

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Кафедра німецької філології

На правах рукопису

ГУРІНЧУК МАРІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

**ФРЕЙМ «ANGST»
У НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ
(на матеріалі однойменної новели Стефана Цвейга)**

Спеціальність: 035 Філологія

Освітньо-професійна програма: Мова і література (німецька). Переклад

Робота на здобуття освітнього ступеня «МАГІСТР»

Науковий керівник:

КОЗАК СОФІЯ ВЕНІАМІНІВНА,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри німецької філології

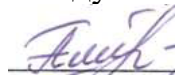
РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол № 5

засідання кафедри німецької філології

від « 20 » листопада 2025 р.

Завідувач кафедри



доц. Людмила ПАСИК

Луцьк 2025

АНОТАЦІЯ

Гурінчук М.О. Фрейм «ANGST» у німецькомовному художньому дискурсі (на матеріалі однойменної новели Стефана Цвейга). Робота на здобуття освітнього ступеня магістр зі спеціальності «035 Філологія» освітньо-професійної програми «Мова і література (німецька). Переклад». – Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк, 2025

У магістерській роботі досліджено фрейм ANGST у художньому дискурсі на матеріалі новели Стефана Цвейга «Angst».

Здійснено цілісний теоретичний аналіз фрейму ANGST як складної когнітивно-емоційну категорії, що втілюється через певні лінгвістичні маркери та художні прийоми. Виявлено мовні, когнітивні і паралінгвістичні засоби репрезентації емоції страху як ключового елементу внутрішнього світу персонажа та загальної атмосфери твору.

Наголошено на мовних засобах, що представляють фреймову структуру на позначення страху, описують його причини, ситуаційні контексти, фізіологічні й емоційні прояви та наслідки. Проведено аналіз, як страх у творі перетворюється з внутрішнього переживання на домінуючу силу, що визначає поведінку, внутрішні рішення та самоідентифікацію персонажа. Окреслено вплив соціальних чинників, морального осуду та внутрішніх конфліктів, які посилюють інтенсивність страху.

Виявлено, що фрейм «Страх» реалізується в межах художнього дискурсу як механізм смислотворення, що описує відчуття страху не лише як індивідуальну реакцію, а й як багатоаспектний феномен. Проаналізовано важливість дослідження фреймів на позначення емоцій задля розуміння побудови психологічного дискурсу та його впливу на читача. Це може започаткувати вивчення фреймів емоційної сфери у творах інших авторів та для залучення мультидисциплінарного підходу, зокрема елементів психології та нейролінгвістики, що дозволить досліджувати механізми сприйняття емоцій у художньому дискурсі з позицій різних наукових парадигм та розширить інтерпретаційні можливості дослідника.

Ключові слова: фрейм, страх, дискурс, художній дискурс, емоція, відчуття

SUMMARY

Hurinchuk M. O. The frame “ANGST” in German-language literary discourse (on the material of Stefan Zweig’s novella “Angst”). – Manuscript. Thesis for the degree of Master of Education in the specialty ‘035 Philology’, educational and professional program ‘Language and Literature (German). Translation’. – Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, 2025

The thesis explores the frame ANGST (Fear) in artistic discourse based on Stefan Zweig's short story “Angst”.

A comprehensive theoretical analysis of the frame “Fear” as a complex cognitive-emotional category embodied through specific linguistic markers and literary techniques is carried out. The linguistic, cognitive, and paralinguistic means of representing the emotion of fear as a key element of the character's inner world and the overall atmosphere of the work were identified.

Emphasis was placed on the linguistic means that represent the frame structure for denoting fear, describing its causes, situational contexts, physiological and emotional manifestations, and consequences. An analysis is conducted of how fear in the work transforms from an internal experience into a dominant force that determines the character's behavior, internal decisions, and self-identification. The influence of social factors, moral condemnation, and internal conflicts that intensify fear is outlined.

It is revealed that the “Fear” frame is realized within the literary discourse as a mechanism of meaning creation, describing the feeling of fear not only as an individual reaction but also as a multifaceted phenomenon. The importance of studying frames for denoting emotions is analyzed in order to understand the construction of psychological discourse and its impact on the reader. This may initiate the study of frames of the emotional sphere in the works of other authors and the use of a multidisciplinary approach, in particular elements of psychology and neurolinguistics, which will allow researching the mechanisms of perception of emotions in literary discourse from the perspective of different scientific paradigms and expand the researcher's interpretative possibilities.

Keywords: frame, fear, discourse, literary discourse, emotion, feeling

ZUSAMMENFASSUNG

Hurinchuk M. O. Der Frame „ANGST“ im literarischen Diskurs (am Beispiel der gleichnamigen Novelle von Stefan Zweig). – Manuskript. Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades MASTER im Studiengang 035 Philologie, Bildungs- und Berufsprogramm „Sprache und Literatur (Deutsch). Übersetzung“. – Nationale Lesja-Ukrajinka-Universität Wolhynien, Luzk, 2025

In der Masterarbeit wird der Frame ANGST im literarischen Diskurs anhand der Novelle „Angst“ von Stefan Zweig untersucht.

Es wird eine ganzheitliche theoretische Analyse des Frames „Angst“ als komplexe kognitiv-emotionale Kategorie durchgeführt, die durch bestimmte linguistische Marker und literarische Mittel verkörpert wird. Es wurden sprachliche, kognitive und paralinguistische Mittel zur Darstellung der Emotion Angst als Schlüsselement der inneren Welt der Figur und der allgemeinen Atmosphäre des Werks identifiziert.

Der Schwerpunkt liegt auf sprachlichen Mitteln, die die Frame-Struktur zur Bezeichnung von Angst darstellen und deren Ursachen, situative Kontexte, physiologische und emotionale Manifestationen sowie Folgen beschreiben. Es wurde analysiert, wie sich die Angst im Werk von einem inneren Erlebnis zu einer dominanten Kraft wandelt, die das Verhalten, die inneren Entscheidungen und die Selbstidentifikation der Figur bestimmt. Der Einfluss sozialer Faktoren, moralischer Verurteilung und innerer Konflikte, die die Intensität der Angst verstärken, wurde umrissen.

Es wurde festgestellt, dass der Frame „Angst“ im Rahmen des literarischen Diskurses als Mechanismus der Bedeutungsbildung realisiert wird, der das Gefühl der Angst nicht nur als individuelle Reaktion, sondern auch als vielschichtiges Phänomen beschreibt. Die Bedeutung der Untersuchung von Frames zur Bezeichnung von Emotionen für das Verständnis der Konstruktion des psychologischen Diskurses und seines Einflusses auf den Leser wurde analysiert. Dies könnte den Anstoß geben, Frames der emotionalen Sphäre in Werken anderer Autoren zu untersuchen und einen multidisziplinären Ansatz zu verfolgen, insbesondere Elemente der Psychologie und Neurolinguistik, um die Mechanismen der Wahrnehmung von Emotionen im literarischen Diskurs aus der Perspektive verschiedener wissenschaftlicher Paradigmen zu erforschen und die Interpretationsmöglichkeiten des Forschers zu erweitern.

Schlüsselwörter: Frame, Angst, Diskurs, literarischer Diskurs, Emotion, Gefühl

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ОСНОВИ ТЕОРІЇ ФРЕЙМІВ	7
1.1. Когнітивна лінгвістика як теоретична основа фреймової моделі.....	7
1.2. Форми репрезентації знань: ментальні моделі.....	11
1.3. Поняття фрейму: історія виникнення та фреймові концепції.....	14
1.4. Фрейм у сучасних лінгвістичних дослідженнях.....	20
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I.....	32
РОЗДІЛ II. ФРЕЙМОВА ПРЕЗЕНТАЦІЯ СТРАХУ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ.....	34
2.1. Художній дискурс як об'єкт сучасних наукових досліджень	34
2.2. Фреймова організація художнього дискурсу.....	38
2.3. Теоретичні основи дослідження фрейму страху в художньому дискурсі.....	43
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II.....	48
РОЗДІЛ III. МОВНА АКТУАЛІЗАЦІЯ ФРЕЙМУ «СТРАХ» У НОВЕЛІ С. ЦВЕЙГА «ANGST».....	49
3.1. Лінгвокогнітивна структура фрейму «СТРАХ» у новелі «Angst».....	49
3.2. Мовні засоби вербалізації фрейму СТРАХ» у новелі «Angst».....	54
3.3. Актualізація авторської прагматики у новелі через фреймові структури «Angst».....	62
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III.....	67
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	70

ВСТУП

У сучасному світі існує велика кількість наукових розвідок, де головними об'єктами залишаються проблеми лінгвістики. Особливої актуальності набувають дослідження із застосуванням когнітивного аналізу. Вивчаючи мову як окремий механізм, який відіграє важливу роль у кодуванні й передачі інформації, когнітивна лінгвістика оперує цілим рядом категорій, що відображають структури, у вигляді яких знання акумулюються у свідомості мовної особистості. Провідним напрямком у межах цього підходу є когнітивна семантика, для якої характерне прагнення певним способом співвіднести мовні форми з їх ментальними репрезентаціями, встановити способи представлення інформації в людській свідомості та описати взаємозалежності, що існують між розумовими структурами та мовою.

Загалом, за останні десятиріччя в мовознавстві було проведено багато досліджень, в основі яких лежить когнітивний підхід до вивчення мовних і мовленнєвих явищ. Завдяки цьому виник новий поняттєвий апарат та велика кількість нових методів. Однію із базових методик аналізу когнітивних структур став фреймовий аналіз.

У процесі дослідження мовознавчих теорій стає очевидним, що фреймовий підхід актуальний не лише серед учених-лінгвістів, але й серед літературознавців та представників інших галузей знань, оскільки вивчення цього феномену дозволяє зрозуміти механізми концептуалізації об'єктивованих у мові понять та явищ дійсності. Таким чином, метод фреймової семантики став перспективним у когнітивних дослідженнях, адже дозволяє описати семантику лінгвістичних одиниць, об'єднуючи мовну й немовну інформацію. За його допомогою можна представити когнітивну структуру у вигляді фрейму, що знаходить свою мовну реалізацію в дискурсі.

Посилення ролі когнітивної парадигми в сучасній мовознавчій науці та недостатній рівень вивчення фреймових структур, зокрема, на позначення емоції

страху в німецькомовному художньому дискурсі зумовили **актуальність** цього дослідження.

Метою магістерської роботи є аналіз фреймових структур, що описують емоцію страху в німецькомовному художньому дискурсі, та визначення їхньої ролі в розкритті авторських інтенцій щодо емпатичного залучення читача в емоційний простір персонажів твору.

Досягнення поставленої мети зумовлює необхідність розв'язання таких **завдань**:

- визначити місце теорії фреймів у сучасній мовознавчій науці;
- систематизувати й узагальнити погляди лінгвістів щодо поняття фрейму;
- описати структуру фрейму «ANGST» / «СТРАХ» та визначити його основні термінали;
- проаналізувати засоби вербалізації фреймів у німецькомовному художньому дискурсі на прикладі лексичних одиниць, що представляють термінали фрейму «ANGST» в однойменній новелі С. Цвейга;
- на основі проаналізованих термінальних елементів визначити роль фреймових структур в інтерпретації авторської прагматики у літературно-художньому дискурсі.

Об'єктом магістерської роботи є фрейм «ANGST» / «СТРАХ» у німецькомовному художньому дискурсі.

Предмет наукової розвідки становлять фреймові структури, що описують страх у новелі С. Цвейга «ANGST».

Матеріалом дослідження є новела австрійського письменника Стефана Цвейга «ANGST». Вибір фактологічного матеріалу для дослідження зумовлений загальною тематичною спрямованістю твору зазначеного автора. Деталі внутрішнього психологічного стану головної героїні та опис її емоційних переживань, викликаних страхом, тривогою, провинною та загрозою викриття,

дають основу для ретельної та різноманітної оцінки фреймових структур, які описують страх у німецькомовному художньому дискурсі.

Методика дослідження зумовлена метою та завданнями роботи, своєрідністю її об'єкта, предмета та фактичного матеріалу. У магістерській роботі використано такі методи: аналіз, синтез, історичний, описово-аналітичний (для аналізу лексичних одиниць, що представляють термінали фреймів на позначення страху). Аналіз здійснено з позицій актуальної в сучасному мовознавстві когнітивно-дискурсної парадигми, що дає можливість простежити особливості вербальної реалізації фреймових структур у літературі та дослідити художньо-творчий потенціал фреймів різної типології.

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що вперше фрейм як лінгво-когнітивне багатовимірне утворення проаналізовано з позицій актуальної в сучасному мовознавстві когнітивно-дискурсної парадигми, що дає можливість простежити особливості вербальної реалізації фреймових структур у літературі й дослідити художньо-творчий потенціал фреймів різної типології.

Теоретичне значення дослідження визначається тим, що в ньому запропоновано шляхи розв'язання важливих теоретичних проблем когнітивної лінгвістики, пов'язаних зі стратегіями розуміння художнього дискурсу та адекватної інтерпретації авторської прагматики. Результати та висновки магістерської роботи сприяють поглибленню знань про теорію фреймів в цілому та функціонування фреймових структур у дискурсі зокрема.

Практична цінність роботи полягає в поглибленому вивченні фреймів як лінгво-когнітивних структур і можливості впровадження результатів наукової розвідки у практику мовознавчих досліджень. Дані, отримані в ході фреймового аналізу, можуть прислужитися у викладанні навчальних курсів з лінгвістики тексту та дискурсивного аналізу. Матеріали магістерської роботи можуть бути використані в процесі подальшого поглибленого вивчення функціонування фреймових структур у літературно-художньому дискурсі.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження магістерської роботи відображено в публікації: Козак С. В.,

Гурінчук М. О. Фрейм «Страх» у художньому дискурсі (на матеріалі новели австрійського письменника С. Цвейга «Angst»). *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. Кропивницький : Гельветика, 2025. № 3(214). С. 304–310.

Структура та обсяг роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури загальним обсягом 97 джерел. Загальний обсяг роботи складає 78 сторінок; обсяг основного тексту – 69 сторінок.

РОЗДІЛ I. ОСНОВИ ТЕОРІЇ ФРЕЙМІВ

1.1. Когнітивна лінгвістика як теоретична основа фреймової моделі

Сучасні лінгвістичні студії відзначаються значним розширенням діапазону досліджень у сфері дискурсознавства, що, зокрема, пов'язано з активізацією когнітивних розвідок, унаслідок чого мовознавча наука зазнала значних змін і трансформацій, які насамперед стосуються методики та методології аналізу мовного матеріалу. Важливого значення набуває дослідження дискурсу, яке здійснюється не лише з позицій традиційного лінгвістичного аналізу, але й фреймового, спрямованого на розгляд фреймових структур, які зумовлюють послідовність і якість викладу текстового матеріалу, а також беруть участь в актуалізації авторської прагматики [12, с. 160].

Когнітивна лінгвістика, сформована на перетині мовознавства, філософії, психології та нейронаук, пропонує розцінювати мову не лише як систему знаків, а як невід'ємний інструмент людського мислення, вияв інтелектуального й емоційного досвіду. У цьому контексті мова стає не просто засобом комунікації, а потужним механізмом організації, збереження та передачі знань. Таким чином, когнітивний підхід до мови, що виник на стику багатьох наукових напрямків, передбачає дослідження мовних проявів людської свідомості. Мається на увазі, що особливості сприйняття світу людиною відображаються в семантиці лексичних одиниць, тобто в результаті обробки інформації людською свідомістю формуються концепти, які згодом знаходять вираження в мові. З цього випливає, що при описі значення слова необхідно брати до уваги когнітивні структури, що лежать в основі процесів номінації.

Когнітивна парадигма є протилежною до формального генеративізму, який переважав у мовознавстві в середині XX століття. Якщо Ноам Чомський (Хомський) розглядав мову як автономну граматичну систему [39], то когнітивна лінгвістика спирається на антропоцентричний погляд на мову як інструмент концептуалізації реальності, що виникає з досвіду, закріплюється в свідомості й

відбивається у мовленні. Головною тезою когнітивного підходу є ідея про тісний зв'язок між мовою, свідомістю та пізнанням.

Одним з фундаторів когнітивної лінгвістики є Джордж Лакофф, котрий у співавторстві з Марком Джонсоном у праці «*Metaphors We Live By*» [70] довів, що людське мислення є метафоричним за своєю природою. За їхнім твердженням, навіть фундаментальні поняття конструюються за допомогою метафор, що виникають із тілесного досвіду людини. До прикладу, концепт емоційного стану структурується через просторові або фізичні метафори. Таким чином, когнітивна лінгвістика значно розширює розуміння мови, включаючи в аналіз не лише структури, але й мисленнєві зразки, образи, метафори, фрейми.

Іншим ключовим теоретиком у галузі когнітивної лінгвістики є Чарльз Філлмор, автор концепції фреймової семантики, яка безпосередньо стосується теми цієї роботи. У своїй праці «*Frame Semantics and the Nature of Language*» [53] він стверджував, що розуміння лексичного значення передбачає наявність у мовця ментальної моделі ситуації, в якій це слово використовується. До прикладу, щоб зрозуміти значення слова «суд», потрібно мати уявлення про ролі судді, підсудного, адвоката, звинувачення, вирок тощо. Цей набір знань утворює фрейм – когнітивну структуру, яка активується в мовленні для повноцінного розшифрування смислу.

Подальший розвиток простежуємо в працях різних учених, як-от Ю. Чарняка [38], Дж. Хеєс [62], Д. Метцінг [74] та ін. У цих дослідженнях фрейм постає як одиниця ментального представлення досвіду та важливий інструмент інтерпретації мовлення.

На початку ХХІ століття в українському мовознавстві також зростає кількість досліджень, які були побудовані на когнітивному підході до вивчення мовних явищ. Такий підхід розширив лінгвістичні дослідження новим поняттєвим апаратом, новими різноманітними методами й експериментальними підходами, дозволив по-новому підійти до вирішення проблем вербалізації мови у процесі пізнання навколишнього світу. Одним із основних методів аналізу механізмів взаємодії вербальних та когнітивних структур є фреймовий аналіз.

Поняття фрейму є складним та суперечливим, адже це явище досі недостатньо досліджене. Існує багато тлумачень фрейму та значна кількість концепцій, споріднених із теорією фреймів, однак одностайності серед учених на сучасному етапі розвитку когнітивної науки не досягнуто [10, с. 1]. У вітчизняній гуманітаристиці фреймова теорія представлена працями С. Козак [8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 18], О. Коляденко [19], О. Кирилюк [7], О. Дем'янчук [5] та ін. Ці дослідники наголошують на важливості фреймів у когнітивному моделюванні знань, емоційних станів та концептуальних структур, які репрезентуються в мові.

Когнітивні стратегії лінгвістики, її різних напрямів зумовлені переважно психологічними та соціальними процесами у мисленні, вчинках та діяльності людини. Когнітивна семантика у її різних проявах, природа мисленнєвих процесів, загальнолюдські механізми когніції, ментальні особливості певних соціальних груп – ці та інші питання повинні бути в центрі уваги антропологічної когнітивної лінгвістики, важливої науково-методологічної основи теорії і практики дискурсу [21].

Проблема представлення знань є ключовим пунктом, через який проходять шляхи до успіху майже в усіх напрямках досліджень стосовно штучного інтелекту, починаючи від проблем розуміння природної мови і закінчуючи проблемами сприйняття зорових образів і мови. Основою для представлення знань з точки зору багатьох вчених може слугувати теорія фреймів, якій присвячено праці багатьох вчених, зокрема, М. Мінського [75; 76; 77], Р. Шенка та Р. Абельсона [87], Л. Бірнбаума [88] та багатьох інших. Кожен із цих вчених зробив великий внесок у розвиток теорії фреймів.

Людина активно взаємодіє з навколишнім світом. Результати такої взаємодії активно інтерпретуються суб'єктом. Елементи досвіду концептуалізуються і структуруються в вигляді різних ментальних репрезентацій (ментальна репрезентація – ключове поняття когнітивної науки, яке відноситься до процесу уявлення людиною світу, так і до одиниці подібного уявлення, яке стоїть замість «чогось» в реальному чи видуманому світі і тому

замінює це «щось» в розумових процесах), причому останні включаються в розгалужену концептуальну сітку, елементи якої зв'язані відповідними відношеннями. Ця концептуальна система – результат схематизації та ідеалізації нашого досліду. Таким чином, в результаті мисленнєвої діяльності суб'єкта формується певне спроектоване сприйняття світу, яке відрізняється від реального світу.

У комунікативній науковій сфері особливої актуальності набувають такі словосполучення, як «ментальна репрезентація», «ментальна інформація» (внутрішня словесна інформація) [65] та ін. Будь-яка комунікація – складний когнітивний процес. Інформація, яка надходить з різних джерел, перетворюється в вигляді ментальних репрезентацій (представлень, образів, пропозицій – особливих оперативних структур свідомості чи особливих одиниць, які зберігають знання в мозку, які формують основу майбутнього речення, фреймів, сценаріїв та ін.) та утримується при необхідності в пам'яті людини. Уявлення у свідомості людини будується на основі візуальних або вербальних даних. Ментальна інформація виникає в процесі осмислення всієї інформації, яка поступає з різних джерел і може включати знання про об'єктивний стан справ, а також знання про можливі світи. Ментальну інформацію визначають як «внутрішній код», «концептуальну структуру» особистості. За допомогою ментальних процесів ця інформація співвідноситься із вже побудованою понятійною системою та пропускається через ментальне сприйняття автора.

З огляду на те, що когнітивна лінгвістика – відносно молода галузь, яка з'явилась у 70-80-х рр. XX ст., її категорійно-понятійний апарат перебуває в постійному розвитку. Науковці часто відзначають, що термінологічна система когнітивної лінгвістики характеризується уточненими термінами, вже наявними в лінгвістиці або запозиченими з інших наук, внаслідок чого виникають проблеми при трактуванні понять. Багато термінів когнітивної лінгвістики є неточними або омонімічними, однак, вона поступово знаходить свій предмет, свою внутрішню структуру і свій категоріальний апарат.

1.2. **Форми репрезентації знань: ментальні моделі**

Сучасна лінгвістика бере участь у пізнанні концептуальної картини світу і принципів опису окремих її фрагментів. До способів представлення знань в належать такі когнітивні структури, як концепти, сценарії, скрипти, фрейми, схеми, гештальти і т. д., що знаходяться в тісному взаємозв'язку один з одним.

Теорії ментальних моделей для обробки та компактної організації знань пройшли довгий шлях від гештальт-психології, були застосовані в дослідженнях штучного інтелекту і на теперішній час з успіхом практикуються в аналізі дискурсу. Їхні ідеї ґрунтуються на тому, що освоєння нового досвіду проходить на основі стереотипних ситуацій, які вже є знайомими людині і зберігаються в пам'яті. Такого типу теорії застосовуються як для пояснення способу обробки інформації, отриманої внаслідок когнітивної діяльності, так і для опрацювання мови. Нового розвитку теорії ментальних моделей набули в 1970-80-х рр. в контексті вивчення штучного інтелекту. Почалися дослідження когезії, прагматики тексту, його структури, використовуючи моделі, фрейми та схеми з метою аналізу та розуміння текстів.

Як бачимо, ідея фреймових мереж була запозичена в когнітивну лінгвістику з програмування, об'єднавши в собі поняття лексико-семантичних полів, фреймової теорії, і була орієнтованою на створення семантичних мереж. Саме поняття «семантична мережа» є новим у лінгвістиці. Концепцію семантичної мережі як нової форми веб-контенту висунув відомий вчений, один з винахідників Інтернету, сер Тім Бернерс-Лі, який у 2001 році опублікував відповідний трактат з цієї тематики. Завданням семантичної мережі було зробити комп'ютер та Інтернет, зокрема, більш доступними для сприйняття. Вона дає можливість створення штучного інтелекту за допомогою мовної семантики. Фреймова, або семантична, мережа повинна охоплювати всю мову, всі її відтінки та значення.

Створення когнітивних моделей у системах штучного інтелекту дозволило інтерпретувати дискурс з точки зору *фреймів*. Поряд із цим терміном використовуються також такі поняття, як *план*, *схема*, *скрипт*, *сценарій*.

Термін *скрипт* досліджували Р. Шенк та Р. Абельсон переважно для відображення послідовності подій, які перебувають у концептуальній залежності [87]. Скрипт та фрейм виконують схожі функції, наприклад, фрейм, зазвичай, розглядається як сталий набір інформації про світ, тоді як скрипт представляє стандартну послідовність подій, що відображає ситуацію [36, с. 254]. *Скрипт* – набір очікувань про розвиток подій, що засвоюється в свідомості з досвідом та визначає поведінку людини у певній типовій, передбачуваній ситуації, «дієвий стереотип» досвіду людини [87, с. 4]. Скрипт стосується конкретної ситуації та вміщує усі варіанти її розвитку.

Виділяють три категорії скриптів: ситуативні, особисті, інструментальні. Вони можуть мати свої ланки, що відрізняються, але пов'язаними прикладами однієї загальної категорії. Так, ланками скрипту ресторан можна визначити: закусна, італійський ресторан, кав'ярня. Скрипт ресторан може бути по різному прочитаним, в залежності від точки зору його актантів (відвідувача, офіціанта, власника). У скрипті також присутні *слоти*: ролі учасників, вхідні умови, результати, сцени та їх послідовність. Якщо розглядати скрипт «суд» з точки зору судді, то пропозиції будуть – мантия, молоток; ролі – позивач, підсудний, судді, свідки; вхідні умови – слухання справи; результат – засудження чи виправдання підсудного; сцени – аргументи сторони звинувачення, виступ свідків, виступ захисника. Скрипт базується на особистому досвіді, тому він може бути відмінним у різних осіб, та може змінюватись в одній особі протягом життя [41, с. 82].

Зовсім новий досвід не може бути представлений за допомогою скрипту. У таких випадках в дію вступають плани. *План* – схематична структура, що складається зі слотів, але не так тісно пов'язана з особами чи місцем розташування. Він застосовується в ситуаціях, коли інтерпретатор не володіє готовим скриптом для певної ситуації.

У той час, коли фрейм є статичною структурою представлення знань, де елементи є зафіксованими, то *сценарій* можна охарактеризувати як фрейм, в якому елементи є динамічними й аналізуються подумки в певній послідовності. Як наголошує Дж. Лакофф, сценарій має лінійну структуру і включає такі стадії: початкова стадія, послідовність дій та фінальна стадія [69, с. 371]. Фрейм як концептуальна структура, може бути перетвореним в сценарій.

Сценарій становить собою набір об'єднаних між собою часовими і причинно-наслідковими зв'язками понять, які описують упорядковану в часі послідовність стереотипних подій, регулює поведінку та її інтерпретацію [92, с. 119]. Сценарії – це здатність передбачувати послідовність вчинків, аналіз обширних подій за допомогою дрібніших – сцен.

Гештальт може розглядатися як початковий щабель процесу пізнання: найзагальніші, нерозчленовані знання. Гештальт може розумітися і як найвищий ступінь пізнання (система певних знань), коли людина має вичерпні знаннями про об'єкт, володіє різними типами концептів; у нього сформувалися і конкретний образ, і загальна схема, і сценарій, і загальна структура всіх складових. В останньому випадку він виступає як концептуальна система, яка об'єднує всі названі типи концептів, які поступово виокремлюються в процесі пізнання, актуалізуючи свій образний, понятійний, схематичний, фреймовий і т. д. рівні або різні комбінації цих концептуальних сутностей. Всі вони тісно переплітаються в розумовій і вербальній діяльності людини.

Щодо фреймів, то основною їхньою перевагою як моделі представлення знань є гнучкість та наочність, а також те, що така система віддзеркалює концептуальну основу організації пам'яті людини. Використання фреймів у фундаментальних науках дає можливість формування більш чіткого понятійного апарату. Для описових наук фрейми – це один з небагатьох способів їх формалізації і створення понятійного апарату. В такому випадку фрейми можуть не тільки означати об'єкти та поняття, але й виконувати більш складні функції. Можливим є створення фреймів-ролей, фреймів-сценаріїв, фреймів-ситуацій

1.3. Поняття фрейму: історія виникнення та фреймові концепції

У межах когнітивних досліджень однією з ключових моделей представлення знань є теорія фреймів. Її корені сягають традиції досліджень у царині штучного інтелекту, психології та лінгвістики.

Саме поняття фрейма виникло на основі відмінкової рамки й характеризувало взаємодію дієслова та імені в єдиній структурі. Так, у соціологічній концепції Е. Гофмана фрейм асоціюється з англійським словом *framework* (каркас) і вказує на “аналітичні риштування” – підпори, за допомогою яких ми досягаємо розумом свій власний досвід [60, с. 7]. Фрейми в такому розумінні виступають базовими елементами, які дослідник може ідентифікувати в рамках різних ситуацій. Ситуації підпорядковані організуючим принципам, що генерують ті чи інші явища, включаючи й події соціального порядку. Ці принципи регулюють і нашу суб’єктивну участь у цих подіях. Первинні структури відношень усередині соціальної групи складають центральний елемент культури, особливо тою мірою, якою вони проявляють основні класи схем, взаємовідношення цих класів, діючі особи, і яким в інтерпретації соціолога приписується свобода вибору дій. Е. Гоффман запропонував соціологічну типологію фреймінга, за якою у сценах і ситуаціях можна виділити найважливіші та менш важливі функції, що використовуються тими чи іншими учасниками для спілкування [60, с. 97].

Термін *фрейм* (англ. *frame*) був уведений у науковий вжиток у 1975 році американським науковцем Марвіном Мінським – одним із основоположників штучного інтелекту, котрий у своїй класичній праці «A Framework for Representing Knowledge» визначив фрейм як структуру даних для зображення стереотипної ситуації [75]. У цьому первинному значенні фрейм описував типову ситуацію, що зберігається в пам’яті системи як шаблон для обробки нової інформації. Учений наголошував, що розуміння реальності відбувається шляхом активації вже знайомих ментальних моделей, що містять ієрархічно організовані слоти – структурні елементи фрейму, які можуть заповнюватися конкретними

даними залежно від ситуації. У цьому сенсі фрейм можна розглядати як інструмент мислення, який дозволяє людині (або машині) впорядковувати досвід, робити висновки на основі часткової інформації та автоматично прогнозувати розвиток подій.

Цей підхід до репрезентації знань згодом був адаптований до мовознавства Чарльзом Філлмором, який у 1982 році запропонував концепцію фреймової семантики (Frame Semantics). На відміну від формальної семантики, що прагнула описати значення мовних одиниць через сувору логічну структуру, Ч. Філлмор стверджував, що значення слів нерозривно пов'язане з тими типами ситуацій, у яких ці слова типово використовуються. Відповідно, щоб правильно інтерпретувати лексему, мовець повинен мати доступ до повної ментальної структури, яку вона активує, тобто до фрейму. У праці «Frame Semantics and the Nature of Language» (1982) науковець стверджує, що «кожне значення слова передбачає не просто визначення, а модель ситуації, в якій це слово має сенс. Ми не можемо повністю зрозуміти значення слова «купити», якщо не маємо уявлення про учасників події, об'єкт купівлі, гроші, взаємодію та результат. Усе це – елементи фрейму» [53].

Звертаючись до питання типології фреймів, нагадаємо, що М. Мінський виділяє кілька типів фреймів: а) фрейми візуальних образів, б) семантичні фрейми (які є основою для розуміння окремих слів), в) фрейми-сценарії (типові структури для певної дії, події) та ін. [75; 76; 77]. Розглядаються також: а) тематичні фрейми (сценарії для видів діяльності, пов'язаних з певною темою), б) розповідні фрейми («скелетні» форми для типових розповідей, пояснень, аргументації), в) номінативні фрейми (дослідні моделі, вузли яких заповнені номінативними одиницями).

Метод фреймової семантики представляє фрейм як певну когнітивну структуру, що стоїть за формуванням лексичного значення, і є в даний час одним з найбільш перспективних напрямків когнітивної лінгвістики. Такий статус фреймової теорії пояснюється тим, що вона має міждисциплінарний характер і, інтегруючись в різні області лінгвістичних і нелінгвістичних знань, дає

можливість, як універсальний метод наукового пошуку, пояснити багато мовних феноменів з позиції когнітивного аналізу.

Фреймовий аналіз становить собою метод дослідження взаємодії семантичного та ментального рівнів мови, що дозволяє моделювати принципи структурування та відображення певної частини людського досвіду, знань в значеннях мовних одиниць, а також способи активації загальних знань, що забезпечують розуміння в процесі мовної комунікації. Для аналізу значень тієї чи іншої лексичної одиниці в когнітивному аспекті необхідно встановити область знання, що лежить в основі значення даного слова, і структурувати її, тобто змоделювати фрейм, що визначає дане значення.

Існує чимало визначень поняття «фрейм», у яких спостерігається багато як спільних, так і відмінних рис. В електронній енциклопедії «Вікіпедія» знаходимо таке визначення фрейму: фрейм (*frame* – «каркас», «будова», «структура», «система», «рамка», «окремий кадр фільму» та ін.) – структура, що репрезентує стереотипні ситуації у свідомості (пам'яті) людини або інтелектуальної системи і призначена для ідентифікації нової ситуації, що базується на такому ситуативному шаблоні [26] А також: фрейм (*frame* – «каркас», «рамка») – це структура, що описує деякий складний об'єкт чи абстрактний образ або модель для представлення певної концепції (стереотип сприйняття). Модель містить слоти, визначені фасетами. З такої моделі певної концепції нічого не можна забрати, атрибути моделі можна лише заповнити [25].

Фрейм, за визначенням М. Мінського, є ієрархічно впорядкованою репрезентацією певної стандартної ситуації дійсності [75]. Отож у формальній нотації він може бути представлений у вигляді графової структури, де головна позначає об'єкт (наприклад, «кімната»), а підпорядковані вершини – елементи цього об'єкта, які можна спостерігати з певних позицій. Вважається, що у довгостроковій пам'яті людини зберігається великий набір різноманітних фреймів, що актуалізуються під час представлення нових сцен. Для розпізнавання сцен у пам'яті людини має актуалізуватися саме той фрейм, що якнайбільше відповідає гіпотезі про об'єкт, який сприймається. У такий спосіб

здійснюється ідентифікація об'єкта у свідомості людини. До прикладу, інтелектуальна система, що використовує фрейм «кімната», має змоделювати здатність людини, що входить до кімнати, охопити все одним поглядом, скласти уявлення про те, що є в кімнаті, як розташовані меблі, скільки в кімнаті вікон тощо.

Фрейм репрезентує у свідомості людини (або у її комп'ютерній моделі) не лише стереотипну ситуацію, але водночас і зв'язки цієї структури з деякими іншими видами інформації, зокрема, з інформацією про те, як користуватися фреймом та що слід робити, коли сподівання не виправдовується. Один із провідних дослідників у галузі штучного інтелекту Р. Шенк наголошував, що винахід фрейму став справжньою сенсацією для штучного інтелекту; ця структура виявилася надзвичайно важливою не тільки для вирішення проблеми розпізнавання візуальних образів, але й для створення моделей розуміння природної мови [87].

Фрейм – це системно-структурний опис об'єктів, процесів, дій, подій, явищ, станів тощо предметної галузі, який містить набір порожніх позицій (слотів) для розміщення основних семантичних ознак. Після заповнення слотів конкретними даними фрейм починає описувати фрагмент декларативних чи процедурних знань. За допомогою семантичних відношень окремі фрейми утворюють фреймові мережі [23]. Групи пов'язаних між собою фреймів об'єднуються в системи, які можуть відображати дії, причинно-наслідкові зв'язки, зміни понятійної точки зору. У теорії фреймів не проводяться межі між теорією людського мислення і теорією побудови «думаючих» машин (штучного інтелекту). Вважається, що процеси людського мислення базуються на матеріалізованих численних структурних даних-фреймах, які зберігаються в пам'яті людини, за допомогою яких людина усвідомлює зорові образи (фрейми візуальних образів), розуміє слова (семантичні фрейми), роздуми, дії (фрейми-сценарії).

Графічно фрейм можна зобразити у вигляді сітки, яка складається з вузлів та зв'язків між ними. Кожен вузол становить собою конкретне поняття, яке може

бути, а може і не бути задане в явному вигляді. Не задані в явному вигляді вузли, називаються терміналами. Вони утворюють нижній рівень графової структури, тоді як на верхніх рівнях розташовуються поняття, які завжди справедливі стосовно поданої даним фреймом ситуації. Таким чином, сукупність заданих в явному вигляді вузлів-понять утворюють основу для розуміння будь-якої конкретної ситуації з визначеного для даного фрейму виду ситуації. Термінал представляє та описує предмет, його специфічні риси, а також інформацію про відношення між об'єктами, про спосіб використання фрейму, про наступні дії або дії, які потрібно виконати, якщо припущення не підтвердилося. Прості умови терміналів задаються «маркерами», які можуть вказувати, що значенням для даного терміналу може бути людина чи об'єкт, що підходить за змістом.

У процесі сприйняття та інтерпретації тексту слова, що його складають, співвідносяться з певним фреймом. Внаслідок своєї нелінійності один фрейм може стояти за значеннями декількох слів і, навпаки, одне слово внаслідок своєї багатозначності або за умови певного дискурсу інколи належить декільком фреймам [9, с. 151].

Різні фрейми однієї системи описують один об'єкт з різних точок зору. Слоти фреймів розкривають їх зміст. В якості атрибутів слотів можуть виступати тексти, числа, процедури, показники (мітки) на певні блоки інформації з загальної бази знань системи (комп'ютерної програми). Із кожним слотом фрейма можна пов'язати будь-яке число приєднаних процедур. Вузол найвищого рівня сітки ототожнюється з заголовком сценарію. Дочірні вершини цього вузла є терміналами фрейму. Вони ототожнюються з набором запитань типу «а що, якщо» або в загальному випадку з набором будь-яких інших запитань.

Таким чином, структура фрейму репрезентує сітьові зв'язки між вузлами (слотами – термін тагменіки), причому верхні рівні фрейму завжди адекватні зафіксованій у свідомості ситуації, нижні містять *термінали*, що можуть заповнюватися шляхом поглиблення інформації про ситуацію, образного (символічного, метафоричного та ін.) уявлення про неї [9, с. 150].

Слід звернути увагу на важливу властивість представлення ситуації за допомогою системи фреймів. Вона полягає в тому, що різні фрейми, які входять до системи, використовують один і той же термінал, що відповідає одній і тій же фізичній межі, яку видно з різних точок спостереження. Це дозволяє заздалегідь зосередити інформацію в одному місці про властивості відомих об'єктів незалежно від точок спостереження, яких особливо для предметів складної форми може бути дуже багато [9, с. 151]. У результаті цього заощаджуються ресурси пам'яті та скорочується процес сприйняття при зміні точок спостереження, адже свідомість вже володіє необхідною інформацією, і затрата часу йде лише на вилучення цієї інформації з пам'яті. Самі системи фреймів сформовані в пам'яті не для візуальних образів кожного можливого предмета, а для тих основних форм, які зазвичай використовуються і, вступаючи в різні комбінації, створюють системи фреймів для нових прикладів. Це дає додаткові можливості для розширення пам'яті.

Пам'ять людини у фреймовому представленні становить собою розгалужену сітку знань з осередками та інформацією, що їх заповнює. Таким чином, така модель сітки допомагає спростити та зробити доступним поняття про фреймову модель представлення знань. Фреймовий аналіз (фреймова семантика) дозволяє досліджувати як семантику окремих слів, так і певних лексичних підсистем і найчастіше застосовується саме з цією метою. Фреймову семантику визначають як метод когнітивного і семантичного моделювання для вирішення проблеми залежності значення мовних одиниць від пізнавального досвіду людини, і знаходить активне застосування в лексикології, лексикографії, граматиці, в дослідженнях штучного інтелекту і в комп'ютерній лексикографії.

Універсальність методу пояснює його широкий діапазон використання в різних аспектах лінгвістичних досліджень. Так, фрейми як матеріалізована форма якогось абстрактного поняття, можуть бути виділені на різних рівнях мовних конотацій: окреме слово, фразеологізм, речення або текст. За допомогою фреймового аналізу можна простежити взаємодію семантичних значень слів і ментальних структур, які стоять за цими значеннями.

Використовуючи цей метод, можна моделювати принципи структурування та відображення певної частини людського досвіду, знань в значеннях мовних одиниць і способи активації загальних знань, що забезпечують розуміння в процесі мовної комунікації.

Ч. Філмор вважав, що фрейми можуть бути введені в процес розуміння тексту внаслідок їх активації інтерпретатором або самим текстом. Фрейм активізується, коли інтерпретатор, намагаючись виявити сенс фрагмента тексту, поміщає зміст того фрагмента в модель, яка відома незалежно від тексту. Деякі фрейми Ч. Філмор вважає вродженими, оскільки вони виникають у процесі когнітивного розвитку кожної людини. Інші – засвоюються з досвіду чи навчання. На думку Ч. Філмора, лексичне значення слова передає певну сцену чи ситуацію, яка співвідноситься з фреймом знання через «перспективу», тобто певної перспективізації чи фокусування уваги на окремих елементах фрейму [53].

Як бачимо, фрейми важливі для будь-якого типу тексту, акту комунікації. Наповнення фреймів, фреймових моделей, слотів фреймовими лексемами – конструктивний засіб адекватної реалізації прагматики змісту тексту, його окремих фрагментів, а також комунікативних форм.

1.4. Фрейм у сучасних лінгвістичних дослідженнях

У сучасній лінгвістиці можна виділити кілька варіантів фреймового аналізу. Прихильники одного з підходів спираються на праці Ч. Філмора і бачать завдання фреймового аналізу в описі ментального уявлення, що стоїть за лексемою і виділенні в ньому найбільш важливих аспектів, що визначають специфіку значення і відрізняють його від значень інших лексичних одиниць в даній семантичній області. З їх точки зору, фрейм є когнітивною основою лексичного значення, що містить інформацію про стереотипну ситуацію. Мета даного підходу – в описі знань про певну стереотипну ситуацію і всіх елементів,

які до неї відносяться, виявленні та вивченні семантико-синтаксичних особливостей лексичних одиниць, які об'єктивують ці знання в мові.

Безсумнівною перевагою цього варіанту фреймового аналізу є можливість залучення всього обсягу необхідної інформації – лінгвістичної та екстралінгвістичної, врахування мовних і немовних знань, що дозволяють виявити специфіку значення, яке відрізняє його від значення інших лексичних одиниць, що складають мовну систему.

На окрему увагу заслуговує використання цього варіанту фреймового аналізу для дослідження термінологічного апарату. Когнітивний підхід до термінології (зокрема, фреймовий аналіз) надає можливість побачити досліджувану терміносистему як результат взаємодії мови, культури і мислення; звернути увагу на культурно-специфічні характеристики, що не завжди вдається при традиційному підході; описати формалізовану організацію отриманих знань в людській свідомості. Як перевагу застосування фреймового підходу до дослідження терміносистеми можна також розглядати здатність фрейму впорядкувати терміносистему й описати її у вигляді зручної структурованої форми, що допоможе, в свою чергу, відобразити багатоплановість того фрагмента мовної картини світу, в якому представлена та чи інша термінологічна система.

Інший підхід до фреймової аналізу базується на теорії метафоричного моделювання. Під метафоричної моделлю розуміється існуючий в свідомості носіїв мови взаємозв'язок між сферами понять, коли система фреймів сфери-джерела є основою для моделювання системи понять цільової сфери. Суть даного підходу – у виявленні та описі початкової сфери понять (сфери-джерела) і нової цільової сфери, в побудові фрейму даної моделі і складових його слотів, а також у визначенні та аналізі компонента, що зв'язує сферу-джерело й цільову сферу і дає підставу для метафоричного осмислення тієї чи іншої ситуації чи явища.

Перевагою даного підходу є можливість за допомогою метафори і фрейму описати механізм когнітивної обробки певного відрізка дійсності, щоб

зрозуміти, яким видається світ носію мови і чим він користується для сприйняття й розуміння складних змін, що відбуваються в навколишньому світі.

В окремий напрямок можна виділити застосування фреймової аналізу для вивчення лексичних полів. Існує низка робіт, присвячених аналізу лексичного поля (Н. Geckeler [57], М. Dörschner [47], Н. Gipper [59], Р. R. Lutzeier [79], В. Nerlich [79], D. Clarke [79], М. Post [85], J. Trier [91], С. В. Козак [14], Л. С. Тимчишин [24] та ін.), тож цей напрям є досить перспективним з точки зору порівняння теорії лексичного поля з фреймовими теоріями. Дослідження лексичних полів у руслі теорії фреймів дозволяє осмислити «традиційний» мовний матеріал у новому аспекті: провести аналіз глибинної структури поля, спробувати виявити принципи організації лексичних полів, на які спирається носій мови при їх використанні, виявити й описати моделі утворення актуального значення лексичних одиниць і т. д. Найчастіше об'єктом фреймового аналізу стає лексичне значення в тому чи іншому його ракурсі.

Спираючись на вище сказане, можна стверджувати, що завдання будь-якого дослідника, який використовує метод фреймового аналізу, – з моделювати фрейм, що стоїть за значенням певної лексеми, концепту, групи лексем або цілого тексту.

Отже, фреймовий аналіз, поряд з концептуальним аналізом, дає можливість виявити конкретні концептуальні характеристики того чи іншого концепту і показати специфіку концептуалізації предметів і явищ в семантиці мовних одиниць.

На просторах українського мовознавства не існує єдиного визначення поняття «фрейм». С. Козак визначає фрейм як лінгво-когнітивну структуру з подвійним статусом: з одного боку, фрейм належить до ментальних утворень, є однією з одиниць представлення знань, а з іншого боку, знаходить своє вираження в мовленні, експлікуючись за допомогою мовних засобів [8; 9; 10; 11]. Фрейми становлять собою по суті структуровані об'єкти з найменованими слотами і пов'язаними з ними значеннями. Таким чином, фрейм або схема розглядається як єдина складна сутність.

О. О. Коляденко зробив спробу узагальнити всю різноманітність трактувань поняття *фрейм* і виділив чотири основних підходи до розуміння терміну *фрейм* у лінгвістиці [19]: 1) фрейм як система вибору мовних засобів – граматичних правил, лексичних одиниць, мовних категорій – пов'язаних із прототипом сцени (Ч. Філлмор [52]); 2) фрейм – сукупність стандартизованих дійсних і потенційних знань про явища, що мають складну багатокомпонентну структуру, цілісне уявлення про багаторівневий концепт; 3) фрейм – когнітивна модель, що репрезентує знання й оцінки, пов'язані з конкретними, часто повторюваними ситуаціями (Ф. Унгерер, Х.-Й. Шмідт [92]); 4) фрейм як одиниця знань, організована навколо концепту, що містить відомості про суттєве, типові та можливі для цього концепту в межах певної культури (Т. А. Дейк [44], Р. Богранд та В. Дреслер [32]).

Фрейм становить собою складне утворення, упорядкований спосіб зберігання й переробки інформації, що забезпечує легкість операцій з нею, наприклад, її відтворення. М. Мінський вважає, що поняття «фрейм» необхідно враховувати при вивченні зорового впізнавання і репрезентації інформації: процес мислення людини заснований на наявності в його пам'яті величезного набору різноманітних фреймів, з допомогою яких людина засвоює зорові образи (фрейми віртуальних образів), розуміє слова (семантичні фрейми), розмірковує або діє (фрейми-сценарії), оповідає (фрейми-розповіді) і т. д. Фрейм є одним із способів подання стереотипної ситуації, який відображає найбільш характерні, основні моменти низки близьких ситуацій, що належать до одного класу.

Знання про світ можуть бути представлені у вигляді фрейм-подібних структур. При аналізі ситуації люди, як правило, використовують свій досвід і адаптують ці знання під нову ситуацію. До прикладу, людина, яка одного разу зупинялася в готелі, має уявлення про готельні номери. Вони містять ліжко, шафу, ванну і т. д. Деталі кожного номера (колір шпалер, розташування й тип вимикачів і т. п.) можуть відрізнятися. З фреймом готельного номера пов'язана також інформація, яка приймається «за замовчуванням», як-от: якщо немає простиралл – потрібно викликати покоївку, якщо потрібен лід – необхідно

перевірити в холі і т. п. Не потрібно мати знання про кожен новий готельний номер. Всі узагальнені елементи номера організовуються в концептуальну структуру, до якої людина звертається, коли зупиняється в готелі.

У статичному стані формально фрейми представляють у вигляді структури вузлів і зв'язків між ними. Верхні, суперординаційні вузли представлені дуже чітко, оскільки вони сформовані поняттями, які за змістом завжди відповідають ситуації, яку цей фрейм описує. На субординаційних рівнях, розташовані термінальні вузли – обов'язкові компоненти, вербальна реалізація яких залежить від мовленнєвої ситуації [76].

Термінальні вузли представляють інваріантні параметри ситуації, а слоти – їх варіативну реалізацію. У слотах можуть бути присутніми як національно-культурні компоненти, в яких закріплені особливості тієї чи іншої лінгвокультури, так і універсальні компоненти. Слоти є своєрідними комірками, які можуть бути заповнені різними в кожному конкретному випадку даними – групами слів, що представляють потенційні варіанти мовної актуалізації фрейму.

Назвемо ще деякі варіанти значень терміна «фрейм», як ієрархічно організованої структури даних. Лексичний фрейм у сучасній когнітивній лінгвістиці означає будь-яке багатозначне (полісемантичне) слово як набір знань про даний предмет. У структурі лексичних фреймів розрізняють два рівні: рівень зовнішньої семантики, який проявляється в реальних умовах вживання слова, і глибинний рівень – когнітивна модель, тобто ментальний образ об'єкта дійсності, що позначається даним словом. Термінальний фрейм описує реальні об'єкти, позначені тим чи іншим терміном [50, с. 25]. Понятійний фрейм описує ситуацію і події. Такі фрейми поділяють на класи в залежності від ступеня узагальнення описуваних в них ситуацій. Наприклад, гіперфрейм – опис події, що включає в себе всю мережу більш дрібних ситуацій, які його складають; ситуативний фрейм – фрейм, орієнтований на опис конкретних і простих ситуацій [50, с. 27]. *Лінгвістичний фрейм* – впорядковані ознаки тексту і їх значення. Текстовий фрейм – ремо-тематичний фрейм, втілений в впорядкованій структурі ознак тексту, значення яких невідомі заздалегідь і впливають з

конкретного тексту [50, с. 28]. Класифікаційний фрейм – фрейм, який має впорядковану структуру класифікаційних ознак, значення яких відомі заздалегідь і задані в класифікації об'єктів предметної області [50, с. 29]. Концептуальний фрейм – упорядкована структура семантичних ознак, що характеризують об'єкти, описані в тексті, як без зв'язку із певною ситуацією, тобто на основі енциклопедичних знань, так і в контексті конкретних ситуацій, обраних автором тексту [50, с. 30]

Аналізуючи значення фреймів у моделюванні процесів розуміння природної мови, Ч. Філлмор виокремлює два типи семантики: семантику, спрямовану на інтерпретацію та осмислення мовлення (Р-семантику), і семантику, зосереджену на встановленні істинності висловлювань (І-семантику) [52].

Застосування фреймів у моделях інтерпретації смислу зв'язного тексту розглядається в працях Р. Шенка та його співробітників. У межах цієї концепції центральним чинником організації смислової структури тексту визнається каузальний зв'язок. За Р. Шенком, значення постає як концептуальна структура, а її експліцитним виявом є причинно пов'язаний ланцюг подій [87, с. 73]. Події, у яких сходиться найбільша кількість причинно-наслідкових ланцюгів, формують концептуальне ядро – фабулу оповіді. Зв'язність тексту визначається каузальною інтерпретацією тих концептуальних структур, з яких він побудований. Причинні відношення, що пов'язують окремі події між собою, дають змогу розкрити значення кожної з них у межах ширшого контексту. Саме цю функцію виконує фреймова структура. При цьому дослідник виокремлює два різновиди фреймів — сценарії та плани, які являють собою впорядковану послідовність елементарних дій [87, с. 74–89]. Сценарії відображають усталені, типові ситуації дійсності; вони включають назву ситуації, ролі учасників, тобто їхні найменування, перелік причин виникнення певної ситуації, а також сукупність сцен, кожна з яких подається як набір елементарних дій. Плани, своєю чергою, слугують засобом установлення причинно-наслідкових зв'язків між сценаріями. План репрезентує типову послідовність дій людини в

конкретних умовах і складається зі сцен та сценаріїв, спрямованих на досягнення визначеної мети.

Фрейм також визначають як формалізовану модель репрезентації образу. Така модель є цілісною й не передбачає вилучення її складників, однак допускає заповнення окремих атрибутивних позицій, зокрема кількості вікон, кольору стін, висоти стелі, типу підлогового покриття тощо. При цьому розрізняють фрейми-зразки (прототипи), що зберігаються в базі даних, і фрейми-екземпляри, які створюються для відтворення конкретних ситуацій на основі отриманої інформації.

Відповідно до концептуального наповнення фреймів виділяють: 1) статичний фрейм – структура, що містить знання про певний стан речей; 2) динамічний (сценарій / скрипт) фрейм – структура, яка представляє процедурні знання про перебіг подій. Відповідно до принципу репрезентації знань, статичний фрейм є «пакетом», «ланкою» схематизованого досвіду людини; динамічний фрейм відбиває категорійний досвід людини в процесі мовленнєвої діяльності як змістовий каркас її дискурсивної діяльності. За типом інформації, яку репрезентує фрейм, розрізняють: 1) когнітивно-семантичні, які відбивають специфічні структури мислення; 2) культурні, які застосовують для представлення інформації про особливі елементи культури [19].

За ієрархічною організацією виділяють: 1) прості / базові фрейми, які демонструють найзагальніші принципи категоризації організації вербалізованої інформації, зокрема, предметний (одна й та ж сутність містить характеристику своїх кількісних, якісних, буттєвих, локативних і темпоральних параметрів); акціональний (у центрі уваги цього типу фрейму перебуває взаємодія одного предмета з іншими, які наділяються відповідно до характеру взаємодії семантичними ролями: агенс, інструмент, пацієнс, адресат, мета, причина, наслідок, результат, бенефіціант та ін.); посесивний (цей тип фрейму демонструє міжпросторовий зв'язок *щось* – власник (possessor), *має щось* – власність (possessed); таксономічний (презентує відношення категоризації, в межах яких виділяють родо-видові та рольові відношення; компаративний (об'єднує

сутності на основі їхньої тотожності або подібності); 2) складні фрейми / комплексні фрейми / міжфреймові мережі / макрофрейми – когнітивні структури, утворені внаслідок інтеграції кількох базових фреймів. За ступенем внутрішньосистемної інтеграції складні фрейми поділяють на: суперфрейми – концептуальні структури, які складаються з двох інтегрованих фреймів; мегафрейми – концептуальні моделі, що складаються з двох фреймів, які структурують відносно автономні динамічні події, зв'язок між якими здійснюється через трансформацію; фреймові мережі – концептуальні моделі, які структурують дистантно розташовані ситуації, поєднані тематикою та компонентами (об'єктами чи суб'єктами) [19].

Отже, фрейми різняться між собою за такими ознаками, як ієрархічна організація, походження, концептуальне наповнення, принцип репрезентації знань, тип репрезентованої інформації. Термін «фрейм» як один із базових у когнітивістиці викликав появу інших терміноодиниць: фреймовий аналіз (підхід, репрезентант, комплекс, вимір, зміст, конфлікт, компонент), фреймова структура (адаптація, ієрархія, інтеграція, мережа, модель, організація та ін.), фреймове знання (моделювання, конструювання, термінознавство), пропозиційно-фреймовий аналіз, пропозиційно-фреймова структура, гештальтно-фреймовий підхід, концептуально-фреймовий аналіз, фреймінг, рефреймінг, субфрейм, мікро-фрейм, скетч-фрейм, фрейм-сценарій та багато інших, які вимагають детального вивчення та систематизації, оскільки у лінгвістичних дослідженнях їх уживають непослідовно й трактують у різний спосіб.

Кожен фрейм може мати декілька таких установок. Реалізація кожної з них перетворює фрейм у сценарій. Згідно з визначенням Т. А. ван Дейка і В. Кінча, сценарій – це таке утворення, сукупністю якого є пропозиції моделей, кінцеві позиції яких не заповнені, їх заповнення відбувається «по замовчуванню». Тому сценарій є пристосованим до різних ситуацій, у яких термінальні позиції заповнюються конкретною інформацією. Подібне явище, спроектоване на концептуальні моделі, дає змогу припустити можливість існування у складі

концептуальної схеми інваріантного фрейму, що включає інваріантний план (в результаті – інваріантний сценарій) [46].

Сценарієм, з фундаментальної точки зору, відповідає наступна онтологія: початковий стан, послідовність подій, кінцевий стан. Іншими словами, сценарій структурується в часовому вимірі схемою «джерело – шлях – мета», де початковий стан відповідає «джерелу», кінцевий стан – «меті», «місцю призначення», подія – «шляхові», «перебуванню в дорозі», а «шлях» розтягнутий в часі. Сценарій – це ціле, а кожен з елементів – частина. Онтологія сценарію зазвичай включає також людей, речі, властивості, відносини та пропозиції. Крім того, елементи онтології часто зв'язуються відносинами певних типів: причинними відносинами, відносинами тотожності і т. д. Ці відносини структурно можна представити схемами зв'язку, кожна з яких категоризується відповідно до типу зв'язку, яку вона представляє. Сценаріям притаманні також цільові структури, які специфікують ціль учасників сценарію [46].

Із питанням застосування фреймових теорій напряду пов'язане з проблематикою сприйняття та розуміння дискурсу. Процес розуміння належить до ключових питань, які завжди були й залишаються в центрі уваги лінгвістів. Розмаїття існуючих концепцій щодо процесу розуміння [37; 58 ; 63; 65; 66; 68; 84] обумовлене, передусім, універсальністю цього поняття як здатності судження. Мистецтво й теорія розуміння перебувають у центрі дослідження герменевтики, яка розглядає розуміння в тісному взаємозв'язку з процесами інтерпретації текстів [16, с. 48].

Сприйняття і розуміння тексту розглядаються як дві сторони одного явища: процесуальна і результатна. Процес сприйняття і розуміння дуже складний. Він починається на найнижчому (чуттєвому) рівні і закінчується на найвищому (семантичному). Реципієнт, звертаючись до тексту, не ставить перед собою завдання зрозуміти окремі слова чи фрази. Цей процес протікає автоматично, починаючи із розпізнавання звуків, осмислення значення окремих слів та словосполучень, переходячи до синтаксичного рівня – сприйняття змісту цілих пропозиційних структур [17, с. 32].

Фреймова модель дозволяє пояснити процес розуміння інформації, оскільки людина, яка сприймає текст у вигляді окремих елементів (терміналів), висуває гіпотези (очікування), тобто прогнозує вершину фрейму. Згідно з цією точкою зору, інформація сприймається фрагментарно, але людина пов'язує певні елементи, відновлює цілісний зміст тексту з усіма неформально вираженими смислами за допомогою певних «кодів», які потім зберігаються в пам'яті [17, с. 35].

Аналізуючи мовознавчі дослідження, слід нагадати, що першим ученим, який звернувся до поняття фрейму у лінгвістичному контексті, вважають Ч. Філлмора. Саме він здійснив низку досліджень із теорії фреймової семантики та ввів її ключові теоретичні поняття. Однак варто відзначити, що відбулася еволюція самого терміну фрейму з розширенням його використання. Застосовуючи поняття «фрейм», Ч. Філлмор спочатку розумів його суто лінгвістично як систему вибору мовних засобів – слів, граматичних правил, мовних категорій – які асоціюються з прототипними сценами або типовими ситуаціями. Пізніше поняття фрейму трактується з когнітивної точки зору як особлива уніфікована конструкція знання чи схематизація досвіду. Ще пізніше Ч. Філлмор визначає фрейми як когнітивні структури, знання яких передбачається концептами, репрезентованими словами [52].

Фреймова семантика визначається як програма дослідження в емпіричній семантиці, яка підкреслює поєднання мови й досвіду і пропонує фреймову структуру для представлення цього дослідження. Як зазначає Ч. Філлмор, фрейм – це система концептів, які взаємопов'язані таким чином, що для розуміння одного з концептів необхідно зрозуміти усю систему; і, в свою чергу, представлення одного з концептів робить можливим доступ до усіх інших [52]. У фреймовій семантиці слово представляє категорію досвіду, частина дослідження передбачає виявлення причин створення суспільством категорії, яку представляє це слово, і додавання цієї причини до опису значення слова.

Розглянемо більш докладно характеристики й особливості використання фреймів у лінгвістиці. Одне з найважливіших понять фреймової семантики – це

поняття прототипу, під яким мають на увазі досить великий пласт інформації, яка притаманна тій чи іншій культурі. На основі цієї інформації дають визначення і значення слову. До прикладу, для розуміння значення слова «сніданок» необхідно розуміти інституції і традиції, властиві для культури, в якій ця категорія існує. Перевага прототипу полягає в тому, що він не обов'язково охоплює всі можливі аспекти значення фрази, іншими словами, прототип не повинен забезпечувати необхідні й достатні умови для правильного вживання фрази. Позитивна сторона використання теорії значення, що базується на понятті прототипу, в порівнянні з теорією, яка вимагає уточнення необхідних і достатніх умов для значення фрази, є та, що у нашому випадку не потрібно брати до уваги деякі суміжні обставини, і це робить використання фрейму більш гнучким [52, с. 57].

Теорія фреймів, застосована у вивченні мовленнєвих актів, пояснює не лише процес становлення і вербалізації мовленнєвого акту, який безпосередньо пов'язаний з когнітивними процесами мислення і комунікативним досвідом мовця, а й процес організації мовної бази даних людини. Оскільки мова є багаторівневою, ієрархічно побудованою системою, це дає можливість висловлювати думку про фреймову організацію мовної бази даних людини, у тому числі і бази комунікативного досвіду, де зберігаються знання про основні типи, види, характеристики і способи вираження мовленнєвих актів носіями мови. При аналізі мовленнєвого акту на синтагматичному рівні потрібно враховувати, що кожен фрейм як структура зберігає знання про предметні області (фрейм-прототип), а при наповненні слотів знаннями перетворюється у конкретний фрейм події чи явища. Виявлення верхніх та термінальних вузлів фрейму при активації мовленнєвого акту в дискурсі допомагає подолати багато проблем, які виникають при дослідженні мовленнєвого акту в межах традиційного лінгвістичного аналізу.

Окрім аналізу лексичних одиниць за допомогою фреймів з точки зору семантики, граматики та синтаксису, які є лінгвістичними сферами, фреймові структури набувають все більшої популярності при укладанні словників, тобто в

лексикографії, та в комунікативній лінгвістиці, зокрема, у теорії мовленнєвих актів та в прагматиці. Використання фреймів розширює можливості лексикографів, адже звичайні словники визначень чи синонімів не завжди охоплюють усі нюанси вживання лексичних одиниць. Вони не містять подальшої інформації, яка асоціюється з концептуальним фреймом чи категорій, які є похідними від цього фрейму, що робить можливим словник фреймового типу. Ч. Філлмор та С. Аتكінс спробували описати принцип роботи з таким словником, як здатність використання кількох вікон [52, с. 83].

Як бачимо, мовознавці проявляють значний інтерес до використання фреймових структур для аналізу стереотипних ситуацій, для представлення фонових знань людини про певні явища та для ефективного комплексного висвітлення інформації про явища, об'єкти, дії. Концепції вчених Дж. Лакоффа, М. Мінського, Ч. Філлмора, С. Аتكінса, Г. Путнама та ін. зробили значний внесок не лише у розвиток комп'ютерних досліджень, а й у лінгвістику, насамперед одну з її галузей – когнітивну лінгвістику. Загалом дослідники відзначають можливість використання категорії фрейму у лінгвістичних дослідженнях при аналізі дискурсу (Т. ван Дейк), при укладанні тезауруса окремого письменника чи окремого художнього твору. Фреймова концепція може ефективно використовуватись і в лексикографії в якості одного з можливих підходів до організації лексики у словниках (Ч. Філлмор, С. Аتكінс). Фреймовий підхід також дає змогу порівнювати матеріал двох мов, оскільки він передбачає аналіз психологічних, соціальних, культурологічних факторів, які впливають на будову і наповнення фрейму.

Проаналізувавши наявні в сучасній лінгвістиці концепції, робимо висновок, що фрейм – це структура подвійної природи: когнітивної (ментальної) та мовної. У мовленні фрейм актуалізується за допомогою фреймових структур. Фреймова структура – це лексико-синтаксичне об'єднання мовних одиниць, організованих навколо певної тематики і спрямованих на актуалізацію авторської прагматики.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Когнітивний підхід до мови, що виник на стику багатьох наукових напрямків, передбачає дослідження мовних проявів людської свідомості. Предметом когнітивної лінгвістики є мова як механізм пізнання, що виконує важливу роль у процесі кодування і трансформувannya інформації/ Особливості сприйняття світу людиною відображаються в семантиці лексичних одиниць, тобто в результаті обробки інформації людською свідомістю формуються концепти, які згодом знаходять вираження в мові. З цього випливає, що при описі значення слова необхідно брати до уваги когнітивні структури, що лежать в основі процесів номінації.

Теорії ментальних моделей для обробки та компактної організації знань пройшли довгий шлях від гештальт-психології, були застосовані в дослідженнях штучного інтелекту і на даний час з успіхом практикуються в аналізі дискурсу. Їх ідеї ґрунтуються на тому, що освоєння нового досвіду проходить на основі стереотипних ситуацій, які вже є знайомими людині і зберігаються в пам'яті. Такого типу теорії застосовуються як для пояснення способу обробки інформації, отриманої внаслідок когнітивної діяльності, так і для опрацювання мови.

Метод фреймової семантики представляє фрейм як певну когнітивну структуру, що стоїть за формуванням лексичного значення, і є в наразі час одним з найбільш перспективних напрямків когнітивної лінгвістики. Такий статус фреймової теорії пояснюється тим, що вона має міждисциплінарний характер і, інтегруючись в різні області лінгвістичних і нелінгвістичних знань, дає можливість, як універсальний метод наукового пошуку, пояснити багато мовних феноменів з позиції когнітивного аналізу.

Універсальність методу пояснює його широкий діапазон використання в різних аспектах лінгвістичних досліджень. Так, фрейми як матеріалізована форма якогось абстрактного поняття можуть бути виділені на різних рівнях мовних конотацій: окреме слово, фразеологізм, речення або текст. За допомогою

фреймового аналізу можна простежити взаємодію семантичних значень слів і ментальних структур, які стоять за цими значеннями

На основі проаналізованих праць вітчизняних та іноземних дослідників виділяємо такі специфічні риси фреймів: 1) фрейм – це структура репрезентації досвідного знання людини, яка пов’язує ментальну сферу з мовною; за допомогою фрейму об’ємна ментальна одиниця переходить в лінійну вербальну структуру; зворотній процес спостерігаємо в ході декодування інформації, коли мовна структура проходить крізь утворений реципієнтом фрейм і викликає в його свідомості відповідні образи і поняття; 2) фрейм – структура репрезентації знань у формі схеми референтної ситуації, яка становить набір зумовлених нею ознак; 3) фрейм – репрезентація знань про типову ситуацію, репрезентована через фіксований набір зумовлених нею змістових компонентів (слотів) та відношень між ними, причому верхні рівні фрейму завжди відповідають зафіксованій у свідомості ситуації, а нижні містять термінали, що можуть заповнюватися через поглиблення інформації про ситуацію, образного уявлення про неї.

Проаналізовані наукові розвідки з теорії фреймів дають розуміння того, що фрейм – це структура подвійної природи: когнітивної (ментальної) та мовної. У мовленні фрейм актуалізується за допомогою фреймових структур, які становлять собою лексико-синтаксичне об’єднання мовних одиниць, організованих навколо певної тематики, представляючи відповідні фрейми в дискурсі.

Чітка структурованість фрейму, його лінгвокогнітивний статус зумовили широке використання теорії фреймів у художньому дискурсі, зокрема, для аналізу тематичних ліній твору з метою визначення та інтерпретації авторських інтенцій.

Структуру фрейму розглянуто як конітивну модель, термінали якої актуалізуються в дискурсі через термінальні елементи. Таку структуру взято за основу подальшого моделювання фрейму «Angst».

РОЗДІЛ II. ФРЕЙМОВА ПРЕЗЕНТАЦІЯ СТРАХУ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

2.1. Художній дискурс як об'єкт сучасних наукових досліджень

У науковому вжитку дискурс визначається як закріплена в мовленнєвому просторі повторювана функціонально-смилова єдність комунікативно організованих системних ознак. Диференційною ознакою дискурсу виступає комунікативний модус, який визначає інші мовні параметри. Концепт дискурсу корелює з поняттями стилю, літературної мови, норми, мовленнєвого і літературного жанрів, але представляє свій власний мовленнєвий рівень і відповідні структури і форми. Роль дискурсів різних типів і виражених у них смислових структур специфічно виявляється в різні історичні епохи. Це завжди певне співвідношення *творення* і *відтворення* (повторення, закріплення, стереотипізація та її руйнація). У міру того, як суб'єкт мовлення позиціонує себе як джерело творення все більш незалежного світу, його смислотворча компетенція виділяється з первинної мовної єдності [3, с. 5].

В основі мовленнєвої діяльності лежить процес означення, який визначає механізм породження смислу. Саме інтерпретуючи багатозначність мовних елементів, людина активізує сам механізм означення, який вводить у дію ланцюжок ментальних і психофізіологічних процесів. Пов'язуючи почуте чи прочитане з відбитками власного досвіду, набутими культурними знаннями, вона наповнює його власним змістом, який є одночасно індивідуальним і колективним, реальним і уявним і виражається в структурі модальних відношень, а також зумовлює вплив мовлення на свідомість (наприклад, гіпноз).

Функціонування культури визначається пошуком, формуванням, закріпленням, обміном, тлумаченням ціннісно маркованої інформації, яка в різні епохи і під різними кутами зору утворює царину мудрості, ученої і народної, наукового знання, мистецтва. При цьому ціннісно означеними стають також методи, форми і види суспільної та індивідуальної діяльності, спрямованої до

культурно значущої мети. Телеологічне поле культурно визначеної діяльності включає знання як пізнання і інформування, а також регламентацію як нормування і прописовість та має спрямування до вдосконалення (суспільного й індивідуального) і задоволення, насолоди від певного виду діяльності та її результатів. Основне функціонально-телеологічне спрямування зумовлює відповідні ракурси дискурсивної побудови. Пізнання, інформування, прописовість, повчання та аргументація, яка на різних засадах їх поєднує, мають позамовну спрямованість і окреслюють специфічні відношення між мовцем, адресатом і предметом повідомлення. Ці відношення утворюють комунікативний простір повідомлення, який має відповідну актуальну / віртуальну перспективу, що виявляється в лексико-семантичній, граматичній, модально-настановчій організації дискурсу [3, с. 7].

Художній дискурс поєднаний з іншими типами дискурсів, але водночас він відрізняється від них. Йому, як і іншим культурно позначеним дискурсам, властиві латентний і дійсний плани буття / функціонування, що виявляється зокрема як нефіксована імпровізація, написання твору, його реалізація при колективному чи індивідуальному читанні чи акторському виконанні. Ці плани визначають засади художньої комунікації, які в свою чергу зумовлюють методи суб'єктивного чи об'єктивного спрямування у творенні художньої дійсності, настанову мовця, що втілюється в "образі автора", функцію і роль адресатів тощо. Предмет художнього повідомлення існує в умовно реальному чи вигаданому світі уяви автора та його адресата, відтворюючи основні риси мовленнєвого структурування як дійсного способу, який включає елементи пізнання, пропису, аргументації та інтерпретації. Проте докорінна відмінність художнього дискурсу від побутових та інших культурно визначених дискурсів полягає, по-перше, у його цілеспрямованій вторинності відносно первинних жанрів мовлення і, по-друге, у його основоположній здатності до творення багаторівневої структури смислів на засадах вапоризації тих чи інших механізмів означення.

Художній дискурс формується і функціонує в безперервному процесі становлення, де різні форми і види мовлення утворюють ціннісно марковані парадигми на основі суспільно, культурно обумовлених принципів вибору, закріплення, стереотипізації, руйнації і реструктуризації вихідних стереотипів. У звичайній побутовій чи суспільно, професійно спеціалізованій ситуації спілкування всі її складові відіграють переважно типологічно належну їм роль. Коли відбувається перехід до мовлення художнього, ці складові набувають нового значення, яке є, по-перше, знаком переходу до іншого, непобутового поетичного виміру, а, по-друге, стає носієм нових, невластивих йому початкових смислів [22, с. 9–14].

Основною особливістю художнього образу є його спорідненість із основоположними, первинно побутовими структурами сприйняття і відтворення дійсності суб'єктом, реалізованими в мовленєвому акті, з одного боку, і вивільнення в цих структурах тих механізмів, які виводять сприйняття на рівень надпобутовий, культурно визначений в акті творення світу уявного, віддаленого, незримого, з іншого. Таким чином, безліч перехідних моментів поєднують реальність існування та уявний, ігровий, творчий світ фантазії, сприйняття і переживання повсякденної дійсності та дійсності уявної, що зумовлено актуалізацією в художньому творі суб'єктивних психоемоційних процесів, пов'язаних з мовленнєвою діяльністю. При цьому відбувається прирощення, розширення, трансформація смислів, формування, зсув, перетворення значення, що створює поле напруги між очікуваним і непередбаченим, актуальністю тексту і віртуальністю міжкультурних відношень.

Основний механізм мовлення полягає в постійному процесі творення / відтворення, завдяки якому з обмеженої кількості мовних елементів виникає теоретично нескінченна кількість висловлень, які будуються шляхом реалізації закладених у мовних елементах потенцій і за схемою взаємодії відомої і невідомої інформації, тобто тема-рематичних відношень. Ці відношення лежать в основі більш широкого кола культурних явищ, які визначають сприйняття / інтерпретацію / розуміння дійсності в різних типах дискурсів [3, с. 8].

Взаємовідношення, розподіл акцентів у просторі знання і, відповідно, між творенням і відтворенням визначають сам процес становлення і розвитку основних методів літературної творчості. Відтворення як повторення, закріплення, стереотипізація зумовлює можливості побутового спілкування, функціонування наукової чи адміністративно-юридичної сфери мовлення, але водночас є необхідним принципом літературно-художньої творчості, забезпечуючи закріплення і відтворення основних моделей і механізмів референційно-ідентифікаційного, інтерпретаційного, аксіологічного ракурсів культурної діяльності в цілому.

Художній дискурс актуалізує процес синтагматизації у своєрідних, історично обумовлених формах. Цей процес побудовано на засадах валоризації певних елементів, аспектів означення шляхом встановлення відповідних відношень між означеним і означальним у цілісній комунікативній перспективі як смислової структурації від глибинної до поверхневої структури.

У розвитку художнього дискурсу ці процеси набувають особливого значення: завдяки їм конструюється і функціонує особливий уявний світ, який існує лише у своєму мовному вираженні, моделюючи при цьому світ реальної дійсності. Розуміння відтворення як наслідування або навіть наслідування наслідуванню, характерне ще для античної рефлексивної традиції, веде до визначення основного принципу мистецтва в категоріях конструювання, моделювання художньої дійсності за правилами сприйняття, розуміння, інтерпретації реального світу в позамистецькій діяльності. У такій концептуальній перспективі художній дискурс розглядається як системно-функціональний конструкт, який втілює смислотворчий процес у мовленнєвій діяльності на основі постійно оновлюваної первісної генези означення і ціннісно виявляє мовні можливості певного суспільно-історичного зрізу. Таким чином, безперервно оновлюваний процес семіозису є типологічною основою художнього дискурсу, що вирізняє його з усіх інших типів дискурсів.

2.2. Фреймова організація художнього дискурсу

За останні десятиліття дискурсознавство стало об'єктом пильної уваги багатьох лінгвістів, таких як Дж. Браун і Дж. Юль [36], Р. Водак [95], Т. А. Дейк [44], В. Кінч [67], М. Коултхард [43], Дж. Кук [41], Н. Феаклоу [49] та ін. Вивченню питань, пов'язаних із функціонуванням тексту, присвячено праці багатьох вчених, зокрема К. Агріколи [27], Р. Богранда [31], У. Бекмана [34], І. Беллерта [35], М. Нусбаумера [81], Ч. Філлмора [54] та ін., однак однастайності серед дослідників у визначенні понять *текст* і *дискурс* немає [15, с. 197]. Різноманітність підходів до тлумачення тексту зумовлена багатьма причинами, передусім важливістю цього поняття для людини, його складністю, а також багатовіковою традицією вивчення цього питання в різних сферах знань [1, с. 146].

Дискурс, як і текст, є складним міжкатегоріальним феноменом. Поняття дискурсу таке ж неоднозначне, як і поняття мови, свідомості, мислення, буття. Проте часто найскладніші поняття, такі, що важко піддаються визначенню, стають найбільш популярними. Дискурс – одне з них [15, с. 197].

Трактування поняття *дискурс* носить різнобічний характер. У 50-60 рр. минулого століття його розглядали як зв'язне мовлення (*connected speech*) [61] або як результат інтерактивного процесу у соціокультурному контексті [83]. На початку 70-х рр. термін *дискурс* починає використовуватися спочатку у значенні «особливий тип текстів», близькому до терміну «функціональний стиль», наприклад, розмовний, бюрократичний, газетний і т. п. Отже, і *дискурс* і *текст* – категорії текстолінгвістичні, але *дискурс* – поняття ширше, глобальніше, тісніше, у більшому діапазоні пов'язане з категоріями нефілологічними: з логікою, філософією, соціологією, психологією та іншими науками [21, с. 31].

Останнім часом терміном *дискурс* часто послуговуються у науковій та публіцистичній літературі. При цьому він має різні значення, які іноді суперечать одне одному. На сторінках газет і журналів з'являються вирази «дискурс газетного тексту», «дискурс розмовної мови», «дискурс влади»,

«комунікативний дискурс», «дискурс лібералізму» і т. ін. Однією з причин такої неусталеності вживання є, зокрема, багатозначність слова *дискурс* у різних мовах, що дало підстави для його використання на позначення явищ різних рівнів дійсності [15, с. 198].

Німецький тлумачний словник видавництва «Duden» наводить такі визначення дискурсу: 1) методично скомпонований твір, трактат з певної [наукової] тематики (*methodisch aufgebaute Abhandlung über ein bestimmtes [wissenschaftliches] Thema*); 2) жвава розмова, дискусія (*lebhaft Erörterung; Diskussion*); 3) фактично реалізовані висловлювання одного із співрозмовників на основі його мовної компетенції (*von einem Sprachteilhaber auf der Basis seiner sprachlichen Kompetenz tatsächlich realisierte sprachliche Äußerung*) [48, с. 384].

Нерідко дискурс прирівнюється до мовлення у сосюрівському розумінні (*language in use*) [73]. Зв'язок дискурс ↔ текст вважають аналогічним зв'язку мова як система ↔ висловлення / текст [64, с. 88]. Ф. С. Бацевич кваліфікує *дискурс* як інтерактивний і трансактивний тип комунікативної діяльності, який має різні форми вияву й відбувається у межах конкретного каналу спілкування, регулюючись стратегіями й тактиками учасників спілкування; синтез когнітивних, мовних і позамовних чинників, які формують мовленнєві жанри та мовленнєві акти [1, с. 27].

Поняття *дискурс* певною мірою близьке до поняття *текст*. Такі дослідники як П. Джонсон-Лейрд [65], А. Нойберт [80], Ф. Штанцел [89] вважають ці поняття абсолютно ідентичними. Зокрема, А. Нойберт розглядає дискурс як мобілізацію мови у соціальній взаємодії, вважаючи його найвищою лінгвістичною єдністю, що є тотожною тексту [80, с. 5]. При цьому дослідник зауважує, що дискурс охоплює не лише таку експліцитну інтерактивну мовну діяльність, як діалог (питання – відповідь), а й усі її види, включаючи монолог і внутрішню мову.

Незважаючи на зовнішню подібність, *текст* і *дискурс* – поняття не тотожні. Дискурс асоціюється переважно з усним мовленням, а текст – з письмовою формою [43]. Зокрема, М. Стаббс зазначає, що потрібно

розмежовувати *письмовий текст* і *усний дискурс* [90, с. 9]. Тобто *текст* – категорія переважно письмова, *дискурс* – усна. При цьому, як зауважує дослідник, під *дискурсом* розуміється інтерактивна комунікативна дія, у той час як текст передбачає неінтерактивний монолог, як письмовий, так і усний. Крім того, дискурсу притаманна протяжність (length), а текст може бути дуже коротким, як, наприклад, вказівки типу «No smoking», «Vorsicht!» Іноді пропонують розглядати термін *дискурс* як родове поняття по відношенню до термінів «мовлення» і «текст». Мовлення спонтанне, ненормативне, еліптичне, у той час як текст підготовлений, нормативний, розгорнутий, відрізняється від мовлення графічною репрезентацією мовного матеріалу. Дискурс у такому розумінні об'єднує усі параметри, притаманні як мовленню, так і тексту [15, с. 198].

Дискурс і *текст* протиставлені як процес і результат. Дискурс постає як явище процесуальне, пов'язане з продукуванням мовлення, а текст – як кінцевий продукт, що має певну завершену та зафіксовану форму [36]. Дискурс розглядається як реальна мовленнєва подія, утворюваний в мовленні зв'язний текст, а текст являє собою абстрактний ментальний конструкт, що реалізується у дискурсі. Якщо взяти до уваги, що *дискурс* експлікується шляхом взаємодії мовних і позамовних компонентів та функціонує як фрагмент дійсності, що володіє часовою протяжністю, логікою розгортання (сюжетом) і становить собою завершений твір, сформований на основі організації змістів, то в цьому випадку поняття *дискурс* можна вважати ширшим, глобальнішим у порівнянні з поняттям *текст*, оскільки воно тісніше пов'язане з нелінгвістичними категоріями [15, с. 200].

Кожен підхід до аналізу художнього дискурсу (інтерпретативний, наративний, когнітивний, семіотичний, феноменологічний, філологічний та ін.) має свої завдання. Вивчення дискурсу повсякчас прогнозує активізацію усієї мовної системи як засобу мовленнєвого моделювання образу, породженого людською свідомістю.

Під художнім дискурсом зазвичай розуміють таке стильове середовище, що віддзеркалює «культурно-мовний універсум відповідної епохи на основі валоризації комунікативних і лінгвостилістичних параметрів» [3]. У функціональному стилі художнього мовлення, абстракція дискурсу актуалізується через конкретні тексти в усьому їх структурно-типологічному та жанрово-стилістичному різнобарв'ї. Художній дискурс, на думку І. А. Бехти, є мовою усієї художньої літератури, яка в процесі мовленнєвої реалізації постає у вигляді текстів художніх творів: «Це – система, яка функціонує в художній літературі як засіб відображення реальної чи вигаданої дійсності, як засіб передачі автором свого розуміння й сприйняття цієї дійсності, а також як засіб комунікації автора та читача, їх спільної праці. Читач переймається зображеною письменником дійсністю, долею героїв. Водночас кожен читач сприймає текст через своє розуміння, а отже, співпрацює із автором, надаючи твору нового бачення» [2, с. 253].

Компонентами дискурсу в художньому творі є конкретні висловлювання діалогічної чи монологічної форми з наявними в них численними кореляціями історичного, соціального, психологічного чи культурологічного змісту, які в структурі тексту реалізують часовий аспект відповідно до типу дискурсу, а також простір, в якому він відбувається, значення, які він експлікує, використовує, репродукує або перетворює. У мовознавстві довгий час суперечливим було питання про те, чи можна виділяти невербальні складові мовленнєвої поведінки персонажів художнього дискурсу. Більшість учених наголосили на тому, що невербальні компоненти комунікації можна досліджувати лише в реальному спілкуванні. Однак, останнім часом з'являється все більше праць, в яких вивчається як вербальна, так і невербальна мовленнєва поведінка персонажів художнього дискурсу.

Цікавим є визначення емоційного дискурсу (який досить тісно переплітається з художнім), що виникає в результаті спонтанного прояву емоцій (переляку, стресу, смутку, гніву, (не)задоволення, радості й т. і.) і супроводжується відповідними невербальними засобами – мімікою, сльозами,

криком, сміхом, різними рухами тіла тощо [4]. До речі, саме в емоційному дискурсі невербальні компоненти спілкування мають найвизначніше значення, на відміну від наукового, ідеологічного, юридичного та інших формалізованих типів дискурсу, в яких невербаліка лише «супроводжує» вербальну складову мовленнєвої поведінки комунікантів [20].

Фрейми відіграють важливу роль для будь-якого типу тексту, жанру літератури, акту комунікації. Наповнення фреймових моделей фреймовими лексемами, термінальними елементами – конструктивний засіб адекватної реалізації прагматики змісту тексту, його окремих фрагментів, а також комунікативних форм [21, с. 212].

Досліджуючи мовленнєво-розумову природу художньої комунікації, вбачаємо необхідність виділення певної когнітивної одиниці, яку називаємо фрейм-наративною структурою.

Художньому дискурсу притаманне складне, нестійке і часто суперечливе співвідношення самоорганізації і організації, яку вносить автор на сторінки тексту. Конкретна семантика речення чи тексту значною мірою залежить від того, хто і яким чином текст формує, і від того, ким і як він сприймається і інтерпретується. У нашому випадку (з художнім текстом) кількість можливих тлумачень різко зростає. Усі інтерпретації належать не текстові, а інтерпретаторам, тобто читачам. Він, у свою чергу, тлумачачи текст, накладає на нього свою історичну, культурну, та індивідуальну парадигму. Водночас поза тлумаченням у рамках будь-якої парадигми текст взагалі може залишитися несприйнятним читачем. Тому серед питань, пов'язаних із дискурсною побудовою тексту, вивчення фреймової проблематики, фреймових стратегій дискурсу потребує особливої уваги [21, с. 210]. Ми розуміємо текст лише тоді, коли розуміємо ситуацію, про яку йдеться, а фрейми є інструментом знань і розуміння мовленнєвих актів.

2.3. Теоретичні основи дослідження фрейму страху в художньому дискурсі

У сучасних комунікаційних, соціологічних і політологічних дослідженнях концепція фрейму страху виокремлюється як один із найбільш вагомих і дієвих механізмів емоційно-когнітивної маніпуляції індивідуальною та масовою свідомістю. По суті, він становить собою навмисне або несвідоме акцентування та драматизацію небезпеки, ризику чи загрози, метою якого є викликати у реципієнта почуття тривоги, невпевненості чи вразливості. Цей емоційний зсув стає каталізатором, який згодом впливає на те, як індивіди сприймають події, формують судження, ставлення і, найголовніше, здійснюють поведінковий вибір [29].

Фрейм страху виходить за межі простих медійних операцій; це глибокий соціальний конструкт, що відображає фундаментальні тенденції суспільної думки, зокрема в умовах хронічної невизначеності й глобалізованого ризику. Як зазначав видатний соціолог Ульріх Бек у праці «Суспільство ризику: На шляху до нової модерності» [33], сучасні, особливо постіндустріальні, суспільства функціонують в умовах постійного очікування загроз – від екологічних катастроф, ядерних небезпек і кібератак до актів тероризму та пандемій. У такому середовищі страх перестає бути випадковою, суто психологічною емоцією і перетворюється на структурний, організуючий елемент соціальної комунікації та колективного досвіду.

У своїй монографії «Створення страху: Новини та конструювання кризи» Девід Альтгайді підкреслює, що засоби масової інформації рутинно продукують контент, де центральним елементом є девіація, криза чи загроза [29]. Такі повідомлення закріплюють у суспільній свідомості певний «проблемний фрейм», у рамках якого навіть звичайні соціальні явища обрамлюються як небезпечні (наприклад, «міграційна криза», «епідемія ожиріння», «загроза економічного колапсу»). Таким чином, фрейм страху – це не просто емоція, це структурований підхід до ідентифікації, категоризації та впорядкування

суспільної реальності, де страх виконує функцію організації колективного сприйняття та досвіду.

Фрейм страху виконує кілька життєво важливих, багатогранних ролей у комунікативному процесі, які можна згрупувати за основними категоріями:

1. *Емоційна функція*: Полягає у запуску базових почуттів небезпеки, тривоги та відчуття беззахисності. Цей емоційний «якір» допомагає посилити увагу до повідомлення, покращити його запам'ятовування (емоційно-залежна пам'ять) та суттєво підвищити його переконувальний ефект.

2. *Когнітивна функція*: Реалізується через спрощення складних соціальних динамік до бінарних, легко засвоюваних схем: «загроза (зло) – жертва (ми) – рішення (порятунок)». Хоча це дозволяє аудиторії швидше формувати судження, такі судження часто є емоційно зарядженими, спрощеними та поверхневими (евристичними).

3. *Регулятивна (мобілізаційна) функція*: Передбачає формування моделей бажаної, приписної поведінки. Фрейми страху зазвичай включають не лише опис небезпеки, а й чіткі директиви щодо необхідних дій чи уникнення ризику («залишайтеся вдома», «носіть маску», «довіряйте лідеру»).

4. *Маніпулятивна функція*: Виявляється у здатності страху знижувати критичне мислення та активізувати інстинктивні захисні механізми. Повідомлення, базовані на страху, можуть використовуватися для легітимізації політичних рішень, виправдання обмеження прав і свобод або спрямування суспільного настрою в бажаному напрямку [78; 93].

Типологія фреймів страху часто будується на джерелі загрози. Основні типи включають:

- а) соціальний страх (злочинність, імміграція, тероризм);
- б) економічний страх (інфляція, безробіття, фінансова криза);
- в) екологічний / медичний страх (пандемії, забруднення, зміна клімату);
- г) екзистенційний страх (ядерна війна, глобальна катастрофа).

Ефективність фрейму страху ґрунтується на складному взаємозв'язку когнітивних та емоційних механізмів обробки інформації. Ключовою моделлю,

що пояснює його дієвість, є розширена модель паралельних процесів (Extended Parallel Process Model, EPPM), розроблена К. Вітте [94]. Ця модель стверджує, що звернення, базовані на страху, ефективні лише тоді, коли вони містять і успішно активують дві вирішальні когнітивні оцінки: оцінка загрози (threat appraisal) – оцінка сприйнятої серйозності загрози та особистої схильності до неї, що викликає емоційну реакцію (власне страх); оцінка ефективності (efficacy appraisal): оцінка дієвості рекомендованої відповіді та сприйнятої здатності її виконати (самоефективність), що дає відчуття контролю над ситуацією.

Згідно з К. Вітте, якщо загроза сприймається як висока, а засоби протидії – як недосяжні чи неефективні, виникає дезадаптивна реакція, названа контролем страху (fear control). У цьому випадку індивід намагається мінімізувати емоційний дискомфорт, ігноруючи, заперечуючи або висміюючи повідомлення. Навпаки, коли фрейм страху подається разом із конкретним і доступним рішенням, він стимулює конструктивну, адаптивну поведінку (контроль небезпеки, danger control) – до прикладу, підвищення рівня вакцинації, екологічної свідомості чи готовності до безпеки [94; 82].

Нейрокогнітивні дослідження підтверджують цей механізм. Джозеф ЛеДукс [71] зазначає, що страх активує мигдалеподібне тіло – ділянку мозку, пов'язану з обробкою емоцій, пам'яттю та увагою, – що робить інформацію більш виразною, емоційно «міченою» і простішою для запам'ятовування. Це пояснює, чому фрейми страху мають такий стабільно сильний і довготривалий вплив на формування колективних реалій.

Мас-медіа є основним провідником, який не лише відображає, а й активно конструює фрейми страху в публічному просторі. Альтгайді [29] вказує, що журналістська практика часто дотримується принципів «криза як норма» або «якщо це кровоточить, це лідирує» (“if it bleeds, it leads”): будь-який конфлікт, девіація чи подія подається в драматизованому, гіперболізованому форматі, систематично посилюючи відчуття небезпеки та підживлюючи емоційний інтерес.

У політичній комунікації фрейм страху використовується як стратегічний інструмент для легітимізації політичних дій, мобілізації електорату та конструювання образу ворога. Як показали Ahmed & Matthes [28], у західних ЗМІ після терактів 11 вересня 2001 року фрейми, що активно асоціюють іслам із тероризмом, використовувалися для культивування тривалого відчуття зовнішньої загрози. Подібні процеси спостерігаються в дискурсі, що оточує міграцію (фрейм «загроза національній ідентичності»), зміну клімату (фрейм «неминуча катастрофа») або військові конфлікти (фрейм «екзистенціальна боротьба»). Отже, медіа не просто відображають страх; вони його виробляють, перетворюючи окремі події на наративи, що підтримують певні соціальні та політичні цілі.

Наслідки застосування фрейму страху є подвійними та багатоаспектними. З одного боку, страх виконує адаптивну та мобілізаційну функцію – він спонукає суспільство до вжиття заходів, спрямованих на мінімізацію ризиків (наприклад, пожежна безпека). З іншого боку, надмірна, постійна присутність страх-базованих повідомлень у публічному просторі призводить до «нормалізації страху» [93] – стану, коли хронічна тривога стає рутинним, звичним елементом щоденного життя (так звана «культура страху»).

Соціологи, зокрема Зигмунт Бауман [30], підкреслюють, що страх у сучасному суспільстві є системним, дифузним і не завжди прив'язаним до конкретної, видимої загрози. Він слугує механізмом соціального контролю, сприяючи консолідації груп проти «чужих», водночас посилюючи суспільну поляризацію. У політичній сфері фрейм страху може виправдовувати репресивні заходи та обмеження прав і свобод (наприклад, посилення нагляду) під приводом «національної безпеки» чи «суспільного здоров'я».

У культурному вимірі надто активне використання фреймів страху здатне спровокувати моральні паніки [40], коли певні соціальні явища, культурні практики або групи людей (наприклад, молодіжні субкультури, мігранти) стигматизуються як «загроза суспільному порядку», що призводить до ірраціональної, колективної надмірної реакції.

Етична дилема застосування фреймів страху є вкрай актуальною і суперечливою. З одного боку, вони можуть слугувати суспільному благу — інформувати про справжню небезпеку, спонукати до необхідних запобіжних заходів та виховувати соціальну відповідальність. Це називають конструктивним страхом. Натомість їхня маніпулятивна природа становить фундаментальну загрозу раціональному та демократичному дискурсу, оскільки страх паралізує критичне мислення, знижує здатність суспільства до раціональної оцінки подій та торує шлях до популізму та авторитаризму [78; 93]. Етична комунікація вимагає балансу між попереджувальною інформацією та панічною маніпуляцією. Комунікатори повинні надавати не лише деталі про загрозу, а й чіткі, достовірні та реалістичні інструменти для збереження контролю над ситуацією.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Художній дискурс є складним багатовимірним феноменом, який активно досліджується в межах лінгвістики, когнітивної науки, дискурсології та суміжних гуманітарних дисциплін. Сучасні наукові підходи розглядають художній дискурс не лише як сукупність мовних засобів, а як когнітивно-комунікативний простір, у якому відбувається взаємодія автора, тексту й читача. З'ясовано, що художній дискурс відзначається образністю, інтерпретативною відкритістю та здатністю відображати індивідуально-авторську картину світу, що робить його продуктивним об'єктом для когнітивно-дискурсивного аналізу.

У ході проведеного дослідження встановлено, що фрейми виступають ефективним інструментом структурування художнього дискурсу та репрезентації знань у свідомості адресата. Фреймова організація дозволяє описати механізми концептуалізації художнього змісту, зокрема типові ситуації, ролі учасників, емоційні та оцінні компоненти. Виявлено, що фрейми в художньому дискурсі мають динамічний характер, можуть модифікуватися залежно від авторського задуму та жанрових особливостей, а також забезпечують цілісність і смислову зв'язність тексту.

На основі проведеного аналізу обґрунтовано доцільність вивчення емоції страху з позицій когнітивної лінгвістики. Визначено, що фрейм страху є складною ментальною структурою, яка включає причину виникнення емоції, суб'єкта страху, об'єкт загрози, фізіологічні та поведінкові реакції, а також оцінні характеристики. З'ясовано, що в художньому дискурсі фрейм страху реалізується через систему мовних, стилістичних і наративних засобів, які сприяють емоційному впливу на читача та поглибленню художнього образу.

Загалом фреймовий підхід є продуктивним і методологічно обґрунтованим інструментом для дослідження художнього дискурсу. Фреймовий аналіз дає змогу комплексно поєднати мовний, когнітивний і прагматичний рівні інтерпретації художнього тексту, виявити механізми концептуалізації емоційних станів, а також простежити особливості їхнього вербалізованого втілення.

III. МОВНА АКТУАЛІЗАЦІЯ ФРЕЙМУ «СТРАХ» У НОВЕЛІ С. ЦВЕЙГА «ANGST»

3.1. Лінгвокогнітивна структура фрейму «СТРАХ» у новелі «Angst»

Аналіз фрейму «СТРАХ» («ANGST») у літературному дискурсі розпочинається з його когнітивного та культурного походження. Як стверджував Чарльз Філлмор [52], фрейм функціонує як система очікувань, у якій контекстуалізуються ролі, події та ситуації, пов'язані з певним досвідом. У випадку емоційного фрейму ANGST ми маємо справу не просто з біологічною емоцією *Furcht* (ситуативний, об'єктивний страх), а з глибоким екзистенційним станом, який охоплює почуття провини, безпорадності, моральної роздвоєності та онтологічного неспокою. Німецький термін *Angst* (походить від латинського *angustus* – вузький, стиснений) має значно ширший обсяг у своєму семантичному полі, оскільки інтегрує елементи хвилювання, сорому, відчаю та внутрішнього тиску. Цей семантичний потенціал дозволяє розглядати фрейм ANGST як ментально-культурний конструкт, що поєднує емоційне, моральне та філософське осмислення людського буття у граничних ситуаціях (*Grenzsituationen*).

Досліджуючи фреймові структури, варто зазначити, що в художньому дискурсі вони набувають особливого значення, адже не лише структурують зміст твору, але й формують художній образ, впливають на інтерпретацію персонажів, подій та емоцій. Фреймова організація художнього тексту дозволяє виявити, яким чином письменник конструює смисли, моделює психологічні стани героїв, а також як мова твору віддзеркалює глибинні когнітивні механізми [18]. У цьому контексті надзвичайно показовим є творчий доробок Стефана Цвейга (1881–1942), австрійського модерніста XX століття, який зосереджувався на тонких психологічних драмах людини та її глибоких моральних і емоційних станах.

Стефан Цвейг належить до тих авторів, які ретельно досліджували внутрішній світ людини. Його проза позначена глибоким психологічним

аналізом, зосередженістю на емоційному стані персонажів та здатністю проникати в найпотаємніші куточки людської душі. Письменник не просто зображує події, він аналізує внутрішню мотивацію вчинків, трансформацію свідомості, боротьбу між інстинктами, моральними цінностями та соціальними очікуваннями [18]. С. Цвейг, уважний дослідник людської психології, приділяв особливу увагу таким переживанням, як провина й сором, самотність і залежність, нав'язливі думки, страх та ментальне виснаження. Завдяки цьому його тексти залишаються близькими й сьогодні, адже зображена ним внутрішня драма людини ХХ століття відчутно перегукується з досвідом сучасного читача.

С. Цвейг мав унікальний дар створювати ситуації психологічної напруги, в яких персонажі розкриваються у критичні моменти, часто перебуваючи в стані емоційного надлому й дозволяючи автору розкрити їхню справжню сутність. Фреймова презентація внутрішніх переживань героїв творів С. Цвейга відбувається завдяки наповненню фреймових структур термінальними елементами, які представляють фрейми на позначення почуттів та емоцій й описують настрої та відчуття персонажів, передаючи різні відтінки їхніх внутрішніх поривань та емоційних станів [13, с. 128].

Для аналізу лексичних одиниць, що наповнюють фреймові структури, які описують страх та пов'язані з ним відчуття, звернемось до однойменного твору Стефана Цвейга – новели «Страх» («Angst», 1920), яка є показовим прикладом твору, де емоційно-психологічний досвід персонажів впорядковується через систему фреймів, що репрезентують їхні соціальні ролі, моральні дилеми та внутрішні стани. Дослідження фреймової структури тексту цього художнього твору дає змогу не лише глибше осягнути його внутрішню логіку, а й виявити універсальні та індивідуальні способи інтерпретації реальності.

У новелі події зосереджені на головній героїні, Ірене Вагнер, яку охоплює ірраціональний жах після таємних зустрічей із коханцем. Зовні її життя здається бездоганним: гармонійний шлюб, діти й матеріальний добробут. Та приховано Ірене підтримує роман із молодим піаністом. Одного дня її зупиняє незнайомка – колишня пасія цього чоловіка – і починає шантажувати, вимагаючи від Ірене

гроші за збереження таємниці. Під тягарем страху викриття Ірене дедалі більше втрачає внутрішню рівновагу. Її не полишають тривога, нав'язливі думки, відчуття провини та сорому. Вона опиняється в пастці власних емоцій, а її страх поступово переростає в психічну залежність від шантажистки. Після кожної зустрічі й повернення додому Ірене охоплюють напади гострого жаху, що супроводжуються фізичними проявами – тремтінням, хиткістю рухів. Вона не може збагнути природу цих станів, але страх посилюється й починає визначати її поведінку, підриваючи віру в здатність контролювати події. Світ героїні наче розсипається зсередини: повільно, майже непомітно, проте невідворотно. Кульмінаційний момент настає, коли Ірене зважується зізнатися в усьому чоловікові, але раптом дізнається, що він, маючи певні підозри й докази, сам найняв цю жінку, аби перевірити її вірність.

Новела завершується не трагічною подією, а своєрідним моральним очищенням: Ірене усвідомлює природу свого страху, по-новому дивиться на власні переживання та стосунки з чоловіком, який виявляє готовність пробачити її невірність. Таким чином, у творі страх постає водночас засобом маніпуляції, формою покарання та поштовхом до внутрішнього прозріння. Упродовж оповіді фрейм страху послідовно розгортається як комплексна когнітивно-емоційна структура, що впливає на дії, сприйняття й мислення героїні.

Таким чином, фрейм, що описує страх у новелі «Angst», – це свого роду структурна матриця, яка визначає всю сюжетну та емоційну динаміку твору. С. Цвейг демонструє, як страх може виникнути з порушення внутрішньої рівноваги та перетворитися на самотійну силу, яка повністю сковує людину. Водночас письменник показує, що страх є конструктом, який можна «демонтувати» через правду та визнання [13, с. 128].

У межах когнітивної лінгвістики фрейм трактується як спосіб організації знань, що активується певним словом, ситуацією або емоційним станом. Такі ментальні структури не лише впорядковують інформацію, а й формують наші очікування щодо того, як зазвичай розгортаються події в межах відповідного фрейму. Емоції – зокрема й страх – мають власні ментальні моделі, які

вмикаються у свідомості людини та відображаються в мовленні через фреймові механізми.

Фрейм «Angst» розглядаємо як когнітивну структуру, що містить категоріальні знання про страх людини, зафіксовані в лексикографічних джерелах. Згідно з визначенням, наведеним у словнику німецького видавництва Duden, *страх* – це емоційний стан, що супроводжується тривогою, пригніченням та збудженням (у зв'язку з небезпекою), неясне відчуття загрози („*Angst ist mit Beklemmung, Bedrückung, Erregung einhergehender Gefühlszustand (angesichts einer Gefahr), undeutliches Gefühl des Bedrohtseins*“ [48, с. 136]). Виходячи з цієї дефініції, виокремлюємо основні термінали, що входять до складу фрейму «Страх» («Angst»): *Тривога (Beklemmung)* – *Пригнічення (Bedrückung)* – *Емоційний стан (Gefühlszustand)* – *Відчуття загрози (Gefühl des Bedrohtseins)* – *Збудження (Erregung)*:

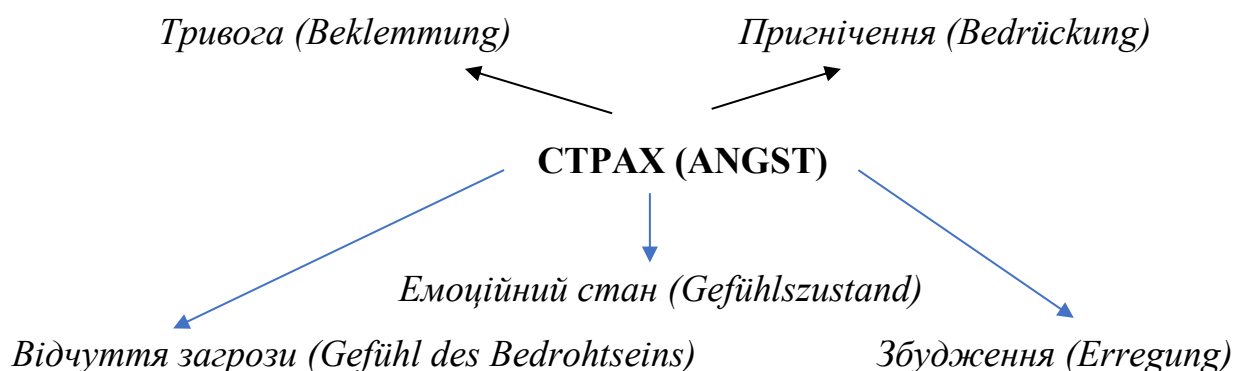


Рис. 1. Лінгвокогнітивна структура фрейму «ANGST»

Фрейм ANGST у наративному просторі С. Цвейга має виразно динамічну, сценарну природу. Він не є статичним, а розвивається прогресивно, розгортаючись через еволюцію внутрішнього монологу головної героїні. На початку тексту домінує ситуативний (об'єктно-зумовлений) страх, спричинений загрозою викриття подружньої зради. Проте в середині твору цей страх трансформується в моральну тривогу (страх перед власною совістю), що кульмінує у філософському усвідомленні особистої провини та необхідності очищення у фіналі. Цей внутрішній динамізм породжує специфічний

когнітивний сценарій, який можна схематично представити так: загроза викриття – тривога / паніка – моральна провина – екзистенційний відчай – очищення / прозріння.

Страх у цій моделі виступає як когнітивний каталізатор, що ініціює глибокий процес самопізнання та моральної інвентаризації. На наративному рівні це реалізується через зміни наративного темпу (перехід від повільних описів до прискорених, панічних монологів), варіацію внутрішніх монологів та чергування дескриптивних й експліцитно експресивних епізодів.

Кожна стадія розвитку фрейму має свої чітко артикульовані мовні маркери (лексико-семантичні поля):

- стадія загрози: конкретні номінації небезпеки (*entdeckt werden* – *бути викритим*; *verlieren* – *втратити*; *Strafe* – *покарання*);
- стадія паніки: лексика тілесної реакції та хаосу (*zitterte* – *тремтіла*; *atmete schwer* – *важко дихала*; *Schweiß* – *нім*; *Höllenangst* – *некельний страх*);
- стадія провини: модально-оцінні одиниці та абстрактні номінації (*dürfen*, *müssen* – *мусити* / *не сміти*; *Schuld* – *провина*; *Gewissen* – *совість*; *Erniedrigung* – *приниження*);
- стадія очищення / розв'язання: семантика прозріння та спокою (*Erlösung* – *спасіння*; *Frieden* – *мир*; *Ruhe* – *спокій*; *neues Leben* – *нове життя*).

Отже, лінгвокогнітивна структура ANGST у новелі С. Цвейга виявляється через послідовну зміну емоційних скриптів, кожен із яких закріплений за специфічними лексико-семантичними, синтаксичними та стилістичними моделями. Окрім того, ця структура є багаторівневою системою, яка інтегрує семантичні, наративні, тілесно-просторові та моральні компоненти в єдиний, взаємопов'язаний процес. Її можна представити як комплексну модель: моральна провина (етичне джерело) → когнітивний сценарій (динаміка) → соматична локалізація (тіло) → мовна структура (синтаксис / лексика) → епістемічний результат (прозріння).

У цій моделі страх є не лише почуттям, а й когнітивно-моральним процесом, в якому мова, тіло та свідомість формують єдину, нерозривну

структуру переживання. Вербальні засоби у творі не просто описують емоцію, вони реконструюють сам механізм її переживання і психічної трансформації. Фрейм ANGST слугує морально-когнітивним центром у художньому світі Стефана Цвейга, демонструючи, що страх може бути не лише руйнівною, а й очищувальною силою, що веде до автентичного буття.

3.2. Мовні засоби вербалізації фрейму «СТРАХ» у новелі «Angst»

У межах вигаданого простору конструкція страху виходить за рамки простого психологічного підґрунтя для систематизації загрозливих випадків. У новелі «Angst» саме ця конструкція є гравітаційним центром наративного світу. Страх тут є не просто ключовим предметом, а домінантним принципом, що визначає загальну архітектоніку книги, стилістичні вибори і навіть її внутрішній акустичний та ритмічний потік. Через філігранне лінгвістичне проектування ця емоція набуває конкретної когнітивної маніфестації, буквально «озвучуючи» себе через тип речень, повторювані літери та лексику, пов'язану з рухом. Отже, подача страху у С. Цвейга є не пасивним документуванням відчуття, а активним процесом його трансформування у текст.

Лексика фреймових структур на позначення страху, використана С. Цвейгом, утворює певне семантичне коло, де лексема «Angst» служить центральною точкою. Ця лексична одиниця часто співставляється зі спектром функціонально порівнюваних слів, які встановлюють градієнт емоційної інтенсивності: *Furcht* (ситуативне занепокоєння) – *Angst* (тривога) – *Entsetzen* (жах) – *Grauen* (тренет) – *Panik* (паніка).

У новелі С. Цвейга фрейм «Страх» відіграє визначальну роль у побудові психологічної напруги. Письменник не просто демонструє, як страх руйнує особистість, а й вибудовує фреймові моделі, що відтворюють повну палітру цього емоційного переживання: „*Als Frau Irene die Treppe von der Wohnung ihres Geliebten hinabstieg, packte sie mit einem Male wieder jene sinnlose Angst. Ein*

*schwarzer Kreisel surrte plötzlich vor ihren Augen, die **Knie froren zu entsetzlicher Starre***“ [97, с. 3]. / «Коли пані Ірене вийшла з помешкання свого кохання і спускалася сходами, її раптом **охопив** уже знайомий **безглуздий страх**. Чорна дзига закрутилася перед очима, **коліна залякли у нестерпній нерухомості**» [96, с. 1]. Наведена фреймова структура показує, як емоція страху може зруйнувати ідентичність, ставлячи під сумнів саму реальність.

У творі провідним виступає саме екзистенційний страх – глибинне відчуття тривоги, що народжується з поєднання кількох чинників: усвідомленої провини, моральної непевності, тиску соціального середовища та загостреного внутрішнього протистояння. Саме ця багатошарова природа страху визначає психологічний стан героїні: „*Sie spürte, wie ihe **ruhige Existenz** sich plötzlich **auflöste und zerrann**, und aus dieser **Kraftlosigkeit** entwuchs ihr schon die Ahnung eines **ganzen zertrimmerten Lebens***“ [97, с. 20]. / «Вона відчувала, як раптом **вибухнуло і розвалюється на шматки її спокійне існування, і у своєму безсиллі вже передчувала повний крах**» [96, с. 13]. А також: „*Die Person wußte ihren Namen, ihre Wohnung. Jetzt war alles verloren, sie **ihr rettungslos ausgeliefert***“ [97, с. 15]. / «Ця особа знала, як її звати і де вона живе. Тепер для неї **усе втрачено, її доля опинилася в руках цієї жінки**» [96, с. 9].

Жінка, яка з’являється в житті Ірене та починає її шантажувати, виступає своєрідним пусковим механізмом її страхів. Саме її втручання активізує прихований внутрішній конфлікт героїні, витягуючи назовні довго приглушені тривоги, сумніви та відчуття небезпеки, які Ірене намагалася витіснити: „*Irene **zuckte zusammen**, als sie ihren Namen hörte. <...> Die Person wartete gemächlich, bis Irene **in ihrer Erregung nicht mehr weiterkonnte***“ [97, с. 15–16]. / «Ірене **здригнулася, почувши власне ім’я. <...> Жінка зачекала, поки в Ірене від хвилювання перехопить подих**» [96, с. 9].

Думки Ірене сповнені непевненості, нав’язливих емоційних реакцій і безперервного самоаналізу. Вона постійно уявляє найгірші можливі варіанти розвитку подій, драматизує можливі наслідки та часом навіть ставить під сумнів правильність власних відчуттів і спостережень: „*Irene **blickte auf ihren Mann; ihr***

war es, als säße er zu Gericht nicht über das Kind, sondern schon über ihr eigenes Schicksal, denn so würde sie vielleicht morgen schon ihm gegenüberstehen, mit dem gleichen Zittern und demselben Sprung in der Stimme“ [97, с. 36]. / «Ірене подивилася на чоловіка. Їй здалося, що він уже відчуває себе **суддею над її власною долею**, а не над дитиною, бо можливо, що вже завтра і вона **стоятиме ось так перед ним і її голос теж зриватиметься та тремтітиме**» [96, с. 25]. Ця фреймова побудова розкриває ті когнітивні викривлення, яких зазнає головна героїня, і показує, як вони впливають на її сприйняття подій.

С. Цвейг ретельно передає фізичні реакції Ірене Вагнер, акцентуючи на найменших змінах її стану. У моменти зустрічей із шантажисткою чи під час пікової напруги героїня відчуває, як у неї частішає серцебиття, тремтять руки, з'являється утруднене дихання та помітна блідість. Усе це чітко простежується в наведеній далі фреймовій структурі: *„Draußen aber stand schon die Angst, ungeduldig sie anzufassen, und hemmte ihr so herrisch den Herzschlag, dass sie immer schon atemlos die wenigen Stufen niederstieg“* [97, с. 4] / «А за дверима на неї уже **чекав нетерплячий страх**, прагнув скоріше торкнутися її і правом сильного **примусити серце битися сильніше**, так щоб вона спускалася сходами, **мало не задихаючись**, а потім **відчувала, як сили, зібрані нервовим вольовим зусиллям, зраджують її**» [96, с. 1]. Фізіологічні деталі підсилюють реалізм страху та сприяють емпатії читача: *„Die Knie froren zu entsetzlicher Starre, und hastig musste sie sich am Geländer festhalten, um nicht jählings nach vorne zu fallen“* [97, с. 3]. / «**Коліна закликали у нестерпній нерухомості**, і довелося **схопитися за поручні сходів, аби не впасти**» [96, с. 1].

У новелі «Angst» помітним є активне застосування метафоричності та символічних образів. У межах фреймових структур письменник подає страх як своєрідну пастку, що невідворотно стискає людину, позбавляючи її як внутрішньої рівноваги, так і фізичної стійкості: *„Dabei waren ihre Knie wie aufgeweicht von der Angst und trugen unwillig die Schritte vorwärts“* [97, с. 7]. / «**Її коліна ніби розм'якли від страху і дуже неохоче рухалися вперед**» [96, с. 3]; як загарбника чи взломника, символізуючи внутрішню ізоляцію: *„Nun saß das*

Grauen bei ihr im Haus und rührte sich nicht aus den Zimmern“ [97, с. 17] / «*І ось страх міцно вкорінився в її домі і не збирався нікуди тікати*» [96, с. 10]; як внутрішнього демона, підкреслюючи, що найбільша загроза знаходиться всередині самої людини: „*Hier verloschen die Bilder plötzlich im Dunkel einer wirren und grausamen Angst. Sie wusste nicht weiter, und ihre Vermutungen stürzten schwindlig ins Bodenlose*“ [97, с. 18]. / «*На цьому місці картини в її уяві розчинялися в темряві панічного страху. Вона не знала, що буде далі, і її припущення падали у бездонне провалля*» [96, с. 10].

Наведені фреймові структури показують, що страх у творі постає не як абстрактне почуття, а як відчутний, майже тілесний об'єкт, який тисне на головну героїню, паралізує її волю, штовхає до нелогічних рішень і спотворює її сприйняття світу, створюючи постійну атмосферу тривоги й загрози.

С. Цвейг часто використовує пейзажну символіку: похмура погода, ніч, туман, дощ – усе це підсилює відчуття тривоги. Зокрема, сцени, коли Ірене повертається додому вночі, часто супроводжуються описами негоди, темряви та порожніх вулиць, як видно з наступної фреймової структури: „...*alle Energie zusammenraffend, stieß sie sich von Gasse zu Gasse fort mit einer übermenschlichen Anstrengung, als ob sie durch einen Morast watete oder knietiefen Schnee*“ [97, с. 7]. / «...вона зібрала докупи **решки своїх сил** і з **надлюдською напругою** ішла від вулиці до вулиці, **ніби** продиралася через **болото** або брела **по коліна в снігу**» [96, с. 3]. Таке поєднання зображення навколишнього середовища з фізичним і психологічним станом героїні демонструє тісний зв'язок її внутрішнього світу з реальністю та створює ефект глибокого залучення читача в її переживання, підсилюючи драматичний ефект оповіді.

У німецькомовному мовному полі термін «Angst» (нім. «тривога», «страх») має особливу когнітивну вагу – він означає не стільки реакцію на відчутну, конкретну загрозу, скільки глибокий, екзистенційний стан, позначений амбівалентністю, внутрішнім сум'яттям та тягарем моральної провини.

На початку новели емоційне вираження залишається прив'язаним до конкретної ситуації: „*Sie fürchtete sich vor dem Wort*“ [97, с. 26]. / «*Вона боялася*

вимовити це слово». Тут „fürchten“ («боятися») стосується страху, який є раціонально обґрунтованим і об'єктивно орієнтованим, адже героїня небезпідставно боїться, що про її вчинок незабаром усі дізнаються.

Однак, у міру розвитку сюжету, об'єкт інтенсивної емоції розсіюється: „...nickte die Person, als sie die namenlose **Angst** in dem Gesichte wahrte und das gespannte Lauschen gegen des Vorzimmer, wo ein Mannersschritt deutlich vernehmbar war“ [97, с. 44] / «Людина кивнула, помітивши безіменний **страх** на обличчі та напружене прислуховування до передпокою, де було чітко чути кроки чоловіка». Дескриптор „namenlose Angst“ («безіменна тривога») знаменує перехід від конкретного, відчутного страху до абстрактного, фундаментального трепету, що не має жодної визначеної причини. Це точно ілюструє типове когнітивне зрушення: рух від парадигми страх як відповідь до моделі страх як внутрішній стан.

У кульмінаційних частинах оповіді слово «Angst» перевершує навіть своє первісне емоційне визначення, трансформуючись у категорію морального судження: „Scham, sagst du ... das ist ja auch nur eine **Angst** ... aber eine bessere ... eine, nicht vor der Strafe, sondern ... ja, ich verstehe...“ [97, с. 39]. / «Сором, кажеш ти... це ж тільки **страх**... але кращий... не перед покаранням, а... так, я розумію...».

Таким чином, виключно на основі вибору лексики, фреймова структура відображає семантичну траєкторію, еволюціонуючи від зовнішньо спровокованого до внутрішньо пережитого, і, зрештою, від емоційного до етичного. Фреймові структури передають зростаючу напругу. Автор використовує вищий та найвищий форми прикметників для окреслення ескалації емоційних ступенів: „immer stärker“ («дедалі сильніше»), „immer schlimmer“ («дедалі гірше»).

Лексичні одиниці, на кшталт „Überlebensgefühl“ («нудота»), „Aufregung“ («хвилювання») використані автором для тонкого підкреслення крихкості чи вразливості внутрішнього стану персонажа. Підсилювальні прислівники та

частки (*so, nur, ganz, eben*) діють як лінгвістичні точки підвищеного тиску для емоційної концентрації.

Розглянемо такий уривок: „...*eine unsägliche Angst so überkam ihn. Er kniete hin, näher zu ihrem Antlitz zu sprechen*“ [97, с. 55]. / «... його охопив невимовний **страх**. Він став на коліна, щоб говорити ближче до її обличчя». У цьому прикладі прикметник *unsäglich* (невимовний) слугує як інтенсифікатор для посилення афективного стану, тоді як пов'язана дієслівна конструкція *überkam ihn* використовує метафору, візуально репрезентуючи страх як непереборну фізичну силу, що поглинає індивіда. Отже, морфологічні елементи активно функціонують як механізми емоційної модуляції.

Для С. Цвейга синтаксис є чимось більшим, ніж граматичні правила; він втілює психологічний голос самої свідомості. Страх виявляється через руйнування лінійного, логічного мовлення, що призводить до стислих, перерваних структур речень, повторюваних патернів фраз (анафора) та навмисних збоїв у плавності, до прикладу: „...*aber ich wollte es... ich sehe, es war unrecht... aber ich wollte dich doch zurück...*“ [97, с. 56]. / «... але я хотіла цього... я розумію, що це було неправильно... але я хотіла, щоб ти повернулася...».

Тут використання паралельних фраз *на кшталт ich wollte* створюють відчуття замкнутої циклічності, що означає внутрішню свідомість героїні, яка постійно зіштовхується із власним безсиллям та почуттям провини.

В інших частинах синтаксична конструкція передає стан тривоги, що часто супроводжується прискореним серцебиттям: „*Jetzt... jetzt ist doch alles vorbei... Jetzt – nichts mehr*“ [97, с. 55]. / «*Тепер... тепер усе скінчено... Тепер – нічого більше*». Еліпсис та використання тире функціонують як прямі лінгвістичні аналоги фізіологічних станів – задухи, болючого стискання або мимовільного тремтіння. По суті, синтаксис тексту діє як акустична та когнітивна ілюстрація стану тривоги.

С. Цвейг послідовно використовує когнітивні метафори, які конкретизують абстрактну емоцію, надаючи їй фізичного виміру. Аналіз показує п'ять основних концептуальних моделей:

1. Страх як ворожа сила, що нападає на тіло (персоніфікована агресія): „*Draußen aber stand schon die **Angst**, ungeduldig sie anzufassen, und hemmte ihr so herrisch den Herzschlag, dass sie immer schon atemlos die wenigen 5 Stufen niederstieg*“ [97, с. 4]. / «Назовні вже стояв **страх**, нетерплячий доторкнутися до неї, і так владно стримував їй серцебиття, що вона щоразу спускалася кількома сходинками вже без подиху». У наведеній фреймовій структурі використано метафору, в якій страх постає як персоніфікована зовнішня сила, майже як живий ворог, що чекає на героїню й прагне фізично вплинути на її тіло. Через дієслова *stand*, *anzufassen*, *hemmte* емоція набуває рис агресора, що здійснює напад. Страх тут не внутрішній стан, а активна істота, що торкається (*anfassen*) та стримує (*hemmen*) життєво важливі функції, зокрема серцебиття.

2. Страх як руйнівна сила, що рве зсередини: „*Eine **Angst** war in ihm, als er diese Verzweiflung fühlte, die den gefolterten Leib zerriss, als hätte er sie gemordet*“ [97, с. 56]. / «У ньому був **страх**, коли він відчув цей відчай, який розривав змучене тіло, ніби він її вбив». Страх описано як силу, що фізично роздирає тіло, перетворюючи емоційне переживання на тілесні тортури. Метафора „*zerriss den Leib*“ («розривав змучене тіло») конкретизує інтенсивність і болючість емоції.

3. Страх як безформна, невловима, але близька загроза: „*...immer mehr als das entsetzlich Unbestimmte, dies Grauenhaft-Unendliche der **Spannung**...*“ [97, с. 38]. / «...все більше, ніж жахливо невизначене, це жахливе нескінченне **напруження**»). Страх постає як аморфна, нечітка сутність, що не має форми, але перебуває небезпечно близько. Невизначеність загрози підсилює напругу (*Spannung*) та всеохопне відчуття страху.

4. Страх як внутрішня субстанція, що наче змішується з кров'ю людини (фізіологічна інтеграція): „*so eins mit dem Blute war schon die **Angst**, dass sie bei jedem Klingeln an der Tür immer jäh aufschoss...*“ [97, с. 41]. / «**Страх** уже так злився з її кров'ю, що при кожному дзвінку у двері він різко злітав угору...». Страх зображений як частина фізіології – ніби він циркулює в крові. Метафора показує, що емоція стала автоматичною реакцією тіла, позбавленою контролю.

5. Страх як найгірша форма покарання (ціннісна інверсія): *Die Angst ist ärger als die Strafe...* “ [97, с. 38]. / «**Страх** гірший за покарання». Метафоричне протиставлення підкреслює, що страх сам по собі стає найтяжчим тягарем. Покарання – конкретне, але страх – безмежний, тому він відчувається як сильніше зло.

Ці метафоричні структури встановлюють когнітивну матрицю, де страх осмислюється як складна субстанція, що вторгається, обмежує, збільшується та прогресує. Таким чином, метафора є вирішальним інструментом формування та вираження емоційного досвіду.

Розглянемо фонетичний патерн прози С. Цвейга, адже він ефективно передає внутрішнє збудження за допомогою алітерації, асонансу та акустичних повторень, що демонструють такі фреймові структури: „*Zitternd faltete sie die Banknote in ein Kuvert und übergab sie selbst an der Tür dem wartenden Dienstmann. Sie tat das alles ganz sinnlos, wie in einer Hypnose, ohne an die Möglichkeit eines Zögerns zu denken*“ [97, с. 28]. / «**Тремтячи**, вона склала банкноту в конверт і сама передала його біля дверей кур'єру, що чекав на неї. Вона робила все це безглуздо, як у стані гіпнозу, не думаючи про можливість вагань». А також: „...und so zitterte ihre Hand, dass sie das erhobene Glas eilig niederstellen musste - in furchtbarstem Erschrecken bemerkte, dass sie, vorn Blitzschlag der Erregung geblendet...“ [97, с. 28]. / «...і її рука так тремтіла, що вона мусила поспішно опустити піднятий келих – з жахливим переляком помітила, що, засліплена спалахом хвилювання, вона...».

Повторна поява сибілянтних приголосних [z] і [s] фонетично імітує звук неконтрольованого тремтіння, тоді як стислі, скорочені підрядні речення описують стан, що буває при задусі. Звук у цьому контексті не є декоративним; він діє як семіотичний дублікат страху – слухова маніфестація психологічного афекту.

Ближче до завершення новели відбувається помітне уповільнення текстового ритму, що відповідає послабленню страху: *Das endlich gesicherte Bewusstsein der nahen Entscheidung begann eine unerwartete Klarheit in ihr zu*

verbreiten. Die Nervosität wich wunderbar einer geordneten Überlegung, die Angst einem ihr selbst fremden Gefühl kristallener Ruhe“ [97, с. 28]. / «Напевши впевненість у тому, що рішення наближається, почала поширювати в ній несподівану ясність. **Нервозність** дивовижним чином поступилася місцем впорядкованим роздумам, а **страх** – незнайомому їй почуттю кришталевого спокою». Наведені фреймові структури описують процес катарсису – поступового емоційного звільнення. Отже, акустичні властивості тексту виконують когнітивно-динамічну функцію, майстерно відображаючи внутрішній стан головної героїні.

Семіотика тиші вимагає особливої уваги. У моменти пікової інтенсивності страх стає настільки всепоглинаючим, що знищує словесну мову: *„Je mehr sie sich anspannte, desto weniger gelang der Versuch. Schließlich wurde sie müde und schwieg“* [97, с. 45]. / «Чим більше вона напружувалася, тим менш успішною ставала спроба. Зрештою, вона втомилася й замовкла».

Тиша тут є не порожнім простором; це незаперечний маркер когнітивного перевантаження, коли інтенсивність почуття перевершує здатність мови його сформулювати. З лінгво-когнітивної точки зору, це є нульовим рівнем вербалізації конструкту, де сама відсутність мовлення має значне комунікативне навантаження.

3.3. Актуалізація авторської прагматики у новелі через фреймові структури «Angst»

Актуалізація авторської прагматики у новелі Стефана Цвейга «Angst» полягає в тому, що страх зображується не лише як внутрішній стан, а й засіб маніпуляції: за допомогою цієї емоції можна впливати на адресата, його інтерсуб'єктні стосунки, а також породжувати психологічну напругу.

Однією з головних прагматичних функцій фрейму страху є викликання емоційного резонансу та емпатії. С. Цвейг використовує переживання цієї емоції

як універсальний код, що дозволяє читачеві ідентифікуватися з героїнею, навіть попри її аморальний вчинок. Вже в експозиції новели опис внутрішнього стану персонажа передається через детальний психофізіологічний опис: „...*packte sie mit einem Male wieder jene sinnlose Angst. Ein schwarzer Kreisel surrte plötzlich vor ihren Augen, die Knie froren zu entsetzlicher Starre, und hastig mußte sie sich am Gelände festhalten, um nicht jählings nach vorne zu fallen*“ [97, с. 3]. / «... її **пантом** знову охопив той **безглуздий страх**. Перед очима пантово закружляв чорний круг, коліна заціпеніли від жаху, і вона мусила поспішно вхопитися за поручні, щоб не впасти вперед».

Це зміщення фокусу із зовнішнього на внутрішнє та застосування т. зв. «тілесної» лексики (соматичних термінів) створює ефект емоційної транспозиції. Читач переживає страх не опосередковано (як опис), а прямо (як відчуття). З точки зору прагматики, це стратегія емпатичного «залучення»: рамка страху забезпечує когнітивну синхронізацію відчуттів між автором та реципієнтом, що є ключовим для глибокої ідентифікації з психологічним досвідом персонажа.

Друга важлива функція – етико-прагматична, що стосується морального «регулювання». Автор новели навмисно структурує наратив так, що страх стає інструментом морального впливу на героїню, викликаючи в читача відповідні емоції. Особливо наочно це показано у фреймовій структурі, де страх постає як механізм правосуддя: „*Die Angst ist ärger als die Strafe, denn die ist ja etwas Bestimmtes und, viel oder wenig, immer mehr als das entsetzlich Unbestimmte, dieses Grauenhaft-Unendliche der Spannung*“ [97, с. 38]. / «**Страх** гірший за покарання, адже **покарання** є чимось конкретним і, незалежно від його тяжкості, завжди переважає жахливу невизначеність, цю страшну нескінченність напруги».

Ця фреймова структура ілюструє, як страх переходить у площину етичного «осмислення». На рівні прагматики це перлокутивний ефект: емоція страху примушує до морального самоаналізу та спокути. Героїня не отримує зовнішнього осуду; натомість сама емоція виконує функцію судді та ката. Цей прийом має вторинний прагматичний вплив на читача – він стимулює рефлексію

над власною моральною «відповідальністю». Таким чином, страх у новелі С. Цвейга – це педагогічний інструмент, що заохочує самопізнання.

Інтерактивність фрему: комунікативний бар'єр та міст. У контексті внутрішньої комунікації між персонажами (героїнею та її чоловіком) страх відіграє амбівалентну інтерактивну роль – він водночас ізолює і об'єднує.

Розпад вербальної комунікації: страх часто проявляється як прагматичний акт мовчання, що позначає психологічну ізоляцію: „...*sie mit den kleinen Flammen der Frage das Gespräch entzündete, aber immer versagte ihr der Atem, und immer brach es wieder erstickt in sich zusammen. ... Schließlich wurde sie müde und schwieg. Auch die anderen schwiegen...*“ [97, с. 45]. / «...вона запалила розмову маленькими полум'ям запитань, але їй завжди бракувало дихання, і розмова завжди задихалася і згасала... Врешті-решт вона втомилася і замовкла. Інші теж мовчали...». Однак саме через це мовчання виникає нова, інтенсивніша форма спілкування – невербальна, емоційна комунікація. В епізоді, коли героїня не здатна зізнатися, страх породжує мову поглядів, жестів та пауз, яка у психологічній прозі С. Цвейга має сильнішу іллокутивну силу, ніж справжні слова.

Таким чином, страх виступає медіатором між свідомістю та світом, перетворюючись на засіб комунікативної напруги.

Прагматичні функції фрейму страху також охоплюють наративну техніку та управління увагою читача. С. Цвейг використовує детальне змалювання страху як спосіб підвищення автентичності внутрішнього світу персонажа. Опис наслідків емоції спостерігаємо в наступній фреймовій структурі: „...*das eigene Herz laut und wild gegen die Brust, Schmerz und Schmerz jeder Schlag*“ [97, с. 27]. / «...її серце гучно і несамовито билося в грудях, кожен удар супроводжувався **болем** і ще раз **болем**». Ці мікродеталі (*Schmerz und Schmerz jeder Schlag*) відтворюють природну динаміку емоції, переконуючи читача у достовірності переживання. У прагмалінгвістичному вимірі така стратегія підсилює іллокутивну силу наративу, перетворюючи читача на свідка «правди».

Фрейм страху виконує також маніпулятивну функцію, спрямовану на керування увагою читача через психологічні ритми емоційної напруги: „*Bei jedem Anruf des Telefons, jedem Klingeln an der Tür schrak sie zusammen und spürte, wie ihre ruhige Existenz sich plötzlich auflöste und zerrann, und aus dieser Kraftlosigkeit entwuchs ihr schon die Ahnung eines ganzen zertrümmerten Lebens*“ [97, с. 20]. / «Кожен дзвінок телефону, кожен дзвінок у двері змушували її здригатися, і вона відчувала, як її спокійне існування раптово розпадається і зникає, і з цієї безсилості у неї вже зароджувалося передчуття цілком зруйнованого життя». Через такі коливання (емоційні хвилі) створюється ефект постійного очікування та саспенсу, що підтримує увагу реципієнта. Фрейм страху функціонує як механізм драматичного контролю, який формує реакцію читача у визначеному автором темпі.

Хоча події новели індивідуальні та психологічні, прагматична функція страху поширюється на соціальний рівень. Страх у С. Цвейга є не лише особистим почуттям, а й культурно зумовленим кодом суспільної моралі, характерним для початку XX століття: „*Scham, sagst du ... das ist ja auch nur eine Angst ... aber eine bessere ... eine, nicht vor der Strafe, sondern ... Scham vor den Menschen, vor den Fremden, vor dem Pöbel, der aus der Zeitung fremdes Schicksal frißt wie ein Butterbrot...*“ [97, с. 39]. / «**Сором**, кажеш ти... це ж тільки **страх**... але кращий... не **страх** перед **покаранням**, а... **сором** перед людьми, перед незнайомцями, перед натовпом, який поглинає чужі долі з газет, як бутерброд з маслом...».

Як бачимо, страх виконує регулятивну функцію – він підтримує соціальний порядок, зберігаючи систему цінностей. На прагматичному рівні це свідчить про те, що фрейм страху відображає не тільки індивідуальний досвід, але й механізм суспільної комунікації, де страх виступає засобом соціального контролю та конформізму.

Таким чином, прагматичні функції фрейму страху в новелі С. Цвайга «Angst» значно перевершують просте зображення емоцій; вони створюють багаторівневу систему комунікативного впливу на читача, що охоплює

психологічний, етичний та соціальний виміри. Цей фрейм сприяє емоційно-когнітивній взаємодії між автором та читачем, посилюючи інтенсивність відображення психологічного досвіду і виявляючи, яким чином суспільні зобов'язання інтеріоризуються в особистих переживаннях.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

На основі проведеного аналізу встановлено, що фрейм ANGST у новелі С. Цвейга має чітко окреслену багатокомпонентну структуру, яка послідовно розгортається впродовж тексту. Причиною виникнення страху виступає загроза викриття, суб'єктом переживання є головна героїня, а об'єктом страху – можливі соціальні та моральні наслідки її вчинків. Когнітивна структура фрейму актуалізується через постійне зосередження на внутрішніх переживаннях персонажа, що реалізується у формі внутрішнього монологу, повторюваних тривожних думок і нав'язливих уявлень. Така організація фрейму відображає ескалацію емоційного стану – від приглушеної тривоги до панічного страху – та формує психологічну напруженість тексту.

З'ясовано, що фрейм ANGST вербалізується за допомогою системи лексичних, синтаксичних і стилістичних засобів. У тексті активно використовуються лексеми з прямою семантикою страху та тривоги (*Angst*, *Furcht*, *Schrecken*), а також опис фізіологічних реакцій головної героїні (тремтіння, прискорене серцебиття, відчуття скутості), які імпліцитно передають інтенсивність емоційного стану. Значну роль відіграють уривчасті синтаксичні конструкції, риторичні запитання та повтори, що відтворюють хаотичний плин думок і посилюють відчуття психологічної нестабільності. Сукупність цих засобів забезпечує глибоку емотивну насиченість тексту.

У результаті дослідження доведено, що фрейм ANGST є ключовим інструментом реалізації авторської прагматики. Через постійну актуалізацію страху як домінантного емоційного стану С. Цвейг спрямовує увагу читача на внутрішній конфлікт героїні та змушує співпереживати її психологічній кризі. Фреймові структури страху визначають не лише емоційний тон оповіді, а й композиційну організацію твору, оскільки розвиток сюжету підпорядкований наростанню напруги та очікуванню катастрофи. Таким чином, фрейм ANGST слугує засобом інтенсифікації естетичного та психологічного впливу новели на реципієнта.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Сучасні лінгвістичні студії відзначаються значним розширенням діапазону досліджень у сфері дискурсознавства, що, зокрема, пов'язано з активізацією когнітивних розвідок, унаслідок чого мовознавча наука зазнала значних змін і трансформацій, які насамперед стосуються методики та методології аналізу мовного матеріалу.

Одним із продуктивним методом для дослідження мовного матеріалу є фреймовий аналіз, тому що він дозволяє простежити і виділити відношення мовних і немовних знань, концептуальної і лексико-семантичної інформації. Застосування фреймового методу для аналізу прозового твору є досить перспективним, оскільки він дозволить виявити нові аспекти інтерпретації художнього тексту. Фреймовий аналіз становить собою метод дослідження взаємодії семантичного та ментального рівнів мови, що дозволяє моделювати принципи структурування та відображення певної частини людського досвіду, знань в значеннях мовних одиниць, а також способи активації загальних знань, що забезпечують розуміння в процесі мовної комунікації. Фреймову семантику визначають як метод когнітивного і семантичного моделювання для вирішення проблеми залежності значення мовних одиниць від пізнавального досвіду людини, і знаходить активне застосування в лексикології, лексикографії, граматиці, в дослідженнях штучного інтелекту і в комп'ютерній лексикографії.

Розвиваючи ідеї основоположників теорії фреймів, застосовані у лінгвістичних дослідженнях, і підсумовуючи досвід вітчизняних та зарубіжних мовознавців у вивченні мови і мовлення, фрейм аналізуємо як унікальну структуру репрезентації знань людини, що об'єднує когнітивну та мовну сферу в процесі мовленнєвої діяльності. Фрейм охоплює повний комплекс знань про ситуацію чи про об'єкт, який існує в цей історичний період у цьому соціумі. Крім цього, він завжди є відкритим в тому сенсі, що їх можна доповнити не включеними у первинний перелік уточнювальними ознаками.

У ході проведеного дослідження з'ясовано, що лінгвокогнітивна організація фрейму відображає внутрішній світ персонажа та динаміку його емоційного стану, а також доведено, що фрейм ANGST виконує важливу прагматичну функцію в реалізації авторського задуму. Через фреймові структури С. Цвейг цілеспрямовано впливає на читацьке сприйняття, формує емоційне співпереживання та спрямовує інтерпретацію ключових смислів твору. На основі аналізу виявлено, що використання фрейму ANGST слугує засобом маніпулювання емоційною реакцією реципієнта та підсилює психологічну напругу, що є характерною рисою індивідуального стилю письменника. Цей фрейм є системоутворювальним елементом художнього дискурсу, який забезпечує єдність когнітивного, мовного та прагматичного рівнів тексту та відіграє ключову роль у досягненні його художньо-естетичного ефекту.

Таким чином, результати проведеного дослідження підтверджують значущість фреймового аналізу як ефективного засобу поглибленого осмислення художнього тексту, адже саме через фреймові структури стають доступними для аналізу провідні емоційні стани, ментальні уявлення персонажів і специфіка їхньої взаємодії з навколишнім світом. Зокрема фрейм емоції страху дає змогу актуалізувати імпліцитні смисли, сформовані в межах мовної картини світу, а також простежити вплив емоційного стану персонажів на розвиток сюжету, особливості наративу та читацьке сприйняття твору. Застосування такого підходу розширює інтерпретаційний потенціал аналізу художньої літератури, поглиблює розуміння психологічної насиченості тексту й підсилює усвідомлення його естетичної дії на реципієнта.

Перспективним напрямом подальших наукових розвідок є аналіз інших емоційних фреймів, зокрема провини, сорому та гніву, у художніх творах С. Цвейга й інших авторів, а також зіставне дослідження особливостей їхнього функціонування в різних мовних і культурних просторах. Такий підхід сприятиме не лише глибшому осмисленню емоційної організації художнього дискурсу, а й виявленню універсальних і культурно зумовлених механізмів його впливу на читацьку свідомість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. Київ : Академія, 2006. 248 с.
2. Бехта І. А. Дискурс наратора в англomовній художній прозі. Київ : Грамота, 2004. 304 с.
3. Бурбело В. Б. Художній дискурс в історії французької мови та культури 9–18 ст. : дис. ... д-ра. філол. наук : 10.02.05 – романські мови / Київський ун-т ім. Тараса Шевченка, Київ, 1999. 580 с.
4. Гнезділова Я. В. Емоційність та емотивність сучасного англomовного дискурсу: структурний, семантичний і прагматичний аспекти : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 – германські мови. Київ, 2007. 291 с.
5. Дем'янчук О., Рошук К. Фрейм як засіб формування у ЗМІ негативної суспільної думки про політика. *Empirio* 1. 2024. № 2. С. 3–13
6. Дискурс іноземномовної комунікації [колективна монографія] / ред. К. Я. Кусько. Львів : Вид-цтво Львівського національного університету імені І. Франка, 2001. 495 с.
7. Кирилюк О. Л. Фреймова мережа концепту *КРУТИ* в українському інформаційному просторі. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Гельветика, 2021. Т. 1, Вип. 19. С. 35–41.
8. Козак С. В. Теорія фреймів як один з актуальних напрямів когнітивної лінгвістики. *Філологічні студії*. 2002. № 3. С. 134–140.
9. Козак С. В. Фреймові стратегії літературно-художнього дискурсу. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2003. Вип. 9. С. 147–154.
10. Козак С. В. «Людина і природа» у літературно-художньому дискурсі: досвід фреймового аналізу (на матеріалі романів Е. Штрітматтера і Т. Гарді): Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04 – германські мови. Одеса : Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2007. 20 с. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis64r_81/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&S21

STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=A=&S21COLORTERMS=1&S21STR=Козак%20С.В.
§

11. Козак С. В. Релевантність теорії фреймів у сучасній лінгвістиці. *Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки*. Луцьк, 2007. № 3. С. 257–260
12. Козак С. В. Роль фреймових структур на позначення зовнішності у відтворенні характерів та почуттів літературних героїв (на матеріалі німецькомовного художнього дискурсу). *Актуальні питання іноземної філології* : наук. журн. / [редкол. : І. П. Біскуб (гол. ред.) та ін.]. Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2018. № 8. 320 с. С. 160–164.
13. Козак С. В. Фреймова презентація внутрішніх переживань героїв у художньому дискурсі (на матеріалі творчості С. Цвейга). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. Одеса, 2021. № 48. С. 127–130.
14. Козак С. В. Семантика фреймів і теорія поля: корелятивні зв'язки. *Applied Linguistics-3D: Language, IT, ELT* : International Scientific and Practical Conference (May 12–13, 2022). Житомир : Житомирський державний політехнічний університет, 2022. Р. 25–27.
15. Козак С. В. Текст – дискурс: корелятивні зв'язки. *Парадигма вищої освіти в умовах війни та глобальних викликів ХХІ століття* : матер. всеукр. наук.-пед. підвищ. кваліфікації (м. Одеса, Україна, 18 лип.-28 серп. 2022 р.). Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 197–200.
16. Козак С. В. Розуміння як важливий когнітивний процес у перекладацькій діяльності. *Міжособистісна комунікація та перекладознавство: сучасні перспективи розвитку* : матеріали І всеукр. наук.-практ. конф. (м. Черкаси, 12 квіт. 2023 р.). Кременчук : НОВАБУК, 2023. С. 48–50.
17. Козак С. В. Фреймовий підхід у сприйнятті та розумінні тексту. *Мова, література та культура в сучасному гуманітарному часопросторі* :

- матеріали II наук.-практ. конф. (м. Івано-Франківськ, 19-20 квіт. 2024 р.).
Одеса : Молодий вчений, 2024. С. 32–35.
18. Козак С. В., Гурінчук М. О. Фрейм «Страх» у художньому дискурсі (на матеріалі новели австрійського письменника С. Цвейга «Angst»). *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. Кропивницький : Гельветика, 2025. № 3 (214). С. 304–310.
 19. Коляденко О. О. Термін фрейм у лінгвістиці. *Термінологічний вісник*. Київ : 2013. № 2 (1). С. 139–144.
 20. Корольов І. Р. Типологія дискурсу в сучасній лінгвістиці. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*. 2011. Вип. 15. С. 109–119.
 21. Кусько К. Я. Дискурс іноземномовної комунікації. Львів : Видавництво ЛНУ імені Івана Франка, 2002. 495 с.
 22. Мацько Л. Дискурсивний аналіз тексту. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2008. № 9. С. 9–14.
 23. Методи представлення знань. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B8_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D1%8C
 24. Тимчишин Л. С. Лексико-семантичні групи на позначення довілля: типологія, лінгвостилістична функціональність (на матеріалі творів Е. Штріттматтера). *Іноземна філологія*. 1999. Вип. 111. С. 138–143.
 25. Фрейм (знання). URL:
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%BC_\(%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%BC_(%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F))
 26. Фрейм (психологія). URL:
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%BC_\(%D0%BF%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%BC_(%D0%BF%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F))

27. Agricola K. Semantische Relationen im Text und im System. Halle : Niemeyer, 1969. 174 S.
28. Ahmed S., Matthes J. Media representation of Muslims and Islam from 2000 to 2015: A meta-analysis. *International Communication Gazette*. 2017. Vol. 79 (3).
29. Altheide D. L. Creating Fear: News and the Construction of Crisis. New York : Aldine de Gruyter, 2002. 284 p.
URL: <https://archive.org/details/creatingfearnews0000alth>
30. Bauman Z. Liquid Fear. Polity Press, 2006.
31. Beaugrande R.-A. Text, Discourse and Process: Toward a Multidisciplinary Science of Texts. Norwood : Ablex, 1980. 351 p.
32. Beaugrande R.-A., Dressler W. U. Introduction to Text Linguistics. London, New York : Longman, 1992. 270 p.
33. Beck U. Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne. Suhrkamp, 1996. 392 S.
34. Beckmann U. Text und Textwelten. Zur Problematik der Bedeutungskonstituierung in Texten. *Papiere zur Textlinguistik*. Hamburg : Buske Verlag, 1991. Bd. 67. S. 58–91.
35. Bellert I. Über eine Bedingung für die Kohärenz von Texten. *Semantik und Generative Grammatik*. Bd. 1. Frankfurt, 1972. S. 37–65.
36. Brown G., Yule G. Discourse analysis. CUP, 1983. 283 p.
37. Bulatetska L. Topic Understanding: Inference and Interpretation. *Лінгвістика і вербальна комунікація у 21-му столітті: тенденції і перспективи* : матеріали конф. Київ, 2000. С. 3.
38. Charniak E. Organization and Inference in a Frame-Like System of Common Sense Knowledge. Castagnola : ISCS, 1975.
39. Chomsky, Noam (1991). Kasher, Asa (ed.). *Linguistics and Cognitive Science: Problems and Mysteries*. Oxford: Blackwell. P. 50.
40. Cohen L., Manion L., Morrison K. Research Methods in Education (7th ed.). London : Routledge, 2011.

41. Cook G. Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind. OUP, 1995. 285 p.
42. Cook J. Discourse, Ideology and Literature. *The Encyclopedia of Language and Linguistics* / Ed. R. E. Asher. Oxford, New York : Pergamon Press, 1994. Pp. 965–969.
43. Coulthard M. Introduction to Discourse Analysis. London : Longman, 1977. 195 p.
44. Dijk T. A. Semantic Macrostructures and Knowledge Frames in Discourse Comprehension. *Just M. A., Carpenter P. A. Cognitive Processes in Comprehension*. Hillsdale, 1977. P. 3–32.
45. Dijk T. A. Ideology: A Multidisciplinary Approach. London : Sage, 1998. 384 p.
46. Dijk T. A., Kintsch W. Strategies of Discourse Comprehension. London, New York : Academic Press, 1983. 418 p.
47. Dörschner N. Lexikalische Strukturen. Wortfeldkonzeption und Theorie der Prototypen im Vergleich. Münster : Nodus Publikationen, 1996. 126 S.
48. Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim ; Leipzig ; Wien ; Zürich : Dudenverlag, 2001. 1892 S.
49. Fairclough N. Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis. *Discourse and Society*. 1992. № 3. P. 192–217.
50. Fillmore Ch. J. Types of lexical information. Ohio : Ohio State University, 1968. Pp. 25–30.
51. Fillmore Ch. J. An Alternative to Checklist Theories of Meaning. *Proceedings of the First Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*. Berkeley, 1975. P. 123–131.
52. Fillmore Ch. J. Scenes-and-Frames Semantics. *Linguistic Structure Processing*. Amsterdam, 1977. P. 55–81.
53. Fillmore Ch. J. Frame Semantics and the Nature of Language. *Linguistic Society of Korea: Linguistics in the Morning Calm*. Berkeley, 1982. P. 111–138.
54. Fillmore Ch. J. Lexical Semantics and the Text Semantics. *New Directions in Linguistics and Semiotics*. Amsterdam, 1984. P. 123–147.

- 55.Fillmore Ch., Atkins B. Towards a Frame-based organization of the lexicon: the semantics of RISK and its neighbors. *Frames, Fields and Contrasts* / Ed. A. Lehrer and E. Kittay. Hillsdale : Lawrence Erlbaum, 1992. P. 75–102.
- 56.Fillmore C. J., Baker C. A Frames Approach to Semantic Analysis. *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis* / B. Heine, H. Narrog (Eds.). Oxford : Oxford University Press, 2010. P. 313–340.
- 57.Geckeler H. Strukturelle Wortfeldforschung heute. *Studien zur Wortfeldtheorie*. Tübingen : Niemeyer, 1993. S. 11–21.
- 58.Geert P. The development of perception, cognition and language. London : Routledge and Kegan Paul, 1983. 183 p.
- 59.Gipper H. Sessel oder Stuhl? Ein Beitrag zur Bestimmung von Wortinhalten im Bereich der Sachkultur. *Sprache – Schlüssel zur Welt. Festschrift für Leo Weisgerber*. Düsseldorf : Schwann, 1959. S. 271–292.
- 60.Goffman E. Frame Analysis. An essay on the organization of experience. New York, 1974. 148 p.
- 61.Harris Z. Discourse Analysis. *Language. Journal of the Linguistic Society of America*. Baltimore, 1952.
- 62.Hayes P. The Logic of Frames. *Frame Conceptions and Text Understanding*. 1980. Pp. 46–67
- 63.Heringer H-J. Textverständlichkeit. Leitsätze und Leitfragen. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 1984. № 55. S. 57–70.
- 64.Johansen J. D. Literary Discourse. A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature. Toronto : University of Toronto Press, 2002. 489 p.
- 65.Johnson-Laird P. N. Mental Models. Cambridge : CUP, 1983. 513 p.
- 66.Kiefer F. Linguistic, Conceptual and Encyclopedic Knowledge: Some Implications for Lexicography. *Proc. of the 3rd International Euralex Congress*. Budapest. 1990. Pp. 1–10.
- 67.Kintsch W., van Dijk T. A. Towards a Model of Discourse Comprehension. *Psychological Review*. 1978. № 85. P. 368–394.

68. Kreidler H., Kreidler S. *Cognitive Orientation and Behavior*. New York : Springer, 1976. 447 p.
69. Lakoff G. *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago : University of Chicago Press, 1987. 624 p.
70. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago : University of Chicago Press. 1980. 256 p.
71. LeDoux J. E. Talking about fear.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=3C6kU_bNCGI
72. Lutzeier P. R. Wortfelder als kognitive Orientierungspunkte? *Studien zur Wortfeldtheorie*. Tübingen : Niemeyer, 1993. S. 203–214.
73. McHoul A. Discourse. *The Encyclopedia of Language and Linguistics* / Ed. R. E. Asher. Oxford, New York : Pergamon Press, 1994. P. 940–947.
74. Metzing D. Frame Representations and Lexical Semantics. *Words, Worlds, and Contexts*. Berlin, 1981. Pp. 320–342.
75. Minsky M. A Framework for Representing Knowledge. *The Psychology of Computer Vision* / P. Winston (ed.). New York : McGraw-Hill, 1975. Pp. 211–278.
76. Minsky M. Frame-System Theory. *Thinking*. Cambridge : Mass, 1977. Pp. 355–376.
77. Minsky M. A Framework for Representing Knowledge [Gekürzte und leicht veränderte Fassung von Minsky]. *Mind Design*. Cambridge, 1981. Pp. 95–128.
78. Nabi R. L. Exploring the framing effects of emotion: Do discrete emotions differentially influence information accessibility, information seeking, and policy preference? *Communication Research*. 2003. № 30 (2). Pp. 224–247.
79. Nerlich B., Clarke D. Semantic fields and frames: Historical exploration of the interface between language, action, and cognition. *Journal of Pragmatics*. № 2. 2000. Pp. 125–150.
80. Neubert A. Diskurs über den Diskurs. *Neue Denkanstöße in der Sprachwissenschaft oder zur Gegenstandsbestimmung der Linguistik : Sitzungsberichte der sächsischen Akademie der Wissenschaften zur Leipzig*. Berlin : Akademie-Verlag, 1983. 16 S.

81. Nussbaumer M. Was Texte sind und wie sie sein sollen. Tübingen : Niemeyer-Verlag, 1991. S. 136–177.
82. Peters L. D. Constructivism and Critical Realism as Alternative Approaches to the Study of Business Networks: Convergences and Divergences in Theory and in Research Practice / L. D. Peters, A. D. Pressey, M. Vanharanta, W. J. Johnston. *Industrial Marketing Management*, 2013. № 42. Pp. 336–346.
83. Pike K. L. Language in relation to a unified theory of the structure of human behaviour. The Hague, 1967. 762 p.
84. Polyshyn Z. Computation and cognition. Toward a foundation for cognitive science. Cambridge, 1984. 212 p.
85. Post M. Scenes- and Frames Semantics as a Neo-Lexical Field Theory. *Understanding the Lexicon: Meaning, Sense and World Knowledge in Lexical Semantics*. Tübingen : Niemeyer, 1982. 253 p.
86. Putnam H. The Meaning of Meaning. Gunderson K. Language, Mind and Knowledge. *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*. 1975. Vol. VII. Pp. 131–193.
87. Schank R. C., Abelson R. P. Scripts, Plans, Goals, and Understanding. Hillsdale, 1977. 266 p.
88. Schank R. C., Birnbaum L., Mey J. Integrating Semantics and Pragmatics. *Quaderni di Semantica*. 1985. VI. Pp. 313–325.
89. Stanzel F. K. Linguistische und literarische Aspekte des erzählenden Diskurses. *Philosophisch-historische Sitzungsberichte*. Wien : Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984. 35 S.
90. Stubbs M. Discourse Analysis. Chicago : The University of Chicago Press, 1983. 272 p.
91. Trier J. Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes: Die Geschichte eines sprachlichen Feldes. Heidelberg : Winter, 1931. 347 S.
92. Ungerer F., Schmid H. An introduction to cognitive linguistics. Edinburg : Gate, Harlow, 1996. 293 p.

93. Wahl-Jorgensen K. Emotions, Media and Politics. Cambridge : Polity Press. 2019. 248 p.
94. Witte K. Putting the fear back into fear appeals: The extended parallel process model. *Communication Monographs*. 1992. № 59 (4). Pp. 329–349.
95. Wodak R. Disorders of Discourse. New York : Longman, 1996. 200 p.

ДЖЕРЕЛА ФАКТОЛОГІЧНОГО МАТЕРІАЛУ

96. Цвейг С. Страх. [Електронний ресурс].
URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=5908#google_vignette
97. Zweig S. Angst. Stuttgart : Philipp Reclam, 1954. 63 S.