Imagery in Toni Morrison: Degradation and Community [Electronic resource] // McKendree University Online Journal of Undergraduate Research, 2016. – 13 p. URL: <https://www.mckendree.edu/academics/scholars/issue-27.php> (date of access: 06.01.2024).
107. Fauconnier, G. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. – New York: Basic Books, 2002. – 447 p.
108. Farshid, S. The Crucial Role of Naming in Toni Morrison's Song of Solomon [Electronic resource] // *Journal of African American Studies*. – 2015. – № 19. – pp. 329- 338.
109. Gillan, J. Focusing on the Wrong Front: Historical Displacement, the Maginot Line, and 'The Bluest Eye.' // *African American Review*. – 2002. – Vol. 36, № 2. – pp. 283-98.

110. Gonzalez, S.V. Broken wings of freedom: bird imagery in Toni Morrison's novels // *Revista de Estudios Norteamericanos*. – 2000. – № 7. pp. 75- 84.
111. Hathaway, H. Rewriting race, gender and religion in Toni Morrison's *Song of Solomon and Paradise* // *Religions*. – 2019. – №10. – 345 p.
112. Hock Soon, Ng, A. Toni Morrison's *Beloved*: Space, Architecture, Trauma [Electronic resource] // *Symplokē*. – 2011. – Vol. 19, № 1-2. – pp. 231-245. URL: <https://doi.org/10.5250/symploke.19.1-2.0231> (date of access: 01.03.2023).
113. Hogle, H. “Anaconda Love” in the Novels of Toni Morrison: thes. ... the degree of master of arts; the State University of New York. – New York, 2000. – 56 p.
114. Jackendoff, R. A Whole Lot of Challenges for Linguistics // *Journal of English Linguistics*. – 2007. – Vol. 35. – No. 3. – P. 253– 262.
115. Kovesces, Z. *Metaphor: A Practical Introduction*. – Oxford: OUP, 2002. – 267 p.
116. Lakoff, G. *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. – University of Chicago Press, 1987. – 614 p.
117. Lakoff, G., Turner, M. *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. – Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989. – 237 p.
118. Lakoff, G. The Invariance Hypothesis: is abstract reason based on image-schemas? // *Cognitive Linguistics*. – Walter de Gruyter: Berlin/New York, 1990. – 39-74 p.
119. Lakoff, G. *The Contemporary Theory of Metaphor* // *Metaphor and Thought*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – pp. 202-251.
120. Lakoff, G., Jonson, M. *Metaphors We Live By*. – Chicago: University of Chicago Press, 2003. – 242 p.
121. Lankinen, M. *The Rogue Underground: Hidden Encryption Systems in Toni Morrison's Beloved*. – Cambridge, 2023. – 70 p.

122. Lee, D. "Song of Solomon: To Ride the Air." [Electronic resource] // Black American Literature Forum. – 1982. – Vol. 16, no. 2. – pp. 64–70. URL: <https://doi.org/10.2307/2904138>. (date of access: 8.09. 2024).
123. Leonard, J. To Ride the Air to Africa [Electronic resource] // URL: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/01/11/home/morrison-solomon.html?_r=1 (date of access: 08.03.2024).
124. Li, S. Toni Morrison: a biography. – Santa Barbara: GREENWOOD PRESS, 2010. – 160 p.
125. Long, L. A. A New Midwesternism in Toni Morrison's 'The Bluest Eye.' // Twentieth Century Literature. – 2013. – Vol. 59, N. 1. – pp. 104-125.
126. Mohammed, H. Sh. A linguistic stylistic analysis of Toni Morrison's Beloved and Paradise: thes. ... the degree of doctor of phil. (phd); Ahmadu Bello University. – Zaria, 2017. – 220 p.
127. McKay, N.Y., An Interview with Toni Morrison // Contemporary Literature. – 1983. – Vol. 24, №4. – pp. 413-429.
128. Musolff, A. 2017. Metaphor, irony, and sarcasm in public discourse Journal of pragmatics // Journal of Pragmatics. – 2017. – Vol. 109. – P. 95-104.
129. Palladino, M. Ethics and Aesthetics in Toni Morrisons's Fiction. – Leiden, The Netherlands: Brill, 2018. – 165 p.
130. Peterson, N.J. Introduction: Canonizing Tony Morrison // Modern Fiction Studies. – 1993. – Vol. 39, no. 3/4. – pp. 461-479.
131. Ramirez M.L. The pattern of severed mother-daughter bond in Toni Morrison's Beloved and A Mercy // ES. Revista de Filología Inglesa. – 2014. – pp. 151-170.
132. Ramirez M.L. Icarus and Daedalus in Toni Morrison's Song of Solomon [Electronic resource] // Journal of English Studies. – 2012. – Vol.10. – pp. 105-129. URL: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/jes/article/view/183> (date of access: 9.04.2023).

133. Rodrigues, E. Experiencing Jazz [Electronic resource] // *Modern Fiction Studies* 39. – 1993. – №. 3-4. – pp. 733-753. URL: <https://www.jstor.org/stable/26283475> (date of access: 9.03.2023).
134. Samir, N. Trauma in Toni Morrison's *Beloved*: an analytical study [Electronic resource] // *Beni-Suef University International Journal of Humanities and Social Sciences*. – 2020. – Vol. 2, No. 1. – pp. 9-38. URL: https://buijhs.journals.ekb.eg/article_88572.html (date of access: 9.03.2022).
135. Sheetz, J. *Human, Animal, Other: Interrogating Human to Animal Transformation in d'Aulnoy and Morrison: theses. ... the degree of masters of arts; San Francisco State University*. – San Francisco, 2022. – 146 p.
136. Soleimani, Z., Zarrinjooee, B. Home in Toni Morrison's *Home* [Electronic resource] // *Journal of Novel Applied Sciences*. – 2014. – pp. 497-502 URL: https://www.researchgate.net/publication/360189666_Home_in_Toni_Morrison's_Home (date of access: 9.03.2022).
137. Storhoff, G. "Anaconda Love": Parental Enmeshment in Toni Morrison's "Song of Solomon" // *Style*. – 1997. – Vol. 31, No. 2. – pp. 290-309.
138. Stockwell, P. *Cognitive Poetics: an Introduction*. – L.: Routledge, 2002. – 187 p.
139. Schnur, S. A stomach blind as a knee [Electronic resource] // URL: <https://lilith.org/articles/a-stomach-blind-as-a-knee/> (date of access: 05.01.2024).
140. Simms, K. *Ricoeur Paul*. – NY.: Routledge Critical Thinkers, – 2003. – 176 p.
141. *The House That Race Built: Original Essays by Toni Morrison, Angela Y. Davis, Cornel West, and others on Black Americans and Politics in America Today* [Electronic resource] / Ed. by Wahneema Lubiano. – Vintage. – 1998. – 336 p. URL: <https://www.ebooks.com/> (date of access: 12.03.2024).

142. Vegge, T. Toni Morrison: Defamiliarization and Metaphor in Song of Solomon and Beloved: thes. ... cand. philol. degree; the University of Oslo. – Oslo, 2000. – 118 p.
143. Walters, W. “One of Dese Mornings, Bright and Fair, / Take My Wings and Cleave De Air’: The Legend of the Flying Africans and Diasporic Consciousness.” [Electronic resource] // MELUS. – 1997. – Vol. 22, №. 3. – pp. 329. URL: <https://doi.org/10.2307/467652>. (date of access: 8.01.2024).
144. Wilentz, G. “If You Surrender to the Air: Folk Legends of Flight and Resistance in African American Literature.” [Electronic resource] // MELUS. – 1989. – Vol. 16, No. 1, pp. 21–32. URL: <https://doi.org/10.2307/467579>. (date of access 08.01.2024).
145. Yan M., Li-hui L., Making of the body: Childhood trauma in Toni Morrison’s God Help the Child [Electronic resource] // Journal of Languages and Culture. – 2017. – Vol (8)3. – pp. 18-23. URL:<https://academicjournals.org/journal/JLC/article-full-text-pdf/12A75F662962> (date of access: 09.03.2024).
146. Yeates, R. ‘The unshriven dead, zombies on the loose’: African and Caribbean religious heritage in Toni Morrison’s Beloved [Electronic resource] // Modern Fiction Studies. – 2015. – Vol. 61, no. 3. – pp. 515-537. URL: [<https://www.jstor.org/stable/26421903>] (date of access:05.06.2023).

Список лексикографических и справочных источников

1. Большая российская онлайн энциклопедия: [Электронный ресурс] URL: https://old.bigenc.ru/world_history/text/1842001 (дата обращение: 06.06.2023).
2. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. Coloured [Electronic resource] / Encyclopedia Britannica URL: <https://www.britannica.com/topic/Coloured.2003> (date of access: 11.04.23).

3. The Britannica Dictionary: [Electronic resource] URL: <https://www.britannica.com/dictionary/eb/qa/-House-and-Home-#:~:text=The%20word%20home%20is%20used,blue%20one%20on%20Main%20Street>.
4. Eldridge, A. Zombie [Electronic resource] / Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/zombie-fictional-creature> (date of access: 06.06.2023).
5. Online Merriam-Webster Dictionary: [Electronic resource]. URL: <https://www.merriam-webster.com/>.

Список источников эмпирического материала

1. Morrison T. The bluest eye. – NY: Vintage. – 2007. – 206 p.
2. Morrison T. Beloved. – NY: Vintage. – 2004. – 275 p.
3. Morrison T. God help the child. – NY: Vintage. – 2016. – 178 p.
4. Morrison T. Song of Solomon. – NY: Vintage. – 2004. – 304 p.

Список электронных ресурсов

1. About Cognitive linguistics. Historical Background: [Electronic resource] URL: <https://www.cognitivelinguistics.org/en/about-cognitive-linguistics> (date of access: 06.06.2023).
2. Bible gateway: [Electronic resource] URL: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Romans%209%3A25&version=NIV> (date of access: 06.06.2023).
3. ESME: [Electronic resource] URL: <https://esme.com/single-moms/solo-mom-in-the-spotlight/writing-toni-morrison-keeps-her-children-close> (date of access: 06.06.2023).

4. Hoby, H. Toni Morrison's interview [Electronic resource] // The Guardian. – 2015. URL: <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/25/toni-morrison-books-interview-god-help-the-child> (date of access: 01.03.2024).
5. Nobel Prize Organization: [Electronic resource] – URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/> (date of access: 06.06.2023).
6. Studs Terkel Radio Archive: Toni Morrison discusses her book “Song of Solomon” 1977 [Electronic resource] // URL: <https://studsterkel.wfmt.com/programs/toni-morrison-discusses-her-book-song-solomon> (date of access: 08.03.2024).
7. WEBMDCOM Divi-Divi-Uses, Side Effects, and More: [Electronic resource] URL: <https://www.webmd.com/vitamins/ai/ingredientmono-425/divi-divi> (date of access: 08.03.2024).
8. YouTube (Washington Post, 2020, November 23): [Electronic resource] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rhcZEoZmFuw> (date of access: 08.03.2024).
9. Toni Morrison society: [Electronic resource] URL: <https://www.tonimorrisonociety.org/resources.html> (date of access: 06.06.2023).