

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ

КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за рівнем магістра

на тему:

Лексико-семантичне поле негативних емоцій

у літературному жанрі хоррор

(на матеріалі роману Стівена Кінга «Інститут»)

Студентки групи ФП 2221

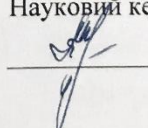
Факультет управління енергетичними та
економічними процесами

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
англійська

Ревединської Марії Олександрівни

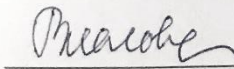
Науковий керівник:

 канд. філол. н., доц. Боговик О. А.

До захисту

«18» 01 24 року

Завідувач кафедри

 професор Власова Т. І.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Національна шкала Відмінно
Кількість балів 100
Оцінка ЄКТС A

Дніпро – 2023

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
UKRAINIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGIES

DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

**Lexical and semantic field of the negative emotions in the literary horror genre
(Stephen King's "The Institute")**

Group 2221

Faculty of Management of Energy and
Economic Processes

Speciality 035 Philology

Specialization 035.041 Germanic

Languages and Literatures (Translation
Included), Major Language – English

Mariia Revedynska

Research supervisor:

Candidate of Philological Sciences

Bohovyk O.A.

Dnipro – 2023

УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ

Кафедра філології та перекладу

Затверджую:

Завідувач кафедри філології та перекладу

Власова Т.І. (підпис)

д-р.філос.н., проф. Власова Т.І.

“ 5 ” вересня 2023 р.

ЗАВДАННЯ на кваліфікаційну магістерську роботу

студентки II курсу групи ФП 2221 факультету УЕЕП УДУНТУ

Ревединської Марії Олександрівни

(ПІБ студентки)

спеціальності 035 Філологія

Тема роботи

Лексико-семантичне поле негативних емоцій у літературному жанрі хоррор (на матеріалі роману Стівена Кінга «Інститут»)

Науковий керівник канд. філол. н., доц. Боговик О. А.

Дата видачі завдання 01 вересня 2023 року

Графік виконання магістерської кваліфікаційної роботи з перекладу

№ п/п	Найменування частин і план магістерської кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Відмітка про виконання (підписи)
1.	Аналіз наукових першоджерел і написання теоретичної частини магістерської кваліфікаційної роботи (Розділ I)	Вересень	
2.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується. Написання аналітичної частини магістерської роботи. Робота над теоретико-методологічною базою щодо аналізу досліджуваних явищ (Розділ II)	Жовтень	
3.	Добір прикладів та їх детальний аналіз у практичній частині дослідницької роботи (Розділ III)	Жовтень Листопад	
4.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попередніх висновків	Листопад	
5.	Попередній захист наукової розвідки і подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи на кафедрі	Листопад	
6.	Оформлення документації (відгук, рецензія) і підготовка презентації до захисту магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	
7.	Захист магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	

Науковий керівник

Студентка

(підпис)

(підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП	5 – 11
РОЗДІЛ I. ДОСЛІДЖЕННЯ ЕМОТИВНОЇ ЛЕКСИКИ У МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ	12
1.1 Мовна картина світу: зародження та розвиток терміну у мовознавчій літературі	12 – 16
1.2 Лексико-семантичне поле як сегмент мовної картини світу	16 – 24
1.3 Стівен Кінг як майстер емоційного впливу на читача	24 – 34
Висновки до першого розділу	35
РОЗДІЛ II. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ ЖАНРУ ХОРРОР	36
2.1 Методологічні засади вивчення жанру хоррор в американській літературі	36 – 42
2.2 Співвідношення категорій емоційності та експресивності у жанрі хоррор	42 – 45
2.3 Емотивна лексика та її особливості в художньому просторі хоррору	45 – 47
Висновки до другого розділу	47 – 48
РОЗДІЛ III. НЕГАТИВНІ ЕМОЦІЇ У ЛЕКСИКО- СЕМАНТИЧНОМУ ПОЛІ ЖАНРУ ХОРРОР	49
3.1 Мікрополе <i>to be angry</i>	49 – 54
3.2 Мікрополе <i>to fear</i>	54 – 61
3.3 Мікрополе <i>to be sad</i>	61 – 64
3.4 Мікрополе <i>to be anxious</i>	64 – 71
3.5 Мікрополе <i>to hate</i>	71 – 76
3.6 Мікрополе <i>to be disgusted</i>	76 – 80
3.7 Мікрополе <i>to be desperate</i>	80 – 84

3.8	Мікрополе <i>to be depressed</i>	84 – 92
	Висновки до третього розділу	92 – 93
	ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	94 – 98
	СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	99 – 107
Додаток А		
	Відсоткове співвідношення кількості репрезентацій лексико-семантичних мікрополів негативних емоцій у романі С. Кінга «Інститут»	108
Додаток Б		
	Лексико-семантична актуалізація експліцитних проявів мікрополя <i>to be angry</i> у романі С. Кінга «Інститут»	109
Додаток В		
	Лексико-семантична актуалізація експліцитних проявів мікрополя <i>to fear</i> у романі С. Кінга «Інститут»	110
Додаток Г		
	Лексико-семантична актуалізація експліцитних проявів мікрополя <i>to be sad</i> у романі С. Кінга «Інститут»	111
Додаток Д		
	Лексико-семантична актуалізація експліцитних проявів мікрополя <i>to be anxious</i> у романі С. Кінга «Інститут»	112
Додаток Е		
	Лексико-семантична актуалізація експліцитних проявів мікрополя <i>to hate</i> у романі С. Кінга «Інститут»	113
Додаток Є		
	Лексико-семантична актуалізація експліцитних проявів мікрополя <i>to be disgusted</i> у романі С. Кінга «Інститут»	114
Додаток Ж		
		115

Лексико-семантична актуалізація експліцитних проявів мікрополя
to be desparate у романі С. Кінга «Інститут»

Додаток 3

Лексико-семантична актуалізація експліцитних проявів мікрополя 116
to be depressed у романі С. Кінга «Інститут»

ВСТУП

Хоча використання елементів хоррору можна простежити з часів античних міфів та протягом усієї історії літератури, він залишається відносно новим літературним жанром, витокami якого вважаються готичні романи. У 1764 році з-під пера англійського дворянина Горація Уолпола вийшов роман «Замок Отранто», дія якого відбувається в італійському замку, де повно привидів у брязкаючих обладунках, примарних явищ та наляканих жінок. «Замок Отранто» безпосередньо вплинув на роман Енн Редкліфф «Таємниці Удольфо» (1794), який вважається першим романом у жанрі готичного хоррору.

Однак формування жанру хоррор у сучасному розумінні пов'язують з іменем Едгара Аллана По, чия збірка «Гротески і арабески», опублікована у 1839 році, стала визначною у формуванні жанру. Згодом такі автори, як Роберт Луїс Стівенсон, Дж. Шерідан Ле Фаню, Герберт Уеллс, Франц Кафка продовжили літературну традицію американського письменника та закріпили за жанром статус значної частини світової літературної спадщини. Протягом двадцятого століття значна кількість письменників доклала зусиль для розвитку жанру, серед яких Роберт Ейкман, Трумен Капоте, Фріц Лейбер, Джек Фінні, Роальд Дал, Ширлі Джексон, Хорхе Луїс Борхес, Найджел Ніл.

Одним із найвідоміших авторів хоррору, якого називають «Діккенсом нашого часу» [87, с. 20] та Королем жахів, що підкреслює високе становище на літературному олімпі з-поміж інших письменників жанру, є Стівен Кінг. Останніми роками завдяки надзвичайній світовій популярності автора, книги якого розійшлися по всьому світу тиражем понад 350 мільйонів примірників, художні твори жанру хоррор набули неабиякої популярності на масовому ринку, адже кожна нова книга Кінга автоматично стає бестселером [74, сс. 5–6].

Зростаюча популярність жанру хоррор зумовлює значну увагу науковців. Серед останніх досліджень жанру хоррор варто виокремити розвідки іноземних

та вітчизняних науковців як загального характеру, так і ті, що безпосередньо присвячені творчості Стівна Кінга: L. Andrew Cooper “Gothic Realities: The Impact of Horror Fiction on Modern Culture” (2014), J. Gixti “Terrors of Uncertainty (Routledge Revivals): The Cultural Contexts of Horror Fiction” (2014), Mathias F. Clasen “Why Horror Seduces” (2017), James A. Anderson “The Linguistics of Stephen King: Layered Language and Meaning in the Fiction” (2017) та “Excavating Stephen King: A Darwinist Hermeneutic Study of the Fiction” (2020), Tony Magistrale та Michael J. Blouin “Stephen King and American History” (2020), Erin Mercer “Stephen King and the Uncanny Imaginary” (2023), Oksana Bohovyk та Andrii Bezrukov “‘In the Dark, All the Shadows Disappear’: Remodelling the Poetics of Gripping Horror in Stephen King’s *The Institute*” (2023).

Дослідники погоджуються в думці про неоднозначність жанру та складність його дефініції, проте більшість наголошує, що хоррор визначається афективно, тобто відповідно до очікуваної реакції аудиторії [56, с. 11]. Таким чином, роль емотивності у художньому просторі хоррору є визначальною, що забезпечує перспективність досліджень емотивної лексики на матеріалі жанру. Для нашого дослідження була обрана теорія лексико-семантичного поля, що функціонує як частина лексико-семантичної системи мови та дозволяє досліджувати та структурувати емоційні концепти, відображені у мові.

Інтерес для дослідження становлять саме негативні емоції, що якнайкраще відображені у художніх творах жанру хоррор та функціонують у його просторі як емоції, якими автор наділяє персонажів, а також як емоції, які прагне викликати у читача, використовуючи мову як інструмент впливу, адже вона «ключ до вивчення людських емоцій, оскільки [...] номінує, виражає, описує, імітує, стимулює, класифікує та структурує їх. Мова – це те, що формує емоційний світогляд [...]» [44, с. 15].

Матеріалом дослідження було обрано роман Стівена Кінга «Інститут» (2019), автор якого значно вплинув на розвиток жанру хоррор та на

його сприйняття широкою публікою. Хоча популярність письменника тривалий час зумовлювала певну зверхність з боку низки критиків та науковців, що вважали його творчість продуктом масового споживання та відокремлювали «високу» літературу від популярної, погоджуємося з думкою С. Шумана про те, що будь-який феномен, настільки популярний протягом наскільки тривалого часу заслуговує на увагу, незалежно від того чи йдеться про Кінга, чи, до прикладу, про Шекспіра [58, с. 8].

З огляду на особливості дослідження жанру хоррор, що полягає у вивченні та аналізі емотивної лексики негативної семантики, вважаємо роман С. Кінга «Інститут» найкращим ілюстративним матеріалом для здійснення наукової розвідки, зокрема і завдяки глибокому психологізму роману. В «Інституті» автор відходить від власних традицій зображення лякаючих кривавих сцен та зосереджується на жахах психологічного насилля над дітьми, морального пригнічення та божевілля. Такі описи порушення прав людини та фундаментальних свобод, як зазначено в анотації до статті “‘In the Dark, All the Shadows Disappear’: Remodelling the Poetics of Gripping Horror in Stephen King’s The Institute”, є «більш шокуючими і страшними, ніж традиційні криваві зображення» [50, с. 431]. Окрім того Кінг використовує «комбінацію лексичних засобів, синтаксичних трансформацій, графічних засобів і вишуканих літературних прийомів для створення жахливої атмосфери» [50, с. 431]. Зображення у романі згаданих сюжетів передбачає особливу увагу письменника щодо детального опису емоційних станів персонажів, що є проекцією власного досвіду та передбачення автора про емоційний відгук адресата/адресатів його твору, адже «автори свідомо модифікують емоційну реакцію читачів за допомогою власного сприйняття дійсності, розширюючи таким чином когнітивне та культурне поле» [48].

Центральними персонажами художнього твору є колишній поліцейський Тім Джеймісон та Люк Елліс – дванадцятирічний хлопчик із надзвичайними

розумовими здібностями та талантом до телекінезу, долі яких переплітаються лише у розв'язці роману. Заплутані сюжетні лінії «Інституту» нагадують ті, що створені за законами ризоми, які «спричиняють виникнення нових правил створення тексту, де попередній сюжет стає початком наступного, існуючі сенси не піддаються фіксації, а лінійний виклад матеріалу перетворюється на впорядкований хаос» [12, с. 29]. Зачином стає викрадення Люка співробітниками інституту – організації, що експлуатує дітей з надприродними здібностями. Перебування Люка у стінах закладу супроводжується цілим спектром негативних емоційних станів хлопця, а також інших дітей, які стали його друзями. Негативні емоції стають тією рушійною силою, що сприяє розвитку сюжету: втечі Люка з інституту та його зустрічі з Тімом. Негативні емоції супроводжують персонажів твору від початку до кінця роману, продукуючи відповідний емоційний вплив на читача.

Актуальність дослідження вбачаємо у тенденції лінгвістів звертатись до антропоцентричних принципів, що полягають у вивченні мови у тісному взаємозв'язку з людською свідомістю, де значну роль відіграють емоції. Дослідження актуалізації емоційних концептів у мові та мовленні привертає увагу все більшої кількості мовознавців, адже «створений уявою митця текст, де думки, мовлення, дії персонажів, описи, події та включена у контекст інформація набувають більш глибокого сенсу, якщо виражаються за допомогою експресивних засобів і стилістичних прийомів, які допомагають збагнути інтенції автора та способи їх реалізації» [5, с. 89]. Варто також зазначити, що хоча художні твори жанру хоррор викликають значний інтерес у дослідників, що вивчають емотивну функцію мови, роман Стівена Кінга «Інститут» дотепер не став предметом наукових розвідок із урахуванням вивчення лексико-семантичного поля негативних емоцій.

Мета дослідження – визначити особливості функціонування конститuentів лексико-семантичного поля негативних емоцій у романі Стівена Кінга «Інститут».

Досягнення окресленої мети зумовлює виконання низки **завдань**:

- шляхом аналізу наукової літератури визначити місце емотивної лексики у мовній картині світу;
- здійснити огляд літератури з теми дослідження теорії лексико-семантичного поля та сформувані теоретичну основу для здійснення наукової розвідки;
- визначити концепцію структури лексико-семантичного поля для практичної частини роботи;
- сформувані алгоритм добору лексем до складу лексико-семантичного поля негативних емоцій;
- окреслити принципи поділу лексико-семантичного поля негативних емоцій на менші структурні одиниці;
- окреслити теоретичні засади функціонування та співвідношення менших структурних одиниць лексико-семантичного поля негативних емоцій;
- дослідити механізми емоційного впливу на читача, використані у романі Стівена Кінга «Інститут»;
- проаналізувати методологічні засади сучасних досліджень жанру хоррор в американській літературі;
- визначити методи аналізу фактичного матеріалу із потрактовуванням доцільності використання обраних методів;
- за допомогою аналізу наукових джерел, окреслити поняття емоційності, експресивності й емотивності та їхнє співвідношення й функціонування у художньому просторі жанру хоррор;
- виокремити випадки репрезентації лексико-семантичного поля негативних емоцій у романі Стівена Кінга «Інститут»;

- структурувати виокремлені приклади відповідно до обраної теоретичної концепції;
- описати особливості вираження та функціонування репрезентацій лексико-семантичного поля негативних емоцій в аналізованому романі;
- здійснити кількісний підрахунок випадків репрезентації лексико-семантичного поля негативних емоцій у романі Стівена Кінга «Інститут».

Об'єктом дослідження визначити репрезентацію лексико-семантичного поля негативних емоцій у жанрі хоррор.

Предметом дослідження є аналіз особливостей функціонування лексико-семантичного поля негативних емоцій у жанрі хоррор на матеріалі роману Стівена Кінга «Інститут».

Виконання завдань та досягнення мети дослідження зумовило використання комплексу **методів**:

- *метод суцільної вибірки* для виокремлення випадків репрезентацій лексико-семантичного поля негативних емоцій та формування корпусу фактичного матеріалу;
- *компонентний аналіз* у поєднанні з *аналізом словникових дефініцій* та *контекстологічним аналізом* для систематизації та структурування фактичного матеріалу;
- *описовий метод* для детального аналізу особливостей вираження лексико-семантичного поля негативних емоцій;
- *стилістичний аналіз* для виокремлення стилістичних засобів, використаних для опису емоційного стану персонажів та дослідження впливу на емоційний відгук читача;
- *герменевтичний аналіз* для інтерпретації випадків зображення лексико-семантичного поля негативних емоцій;

- *метод кількісного аналізу* для визначення кількісного співвідношення вживання конститuentів лексико-семантичного поля негативних емоцій.

У роботі також були використані загальнонаукові методи *синтезу, аналізу, дедукції та індукції*.

Практичне значення дослідження. Зважаючи на зростаючу увагу мовознавців до вивчення актуалізації емоційних станів у мові та мовленні, наукова розвідка може слугувати підґрунтям для подальших досліджень актуалізації негативних емоційних станів у жанрі хоррор. Варто зазначити, що оскільки роман Стівена Кінга «Інститут» був опублікований відносно нещодавно та дотепер не набув широкої популярності як матеріал для лінгвістичних досліджень, кваліфікаційна робота може бути використана для подальшого вивчення аналізованого роману.

Структура роботи. Дослідження складається з вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу та загальних висновків, додатків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 116 сторінок, з них основного тексту – 94 сторінки. Список використаної літератури нараховує 89 позицій, з них 40 кириличним та 49 латинським алфавітом. Проаналізовано 139 фрагментів художнього тексту.

Апробація окремих положень, використаних у дослідженні, відбулася у вигляді підготовки тез для участі у науково-практичній студентській конференції «Інженер III тисячоліття» (2023 рік) на тему “The art of horror”.

РОЗДІЛ І. ДОСЛІДЖЕННЯ ЕМОТИВНОЇ ЛЕКСИКИ У МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ

1.1. Мовна картина світу: зародження та розвиток терміну у мовознавчій літературі

Сучасні тенденції мовознавчих досліджень демонструють, що вивчення мови не обмежується дослідженням суто мовних систем, а охоплює широкий спектр понять, що виходять за межі лінгвістики. Тому важливим напрямком лінгвістичних досліджень є вивчення мови не лише як об'єкту пізнання, а й інструменту пізнання людиною самої себе та навколишнього світу.

Як зазначає С. Я. Єрмоленко, «Мова як феномен національної самоідентифікації, як вербалізований вияв ментальності народу, стрижень національної культури відтінює універсальні логічні закони людського пізнання, мислення» [17, с. 95]. Саме у мові формуються та зберігаються знання людини про навколишній світ та суб'єктивна оцінка дійсності, що ґрунтується на пізнаному. Оскільки людина пізнає довкілля насамперед за допомогою власного світосприйняття, де свідомість людини обмежується власною інтерпретацією дійсності, мовною картиною світу, яка одночасно і формує, і відображає уявлення особистості про себе та навколишній світ, що визначає об'єкт лінгвістичних досліджень.

Вважається, що концепція мовної картини світу виникла на основі ідей В. фон Гумбольдта щодо внутрішньої форми мови, що характеризувались антропоцентричним підходом до лінгвістики. Гумбольдт підкреслює, що мова є не лише інструментом спілкування та взаємодії між людьми, а і засобом формування світогляду людини та визначає її як «мислетворчий орган» [3, с. 150].

Теорія мовної картини світу, що ґрунтується на ідеї В. фон Гумбольдта, вперше була розроблена Л. Вайсгербером. Термін *мовна картина світу* уперше

був використаний науковцем у його монографії «Рідна мова й формування духу». У ній він стверджував, що головна функція мови полягає у формуванні картини світу у свідомості людини. На думку Л. Вайсгербера, мова відіграє роль «творця світу». Науковець наголошує, що «існує відносна свобода людської свідомості від мовної картини світу, проте в її межах» [20, с. 21-22].

Значного впливу формування поняття зазнало завдяки теорії лінгвістичної відносності Е. Сепіра та Б. Ворфа, заснованої на засадах етнолінгвістики [20, с. 21]. Згідно з зазначеною теорією, «притаманні їй [мові] лексичні засоби відбираються через відповідні граматичні категорії, витворюючи специфічні способи розуміння довкілля, адаптації до нього, структурують особливу модель світу та різновид культури тощо» [27, с. 229].

У сучасному науковому дискурсі відсутнє єдине визначення поняття *мовна картина світу*. У короткому тлумачному словнику лінгвістичних термінів поняття визначають наступним чином: «членування предметного і поняттєвого світу засобами мови – словниковими, граматичними одиницями. У мовній картині світу відбиваються особливості сприймання мовцями навколишньої дійсності» [18, с. 93.].

За О. О. Селівановою мовна картина світу є «представленням предметів, явищ, фактів, ситуацій дійсності, ціннісних орієнтирів, життєвих стратегій, сценаріїв поведінки в мовних знаках, категоріях, явищах мовлення, що є семіотичним результатом концептуальної репрезентації дійсності в етносвідомості» [33, с. 365].

На думку В. В. Жайворонка мовна картина світу визначається як «мозаїкоподібна польова структура взаємопов'язаних мовних одиниць, що через складну систему фонетичних явищ, лексико-семантичних і граматичних значень, а також стилістичних характеристик відбиває відносно об'єктивний стан речей довкілля і внутрішнього стану людини, тобто загалом картину (модель) світу як таку» [19, с. 15].

Оскільки у рамках пропонованого дослідження найбільший інтерес для нас становить когнітивний та лексико-семантичний аспекти мовної картини світу, засновуючись на вищезазначених тлумаченнях, для подальшого аналізу визначаємо поняття *мовна картина світу* як інтерпретацію дійсності індивідумом, що відображається в системі фонетичних, граматичних та лексико-семантичних одиниць, погоджуючись, таким чином, з думкою А. Л. Лисиченко стосовно того, що будь-яка картина світу передбачає інтерпретацію дійсності, а не її об'єктивне відображення [26, с. 12].

Неможливість об'єктивного пізнання дійсності людиною вказує на значну роль суб'єктивного у формуванні мовної картини світу, де роль емотивної лексики визначається провідною, оскільки оцінка людиною об'єктів навколишнього світу формується зокрема і за допомогою емоцій. Оцінка дійсності, у свою чергу, впливає на її індивідуальну інтерпретацію певною особистістю.

Л. А. Лисиченко виокремлює три рівні мовної картини світу: *психоментальний превербальний (домовний) рівень*, який містить у собі збережені у пам'яті людини відбитки об'єктів та подій; *логіко-ментальний концептуальний (когнітивний) рівень*, для якого характерна наявність «узагальнених образів однорідних явищ»; та *лінгвальний рівень* – рівень відображення концептів у мовних одиницях [26, с. 6-7].

Послуговуючись наведеною класифікацією, до психоментального превербального рівня можна віднести власне і емоційну складову, яка вміщує «позитивний чи негативний досвід, пов'язаний із певним видом фізіологічної активності» [79, с. 310], до логіко-ментального – усвідомлення емоцій індивідом, а до лінгвального рівня – вербалізацію концептів емоцій.

Формування мовної картини світу починається з домовних уявлень, концептів, що згодом закріплюються на логіко-ментальному концептуальному рівні та знаходять своє відображення у мовних одиницях на лінгвальному рівні.

Проте варто зазначити, що формування мовної картини світу не є лінійним. Навпаки, рівні мовної картини світу є швидше взаємозумовленими факторами, ніж послідовними етапами [26, с. 8].

Вивчення лексичних одиниць потребує аналізу їхнього оточення, що складає речення, для семантичного дослідження якого, у свою чергу, «необхідно враховувати існування поняття сумісності можливих компонентів, які репрезентуються відповідними словоформами» [11, с. 7]. Аналіз іменника *злість*, з огляду на його місце у мовній картині світу, дозволяє висновувати, що первісним етапом зародження зазначеної лексеми стала емоція індивідуума як реакція на певні подразники, що отримує різні прояви, які згодом на лінгвальному рівні відобразилися у вербативах (*кричати, ридати, лаятися* тощо), що складають синоніміїний ряд, де «синоніми з'являються і всередині вже сформованої семантичної системи» [10, с. 223]. Згодом емоція злості та її прояви на концептуальному рівні закріпляться як реакція на певні однотипні подразники, емоція у різних її проявах набуде статусу поняття та закріпиться у свідомості. На лінгвальному рівні поняття буде відображатись у закріпленому за ним звуковому комплексі *злість*, а також набуде лексико-семантичних зв'язків, які формуватимуть його лексичне значення. З плином життєвого досвіду, людина, яка послуговується поняттям та лексемою *злість* у своєму мисленні, скоро виявить, що складність емоційного життя потребує більш різноманітних засобів лексичного вираження. Таким чином, навколо базової лексеми *злість* виникне лексико-семантичне поле, яке включатиме лексеми, що позначатимуть варіації емоції, наприклад, *гнів, розлюченість, скаженість*, ознаки характеру, пов'язані з емоцією злості, наприклад *жорстокість, суворість* тощо. Елементи лексико-семантичного мікрополя *злість* у процесі мислення людини також набуватимуть асоціацій, пов'язаних з відповідною емоцією та набуватимуть значень, що не стосуються емоційного життя людини, таким чином збагачуючи домовний рівень уявлень людини. Наприклад, лексема *агресія* стосуватиметься

не лише психічних процесів людини та їх фізичного прояву, а й використовуватиметься як поняття міжнародного права, позначаючи «неспровокований збройний напад однієї держави на іншу з метою загарбання її території, ліквідації або обмеження її незалежності» [36, с. 18].

Отже, превербальний рівень мовної картини світу з розвитком свідомості людини формує концептуальний рівень, що згодом відображається на рівні лінгвальному, який завдяки мисленню людини збагачує її уявлення про навколишній світ, що відображається на ментальному (домовному) рівні [26, с. 8]. Таким чином, мовна картина світу як відображає уявлення людини про себе та всесвіт, так і має безпосередній вплив на формування її уявлень про світ й, відповідно, формування оцінки людиною себе та явищ навколишнього світу.

1.2 Лексико-семантичне поле як сегмент мовної картини світу

Лінгвальний рівень мовної картини світу першочергово відображається в лексико-семантичній системі мови, оскільки в ній проявляється бачення світу людиною в його найменших відтінках.

«Лексико-семантична система – одна з найскладніших мовних систем, що зумовлено багатовимірністю її структури, неоднорідністю її одиниць, різноманітністю відображених у них відношень і відкритістю для постійного поповнення новими одиницями (словами та значеннями)» [24, с. 262]. Дослідження лексико-семантичної системи мови передбачає її структурування, яка сприяє подальшому аналізу структурних одиниць та їх співвідношення. Одним з інструментів аналізу одиниць лексико-семантичної системи є концепція лексико-семантичного поля, де лексеми впорядковані за принципом такої класифікації лінгвістичних об'єктів, яка засновується «на спільних ознаках, характерних для певного розглядуваного об'єкту» [8, с. 484].

Традиційно лексико-семантичне поле вважається сукупністю лексем, які охоплюють певну концептуальну сферу і мають певне семантичне

співвідношення. Проте, масштаби означеної сукупності лексем та характер зв'язку її одиниць у рамках лексико-семантичного поля залишаються предметом наукових дискусій [60, с. 67].

Теорія лексичного поля вперше була представлена німецьким вченим Й. Тріром [63, с. 57]. За Тріром лексичні поля є внутрішньо добре структурованими та узгодженими; вони охоплюють одне семантичне поле та чітко відокремлені від інших семантичних полів. Усі лексеми потрапляють в одне й лише одне лексичне поле, і жодне слово не залишається самостійним. Структура поля, таким чином, є «мозаїчною»: «слова з'єднуються, як частинки мозаїки, покриваючи всі аспекти певної сфери діяльності» [65, с. 238].

З розвитком теорії лексико-семантичного поля ідеї Тріра зазнали значної критики, оскільки наведена концепція не враховує численні «лексичні прогалини» та «розмитість» меж між полями та елементами всередині полів [62, сс. 118-134]. Важливою заувагою є і те, що подібний підхід дещо спрощує лексико-понятійний аспект лексико-семантичних полів, адже лексичні поняття здатні розширюватись, а словам властиво набувати нових значень [81, с. 12].

Недоліком зазначеного підходу є також нехтування складністю лексико-семантичної системи мови. Оскільки словам притаманна полісемія, а також існування переносних значень, видається логічним, що «під одним словом може розумітися інше, яке втім зберігає семантичний зв'язок з першою лексемою. Таким чином, усі поняття, які маються на увазі під словом, навіть якщо вони не оприявлені явно, належать до семантичного поля цього слова» [77, с. 78].

Вибір лексеми для здійснення комунікативного акту залежить від інтенцій та оцінки мовної ситуації адресантом, де у звістці спостерігається «співвіднесеність модальності з власною оцінкою до повідомлюваного» [6, с. 51]. Існування не лише експліцитних, а й імпліцитних виражень лексико-семантичного поля призводить до перетину лексико-семантичних полів та ілюструє відсутність чітких меж між полями. Особливо це стосується

художнього тексту, оскільки задача автора – не просто назвати емоцію, а передати її суть таким чином, щоб спрогнозувати і викликати емоції читача, адже «[е]моції допомагають відобразити об’єкти реальної картини світу та слугують формуванню мовної картини світу. Людина, емоційна за своєю природою, виступає активатором такого процесу, мова – засобом, а емоції – формою відображення об’єктивної дійсності» [7, с. 40].

Так, наприклад, лексико-семантичне поле негативних емоцій перетинається, з-поміж інших, з полем людського тіла, оскільки природньо, що емоції описують, в тому числі, й через їхні тілесні прояви: “He whirled back to them, hair flying, **eyes burning, hands clenched into fists**” (King S. The Institute. London: Hodder & Stoughton, 2020, 496 p., с. 79)¹ – ‘Нікі крутнувся назад до дітлахів – волосся майорить, **очі горять, руки стискаються в кулаки**’ (Кінг С. Інститут. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2020. 608 с., с. 109)². У зазначеному прикладі емоція злості описана автором за допомогою метафоричного виразу «*очі горять*» та словосполучення «*руки стискаються в кулаки*». Таким чином, хоча наведені лексеми не належать до аналізованого лексико-семантичного поля, вони використовуються для позначення негативних емоцій, де перетинаються вищезазначені лексико-семантичні поля.

Перетин лексико-семантичних полів спричиняється також полісемією лексем-конституентів. Так, вербатив *hurt* та лексеми, морфологічно похідні від нього, використовується як на позначення спричинення людині фізичного болю, так і емоційного страждання [54]:

“I’m gonna stick a needle in your arm and it’ll **hurt**, but be a good sport” (King, с. 60) – ‘Я зара’ тобі голку в руку встромлю, і воно **болітиме**, тож будь молодчинкою’ (Кінг, с. 86);

¹ Дібрані приклади з оригінального роману Stephen King “The Institute” тут і далі по тексту позначаємо *King*.

² Дібрані приклади з українського перекладу роману Стівена Кінга «Інститут» тут і далі по тексту позначаємо *Кінг*.

“The fact of his parents’ murder was still too fresh and **hurtful** for these letters to wake Luke from his half-dreaming state, but the news they contained was disturbing, all the same” (King, c. 185) – ‘Факт убивства батьків був ще надто свіжим і **болісним**, аби ці листи пробудили Люка від напівсновидницького стану, але новини все одно були тривожні’ (Кінг, с. 243). Для розуміння семантики слова у конкретному реченні ключову роль відіграє контекст, адже саме з контексту, всередині якого лексема фігурує, читач дізнається, про який саме вид болю йдеться.

Елементи лексико-семантичного поля не є рівноцінними, а їхнє співвідношення та, відповідно, структура лексико-семантичного поля залишаються предметом наукових дискусій. Науковець Е. Фінеган класифікує елементи лексико-семантичного поля за їхньою маркованістю, виокремлюючи базисні та марковані лексеми у межах поля. Так, іменники *сум*, *злість*, *відчай*, *страх*, *огида* відносяться до базисних, а *журба*, *туга*, *меланхолія*, *розлюченість*, *побоювання* – до маркованих. Існує два способи дослідження складу семантичного поля: індуктивний та дедуктивний. Для нашого дослідження ономасіологічний критерій щодо застосування у сфері типології словесних об’єднань є більш виправданим, адже «аналіз лінгвістичного матеріалу від понять до мови відповідає природному процесу мовної об’єктивації думки для вираження того чи іншого поняття або фрагменту дійсності» [9, с. 157]. Базисні лексеми, які утворюють ядро та часто відносяться до семантичних примітивів, опановуються мовцями раніше, часто складаються з однієї морфеми, використовуються частіше та мають ширшу семантику, ніж марковані [61, с. 180]. Натомість ядерно-периферійне відношення «репрезентує напрям таксономії лексичних одиниць від лексикографічних дефініцій конкретних семем до їх узагальнення та виокремлення ядра» [9, с. 157]. Фінеган слушно зауважує, що за такого порядку ядерні лексеми мають ознаки, які притаманні базисним лексемам. Так, наприклад, іменник *злість* складає ядро до периферійних

лексичних одиниць *лютість*, *скаженість*, *ярість*. Як зазначає вітчизняний мовознавець М. П. Кочерган, «у ядрі містяться найважливіші слова, вони пов'язані між собою сильними семантичними відношеннями й утворюють синонімічні, антонімічні і родо-видові групи. На периферії містяться функціонально менш важливі слова, які, як правило, належать і до іншого лексико-семантичного поля». [24, сс. 266-267].

Таку саму думку про структуру лексико-семантичного поля, яке складається з центру та периферії, знаходимо у розвідках науковиці О. О. Селіванової, яка зазначає, що «[д]о центру входять найуживаніші слова з яскравим інтегральним значенням, [а] периферія характеризується значно меншою частотністю вживання, стилістичною забарвленістю» [33, с. 282].

Хоча науковий дискурс не визначається однорідністю думок стосовно визначення структури лексико-семантичного поля, його елементи диференціюють переважно за функціональністю, частотою вживання, стилістичним забарвленням. Для подальшого дослідження зосередимося на теорії ядерно-периферійної структури лексико-семантичного поля за авторства М. Кочергана.

Оскільки пропоноване дослідження головно зосереджується на лексико-семантичному полі негативних емоцій, яке охоплює широкий спектр лексем, доцільно виокремити менші структурні угруповання – лексико-семантичні мікрополя, кожне з яких має власне ядро – лексему, яка визначається частою вживання, широкою семантикою та яскравим інтегральним значенням. Можливість поділити лексико-семантичне поле на парадигматично менші структурні одиниці демонструє ієрархічний зріз поля. Таким чином, в межах лексико-семантичного поля можна виділити горизонтальну вісь, що відображає ядерно-периферійну структуру поля та вертикальну, яка демонструє ієрархічну будову поля [16, с. 26].

У сучасному лінгвістичному дискурсі немає єдиного погодженого принципу групування лексем у лексико-семантичне поле. Питання про важливість формування лексико-семантичного поля лексемами однією чи різними частинами мови залишається відкритим. Оскільки основу лексико-семантичного поля становить семантична спорідненість, вважаємо, що морфологічна складова не відіграє визначної ролі у рамках поля. Таким чином, погоджуємося з думкою, що лексико-семантичне поле утворюється словами, що належать до різних частин мови, та які характеризуються семантичними відношеннями між собою [84].

Важливим етапом дослідження лексико-семантичного поля вважаємо визначення лексем на позначення мікрополів, що включає не лише відбір лексем за семантичними ознаками, а й урахування єдиної морфологічної форми для кожної аналізованої лексеми. Формуючи власну теорію лексико-семантичного поля та формулюючи поняття «семантичних примітивів», А. Вежбицька виокремлює орієнтовну макроструктуру предикатів, згрупованих у категорії [60, с. 76]. Предикативний підхід до виокремлення лексем для позначення мікрополів вважаємо найбільш доцільним з огляду на структуру англійської мови та слушну заувагу про те, що [с]истематизація предикатів, основана на семантиці, передбачає, з одного боку, синтезувальний характер, адже співвідносна з логічними категоріями мислення, а з іншого – неминуче буде позначена прагненням дослідника деталізувати відтінки значень» [13, с. 70].

У рамках пропонованого дослідження були виокремлені наступні мікрополя:

1. Мікрополе *to be angry*

“Some of them, disoriented and **angry**, have tried to attack me” (King, с. 101) – ‘Дехто, розгублений і **розлючений**, намагається на мене напасти’ (Кінг, сс. 137-138).

2. Мікрополе *to fear*

“Sha says he’s crying because he’s **scared**. She told him that was normal. She told him they’re all **scared**” (King, с. 184) – ‘Ша каже, він плаче, бо йому **страшно**. Вона йому сказала, що це нормальна реакція. Сказала, що їм усім **страшно**’ (Кінг, с. 241).

3. Мікрополе *to be sad*

“Go away, Luke. I need **to be sad** on my own now” (King, с. 168) – ‘Облиш мене, Люку. Тепер я маю самотою **пожуритися**’ (Кінг, с. 224).

4. Мікрополе *to be anxious*

“Avery was staring up at her **anxiously**, scratching his arms, pinching his nose, and generally looking like he needed to pee” (King, с. 208) – ‘Ейвері **напружено** дивився на неї, чухав руку, смикав носа і взагалі мав такий вигляд, наче йому хотілося в туалет’ (Кінг, с. 271).

5. Мікрополе *to hate*

“She raised her voice. ‘Are you there? Are you listening? I hope you are, because I **hate** you and I want you to know it! I **HATE YOU!**’” (King, с. 168) – ‘Вона підвищила голос: Ви там є? Слухаєте мене? Сподіваюся, що так, бо я вас **ненавиджу** і хочу, щоб ви про це знали! Я ВАС **НЕНАВИДЖУ!**’ (Кінг, с. 225).

6. Мікрополе *to be disgusted*

““Stop with the teeth,” Gladys said. “That’s a **disgusting** sound”” (King, с. 316) – ‘Припини цокотіти зубами, – сказала Гледіс. **Огидний** звук’ (Кінг, с. 402).

7. Мікрополе *to be desperate*

“Luke stared at them **desperately**, spit running down his chin, sure they would be the last faces he would see... and then his throat unlocked” (King, с. 140) – ‘Люк із **відчаєм** вдивлявся в лікарів, підборіддям стікала слина, і він уже був певен, що це останні обличчя, які він побачить у житті... аж раптом горло розклепилось’ (Кінг, с. 187).

8. Мікрополе *to be depressed*

“You sound like a man suffering from **depression**” (King, с. 28) – ‘Схоже на те, що у вас **депресія**’ (Кінг, с. 45).

Всередині своєї структури лексико-семантичне поле має парадигматичні зв'язки, до яких в контексті структури поля відносимо синоніми, антоніми, гіпоніми та гіпертоніми [24, сс. 265-267].

Що стосується лексико-семантичного поля негативних емоцій, особливо важливими вважаємо синонімічні зв'язки, оскільки саме синонімічний ряд виражає спільність семантичного змісту, притаманну конститuentам лексико-семантичного поля, а також «відрізняються відтінками значень чи експресивними та стилістичними особливостями» [10, с. 223]. Антонімічні зв'язки притаманні передусім лексико-семантичним полям, що охоплюють ширший спектр лексем, адже лексико-семантичне поле емоцій охоплює як негативні, так і позитивні емоції. Отже, антонімічні зв'язки відіграють значну роль у межах лексико-семантичного поля негативних емоцій, адже жодне поняття у свідомості мовця не існує окремо від інших. Так, без поняття сум, у людській свідомості не існувало б уявлення про радість. Таким чином, антонімічні зв'язки є частиною лексико-семантичного поля та можуть слугувати засобами його вираження:

“**No one was happy about it, least of all me** – I liked my job and I liked the Gulf Coast – but it was the best solution” (King, с. 12) – ‘**Такий варіант небагатьом сподобався, і менш за все мені**, бо я любив свою роботу і любив узбережжя Мексиканської затоки, та кращого виходу не було’ (Кінг, с. 23).

Процес відбору конститuentів кожного окремого мікрополя та лексико-семантичного поля у цілому вважається суб'єктивним та умовним. З огляду на теоретичне підґрунтя вивчення теми у межах дослідження лексико-семантичного поля негативних емоцій у жанрі хоррор на матеріалі художнього твору були визначені такі етапи добору конститuentів:

1. Аналіз лексико-семантичного складу художнього твору.

2. Визначення семантичної основи лексико-семантичного поля.
3. Визначення ядерних лексем мікрополів.
4. Добір лексичних одиниць, значення яких виражає окреслену семантичну основу або тих, які у певному контекстуальному обрамленні імпліцитно виражають обрану семантичну основу.

Висновуючи, варто зазначити, що лексико-семантичне поле – це парадигматичне об'єднання лексем одного або декількох граматичних розрядів, що мають спільну семантичну основу та експліцитно або імпліцитно її виражають. Лексико-семантичне поле має ієрархічну структуру та може бути поділене на менші структурні угруповання – мікрополя, а також має ядро та периферію, яким притаманні характерні ознаки, проте, між ними відсутня чітка межа. Лексико-семантичні поля пов'язані між собою та можуть перетинатись, а «зв'язок між полями забезпечує безперервність семантичного простору, об'єднує всі поля в одну лексико-семантичну систему мови» [24, с. 212].

1.3 Стівен Кінг як майстер емоційного впливу на читача

«Літературний простір роману [...] зачіпає різні рівні авторського світогляду (часовий, соціальний, культурний тощо)» [45, с. 272], а художня література тісно пов'язана з відображенням емоційного життя людини. У художніх текстах сюжетні лінії супроводжуються передачею емоційного досвіду персонажів, а сам текст «містить не просто мову, а передусім репрезентує виражені мовою думки та почуття автора» [44, сс. 14-15]. К. Отлі вважає, що вся світова художня література від початку свого існування ґрунтується на «розповідях про емоції» [75, с. 6].

Завдяки здатності людини до проявів емпатії, читачу притаманно сприймати та відчувати емоції персонажів, співчувати та переживати всі трагічні та щасливі перипетії сюжету. Емпатія – емоційна реакція індивіда, яка спричинена емоційним станом іншого суб'єкта та відповідає емоційному стану

останнього [59, с. 5]. Хоча ідея про те, що емоції вигаданих персонажів художніх творів викликають емпатію може вважатись парадоксальною [89], С. Кінн зазначає, що художній літературі властиво викликати емпатію легше, ніж справжнім життєвим ситуаціям, оскільки знайомство з художнім твором дозволяє читачу усвідомити, що описані емоції персонажів є вигаданими, а тому адресант позбувається скептицизму, притаманного його сприйняттю емоцій інших людей у реальному житті [67, сс. 28-29]. Науковець висновує, що за допомогою опису негативних емоційних станів персонажів у читача легко викликати емпатію [67, с. 72]. Створення такого емоційного поля тісно пов'язане з майстерністю автора, адже не кожний твір здатний викликати емоції чи навіть зацікавленість. Стівен Кінг є найпопулярнішим сучасним автором художніх творів у жанрі хоррор [71, с. 42], тому вважаємо, що його літературний доробок може слугувати джерелом дослідження засобів емоційного впливу на читача.

Однією з важливих характеристик, притаманних творчості Стівена Кінга є реалістичність його творів, де найхімерніші вигадки, надлюдські можливості його персонажів, поєднуючись з деталями реального життя, існують у системі моральних цінностей і норм, що визначають обличчя сучасної людини. Саме ця риса твору забезпечує емпатичний відгук читача, оскільки він безпомилково розпізнає емоції, які пережив, а також створює проєкцією власного досвіду на події змальовані у художньому тексті [76, с. 124].

У своїх сюжетах Стівен Кінг «досліджує не стільки надприродне, скільки труднощі, що спіткають людство, яке виживає у несправедливому 'раціональному світі'» [85, с. 107]. На протистоянні особистості та «несправедливого світу» ґрунтується сюжет аналізованого у дослідженні роману «Інститут», де жахиття сплітаються з елементами постмодерної фантастики, створюючи «реальність, [яка] кидає виклик гіперреальності, відображаючи й долаючи гіперреальний світ» [47, с. 206]. Головний персонаж твору Люк Елліс, дванадцятирічний хлопчик-вундеркінд із надприродними здібностями, стає

жертвою викрадення та потрапляє до організації під назвою Інститут, яка служить величезною лабораторією для використання паранормальних талантів своїх юних в'язнів, що призводить до їхньої швидкої загибелі.

Хоча подібні події є фантастичними за своєю природою, важливу роль у реалістичності подій, що розгортаються в романі, відіграє його підтекст. Організація Інститут відображає собою державну систему, яка існує на основі насильства над індивідом, пригнічення волі та використання потенціалу з певною метою. у своїх цілях. Читач щоразу потрапляє на типові ознаки подібної державної системи:

- *неправомірне використання силових засобів контролю над громадянином*: “Tony stood by with his zap-stick, ready to administer a jolt if Luke voiced any disagreement” (King, с. 160) – ‘Тоні стояв поруч зі своїм електричним кийком, готовий вдарити струмом, якщо Люк почне виказувати непокору’ (Кінг, с. 214);

- *контроль владою за доступом до інформації*: “He opened Firefox and typed AOL log-in. The blue screen came back, this time with a pulsing red circle in the middle. A soft computer voice said, ‘I’m sorry, Dave, I’m afraid I can’t do that’” (King, с. 98) – ‘Він запустив браузер «Firefox» і набрав «AOL вхід». Повернувся синій екран, цього разу в центрі блимало червоне коло. Лагідний комп’ютерний голос промовив: «Вибач, Дейве, на жаль, я не можу цього зробити»’ (Кінг, с. 134);

- *дегуманізація громадян*: “‘It’s not as though the Ellis boy or Iris Stanhope are especially valuable. We don’t call them pinks for nothing.’ He made a pish sound, and waved his hand” (King, сс. 145-146) – ‘Ви так говорите, наче цей Елліс або Айріс Стенгоу становлять якусь особливу цінність. Ми ж не просто та називаємо їх «рожевими». Він пшикнув і помахав рукою’ (Кінг, с. 195). Таким чином створюється суспільство, де «людство відмовляється від гуманістичних ідей для досягнення надмети: створення ідеальних світів для їх окремих

прошарків та вибудовування такої моделі, де привілейовані громадяни зможуть керувати долями та життями інших» [46, с. 53];

- *приниження гідності громадянина з метою морального пригнічення*: “The room was loaded with high-tech equipment, and this man was preparing to take his temperature in the lowest-tech way imaginable. Why? To break me down, Luke thought. To make sure I understand that I’m a guinea pig, and when you have guinea pigs, you can get the data you want any old way you want” (King, с. 124) – ‘Тут у кабінеті повно високотехнологічного обладнання, а цей чоловік збирався міряти температуру таким застарілим методом, що й складно уявити. Чому? «Щоб мене зламати, – подумав Люк. – Щоб я стовідсотково усвідомив себе лабораторним щуром, а коли маєш справу з лабораторним щуром, то показники можна знімати такими застарілими способами, якими тобі заманеться»’ (Кінг, с. 166).

- *виправдання злочинів наявністю зовнішнього ворога та необхідністю захисту від нього*: “This is not an arms race but a mind race, and if we lose, the consequences would be more than dire; they would be unimaginable. You may only be twelve, but you are a soldier in an undeclared war” (King, с. 102) – ‘Тривають перегони, тільки не військових, а ментальних здібностей, і якщо ми програємо, наслідки будуть не просто жахливі, а катастрофічні. Хоча тобі всього дванадцять, ти став солдатом у цій неоголошеній війні’ (Кінг, с. 140).

У романі також представлені типові моделі поведінки людей, які існують всередині системи, серед представників яких виокремлюється образ *маленької людини*, яка «стає причиною прийняття іншої філософії життя, так само як і рушійною силою революцій» [51, с. 89]. Таким бунтівником на сторінках роману Стівен Кінг зображує Ніка Вільгольма – підлітка, який висловлює протест будь-якими доступними йому способами: “Nicky, who had fought their tests, and fought the men from Back Half when they came to get him, the one who never gave up” (King, с. 169) – ‘Нікі, який опирався тестам, опирався чоловікам із Задньої половини, що прийшли забрати його, – хлопця, який ніколи не здавався’ (Кінг, с. 225).

У результаті неспроможності одних людей добитися успіху у житті через брак волі, яка допомагає подолати непереборні перепони, та «виховування» у собі вміння пристосовуватися до певних обставин «породжує класи людей, які вважають себе володарями світу й тих, хто підкоряється першим» [51, с. 90]. Представницею останніх у романі постає образ пристосуванки Фріди, яка обирає співпрацю зі злочинною системою заради власного комфорту: “He didn’t need to read Frieda’s mind to know she had tricked him into telling her stuff, then snitched on him; who else could it have been?” (King, с. 322) – ‘Йому не потрібно було читати думки Фріди, щоб знати, що вона його обдурила, аби вивідати правду, а тоді настукала; звідки ж іще вони могли дізнатися?’ (Кінг, с. 409).

Емоційний вплив описаного зачину сюжету підсилюється тим фактом, що головний персонаж роману – дитина. У своєму емпіричному дослідженні емпатичної реакції читача на художню літературу, С. Кінн зазначає, що романи, у сюжетах яких діти піддаються несправедливому чи жорстокому поводженню, мають тенденцію викликати емпатію читача, незалежно від того, чи ідентифікує читач себе з персонажем [67, сс. 69-70]. Оскільки дитинство характеризується емоційним станом беззахисності, в «Інституті» образ головного персонажа-дитини слугує гіперболізацією стану безпорадності, що супроводжує середньостатистичного непривілейованого індивіда всередині системи.

Реалістичність та привабливість образів персонажів також є важливою складовою емоційного впливу на читача, адже, як стверджує сам Стівен Кінг, герої, які «полюбляться» читачеві є найважливішим елементом його творів, без якого неможливо викликати емоцію жаху, адже «жах протиставляється всьому, що в нашому розумінні є хорошим та нормальним» [86, с. 253]. Стівен Кінг має гуманістичні погляди на життя та людей навколо, і це знаходить своє відображення в його творчості. Саме тому персонажі творів Кінга здаються знайомим та близькими читачеві та, відповідно, простіше викликають емпатію [86, с. 251].

Важливо зазначити, що аналізований у пропонованому дослідженні жахастик Стівена Кінга «Інститут», як і більшість його творів передбачає певні особливості емоційного впливу на читача, специфіка художнього тексту, чия жанрова приналежність у сучасній культурі визначається поняттям *хоррор*, полягає у досягненні певної прагматичної цілі – передачі читачеві емоційного стану страху, переляку та нервового збудження. У художній літературі жанру хоррор емоції читача віддзеркалюють певні, але не всі, емоції протагоністів. Такий ефект є однією з ключових особливостей хоррору, адже не кожному жанру притаманно відтворити емоційний стан персонажів у рецепції адресата [55, с. 18].

Виходячи з наведеної теорії, особлива роль у творах цього жанру приділяється прояву емоційних станів героїв творів, які у процесі знайомства з літературним доробком переймає читач. Такий прояв відбувається як шляхом безпосередньо опису емоційного стану персонажа, так і через зовнішній прояв внутрішнього стану персонажа [69, с. 6].

Опис емоційного стану персонажа у художньому тексті може міститися у:

- прямій номінації емоційного стану персонажа автором: “They watched, fascinated and a little **afraid**, as Luke raised his hands to the sides of his narrow, intense face” (King, с. 47) – ‘Зачаровані, трохи **налякані** батьки дивилися, як Люк підняв долоні до скронь, обабіч видовженого, зосередженого обличчя’ (Кінг, с. 68);
- прямій номінації емоційного стану персонажа персонажем: “I’m **scared** to death of the lights” (King, с. 190) – ‘І я до смерті **боюся** цих вогників’ (Кінг, с. 249);
- прямій номінації емоційного стану персонажа іншим персонажем: “If they know I’m here, they’ll come for me. Probably with guns. Because they’re **scared** to death someone might believe me” (King, с. 329) – ‘Якщо вони дізнаються, що я тут, то прийдуть по мене. Найпевніше, зі зброєю. Бо до смерті **бояться**, що хтось мені повірить’ (Кінг, с. 419).

До зовнішніх проявів внутрішнього стану персонажа можна віднести фізіологічні та тілесні характеристики емоційного стану. Хоча вважається, що неможливо точно визначити, яка емоція стоїть за певним фізіологічним проявом, оскільки вони вирізняються залежно від особистості [55, с. 25]. Варто зазначити, що у подібних випадках вирішальну роль щодо ідентифікації читачем емоцій персонажа відіграє контекст. Так, наприклад, під час вирішальної розмови Люка з представником інституту Стекгаусом, від якої залежало, чи залишаться друзі Люка живими, автор вказує на емоційний стан Люка так: “Luke was sweating heavily, and not just because the night was humid” (King, с. 417) – ‘Люк рясно пітнів, і не лише тому, що ніч видалася теплою’ (Кінг, с. 525). За відсутності контексту, читачеві було б складно визначити емоційний стан персонажа за фізіологічною ознакою «*sweating heavily*», оскільки він міг бути спричинений низкою психологічних або фізіологічних чинників. Проте усвідомлюючи описану ситуацію, читач розуміє, що Люк рясно пітніє через високий рівень тривоги.

Особливої майстерності автора потребують описи неочікуваних та неочевидних емоційних станів персонажів. Людська психіка є складною за своєю природою, а емоції часто суперечать одна одній. Людина може відчувати небажані емоції, або ті, що здаються нелогічними та безпідставними. Одна емоція часто супроводжується низкою інших. Різноманітність, динамічність, неоднозначність, притаманні емоційному життю людини знаходять своє відображення у літературі [69, сс. 18-20], що створює реалістичну картину існування персонажів у художньому просторі. Наприклад, Стівен Кінг описує почуття подруги Люка, Каліші, коли вона та інші діти в інституті використовувалися як знаряддя вбивства владних людей за допомогою своїх паранормальних здібностей: “She didn’t know about the others, but for her, this was the absolute worst part of movie nights” (King, с. 335) – ‘Вона не знала про інших, але для неї це була найгірша частина кіновечорів’ (Кінг, с. 426). Її почуття зрозумілі читачам, адже раніше автор зазначав про те наскільки ненависним для

дітей було перебування в інституті та огидною «місією», яку вони мали виконувати, часто не усвідомлюючи про наслідки дій. Проте далі автор додає: “She hated that it felt good. She hated that feeling of levers just waiting to be yanked. Begging for it!” (King, с. 335) – ‘Вона ненавиділа те, наскільки це приємно. Ненавиділа відчуття важелів, які лише й чекають, щоб їх натиснути. Просто молять про це!’ (Кінг, с. 426). Емоція насолоди суперечить ненависті Каліші та інших дітей до співробітників інституту, які експлуатують їхні здібності, тому є неочікуваною для читача, але водночас і зрозумілою: людині властиво насолоджуватись владою та могутністю, які відчувала Каліша та її друзі.

Мова – «гнучкий» матеріал, який постійно розвивається, через «[з]датність мови до відображення соціокультурних процесів та адаптації до нових комунікативних потреб проявляється в еволюції лексичної системи, оскільки слово постає основною номінативною, комунікативною і когнітивною одиницею» [52, с. 19]. Лексика, що називає емоції є важливим чинником щодо формування емоційного впливу на читача, адже «з її допомогою автор художнього тексту цілеспрямовано наділяє твір певною емоційною атмосферою, розраховуючи на певну реакцію читача, тобто на бажаний вплив від сказаного» [14]. Стівен Кінг у своїх творах використовує лексику, що називає емоції, не лише стосовно персонажів, як було зазначено вище, а й до неживих об’єктів, створюючи необхідний фон для розвитку подій: “Sheriff John leaned back. His chair groaned more despairingly than ever” (King, с. 31) – ‘Шериф Джон відкинувся на спинку крісла, і воно видало стогін – аж розпачливий’ (Кінг, с. 49). Безсумнівним залишається той факт, що атмосфера, місце, оточення та середовище відіграють значну роль у художніх творах жанру хоррор [83, с. 1].

Окрім лексичних засобів, що безпосередньо називають чи вказують на емоційний стан персонажа, важливим чинником афективного впливу на читача є стилістичні засоби, якими послуговується автор, адже «стилістичні прийоми є

невід’ємним елементом композиції художнього твору, формують його емоційне тло та допомагають у здійсненні прагматичного впливу на реципієнта» [15, с. 12].

Стівен Кінг провокує емоційний відгук читачів, використовуючи стилістичний засіб порівняння, відсилаючи читачів до подій Другої світової війни та звірств, скоєних нацистською Німеччиною. Одного з лікарів інституту автор вустами головного персонажа порівнює з відомим нацистським лікарем Йозефом Менгеле [2, с. 33]: “‘His name is James Evans,’ Luke said. ‘And he’s a doctor. Just like Josef Mengele was’” (King, с. 391) – ‘Його звали Джеймс Еванс, – сказав Люк. – І він сам лікар. Як Йозеф Менгеле’ (Кінг, с. 496).

Для підсилення співчуття читачів до головного персонажа автор використовує гіперболу: “The back half of Back Half – Ward A, Gorky Park – was a long, high room that looked to Luke like the sort of abandoned factory where shoot-outs always happened at the end of the action movies he and Rolf had liked to watch a thousand years ago, back when he had been a real kid” (King, с. 366) – ‘Задня половина Задньої половини – палата «А», «Овочебаза» – виявилася довгою кімнатою з високою стелею, що нагадувала Люку якесь покинуте фабричне приміщення, де в кінці зазвичай відбувається стрілянина у фільмах, які вони з Рольфом любили дивитися ще тисячу років тому, коли він був справжньою дитиною’ (Кінг, с. 465). Хоча перебування Люка в інституті тривало близько двох місяців, автор описує цей період часу як *«тисячу років»*, підкреслюючи наскільки тяжким та нестерпним воно було.

Для більш образного та влучного опису емоційних станів персонажів автор вдається до використання метафор: “He was so startled by his name out of her mouth that he almost answered, but she went on before he could, and what she said next put a dagger of ice into his heart” (King, с. 352) – ‘Було так неочікувано почути власне ім’я від неї, що він ледь не відгукнувся, але Морін продовжила, і її слова загнали крижаний клинок йому в серце’ (Кінг, с. 448). Люк дізнається, що Морін, жінка, яка допомогла йому втекти з інституту, скоїла самогубство. Коли хлопець почув

голос жінки, яка звернулася до нього на запису, він відчув, що її слова «*загнали крижаний клинок йому в серце*». Таке вживання використане для підкреслення високого рівня морального болю, який Люк відчув у згаданий момент.

На сторінках роману Стівена Кінга натрапляємо на випадки використання чорного гумору, що додає негативного емоційного забарвлення тексту: “More caretakers appeared, either saw or felt what was happening, and retreated, some few down the stairs to the crematorium (a dead end in more ways than one), others back to the staff lounge or the doctors’ lounge beyond it” (King, с. 359) – ‘З’явилися нові доглядачі, які чи то почули, чи то відчували, що відбувається... і відступили, деякі – вниз сходами крематорію (а це мертвий кут, і не лише метафорично), інші – назад до кімнати для персоналу чи лікарської кімнати позаду’ (Кінг, с. 456). В контексті речення, крематорій, де спалювали тіла дітей-резидентів інституту, стає для доглядачів глухим кутом, з якого немає виходу – «*a dead end*». Проте зазначений вираз також вживається для того, щоб прямо вказати на призначення крематорію. Тож, подвійне значення виразу стає основою використання прийому чорного гумору у наведеному прикладі.

За допомогою сарказму, підкреслюється невдоволеність або презирливе ставлення персонажів до когось або чогось. За допомогою стилістичного засобу Стівен Кінг підсилює емоційну напругу діалогів: “Once you have somewhere between thirty-five and forty children crammed into a big yellow school bus with DENNISON RIVER BEND on the side, where do you plan to take them? Always remembering that the majority have no minds left?” “Disneyland,” Luke said” (King, с. 418) – ‘Коли ти втиснеш тих тридцять п’ять – сорок дітей у великий жовтий шкільний автобус із написом збоку «ДЕННІСОН-РІВЕР-БЕНД», куди ти їх повезеш? Май на увазі, що в більшості з них розуму не залишилося. – У «Диснейленд», – відповів Люк’ (Кінг, с. 526). У діалозі Люка та представника інституту Стекгауса, Люк саркастично відповідає, що забере дітей, що вимушено перебувають в інституті до Диснейленду. Таким чином, Люк водночас дає

Стекгаусу зрозуміти, що не має наміру повідомляти йому свої плани та висловлює свою зневагу до Стекгауса та до інституту у цілому.

Важливу роль у здійсненні емоційного впливу на читача відіграють стилістичні засоби, засновані на принципі повтору. Наприклад, для підкреслення емоції страху, що відчуває Люк, автор використовує епіфору: “That was paranoid, but the *situation* was paranoid” (King, с. 122) – ‘Параноїдальні думки, проте сама ситуація параноїдальна’ (Кінг, с. 163).

Враховуючи все вищезазначене, висновуємо, що роман Стівена Кінга «Інститут» є прикладом майстерності автора та його вміння впливати на емоційний відгук читача. Такий ефект досягається як завдяки особливостям сюжету та зображенню героїв твору, так і за рахунок лексико-семантичних та стилістичних засобів.

Висновки до першого розділу

У першому розділі наукової розвідки виробляється теоретична основа подальшого дослідження лексико-семантичного поля негативних емоцій у жанрі хоррор.

Поняття мовна картина світу у рамках дослідження розглядається у когнітивному та лексико-семантичному вимірах та визначається як інтерпретація дійсності індивідумом, що відображається у системі фонетичних, граматичних та лексико-семантичних одиниць. Науковці зазначають про існування трьох рівнів мовної картини світу: *превербального, логіко-ментального та лінгвального*.

Структурним елементом *лінгвального рівня* мовної картини світу є лексико-семантичне поле – «сукупність лексичних одиниць, які об'єднані спільністю змісту (іноді й спільністю формальних показників) і відображають поняттєву, предметну або функціональну подібність позначуваних явищ» [24, с. 265]. Для подальшого дослідження було запропоновано зосередитись на теорії ядерно-периферійної структури лексико-семантичного поля, де поле негативних емоцій було поділене на вісім менших структурних угруповань – мікрополів.

Аналіз роману «Інститут» дозволив визначити основні засоби емоційного впливу на читача, якими послуговується у своїй творчості Стівен Кінг. До них належать *реалістичність твору*, яка у певних випадках зумовлена наявністю підтексту; *особливості зображення художніх образів героїв твору*, зокрема майстерне, з увагою до деталей, зображення автором внутрішнього світу героїв, їхніх емоційних станів; *використання емотивної лексики та стилістичних засобів*, через призму яких автор ввертає читачів у вир подій, змушуючи мандрувати сторінками роману.

РОЗДІЛ II. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ ЖАНРУ ХОРРОР

2.1 Методологічні засади вивчення жанру хоррор в американській літературі

Творчий доробок Стівена Кінга став матеріалом для низки сучасних досліджень жанру хоррор в американській літературі. У рамках розділу зосередимось на методологічних засадах здійснених наукових розвідок.

У праці 2017 року “The Linguistics of Stephen King: Layered Language and Meaning in the Fiction” науковець James A. Anderson досліджує художні твори Стівена Кінга, використовуючи критичну теорію, розроблену на основі лінгвістичних наукових праць, зосереджуючись на текстовому коді, або метамові аналізованих творів. Дослідження ґрунтується на теоріях структуралізму, семіотики, деконструктивізму та постструктуралізму. В окремих випадках дослідник послуговується іншими постмодерністськими теоріями, включаючи марксистську, феміністичну та психоаналітичну критику. У своїй розвідці автор спирається на ідеї Жана Бодрійяра, Жака Дерріда, Жана-Франсуа Ліотара, Цватана Тодорова та інших. У світлі дослідження особливий інтерес для науковця становить теорія Ролана Барта, в якій стверджується, що будь-який твір спирається на серію кодів, що створюють значення. Хоча основна частина роботи присвячена текстуально-лінгвістичному дослідженню творів Стівена Кінга, розвідка видається корисною також у світлі дослідження механізмів та структури мови, оскільки «література слугує не лише основною галуззю, для вивчення якої мова є відправною точкою, але й основною галуззю, вивчення якої може пролити нове світло на властивості самої мови» [42, сс. 7–8].

Пізніше у праці 2020 року “Excavating Stephen King: A Darwinist Hermeneutic Study of the Fiction” James A. Anderson розширює своє попереднє дослідження, аналізуючи твори Стівена Кінга у світлі не лише лінгвістичних, а й

еволюційних теорій, зазначаючи, що жоден критичний метод сам по собі не є вичерпним та здатним повністю пояснити зміст літературного твору. Використані у дослідженні лінгвістичні методи, що спираються на теорії семіотики, деконструктивізму та інших постмодерністських ідей, вбачаються автором корисними для висвітлення певних тем у рамках літературного твору. Наратологічні та структуралістські методи, якими послуговується автор, допомагають ідентифікувати та окреслити наративні техніки та методи, які демонструють структуру аналізованих творів та використані у творах механізми утримання уваги читача. У праці також використані ідеї літературного дарвінізму, на основі яких автор пояснює, чому деякі художні твори не лише набувають популярності серед читачів, а можуть ставати частиною колективного несвідомого. Як зрозуміло з назви дослідження, автор пропонує власну методологічну теорію – дарвіністсько-герменевтичний метод, який поєднує у собі ідеї постмодерністських теорій з ідеями літературного дарвінізму, що, у свою чергу, включають еволюційні, антропологічні, психологічні, лінгвістичні, наратологічні та навіть нейролінгвістичні теорії [41, xviii-xix].

Науковці Tony Magistrale та Michael J. Blouin, відомі своїми дослідженнями жанру хоррор та, зокрема, творів Стівена Кінга, розглядають романи письменника крізь призму нового історизму, з оперттям на працю “Stephen King and American History”, опубліковану у 2020 році. У розвідці подано аналіз романів Кінга у світлі визначних подій американської історії. Не зважаючи на те, що Стівен Кінг стверджує, що його твори не містять політичного підтексту, автори погоджуються з думкою Елізабет Фокс-Дженовезе стосовного неможливості позбавлення людського існування його історичних чи політичних вимірів [70].

Досліджуючи роман Стівена Кінга «Воно» у праці “Between the lines: Spatial language and its developmental representation in Stephen King’s IT” 2002 року, Willie van Peer та Eva Graf аналізують лінгвістичне маркування

простору з точки зору теорії когнітивної лінгвістики, спираючись також на прагматично орієнтований корпусний підхід до граматики англійської мови [80, с. 133]. Дослідження дозволило дійти висновку, що запропонований аналіз містить очевидні результати стосовно описів просторових механізмів мови, які сприяють зображенню складних психічних явищ як когнітивного, так і емоційного типу, а теорія когнітивної стилістики може використовуватись для подальшого розкриття деяких глибших явищ, прихованих у мові та її стилістичних варіаціях [80, с. 148].

У своїй дослідницькій праці “Stephen King and the Uncanny Imaginary” 2023 року Erin Mercer пропонує детальний аналіз художніх творів письменника, спираючись на психоаналітичний підхід та, зокрема теорії З. Фрейда. У рамках такого підходу твори автора позиціонуються не лише з точки зору вміщення прихованого змісту, а і здатності продукувати зміст [72].

Аналіз наукових доробків свідчить про те, що твори Стівена Кінга становлять значний інтерес для дослідників-мовознавців, але й представників інших гуманітарних галузей. Комплексний та мультисциплінарний підхід до вивчення жанру видається доцільним з огляду на його різнобічність та тенденцію рефлексувати над соціальними, політичними, історичними, психологічними та ін. проблемами, адже «художня література жанру хоррор є, власне, кривим дзеркалом, яке відображає часто спотворений та іронічно правдивий образ нашого суспільства, громади та нас самих» [66, с. 12]. Огляд методологічних засад сучасних наукових розвідок жанру хоррор дозволив сформулювати власну методологічну базу дослідження.

Оскільки роман Стівена Кінга «Інститут» розглядається крізь призму теорії лексико-семантичного поля, основу методологічного підґрунтя вивчення твору складає **компонентний аналіз**, суть якого визначається ідентифікацією конкретних ознак з-поміж різних мовних одиниць та використання дібраних

характеристик для диференціації лексем та подальшого об'єднання їх у групи [39, с. 42].

Поняття *компонентний аналіз* було уперше впроваджене американськими антропологами У. Гуденафом та Ф. Лаунсберсі у 1956 році. Вони розробили методику аналізу лексики за допомогою компонентного підходу, яка надалі отримала розвиток у лінгвістиці. У 70-80 рр. XX ст. компонентний аналіз використовувався для дослідження лексичної семантики з метою виокремлення закономірностей функціонування слів у мовленні. У науковій праці 1983 року «Компонентний аналіз значення» американський мовознавець Ю. Найда запропонував методику компонентного аналізу, засновану на вертикально-горизонтальному аналізі значення. Процедура полягає у порівнянні значень як у контексті вертикальних відносин гіпо-гіперонімії, так і у горизонтальному контексті співставлення значень на одному рівні ієрархії [29, с. 311].

Концепція компонентного аналізу ґрунтується на гіпотезі, що значення кожної мовної одиниці складається з семантичних компонентів, і таким чином, весь словниковий апарат мови може бути описаний за допомогою обмеженої кількості семантичних ознак. Методика компонентного аналізу тісно пов'язана з системно-парадигматичним уявленням про мову, особливо з *теорією поля* [39, с. 43].

Компонентний аналіз використовується переважно у поєднанні з іншими методами, що дозволяють ідентифікувати необхідні семантичні конституенти для їхнього подальшого об'єднання або диференціації. До таких методів належать *експеримент, дистрибутивний аналіз, аналіз словникових дефініцій, метод семантичної мережі*. У рамках нашого дослідження визначення належності тих чи інших лексем до лексико-семантичного поля негативних емоцій відбувалось за допомогою **аналізу словникових дефініцій** у поєднанні з **контекстологічним аналізом**.

Контекстологічний аналіз базується на уявленні про єдність слова та його оточення. У рамках аналізу значення досліджуваного елемента тексту (лексеми) встановлюється на основі аналізу його мінімального оточення, тобто переважно речення. Процедура проведення контекстологічного аналізу будується на принципі **дистрибуції** [34, с. 109].

Дистрибутивний аналіз допомагає досліджувати мову вивчаючи розташування (дистрибуції) конкретних одиниць у тексті. Це метод розшифровки, який вивчає сполучуваність мовної одиниці з іншими лексемами, що утворюють її контекст. Лінгвісти виокремлюють наступні етапи дистрибутивного аналізу:

1. розподіл тексту на одиниці певного мовного рівня;
2. об'єднання одиниць в окремі групи;
3. ідентифікація відношень між виокремленими групами [1, сс. 7-8].

Оскільки одним із завдань пропонованого дослідження є визначення кількісного прояву лексико-семантичного поля негативних емоцій у художньому тексті, використання контекстологічного аналізу для доповнення аналізу словникових дефініцій видається необхідним з огляду на притаманну лексичним одиницям багатозначність. Оскільки одна й та ж лексична одиниця у тексті може бути вжита з різними значеннями, належність лексичної одиниці до лексико-семантичного поля негативних емоцій визначається семантичним компонентом, тобто на основі значення лексичної одиниці у кожному окремому випадку.

Наприклад, прикметник «*horrible*», що належить до лексико-семантичного мікрополя *to fear*, має два тлумачення: «1. *marked by or arousing painful and intense fear, dread, dismay, or aversion: marked by or arousing horror*; 2. *extremely bad or unpleasant*» [73] та використовується у романі «Інститут» в обох значеннях, проте до випадків вираження мікрополя *to fear* в рамках дослідження відносимо лише випадки вживання прикметника «*horrible*» у значенні «*marked by or arousing*

painful and intense fear, dread, dismay, or aversion: marked by or arousing horror».

Розглянемо два окремі випадки використання лексеми «*horrible*» у романі:

1. “He thought again of the concentration camps, and the **horrible**, nonsensical experiments that had been conducted there” (King, с. 169) – ‘Люк знову згадав про концентраційні табори і **жахливі**, безумні експерименти, які там проводились’ (Кінг, с. 225).

2. “Luke took the bottle and had a swallow, mostly so she wouldn’t drink all of it. In his estimation, she’d had enough. It was just as **horrible** as he’d expected. He handed it back” (King, с. 148) – ‘Люк узяв у неї пляшку і насилу сьорбнув – здебільшого для того, щоб Каліша все сама не допивала. На його думку, їй уже було достатньо. Напій виявився таким **огидним**, як він і уявляв. Люк віддав пляшку дівчині’ (Кінг, с. 198).

Контекстологічний аналіз лексико-семантичного складу речень, що визначає контекст із ад’єктивом «*horrible*», дозволяє встановити, що у першому випадку лексема вжита зі значенням «*marked by or arousing painful and intense fear, dread, dismay, or aversion: marked by or arousing horror*», а у другому – «*extremely bad or unpleasant*». Таким чином, до експлікацій лексико-семантичного мікрополя *to fear* в романі «Інститут» належить лише перший випадок.

Оскільки методологічну основу дослідження складає сукупність підходів, видається доцільним розглянути процес дослідження поетапно:

Перший етап полягав у огляді наукової літератури на тему досліджень лексико-семантичних полів та передбачав використання загальнонаукових методів *аналізу, синтезу, дедукції та індукції*.

Другий етап зумовив ознайомлення з художнім твором, на матеріалі якого проводилось дослідження. Вибір лексем, що належать до лексико-семантичного поля негативних емоцій, їхня систематизація та визначення ядерно-периферійних відношень відбувалися за допомогою *методу суцільної вибірки та компонентного*

аналізу у поєднанні з *аналізом словникових дефініцій та контекстологічним аналізом*, заснованим на принципах *дистрибутивного аналізу*.

На **третьому етапі**, за допомогою використання *описового методу та стилістичного аналізу* кожного окремого мікрополя та їхніх ядерних та периферійних компонентів, оброблявся дібраний фактичний матеріал.

На **четвертому етапі**, для інтерпретації емоційних станів персонажів та визначення місця та ролі виражень лексико-семантичного поля негативних емоцій у романі «Інститут» та вивчення імпліцитних проявів лексико-семантичного поля, що не включають лексеми-конституенти поля, був застосований *герменевтичний аналіз*. Зарахування подібних випадків до лексико-семантичного поля негативних емоцій зумовлюється суто суб'єктивною інтерпретацією змісту твору.

П'ятий етап полягав у систематизації отриманих даних та використанні *кількісного аналізу* для наочної демонстрації особливостей функціонування лексико-семантичного поля негативних емоцій у жанрі хоррор.

2.2. Співвідношення категорій емоційності та експресивності у жанрі хоррор

Тривалий час емоційність вважалась суто психологічним поняттям, що не мало єдиного прийнятого визначення та трактувалось різними науковцями як «відображення ставлення», «значимість», «особистісний зміст», а характеристиками емоційності вважались її фізіологічні прояви та зовнішні рухи. В українській школі психології поняття використовувалося «переважно для зазначення групи стійких індивідуально-психологічних особливостей» [25, с. 237]. Проте, в останні десятиліття емоції та емоційність стали об'єктами наукових розвідок вчених-лінгвістів у таких напрямках як психолінгвістика, антропологічна лінгвістика та когнітивна лінгвістика. Подібні дослідження відіграють важливу роль у вивченні художніх текстів, адже аналіз художньої

літератури з точки зору її емоційної складової сприяє глибшому розумінню сенсів тексту, свідомо чи несвідомо закладених автором [38, с. 130].

Лінгвістичні наукові розвідки зосереджуються на дослідженні емоційності мовлення, вираження емоційності у мові та диференціації ступеня її вираження. Під емоційністю мовлення розуміють «мовні прийоми і засоби вираження в мовленні емоційних станів, переживань мовця: схвалення, повага, шанування, ласкаве ставлення або несхвалення, зневага, зверхність, іронія і под.». Емоційність у лінгвістичній парадигмі розглядається як «свого роду чуттєва призма людини, через яку вона сприймає відповідний смисл пов'язаний із певним звуковим комплексом» [35, с. 150]. Оскільки емоційність властива виключно людині, то у тріаді *автор – персонаж – читач* категорія емоційності головно залежить від автора, який створює художній текст на основі власної картини світу та емоційно-оцінного сприйняття дійсності та читача, який відчуває певні емоції під час знайомства з твором. Здатність автора передавати власне емоційне сприйняття світу, а також здійснювати цілеспрямований емоційний вплив на читача пов'язують з категорією експресивності.

Під поняттям *експресивність художнього тексту* розуміють ступінь виразності вираження емоційності, який досягається тими чи іншими мовними та мовленнєвими засобами [35, сс. 151-152]. Експресивність має прагматичну функцію та пов'язана з інтелектуальною інтенцією автора справити необхідне емоційне враження на читача. Категорія експресивності у художньому тексті виражається за допомогою посилення виразності змісту та підсилення емоційного впливу на читача [40, с. 281].

Художній простір жанру хоррор відзначається високим ступенем експресивності, адже з метою налякати читача, автору необхідно залучити його, створивши необхідну емоційну напругу та викликаючи емпатію до протагоністів твору. Емоційна складова творів у зазначеному жанрі передбачає зображення

передусім негативних емоцій, які додатково підсилюються засобами експресивності.

Оскільки «експресивність властива одиницям усіх рівнів мови» [37, с. 180], серед засобів її вираження у художніх творах жанру хоррор можна виокремити фонетико-графічні, словотвірні, лексичні, семантичні та стилістичні засоби.

Для фонетико-графічного рівня художнього тексту «характерними засобами вираження емоцій є розділові знаки та особлива подача слів у реченні», а саме знак оклику, знаки питання та оклику, використання курсиву, написання слів великими літерами, три крапки, тире або дефіс [28, с. 105].

Лексичну експресивність вважають найбільш ефективною, адже «лексичні одиниці виконують основне навантаження вербального вираження почуттєвої інтенції мовця, пов'язане зі суб'єктивним баченням й оцінюванням фрагментів картини світу» [37, с. 180]. До засобів лексичної експресивності відносять синонімічні, антонімічні, омонімічні та паронімічні одиниці; вживання іншомовних слів; використання діалектизмів та просторіч, жаргонізмів, вульгаризмів, а також розмовно-побутової лексики.

До семантичних компонентів, що сприяють створенню ефекту експресивності, відносять «емоційність, оцінку, образність та інтенсивність» [37, с. 180]. Експресивність також виражається семантичною категорією модальності, яка у діаді *автор – персонаж* може мати суб'єктивний та об'єктивний характер. Суб'єктивна модальність сприяє відображенню картини світу автора за допомогою передачі емоцій героїв та найчастіше виражається у діалогах та стосунках між персонажами твору. Своєю чергою, об'єктивна модальність «розкривається через персонажів твору, що виконують роль передачі інформації для переконання у чомусь читача» [38, сс. 131-132]. До словотвірних засобів експресивності належать передусім зменшено-пестливі та згрубілі форми слів, утворені за допомогою відповідних суфіксів.

Важливою експресивною складовою художнього твору є стилістичні засоби художньої виразності: епітети, порівняння, метафори, гіперболи, риторичні питання тощо [38, сс. 132-135]. Отже, категорія емоційності зумовлює експресивність змісту художнього тексту, за допомогою якої автор передає власне емоційно-оцінне ставлення до світу та здійснює емоційний вплив на читача.

2.3 Емотивна лексика та її особливості в художньому просторі хоррору

Оскільки емоції «пронизують» життєдіяльність людини, емотивна лексика як засіб їхнього мовного відображення є об'єктом лінгвістичних досліджень, що потребують мультидисциплінарного підходу до вивчення.

Серед основних підходів, що використовуються у сучасних дослідженнях емотивної лексики належать *комунікативний*, що базується на вивченні комунікативного потенціалу емотивності та відображається на усіх мовних рівнях – від фонетики до тексту; *культурологічний*, що передбачає вивчення особливостей емотивної лексики окремих мов у світлі етно-культурних особливостей народу-носія мови; *когнітивний*, заснований на теорії про прямий взаємозв'язок між мовою та мисленням; *психолінгвістичний*, відповідно до якого семантика емотивних лексем визначається сукупністю лінгвістичних та психологічних факторів; *порівняльно-історичний*, що зосереджується на вивченні семантичних змін емотивної лексики на різних історичних етапах та окреслений процесами поступових семантичних змін емотивно маркованих слів. Активно розглядаються також *аксіологічний*, *гендерний*, *стилістично-функціональний* підходи [30, с. 297].

Під поняттям *емотивності* у лінгвістиці розуміють здатність мови передавати людські емоції [38, с. 131], відповідно, до емотивної лексики зараховують сукупність лексичних засобів, що використовуються для

позначення емоційного стану людини. Варто розрізняти *емотивні* лексичні одиниці, що мають символічно-індексальний характер, та *параемотивні*, яким притаманний суто символічний характер та які «можуть трансформуватися в емотивні в тому випадку, коли значний вплив здійснює контекст» [4, с. 15]. Серед частин мови, що прямо називають емоції, увага дослідників зосереджена переважно на вивченні іменників, прикметників та дієслів, а також прислівників та прийменників [22; 43; 82].

Особливу увагу варто звернути на функціонування емотивної лексики у художній літературі, адже «невід'ємною частиною художнього тексту є його емотивність» [32, с. 276]. До функцій, які емотивна лексика виконує у художньому тексті, відносять передусім *моделювання образів персонажів, передачу емоційної інтерпретації сюжету, здійснення емоційного впливу на читача*.

Основа формування емотивної лексики полягає у модифікації семантичного значення емоції у мовний знак, що «кодифікує емоційно переосмислене й психічно пережите первинне буття у вторинне» [31, с. 27]. Таким чином, відмінною рисою емотивної лексики є відображення інформації як про навколишній світ, так і про суб'єкта, що послуговується емотивною лексикою, адже вибір суб'єктом тієї чи іншої лексичної конструкції для вираження власного емоційного стану може демонструвати рівень освіти суб'єкта, рівень його емоційного інтелекту, належність до певних соціальних груп, а також свідчити про його особистісні якості. Зазначена функція емотивної лексики відіграє значну роль у лінгвістичних дослідженнях художньої літератури. Вживання емотивної лексики у художньому творі надає досліднику додаткову інформацію про картину світу автора та про образи персонажів твору, які у рамках подібних досліджень розглядаються як моделі реальних людей, а «почуття, які автор приписує персонажу, постають у тексті як об'єктивно існуючі в дійсності» [32, с. 277].

У хоррорі роль емотивності вважається жанротвірною [21, с. 79], адже під назвою цього жанру зазвичай розуміють художні тексти, спрямовані на те, щоб викликати *страх, шок* чи *відразу* (або їх поєднання), а також пов'язані з ними емоційні стани, такі як *жах* або *саспенс* [88, с. 7]. Відповідно, у художньому просторі хоррору домінує емотивна лексика, що позначає негативні емоції, головним чином страх. Характерною особливістю вживання емотивної лексики у художніх творах жанру є вираження емоційних станів за допомогою описів фізіологічних процесів, «з-поміж яких найвиразнішими є емотивні замальовки з соматизмами *кров і серце*» [21, с. 82].

Висновки до другого розділу

Художні твори Стівена Кінга викликають чималий інтерес у сучасних мовознавців та слугують об'єктом лінгвістичних досліджень літературного жанру хоррор. На основі огляду наукової літератури, зосередженої на дослідженні хоррору, було визначено методологічні засади кваліфікаційної роботи. Основним методом дослідження визначаємо *компонентний аналіз* у поєднанні з *аналізом словникових дефініцій* та *контекстологічним аналізом*. Під час дослідження також були використані наступні методи:

- *методи аналізу та синтезу;*
- *методи дедукції та індукції;*
- *метод суцільної вибірки;*
- *герменевтичний аналіз;*
- *описовий метод;*
- *стилістичний аналіз;*
- *кількісний аналіз.*

Оскільки дослідження зосереджується на аналізі емоційних станів, виражених у художньому творі, важливо розрізняти категорії емоційності, експресивності та емотивності. Поняття емоційності у світлі лінгвістики

розглядається у контексті його вираження у мові та мовленні, а також у парадигмі диференціації ступеня вираження, що втілюється у категорії експресивності. Остання є важливою складовою художнього тексту, адже саме вона забезпечує цілеспрямований емоційний вплив на читача, що особливо важливо для творів досліджуваного жанру. Експресивність виражається на всіх мовних рівнях, проте на *лексичному* вважається найбільш ефективною. Окрім лексичних засобів вираження експресивності виокремлюють також *фонетико-графічні, словотвірні, семантичні та стилістичні засоби*.

Здатність мови відображати людські емоції пов'язана з категорією емотивності. Емотивна лексика – слова, що відображають емоційний стан людини – широко представлена у творах художньої літератури та функціонує задля формування образів персонажів, емоційної інтерпретації змісту та здійснення емоційного впливу на читача. У хоррорі емотивності відводиться особлива жанротвірна роль, зумовлена особливостями художнього простору жанру.

Таким чином, категорії *емоційності, експресивності та емотивності* є тісно взаємопов'язаними компонентами художнього тексту, що доповнюють один одного та існують у певному симбіозі: емоційність автора виражається засобами експресивності та емотивності, що, своєю чергою, продукують емоційний відгук читача.

РОЗДІЛ III. НЕГАТИВНІ ЕМОЦІЇ У ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНОМУ ПОЛІ ЖАНРУ ХОРРОР

Усього у романі Стівена Кінга «Інститут» було виокремлено 485 випадків репрезентації лексико-семантичного поля негативних емоцій, з яких кількість виражень мікрополя *to be angry* становить 43 випадки (8,8%), мікрополя *to fear* – 162 (33,4%), мікрополя *to be sad* – 48 (9,9%), мікрополя *to be anxious* – 85 (17,5%), мікрополя *to hate* – 41 (8,5%), мікрополя *to be disgusted* – 32 (6,6%), мікрополя *to be desperate* – 25 (5,2%), мікрополя *to be depressed* – 49 випадків (10,1%). Детально проаналізовано 105 випадків виражень лексико-семантичного поля негативних емоцій.

3.1 Мікрополе *to be angry*

Лексико-семантичне мікрополе *to be angry* представлене у романі Стівена Кінга «Інститут» 43 проявами. З них кількість експліцитних проявів становить 33, а імпліцитних – 10 випадків. Експліцитні вираження мікрополя представлені ядерними та периферійними лексичними одиницями. Усього у романі вжито 9 ядерних конститuentів мікрополя: *to be angry* – 2, *angry* – 3, *anger* – 4 вживання, та 24 периферійних конститuentів: *irritated* – 2, *irritation* – 2, *irritating* – 2, *irritably* – 1, *fury* – 3, *furious* – 1, *resentful* – 1, *rage* – 2, *to drive (someone) crazy* – 3, *to be mad/to get mad* – 2, *to get on the nerves* – 1, *to be pissed/to be pissed off* – 9 вживань.

Детально розглянуто 10 репрезентацій мікрополя.

Характерною рисою зображення емоційних станів у художній літературі є використання засобів художньої виразності: “**Rage** filled him like poison. He did not get out of bed so much as spring from it, meaning to tackle whoever it was that had come into his room” (King, с. 174) – ‘Він пройнявся **люттям**, мов отрутою. Не встав, а скочив з ліжка з наміром розправитися з гостем, ким би той не був’ (Кінг, с. 232). Автор використовує метафоричний вираз поєднаний із порівнянням

«*Rage filled him like poison*» з метою підсилення емоційного впливу на читача, а також підкреслення емоційного стану Люка за допомогою опису його дій.

Особливістю стилістики художніх творів Стівена Кінга є використання розмовної лексики, яка виконує експресивну функцію у художньому тексті: “‘I’d go,’ Tim said. ‘While you still can. You’re **pissed** about the way things have worked out, I get that, but you have no idea how **pissed** these kids are. They were on ground zero’ (King, с. 475) – ‘Я би вже їхав на вашому місці, – сказав Тім. Поки ще можете. Ви **злилися** від того, як усе склалося, розумію, але навіть не уявляєте, наскільки **лютують** ці діти. Вони були в епіцентрі’ (Кінг, с. 592–593). Для позначення емоційного стану дітей використана пряма номінація емоційного стану персонажа іншим персонажем за допомогою лексеми «*pissed*», що належить до розмовної лексики. Такі лексичні одиниці привертають увагу читача та підсилюють емоційний вплив художнього тексту. У наведеному прикладі емоційного забарвлення тексту додає метафора «*ground zero*», за допомогою якої описуються жахливі події, які довелось пережити дітям в інституті.

У певних випадках лексеми, що належать до лексико-семантичного поля негативних емоцій, використовуються для моделювання художнього образу героїв. Висловлюючи ставлення до головного персонажа, Люка Елліса, директорка інституту місіс Сігсбі порівнює його з іншим резидентом інституту, Ніком Вілгольмом: “And I’ll be glad when he’s out of Front Half. Wilholm was an annoyance, but at least he was out front with his **anger**. Ellis, though... he’s *sneaky*. I don’t like sneaky children” (King, с. 210) – ‘Я буду дуже рада, коли він піде з Передньої половини. Вілгольм чинив капості, але він принаймні був відвертий у своєму **гніві**. А от Елліс... він хитрун. Не люблю малих хитрунів’ (Кінг, с. 274). Таким чином, за допомогою прямої номінації емоцій персонажа іншим персонажем автор надає оцінку особистісних якостей дітей на основі особливостей їхнього вираження емоції злості. Автор характеризує Люка за допомогою художнього прийому контрасту, а образ Ніка вияскравлює певні риси

Люка. Емоційний вплив повідомлюваної інформації здійснюється завдяки використанню літературного прийому передвіщення у поєднанні з іронією. У прикладі з розділу роману «*Escape*» («*Втеча*»), місіс Сігсбі стверджує, що зрадіє, коли Люк «підє» з передньої половини інституту. Проте вона ще не знає, що Люк ніколи не опиниться у задній половини інституту, а натомість, зруйнувавши плани місіс Сігсбі, опиниться на свободі.

Лексеми-конституенти мікрополя *to be angry* подекуди у романі використовуються із заперечною часткою *no*, зокрема для опису ситуацій або емоційних реакцій, які розуміються з контексту завдяки описам емоцій персонажа: “She walked faster, almost hauling him along, but there was no **anger** on her face; if there had been, he would at least have had the dubious comfort of knowing he’d gotten through to her. But no. There was only blankness. It was a doll’s face” (King, c. 123) – ‘Гледіс прискорила крок, мало не потягнула за собою Люка, але на обличчі її **гніву** не було. Якби був, то Елліс хоч би отримав сумнівне задоволення від знаття, що зачепив її за живе. Але ні. Цілковита відсутність емоцій. Наче обличчя в ляльки’ (Кінг, с. 164). У наведеному уривку автор описує беземоційну реакцію Гледіс, працівниці інституту щодо докорів Люка стосовно її роботи. Коли хлопець запитує, як би вона пояснила свою діяльність власним дітям, обличчя Гледіс не виражає жодної емоції, оскільки вона не відчуває провини чи докорів сумління та сприймає знущання над викраденими дітьми як буденну роботу. Таким чином, автор розкриває природу поведінки працівників інституту, що полягає не у злості чи ненависті до дітей, а у байдужості.

“Nicky **didn’t look angry** now, but it was clear **he had been** in the not-too-distant past. There was a healing cut on his swollen lower lip, the fading remains of a black eye, and a fresh bruise on one cheek” (King, c. 75) – ‘Наразі Нікі **не лютився**, та було ясно, що в недалекому минулому **лють** **таки його посідала**. На набряклій нижній губі загоювались рани, під оком бліднув синець, а на щоці красувався другий, свіжий’ (Кінг, с. 103). У прикладі автор опускає ядерну лексему-

конституент «*angry*» мікрополя *to be angry* в другій частині речення, проте відтворює її у поєднанні з дієсловом у заперечній формі у першій частині. Таким чином, хоча структурно у стверджувальній частині речення «*he had been*» лексема «*angry*» відсутня, її семантична присутність зберігається. Письменник підкреслює емоційний стан персонажа за допомогою опису його зовнішнього вигляду. Хоча описані побої не відносяться до тілесних проявів емоційного стану, з контексту стає зрозуміло, що у недалекому минулому Нікі став жертвою фізичного покарання, що сталося у результаті вираження ним емоції злості.

“‘Nicky?’ ‘What?’ He had also been drowsing, and he sounded **irritated**” (King, с. 424) – ‘Нікі? – Що? – Він також куняв, і в голосі чулося **роздратування**’ (Кінг, с. 534). Для повідомлення емоційного стану персонажа автор використовує поєднання прямої номінації у вигляді мовної моделі V + Adv. та описує емоційний стан персонажа через його фізіологічний прояв, що у наведеному прикладі виражається за допомогою опису голосу.

В окремих випадках про емоційний стан персонажів повідомляється головню через опис фізіологічного прояву без лексичної номінації емоції. Наприклад, знайомлячи читача з одним із новоприбулих до інституту дітей, автор вказує на його злість за допомогою опису зовнішнього вигляду, наприклад: “His face had gone an alarming red-purple” (King, с. 136) – ‘Обличчя в нього набуло тривожного багряно-червоного кольору’ (Кінг, с. 182) та опису прояву агресії: “She bent to take Avery’s arm, and the New Kid pushed her” (King, с. 135) – ‘Вона нахилилася, щоб узяти Ейвері за руку, а тоді новенький штовхнув і її.’ (Кінг, с. 180). Хоча лексеми, що входять до складу лексико-семантичного поля негативних емоцій відсутні, а мікрополе *to be angry* у наведених прикладах проявляється імпліцитно, емоції хлопця розуміються з контексту.

Подібний прояв також відбувається за допомогою прямої мови персонажа, в якій він виражає власний емоційний стан, не називаючи його: “Mrs. Sigsby shrieked. ‘Don’t, oh don’t, that HURTS!’ ‘Zap-sticks hurt!’ Luke shouted at her. Glass

shards rattled across the floor, forming small creeks. ... ‘Injections hurt! Being half-drowned hurts! And having your mind ripped open?’ He jammed his thumb against the bullet wound again. The door to the holding area slammed shut, making them all jump. ‘Having your mind destroyed? That hurts most of all!’” (King, c. 389) – ‘Місис Сігсбі заверещала: Ні, ой, ні, БОЛИТЬ! – Шокери болять! – закричав на неї Люк. Осколки скла задрижали на підлозі, складаючись у невеликі потічки. ... Уколи болять! Утоплення болить! А коли тобі розривають розум? – Він знову натиснув пальцем на рану від кулі. Хряснули двері відділку, від чого всі підскочили. – А коли твій розум знищують?! Оце болить найбільше!’ (Кінг, с. 493–494). У прикладі зазначені типові характеристики проявів злості: крик та умисне спричинення фізичного болю, а також нетипові, які функціонують з таким значенням у романі, наприклад рух предметів за допомогою телекінезу. Так, Люк має здатність неумисно рухати предмети, коли відчуває інтенсивні емоції, тож завдяки контексту читач ідентифікує подібні ситуації як вираження емоційного стану підлітка. Для підсилення вираження емоції злості автор використовує окличні речення у прямій мові персонажа.

Імпліцитні прояви емоційного стану персонажа також мають тенденцію супроводжуватись прямою лексичною номінацією емоції іншим персонажем, що зумовлена сюжетною взаємодією персонажів один з одним: “ Luke poked her. ‘Shut up a minute, will you?’ Nicky grinned. ‘Watch out, Sha, **Lukey’s gettin mad**’” (King, c. 471) – ‘Люк тицьнув у неї пальцем: Помовч хвилю, можеш? Нікі вишкірився: Ой, ти диви, Ша, **Люкі шаленіє**’ (Кінг, с. 588). У зазначеному прикладі читач спостерігає імпліцитний прояв мікрополя *to be angry*, коли Люк роздратовано просить подругу помовчати, проте у наступному реченні Нікі вербалізує емоційний стан Люка за допомогою периферійного словосполучення «*to get mad*». Варто зазначити, що лексеми, які використовуються для прямої номінації емоційного стану персонажа іншим персонажем мають яскравіше емоційне забарвлення, оскільки художній герой не лише вербалізує емоцію

іншого, а й висловлює своє ставлення до неї. Глузування Нікі стосовно поведінки виражається за допомогою стилістичного засобу сарказму «*watch out*» («стерезися») та використання зменшено-пестливої форми імені – «*Lukey*» («Люкі»).

3.2 Мікрополе *to fear*

Усього в романі Стівена Кінга «Інститут» було виокремлено 162 випадки вираження лексико-семантичного мікрополя *to fear*. Кількість експліцитних проявів становить 149 випадків, а імпліцитних – 13. Ядро мікрополя виражене 72 конститuentами, а периферія – 77. До кількісного складу ядра мікрополя зараховуємо *to fear* – 3, *fear* – 8, *fearsome* – 1, *to be afraid* – 29, *to scare* – 5, *to be scared* – 10, *scared* – 6, *scary* – 7 випадків вживання. Периферійна частина мікрополя представлена наступним чином: *to terrify* – 2, *to be terrified* – 6, *terrified* – 3, *terror* – 5, *terrible* – 3, *terrifying* – 1, *to horrify* – 1, *horrified* – 1, *horror* – 2, *horrible* – 14, *horrifying* – 1, *to frighten* – 4, *to be frightened* – 1, *frightened* – 4, *fright* – 1, *frightening* – 1, *to dread* – 1, *dread* – 1, *dreadful* – 1, *to panic* – 1, *panic* – 3, *panicky* – 1, *claustrophobia* – 1, *claustrophobic* – 3, *paranoia* – 1, *paranoid* – 5, *spooky* – 4, *creepy* – 3, *the willies* – 2 випадки вживання. Детально проаналізовано 19 виражень мікрополя *to fear*.

“Luke wanted to say *I don’t want any of your shitty tokens* , but kept silent. It wasn’t a slap he **was afraid** of; he **was afraid** that the sound of his own voice – weak, unsteady, bewildered, the voice of a six-year-old – would cause him to break down in front of her” (King, с. 93) – ‘Люку хотілося відповісти: «Не потрібні мені твої срані жетони», але він змовчав. І **боявся** він не чергового ляпаса, а того, що від звуку свого власного голосу – слабенького, невпевненого, спантеличеного голосу шестирічної дитини – він розплачеться просто перед Гледіс’ (Кінг, с. 128). У наведеному випадку Стівен Кінг використовує анадиплозис “*It wasn’t a slap he was afraid of; he was afraid that the sound of his own voice*” для підсилення

експресивності тексту. Автор акцентує увагу на природі жахливого у романі «Інститут», яка полягає у психологічному насиллі, за допомогою прийому антитези, протиставляючи страх фізичного покарання психологічному приниженню.

Жахаючими є описи зовнішніх та внутрішніх змін, які відбуваються з героями роману за час їх перебування в установі: “‘Don’t worry,’ Nicky said. Hearing him sound so defeated **scared** Kalisha” (King, с. 332) – ‘Не хвилюйся, відказав Нікі. Глибока поразка в його голосі **лякала** Калішу’ (Кінг, с. 422). Пряма авторська номінація з використанням ядерної лексики «*to scare*» демонструє, що Каліша страхається змін, які відбуваються зі свідомістю її друга, що спричинені проживанням в інституті.

Експлуатація дітей призвела до їхнього перетворення на подібних до представників рослинного світу. Для опису наслідків автор використовує ад’єктив «*horrible*», що виражає його емоційно-оцінне ставлення: “What a **horrible** idea, to dream and dream and dream and never be able to find the real world” (King, с. 415) – ‘**Жахлива** думка: снити, снити і снити й ніяк не мати змоги знайти реальний світ’ (Кінг, с. 523). Відсутність здатності мислити позначається метафорою «*to dream and never be able to find the real world*». Для підсилення експресивності використана гемінація «*to dream and dream and dream*», що є «однією з яскравіших риторичних фігур для зображення емоційності персонажів: з одного боку, увагу читача привертає графічне відтворення явища, а з іншого, такий повтор дозволяє зосередитися на прочитаному» [5, с. 91].

Вираження лексико-семантичного мікрополя *to fear* відіграє значну роль у моделюванні образу головного персонажа Люка Елліса. Коли хлопцю вдалося втекти з інституту, він продумав наступні дії, які на сторінках роману представлені у вигляді роздумів: “There were drawbacks to calling or going to the cops this close to the Institute; he could see them even in his current state of **fear** and exhaustion” (King, с. 234) – ‘Варіант викликати поліцію чи одразу піти до копів

зовсім неподалік від Інституту мав свої недоліки – їх було видно навіть попри **страх** і знесилення’ (Кінг, с. 303), що акцентує увагу на здатності підлітка раціонально мислити навіть у стані значного стресу.

Автор звертає увагу на аналітичний склад розуму Люка, описуючи думки хлопця щодо його емоційного стану: “He was relieved to find himself eighty per cent determined and only twenty per cent **afraid**. Even that much **fear** made no real sense, but Luke supposed it was natural” (King, с. 217) – ‘Люк із полегкістю збагнув, що завзяття в нього – вісімдесят відсотків, а **страху** – всього двадцять. На такий **страх** можна було не зважати, і Люк гадав, що він природний’ (Кінг, с. 283). Подібний аналіз емоцій за допомогою відсоткового співвідношення є нетиповим, адже емоційне життя не підлягає розрахункам, але автор таким чином додає характерних рис до образу хлопця. Аби вияснити розуміння процесів, що відбуваються у психіці, підліток переконує себе, що емоція страху необґрунтована, хоча й природна за своєю суттю. Глибоке розуміння природи власних емоцій свідчить про високий емоційний інтелект персонажа.

Описуючи емоції героїв, Стівен Кінг зазначає про захисні механізми психіки: “The thought of them torturing the information out of the Avestar was too **horrible** to contemplate, and Luke pushed it away” (King, с. 292) – ‘Думка про те, що вони тортурами витягли інформацію з Ейвері, була надто **жахлива**, щоб на ній затримуватися, тож Люк викинув це з голови’ (Кінг, с. 374). Витіснення думок, що спричиняють інтенсивні негативні емоції, з якими психіка не здатна впоратись, є характерною реакцією на стресові ситуації. Опис подібних психічних процесів додає реалістичності персонажам, а отже впливає на емоційний відгук читача.

Опис емоційних станів є важливою складовою зображення еволюції персонажів. Наприклад, коли Ейвері Діксон, хлопчик десяти років, опиняється в інституті, автор описує його страх за допомогою використання контактного повтору у прямій мові, експресивність якого підсилена графічними засобами, та

описом зовнішності дитини: “*“Help! Help! Help! Somebody help me! SOMEBODY HELP ME, I’M LOST!”* ... The crotch and one leg of his pajama pants were wet and sticking to him. *‘Help me, I WANT TO GO HOME!’*” (King, сс. 114–115) – ‘Допоможіть! Допоможіть! Допоможіть хто-небудь! ДОПОМОЖІТЬ МЕНІ, Я ЗАГУБИВСЯ! ... Пах і одна холоша піжамних штанів намокли й прилипали до шкіри. Поможіть мені, Я ХОЧУ ДОДОМУ!’ (Кінг, сс. 152–153). На початку знайомства читача з Ейвері, він боязка дитина, яка боїться спати сам та постійно потребує компанії друзів. Проте, саме Ейвері стає героєм, який не лише допомагає Люку втекти, а й жертвує власним життям задля знищення інституту. Автор використовує великі літери, що «привертають увагу та викликають емоції читачів, оскільки емоції та почуття визначають зв’язок між тілом, розумом і діями; вони впливають на наше [...] самосприйняття та сприйняття інших» [53, сс. 282–283].

Описуючи емоційний стан Ейвері в момент, коли він розуміє, що має загинути, автор підкреслює зміни в його характері за допомогою антитези: “He had expected to be **afraid**, he had been **afraid** ever since waking up in a room that looked like his room but wasn’t, and then Harry Cross had knocked him down and he had been more **afraid** than ever. But he **wasn’t afraid** now. He was exhilarated” (King, с. 441) – ‘Він думав, що **боятиметься**, страх не покидав його, відколи він прокинувся в кімнаті, схожій на його власну, тільки не до кінця, а коли Гаррі Кросс штовхнув його – то й поготів. Але зараз він **не боявся**. Відчував бадьорість’ (Кінг, с. 554).

Лексичне наповнення роману характеризується різноманітністю стилістичного вираження. Для позначення емоції страху автор використовує як розмовні лексеми, наприклад, «*spooky*», «*creepy*», «*the willies*», так і медичні терміни «*claustrophobia*», «*paranoia*». Наприклад, ад’єктив «*spooky*» у складі прямої авторської номінації використовується для опису навколишнього середовища з метою створення похмурої та лякаючої атмосфери: “He tried not to

look into all those empty rooms as he passed them. They were **spooky**. How many kids had lived in them? What happened to them when they went to Back Half? And where were they now? Home?” (King, с. 151) – ‘Він намагався не зазирати до порожніх кімнат, повз які проходив. Від них ставало **моторошно**. Скільки дітей у них пережило? Що з ними відбувалося, коли вони потрапляли в Задню половину? І де вони зараз? У дома?’ (Кінг, с. 203). Для підсилення експресивності тексту автор використовує риторичні питання “*How many kids had lived in them? What happened to them when they went to Back Half? And where were they now? Home?*”.

Для окреслення емоційно-оцінного ставлення одного з доглядачів інституту до лікарів вжитий ад’єктив «*creepy*» у поєднанні з повторенням приголосного *r* у вигуку «*brrr*» у складі прямої персонажної номінації: “Zeke pretended to shiver. ‘Those two. Brrr. **Creepy**” (King, с. 204) – ‘Зак удав, що його морозець пройняв. – Та двійця. Бр-р-р. **Моторошні** вони’ (Кінг, с. 266). У наступному прикладі для підсилення емоційної виразності тексту використані розмовні лексеми «*damn*» та «*the willies*»: “Damn thing **gave him the willies**” (King, с. 19) – ‘Від цього клятого малюнка **дрижаки пробирали**’ (Кінг, с. 33).

Психіатричний термін «*claustrophobia*» вжито у поєднанні зі стилістичними прийомом персоніфікації та паралелізму: «*claustrophobia squeezed his heart, squeezed his head*». У наступному прикладі автор описує фізіологічні прояви емоції страху: “**Claustrophobia** squeezed his heart, squeezed his head. His hands throbbed and sang” (King, с. 221) – ‘**Клаустрофобія** стисла серце, стисла голову. У руках билась і співала кров’ (Кінг, с. 287).

У прикладі нижче спостерігаємо нетиповий для роману спосіб вираження емоції страху, який полягає у застосуванні художніх засобів не для підсилення значення лексеми-конституента мікрополя *to fear*, а для його послаблення: “Luke went in there without knowing if hiding was an ordinary hunch, one of his new TP brainwaves, or plain old **paranoia**” (King, с. 183) – ‘Люк туди втулився, і сам не знаючи навіщо: чи зі звичайного навіяння, чи за цим новим імпульсом телепатії,

чи через стару добру **параною**’ (Кінг, с. 240). Відносно лексеми «*paranoia*» автор вживає сталий ад’єктивний вираз «*plain old*», що пом’якшує її різке негативне значення.

Подібний випадок вживання спостерігаємо у наступному прикладі: “George was fine when he arrived, just **scared**, according to Kalisha, but after four or five days of exposure to the dots, and the movies, and the hurty shots, he also began to have headaches” (King, с. 185) – ‘Каліша розповідала, що Джордж, коли тільки туди потрапив, почувався нормально, хіба що **перелякався**, але за чотири чи п’ять днів цяток, фільмів і пекучих уколів у нього також розболілась голова’ (Кінг, с. 243). Завдяки вживанню прислівника «*just*» пом’якшується негативне емоційне забарвлення ад’єктива «*scared*». Варто зазначити, що у романі випадки подібного зниження рівня експресивності лексем, що позначають емоцію страху, мають зворотній ефект та навпаки підсилюють емоційний вплив на читача та формують більш похмуру, лякаючу атмосферу, оскільки опис страху як повсякденної дійсності підкреслює те, наскільки жахливим є становище, в якому знаходяться діти, що перебувають в інституті.

Лексико-семантичне мікрополе *to fear* у романі виражається імпліцитно, без вживання лексем, що складають ядро та периферію мікрополя. Подібні вираження забезпечують перетин лексико-семантичних полів між собою. Типовим засобом імпліцитного вираження мікрополя *to fear* є опис автором фізіологічних реакцій персонажів. Наприклад, коли Ейвері вперше опиняється в інституті та панікує, а інші діти намагаються його заспокоїти, їхня взаємодія описується наступним чином: “He grabbed the little boy at the elbows and pressed his arms to the sides of his chest. He could actually feel the kid’s heart, racing along at triple time” (King, с. 115) – ‘Він ухопив малого за лікті й притис йому руки до боків. Люк навіть відчував, як у хлоп’яти б’ється серце, як воно скаче втричі швидше за норму’ (Кінг, с. 154). Автор не вказує, чим саме викликана подібна

фізіологічна реакція, проте завдяки контексту читач розуміє, що персонаж відчуває інтенсивний страх.

Емоційний стан героя може бути переданий за допомогою образних виразів із вживанням лексем, що належать до лексико-семантичного поля людського тіла: “He felt more or less at ease until Hendricks approached him with another hypo. His heart sank at the sight of it” (King, с. 139) – ‘І він не сильно нервувався, поки Гендрікс не наблизився до нього з черговим шприцом. При вигляді голки серце в Люка трохи стислось’ (Кінг, с. 186). Для передачі емоційного стану персонажа автор використовує метафору «*His heart sank*».

У деяких випадках тілесні прояви емоції страху поєднані з прямою номінацією із вживанням лексем-конституентів мікрополя *to fear*: “Mrs. Sigsby looked at him with contempt, but the way she was biting her lips suggested she might also be **afraid**” (King, с. 270) – ‘Місіс Сігсбі глянула на нього з презирством, але те, як вона кусала губи, показувало, що вона, мабуть, також **боїться**’ (Кінг, с. 346). Важливо розмежовувати поняття тілесного та фізіологічного прояву емоційного стану, адже перший стосується свідомих дій, притаманних людині у стані емоційного афекту, як наприклад *кусання губ*, а другий – неконтрольованих фізіологічних процесів, як пришвидшення серцебиття, різка зміна кольору обличчя, виділення поту тощо.

Пряма номінація емоції страху також може вживатись у поєднанні з описом протилежної поведінки у рамках антитези: ““What now?” Mrs. Sigsby asked. She sounded querulous and impatient, but even in the scant light, Tim could see she **was afraid**” (King, с. 439) – ‘І що тепер? – запитала місіс Сігсбі. Вона говорила буркотливо й нетерпляче, але навіть у тому бідному освітленні Тім бачив, що вона **боїться**’ (Кінг, с. 552). Хоча тон голосу місіс Сігсбі свідчив про емоцію злості, їй не вдалося приховати страх, оскільки вираження емоцій людини є комплексним.

Подібний випадок спостерігаємо в описі розмови Фріди, однієї з президенток інституту, та місіс Сігсбі: “‘He lied to you.’ Still with her hands clasped behind her back, and still maintaining a surface calm, but Mrs. Sigsby had dealt with many, many children, and knew this girl **was scared** to be here. She understood the risk. Yet the certainty in those brown eyes remained. It was fascinating” (King, c. 282) – ‘Він вам збрехав. – Не прибираючи рук із-за спини, з тим же показним спокоєм. Місіс Сігсбі працювала з багатьма, дуже багатьма дітьми і знала, що цій дівчинці тут **страшно**. Вона усвідомлює ризик. Але впевненість не зникає з тих карих очей. Це зачудовувало’ (Кінг, с. 361). Хоча дівчинка невербально демонструвала впевненість, автор підкреслює, що завдяки досвіду роботи з дітьми, місіс Сігсбі розпізнала емоцію страху. У тексті немає прямої вказівки на те, що саме видало емоції дівчинки, адже комплексна природа емоцій не може бути обмежена суто жестами, мімікою чи вербальними засобами.

3.3 Мікрополе *to be sad*

Усього в романі Стівена Кінга «Інститут» було виокремлено 48 випадків проявів лексико-семантичного мікрополя *to be sad*, з яких кількість експліцитних проявів становить 35 випадків, а імпліцитних – 13. Експліцитні прояви поділяються на вживання 15 ядерних та 20 периферійних лексем. Лексичний склад ядерної частини мікрополя наступний: *to be sad* – 2, *sad* – 10, *sadly* – 1, *sad-looking* – 2 випадки вживання. Периферію мікрополя складають такі конституенти: *to be upset* – 4, *upset* – 1, *sorrowful* – 1, *sorrow* – 4, *morose* – 2, *morosely* – 1, *dolefully* – 1, *glumly* – 1, *wistfully* – 2, *homesick* – 1, *homesickness* – 2 випадки вживання. Детально проаналізовано 11 прикладів.

Для прояву негативних емоцій характерна пряма авторська номінація у рамках опису зовнішності персонажа. Наприклад, про сумний погляд Каліші зазначається за допомогою порівняння: “The look she gave him – both wise and **sad** – again made her look more like a grownup than a kid” (King, c. 65) – ‘Дівчина

глянула на Люка. І від цього погляду – мудрого і водночас **сумного** – знову стала схожа на дорослу жінку, а не на дитину.’ (Кінг, с. 93).

Опис погляду та очей притаманний вираженню емоційних станів у художній літературі, адже очі відіграють роль символу духовного життя людини. “Maureen had stopped to take a drink of water and then to rub her eyes, which were sunk deep in their hollows of flesh. Sick eyes. **Sad** eyes. Dying eyes, Luke thought, staring eternity right in the face” (King, с. 354) – ‘Морін спинилася, щоб ковтнути води, тоді потерла очі, які тонули у глибочинах плоті. Хворі очі. **Сумні** очі. Очі на порозі смерті, подумав Люк, що дивляться вічності просто в обличчя. (Кінг, с. 451). Окрім прямої номінації з використанням моделі Adj. + N, автор вживає метафоричні вирази «*sunk deep in their hollows of flesh*» та «*staring eternity right in the face*» на позначення емоції суму. Емоційний вплив тексту також посилюється завдяки використанню антистрофи «*Sick eyes. Sad eyes. Dying eyes*». Опису очей також притаманне імпліцитне вираження мікрополя *to be sad* у рамках опису тілесних проявів емоції суму: “Luke felt his eyes fill up. He hurried away before she could see” (King, с. 216) – ‘Люк відчув, як очі сповнюються слізьми. І швидко пішов, поки Морін не помітила’ (Кінг, с. 281).

Серед імпліцитних засобів вираження мікрополя *to be sad* варто виокремити вербатив «*to cry*», а також синонімічні вирази, що описують дію «плакати», які використовуються як у рамках прямої авторської номінації, як наприклад: “When he left the school he saw the pretty redhead, sitting on a bench by herself and crying” (King, с. 50) – ‘Уже виходячи зі школи, він знову побачив ту руду гарнюню. Вона сиділа на лавці самотою і плакала’ (Кінг, с. 71), так і всередині прямої персонажної номінації: “When I think of Tony or Zeke or that bitch Winona hitting Avery, it makes me want to cry” (King, с. 121) – ‘Коли я думаю, що Тоні, або Зік, або та сучка Вайнона можуть його вдарити, то мені аж плакати хочеться’ (Кінг, с. 161).

Ад'єктиви «*sad*» та «*sad-looking*», що належать до ядра мікрополя *to be sad*, вживаються автором відносно неживих об'єктів для підсилення ефекту похмурої гнітючої атмосфери роману, притаманної жанру хоррор: “Luke grabbed the paddle and began to angle the rowboat toward the righthand shore, where he could now see a few **sad-looking** buildings with boarded-up windows and a crane that looked rusty and long disused” (King, с. 232) – ‘Люк схопив весло і став скеровувати човен до берега праворуч, де вже виднілися нечисленні **сумовиті** будівлі з позабаваними вікнами і кран, з вигляду іржавий і давно покинутий’ (Кінг, с. 300); “There was a **sad** little abandoned beauty shop at the junction of US 17 and SR 92” (King, с. 398) – ‘На перетині шосе 17 і 92 стояв невеликий занехаяний косметичний салон’ (Кінг, с. 505).

Типовою граматичною формою вираження емоції суму у романі «Інститут» слугує конструкція Complex Object «*to make someone sad*»: “The break in her voice as she said this made Luke **sad**, because he was pretty crazy about Kalisha, but it didn’t surprise him” (King, с. 166) – ‘Тут її голос зірвався, і Люк через це **зажурився**, бо сам добряче сохнув за Калішею, але при цьому не здивувався’ (Кінг, с. 222); “The Ward A kids made her **sad**, but Iris was worse” (King, с. 422) – ‘Дивлячись на дітей з палати «А», вона **сумнішала**, але від погляду на Айріс у неї просто серце краялося’ (Кінг, с. 531).

Особливу увагу варто звернути на вживання периферійних лексем мікрополя, адже їм притаманна яскравіша стилістична виразність та вужча семантика. Наприклад, коли друзі Люка, замкнені у пастці, не знали, чи зможуть вибратися з неї живими, Гелен, дізнавшись, що Люк знаходиться у літаку, реагує на новину: “‘I’d love to fly again,’ Helen said **wistfully**. ‘I would love that’” (King, с. 423) – ‘Хотілось би мені ще політати, – **тужливо** озвучила Гелен. – Як же хотілося б’ (Кінг, с. 532). Для вираження емоційного стану дівчини вжита периферійна лексема «*wistfully*», словникова дефініція якої підкреслює розпач персонажа, адже вона розуміє, що мрія про політ літаком навряд чи здійсниться:

«*wistfully – in a way that is sad and shows someone is thinking about something that is impossible or in the past*» [54]. Таким чином, вживання периферійних лексем, яким притаманна вужча семантика, надає читачеві додаткову інформацію про емоційний стан персонажів та про їхнє становище у цілому. У прикладі незбутність мрії Гелен підкреслюється використанням модального дієслова «*would*».

Подібний випадок спостерігаємо у діалозі між головним персонажем Люком та іншим резидентом інституту, Джорджем: “‘... How old are you, George?’ ‘Thirteen,’ George said, sounding **morose**. ‘But these days I feel a hundred’” (King, c. 155) – ‘... Скільки тобі, Джордже? – Тринадцять, – **похмуро** відповів Джордж. – Але нині почуваюся на сто’ (Кінг, с. 208). Прикметник «*morose*» має значення «*unhappy, annoyed, and unwilling to speak or smile*» [54]. Таким чином, семантика слова передбачає не лише позначення емоційного стану, а й особливості його вираження. У наведеному прикладі емоційний стан персонажа також підкреслений за допомогою гіперболи «*I feel a hundred*».

3.4 Мікрополе *to be anxious*

Лексико-семантичне мікрополе *to be anxious* представлене у романі 85 випадками вживання, з них кількість експліцитних виражень мікрополя становить 70, а імпліцитних – 15. Ядро мікрополя зустрічається у романі 36 разів: *anxious* – 1, *anxiously* – 2, *to worry* – 20, *to be worried* – 5, *worried* – 5, *worry* – 3 випадки вживання. Периферію мікрополя, виражену 34 випадками, складають наступні лексеми: *alarmed* – 3, *alarming* – 3, *alarmist* – 1, *alarm* – 7, *disquieted* – 1, *nervous* – 1, *nervously* – 1, *intimidating* – 1, *to concern* – 1, *concerned* – 4, *concern* – 6, *uneasy* – 2, *unease* – 1, *angst* – 1, *strain* – 1 випадок вживання. Особливу увагу було зосереджено на аналізі 15 проявів мікрополя.

Характерним способом актуалізації емоційного стану персонажа є опис його зовнішнього вигляду із вживанням прикметників та прислівників, що

належать до лексико-семантичного поля негативних емоцій. Наприклад, для вираження емоції тривоги автор використовує лексему-конституент мікрополя *to be anxious* у складі граматичної конструкції Present Participle «*looking worried*»: “Eileen came out of the bathroom, looking **worried**” (King, с. 53) – ‘Айлін вийшла з ванної, вигляд у неї був **занепокоєний**’ (Кінг, с. 74).

У наступному прикладі опис зовнішнього вигляду вказує на тривожний емоційний стан персонажа “Avery shifted in the bed. In the light of the lamp, he no longer looked like a child; he looked like a **worried** old man” (King, с. 193) – ‘Ейвері посовався в ліжку. При світлі лампи скидався вже не на дитину, а на **стурбованого** дідуса’ (Кінг, с. 252). Для підсилення впливу на емоційне сприйняття повідомлюваного читачем, автор вживає стилістичний засіб – порівняння «*like a worried old man*». Зважаючи на те, що персонажу, про якого йдеться, всього десять років, порівняння його з чоловіком у поважному віці підкреслює рівень жаху та страждань, що хлопцю довелося пережити в інституті.

Для опису зовнішніх проявів тривоги використовуються також іменники, що належать до лексико-семантичного мікрополя *to be anxious*, вжиті у реченні у синтаксичній ролі обставини: “Mrs. Sigsby’s eyes widened in **alarm**” (King, с. 390) – ‘Місіс Сігсбі **стривожено** округлила очі’ (Кінг, с. 495).

Вираження емоційного стану тривоги використовується не лише для актуалізації негативних емоцій, а й для підсилення виражених у тексті позитивних емоцій, переважно кохання та закоханості: ““Come on,” Kalisha said, taking Luke’s hand. **Worried** about his parents or not, he got another of those tingles” (King, с. 62) – ‘Ходімо, – сказала Каліша і взяла Люка за руку. Хоч як він **хвилювався** за батьків, та все одно тілом пробігла та сама мурашня’ (Кінг, с. 89). Використовуючи лексему, що належить до мікрополя *to be anxious* у складі граматичної конструкції Past Participle «*Worried about his parents or not*», автор підкреслює інтенсивність романтичного потягу Люка до Каліші, а також створює таким чином більш реалістичний образ персонажа.

Випадок виражень мікрополя *to be anxious* для підкреслення закоханості спостерігаємо також у наступному прикладі: “He called Wendy, who answered on the first ring. She wanted to know if he was all right” (King, с. 455) – ‘Він зателефонував Венді, яка відповіла після першого ж гудка. Хотіла знати, чи з ним усе гаразд’ (Кінг, с. 571). Автор описує розмову Тіма та Венді після напруженої та ризикованої подорожі чоловіка до інституту, з якої він міг не повернутись. Хоча у прикладі не вжиті лексеми, що прямо вказують на емоційний стан Венді, про тривожний стан жінки свідчить її миттєва відповідь «*on the first ring*».

Вираження емоції тривоги у романі «Інститут» супроводжується застосуванням стилістичних засобів, що базуються на принципі повтору, формуючи таким чином гнітючу тривожну атмосферу твору. Наприклад, описуючи втечу Люка з інституту, автор використовує паралелізм для підкреслення тривожного стану хлопця та з метою викликати тривогу у читача: “At twenty-five hundred, he began to feel **anxious**. At thirty-five hundred, he began to be sure he had gone off-course, and not just by a little” (King, с. 225) – ‘На двох тисячах п’ятистах Люк відчув **занепокоєння**. На трьох тисячах п’ятистах він зрозумів, що збився з курсу, і не трохи’ (Кінг, с. 292).

У наступному прикладі автор не називає емоцію тривоги прямо, проте використовує стилістичні засоби для передачі емоційного стану персонажа: “Their son, always verbal and often verbose, now seemed to struggle. He started, stopped, started again, and stopped again. ‘I don’t know how to say it. I don’t know if I *can* say it’” (King, с. 46) – ‘Їхній син, завжди красномовний і частогусто балакучий, тепер не міг і двох слів зв’язати. Він почав був говорити, потім замовк, тоді знов почав і знову замовк. – Не знаю, як це сказати. Не знаю, чи я *зможу* це сказати’ (Кінг, с. 66). У складі мови автора вжита градація «*He started, stopped, started again, and stopped again*», що створює напружену атмосферу та вказує на невпевненість Люка та тривогу, викликану необхідністю мати складну розмову з батьками. У прямій мові персонажа вжито паралелізм «*I don’t know how to say it.*

I don't know if I can say it», підсилений використанням графічного засобу виділення курсивом. Переймаючись долею батьків, Люк запитує місис Сігсбі, чи живі вони: ““They’re alive? My parents are alive?”” (King, с. 103) – ‘Вони живі? Мої батьки живі?’ (Кінг, с. 140). Для передачі емоційного стану тривоги Люка автор використовує синонімічний повтор у складі прямої мови персонажа.

У складі прямої авторської номінації емоційного стану персонажів натрапляємо на вживання стилістичного прийому поліптотон “He looked **worried**, and that **worried** Luke” (King, с. 200) – ‘Він мав **занепокоєний** вигляд, і це **занепокоїло** Люка’ (Кінг, с. 262). У зазначеному реченні використано прислівник «worried» та «worried» як форму Past Simple дієслова «to worry».

Тривожний емоційний стан Люка, що втік з інституту та опинився у поліцейському відділку, передається за допомогою вживання периферійної лексики «alarm» у складі прямої авторської номінації емоційного стану персонажа та гемінації у прямій мові Люка, підсиленої використанням курсиву у другому випадку вживання: “Luke took a step backward, **alarm** on his face. ‘No way. No way’” (King, с. 340) – ‘Люк відступив назад, обличчя пронизала **тривога**. – Нізащо. *Нізащо*’ (Кінг, с. 432).

З метою передати тривожний стан персонажа, автор використовує низку риторичних питань для нагнітання тривожної атмосфери та опис тілесного прояву тривоги «*chewed at fingernails that were already chewed down to the quick*»: “Luke listened and chewed at fingernails that were already chewed down to the quick. What if they were talking about him? He remembered the switch-engine driver gabbing on his cell phone. What if Maureen had talked? What if he had been discovered missing? What if one of Mrs. Sigsby’s minions – Stackhouse seemed the most likely – had called the trainyard and told the station operator to search all outgoing cars? If that happened, would the man start with boxcars that had slightly open side doors?” (King, с. 239) – ‘Люк прислухався і гриз нігті, вже й так погризені до м’яса. Що як це про нього говорять? Він пам’ятав, як машиніст тріпався по мобільному. Що як

Морін проговорилося? Що як його втечу вже виявили? Що як посіпаки місіс Сігсбі (швидше за все Стекгаус) уже зателефонували в депо і наказали оператору на сортувальному пункті обшукати всі вихідні вагони? Якщо так, то чи не почне він із вагонів, у яких двері не до кінця зачинені?» (Кінг, сс. 309 – 310).

Важливо зазначити, що автор приділяє значну увагу проявам емоційних станів антагоністів роману «Інститут», надаючи детальний опис причин, що зумовлюють вчинки негативних персонажів. Деталізований опис внутрішнього світу антигероїв додає реалістичності роману, адже головні персонажі протистоять не типовим монстрам, що коять зло заради зла, а звичайним людям зі своїми віруваннями, прагненнями та емоціями. Наприклад, коли наприкінці твору автор знайомить нас із чоловіком, що стоїть за створенням інституту, читач дізнається мотивацію антагоністів, що полягає у переконаннях необхідності існування таких закладів у світі для запобігання більшої катастрофи. Коли Люк вказує на недоліки концепції інститутів, що роблять їхнє існування невинуватим, містер Сміт (одне з найбільш поширених прізвищ у США, назване чоловіком з метою зберегти анонімність), не може стримати тривогу: “The hum was growing louder, and when Smith removed his American Spirits from his shirt pocket, his hand was shaking. The man who had gotten out of the nondescript Chevy had been confident and in charge. Used to giving orders and having them carried out ASAP. The one standing here now, the one with the heavy lisp and the sweat-stains creeping out from the armpits of his shirt, was not that man” (King, с. 474) – ‘Гудіння гучнішало, і коли Сміт дістав свої «Американ Спіритс» із кишені, рука в нього тремтіла. Чоловік, що вийшов із невиразного «шеві», був упевненим і володів ситуацією. Він звик роздавати накази, звик і до того, що їх виконують якнайшвидше. Той, хто стояв перед ними зараз, із сильною шепелявістю й плямами поту, що виповзали з-під пахв сорочки, був іншим’ (Кінг, с. 592). У «містера Сміта» трясуться руки, пітніють пахви, він не в силах контролювати шепелявість – згадані автором ознаки вказують на тривожний емоційний стан

чоловіка, спричинений розумінням того факту, що злочини, скоєні ним та його підлеглими, можуть отримати розголосу.

Об'єкти тривоги антагоністів також розкривають їхні художні образи та риси характеру, закладені автором: "As Mrs. Sigsby looked at those few spots, spots that were *outside*, her stomach dropped and for one **alarming** moment she thought she was going to wet her pants, as she had on that long-ago trike. She thought of the Zero Phone and saw her life as head of the Institute – because that was what it was, not her job but her life – disappearing into it. What would the lisping man on the other end say if she had to call and tell him that, in what was supposed to be the most secret and secure facility in the country – not to mention the most *vital* facility in the country – a child had escaped by *going under a fence*?" (King, с. 267) – 'Коли місіс Сігсбі роздивилася ці кілька плям, плям *зовні*, її шлунок провалився і на одну **тривожну** мить вона подумала, що обмочить штани, як це сталося колись давно на велосипеді. Вона згадала Нульовий телефон і побачила, як її життя в ролі голови Інституту – бо це саме ним і було, не роботою, а життям – зникає в ньому. Що скаже шепелявий чоловік по той бік дроту, якщо вона потелефонує і повідомить, що із закладу, який мав би бути найтаємничішим і найубезпеченішим у країні, не кажучи вже про те, наскільки країні цей заклад *необхідний*, – втекла дитина, *пролізши під огорожею*?' (Кінг, сс. 342–343). У прикладі автор вказує на те, що дізнавшись про втечу Люка, місіс Сігсбі відчуває тривогу не лише за власну долю, а й через розуміння, що вона не впоралась із роботою, яку вважала «не роботою, а життям». Таким чином підкреслюється фанатичність директорки та її глибоку віру в те, що існування інституту забезпечує безпеку всього світу, що у тексті підкреслена за допомогою використання графічного засобу виділення курсивом прикметника «*vital*». Емоційний стан персонажа виражений периферійною лексемою «*alarming*» та підкреслений використанням метафор «*her stomach dropped*» та «*saw her life as head of the Institute disappearing into it*», риторичним питанням та графічним виокремленням лексем та виразів.

Образи лікарів та рядових працівників інституту змальовуються переважно як образи пересічних громадян, що просто виконують свою роботу та переймаються лише власним становищем: “Two or three minutes later, Evans hurried in with his white lab coat flying out behind him. His cheeks were flushed and his eyes were wide. He grabbed Luke by the shirt. ‘What did Stackhouse say when he saw you in here by yourself? Tell me!’” (Кінг, с. 183) – ‘За дві-три хвилини примчав Еванс, розмахуючи полами білого медичного халата. Щоки в нього розчервонілись, очі були широко розчахнуті. Він схопив Люка за футболку. –Що сказав Стекгаус, коли побачив тебе тут самого? Розповідай!’ (Кінг, с. 240). За допомогою опису фізіологічних («*His cheeks were flushed and his eyes were wide*») та тілесних («*Evans hurried in with his white lab coat flying out behind him*») проявів емоційного стану, підсилених використанням окличного наказового речення «*Tell me!*» автор демонструє тривогу лікаря Еванса, об’єктом якої є загроза його репутації перед керівництвом, уособленим Стекгаусом. Подібний випадок спостерігаємо під час розмови останнього з доглядальницею Гледіс: “Perhaps made **uneasy** by his silence, she went on. ‘But we know what they’re up to, sir, and it’s no problem. We got em by the short and curlies’” (King, с. 396) – ‘Мабуть, через **незручну** тишу Гледіс продовжила: – Але ми знаємо, що вони надумали, сер, і в цьому проблеми немає. Ми їх тримаємо за петельки’ (Кінг, с. 502). Тривожність Гледіс, спричинена мовчанням Стекгауса, виражена периферійною лексемою «*uneasy*», що має значення «*slightly worried or uncomfortable about a particular situation*» [54] у складі граматичної конструкції Past Participle «*made uneasy by his silence*».

3.5 Мікрополе *to hate*

Під час аналізу роману «Інститут» було виокремлено 41 прояв лексико-семантичного поля *to hate*. Кількість експліцитних виражень мікрополя становить 31 випадок, представлених ядром мікрополя, а саме лексемами *to hate* (29 випадків вживання) та *hate* (2 випадки вживання). Кількість імпліцитних виражень мікрополя становить 10 випадків. Для детального розгляду було обрано 12 випадків.

У прикладі нижче, за допомогою прямої дієслівної номінації, увага читача акцентується на ненависті Ейвері до Гледіс не лише через її роботу в інституті, а й через лицемірну поведінку, що добре «зчитується» дітьми та відображається передусім у фальшивій посмішці: “*I tried. Reached out to Gladys, because I **hate** her. Her and her fake smile.*” (King, с. 382) – ‘Я пробував. Досягнув Гледіс, мабуть, тому що **ненавиджу** її. Її і ту фальшиву посмішку’ (Кінг, сс. 484–485). Під час телепатичної розмови між дітьми, автор передає ненависть Ейвері у прямій мові персонажа. Автор акцентує увагу читачів на емоції ненависті, яку відчують діти до лицемірних дорослих, що проілюстровано наступними прикладами: “Gladys Hickson stood in front of Stackhouse at parade rest, her feet apart and her hands behind her back. The fake smile that every child in the Institute came to know (and **hate**) was nowhere in evidence.” (King, с. 395) – ‘Гледіс Гіксон стояла перед Стекгаусом у стійці «вільно», з руками за спиною. Фальшивої посмішки, про яку знала (і яку **ненавиділа**) кожна дитина Інституту, і близько не було’ (Кінг, с. 501); “She gave him a brilliant smile. It was the one all the kids **hated**” (King, с. 430) – ‘Гледіс осяяла його широкою посмішкою. Тією, яку діти **ненавиділи**’ (Кінг, с. 541).

Імпліцитно лексико-семантичне поле *to hate* виражене в романі переважно за допомогою використання інвективної лексики у прямій мові персонажів. Відчуючи ненависть до працівників інституту, діти щоразу вживають різноманітні образливі слова. Наприклад, розповідаючи Люку про те, як

працівники інституту забрали Ніка в задню половину, Каліша називає одного з них «*the bastard*»: “He punched one of them high up – in the throat – and the other one zapped him in the hip. It must have numbed his leg, but he held onto one of the ropes on the ropes course to keep from falling down, and he kicked at that one with his good leg before the bastard could use his zap-stick again” (King, с. 167) – ‘Він одного стусонув – високо, в горлянку, а тоді другий вдарив його струмом у стегно. У Нікі, певно, нога заніміла, але він ухопився за мотузку на мотузковій трасі, щоб не впасти, і копнув його здоровою ногою, поки той покидьок не встиг ще раз вдарити шокером’ (Кінг, с. 222).

У наступному прикладі інвективна лексика вжита у мові автора, яка містить роздуми Люка: “He thought about going to the *Star Tribune* before meeting Maureen, and sat down at his computer. He even went as far as Mr. Griffin, but there he stopped. Did *he* really want to know? To perhaps find out these bastards, these *monsters*, were lying, and his parents were dead?” (King, с. 128) – ‘Перед зустріччю з Морін він хотів зайти на сайт «Стар Триб’юн» і вже сів за комп’ютер. Навіть запустив містера Гріффіна, але на тому й зупинився. Чи йому *справді* так хочеться знати? Що як, приміром, ці покручі, ці почвари, брешуть і його батьки померли?’ (Кінг, с. 170). Вирішуючи, чи готовий він дізнатися правду про долю своїх батьків, Люк подумки звертається до працівників інституту як до «*these bastards, these monsters*». У зазначеному прикладі вираження ненависті підсилене використанням паралелізму та виокремленням курсивом іменника «*monsters*».

Хоча працівники інституту ставляться до дітей байдуже та переважно не відчують стосовно останніх ані негативних, ані позитивних емоцій, після втечі Люка з інституту місис Сігсбі, як і її підлегли, починають ненавидіти хлопця, що ілюструється наступними прикладами: “With any luck, the little bastard drowned and someone will find his body tonight or tomorrow, but we can’t count on being that lucky” (King, с. 278) – ‘Є надія, що малий мудак потонув і хтось знайде його тіло сьогодні-завтра, але на таке везіння розраховувати не можна’ (Кінг, с. 356).

Ненависть місіс Сігсбі до Люка передана за допомогою вживання у прямій мові лексеми «*bastard*». Ставлення Сігсбі до хлопчика підкреслюється вживанням лексем з позитивною конотацією «*luck*» та «*lucky*» щодо можливої смерті Люка.

У тексті натрапляємо на непоодинокі випадки вживання лексем на позначення емоцій у їх прямому значенні: “So Maureen was a snitch, listening to kids in places that were supposed to be safe, then running to Sigsby (or Stackhouse) with little bits of info given to her in whispers. ... In June, Luke **would have hated** her for this, but now it was July, and he was much older” (King, с. 197) – ‘Отже, Морін була нишпоркою, вислуховувала дітей у місцях, де начебто безпечно, а тоді доповідала Сігсбі (або Стекгаусу) ті дрібки інформації, що вони їй нашепотіли. ... У червні Люк би **зненавидів** за це Морін, але зараз був липень, і він дуже подорослішав’ (Кінг, с. 258). Дієслово «*to hate*» вжите у складі граматичної конструкції Third Conditional. За допомогою опису емоції ненависті, яку Люк відчув би ще місяць тому, проте не відчуває зараз, автор демонструє зміни у характері Люка, спричинені перебуванням у закладі, а також підкреслює труднощі з якими зіткнувся хлопець в інституті. Використання гіперболи підкреслює усі негаразди, які пережив герой, подорослішавши за один місяць.

У прикладі нижче детальний метафоричний опис емоцій Люка ілюструється за допомогою трансформації емоційних станів, описаних як «*sorrow and loss*», у ненависть та бажання помсти, що висловлені автором у вигляді метафори «*A kind of bedrock, previously unknown to him*»: “The tears finally dried up, and he began to feel something other than sorrow and loss – something harder. A kind of bedrock, previously unknown to him. It was a relief to know it was there. This was no dream, it was really happening, and to get out of here no longer seemed enough. That hard thing wanted more. It wanted to expose the whole kidnapping, child-torturing bunch of them, from Mrs. Sigsby all the way down to Gladys with her plastic smiles and Zeke with his slimy rectal thermometer. To bring the Institute down on their heads, as Samson had brought the temple of Dagon down on the Philistines.” (King,

с. 126) – ‘Сльози зрештою скінчились, і Люк відчув щось нове поза смутком і втратою, щось вагоміше й твердіше. Мов кам’яне підґрунтя, якого він до цього моменту не знав. І від усвідомлення, що воно є, стало легше. Це був не сон, це відбувалося насправді, і просто вибратися звідси вже здавалось недостатнім. Кам’яне підґрунтя жадало більшого. Воно хотіло викрити цю зграю покидьків, що крали й мучили дітей, – від місіс Сігсбі до Гледіс з її пластиковими посміхами і Зіка з його слизьким ректальним термометром. Хотіло обвалити Інститут їм наголови, як Самсон завалив храм Дагона на филистимлян.’ (Кінг, с. 168). Художня образність емоції Люка підсилена використанням алюзії на біблійну легенду про Самсона, уривки з якої автор використовує і у якості епіграфу до роману, які функціонують не лише як алюзія, а й як прийом передвіщення, адже у кінці твору, інститут обвалюється подібно до храму Дагона. Варто зазначити, що алюзію на образ Самсона відображає не лише Люк, а й всі діти інституту, що об’єднують свої сили. Особливого значення у цьому зв’язку набуває персонаж Ейвері, який подібно до надзвичайної сили Самсона мав неймовірні телепатичні здібності. Як Даліла, яка дізналась про таємницю Самсона та розповіла її філістимлянам, що зістригли волосся Самсона поки він спав, дівчинка Фріда, за допомогою хитрощів дізналась секрет Ейвері про місцезнаходження Люка та видала його місіс Сігсбі, що призвело до відправки Ейвері до задньої половини. Подібно Самсону, який повалив храм Дагона на філістимлян ціною власного життя, Ейвері доклав зусиль до повалення інституту, поклавши на вівтар свободи друзів власне життя. Працівники інституту, своєю чергою, через власну необачність підсилюють здібності Ейвері та відправляють його до задньої половини, подібно до того, як філістимляни випустили Самсона з в’язниці, щоб покепкувати з нього. Варто зазначити, що причиною такої поведінки стала ненависть місіс Сігсбі до Люка, який втік, та Ейвері, який допоміг йому втекти. Сігсбі наказує покарати Ейвері, відправивши хлопчика до задньої половини, де він згодом об’єднає сили з іншими дітьми: “Mrs. Sigsby started to get in, then turned

to Stackhouse. ‘And make sure Avery Dixon is well dunked and in Back Half by the time I return.’ ‘Donkey Kong doesn’t like the idea.’ She gave him a terrifying smile. ‘Do I look like I care?’” (King, c. 313) – ‘Місіс Сігсбі уже залазила, а тоді обернулася до Стекгауса: – І переконайся, що Ейвері Діксона добряче потопили. І щоб він був у Задній половині, коли я повернуся. – Данкі Конгові це не подобається. Вона обдарувала його страхітливою посмішкою. – Це мене хвилює?’ (Кінг, с. 398). Отже, емоційні прояви слугують елементами розвитку сюжету.

На сторінках роману щоразу натрапляємо на випадки підкреслення емоційних станів за допомогою прикметників: “Sometimes she actively **hated** the role into which they had been cast, but she **had never hated** Lukey, and never would” (King, cc. 46-47) – Інколи відверто **ненавиділа** роль, яка випала на її долю, але щоб **ненавидіти** Люка – ні, такого ніколи не було й не буде’ (Кінг, с. 67). У зазначеному прикладі вербатив «*to hate*», значення якого підсилене прийменником «*actively*», використовується автором для підкреслення любові до сина, протиставляючи ненависть матері до ролі, що їй випала, та любов до Люка, що виражається дієсловом «*to hate*» у складі заперечної конструкції «*had never hated Lukey, and never would [hate]*» та підсилена вживанням зменшено-пестливої форми імені Люка «*Lukey*». Отже, лексема-конституент поля негативних емоцій використовується для підкреслення позитивних емоцій.

Емоція ненависті, виражена дієсловом «*to hate*» у складі прямої авторської номінації також підкреслює сум Люка за батьками: “Luke shook his head. ‘It would just make me feel bad. I used to play it with my dad.’ He heard that *used to* and **hated** it” (King, c. 150) – ‘Люк похитав головою. – Тільки більше засмучуся. Я раніше часто грав у «коняку» з татком. Люк почув «раніше» і **зненавидів** це слово’ (Кінг, с. 201).

Варто зазначити, що тривалість перебування Люка в інституті значно вплинула на його емоційні реакції: на початку перебування у закладі спогади про

батьків викликали у хлопця депресивний стан, який згодом трансформувався у ненависть. Про подібні зміни свідчить також повернення Люка до думок про повалення храму Самсоном після того, як він дізнався про смерть батьків: “Bring it down on them, he thought. Like Samson after Delilah coaxed him into getting a haircut. Bring it down and crush them. Crush them all” (King, c. 174) – ‘Треба завалити стелю – так вирішив Люк. Як Самсон після стрижки, на яку його вмовила Даліла. Завалити їм стелю і розчавити. Розчавити їх усіх’ (Кінг, с. 231). Експресія ненависті Люка додатково виражена за допомогою анадиплозису «*Bring it down and crush them. Crush them all*».

3.6 Мікрополе *to be disgusted*

Кількість виражень лексико-семантичного мікрополя *to be disgusted* у романі становить 32 випадки, 7 з яких є експліцитними, а 25 – імпліцитними. Експліцитні прояви мікрополя представлені двома ядерними лексемами *disgust*, що вжита в романі 1 раз, та *disgusting* – 2 рази, а також периферійною лексемою *gross*, кількість вживань якої становить 4 випадки. Для детального аналізу було виокремлено 12 випадків.

Мікрополе *to be disgusted* представлене у романі переважно за допомогою імпліцитних проявів. Особливістю мікрополя є адресність, адже у більшості випадків автор не демонструє огиду персонажів, а з метою викликати огиду читача описує сенсорні зорові та нюхові образи. Така емоція є важливою частиною художніх творів жанру хоррор, адже огида і страх «підсилюють одна одну» [78, с. 45].

Автор використовує мікрополе *to be disgusted* задля маніфестації жаху, описуючи становище дітей, що знаходяться у вегетативному стані внаслідок експлуатації їхніх здібностей в інституті: “Across from the gutter used for eliminatory purposes was a long trough on steel legs. Two girls and a boy were standing there. The girls were using their hands to scoop some brown gunk into their mouths. ...

The boy was bent over with his face in the stuff, his hands held out at his sides, snapping his fingers” (King, с. 367) – ‘Навпроти жолоба для виведення було довге корито на залізних ніжках. Біля нього стояли двоє дівчат і хлопчик. Дівчата долонями зачерпували якусь коричневу мерзоту собі в роти. ... Хлопчик згинався й занурював обличчя в ту кашу, тримаючи долоні по краях і клацаючи пальцями’ (Кінг, с. 466).

З метою викликати огиду читача автор використовує лексеми розмовного стилю, що позначають фізіологічні виділення «*shit*» та «*puke*», формальне дієслово «*to defecate*» та опис зовнішнього вигляду дівчинки «*A girl, naked except for a pair of dirty socks*»: “A long gutter filled with running water ran alongside one cinderblock wall, where a stenciled motto read YOU ARE SAVIORS! A girl, naked except for a pair of dirty socks, squatted over this gutter with her back against the wall and her hands on her knees. She was defecating. ... When it opened again, the girl was walking away in a kind of drunken amble, and her shit was being carried down the gutter. A woman in a brown housekeeper’s uniform was using a Rinsenvac to clean up what might have been more puke, more shit, spilled food, God knew what” (King, сс. 366-367) – ‘Довгий жолоб, наповнений водопровідною водою, тягнувся вздовж однієї зі стін, на якій виднілося гасло «ВИ – РЯТІВНИКИ!»». Гола дівчинка, в самих брудних шкарпетках, присіла над цим жолобом, прихилившись спиною до стіни і спершись руками в коліна. Вона випорожнялася. ... Коли зображення знову з’явилося, дівчинка йшла собі геть, наче п’яна, а її лайно неслося жолобом. Якась жінка в коричневій уніформі прибиральниці «Рінсенваком» відмивала ще якусь чи то блювоту, чи то лайно, чи розсипану їжу, чи ще бозна-що’ (Кінг, сс. 465–466). Художньої виразності тексту додає прийом іронії, виражений протиставленням напису «*YOU ARE SAVIORS!*» та описаним образом дівчинки.

Огиду та жах викликає образ Гаррі, постраждалого від невдалих експериментів, які над ним проводили працівники інституту: “His chin was shiny

with drool, and there was a wet spot on the crotch of his pants” (King, c. 188) – ‘Підборіддя блищало від слини, на штанах у паху виднілась мокра пляма’ (Кінг, с. 247). Автор описує фізіологічні виділення за допомогою іменника «*drool*» та мовної моделі Adj. + N «*a wet spot*».

Опис фізіологічних виділень спостерігаємо також у прямій мові персонажів: “‘We’re all in each other’s heads now,’ George said. He cocked a thumb at Helen. ‘Do you really think I wanted to know she laughed so hard at some friend’s pajama party that she peed herself? That’s an authentic case of TMI’” (King, c. 422) – ‘Ми всі зараз одне в одного в голові, – сказав Джордж. Він вказав великим пальцем на Гелен. – Реально думаєш, ніби я хотів знати, що вона так сильно сміялася на якійсь піжамній вечірці у своїх подруг, що обпісялася? Оце реально перебір інформації’ (Кінг, с. 531); “‘What’s her deal?’ George asked. ‘Peed herself,’ Avery said matter-of-factly. ‘I peed my bed last night, so I can relate’” (King, c. 154) – ‘Що з нею таке? – спитав Джордж. – Упісялася, – мимохідь повідомив Ейвері. – Я теж сьогодні ліжко обпісяв, тому я її розумію’ (Кінг, с. 154). Підкреслена невимушеність, з якою Ейвері повідомляє про інцидент слугує засобом моделювання образу персонажа, адже таким чином автор акцентує увагу на дитячій безпосередності хлопчика.

Сенсоріальні зорові образи, що викликають огиду, використовуються також при описі мертвого тіла: “The dead face glaring back at Mrs. Sigsby was black and swollen. Her tongue protruded from between her lips, almost as if she were giving them a final raspberry” (King, c. 248) – ‘Мертве обличчя, що блимало на місіс Сігсбі, було чорне й розпухле. Язик випнувся з-поміж губ, ніби вона востаннє вирішила покривлятися’ (Кінг, с. 318). Для опису обличчя мертвої жінки автор використовує прикметники «*black*» і «*swollen*» та мовну модель N + V «*Her tongue protruded*».

На використання сенсорних нюхових образів, що викликають огиду, натрапляємо у наступному прикладі опису мертвого тіла: “‘Hurry up,’ Evans said.

‘She’s got a load in her drawers.’ ‘I’m sure you’ve smelled worse,’ Stackhouse said” (King, c. 250) – ‘Швидше, – озвався Еванс. – У неї тут багаж у штанях. – Нічого, ти точно й гірше нюхав, – відказав Стекгаус’ (Кінг, с. 320). На позначення випорожнення кишечника, що відбувається у момент смерті, використаний вульгаризм «*a load in her drawers*» у складі прямої мови персонажа.

Огида, яку відчують персонажі оглядаючи на мертву жінку, передається за допомогою опису поведінки персонажів, що полягає у небажанні дивитись на тіло, навіть за необхідності: “That would need checking, just as a matter of routine, but she wasn’t going to unwrap the housekeeper’s body and expose that protruding impudent tongue again just to find a ChapStick, a roll of Tums, and a few wadded-up Kleenex” (King, c. 264) – ‘Це потрібно буде перевірити, суто для протоколу, але вона не збирається розкривати труп покоївки й дивитися на той безсоромно випнутий язик, просто щоб знайти «Чапстік», трубочку «Тамз» і кілька пожмаканих «клінексів»’ (Кінг, с. 338).

Для вираження емоції огиди персонажів використовується також вигук «Eww» у складі прямої мови: ““Eww,” Helen said again, and covered her eyes. ‘Don’t make me wish I was blind, Avester”” (King, c. 164) – ‘Фу-у, – знову протягнула Гелен і затулила собі очі. – Я краще осліпну, Ейвестере’ (Кінг, с. 219). У прикладі, окрім вигуку, використовується опис поведінки, що полягає у небажанні дивитись на те, що викликає огиду, що підсилюється використанням іронічного виразу «*Don’t make me wish I was blind*». Вживання вигуків у прямій мові персонажів також може поєднуватись із прямою персонажною номінацією: ““Eww, **gross**,” Helen said” (King, c. 164) – ‘Фу-у, **гидота** яка, – сказала Гелен’ (Кінг, с. 219). ““Eww,” Helen said. ‘Somebody had creamed corn, how **gross** is that?’” (King, c. 137) – ‘Фу-у-у, – сказала Гелен. – Хтось їв кукурудзу на молоці, ото **гидота**’ (Кінг, с. 183). У зазначеному прикладі огида Гелен від погляду на блювоту Гаррі виражена вигуком та прямою персонажною номінацією у вигляді риторичного питання «*how gross is that?*».

Вираження мікрополя *to be disgusted* використовуються також як іронія, що будується на принципі порушення табуйованих тем: “‘I don’t get it,’ Avery said. ‘How is getting a thermometer up your butt delightful and delicious?’ ‘It’s delicious if you lick it when it comes out,’ Luke said, and then they were all howling” (King, c. 154) – ‘Не розумію, – сказав Ейвері. – Як градусник у дупі може бути солодкий і бажаний? – Солодкий, це якщо лизнути кінчик, коли вже дістали, – сказав Люк, і вони всі аж заревіли’ (Кінг, с. 207). Жарти дітей про таку принизливу процедуру, як вимірювання температури тіла ректальним градусником, є захисним механізмом психіки.

3.7 Мікрополе *to be desperate*

Усього у романі «Інститут» було виокремлено 25 випадків вираження мікрополя *to be desperate*, з них експліцитних – 11, імпліцитних – 14. Експліцитні прояви виражені 9 випадками вживання ядерних лексем та 2 випадками вживання периферійних лексем. Ядро мікрополя має наступний якісно-кількісний склад: *desperate* – 6, *desperately* – 1, *despairingly* – 1, *despair* – 1 випадок вживання. Склад периферії мікрополя наступний: *hopeless* – 1, *hopelessly* – 1 випадок вживання. Детально було проаналізовано 10 випадків.

Оскільки словникова дефініція лексеми «*desperate*», «*feeling that you have no hope and are ready to do anything to change the bad situation you are in*» [54] базується на протиставленні лексеми значенню надії («*hope*»), для вираження мікрополя *to be desperate* характерні прояви через антонімічний опис. “Katie Givens and Hal Leonard had been with them for a while, but now they had joined the Ward A kids, walking with them when they walked, joining hands when they decided to make one of those rings. So had Len, and Kalisha’s hopes for Iris were fading, although so far Iris was just looking on as the Ward A kids circled, broke apart, then circled again” (King, c. 422) – ‘Кеті Гівенс і Гал Леонард трохи побули з ними, але тепер приєдналися до інших дітей з палати «А», ходили з ними й ставали в коло,

коли тим цього забагалось. Як і Лен. Надія Каліші на Айріс блякла, хоча поки що Айріс лише дивилася, як діти з палати «А» кружляють, розбігаються, знову кружляють» (Кінг, с. 531). У прикладі антонімічний прояв мікрополя виражений метафорою «*Kalisha's hopes for Iris were fading*».

У наступному прикладі спостерігаємо вираження мікрополя за допомогою антонімічних лексем «*hope*» та «*hopeful*» у складі заперечної конструкції, художня образність якої підсилена завдяки використанню поліптотону: “But the headaches made hope seem less hopeful” (King, с. 262) – ‘Проте від головного болю надія не так обнадіювала’ (Кінг, с. 335).

Пригніченість Люка та відсутність надії автор передає за допомогою риторичного питання “*What good would that do?*”, виокремленого курсивом: “Luke thought of taking them aside later and telling them not to trust that smile, but it would frighten them, and what good would that do? *What good would that do* had become another mantra, and he recognized it was a bad way to think, a step down the path to acceptance of this place” (King, с. 150) – ‘Люк думав був поговорити з ними потім віч-на-віч і сказати, щоб вони цій посмішці не довіряли, але дівчата тільки перелякуються, тож яка з цього користь? Фраза «Яка з цього користь?» стала ще однією мантрою. Люк усвідомлював, що це згубний спосіб мислення, ще один крок стежкою, яка веде до прийняття цього місця» (Кінг, сс. 200-201). У зазначеному прикладі описана моральна дилема Люка. Він звикає до перебування в інституті, але намагається протистояти цьому відчуттю, тримаючись за спогади про минуле життя.

Проте, що довше Люк знаходиться в інституті, то менше відчуває надії на звільнення та повернення до минулого життя. Аби описати відчуття хлопчика автор вдається до символізму: “He woke up for the first time not expecting to see Rolf Destin’s house outside his bedroom window” (King, с. 162) – ‘І прокинувся він, уперше не сподіваючись побачити будинок Рольфа за вікном у власній спальні’ (Кінг, с. 217). «Оскільки символічний образ часто виникає як результат

використання найрізноманітніших образних засобів (метафор, образних паралелізмів, порівнянь тощо), у дослідженні символічного плану твору слід зважати на специфіку їх функціонування» [53, с. 271]. Так, вікно у кімнаті Люка у батьківському домі, з якого видно будинок його друга, є тією деталлю, що відрізняє його кімнату в інституті та відіграє символічне значення життя хлопця до того часу, коли він опинився в інституті. Вікно символізує втрату надії Люка знову опинитись вдома. Хоча такі емоції свідчать про негативний стан, він необхідний для прийняття того факту, що життя кардинально змінилось та налаштовує на необхідність діяти аби протистояти тим обставинам в яких опинився хлопець.

Відсутність надії стає тією силою, що додає Люку рішучості втекти з інституту. Хоча певні сумніви під час втечі охоплюють думки хлопця, розуміння, що йому немає чого втрачати допомагає опинитися на свободі: “Go back in. Go back in and get into bed before they find you and do something horrible to you for trying to get out of here. But that wasn’t an option, only cowardice. They were going to do something horrible to him: the movies, the headaches, the Stasi Lights... and finally, the drone” (King, с. 220) – ‘Повертайся. Повертайся і лягай у ліжко, доки тебе не знайшли і не зробили тобі казна-що за те, що ти хотів звідси втекти. Але це не варіант, це лиш боягузтво. З ним і так казнащо зроблять: фільми, головний біль, вогні Штазі... і зрештою гудіння’ (Кінг, с. 286).

Важлива роль відчайдушного стану під час втечі Люка додатково підкреслена автором вживанням прикметника «*desperate*» стосовно його дій, які описані у розділі «*Escape*» («*Втеча*»): “He might have run into the woods and become lost there before reason reasserted itself, except for the sudden scorching pain in his left heel as he came down on a sharp rock and realized he had lost one of his sneakers in that final **desperate** lunge” (King, с. 222) – ‘Він міг забігти в ліс і загубитися, перш ніж знову переважив би здоровий глузд, якби не раптовий палючий біль у лівій п’ятці: Люк наступив на гострий камінець і збагнув, що під

час останнього **відчайдушного** ривка загубив одну кросівку’ (Кінг, с. 288); “It was grimy, nondescript, and strictly utilitarian, but it had one undeniable attraction: the sliding side door wasn’t entirely shut. Enough of a gap, maybe, for a skinny, **desperate** boy to slip through” (King, с. 237) – ‘Вагон виявився задимлений, безликий і суто утилітарний, але мав одну безперечну перевагу: розсувні двері були не до кінця причинені. Просвіт достатній, щоб один худенький **хлопчик-відчайдух** зміг ковзнути всередину’ (Кінг, с. 308); “It was easy to say, but how could *anyone* have foreseen a twelve-year-old child **desperate** enough to saw off his own earlobe to get rid of the tracker?” (King, с. 288) – ‘Легко сказати, але як хоч хтось міг передбачити, що з’явиться дванадцятирічна дитина, достатньо **відчайдушна**, щоб відрізати собі мочку вуха, аби позбутися трекера?’ (Кінг, с. 369).

Зухвалість, яка міститься у прямій мові Каліші: «*Nothing to lose*», додає їй рішучості приєднатися до друзів, що вирішили повстати проти інституту: “‘Nothing to lose.’ She took Len’s right hand in her left, and Nicky’s left hand in her right. Iris was the last one to join up, and the instant she was linked to Jimmy Cullum on one side and Helen on the other, her head came up” (King, с. 348) – ‘Втрачати все одно нічого. Вона взяла Ленову праву долоню своєю лівицею, а ліву долоню Нікі – правицею. Айріс приєдналася останньою, й одночасно з тим, як вона з’єдналася з Джиммі Каллемом і Гелен обабіч, її голова різко піднялася’ (Кінг, с. 443).

Відчайдушність стала причиною рішення Морін допомогти Люку втекти. “There was also the corollary question of whether or not she could be trusted. Luke thought she could. Not just because he had helped her in her time of need, but because the note had a **desperate** quality, the feel of a woman who had decided to bet all her chips on one turn of the wheel” (King, с. 198) – ‘Стояло ще природне питання, чи можна їй довіряти взагалі. Люк вважав, що можна. І не просто тому, що він допоміг із її бідною, але й тому, що записку сповнювала якась **відчайдушність**, наче жінка вирішила поставити всі свої фішки на єдиний оберт рулетки’ (Кінг,

с. 258). Таким чином, вираження мікрополя *to be desperate* сприяють розгортанню сюжетної лінії роману.

3.8 Мікрополе *to be depressed*

Усього у романі було знайдено 49 випадків вираження лексико-семантичного мікрополя *to be depressed*, з яких кількість експліцитних проявів за допомогою ядерних та периферійних лексем мікрополя становить 20 випадків, а імпліцитних – 29. Ядро мікрополя, представлене у романі 4 випадками вживання, виражених наступними лексемами: *depressed* – 2 і *depression* – 2 випадки вживання. Периферія мікрополя, що виражена в «Інституті» 16 випадками, представлена наступним чином: *to grieve* – 4, *grief* – 4, *grief-stricken* – 1, *to hurt* – 3, *hurtful* – 1, *miserable* – 1, *miserably* – 1, *misery* – 1 випадок вживання. Детальну увагу було зосереджено на аналізі 10 випадків.

Для персонажів-дітей, що перебувають в інституті, депресивний стан є характерним та сприймається як буденність, на чому акцентує увагу читачів автор: “He discovered it wasn’t hard to hide his **grief** from the caretakers, techs, and doctors; they were used to dealing with **depressed** children” (King, с. 180) – ‘Він дізнався, що приховувати своє **горе** від доглядачів, лаборантів і лікарів неважко. Вони вже звикли мати справу з **пригніченими** дітьми’ (Кінг, с. 236). Для вираження емоційного стану Люка у зазначеному реченні вжита периферійна лексема «*grief*» та ядерна лексема «*depressed*». Окрім стану Люка, автор виражає також типовий для усіх мешканців інституту емоційний стан, вказуючи на той факт, що працівники інституту звикли мати справу з депресивними дітьми.

Акцент уваги читача на тому, що такий стан є нормою, спостерігаємо у наступному прикладі: “Mrs. Sigsby opened it and stood frozen for a space of seconds. She had seen a great deal during her tenure as Institute head, including the suicide of one resident and the attempted suicide of two others, but she had never seen the suicide of an employee” (King, с. 248) – ‘Місіс Сігсбі відчинила їх і на кілька секунд

завмерла. Вона багато набачилася на посаді голови Інституту, зокрема й самогубство одного з пожильців, спроби самогубства двох інших, але самогубство працівниці – вперше' (Кінг, с. 318). Автор протиставляє самогубство працівниці двом спробам та одному суїциду дітей, вказуючи на те, що дії дітей, на відміну від вчинку покоївки, не здивували б директорку інституту.

Депресивний стан Люка після того, як він дізнався про смерть батьків, автор описує за допомогою порівняння зі станом перебування уві сні: "He felt like he was sleeping even when he was awake" (King, с. 180) – 'Він почувався мов уві сні, коли не спав' (Кінг, с. 236), що згодом трансформується у метафору «*his waking sleep of grief*»: "His waking sleep of grief was sometimes pierced with brilliant slices of memory that always came unexpectedly: his father spraying him with the garden hose; his father making a foul shot with his back turned to the hoop and Luke tackling him when it went in and both of them falling on the grass, laughing; his mother bringing a gigantic cupcake covered with flaming candles to the table on his twelfth birthday; his mother hugging him and saying You're getting so big ; his mother and father dancing like crazy in the kitchen while Rihanna sang "Pon de Replay." These memories were beautiful, and they stung like nettles" (King, с. 180) – 'Інколи його гіркий сон наяву пронизували сяйні уламки спогадів, які завжди з'являлися неочікувано: батько поливає його з садового шланга; батько робить штрафний кидок, обернувшись спиною до кошика, м'яч влучає, Люк кидається на батька, і вони вдвох, сміючись, падають на траву; мама несе до столу велетенський кекс із запаленими свічками на його дванадцятий день народження; мама обіймає його зі словами «Ти вже такий великий»; мама з татом танцюють, мов скажені, на кухні під пісню Ріанни «Pon de Replay». Чудові спогади, і вони жалили, мов кропива' (Кінг, с. 236). Для характеристики стану хлопчика використовується художній прийом ретроспекції у спогади Люка про його щасливе життя з ще живими батьками. Спогади про батьків викликають у хлопця одночасно позитивні та негативні емоції, що виражено парадоксом «*These memories were*

beautiful, and they stung like nettles». Біль, що Люк відчував, згадуючи батьків, додатково підкреслений використанням метафори «*they stung like nettles*».

Спогади хлопця про батьків є характерним способом імпліцитного вираження мікрополя *to be depressed*: “He thought: I want my mom. Oh God, I want my mom so bad. That broke him. He dropped the cold-pack, cupped his hands over his eyes, and began crying. Were they watching him? Or listening to his sobs? It didn’t matter. He was past caring. He was still crying when he fell asleep” (King, c. 94) – ‘У голові промайнула думка: «Хочу до мами. О Господи, як же я хочу до мами». І на цьому Люк не витримав. Він випустив пакет із льодом, затулив долонями очі й розплакався. Чи піддивлявся хтось за ним? Чи прислухався до його схлипів? Байдуже. До цього йому вже не було діла. Люк плакав, поки не заснув’ (Кінг, с. 129). Емоції Люка виражені за допомогою герундія «*crying*» та вербатива «*to cry*». Експресивність вираження емоційного стану актуалізована за допомогою використання діакону «*He thought: I want my mom. Oh God, I want my mom so bad*» та метафори «*That broke him*».

За допомогою описів спогадів щасливого життя до того часу як діти опинилися в інституті, автор посилює емоційне сприйняття депресивного стану дітей: “He remembered Christmas, the year before. It hurt to think about that, but he thought about it, anyway. He had gotten the Lego castle he’d asked for, but when the pieces were spread out before him, he didn’t know how to get from that scatter to the beautiful castle on the box, with its turrets and gates and the drawbridge that went up and down. He’d started to cry. Then his father (dead now, he was sure of it) knelt down beside him and said, *We’ll follow the instructions and do it together. One step at a time.* And they had. The castle had stayed on his bureau in his room with his G.I. Joes guarding it, and that castle was one thing they hadn’t been able to duplicate when he woke up in Front Half” (King, c. 319) – ‘Він пригадав торішнє Різдво. Про це було боляче думати, але Ейвері все одно думав. Він отримав замок «Лего», про який давно просив, та коли детальки лежали перед ним, він не знав, яким чином з

усього цього безладу зібрати чудовий замок, як на коробці, з башточками, воротами і розвідним мостом. Ейвері почав плакати. Тоді тато (тепер мертвий, він знав) вклякнув поруч і сказав: – Будемо дотримуватись інструкцій і зробимо це разом. Крок за кроком. Так вони й зробили. Той замок стояв на комоді Ейвері разом із «Джі-Ай Джо» на варті, і це єдина річ, яку вони не змогли відтворити, коли він прокинувся в Передній половині' (Кінг, сс. 405–406). Подібно до вікна у кімнаті Люка, замок Ейвері слугує символом свободи та щасливого життя, яке втратив останній. Неспроможність працівниками інституту відтворити замок для створення повністю ідентичної кімнати для Ейвері підкреслює унікальність згаданого помешкання, що побудували для нього батьки, яких вбили так само, як і батьків Люка.

Автор описує депресивний стан Каліші та Люка після того, як їхнього друга Ніка забрали до задньої половини: “She fell back on her bed and began to sob. Luke thought about going back to her, but didn’t. He had given all the comfort he could, and he **was hurting** himself, not just about Nicky but in the places where Dr. Richardson had stuck him” (King, сс. 168-169) – ‘Дівчина повалилася на ліжко і захлипала. Люк думав був повернутися до неї, але не став. Він утішав Калішу стільки, скільки міг, і йому самому **було боляче** – не тільки з приводу Нікі, а ще й у тих місцях, де поколупалася лікарка Річардсон’ (Кінг, с. 225). Емоційний стан Каліші переданий за допомогою опису тілесних проявів. Для вираження стану Люка використовується стилістичний прийом зевгма: *«he was hurting himself, not just about Nicky but in the places where Dr. Richardson had stuck him»*.

Депресивний стан як наслідок жахливих подій, що їм довелось пережити, особливо відчувається наприкінці роману. Хоча Люку, Каліші, Джорджу та Ніку вдалося знищити інститут та опинитися на волі, вони пригнічені, адже їхніх батьків убили, друзі загинули, а вони самі мають роз’їхатися та ніколи не спілкуватись задля власної безпеки. Депресивний стан Каліші після прощання з Ніком автор передає за допомогою дієслова *«to cry»*: “Luke and Kalisha walked up

the driveway together. Halfway there, Kalisha put her hands to her face and started to cry” (King, c. 479) – ‘Люк і Каліша разом ішли під’їзною доріжкою. На півдорозі Каліша затулила обличчя руками й почала плакати’ (Кінг, с. 597).

Для передачі депресивного стану Люка наприкінці роману автор використовує опис емоційного стану без його прямої номінації у прямій мові персонажа: “I think I might just go out back for awhile, and sit under that big tree. I feel empty inside. I never felt so empty” (King, c. 480) – ‘Думаю, піду на задній двір і трохи посиджу під тим великим деревом. У мене всередині зовсім порожньо. Ніколи ще так не почувався’ (Кінг, с. 599).

Емоційний стан Люка наприкінці подій роману виражений за допомогою периферійної лексики «*to grieve*» у складі прямої мови Тіма під час його розмови з містером Смітом: ““Luke stays with me. He has no close family and nowhere to go. He’s already returned to his studies. They soothe him. The boy is **grieving**, Mr. Smith. **Grieving** for his parents, **grieving** for his friends.” He paused, looking hard at the blond man. “I suspect he’s also **grieving** for the childhood your people stole from him”” (King, c. 464) – ‘Люк залишиться зі мною. У нього немає близьких родичів, тож йому нікуди податись. Він уже повернувся до навчання. Це його заспокоює. Хлопець **сумує**, містере Сміт. За батьками, за своїми друзями. – Він зробив паузу, докірливо дивлячись на блондина. – Також, підозрюю, **сумує** за дитинством, яке ваші люди в нього вкрали’ (Кінг, с. 579). Повтор вербатива «*to grieve*» використовується для підкрелення інтенсивності депресивного стану Люка.

Варто зауважити, що відчуття персонажів описуються за допомогою комплексних емоційних станів, які додають реалістичності героям та демонструють майстерність автора. Звернімо увагу на 6 випадків перетину лексико-семантичних мікрополів негативних емоцій, які викликають подекуди неоднозначне сприйняття читачами.

Потрапивши до інституту, Люк відчуває одразу низку емоцій, що є природнім для ситуації, в якій він опинився: “But he wasn’t pleased to be here; he

was **scared** and **worried** about his parents as well as himself” (King, с. 62) – ‘А от перебувати тут – неприємно. Люку було **страшно**, він **хвилювався** за батьків, за себе також’ (Кінг, с. 88); “He shrugged, a bit **embarrassed**. He ordinarily didn’t show off – it was the worst way in the world to win friends and influence people – but he was **upset, confused, worried**, and (might as well admit it) **scared** shitless” (King, с. 63) – ‘Люк трохи **знітився** і стелав плечима. Він зазвичай не викобнювався, бо це найгірший у світі спосіб заводити друзів чи впливати на людей, але він був **засмучений, збентежений, занепокоєний** і (чого вже гріха таїти) до всирачки **переляканий**’ (Кінг, с. 90).

У наступному прикладі автор передає емоційний стан Люка, у першу чергу, за допомогою опису тілесних проявів: “The tears came, because he was **afraid** and **angry**, but mostly because he was **homesick**.” (King, с. 112) – ‘І з’явилися сльози, бо Люк був **розлючений і переляканий**, але перш за все – бо він **скучив за домівкою**’ (Кінг, с. 149). Окрім зазначеного, Стівен Кінг звертається до прямої авторської номінації емоційного стану за допомогою дієслів «*to be afraid*» та «*to be angry*», що належать до ядер мікрополів *to fear* та *to be angry* відповідно, а також прикметника «*homesick*», що належить до периферії мікрополя *to be sad* та має значення «*feeling sad because you are away from your home*» [54].

Автор додає характеристик до психологічного портрету дітей найбільш схильних до ніотинової та алкогольної залежності, використовуючи вищий ступінь порівняння прикметників «*depressed*» та «*terrified*», що належать до мікрополів *to be depressed* та *to fear* відповідно: “The East Wing was usually thinly populated or not populated at all, and when there were residents boarded there, they could get cigarettes and wine nips from the vending machines at the other end of the building. Some only sampled, but a surprising number – usually those who were the most **depressed** and **terrified** by the sudden catastrophic change in their lives – became addicted quickly. Those were the ones who gave the least trouble, because they didn’t just want tokens, they needed them. Karl Marx had called religion the opiate of the

people, but Stackhouse begged to differ. He thought Lucky Strikes and Boone's Farm (greatly favored by their female guests) did the job quite nicely" (King, c. 206) – 'У Східному крилі зазвичай перебувало мало дітей чи взагалі жодного, але коли вони там з'являлися, то по сигарети й винні коктейлі ходили на протилежний кінець будівлі. Деякі просто пробували, але на диво велика кількість дітей (в основному найбільш **пригнічені** й **нажахані** раптовими катастрофічними змінами в житті) дуже швидко ставали залежними. Від них було найменше неприємностей, бо вони не просто хотіли, а мали потребу в жетонах. Карл Маркс називав релігію опіумом для народу, але Стекгаус із ним не погоджувався. Він вважав, що цигарки «Лакі Страйк» і напої «Бунз Фарм» (що їх особливо полюбляли дівчата) цілком виконують цю роль' (Кінг, сс. 268–269). Акцентуючи увагу на цілеспрямованому методі керування депресивними та наляканими дітьми за допомогою викликання у них залежності, автор підкреслює жорстокість працівників інституту та створює більш похмуру та пригнічену атмосферу на сторінках роману.

Коли Люк дивиться передсмертне відео Морін, окрім очевидного горювання за покійною жінкою, він відчуває також сором через власні упередження: "To Luke, her calm fluency – no uhs, no you-knows, no kinda or sorta – was a revelation. It made him feel **embarrassment** as well as **grief**. She sounded so much more intelligent than she had during their whispered conversations near the ice machine. Because she had been playing dumb? Maybe, but maybe – *probably* – he had seen a woman in a brown housekeeper's uniform and just assumed she didn't have a lot going on upstairs" (King, c. 352) – 'Для Люка її спокійне плавне мовлення – жодних «е-е-е», «ну, знаєте», «типу» чи «ніби» – стало одкровенням. Через це до **скорботи** додалася **ніяковість**. Вона говорила набагато розумніше, ніж під час їхнього шепотіння біля машини з льодом. Тому що прикидалася дурною? Можливо, але ймовірніше – *найпевніше* – тоді він бачив жінку в коричневій уніформі прибиральниці й просто припускав, що кебети в неї не особливо багато'

(Кінг, с. 448). Подібна реакція на відео Морін надає читачеві додаткову характеристику Люка, адже в такій реакції проявляється високий ступінь рефлексії, притаманний хлопчику.

У наступному прикладі неоднозначний емоційний стан Стекгауса вміщується у номінативах «*fright*» та «*fury*», що належать до периферійної частини мікрополів *to fear* та *to be angry* відповідно: “Stackhouse set the phone down carefully on his desk. He noted that his hand was trembling slightly. Part of that was **fright**, but it was mostly **fury**” (King, с. 403) – ‘Стекгаус повільно відклав телефон на стіл. Він відзначив, як його рука трохи тремтить. Частково зі **страху**, частково з **люті**’ (Кінг, с. 511). Зазначений приклад демонструє, що фізіологічні прояви емоційного стану повністю залежать від контекстуального обрамлення, адже один і той самий прояв може бути спричинений низкою емоцій, як наприклад, *тремтіння руки*, що у зазначеному прикладі викликане страхом та переважно злістю.

Висновки до третього розділу

У третьому розділі дослідження було проведено аналіз фактичного матеріалу вираження лексико-семантичного поля негативних емоцій у романі Стівена Кінга «Інститут», що належить до літературного жанру хоррор.

Задля детального аналізу лексико-семантичне поле негативних емоцій було розподілене на вісім мікрополів: мікрополе *to be angry*, мікрополе *to fear*, мікрополе *to be sad*, мікрополе *to be anxious*, мікрополе *to hate*, мікрополе *to be disgusted*, мікрополе *to be desperate* та мікрополе *to be depressed*. Найширше якісно-кількісне вираження у романі має мікрополе *to fear*, яке складає третю частину (33,4%) від усіх вживань лексико-семантичного поля негативних емоцій. Подібне відсоткове співвідношення мікрополя *to fear* до лексико-семантичного поля негативних емоцій зумовлене особливостями жанру хоррор, у якому страх є провідною жанротвірною емоцією.

Актуалізація лексико-семантичного поля негативних емоцій у романі «Інститут» представлена насамперед експліцитно, за допомогою вживання емотивної лексики, що у рамках дослідження поділялась на ядерні та периферійні лексеми у складі кожного окремого мікрополя, а також імпліцитно, за допомогою контекстуальних описів проявів негативних емоцій.

Експліцитні вираження лексико-семантичного поля негативних емоцій виражені переважно дієсловами, іменниками, прикметниками та прислівниками й характеризуються стилістичною різноманітністю, які представлені у романі за допомогою вживання розмовної лексики, формальними лексичними одиницями та медичними термінами.

Імпліцитно лексико-семантичне поле представлене у романі за допомогою описів тілесних проявів та фізіологічних процесів, опису дій персонажів, а також вигуків та інвективної лексики у складі прямої мови. Імпліцитні прояви забезпечують перетин лексико-семантичного поля негативних емоцій з іншими

лексико-семантичними полями мовної системи, переважно з полем людського тіла.

Художня образність експліцитних та імпліцитних проявів лексико-семантичного поля негативних емоцій забезпечена використанням таких стилістичних засобів: метафора, порівняння, персоніфікація, контраст, передвіщення, ретроспекція, іронія, антитеза, парадокс, гіпербола, гемінація, паралелізм, антистрофа, поліптотон, діакон, зевгма.

Вираження лексико-семантичного поля негативних емоцій використовуються автором для створення похмурої гнітючої атмосфери роману, вираження емоційно-оцінної авторської інтерпретації сюжету, здійснення емоційного впливу на читача, моделювання образів персонажів, що забезпечується вираженням емоційного ставлення персонажів одне до одного, вираженням механізмів, за допомогою яких персонаж долає негативні емоційні стани, характеристикою об'єктів, стосовно яких персонаж відчуває негативні емоції. Важливими функціями актуалізації поля негативних емоцій є також демонстрація еволюції персонажів та сприяння розгортанню сюжетної лінії.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Здатність мови функціонувати як засіб відображення та формування свідомості людини викликає чималий інтерес лінгвістів та зумовлює зростаючу популярність використання антропоцентричного підходу до лінгвістичних досліджень. Оскільки мова існує у нерозривному зв'язку з існуванням людини, вважаємо доцільним вивчення мовних структур у світлі їхньої взаємодії зі свідомістю людини.

Мовна картина світу як інтерпретація дійсності людиною, що відображається у фонетичних, граматичних та лексико-семантичних структурних одиницях, містить знання та уявлення людини про себе та навколишній світ, а також емоційно-оцінне ставлення до себе та явищ навколишнього світу. Особливості мовної картини світу кожного окремого індивіда мають здатність впливати на мислення людини, а мова таким чином відіграє роль мислетворчої структури.

Особливе місце у мовній картині світу відводиться мовним вираженням емоцій. Інтерес для нашого дослідження становить лексико-семантичне поле негативних емоцій. Лексико-семантичне поле як структурний елемент мовної картини світу вважається сукупністю лексем, значення яких охоплює певну концептуальну сферу. Теоретичною основою практичного аналізу у дослідженні стала теорія ядро-периферійних відношень лексико-семантичного поля, що демонструє його горизонтальну вісь, а також розподіл лексико-семантичного поля на менші структурні угруповання (мікрополя), що виражає вертикальну вісь поля. У складі лексико-семантичного поля негативних емоцій було виокремлено вісім мікрополів:

1. мікрополе *to be angry*;
2. мікрополе *to fear*;
3. мікрополе *to be sad*;

4. мікрополе *to be anxious*;
5. мікрополе *to hate*;
6. мікрополе *to be disgusted*;
7. мікрополе *to be desperate*;
8. мікрополе *to be depressed*.

Для аналізу особливостей вираження та функціонування лексико-семантичного поля негативних емоцій був вибраний роман Стівена Кінга «Інститут», що зумовлено його належністю до літературного жанру хоррор, який завдяки своїм особливостям є перспективним матеріалом для дослідження мовної актуалізації емоційних концептів. Важливу роль для наукової розвідки відіграли особливості художнього стилю Стівена Кінга, твори якого мають значний емоційний вплив на читача завдяки своїм сюжетам, реалістичності персонажів та майстерному зображенню емоційних станів героїв. Важливо зазначити, що у романі «Інститут» репрезентація емоцій відіграє особливу роль, що зумовлена глибоким психологізмом роману.

Усього в аналізованому творі було виявлено 485 випадків репрезентації лексико-семантичного поля негативних емоцій. Кількісний аналіз кожного окремого мікрополя дозволив визначити, що найширше у романі представлене мікрополе *to fear*, репрезентації якого становлять 33,4% від загальної кількості репрезентацій лексико-семантичного поля негативних емоцій. Зазначена кількість проявів емоції страху зумовлена особливостями художнього простору жанру хоррор, що полягає у меті автора налякати читача і досягається, зокрема, за допомогою зображення емоційного стану страху персонажів, який емпатично переймає читач.

На другому місці за кількістю виражень у романі Стівена Кінга «Інститут» постає мікрополе *to be anxious*, прояви якого становлять 17,5% від загальної кількості репрезентацій. Оскільки тривожний емоційний стан тісно пов'язаний з

емоцією страху, випадки вираження мікрополя *to be anxious* використовуються для підсилення емоції страху шляхом створення атмосфери тривоги та саспенсу.

Наступними за кількістю репрезентацій є мікрополе *to be depressed* (10,1%) та мікрополе *to be sad* (9,9%), використання яких зумовлене особливостями сюжету роману «Інститут», у рамках якого сумні та депресивні емоційні стани слугують реакцією персонажів на цілеспрямоване моральне пригнічення та психологічне насильство. Зображення зазначених емоційних станів також формує похмуру атмосферу, притаманну літературним творам жанру хоррор.

У меншій кількості були репрезентовані мікрополе *to be angry* (8,8%) та мікрополе *to hate* (8,5%), що забезпечують динамічність зображуваних емоційних станів та відіграють провідну роль у розгортанні сюжету твору, а також у моделюванні художніх образів персонажів.

Випадки виражень мікрополя *to be disgusted* становлять 6,6% та використовуються передусім для підсилення емоції страху.

Найменше у романі «Інститут» представлене мікрополе *to be desperate* (5,2%), репрезентації якого використовуються переважно для формування сюжетної лінії твору та підкреслення і підсилення усіх зазначених вище емоційних станів.

Кожне окреме мікрополе виражене в романі експліцитно, за допомогою лексики – пряма вказівка на емоційний стан – та імпліцитно, без прямої номінації емоції. Експліцитні прояви мікрополів характеризуються різноманітністю морфологічного і стилістичного складу та актуалізовані ядерними і периферійними лексемами. Для ядерних лексем мікрополя характерне широке семантичне значення та універсальність використання, у той час як завдяки вужчому семантичному значенню, периферійні лексеми здатні містити не лише інформацію про емоційний стан, а і додаткову інформацію про причини виникнення емоції та особливості її вираження.

Імпліцитні репрезентації лексико-семантичних мікрополів негативних емоцій представлені переважно описом фізіологічних та тілесних проявів емоційних станів, що є характерною особливістю художнього простору жанру хоррор. Імпліцитно емоційні стани персонажів також виражені за допомогою вживання вигуків та інвективної лексики у складі прямої мови персонажів, а також опису їхніх дій автором.

Важливу роль у мовній актуалізації емоцій та здійсненні емоційного впливу на читача відіграють стилістичні засоби, що використовуються автором. Хоча вважається, що твори Стівена Кінга не відзначаються широким використанням засобів художньої виразності, а їхнє вживання Кінгом є нетиповим, адже основою його творів є «дія, а не метафора» [49, с. 10], наведений у практичній частині розвідки аналіз дозволяє не погодитися зі згаданою думкою та вказати на те, що використання засобів художньої виразності не протиставляється розгортанню сюжету, а навпаки сприяє йому.

Таким чином, лексико-семантичне поле негативних емоцій характеризується комплексністю засобів вираження у художньому просторі жанру хоррор, що зумовлене комплексною природою людських емоцій. У рамках художнього тексту актуалізація негативних емоційних станів сприяє розгортанню сюжету твору, використовується для моделювання образів персонажів та зображення їхньої еволюції, виражає емоційно-оцінну інтерпретацію сюжету автором та забезпечує здійснення емоційного впливу на читача. Провідною емоцією, представленою у творах літературного жанру хоррор, є страх, а особливістю функціонування лексико-семантичного поля негативних емоцій у художньому просторі зазначеного жанру, є використання репрезентацій негативних емоцій задля підсилення емоції страху.

Практична частина дослідження також демонструє, що комплексність вираження лексико-семантичного поля негативних емоцій, полісемія лексем-конституентів та наявність імпліцитних проявів мікрополя зумовлюють перетин

лексико-семантичних полів між собою, що доводить тезу про безперервність семантичного простору мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексенко С.Ф. Конкретно-наукові методи лінгвістичних досліджень: методичні рекомендації для студентів 1 курсу магістратури факультету іноземної та слов'янської філології. Суми: СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2020. 44 с.
2. Безруков А. В., Боговик О. А. Прецедентні феномени як репрезентанти американської самоідентичності у романі Стівена Кінга «Інститут». *Вісник Маріупольського державного університету. Сер.: Філологія. Маріуполь*, 2022. Вип. 26–27. С. 28–38. DOI: 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-28-38.
3. Бікезіна А. Мовна картина світу: лінгвоісторіографічний аспект. Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 48(1). С. 149-156.
4. Бобер Н. М. Особливості застосування емотивної лексики в англomовному художньому дискурсі (на прикладі творчості О. Уальда, Дж. Стейнбека, Дж. Грішем та інших). Науковий вісник херсонського державного університету (1): 2021. рр. 14-18
5. Боговик О. А. Гемінація як один з принципів вербалізації вираження емоційного стану персонажів (на матеріалі роману-антиутопії Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом»). *Південний архів : Філологічні науки : зб. наук. пр. Херсон. держ. ун-т.*, 2021. Випуск 86. С. 88–95
6. Боговик О. А. До питання класифікації немодальних значень модальних предикатів (на матеріалі української, російської та англійської мов). *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*, 2018. № 4. (55). С. 50 – 54
7. Боговик О. А. Парцеляція як один з елементів експресивності у системі ідіостилю Рея Бредбері (на матеріалі твору «451 градус за Фаренгейтом»). *Вісник Запорізького національного університету*. Вип. 1. 2021. С. 38 – 47
8. Боговик О. А. Семантична класифікація предикатів. *Актуальні проблеми слов'янської філології: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст.* 2009. Вип. XXII. С. 480 – 491

9. Боговик О. А. Семантичні параметри предикатів знання в англійській, українській та російській мовах. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки»*. 2012. Т. 137. С. 157–159. ISSN 2519-2558
10. Боговик О. А. Синонімія предикатів знання. *Англістика та американістика*. 2010. Вип. 7. С. 222–228 УДК 811.111 (082)+821.111(082)+ 821.111(73)(082)
11. Боговик О. А. Структурно-семантичні особливості речень із предикатами знання. *Науковий вісник. Серія: Філологічні науки. Мовознавство: зб. наук. пр. ВНУ ім. Лесі Українки*, 2011. Випуск № 3, ч. 2. С. 5 – 9.
12. Боговик О. А. Текстотвірні засоби моделювання художнього простору у романі Маркуса Зусака «Глиняний міст». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2022. № 58. С. 29-32. ISSN 2409-1154
13. Боговик О. А. Типологія предикатів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2017. Т. 3. № 31. С. 68-72. ISSN 2409-1154
14. Божко О. С. Стилiстичні засоби формування атмосфери «саспенс» в англomовних художніх творах жанру «хоррор». *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лiнгвістика»*. Херсон, 2015. Вип. 24. С. 24–28.
15. Бондарчук А. Стилiстичні засоби при передачі емоцій персонажів та їхній переклад. *Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Германська філологія*, 2021. № 833. С. 12-18.
16. Головащенко Ю. Структура лексико-семантичного поля у межах художнього тексту. *Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Германська філологія*. № 835-836. 2022. С. 24-32.

- 17.Єрмоленко С. Я. Мінлива стійкість мовної картини світу. Мовознавство. 2009. № 3–4. С. 94–103.
- 18.Єрмоленко С. Я., Бирик С. П., Тодор О. Г. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. Київ, 2001. 224 с.
- 19.Жайворонок В.В. Українська етнолінгвістика: нариси. В.В. Жайворонок. Київ: Довіра, 2007. 262 с.
- 20.Живіцька І. А. Мовна картина світу як відображення реальності. Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету, № 4, 2010. с. 20–25.
- 21.Іванова А. О., Глюдзик Ю. В. Жанр хоррор у емотивному розрізі: перекладацька складова. Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія». Острог: Вид-во НаУОА, 2022. Вип. 15(83). С. 79–83.
- 22.Іванова Н.Д. Про типологію емотивної лексики. Філологічні діалоги. Вип. 2. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2013. С. 88–93.
- 23.Кінг С. Інститут. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2020. 608 с.
- 24.Кочерган М. П. Загальне мовознавство. Київ: Видавничий центр «Академія», 2003. 464 с.
- 25.Лазуренко О. О. Емоційність як особливий психологічний феномен і предмет сучасних досліджень. Актуальні проблеми психології: зб. наук. пр. Ін-ту психології імені Г. С. Костюка НАПН України. Київ, 2013. Т. VI, вип. 9. С. 236–243.
- 26.Лисиченко Л. А. Лексико-семантичний вимір мовної картини світу. Харків: Вид. група «Основа», 2009. 191 с.
- 27.Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.

28. Мілова М.М. «Експресивність» та «емотивність» у мові та мовленні. Рівні передачі емоцій у художньому англомовному тексті. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2014. Вип. 9. С. 104–107.
29. Ніколаєску Е. В. Методика компонентного аналізу в лінгвістичній практиці. Science, development and the latest development trends: International Science Group, 2022. 432 p. PP. 310-312
30. Романова Н. Емотивна лексика в лінгвокогнітивному ракурсі. Науковий вісник Херсонського держ. ун-ту. 2013. № 19. С. 296–302.
31. Романова Н.В. Емотивна лексика у мові «творів про техніку» Бернгарда Келлерманна. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2013. № 2. С. 26–32.
32. Свідер І. А. Основні особливості емотивного тексту. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2013. Вип. 33. С. 275-278.
33. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля–К, 2006. 718 с.
34. Селіванова, О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник. Полтава: Довкілля–К, 2008. 711 с.
35. Сліпецька В.Д. Взаємозв'язок понять емоційність, оцінка, експресивність – актуальна проблема лінгвістичної теорії емоцій. Studia Ukrainica Poznaniensia. Zeszyt IV. Poznan: Adam Mickiewicz University Press, 2016. С. 149–154.
36. Словник української мови: в 11 томах. Том 1, 1970.
37. Станко Д. В. Розмежування понять “Емоційність”, “Емотивність”, “Експресивність” та “Оцінність” у сучасному мовознавстві. Сучасні дослідження з іноземної філології. 2017. Вип. 15. С. 175–183.

38. Туріца О. Експресивні засоби в англomовній художній літературі та особливості їх перекладу (на матеріалі перекладу оповідання Е. А. По «Золотий жук» українською мовою). Ольга Туріца, Єгор Марус, Віра Дорофєєва-Кузьміна. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського: Лінгвістичні науки: зб. наук. праць. Одеса: Астропринт, 2022. № 35. С. 128-138.
39. Форманова С. В. Компонентний аналіз як одна із методик структурного методу. Зап. з укр. мовознавства : зб. наук. пр. 2021. Вип. 28. С. 41 – 51.
40. Чайковська Є.Ю. Поняття «емотивність» та «експресивність» у мові науки. Лінгвістика XXI століття: нові дослідження і перспективи. Київ, 2010. С. 279–287.
41. Anderson J. A. *Excavating Stephen King: A Darwinist Hermeneutic Study of the Fiction*. Rowman & Littlefield, 2020. 258 p.
42. Anderson J. A. *The Linguistics of Stephen King: Layered Language and Meaning in the Fiction*. Jefferson: McFarland, 2017. 252 p.
43. Bednarek M. Language patterns and ATTITUDE. *Functions of Language* 16 (2): 2009. 165–192
44. Bezrukov A., Bohovyk O. Emotion Concepts for Representing the Vicissitudes of Fate in Markus Zusak's *Bridge of Clay*. *Synopsis: Text, Context, Media*. 2022. Vol. 28. No 1. P. 14–20. DOI: 10.28925/2311-259x.2022.1.3., cc. 14-15
45. Bezrukov A., Bohovyk O. Historical Narratives, Fictional Biographies, and Biblical Allusions in Aleksandar Hemon's *The Lazarus Project* as a New Literary Hybrid. *Forum for World Literature Studies*. 2021. Vol. 13. No. 2. P. 270–289.
46. Bezrukov A., Bohovyk O. Mutation of Dystopian Identity in the Age of Posthumanism: Literary Speculations. *Respectus Philologicus*. 2022. Vol. 42. No. 47. P. 52–64. DOI: 10.15388/RESPECTUS.2022.42.47.107.

47. Bezrukov A., Bohovyk O. On the Verge of Moral and Spiritual Collapse: Challenges of a Post-truth World and Hyperreality in Salman Rushdie's Quichotte. *Forum for World Literature Studies*. 2022. Vol. 14. No. 2. P. 204–226.
48. Bezrukov A., Bohovyk O. Creating Communicative Space and Textual Reality via Emotiogenic Means in Fictional Discourse. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. Vol. 13, No. 1, 2021. P. 1-14 DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v13n1.21>
49. Bloom H. Stephen King. Infobase Publishing, 2006. 237 p.
50. Bohovyk O., Bezrukov A. 'In the Dark, All the Shadows Disappear': Remodelling the Poetics of Gripping Horror in Stephen King's The Institute. *Anglia*, 2023, 141(3), 431–449. <https://doi.org/10.1515/ang-2023-0028>
51. Bohovyk O., Bezrukov A. Colliding Utopian and Dystopian Worlds: Revising Ray Bradbury's *Fahrenheit 451* and Ahmed K. Towfik's *Utopia*. *International Journal of Arabic-English Studies*. 2022. Vol. 22. No. 2. P. 83–98. DOI: 10.33806/ijaes2000.22.2.5.
52. Bohovyk O., Bezrukov A. Representation of Gender-specific Vocabulary through Sociocultural Transformations of Linguistic Identity. *Philological Review*. 2022. No. 1 (19). P. 18–27. DOI: 10.31499/2415-8828.1.2022.257910.
53. Bohovyk O., Bezrukov A. Symbols of a Perfect Chaos in Markus Zusak's Bridge of Clay: Through Traumatic Past to Better Future. *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies*. 2022. Vol. 32. No. 1. P. 267–294. <https://doi.org/10.26650/LITERA2021-901447>.
54. Cambridge English Dictionary [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://dictionary.cambridge.org/>
55. Carroll N. The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart. N. Y.: Routledge, 1996. 272 p.
56. Clasen M. F. Why Horror Seduces. Oxford University Press, 2017. 190 p.

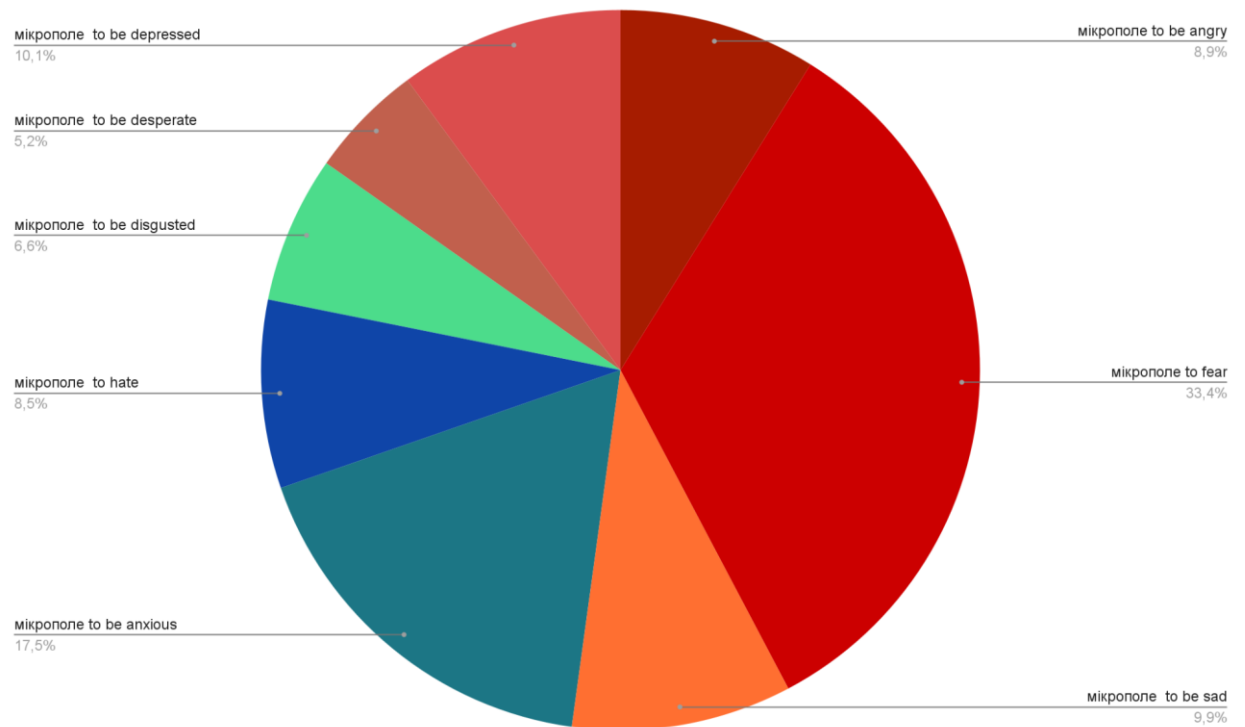
57. Cooper L. A. Gothic Realities: The Impact of Horror Fiction on Modern Culture. McFarland, 2014. 248 p.
58. Davis J. P. Stephen King's America. Popular Press, 1994. 183 p.
59. Eisenberg, N., Strayer, J. Empathy and its development. Cambridge University Press, 1990. 416 p.
60. Faber P. B., Usón R. M. Constructing a Lexicon of English Verbs. Berlin: Walter de Gruyter, 1999. 350 p.
61. Finegan E. Language: Its Structure and Use. 5th edition. Boston: Thompson Learning, Inc., 2008. 672 p.
62. Geeraerts D., Grondelaers S. & Bakema P. The Structure of Lexical Variation Meaning, Naming, and Context. Berlin: Walter de Gruyter, 1994. 232 p.
63. Geeraerts, D. Theories of Lexical Semantics. Oxford: Oxford University Press, 2010. 317 p.
64. Grixti J. Terrors of Uncertainty: The Cultural Contexts of Horror Fiction. Routledge, 2014. 234 p.
65. Harris R., George A., Miller & Philip N. Johnson-Laird Language and perception. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. 760 p.
66. Holland-Toll L. J. As American as Mom, Baseball, and Apple Pie: Constructing Community in Contemporary American Horror Fiction. Popular Press, 2001. 297 p.
67. Keen S. Empathy and the Novel. Oxford University Press, 2007. 274 p.
68. King S. The Institute. London: Hodder & Stoughton, 2020, 496 p.
69. Maass D. The emotional craft of fiction: How to write the story beneath the surface. Writer's Digest Books. 2016. 224 p.
70. Magistrale T., Blouin M. J. Stephen King and American History. Taylor & Francis, 2020. 180 p.
71. Magistrale T., Morrison M. A. A Dark Night's Dreaming: Contemporary American Horror Fiction. Univ of South Carolina Press, 1996. 141 p.

72. Mercer E. Stephen King and the Uncanny Imaginary. Routledge, 2023. 188 p.
73. Merriam-Webster Dictionary [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.merriam-webster.com/>
74. Nolan W. F. How to Write Horror Fiction. Writer's Digest Books, 1990. 143 p.
75. Oatley, K. Emotions: A brief history. Oxford, UK: Blackwell, 2004. 190 p.
76. Oatley, K. Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction. NJ: John Wiley & Sons, 2011. 304 p.
77. Porzig W. Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 58. 1934. S. 70-97
78. Ratna L. The Divine Madness of Stephen King: A Neurocognitive Examination. IOSR Journal of Humanities and Social Science. Volume 25, Issue 9, Series 8, 2020. Pp. 44–53
79. Schacter D. L. Psychology. New York: Worth Publishers, 2011. 656 p.
80. Semino E., Culpeper J. Cognitive Stylistics: Language and cognition in text analysis. John Benjamins Publishing, 2002. 333 p.
81. Simon-Vandenberghe A. M., Aijmer K. The Semantic Field of Modal Certainty: A Corpus-based Study of English Adverbs. Berlin: Walter de Gruyter, 2007. 395 p.
82. Su H., Hunston S. Language patterns and attitude revisited: Adjective patterns, attitude and appraisal. Functions of Language 26 (3): 2019. 343–371
83. Tabas B. Dark Places: Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction. Miranda, vol. 11, July 2015, pp. 1-17, DOI: 10.4000/miranda.7012.
84. Weisgerber L. Grundzüge der inhaltbezogenen Grammatik. Düsseldorf: Verlag, Schwann, 1962. 431 s.
85. Williamson J. N. How to Write Tales of Horror, Fantasy & Science Fiction. Cincinnati: Writer's Digest Books, 1991. 241 p.
86. Winter D. E. Faces of fear: encounters with the creators of modern horror. New York: Berkley Books, 1985. 277 p.

87. Wood R. Stephen King: A Literary Companion. Jefferson, N.C.: Mcfarland & Co, 2011. 220 p.
88. Xavier Aldana Reyes, Introduction: What, Why and When Is Horror Fiction? Horror: A Literary History, ed. Xavier Aldana Reyes London: British Library Publishing, 2016. pp. 7–17.
89. Yanal, Robert J. Paradoxes of Emotion and Fiction. Penn State University Press, 1999. 176 p.

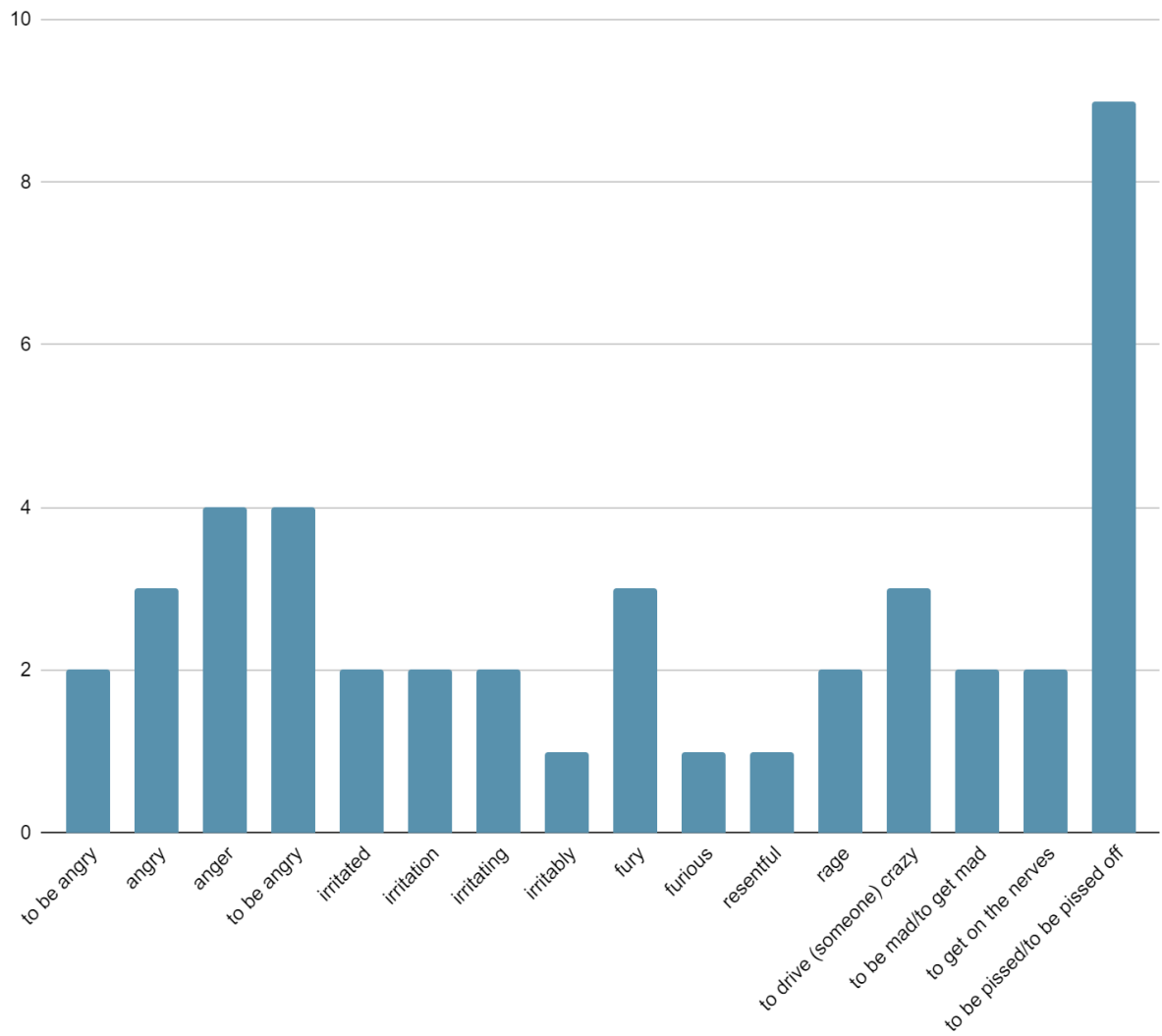
Додаток А

**Відсоткове співвідношення кількості репрезентацій
лексико-семантичних мікрополів негативних емоцій
у романі С. Кінга «Інститут»**



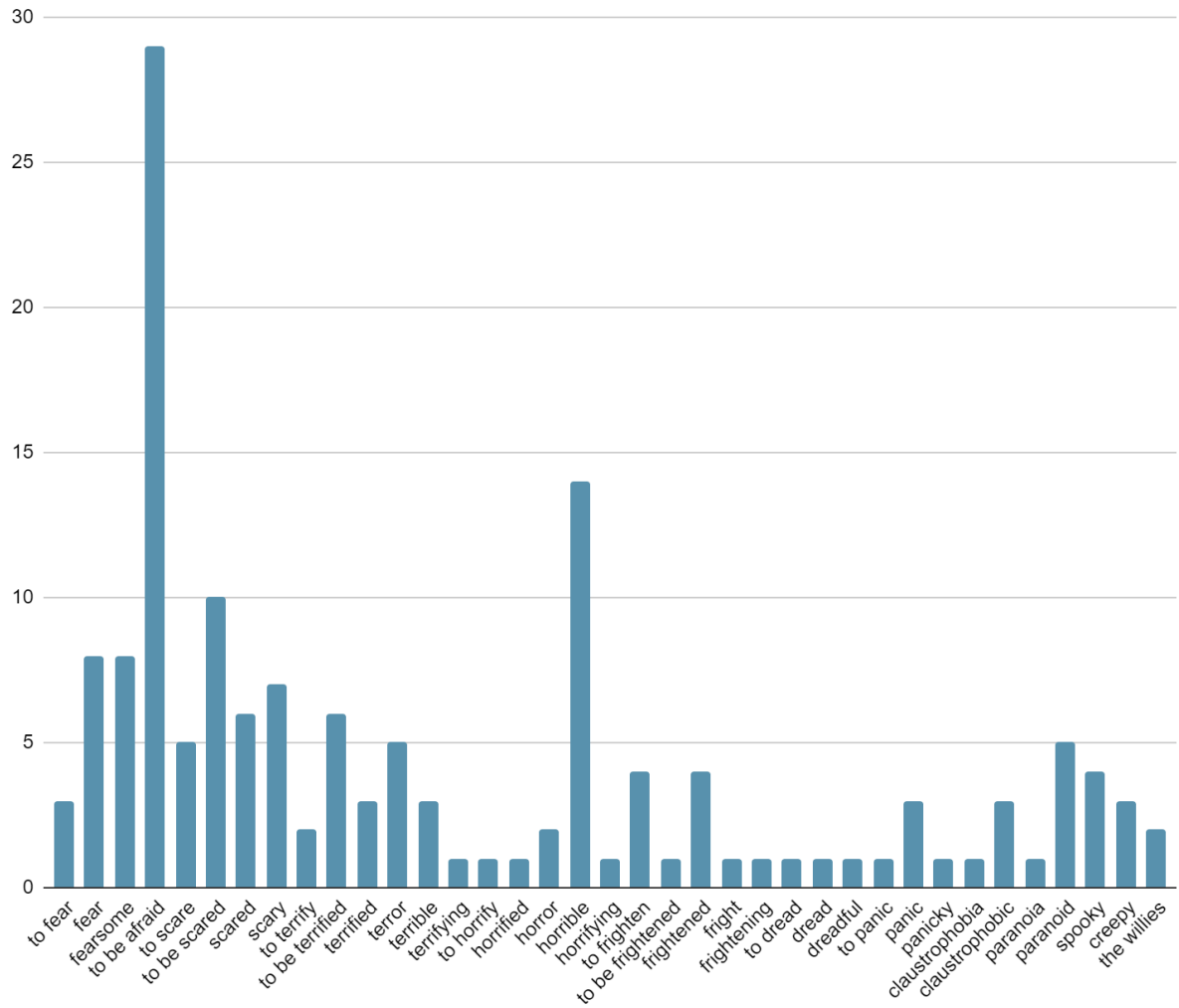
Додаток Б

**Лексико-семантична актуалізація
експліцитних проявів мікрополя *to be angry* у романі С. Кінга «Інститут»**



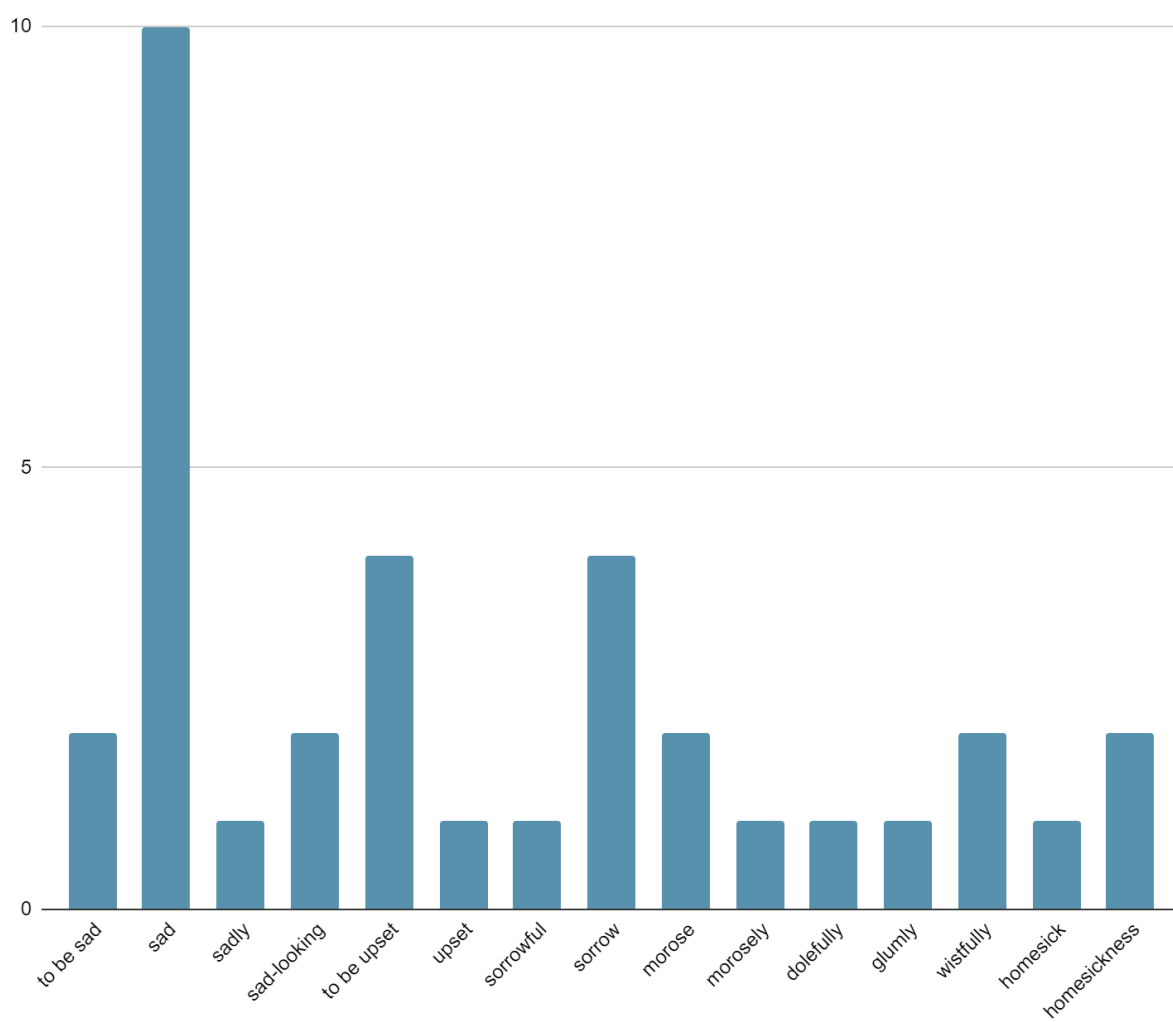
Додаток В

**Лексико-семантична актуалізація
експліцитних проявів мікрополя *to fear* у романі С. Кінга «Інститут»**



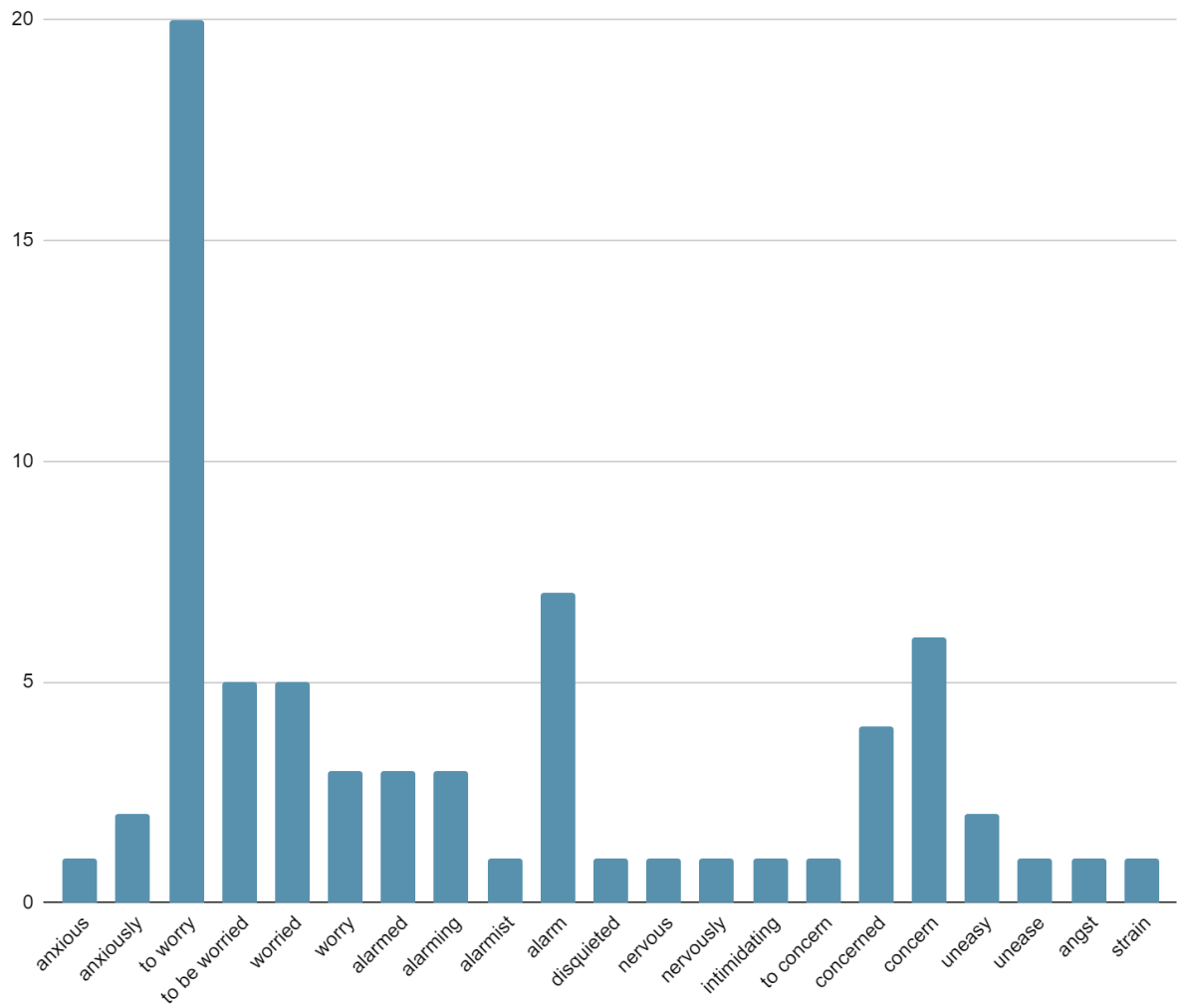
Додаток Г

**Лексико-семантична актуалізація
експліцитних проявів мікрополя *to be sad* у романі С. Кінга «Інститут»**



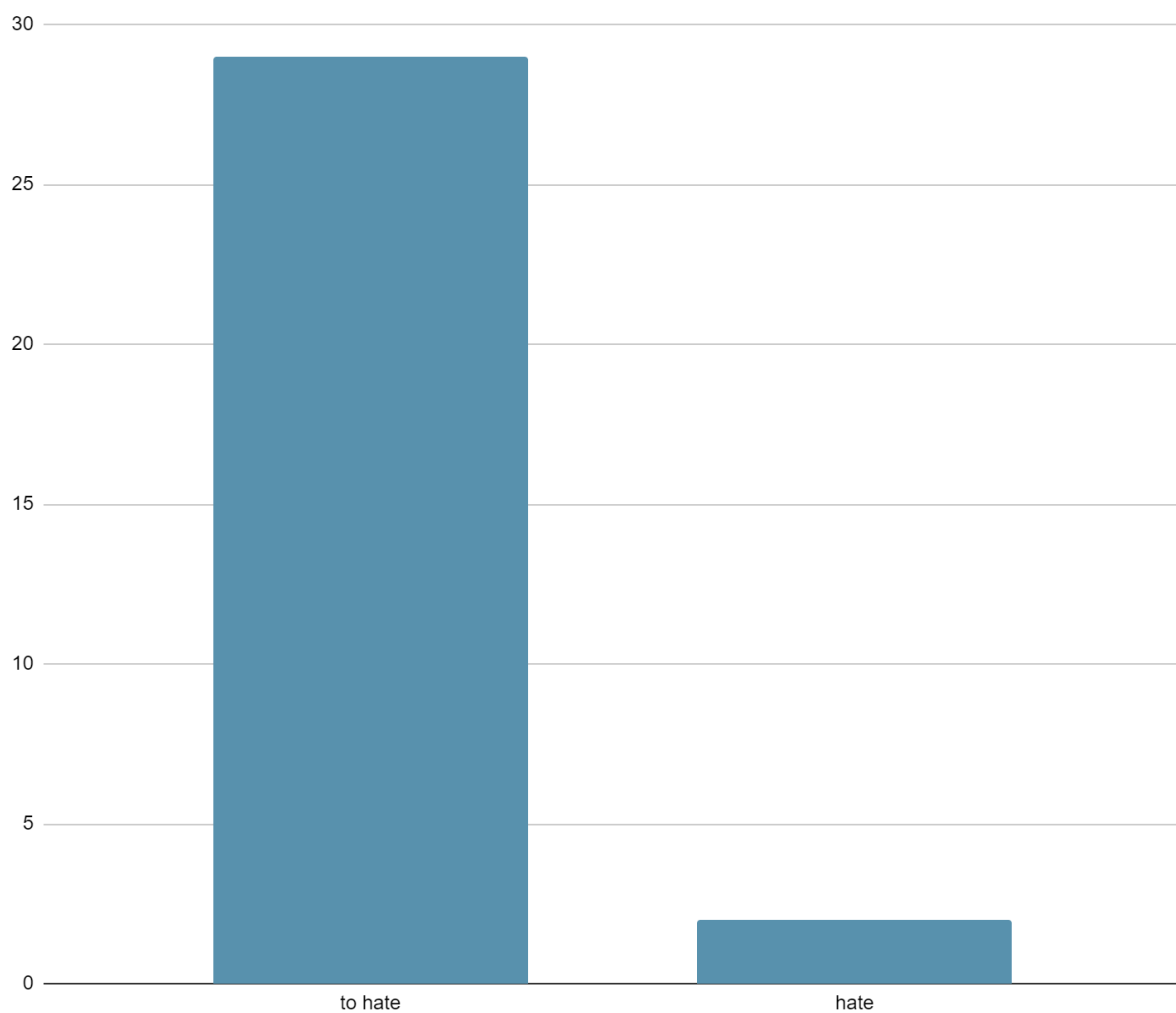
Додаток Д

**Лексико-семантична актуалізація
експліцитних проявів мікрополя *to be anxious* у романі С. Кінга «Інститут»**



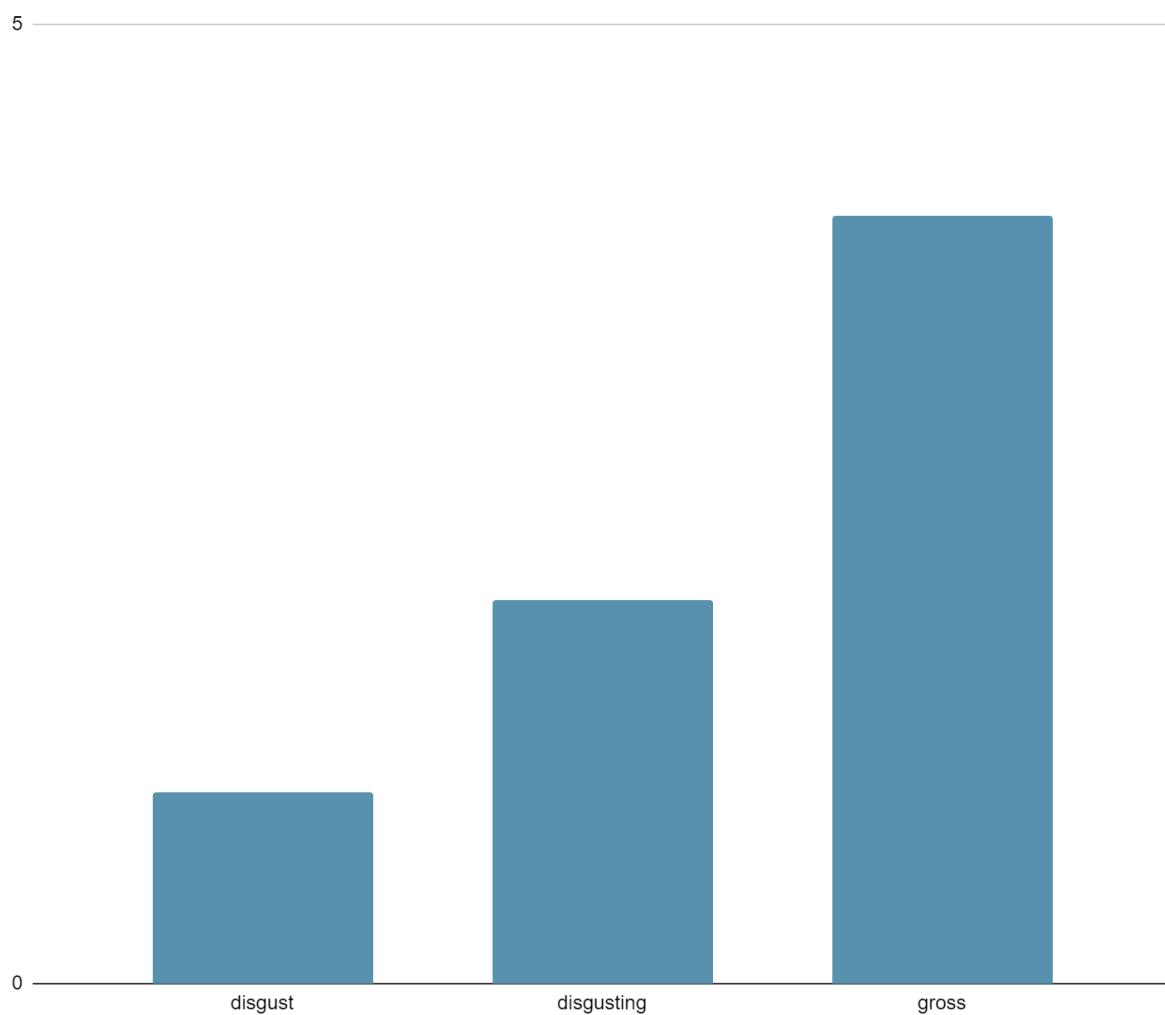
Додаток Е

**Лексико-семантична актуалізація
експліцитних проявів мікрополя *to hate* у романі С. Кінга «Інститут»**



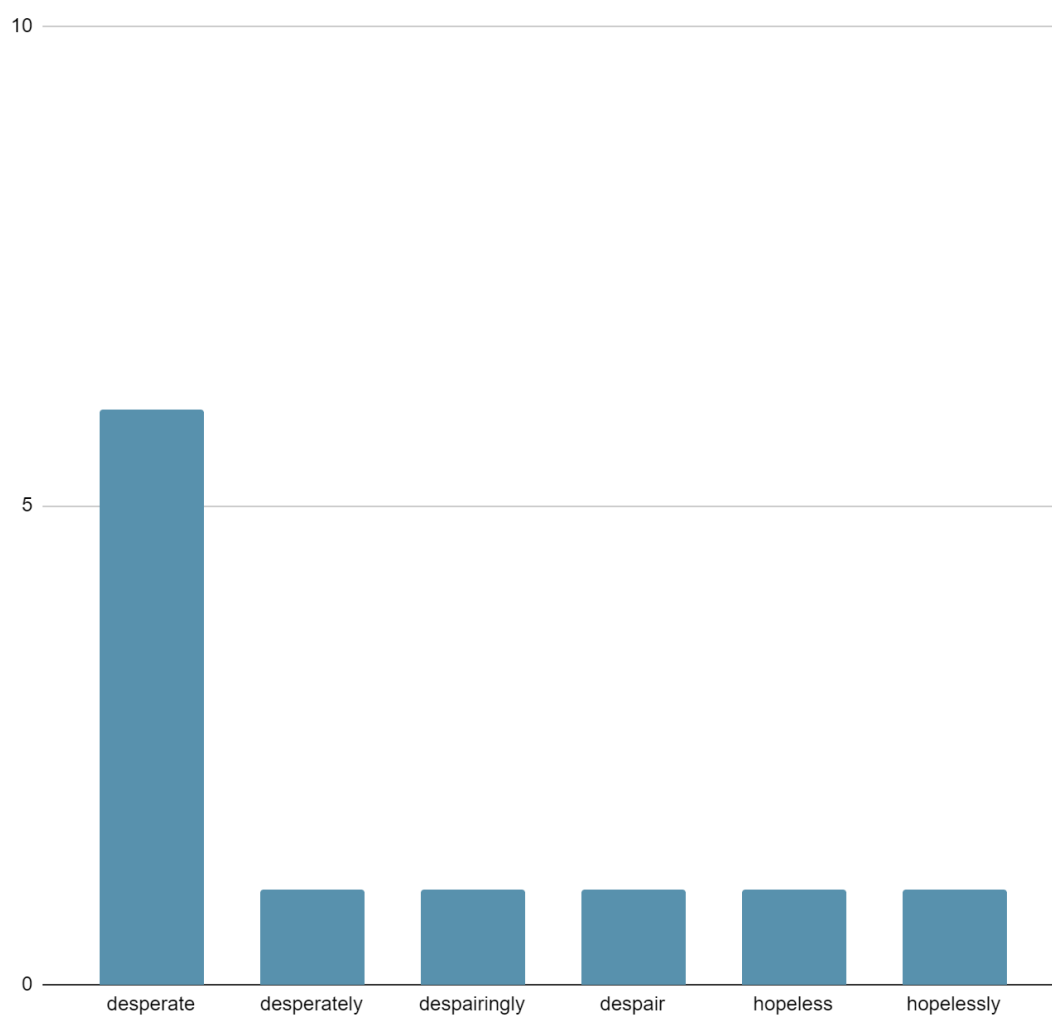
Додаток Є

**Лексико-семантична актуалізація
експліцитних проявів мікрополя *to be disgusted* у романі С. Кінга «Інститут»**



Додаток Ж

**Лексико-семантична актуалізація
експліцитних проявів мікрополя *to be desperate* у романі С. Кінга «Інститут»**



Додаток 3

**Лексико-семантична актуалізація
експліцитних проявів мікрополя *to be depressed* у романі С. Кінга «Інститут»**

