

запозичена з французької мови приблизно в 1650 році, після чого її використання в лицарському епосі було забуто. У той час подібний відтінок волосся позначався як *falb* або *rötlich* [4, с. 10].

3.2. Деякі з аналізованих лексем не передають певного кольору, а більше стосуються світла (*hell, licht*), темряви (*dunkel, stockfinster, trübe*) та блиску (*golden*). Найбільшу кількість словосполучень утворює прикметник *hell* (8): як *hell* 'світлий' визначаються *Augen, Mond, Sterne*, натомість як *dunkel* 'темний' – ніч (*dunkle Nacht, stockfinstre Nacht, alles ist dunkel, alles ist trübe*) та небо (*der Himmel ist trübe*).

Прикметник *golden* передає золотавий відтінок у поєднанні з *Feder* та *Schrein*.

5. Висновки та перспективи дослідження. Аналіз текстового корпусу німецьких народних пісень XIX століття про кохання уможливило наступні висновки: найбільш уживаними кольоропозначеннями є прості прикметники, що належать до основних кольорів. Кольори-лідери цієї групи – *grün, rot, schwarz, weiß*, натомість лексема *grau* зовсім не уживається. *Grün* розглядається переважно як колір рослин, *rot* – троянд, вуст та щік, *schwarz* – одягу, *weiß* – шкіри.

У той же час спостерігається розширення системи кольоропозначень завдяки складним прикметникам, що більш виразно передають відтінки традиційних кольорів (пор. *blutigrot, rosenrot, schwarzbraun*). Окрім того, у піснях про кохання вживається низка лексем на позначення світла та темряви.

Основними модифікаторами вищезазначених позначень кольору стають іменники із семантичних груп «людина»: «одяг», «частини тіла» та «флора». Велику роль під час розподілу кольоропозначень за цими групами відіграє гендерний аспект. Так, основні позначення кольору *braun, rot, weiß* при зображенні частин тіла стосуються тільки жінок, а на позначення зовнішності чоловіків не уживаються зовсім. При цьому контекстуально всі кольори мають у піснях про кохання позитивне забарвлення і символізують вроду.

Слід також зазначити, що однакові денотати можуть супроводжуватися різними епітетами-кольоропозначеннями, які в деяких випадках стають синонімами (*dunkle, schwarze, stockfinstre Nacht; rote, blutigrote Rose; roter, rosiger Mund*) або підкреслюють можливість існування паралельних форм. Так, колір очей (*Augen*) варіюється від *hell, braun* до *schwarzbraun*, лілея (*Lilie*) може бути білого (*weiß*), або жовтого (*gelb*), а прикметники *blau, trübe* виступають як антоніми у поєднанні з іменником *Himmel*.

У подальшому за запропонованою схемою можуть бути розглянуті також кольоропозначення, що репрезентують іменники та дієслова на матеріалі німецьких народних пісень XIX ст. про кохання.

Джерела і література

1. Deutsche Volkslieder: Texte und Melodien / Hrsg. von Lutz Röhrich ... –Bd. 1 Lieder aus dem Volksleben. Brauch, Arbeit, Liebe, Geselligkeit – 1. Auflage – Düsseldorf: Schwann, 1967. – 583 S.
2. Deutsche Volkslieder. 168 Volkslieder und volkstümliche Lieder. –Stuttgart: Philipp Reclam, 1998. – 264 S.
3. Grimm J., Grimm W. Deutsches Wörterbuch: In 33 Bd-n. – Nachdruck der Erstausgabe 1854. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991. – Bd. 14. – 2684 S.
4. Koch W. Farbnamen // Muttersprache. – 1959. – H. 59. – S. 9-14.
5. Overath A. Das andere Blau: zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht. – Stuttgart: Metzler, 1987. – 233 S.
6. Späth K. Untersuchung zur Verwendung der Farben in der modernen Lyrik. Tübingen: Eberhard-Karls-Universität, 1971. – 159 S.
7. Steiner J. Die Farben in der Lyrik von George bis Trakl // Rilke: Essays zu Leben und Werk. – Karlsruhe: von Loeper, 1986. – S. 86-105.

Устінова Т. А.

ВИРАЖЕННЯ ІДЕЙ ФЕМІНІЗМУ В ТВОРЧОСТІ Е. М. ФОРСТЕРА (РОМАНИ «ГОВАРДЗ ЕНД» ТА «КІМНАТА З ВИДОМ»)

Позиція Е. М. Форстера завжди була проблемою для літературознавців в літературній історії XX століття. Його часто визнають модерністським письменником, з місцем у пантеоні поряд з Генрі Джеймсом, Джозефом Конрадом, Джеймсом Джойсом, Вірджинією Вулф, Д. Г. Лоренсом; часто, але не одногосно: чи він не є «реалістом», продовжувачем традицій? За формою твори Форстера мало мають спільного зі згаданими письменниками. Д. Лодж передусім підкреслює протест проти форми роману XIX століття, що висловлювали ці автори, і відмічає, що, на відміну від модерністів, у яких, зазвичай, сюжет не коментується голосом автора, Форстер розповідає в хронологічному порядку, ніби для розваги, часто втручається з коментарем дії голосом автора й швидко перескакує з розгляду одного героя до іншого, тобто, веде оповідь як письменник XIX століття [13, с. 155].

М. Едвардс ставить Форстера, з притаманними йому коливаннями між традиційним і сучасним, в один ряд з Джозефом Конрадом, Д. Г. Лоренсом і Джеймсом Джойсом, але, на погляд критика, тяга останніх до новацій більш визначена у порівнянні з Форстером, його романи здаються менш експериментальними ніж їхні [2, с. 179-180].

Проте, багато західних критиків відносять Форстера до модерністських письменників, вбачаючи в його оповіданнях і романах прояв фемінізму, який гарвардський історик літератури А. Фаулер вважає типовим для модернізму [6, с. 287].

Так, Б. Фінкелстайн вважає Форстера феміністичним письменником, на її погляд, у романі «Найдовша подорож» Форстер «каже нам ставитись як до простих жінок, так і до леді, незалежно від класу так, як до людей» [3, с. 39]. Головну героїню роману «Говардз Енд» Маргарет Шлегель ця дослідниця називає «безсумнівно феміністкою» [3, с. 105]. Промову Маргарет до чоловіка К. Грандсен описувала як «один з найкращих прикладів фемінізму, які були написані в еру суфражизму» [16, с. 35]. В. Стоун наводить слова Маргарет «Я впевнена, якщо матері різних націй могли б зібратися, більше не було б війн» як підтвердження того, що вона висловлює феміністичну політичну ідею [19, с. 238].

М. Пейдж, погоджуючись з цим твердженням, втім, зауважує, що романи інших письменників, написані в цей час, підіймають питання положення жінки в суспільстві набагато гостріше, ніж у «Говардз Енд»: «Моя блискуча кар'єра» («My Brilliant Career», 1901) Стелли Майлс Франклін, «Анна-Вероніка» («Ann Veronica», 1909) Г. Веллза, такі героїні, як Енн Уайтфілд у «Людині і Сверхлюдині» («Man and Superman», 1901-03) та Віві у

«Професія місіс Воррен» («Mrs Warren's Profession», 1894) Бернарда Шоу, Клара у «Синах та коханцях» («Sons and Lovers», 1913) та Урсула у «Веселці» («The Rainbow», 1915) Д. Г. Лоренса. Адже жінки у «Говардз Енд» не є дітями; сестри Шлегель, заміжні чи незаміжні, не будуть активними суфражистками або журналістками, не стануть лікарями чи юристами. Форстер не змальовує їх як жінок-піонерів, їх було дуже мало в ті часи, і Форстер не міг змалювати Маргарет чи Гелен більшими феміністками, ніж вони могли бути, більшими, ніж того дозволяла загальна ситуація тогочасного суспільства [16, с. 33, 36]. Так, хоча Гелен Шлегель й планує знімати квартиру в Мюнхені разом з журналісткою, вона сама не прагне до будь-якої діяльності.

Дж. Міллер, погоджуючись з твердженнями про феміністичний дух твору, підкреслює, що Форстер точно передав реалію тогочасного суспільства: жінки на початку ХХ століття мали невеликий вибір між одруженням і підкоренням чоловіку, і неодруженням, «невлаштованістю» [14, с. 195-196]. М. Хіраї розвиває цю думку, коли стверджує, що в змалюванні цієї ситуації відобразився цинізм та цінності того часу, коли вважалося, що найгірша доля для жінки – це бути незаміжньою, отже, будь-який шанс вийти заміж краще, ніж жодного. Маргарет прийняла б будь-якого чоловіка, обраного Гелен, і очікує такого ж прийняття. Було загально визнаним, що життя жінки, якій не вдалося вийти заміж, не є повним. Позиції Маргарет важко назвати традиційними, але вона практична й цінує фізичне і емоційне задоволення та стабільність, які може забезпечити шлюб [8, с. 90].

Як і в інших своїх творах, в романі «Говардз Енд» Форстер знову підіймає питання конфлікту між двома способами життя. В «Найдовшій подорожі» було представлено різницю світів Кембриджа і Состона, в «Де янголи ступити страшаться» й «Кімнати з видом» контрастували Італія та Англія. В попередніх романах різні країни та різні світогляди зведені разом шлюбом; і в «Говардз Енд» Форстер протиставляє світи двох родин, поєднуючи їх за допомогою шлюбу Маргарет Шлегель і Генрі Вілкокса. Закоханістю Гелен від початку Форстер зводить разом дві родини з різним світоглядом. Н. Пейдж, типізуючи характеристику сестер, визначає їхню сутність як «бути контрастом до Вілкоксів» [17, с. 79].

Критиками особливим чином була відмічена досконалість створення характерів сестер Шлегель, життєподібність і правдивість їхніх образів [7, с. 124]. Цікаво, що як британські, так і американські оглядачі помічали в авторі «Говардз Енд» жіночу блискучість сприйняття. Елія В. Пітті (Elia W. Peattie) наполягає, що автором має бути жінка [7, с. 160]. Вірджинія Вулф відмічала, що книзі в цілому бракує сили, але підкреслювала «екстраординарну правдоподібність Шлегель, Вілкоксів і Баста» [12, с. 391].

Сестри Гелен і Маргарет, хоча і походять з однієї родини і мають спільні цінності й уявлення, дуже різні за темпераментом. Гелен поривчаста, категорична, в той час як Маргарет, безсумнівно, улюблена героїня й найголовніша особа в романі, призначена автором на роль «головного висловлювача основної ідеї роману» [21, с. 47]. Б. Роузкранс вважає, що цій героїні Форстер надає майже абсолютний моральний авторитет [18, с. 112].

Маргарет висуває прогресивну для початку ХХ століття думку, що в майбутньому «для жінки «не працювати» буде так само дивно, як «не одружитися» було сто років тому» («I hope that for women, too, 'not to work' will soon become as shocking as 'not to be married' was a hundred years ago») [5, с. 93]. Сама Маргарет неодружена не через власне переконання, а лише через відсутність нагоди, що є очевидним з її розмови з братом: «Я б вийшла заміж, коли б в мене була така можливість» («I sometimes jolly well think I would if I got the chance».) [5, с. 93]

Розділяючи погляди на життя зі старшою сестрою, Гелен відрізняється від неї темпераментом. Форстер вказує на її поривчастість та схильність до підміни понять фразою «Ще до того, як Пол приїхав, вона була налаштована на нього. Її зачарувала енергія Вілкоксів» («Before Paul arrived she had, as it were, been tuned up into his key. The energy of the Wilcoxes had fascinated her») [5, с. 21]. Здатність Гелен піддаватися впливу проявляється, коли вона погоджується зі словами Чарлза Вілкокса «Навіщо бути ввічливими зі слугами? Вони цього не розуміють» («Why be so polite to servants? they don't understand it») [5, с. 21]. Це відрізняє її від Маргарет, яка, поступаючись незначущими речами, не зрадить принципам і не підкориться Вілкоксам у принципових питаннях.

Л. Тріллінг відмітив, що, поряд з іншими темами роману, в протистоянні Шлегель – Вілкокс зображено війну між чоловіками і жінками [20, с. 94]. Погляд Г. Олівера більш узагальнений, він вважає, що Генрі Вілкокс представляє чоловіче ставлення як таке, а Маргарет Шлегель – жіноче [15, с. 40].

Е. Ланглад, виходячи з того, що основний акцент Форстер робить на розвитку відносин між Генрі і Маргарет, інтерпретує це як спробу поєднати прозовий світ Вілкоксів з поетичним світом дівчат Шлегель [11, с. 442].

Розуміння містером Вілкоксом своєї ролі в відносинах з родиною Шлегель проявляється в його тоні, якому автор надає епітет «захисаючий» («protective») [5, с. 109], цьому сприяє й його поважний вік. Форстер готує читача до сприйняття пари містер Вілкокс – Маргарет; у виразі «він їм у батьки годився» («a man who was old enough to be their father») [5, с. 110] автор надає приблизний вік героя в порівнянні з батьком сестер. Маргарет обожнювала свого батька, і перенесе цю повагу на містера Вілкокса. Глава містить багато натяків на розвиток кохання Маргарет; Генрі Вілкокс їй подобається, вона визнає, що «у містера Вілкокса є шарм» («She had always maintained that Mr. Wilcox had a charm») [5, с. 110].

Розмовою, що пізніше відбувається між нареченими, Форстер демонструє їхню несхожість – традиційність Вілкокса й слідування новим ідеям Маргарет, від яких їй доведеться відмовитися в шлюбі: «Ви знаєте, що ми з Гелен ходили одні в Апенніни з багажем на спині?» «Я не знав, і, якщо я з цим впораюсь, ви ніколи не будете робити таких речей знову» («Are you aware that Helen and I have walked alone over the Apennines, with our luggage on our backs?») «I wasn't aware, and, if I can manage it, you will never do such a thing again») [5, с. 149]. За цією відповіддю містера Вілкокса стоїть не лише турбота про майбутню дружину, але й наказ відкинути деякі звички.

Ставши заміжньою жінкою, Маргарет намагається передусім догодити чоловікові: «Йому треба було лише покликати, і вона кидала книжку і була напоготові виконувати все чого він бажав» («He had only to call, and she clapped the book up and was ready to do what he wished») [5, с. 221] Вона не тільки готує сандвічі Генрі, а й потроху

відходить від активного соціального життя, починає пропускати диспути, які відігравали велику роль для неї до шлюбу.

При всій відданості Маргарет чоловікові П. К. Бакші наголошує на тому, що їхній шлюб базується не на коханні, а на суто практичних відношеннях [1, с. 172]. В. Стоун називає зображення сімейного життя Маргарет «одним з найбільш неправдивих у сучасній літературі» [19, с. 264].

Але, при тому, що погляди Маргарет розглядаються як безперечно феміністичні, її все ж таки важко назвати феміністкою. Зачарована увагою містера Вілкокса, вона каже: «Приємно, коли про тебе піклується справжній чоловік» («It is wonderful knowing that a real man cares for you») [5, с. 144]. Діалог між сестрами, коли Гелен питає Маргарет чи кохає вона містера Вілкокса: «Ти його кохала?» – «Ні.» «А будеш кохати?» – «Так» («But loved him?» ... «No.» «But you will?» «Yes») [5, с. 144] вказує як на підкорення Маргарет, так і на обдуманість її рішення погодитися вийти заміж. Детально змальовуючи розвиток почуття Маргарет до майбутнього чоловіка, Форстер, звітуючи про обіцянку Маргарет полюбити містера Вілкокса з часом, у двадцять шостій главі пише, що вона вже кохає його.

Мудрість, такт та нетипове для феміністки погодження з волею чоловіка проявляє Маргарет під час вечері в ресторані, де містер Вілкокс диктує вибір страв. У цій сцені Форстер декілька разів вказує на те, що Маргарет почувалася незатишно в ролі незаміжньої жінки. Так, вона помічає зміни, яких зазнала Іві, дочка Генрі Вілкокса, й пов'язує їх саме з її заручинами. Форстер в діалозі між Маргарет та містером Вілкоксом передає здатність молодій жінці підкоритися чоловіку: «Ви згодні?» «Так», – відповіла Маргарет, яка не була згодна («Don't you agree?» «Yes, « said Margaret, who didn't») [5, с. 127]. Автор іронічно й економічно описує риси характеру героїв, командний стиль Вілкокса й гнучкість Маргарет під час вибору сиру в ресторані: «Грюер чи стилтон?» «Грюер, будь ласка.» «Краще візьміть стилтон.» «Стилтон» («Gruyere or Stilton? « «Gruyere, please.» «Better have Stilton.» «Stilton») [5, с. 128]

Постать мудрої літньої жінки Форстер змалював в образі місіс Вілкокс. Те, що Форстер зробив центральними жіночі характери в романі, якими, безперечно, є Маргарет і місіс Вілкокс, давало привід багатьом дослідникам підіймати проблему фемінізму в романі. На наш погляд, дев'ята глава роману надає вичерпну відповідь стосовно відношення автора до феміністок.

Маргарет влаштовує ланч на честь місіс Вілкокс, під час якого різнобарвна публіка, гості Маргарет, обговорюють з господинею проблеми тогочасного суспільства. Головна запрошена дуже відрізняється від інших гостей, з якими вона не має нічого спільного.

Місіс Вілкокс належить фраза, якою вона відповідає на питання щодо її ставлення до певного питання: «Я не на чиему боці» («I have no side») [5, с. 65]. Більш того, вона щиро вважає, що «мудріше надавати право діяти та дискутувати чоловікам» («I sometimes think that it is wiser to leave action and discussion to men») [5, с. 66]. На відміну від палких прихильниць суфражистського руху, вона не володіє ані критичністю, ані насагою до інтелектуального вираження. Якщо її, одну з найулюбленіших героїнь Форстер позбавив модного для тогочасної Англії фемінізму, можна зробити висновок, що цей рух не був привабливим для письменника. Феміністки взагалі не отримали схвального змалювання в його творах.

У романі «Кімната з видом» ані феміністки, ані старі діви також не змальовані позитивно. В творі фігурує феміністка міс Левіш – письменниця, книжка якої виходить під чоловічим псевдонімом, Джозеф Емері Пренк. Б. Фінкелстайн пояснює вибір цього імені бажанням Форстера показати фальш фемінізму міс Левіш [3, с. 72]. С. Ленд бачить в міс Левіш лише «поверхневу нетрадиційність» [10, с. 117], що, безперечно, є ще одним аргументом Форстера не на користь удаваного фемінізму. Вустами іншої героїні, місіс Ханічорч, Форстер висловлює відношення до письменниці Левіш: «Якщо книги мають бути написані, нехай їх пишуть чоловіки.» («If books must be written, let them be written by men.») [4, с. 149] Б. Фінкелстайн називає таку реакцію разом антифеміністичною і антилітературною [3, с. 86].

Л. Йенсен також вважає, що в образі цієї героїні Форстер змалював негативну картину фемінізму. Ця дослідниця вважає, що фемінізм в цілому в романі змальовано негативно. Описання Форстером незаміжніх жінок і фемінізму виступає проти незалежного права жінки обирати. Це, на думку Л. Йенсен, є ще одним прикладом суперечливого дискурсу роману. Оскільки, на її погляд, Форстеру близька ідея нового фемінізму, ближчого до гуманізму, яка знаходить вираження в образі Люсі Ханічорч, її прагненні слідувати своєму серцю [9, с. 49].

Джерела і література

1. Bakshi Parminder Kaur. Distant Desire: Homoerotic Codes and the Subversion of the English Novel in E.M. Forster's Fiction. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1996. – 250 p.
2. Edwards, Mike. E.M. Forster: The Novels. New York: Palgrave, 2002. – 222 p.
3. Finkelstein Bonnie Blumenthal. Forster's Women: Eternal Differences. New York and London: Columbia University Press, 1975. – 183 p.
4. Forster, E.M. A Room with a View. New York: Barnes & Noble, 1993. – 229 p.
5. Forster E.M. *Howards End*. New York: Barnes and Noble, 1993 – 297 p.
6. Fowler, Alastair. A History of English Literature. Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, 1991. – 409 p.
7. Gardner Philip. E.M. Forster. The Critical Heritage. London and Boston, 1973. – 492 p.
8. Hirai Masako. Sisters in Literature: Female Sexuality in *Antigone*, *Middlemarch*, *Howards End* and *Women in Love*. London: Macmillan Press Ltd, 1998. – xii, 221 p.
9. Jensen, Lisbeth Bjerrum. Views of Women as Sexual Beings. The Portrayal of Female Sexuality in a Selection of Novels from the Early Twentieth Century. Copenhagen University, 1998. – 112 p.
10. Land Stephen K. Challenge and Conventionality in the Fiction of E.M. Forster. New York: AMS Press, 1990. – 253 p.
11. Langland Elizabeth. Gesturing Towards an Open Space: Gender, Form and Language in *Howards End*. / Forster E.M. *Howards End*: authoritative text, textual appendix, backgrounds and contexts, criticism / E.M. Forster; edited by Paul B. Armstrong. State University of New York at Stony Brook, 1998. – P. 438-451.
12. Lawrence D.H. Letter to E.M. Forster. / Forster E.M. *Howards End*: authoritative text, textual appendix, backgrounds and contexts, criticism / E.M. Forster; edited by Paul B. Armstrong. State University of New York at Stony Brook, 1998. – P. 391.
13. Lodge David. Consciousness and the Novel. *Connected Essays*. London: Secker & Warburg, 2002. – 320 p.
14. Miller J. Hillis. *Others*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001. – 284 p.
15. Oliver H.J. *The Art of E.M. Forster*. Melbourne: Melbourne University Press, 1962. – 88 p.

16. Page Malcolm. *Howards End*. London: The Macmillan Press Ltd., 1993. – 102 p.
17. Page Norman. E.M. Forster. London: The Macmillan Press Ltd., 1987. – 133 p.
18. Rosecrance Barbara. Forster's Narrative Vision. Ithaca and London: Cornell University Press, 1982. – 250 p.
19. Stone Willfred. *The Cave and the Mountain. A Study of E.M. Forster*. Stanford: Stanford University Press, 1966. – 436 p.
20. Trilling Lionel. E.M. Forster. Oxford, Melbourne: Oxford University Press, 1982. – 148 p.
21. Wakefield G.P. *Howards End* (E.M. Forster). Oxford: Basil Blackwell, 1968. – 79 p.

Фатєєва Л. М.

МОВНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ КОНЦЕПТУ «ВОЛЯ» В РОМАНІ О. ГОНЧАРА «СОБОР»

У сучасному мовознавстві зростає інтерес до концепту як основи мовної картини світу, до його структури та методики дослідження. З різних кутів зору ця проблематика знайшла відображення в працях В. Карасика, В. Кононенка, Т. Маслової, Т. Радзівєвської, М. Скаб, А. Хроленка, Т. Яворської та інших вітчизняних і зарубіжних учених.

Мета нашої розвідки – дослідити семантичні особливості концепту «Воля» в романі О.Гончара «Собор», розглянути граматичні засоби його вираження. Стаття є частиною дисертаційного дослідження, напрямок роботи якого пов'язаний з комплексними темами кафедри української філології та загального мовознавства.

Зауважимо, що поділяємо думку В. Маслової стосовно визначення концепту як багатовимірного утворення, яке містить в собі не лише понятійно-дефініційні, але й конотативні, образні, оцінні, асоціативні характеристики, котрі повинні бути враховані під час опису концепту [4, с. 59].

Переконані, що в лінгвокультурологічних дослідженнях повинна застосовуватись методика концептуального аналізу, ядро якої полягає в семантичній реконструкції. Її суть у тому, що «значення» лінгвістичної форми визначається всією сукупністю її вживання, її дистрибуцією та типами зв'язків, що витікають з них [8, с. 136]. Звертаємо увагу, що для опису концепту необхідне врахування його асоціативного поля.

Концепт «Воля», на нашу думку, є одним з важливих концептів будь-якої мовної картини, оскільки пов'язаний з духовним світом людини. Категорія волі особливо вартісна для українського народу. Це обумовлено історичними чинниками, що мали вплив на формування духовності нації. Вербальний концепт у романі О. Гончара «Собор» представлений комплексом словникових і контекстуальних смислів. У структурі аналізованого концепту виділяємо ядро та периферію.

Певні, що концептуальні ознаки виявляють себе через семантику слова [Там само, с. 56]. Граматичні засоби – другорядні, допоміжні засоби вираження концепту, але їх використання допомагає побачити й уточнити ті з них, які часто є не зовсім помітними або завуальованими [5, с. 75].

За філософським визначенням, воля – це здатність до вибору мети діяльності та внутрішніх зусиль, необхідних для її досягнення [7, с. 90]. Ядро концепту репрезентоване комплексом таких смислів: «*рішучість*», «*напруження зусиль*», «*мета*», «*бажання*», що вбачаємо в таких прикладах: 1. *Володимиру Изотовичу зараз не до Шпачихи, але вона сміливо бере його за лікоть, озирається* [2, с. 338]. 2. *І жест вольовий, виганяючий* [Там само, с. 408]. 3. *Здійснюючи раніше визрілий намір, зайшла Єлька того ранку до заводоуправління, нервово постукала у те віконечко, в яке багато хто стукав і до неї, аж ліктями вичовгано карниз* [Там само, с. 496]. 4. *І коли почули у відповідь, що приїхала дівчина з наміром поступати, то кирпань, одразу пожвавішавши, підгукнув Єлку і приязно запитав, куди ж саме вона має намір* [2, с. 334].

Продовжують ряд словникових дефініцій значення волі як дії, активної чи потенційної, що, зокрема, демонструють контексти: 1. *Цей гнівний папірус, під яким почала була збирати підписи Леся-фронтівичка, вчителька донька, виявивши при цьому разючу енергію і запал.* [Там само, с. 417]. 2. *Шпурнувши вила в яму, подалася Єлька в контору з твердим наміром більше не відступати* [Там само, с. 323].

Поповнюють смисловий арсенал аналізованого вербального концепту значення волі як соціально не підвладної сили, що означається метафоричними виразами: *Ще змалку чула про двох материних братів – один пішов до червоних, і його десь на Перекопі вбито, а другий, зовсім підліток, у Махна опинився, степова ота вольниця затягла, розульне тачанкове життя* [Там само, с. 332].

Діапазон концептуальних ознак лексем вольової сфери включає такі контекстуальні значення, як витримка, хоробрість, сила духу, що створюються за рахунок семантичних природжень, переважна більшість яких завдячує прикметниковим конструкціям: 1. *Випоєному степовою волею, поверженому й закутому, може, додавали йому (Калнишевському) там сили не закуті ланцюгами згадки якраз про оцю сонячну українську широчінь* [Там само, с. 409]. 2. *Така відвага запорозька в ньому (Яворівському) живе* [Там само, с. 461]?

Воля асоціюється в романі з героїзмом, витримкою, що репрезентують контексти: 1. *Зберегли, а хто зберіг (заводського титана) – досі ж бо тих сміливців не виявлено, герої zostалися невідомими* [Там само, с. 346]. 2. *В обличчях часто блідизна проступає, перевтома, але є в них твердість, зосередженість* [Там само, с. 328].

Синтаксична поведінка імені-концепту «Воля» характеризується в творі вживанням його в ролі об'єкта, суб'єкта, локативу. Так, ім'я-концепт асоціюється з силою, що позитивно впливає на стан душі людини, виступає в функції об'єкта дії: 1. *Єльці тут воля. Поробила своє, і хочеш – читай, хочеш – іди в ліс* [2, с. 512]. Позиції суб'єкта дії та локативу (термін запозичуємо у М. Скаб) вбачаємо в інших контекстах, в яких воля виражає значення гармонії душі та прагнення до неї: 1. *Не зоставалися в її (Єльки) душі без відгуку слова про оту незалежність, вільність, про пляжі дніпровські, де можна було б цілі дні проводити безтурботно, наодинці з сонцем, із волею, із блакиттю* [Там само, с. 373]. 2. *Воздвигнемо, щоб піднісся в небо над цими плавнями, що рибою кишають, над степами, де наші коні випасались, і буде незломлений наш дух жити у святій цій споруді, наша воля сяятиме в небі блиском недосяжних бань* [Там само, с. 382].

Ми поділяємо думку В. Телії, що фразеологічний склад мови – це дзеркало, в якому лінгвокультурна спільність ідентифікує свою національну самосвідомість [6, с. 9]. Цим обумовлена наявність у романі фразеологічних одиниць, що маніфестують сміливість, мужність – вольові риси, які споконвіку цінувалися в українців, та засуджують боягузтво: 1. *Якось, коли бакени були засвічені і вони (Єлька та дідусь), повернувшись,*