

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОГО ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОГО ФІЛОЛОГІЇ**

Кваліфікаційна робота

магістра

на тему **ФУНКЦІОНАЛЬНО-СМИСЛОВІ ТА МОВНІ
ОСОБЛИВОСТІ ПЕЙЗАЖНИХ ОПИСІВ У РОМАНАХ
«КОСМІЧНОЇ ТРИЛОГІЇ» К. С. ЛЬЮІСА**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0359 А
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Ломейко Карина Андріївна

Керівник к.ф.н., доц. Голуб Ю. І.

Рецензент д.ф.н., професор Приходько Г. І.

Запоріжжя – 2020

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземної філології

Кафедра англійської філології

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

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

Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

**Завідувач кафедри
англійської філології**

«___» _____ 20__ року

**ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

ЛОМЕЙКО КАРИНІ АНДРІЇВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Функціонально смислові та мовні особливості пейзажних описів у романах «Космічної трилогії» К. С. Льюїса»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Голуб Юлія Іванівна,
к.ф.н., доцент

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «23» квітня 2020 року № 483-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту)
01.12.2020

3. Вихідні данні до кваліфікаційної роботи (проекту):

Наукові роботи, присвячені вивченню пейзажу та пейзажного опису; тексти романів «Космічної трилогії».

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) висвітлити існуючі підходи до вивчення опису пейзажу та методики його аналізу; 2) систематизувати класифікації пейзажних описів за різними параметрами; 3) розглянути мовні засоби створення пейзажних компонентів тексту; 4) визначити роль і місце опису пейзажу у романах К. С. Льюїса;

5) проаналізувати тексти пейзажних описів з точки зору типологічних характеристик, лінгвостилістичних засобів та функціонального навантаження.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Голуб Ю. І., к.ф.н., доц.	11.06.20	11.06.20
Розділ 1	Голуб Ю. І., к.ф.н., доц.	15.07.20	15.07.20
Розділ 2	Голуб Ю. І., к.ф.н., доц.	10.09.20	10.09.20
Висновки	Голуб Ю. І., к.ф.н., доц.	20.11.20	20.11.20

6. Дата видачі завдання 11.06.20

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2020	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2020	виконано
3.	Написання вступу	червень 2020	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	липень 2020	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2020	виконано
6.	Формулювання висновків	листопад 2020	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2020	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2020	виконано
9.	Захист	грудень 2020	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант

(підпис)

К. А. Ломейко
(ініціали та прізвище)

Керівник роботи

(підпис)

Ю. І. Голуб
(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

(підпис)

В. А. Бережний
(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота 51 сторінка, 59 джерел.

Об'єкт дослідження: пейзажні описи у циклі романів К. С. Льюїса «Космічна трилогія».

Мета роботи: вивчення пейзажних описів як важливих елементів композиції художнього твору, виявлення моделей та лінгвостилістичних засобів їх репрезентації у романах К. С. Льюїса.

Теоретико-методологічні засади: наукові роботи вітчизняних та зарубіжних вчених, присвячені актуальним проблемам художнього дискурсу, лінгвістики тексту, літературознавства (Б. Є. Галанов, Т. Ф. Гостєва, В. А. Кухаренко, М. Н. Епштейн, Л. В. Мельникова, Г. М. Толова, Л. В. Чернець та ін.)

Отримані результати: Пейзаж – це зображення картин природи, будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу, змістовний і композиційний елемент літературного твору. Пейзажні описи створюють необхідний емоційно-психологічний настрій, дозволяють краще зорієнтуватися у змісті твору, зрозуміти внутрішній стан головного героя, зміни у його сприйнятті навколишнього світу і розумінні місця людини у ньому, змінити хід подій і розвернути їх в інший бік. Отже, пейзаж – це не просто фон, на якому розгортаються події, він є важливим текстоутворюючим елементом, що додає твору більшої художньої виразності і створює у читача ілюзію присутності на місці подій та долучення до них. Художнє зображення пейзажу в романах К. С. Льюїса спирається на широке коло різнорівневих лінгвостилістичних засобів і прийомів.

Ключові слова: *пейзаж, пейзажний опис, Клайв Стейплз Льюїс, функції пейзажу, типологія пейзажних описів, лінгвостилістичні засоби*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПЕЙЗАЖНИХ ОПИСІВ	6
1.1 Поняття про пейзаж та пейзажний опис.....	6
1.2 Типологія пейзажних описів.	10
1.3 Лінгвостилістичні засоби художнього тексту та їх роль у створенні описів природи.....	13
1.4 Функції пейзажних компонентів тексту.....	19
РОЗДІЛ 2 СПЕЦИФІКА ПЕЙЗАЖНИХ ОПИСІВ У ЦИКЛІ РОМАНІВ К. С. ЛЬЮЇСА «КОСМІЧНА ТРИЛОГІЯ»	24
2.1 Жанрові особливості «Космічної трилогії» К. С. Льюїса	24
2.2 Типологічна характеристика пейзажних описів у проаналізованих творах.....	28
2.3 Мовні особливості пейзажних описів у романах «Космічної трилогії»... ..	38
2.4 Функціональне навантаження пейзажних компонентів	44
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	54

ВСТУП

Науковій парадигмі лінгвістики ХХІ століття властива антропоцентрична спрямованість, в межах якої досліджуються питання взаємодії мови, людини і навколишнього світу. Мова вивчається як засіб пізнання, конструювання реальної дійсності та продукт творчої діяльності мовної особистості. У рамках цього напрямку пейзаж у художньому творі представляє окремий інтерес як відображення екстрополяції внутрішнього стану людини на природу.

Пейзажні замальовки та мовні засоби їх створення неодноразово привертали увагу дослідників художнього дискурсу, лінгвістики тексту, літературознавства. Багато уваги цим питанням приділили І. В. Арнольд [Арнольд 1966], Б. Є. Галанов [Галанов 1974], Л. В. Чернець [Чернець 1997], М. Н. Епштейн [Епштейн 1990], В. А. Кухаренко [Кухаренко 1988, 2000], Т. Ф. Гостева [Гостева 2007], Г. Башляр [Bachelard 1958] та інші вітчизняні та зарубіжні вчені.

Терміном «пейзаж», зазвичай, характеризують контури складного та багатоаспектного явища у художній творчості, вивчення якого і сьогодні не втрачає своєї актуальності. Увагу дослідників привертає ціла низка невисвітлених, хоча й лінгвістично суттєвих параметрів описів пейзажу, до яких у першу чергу належать: жанрова природа та специфіка вербального аранжування.

Дана робота присвячена вивченню особливостей опису пейзажу у романах К. С. Льюїса, творчість якого дала матеріал для багатьох різноспрямованих наукових розвідок (А. МакГрат [МакГрат 2019], Ю. М. Образцова [Образцова 2013], Н. Л. Трауберг [Трауберг 1992]).

Актуальність теми дослідження визначається наявним науковим інтересом до вивчення художньо об'єктивованого зображення природи, визначення його місця і ролі у творах різних письменників. Стратегії і

механізми створення, специфіка репрезентації, функціонально-сміслові та мовні особливості пейзажних описів все ще потребують ґрунтовного вивчення.

Об'єктом дослідження є пейзажні описи у циклі романів «Космічна трилогія» К. С. Льюїса.

Предмет дослідження: типологічні, лінгвостилістичні та функціональні особливості пейзажних описів в контексті художньо об'єктивованого зображення природи.

Мета роботи – вивчення пейзажних описів як важливих елементів композиції художнього твору, виявлення моделей та лінгвостилістичних засобів їх репрезентації у романах К. С. Льюїса.

Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань:**

- висвітлити існуючі підходи до вивчення опису пейзажу та методики його аналізу;
- систематизувати класифікації пейзажних описів за різними параметрами;
- розглянути мовні засоби створення пейзажних компонентів тексту;
- визначити роль і місце опису пейзажу у романах К. С. Льюїса;
- проаналізувати тексти пейзажних описів з точки зору типологічних характеристик, лінгвостилістичних засобів та функціонального навантаження.

Методи дослідження, обумовлені його метою і завданнями, включають: метод критичного читання, основні операції якого – аналіз, інтерпретація, синтез і оцінка – використовувалися при опрацюванні наукової літератури; описовий, лінгвостилістичний та зіставний методи, за допомогою яких проводився практичний аналіз текстів пейзажних описів; контекстуально-інтерпретативний аналіз – для виявлення функціонального навантаження опису природи.

Матеріал: цикл романів «Космічна трилогія» К. С. Льюїса: «За межі мовчазної планети», «Переландра» і «Мерзенна міць».

Наукова новизна роботи полягає у застосуванні комплексного підходу при вивченні особливостей опису природи у романах К. С. Льюїса, включаючи визначення топохронних та антропоцентричних маркерів, лінгвостилістичних експлікаторів та функціонального навантаження.

Практичне значення дослідження зумовлюється можливістю використання його результатів в рамках лекцій та семінарських занять з дискурсології та текстології, стилістики, зарубіжної літератури, а також на практичних заняттях з інтерпретації художнього тексту.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження було представлено на міжнародній науковій конференції «Іноземна філологія у XXI столітті» (2019 р., 2020 р.), міжнародній науковій веб-конференції «Мова, культура, комунікація у всеосяжному інтелектуальному просторі» (2019 р.), міжвузівській науковій конференції студентів, аспірантів та молодих вчених «Молода наука» (2020 р.) та на міжвузівській студентській конференції «Різдвяні читання» (2019 р., 2020 р.). Основні положення роботи висвітлено у чотирьох публікаціях.

Структура роботи: робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури. Загальна кількість сторінок – 51, кількість використаних джерел – 59.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПЕЙЗАЖНИХ ОПИСІВ

1.1 Поняття про пейзаж та пейзажний опис

Проблема пейзажу в останні кілька десятиліть стала широко обговорюваною темою в широкому спектрі наукових дисциплін, таких як історія, соціологія, культурна географія, антропологія і екокритицизм [Bottalico 2007, с. 3]. До літератури пейзаж прийшов із сфери просторових видів зображального мистецтва, де предметом зображення стає дика або так чи інакше змінена людиною природа, реальні або уявні види місцевості. Однак впродовж довгого часу пейзаж можна було опустити без особливого збитку для книги, адже до пейзажних описів зрідка зверталися як до особливого елемента смислового значення.

До XVIII століття пейзажу в літературі майже не існувало. У творах Античності і Середньовіччя йому приділялося мало уваги. Швидше, він служив позначенням сцени, на якій розгорталася дія. Але гуманістичні ідеї, що зародилися в епоху Відродження, викликали необхідність використання художніх форм і засобів, за допомогою яких можна було б відобразити настрій і почуття людини [What is landscape in literature].

З розвитком літературного процесу письменники стали більше уваги приділяти картинам природи, і пейзаж став прирівнюватися в правах з іншими компонентами роману чи повісті. Письменники навчилися краще бачити, чути і розуміти природу, відображати через неї свої почуття та настрої героїв. У зображеннях природи можна було передати почуття до батьківщини, душу свого народу, свою патріотичну авторську позицію. У порівнянні з красою природи чіткіше проявляються характери героїв, їхні думки і вчинки.

Так, пейзажний опис став розглядатися не тільки як засіб вираження певного змісту, пов'язаного з описом природи, але й як спосіб побудови тексту, формування його теми і ідеї, як текстова одиниця, яка реалізує структурно-змістовну цілісність художнього тексту [Блох 2000, с. 67].

Як вже було зауважено, пейзаж привертав увагу таких вчених, як В. А. Кухаренко, Л. В. Чернець, М. Н. Епштейн, Т. Ф. Гостева, Б. Є. Галанов та інших. У відповідних курсах історії літератури, у монографічних працях та наукових статтях, присвячених дослідженню творчості того чи іншого письменника, досить ґрунтовно розглядається питання місця і ролі пейзажу в окремих художніх творах різних жанрів.

Незважаючи на наявність доволі великої кількості наукових розвідок, присвячених пейзажу в художньому тексті, досі немає одностайності в теоретичних узагальненнях цього поняття. Розглянемо декілька дефініцій самого слова «пейзаж».

Згідно дефініції «Словника літературознавчих термінів»: «Пейзаж (від франц. *paylage* – країна, місцевість) – зображення картин природи, що виконує в художньому тексті різні функції залежно від стилю та метода письменника» [Тимофеев, Тураєва 1974, с. 351]. Багато дослідників вважають пейзаж складником композиції [Літературознавча енциклопедія 2007, с. 195]. Л. Щемелева дає наступне визначення: пейзаж – це опис «будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу» [ЛЭС 1987, с. 163].

Пейзаж – це один із змістовних і композиційних елементів літературного твору, який виконує багато функцій в залежності від стилю автора, літературного напрямку (течії), з яким він пов'язаний, методу письменника, цілі автора (розкрити стан героя, протиставити навколишній світ людським переконанням, встановити композиційні зв'язки між елементами твору, відобразити загадку природи і її відчуженість від цивілізації), і від роду і жанру твору [Чернець 1997, с. 122].

Британський географ Д. Косгроув визначає пейзаж, як спосіб бачення, спосіб, яким деякі люди представляли світ навколо них і їх відносини з цим світом [Cosgrove 1988, с. 1].

Звернувшись до Кембриджського словника англійської мови можна знайти наступні визначення пейзажу: a) *“a large area of countryside, especially in relation to its appearance”*; b) *“a view or picture of the countryside, or the art of making such pictures. c. the shape of the land and related features in a particular area”* [CDEL].

Пейзажні описи можуть служити лише фоном подій або переживань героїв, але у більшості випадків вони мають високий ідейний, емоційний, естетичний, образний потенціал. У пейзажі знаходить відображення реальний світ, реальна природа, яка оточує людину. Але пейзажний опис починається лише з того моменту, коли внутрішній світ людини знаходить своє вираження через природу.

Головне призначення пейзажу має не стільки просторову, скільки антропоцентричну спрямованість, тому що образ природи виступає не як мета, а як засіб поглибленого роз'яснення образу персонажа та його емоційного стану. У цьому виявляється подвійна спрямованість пейзажу – він або гармоніює, або контрастує з образом героя [Кухаренко 1988, с. 139].

Кожного разу, коли ми читаємо опис природи або місцевості – ми уявляємо його і намагаємось відтворити ту картину у своїй фантазії для більш детального розуміння ситуації. Психологи довели, що людина кожного разу, коли чує про якусь незнайому місцевість, будує в уяві картинку, використовуючи ті елементи, що вже колись бачила. Таким чином, події, що відбуваються у звичній, мальовничій та спокійній місцевості не викликають почуття тривоги та хвилювання, але коли ми читаємо про події, що відбуваються в темній, сирій і дивній місцевості – ми починаємо підсвідомо переноситись в ту місцевість і відчувати ті самі почуття, що й головний герой. До того ж, коли пейзаж різко змінюється – це сигналізує про зміну сюжету, про переверот подій або ж про різке потрясіння в сюжеті. Саме тому пейзаж у

літературі має сильний емоційний вплив: він викликає у читача співчуття до персонажу і змушує його самого пережити відповідні емоції.

За наявності значної варіативності обсягу переживань і конкретних асоціацій, що пов'язані з ними у різних осіб, існує також у їхньому сприйманні і загальне ядро. Так, картини сонячного ранку, безкрайнього простору блакитного моря викликають заспокоєння, картини квітучого саду – радість, на відміну від таких явищ природи, як дощ, гроза чи хуртовина, що слугують символами майбутніх неприємностей. Тобто і ті, і інші навіть поза контекстом виступають як знак певного змісту, виконуючи таким чином семіотичну функцію. З наявністю загального ядра в сприйманні природи різними індивідуумами пов'язані і чисто текстові функції пейзажу, що не виділяє у персонажі конкретні окремі риси його зовнішності і характеру (як портрет), а, створюючи емоційнопсихологічний фон того, що відбувається, апелює до загального досвіду персонажа, автора й читача [Галанов 1974, с. 130].

В основі пейзажного опису, зазвичай, лежить якась подія або ситуація, пов'язана з сюжетним навантаженням твору, що зумовлює її акціональний характер. Тому важливо розуміти функцію пейзажу, його мету та специфіку використання мовних особливостей для більш повного розуміння внутрішніх почуттів як автора так і героя, який опиняється в тій місцевості.

Отже, пейзаж – один з компонентів світу літературного твору, зображення незамкненого простору (на відміну від інтер'єру, тобто зображення внутрішніх приміщень). У сукупності пейзаж і інтер'єр відтворюють середовище, зовнішнє по відношенню до людини. Описи природи несуть значне ідейно-художнє навантаження і надають літературним творам більшої художньої виразності.

1.2 Типологія пейзажних описів

Сьогодні неможливо уявити, що пейзажу у літературному творі не представлено [Steavens 2007, с. 138]. Пейзаж може бути необхідний для географічного позначення місця дії, для окреслення місцевості, щоб читачі могли краще ознайомитися з природними умовами проживання людей, з екзотичними красотами природи, куди відправляється головний герой, для динамічного опису картин подорожі, для фіксації різних явищ природи. Він може бути денним або вечірнім, морським чи гірським та ін. Пейзаж може нести як фонове, так і смислове навантаження, розкриваючи щось нове в людині та її характері. Звернення до природи виводить письменника на міркування філософського плану, які, з одного боку, характеризують особливості авторського світосприйняття, з іншого – характер героїв твору.

Пейзажні компоненти зазвичай виступають в якості фону, що характеризують місце дії. Введення пейзажних елементів необхідно в тих випадках, коли без цих виразних засобів неможливо передати атмосферу того, що відбувається, проникнути в суть людського світосприйняття, з'ясувати ставлення людини до навколишнього світу, тощо. У цьому випадку пейзаж стає змістовим елементом [Родионова 2003, с. 36].

Згідно з дослідженнями В. А. Кухаренко пейзаж може бути: а) статичним – що відбиває стабільність природи; б) динамічним – що відображає її розвиток. Це робить пейзаж одним з найбільш адекватних засобів зображення процесів, що відбуваються не тільки в об'єктивній, але й у суб'єктивній реальності: рух у свідомості героїв, їхні думки і почуття. Тобто пейзаж розрізняється за змістом, що неминуче веде до розходження у функціях, які він виконує у художньому творі. Спільною безпосередньою функцією статичного і динамічного пейзажів є функція створення фону сюжетних подій, тобто функція актуалізації просторового континууму художнього твору [Кухаренко 1988, с. 138].

Ю. І. Ковалів розрізняє пейзажні описи за тематикою:

- сільський пейзаж (опис сільських ландшафтів, краєвидів, визначення особливостей регіонального розташування);
- степовий пейзаж;
- лісовий пейзаж;
- гірський пейзаж (включає не тільки зображення і опис гір, але й включає в себе опис простору навколо гір: неба, рослинності, місцевості, людського житла).
- мариністичний пейзаж (опис моря);
- урбаністичний пейзаж (опис міста);
- індустріальний пейзаж (опис заводів, домів, шахт) [Літературознавча енциклопедія 2007, с. 195].

С. В. Зеленцова зауважує: «Однією з найбільш поширених і розповсюджених є класифікація пейзажів за локальною ознакою, тобто за географічним розташуванням зображуваних природних об'єктів або загальним характером місцевості» [Зеленцова]. Вона виділяє степовий, лісовий, мариністичний, гірський та урбаністичний пейзажі.

О. М. Себіна розвиває далі цю класифікацію, виділяючи ще південний, північний та екзотичний пейзаж, контрастним фоном для якого є флора і фауна рідного автору краю [Себіна 2000, с. 236].

М. Н. Епштейн, який вважається одним з найбільш авторитетних науковців у сфері дослідження пейзажів, додає до списку Ю. І. Ковалів наступні види пейзажу згідно з його естетичним значенням:

1. Ідеальний пейзаж. Природа в ідеальному пейзажі опікується людиною з материнською щедрістю. Однією з тенденцій у розвитку ідеального пейзажу є його психологізація: місце перетворюється у час, а час стискається в одну єдину мить, коли душа здатна доторкнутися до ідеалу, сприйняти його в природі [Эпштейн 1990, с. 130].

2. Бурхливий пейзаж. Він покритий мороком, тому в ньому зорові образи доповнюються або навіть витісняються звуковими. Стійкими ознаками

бурхливого пейзажу є: а) звукові: шум, ревіння, гуркіт, свистіння, грім тощо; б) чорна мла; в) вітер – розбурханий, поривчастий, все змітає на своєму шляху; г) хвилі, пучина – киплять, ревуть; ґ) темний ліс, скелі (при цьому хвилі б'ються об скелі, вітер ламає дерева; д) трепет, тремтіння, крах всіх підпор (стійкий мотив «безодні», провалля). Бурхливий пейзаж в основному є уособленням демонічних сил. Усі стихії природи в цьому виді пейзажу зображуються у сильному русі, спорідненому з людськими пристрастями, соціальними катаклізмами [Эпштейн 1990, с. 144].

3. Журливий пейзаж. Він займає проміжне місце між ідеальним і бурхливим пейзажем. Тут немає ясного денного світла, зелених килимів, прикрашених квітами, навпаки, все занурено у мовчання, знаходиться уві сні. Смуток у душі героя трансформується в систему пейзажних деталей: а) особливий час доби (вечір, ніч) або особлива пора року (осінь, зима), що визначається віддаленням від сонця, джерела життя; б) непроникливість для погляду та слуху, пелена, що застеляє сприймання (туман і тиша); в) місячне світло (хімерне, таємниче); г) картина в'янення, тління, руйнування [Эпштейн 1990, с. 148].

Також, в окрему групу М. Н. Епштейн виділяє фантастичні пейзажі [Эпштейн 1990, с. 130]. У них виражаються уявлення про інші світи, вічності, катастрофічні катаклізми в житті Всесвіту, про чарівні перетворення природи.

Отже, пейзаж як художнє явище глибокий і багатогранний, тому в науковій літературі неодноразово робилися спроби створення класифікацій пейзажів за різними критеріями: об'єкт опису пейзажу, структурний принцип, часові параметри, специфіка ландшафту, характер місцевості, емоційна забарвленість, текстовий обсяг, сенсорна ознака, спосіб унаочнення. Як правило, в тексті художнього твору автори майстерно створюють різні за типологічними ознаками пейзажні описи.

1.3 Лінгвостилістичні засоби художнього тексту та їх роль у створенні описів природи

На сьогоднішній день існує низка класифікацій стилістичних образних засобів, розроблених лінгвістами і літературознавцями. При проведенні практичного дослідження ми спиралися на роботи таких вітчизняних і зарубіжних лінгвістів, як Л. І. Мацько [Мацько 2003], І. Р. Гальперін [Гальперин 1971], Ю. М. Скребнев [Skrebnev 2003] і В. А. Кухаренко [Кухаренко 2000].

Одна з найбільш ранніх лінгвістичних теорій виникла в V столітті до н.е., оскільки ораторське мистецтво грало величезну роль в політичному та соціальному житті Стародавньої Греції. Пізніше з'явилася самостійна антична школа, яка стала основою для розвитку стилістики в цілому. Вперше відмінність між літературною і розмовною мовами ми бачимо в роботах Аристотеля, який вказував на такі ознаки літературної мови:

- 1) вибір слів (сюди він включає такі лексичні засоби, як іноземні слова, архаїзми, неологізми, поетизми і метафори);
- 2) словосполучення (порядок слів, словосполучення, ритм і великі складні закінчені речення);
- 3) фігури (антитеза, ассонанса, особлива ритміко-інтонаційна одиниця) [Знаменская 2004, с. 38].

Одним з перших дослідників тропів є Марк Фабій Квінтіліан, який зробив величезний внесок у вивчення стилістичних прийомів та виражальних засобів мови. Тропи М. Ф. Квінтіліана розділені на два типи: «для загального вираження» (метафора, синекдоха, метонімія і ін.) і «для прикраси» (епітет, алегорія, енігма і ін.) [цит. за: Мезенин 1984, с. 11].

В. Б. Сосновська класифікує стилістичні прийоми, ґрунтуючись на поділі стилістичних засобів на тропи і фігури мовлення. До тропів відносяться: порівняння, метафора, уособлення, метонімія, синекдоха, антономазія, епітет,

перифраз, алюзія. Фігуральні вислови представлені паралельними конструкціями, повторами, полісиндетоном, градацією, ретардацією, алітерацією, антитезою, оксюмороном, грою слів, літотою, гіперболою, еліпсом [Аналіз лексико-стилістичних ресурсів мови].

Наступна класифікація належить І. Р. Гальперіну [Гальперин 1971, с. 53], який, орієнтуючись на рівневий підхід, виділяє наступні види стилістичних образних засобів:

- 1) фонетичні виражальні засоби і стилістичні прийоми (звуконаслідування, алітерація, рима, ритм);
- 2) лексичні виражальні засоби і стилістичні прийоми.

Класифікація В. А. Кухаренко також ґрунтується на рівневому підході і включає такі типи лінгвостилістичних засобів:

- 1) фонографічний («графони», інші фонетичні засоби) і морфологічний рівні;
- 2) лексичний рівень (метафора, метонімія, синекдоха, гра слів, іронія, епітет, гіпербола, перебільшення, оксюморон);
- 3) синтаксичний рівень (різні типи речень, еліпсис і ін.; за типом зв'язку: полісиндетон, безсполучникове приєднання). Сюди ж включаються лексико-синтаксичні стилістичні прийоми такі, як антитеза, ретардація, порівняння, літота та перифраз [Кухаренко 2000, с. 67].

Однією з найбільш пізніх класифікацій є класифікація Ю. М. Скребнєва, яка була вперше представлена в його книзі «Основи стилістики англійської мови» в 1994 році [Skrebnev 2003, с. 45]. Це своєрідна комбінація принципів поділу системи Дж. Ліча на парадигматичні та синтагматичні підгрупи і рівнево-орієнтований підхід І. Р. Гальперіна. Однак Ю. М. Скребнєв винайшов свій цілісний підхід, побудувавши чітку мовну ієрархію. Він не ділить стилістичні засоби на певні пласти, а розподіляє стилістику на парадигматичну і синтагматичну. Крім фонетичного, лексичного та синтаксичного рівнів, Ю. М. Скребнєв виділяє ще й семасіологічний або семантичний рівень [Skrebnev 2003, с. 58]. Дана класифікація стала абсолютно

новим підходом в галузі вивчення стилістичних засобів. Подібна система висуває стилістику на новий рівень, проте також не позбавлена складності та нюансів в своїй структурі.

Таким чином, відмінною рисою художнього тексту є те, що він містить не тільки семантичну, а й так звану художню або естетичну інформацію. Ця мистецька інформація реалізується тільки в межах індивідуальної художньої структури, тобто в межах конкретного художнього тексту. «Носіями художньої інформації в тексті можуть бути будь-які його елементи» [Кухаренко 2000, с. 73]. Будь-які формальні елементи мови, включаючи графічні засоби, можуть набувати самостійну значимість. І як ті, так і інші можуть бути в тексті носіями естетичної інформації.

У творчості будь-якого письменника виразні засоби відіграють значну роль. Вони служать для посилення та додавання «об'ємності» персонажам і гостроти діалогам. Використовуючи виразні засоби, письменник має можливість більш повно і яскраво викласти свої думки, до кінця ввести читача в курс справи.

Виразні засоби – це фонетичні засоби, граматичні форми, засоби словотворення, лексичні, фразеологічні та синтаксичні одиниці, які функціонують в мовленні для емоційної інтенсифікації висловлювання.

І. Р. Гальперін підкреслює, що деякі стилістичні засоби мови як прийоми є лише у художньому мовленні; в інших стилях мови вони не вживаються. Однак мовні особливості інших стилів мови (газетного, наукового, ділового та ін.) також впливають на формування окремих стилістичних засобів і визначають їх поліфункціональність.

Отже, на сьогоднішній день традиційно виділяють наступні засоби виразності:

1. Фонетичні засоби виразності: звукові повтори, наголос, інтонація, звуконаслідування, звуковий символізм.

2. Лексичні засоби виразності: синоніми, омоніми, антоніми, пароніми, стилістично забарвлена лексика, фразеологізми, лексика обмеженого

використання (діалектизми, жаргонізми, професіоналізми, архаїзми, історизми, неологізми та ін).

3. Граматичні засоби виразності: синонімія частин мови і синонімія синтаксичних конструкцій.

4. Синтаксичні засоби виразності: особливе, «авторське» розташування знаків пунктуації.

5. Графічні засоби виразності: графон, абзацне членування [Гальперін 1971, с. 137].

Стилістичні виразні засоби – мовні одиниці, тропи і фігури мовлення, а також стилістичні прийоми, мовні стратегії і тактики, що використовуються для вираження стилю. Традиційно стилістичними виражальними засобами називають лише такі мовні одиниці, які мають позаконтекстуальні стилістичні конотації [Арнольд 2002, с. 54]. Розглянемо лінгвостилістичні засоби художнього тексту більш детально.

Перифраз (*Periphrasis*) – стилістичний прийом, що полягає в заміні будь-якого слова або словосполучення описовим зворотом [Розенталь 1974, с. 57].

Епітет (*Epithet*) – це одностороннє визначення слова, що відновлює його загальне значення, або те, що підсилює яке-небудь характерну, видатну якість предмета [Веселовский 1989, с. 59].

Гіпербола (*Hyperbole*) – вживання слова або виразу, перебільшуючи дійсну ступінь якості, інтенсивність ознаки або масштаб предмета мовлення. Гіпербола свідомо спотворює дійсність, посилюючи емоційність мови [Арнольд 1966, с. 537]. Гіпербола – один із найдавніших засобів вираження, і він широко використовується у фольклорі і епічній поезії всіх часів і народів. Вона описує явища, які з точки зору реальних можливостей здійснення видаються сумнівними або просто неймовірними [Galperin 1972, р. 147].

Метафора (*Metaphor*) – вид тропу (троп – поетичний зворот, вживання слова в переносному значенні, відхід від буквального сенсу слова), переносне значення слова, засноване на уподібненні одного предмета або явища іншому

за асоціативної схожості або за контрастом [Арнольд 1966, с. 538]. Вона створює компактність і образність вживання слова [Гальперин 1981, с. 147].

Метонімія (від гр. μετανομία – перейменування) – це троп, основу якого складає заміна одних назв іншими на ґрунті суміжності значень [Мацько 2003, с. 335]. Відмінність метонімії від метафори в тому, що метонімія має справу тільки з тими зв'язками і відношеннями, які існують в природі. І. М. Колегаєва дає наступне визначення метонімії – це різновид тропа, близького до метафори, в якому переноситься значення слів з певних явищ та предметів на інші за суміжністю [Колегаєва 1991, с. 87].

Градація (*Climax*) – стилістична фігура, в якій визначення слова групується по наростанню або ослабленню їх емоційно-сислової значимості [Арнольд 1966, с. 540]. Це поступове посилення або ослаблення образів, що використовується з метою нагнітання ефекту.

Оксюморон (*Oxymoron*) – особливий вид антитези (протиставлення), заснований на з'єднанні контрастних величин. Його суть полягає в поєднанні двох контрастних за значенням слів, які розкривають суперечливість описуваного [Разинкина 2004, с. 128]. Оксюморон – це пряме співвідношення і поєднання контрастних, здавалося б несумісних ознак і явищ [Арнольд 1966, с. 542]. Цей прийом часто використовується для досягнення належного ефекту при описі характеру людини, позначення якоїсь суперечливості людської натури.

Порівняння (*Simile*) – засіб уподібнення одного об'єкта іншому за будь-якою ознакою з метою встановлення подібності або відмінності між ними [Стилістичні виразні засоби]. Різниця між порівнянням і метафорою лише в тому, що порівняння використовує порівняльні слова, а метафора – ні. Крім того, К. Кеннеді зазначає, що порівняння відрізняється деякими сполучними словами, такими як *like, as, than*, або дієсловом, наприклад, *resemble* [Kennedy 2007, р. 26].

Уособлення (*Personification*) – це наділення предметів і явищ неживої природи рисами живих істот. Уособлення допомагає письменникові точніше

передати свої відчуття і враження від навколишньої природи [Лексические выразительные средства].

Антитеза (*Antithesis*) – художнє протиставлення. Це прийом посилення виразності, спосіб передачі життєвих протиріч. За словами письменників, антитеза особливо виразна, коли складається з метафор [Лексические выразительные средства].

Анафора – це фігура мовлення, що утворюється повторенням певних звуків, слів, виразів, синтаксичних конструкцій на початку суміжних мовних одиниць [Гром'як 1997, с. 31].

Досить близькою до анафори, але протилежна їй щодо синтаксичної будови виступає епіфора (єдинокінцівка) – фігура мовлення, що утворюється повтором певних мовних елементів у закінченнях суміжних віршованих рядків, строф, речень, абзаців, розділів твору [Голянич 2012, с. 108].

Синтаксичні виражальні засоби – це використання синтаксичних конструкцій в стилістичних цілях, для смислового виділення (підкреслення) будь-яких слів або речень, надання їм потрібної забарвленості і значення.

До синтаксичних виражальні засобів відноситься, перш за все, авторська розстановка знаків, для підкреслення будь-яких слів і словосполучень, а також надання їм потрібного забарвлення. До синтаксичних засобів відносяться інверсія (*inversion*) – неправильний порядок слів, незакінчені речення, виділення курсивом окремих слів або словосполучень [Ивашева 1967, с. 117].

Лексичні виражальні засоби – це особливе вживання слів (часто в їх переносному значенні) в фігурах мовлення. До лексичних виразних засобів відносяться архаїзми, іноземні слова та терміни.

Фонетичні виражальні засоби – це використання звукової фактури мови з метою підвищення виразності. До фонетичних виразних засобів відноситься ономапія (*onomatopoea*) – використання автором слів, звукова фактура яких нагадує будь-які звуки природи. Ономапія використовується для передачі звуків, манери мовлення, голосу героя [Арнольд 2002, с. 179].

Графічні виражальні засоби – показують відхилення від норм орфографії [Банникова 2002, с.102]. Графон (*Graphon*) – нестандартне написання слів, що підкреслює особливості мовлення персонажа. Основна функція графонів – характеристика, адже за допомогою їх у мовленні персонажа виділяються фонетичні особливості, які характеризують його як представника певного соціального середовища, діалекту або його індивідуальні особливості. Графони надають мовленню правдоподібності, жвавості, роблять його таким, що запам'ятовується [Кошева 1999, с. 85].

Підсумовуючи розгляд лінгвостилістичних засобів, слід зазначити, що їх використання автором художнього твору робить його мову більш насиченою, експресивною, емоційною, яскравою; індивідуалізує його стиль і допомагає читачеві відчутти відношення автора до героїв.

Художнє відтворення пейзажу також спирається на широку палітру різноманітних мовних засобів і прийомів. На лексичному рівні виділяють такі стилістичні фігури: метафора, персоніфікація, метонімія, антономазія, синекдоха, іронія, каламбур (гра слів), зевгма, епітет, охсиморон, гіпербола, применшення. До синтаксичного рівня відносяться повтори (анафора, епіфора, кадрування, анадіпложіс), парцеляція, паралелізм, хіазм, інверсія, саспенс, відокремлені конструкції, апозіопеза, риторичне питання. У пейзажних описах також часто зустрічаються стилістичні фігури лексико-синтаксичного рівня: антитеза, кульмінація, анти кульмінація, літота, порівняння, перифраз.

1. 4 Функції пейзажних компонентів тексту

Пейзаж – це опис картин природи в художньому творі, який має певне значення в його загальній змістовій організації. Функції його у творі різноманітні. Найважливіша функція пейзажу полягає в тому, що він виступає у творі як додаткова опосередкована характеристика. Читачі літературного

твору повинні зосередитися не тільки на тому, що описується – на матеріальному середовищі, про яке повідомляється, але також на способах, якими створюється пейзаж, і на стратегіях, які використовуються окремими письменниками. Р. Лоусон-Піблз зазначав: «Опис навколишнього середовища ніколи не буває суто емпіричним. Це стратегії, які містять в собі інтереси і турботу письменників, а також фізичну природу місцевості, клімат та ін» [Lawson-Peebles 1988, с. 6].

Роль і функції художнього опису природи в літературному творі надзвичайно важливі. Пейзаж може бути необхідний для географічного позначення місця дії, для окреслення місцевості, щоб читачі могли краще ознайомитися з природними умовами проживання людей чи екзотичними красотами, для динамічного опису змінюваних картин подорожі, для фіксації різних явищ природи та ін. Пейзаж може нести як фонове, так і смислове навантаження, розкриваючи щось нове в людині. Звернення до природи виводить письменника на міркування філософського плану, які, з одного боку, характеризують особливості авторського світосприйняття, з іншого – характер героїв твору.

Введення пейзажних елементів необхідно в тих випадках, коли без цих виразних засобів неможливо передати атмосферу того, що відбувається, поринути в суть людського світосприйняття, з'ясувати ставлення людини до навколишнього світу. У цьому випадку пейзаж стає сенсоутворювальним елементом [Родионова, 2003, с. 27].

Пейзаж може також застосовуватися в якості контрастного порівняння між внутрішнім станом героя і оточуючою його природою, як засіб в розкритті людського характеру, в якості фону для портрета героя, як прийом в розкритті світоглядних позицій героя, як художній засіб в постановці соціально значущих проблем або ж для відтворення соціального життя людей [Блох 2000, с. 61]. Пейзажні описи грають потенційно важливу роль в символічному і психічному вимірі наших ідентифікацій [Carter 1993, с. 12].

Вони допомагають нам не тільки зрозуміти характер героя чи його почуття, але також і опосередковано отримати інформацію про автора.

Пейзаж в творах застосовується не тільки в якості прикраси або своєрідного фону. Його «службові» функції дуже широкі. Пейзаж може використовуватися в якості окреслення місця і обстановки, життєвої ситуації, розрядки напруженого оповідання, постановки соціально значущих проблем, передачі читачам певного настрою і демонстрації внутрішнього стану героя твору та автора, і нарешті, як композиційний елемент. Форми і прийоми використання пейзажних описів багато в чому залежать від поставлених письменником цілей і завдань.

Як зазначає Л. М. Крупчанов, пейзаж як один із змістовних і композиційних компонентів художнього твору виконує багато функцій в залежності від стилю автора, літературного напрямку (течії), методу письменника, а також роду й жанру твору [Крупчанов 2005, с. 47]. Розглянемо найбільш поширені функції пейзажу:

1. Позначення місця і часу дії (функція фону) [Тамарченко 2008, с. 160]. Саме за допомогою пейзажу читач може уявити собі, де і коли відбувається подія. Але пейзаж – це не просто вказівка на час та місце дії, а художній опис, тобто використання образної, поетичної мови.

2. Сюжетне мотивування. Природні і, особливо, метеорологічні процеси (зміна погоди: дощ, гроза, буревій, шторм на морі тощо) можуть направити хід подій в той чи інший бік. Динаміка пейзажу дуже важлива у хронікальних сюжетах, де на перший план виступають події, що не залежать від волі персонажів [Воронін 2017, с. 2].

3. Пейзаж може бути формою психологізму, що створює психологічний настрій сприйняття тексту, допомагає розкрити внутрішній стан героїв, підготувати читача до зміни в їхньому житті [Себина 2000, с. 231].

4. Л. В. Мельнікова доповнює класифікацію функцій пейзажних описів наступною функцією – акцентуації кульмінації. Подібна функція властива

пейзажам, які вводяться в текст в самий урочистий і важливий момент і, тим самим, надають своєрідності композиції твору [Мельникова 1984, с. 15].

5. Слід також виділити естетичну функцію пейзажів, що полягає у відображенні глобальних уявлень про світ природи в цілому, який в усі часи розглядався як мірило цінностей і категорій прекрасного, піднесеного [Гостева 2007, с. 64].

В цілому ж пейзаж може виконувати значну кількість важливих функцій: він незамінний для тонкого аналізу психологічного стану героїв, для посилення обставин будь-яких подій, яскравої характеристики оточення, в якому розгортається дія. Картини природи можуть служити для вираження будь-якої думки автора або його почуттів і переживань, виконувати ідейно-композиційну роль, тобто допомагати розкриттю основної ідеї твору [Толова 1993, с. 5].

Пейзаж є одним із засобів сюжетно-композиційної побудови. З цієї точки зору пейзаж може являти собою статичний або динамічний опис. Статичний опис не входить у тимчасовий розвиток дії. Динамічний опис включений в подію і не зупиняє дію (наприклад, пейзаж дається через призму сприйняття героя при його пересуванні). Пейзаж представляє в тексті і емоційно-оцінний зміст. У художньому описі природи ознаки описуваного предмета мають зазвичай авторську оцінку в формі уособлень, епітетів, метафор, порівнянь. Пейзажу відводиться особлива роль у формуванні емоційно-оцінного рівня стилю художнього твору [Толова 1993, с. 6].

Можна позначити деякі принципи класифікації композиційно-мовної форми опису (портрет, пейзаж, інтер'єр), вироблені в сучасній лінгвістиці. Описи класифікуються за функціями при передачі текстової інформації. Прийнято виділяти такі функції:

- моделююча, або координуюча функція (вводить три основні координати умовного світу: час, простір, суб'єкт);
- сигналізуюча функція (свідчить про перехід від однієї композиційно-мовної форми до іншої);

- естетично-налаштовуюча функція (привертає увагу читача до інформації, що повідомляється);

- символічна функція (перетворює опис в знак-символ об'єкта опису) [Толова 1993, с. 7].

Пейзажні описи іноді виконують функцію прологу, розширюють і доповнюють експозицію, вказуючи на місце й час дії, сприяють виникненню зав'язки, є ретардацією, обумовлюють поворот дії твору чи особливо загострюють її, а часом виконують роль розв'язки, епілогу [Гром'як, Ковалів, с. 528].

Підсумовуючи всі вищенаведені точки зору, можна констатувати, що всі науковці розрізняють три основні функції пейзажу:

1) пейзаж може виступати в якості засобу об'єктивного відображення дійсності і одночасно служить фоном оповідання;

2) пейзаж відіграє роль специфічного засобу в розкритті характеру дійових осіб;

3) опис природи може створювати особливу атмосферу літературного твору.

Отже, різноманітність функцій пейзажних описів визначає їх важливу роль у художньому творі. Серед функцій описів природи виділяють, такі як: характерологічна, ілюстративна, естетична, емоційно-психологічна, ідейно-композиційна, символічна, функція зображення місця дії тощо. Зміст і характер пейзажу залежить від тієї функції, яку він виконує в складі цілого твору. Найчастіше письменники вводять у розповідь картини природи, щоб відтінити характери людей або їх долі. Часто різні функції пейзажу поєднуються і він виступає статико-динамічною єдністю художнього простору і часу. Багатогранність опису пейзажу сприймається крізь призму суб'єктивно-авторського бачення. У пейзажі органічно поєднано відношення автора до людей, природи, його думки і почуття, манера відчувати і бачити, душевний склад і світогляд. На тлі опису пейзажу відображено індивідуально-авторське ставлення та оцінка подій і персонажів.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ПЕЙЗАЖНИЙ ОПИСІВ У ЦИКЛІ РОМАНІВ К. С. ЛЬЮЇСА «КОСМІЧНА ТРИЛОГІЯ»

2.1 Жанрові особливості «Космічної трилогії» К. С. Льюїса

Клайв Стейплз Льюїс (1898 – 1963) – британський письменник, поет, викладач і богослов. У ранньому дитинстві Клайв був обділений материнською увагою, про нього піклувалася няня Лізі, яка вечорами читала вголос чарівні казки Беатріс Поттер, які дуже подобалися йому. Перебуваючи під враженням від історій про те, що тварини розмовляють, Льюїс придумував власні сюжети, дія яких розгорталася у фантастичному світі Самшит. К. С. Льюїс закінчив Оксфордський університет, отримавши спочатку ступінь бакалавра, а потім магістра. Він залишився в навчальному коледжі на посаді викладача філософії, а після обрання членом наукового товариства почав читати лекції з англійської літератури [Алексеев 2002, с. 528].

Письменницькою діяльністю К. С. Льюїс зайнявся, будучи викладачем англійської літератури в Оксфордському коледжі Магдалини, а потім в Кембріджському університеті. Дебютні книги він опублікував під псевдонімом Клайв Гамільтон. У 30-х роках він почав роботу над першим твором циклу «Космічна трилогія», до якого увійшли романи «За межі безмовної планети», «Переландра» і «Мерзенна міць». Прообразом головного героя, філолога Елвіна Ренсома, став друг і колега Льюїса, Джон Толкін – відомий британський письменник, проповідник релігійних і духовних цінностей, автор знаменитої епопеї «Володар перстнів» [Трауберг 1992, с. 250].

К. С. Льюїс і Джон Р. Р. Толкін вчилися в Оксфорді на факультеті англійської мови і літератури та в тридцяті роки були активними членами літературної групи «Інклінгі» [Kilby 1988, с. 64]. Саме завдяки Толкіну Льюїс повернувся в релігію, до якої втратив інтерес в підлітковому віці під впливом викладача, який дотримувався атеїстичних поглядів. Правда, будучи католиком, Толкін сподівався, що його друг прийме католицизм, проте Льюїс повернувся в лоно англіканської церкви, в якій і був хрещений при народженні. До 1954 року К. С. Льюїс викладав англійську літературу в Оксфорді, потім був обраний завідувачем кафедри середньовічної літератури в Кембриджі. Цю посаду він обіймав до виходу на пенсію [МакГрат 2019, с. 93].

Друг і соратник Дж. Толкіна у великій справі створення фантастичних світів, Клайв Стейплз Льюїс подарував читачам безліч чудових книг – від казково-алегоричних повістей про королівство Нарнії до романів про подорожі в інші світи Всесвіту. «Космічна трилогія» вважається однією з вершин творчості письменника. Якщо в циклі про королівство Нарнію битва між добром і злом відбувається у вигаданій країні, то в «Космічній трилогії» поле битви – вся Сонячна система. Розглядаючи романи циклу, можна зазначити, що перші два («Поza мовчазною планетою» та «Переландра») схожі за ідеєю: головний герой потрапляє на іншу планету, знайомиться з жителями тієї планети, рятує планету і відправляється назад на Землю. І в першому і в другому романі важливу роль відіграють пейзажі та зображення оточення, в той час як у третьому романі акцент ставиться на діалогах та дискусіях між героями, події відбуваються на Землі. Головний герой всієї трилогії – професор-філолог Елвін Ренсом.

У першому з романів циклу («Поza мовчазною планетою» [Lewis a]) Ренсом, в результаті випадкової зустрічі з іншим вченим Уестоном і Дівайном, який фінансує його досліди, всупереч своїй волі летить з ними на Марс, який автор називає Малакандра. Ренсом, якого насильно привезли в чужий йому світ, тікає від своїх викрадачів. Він знайомиться з жителями

цього світу: розумними істотами, наділеними плоттю, і тими, що мають іншу природу – ельділами, під якими Льюїс має на увазі ангелів. Як філолог, Ренсом опановує їхню мову. Уестон і Дівайн вже вдруге на Марсі. Вони привезли сюди Ренсома, тому що цього вимагає Уарса Малакандри через тих жителів планети, з якими вони вступили в контакт. На їх погляд, людина потрібна для якогось ритуального жертвопринесення. Але виявляється, що жителі Малакандри не знають гріха. Людина ж Уарсі потрібна тому, що йому цікава доля Землі, так званої тут «мовчазної планетою». За художньою версією К. С. Льюїса, повстання ангелів і перетворення їх в демонів завершилося тим, що вони виявилися замкнені на Землі і не можуть вибратися за межі земної атмосфери. Цей свого роду «карантин» необхідний для того, щоб зло не поширювалося далі по Всесвіту. Не можуть потрапити на Землю і ті Ангели, які знаходяться за її межами. Люди винаходом космічного корабля пробивають діру в цьому «карантині». Між світами стає можливе спілкування.

«Переландра» [Lewis b] – другий роман циклу «Космічна Трилогія», що написаний в жанрі наукової фантастики, адже в ньому наявні такі виразні елементи цього жанру, як міжпланетні подорожі, альтернативний розвиток науки та надприродні здібності персонажів. Роман розповідає про космічні пригоди філолога Елвіна Ренсома, які розгортаються на фоні вражаючих пейзажів Венери, що характеризуються яскравою образністю та насиченими кольорами. Це дуже красива, хоча місцями і досить жорстока казка про те, що було б, якби перші люди не вчинили гріхопадіння. Уарса Малакандри відправляє Ренсома на Венеру (Переландра) з відповідальною місією, суті якої герой не знає. Він присутній при творінні життя на цій планеті, бачить як змінюються форми, причому зміни відбуваються майже миттєво, прямо у нього на очах. І він зустрічає там жінку (Льюїс називає її «Королева»), багато в чому схожу на земних жінок, свого роду Єву до гріхопадіння. Їй незнайомі ні добро, ні зло. У плавучому світі Королева десь загубила свого Короля і знайомиться з життям. Їм дана тільки одна заповідь: не ночувати на твердій

землі, ніч вони повинні проводити на плавучих островах. Ренсом не розуміє, для чого посланий в цей світ, до того моменту, як на Переландру не прилітає Уестон. Вчений виявляється лише знаряддям для демона, без якого він не зміг би проникнути на Венеру. І, як колись на Землі в змія, на Переландрі дух зла входить в Уестона, який починає розповідати Королеві про переваги того життя, яке їй невідоме. І починається історія спокуси. Але від земної вона відрізняється тим, що тут присутній Ренсом, який добре знає, чим це закінчилося на Землі. Він боїться того, що повинен взяти участь у події космічного масштабу; того, що йому доведеться боротися з тим, чії сили в незліченну кількість разів перевершують його власні. На якомусь етапі Ренсом зрозумів, що йому належить вести і фізичну битву з нелюдом. Вона далася йому дуже важко, але Ренсом вийшов переможцем.

Третій роман «Мерзенна міць» [Lewis c] є найбільш критикованим з боку вчених, адже головні антигерої тут – люди науки, які намагаються з науки зробити нову релігію, причому сатанинську. Дівайн планує створити державний науково-дослідний інститут, покликаний змінити природу людей, позбавити їх свободи волі, створити нову людину. Головні діячі цього інституту – Уізер і Фрост – дійшли до того, що для досягнення своїх цілей хочуть з'єднати сучасну їм науку з давньою магією. Вчені інституту готують нове найжорстокіше тоталітарне суспільство, привчаючи громадську думку до необхідності цього за допомогою ЗМІ. І знову їм протистоїть Ренсом та невелика громада, зібрана навколо нього.

«Космічна трилогія» – глибока філософська наукова фантастика з докладним описом позаземного світу. Що ми чекаємо від твору про подорожі в космос, так це опис битв і протистояння, зустрічей з ворожими цивілізаціями, але космос в зображенні К. С. Льюїса – це не безмежна тьма, а світлі небеса. Три романи пронизує єдиний задум, який остаточно розкривається перед нами в останньому з них – в «Мерзенній міці». В даних романах наявні і міжпланетні подорожі, і захоплюючі описи інопланетної природи і її жителів, але все це не головне.

Основа усієї трилогії – це не тільки гострота сюжету і не пригоди героїв, а християнська філософія і моральність людства. Попередній життєвий досвід Клайва Льюїса, звичайно, вплинув на його твір, адже в ньому поєднані класичні ідеї боротьби добра і зла, Бога і диявола, людини і природи в захоплюючій, ненав'язливій формі. К. С. Льюїс вміє майстерно описати такі складно-вловимі і майже невимовні моменти внутрішніх переживань людини. Так читачі переживають весь спектр емоцій – страх, огиду, тривогу, смиренність, сміх, розчарування, милування і захоплення. Важливу роль у створенні емоційно-насиченої атмосфери творів відіграють яскраві описи пейзажу, що надовго залишаються в пам'яті.

2.2 Типологічна характеристика пейзажних описів у проаналізованих творах

В наш час об'єктом значної кількості філологічних робіт стає літературний пейзаж як комплексний художній феномен, що народжується на перетині культурно-специфічного і індивідуально-авторського бачення природи.

Літературний пейзаж можна трактувати як створюване за допомогою мовних засобів візуальне або мультисенсорне (при обов'язковій наявності візуального компонента) зображення, що несе інформаційне та емоційно-естетичне навантаження [Воронін 2017, с. 3]. Як ми можемо бачити з даного визначення, літературний пейзаж, як художнє явище, глибокий і багатогранний, тому в науковій літературі неодноразово робилися спроби створення класифікацій літературних пейзажів за різними критеріями. Розглянемо типи пейзажних описів, що найчастіше використовуються автором у «Космічній Трилогії».

Однією з найбільш відомих типологій пейзажів, на яку звертали увагу Ю. Ковалів та О. Себіна, є класифікація за локальною ознакою, тобто за географічним розташуванням зображуваних природних об'єктів або загальним характером місцевості. Так, виділяють такі пейзажі, як степовий, лісовий, морський (мариністичний), гірський, міський / урбаністичний та сільський. К. С. Льюїс майстерно поєднує всі ці види пейзажів у своїх романах.

Створюючи сільський пейзаж, письменники не тільки не смакують і не ідеалізують його, а оголюють непривабливі сторони, встановлюючи тісний зв'язок між ним і звичайним побутом населення. Сільський пейзаж зустрічається нам на перших сторінках першого роману трилогії «Поза мовчазною планетою». Головний герой Ренсом опиняється у селі і описує своє перше враження наступним чином: *“A violent yellow sunset was pouring through a rift in the clouds to westward, but straight ahead over the hills the sky was the colour of dark slate. Every tree and blade of grass was dripping, and the road shone like a river.”*, *‘...seeing it, might have uttered a malediction on the inhospitable little hotels which, though obviously empty, had refused him a bed...’* [Lewis a, c. 1]. Він не очікує нічого особливого, можливо, навіть, не хоче йти, чи його не вражає ідея зустрічі з другом. Тоді, коли ти чекаєш на приємну зустріч нічого не може зіпсувати тобі настрої чи перешкодити твоєму захопленню оточенням. В даному випадку – все навпаки. Ренсом помічає все найгірше. Дощ ллє як з відра, все сире та сире навкруги, чи не даремно він приїхав сюди?

“This, and the soothing stillness of the garden, the beauty of the summer sky, and the occasional hooting of an owl somewhere in the neighborhood which seemed only to emphasize the underlying tranquility of his surroundings” [Lewis a, c. 4]. В цьому прикладі автор створює яскравий контраст між тим, що герой відчував декілька хвилин тому, який страх його переповнював, хвилювання та неспокій у протиставленні із спокійним і заспокоюючим

пейзажним описом зараз. Все наче сприяло тому, аби він розслабився та втратив уважність.

Можна зауважити, що у перших двох книгах сільський пейзаж представляється звичайним, нічим не цікавим и неприглядним місцем і ми не звертаємо на нього особливої уваги, вважаючи його просто елементом, що заповнює сторінку, і що викликає в нас бажання пропустити його: *“The flat heath which spread out before me (for the village lies all behind and to the north of the station) looked like an ordinary heath. The gloomy five-o'clock sky was such as you might see on any autumn afternoon. The few houses and the clumps of red or yellowish trees were in no way remarkable”* [Lewis b, с. 2]. Складається враження, що село – це не місце для розвитку подій, не та локація, на яку важливо звернути увагу, бо тут нема нічого, що змушує нас замислитися. Але насправді наша думка може бути помилковою. Саме так автор створює контраст між непримітним селом і місцем, куди ми вже досить скоро відправимося. До того ж, тут ми можемо прослідити очікування Ренсома щодо його візиту до друга.

Поєднання сільського і фантастичного космічного пейзажу, який створює значний контраст між попереднім описом, ми зустрічаємо тільки тоді, коли Ренсом прибуває до місця, де живуть Хроси, тобто – на іншу планету: *“Their dwellings were beehive-shaped huts of stiff leaf and the villages - there were several in the neighbourhood - were always built beside rivers for warmth and well upstream towards the walls of the handramit where the water was hottest”* [Lewis a, с. 55]. Яскравий контраст описів земного села і космічного не залишається непоміченим. Те, до чого вже звик Ренсом на Землі здається таким буденним і не вартим нашої уваги, воно темне, похмуре і сіре. У випадку з поселенням Хросів ми не бачимо, які кольори переважають в тій місцевості, яка там погода. Автор порівнює хатини з вуликами, розповідає, де і чому знаходиться поселення. Це все викликає в нас захоплення і бажання уявити це місце або ж побачити його зображення.

Степовий пейзаж вважається одним з найменш вживаних та найбільш важких у зображенні, адже опис степу або поля справа не з легких: *“There was no sign of any lights on the left of the road – nothing but the flat fields and a mass of darkness which he took to be a copse”* [Lewis a, с. 3]. Наведений пейзажний опис демонструє такі характерні ознаки, як безмежність, просторінь, відкритість, неосяжність. Ренсом не розуміє, що його чекає там, за темрявою, коли він дійде до домівки свого друга і професора. Незрозумілість та напруженість ситуації підкреслюється цим відкритим простором, безмежністю оточення і невідомістю перед майбутнім.

Лісовий пейзаж також представлений у текстах проаналізованих творів: *“As far as eye could reach he saw nothing but the stems of the great plants about him receding in the violet shade, and far overhead the multiple transparency of huge leaves filtering the sunshine to the solemn splendour of twilight in which he walked. The ground continued soft and springy, covered with the same resilient weed which was the first thing his hands had touched in Malacandra... nothing to fear”* [Lewis a, с. 32]. Ліс часто описується як щось, що має свої нерозгадані загадки і свою чарівну романтику і красу. В нашому випадку ліс свідчить про новизну того, що відбувається для пересічної людини, диковинку і спокій. Для Ренсома цей ліс здається місцем, яке може його прихистити, і де він може сховатися, незважаючи на те, що це все відбувається не на Землі.

Опис моря та того, що можна в ньому побачити, виділяється в окрему категорію пейзажу – мариністичний пейзаж: *“a moment later he recognized the flat belt of light blue as a sheet of water, or of something like water, which came nearly to his feet. They were on the shore of a lake or river”* [Lewis a, с. 32]. Як ми бачимо – море це одне з найпопулярніших місць для розвитку подій. Вода і романтика – невіддільні одна від одної. Картини романтичного пейзажу покажуть вам романтику води і морського життя. Блакитні простори морів, озер, річок і океанів завжди наповнені спокоєм і красою. Навіть під час шторму вода описується величною і незбагненною, наче все контролюється нею. В ситуації Ренсома вода – це початок чогось нового, нова планета,

новий і чистий аркуш паперу, нові знайомства і нове життя, омите після спілкування з людиною.

До спокійного мариністичного пейзажу додається бурхливий і динамічний опис: *“On one side the water extended a long way... on the other side it was much narrower, not wider than fifteen feet perhaps, and seemed to be flowing over a shallow – broken and swirling water that made a softer and more hissing sound than water on earth; and where it washed the hither bank – the pinkish-white vegetation went down to the very brink – there was a bubbling and sparkling which suggested effervescence”* [Lewis a, с. 33]. Навіть бурхливість і жвавість води не могла відняти того спокою, який виникає у нашій уяві, коли ми читаємо цей опис. Зараз ми можемо разом з Ренсом спокійно видихнути та озирнутися навкруги. І перше, що ми помічаємо – це опис води, на яку можна вічно дивитися і милуватися нею.

Під час своєї другої космічної подорожі Ренсом прилітає на Переландру – планету, що складається з плавучих островків, і де, здається немає твердої землі: *“There was no land in sight. The sky was pure, flat gold like the background of a medieval picture. It looked very distant as far off as a cirrus cloud looks from earth. The ocean was fold too, in the offing, flecked with innumerable shadows. The nearer waves, though golden where their summits caught the light, were green on their slopes: first emerald, and lower down a lustrous bottle green, deepening to blue where they passed beneath the shadow of other waves”* [Lewis b, с. 25]. Вода не просто заспокоює, а здатна віддзеркалювати всю красу, що відбивається в ній. Планета була неймовірною, все, що оточувало Ренсома, було новим для нього і незвичним. Вода в океані подвоювала це відчуття прекрасного, адже наче в дзеркалі з кольоровими фільтрами Ренсом бачив віддзеркалення неба і хмар, рослинності і сонця.

Вже не один письменник підмічав, що гори – це місце, де людина надихається, відпочиває та може створити прекрасне. Гори – один з найулюбленіших пейзажів багатьох авторів. К. С. Льюїс описує не просто

наші земні гори, а гори космічні: *“They were enormously high, so that he had to throw back his head to see the top of them. They were something like pylons in shape, but solid; irregular in height and grouped in an apparently haphazard and disorderly fashion. Some ended in points that looked from where he stood as sharp as needles, while others, after narrowing towards the summit, expanded again into knobs or platforms that seemed to his terrestrial eyes ready to fall at any moment”* [Lewis b, с. 25]. Надзвичайним є порівняння гір з голками, вершини яких здавалися точками через величезну їх висоту. Ренсому здавалося, що гори такої форми не можуть вистояти, і з цим важко не погодитися. Тонкі гори у свого підніжжя, що розширюються до верху, повинні впасти, але не треба забувати, що це космічні гори, тож це можливо.

Цікавою особливістю Переландри є те, що це планета плавучих островів, де гори можуть з’явитися в будь-який час, залежно від того, як хвиля підіймає острів: *“It was clearly a mountainous island. The column turned out to be really a cluster of columns – that is, of crags much higher than they were broad, rather like exaggerated dolomites, but smoother: so much smoother in fact that it might be truer to describe them as pillars from the Giant's Causeway magnified to the height of mountains. This huge upright mass did not, however, rise directly from the sea”* [Lewis b, с. 57]. Дійсно, гори завжди викликають захоплення. Чи то через те, що ми не повністю розуміємо їх природу, чи то через велич, яка нам, людям, здається неосяжною. Так чи інакше гори – це те, що варте захоплення і милування, до того ж ще й інопланетні гори.

Ідеальний пейзаж ми можемо побачити тоді, коли мова йде про природу, що опікує людину. Це можуть бути джерело, що втамовує спрагу, квіти, що вкривають землю, дерева, що розкинулися широким шатром, даючи тінь. Яскравим приклад цього – ситуація, коли Ренсом вчився ходити по Переландрі. Це було важко, адже це була планета пливучих островів, і ходити по ній було так само важко, як по воді. Тим не менш, кожного разу, коли він падав йому не було боляче, а навпаки – йому було досить комфортно і легко: *‘Perhaps he would have learned more quickly if his falls had*

not been so soft, if it had not been so pleasant, having fallen, to lie still and gaze at the golden roof and hear the endless soothing noise of the water and breathe in the curiously delightful smell of the herbage’ [Lewis b, c. 30].

Журливий пейзаж зустрічається тоді, коли немає чіткого зображення світла, зелених пейзажів, але демонструється низка зображень, наче у вісні, мороку та мовчанні. Одним з найперших таких пейзажів є опис космосу, який здається темним і похмурим, із зловісним місяцем, який здається непривітним і викликає почуття жаху та тривоги: *“and stared at the portentous moon”* [Lewis a, c. 15].

Цікавий феномен нової планети, Переландри, був у тому, що ніч наступала несподівано і була зовсім непроглядною, що спершу наводило страх на Ренсома: *“But before he had lain down among the trees the real night had come - seamless darkness, not like night but like being in a coal-cellar, darkness in which his own hand held before his face was totally invisible. Absolute blackness, the undimensioned, the impenetrable, pressed on his eyeballs. There is no moon in that land, no star pierces the golden roof”* [Lewis b, c. 32]. Абсолютна чорнота, неможливість бачити на відстані витягнутої руки, неясність і новизна оточення допомагають підкреслити почуття страху і невизначеності Ренсома.

Одним з яскравих прикладів журливого пейзажу, перед тим, як все стане на свої місця і радість повернеться до головного героя, є його враження про печеру, в яку він з Ворогом потрапив під час однієї з битв на Переландрі: *“And the noise – the gritty slipper discomfort! It was very odd, now he came to think of it, that this country should have none of those sweet night breezes which he had met everywhere else in Perelandra. It was odd too that he had not even the phosphorescent wave-crests to feed his eyes on. The clanging echoes, the dead air, the very smell of the place, all confirmed this”* [Lewis b, p. 145]. Беручи до уваги, що він опинився в цій замкненій печері, прямо під час битви з Ворогом, де незрозуміло, хто переможе, враження підсилюється тим, що повітря має мертвий запах, жахливий шум, що не давав спокою, відсутність світла – все

це є прикладами журливого пейзажу, що допомагає нам відчуту ту атмосферу і хвилювання.

В третьому романі ми зустрічаємо наступний опис, коли Марк йде додому після того, як йому запропонували нову роботу, пов'язану з маніпулюванням і обманом людей: *“The last bus had gone long before Mark left College, and he walked home up the hill in brilliant moonlight”* [Lewis c, с. 34]. Автор підкреслює, що автобусів вже не було, навколо не було людей, з якими він би міг поговорити, до того ж сяйво місяця освітлювала тільки його одного, ніби ставлячи його в центр всього. Перебіг подальших подій в романі зараз залежить тільки від його рішення.

Фантастичний пейзаж досить легко знайти у досліджених творах. Ми розуміємо, що в даному випадку мова буде йти про те, чого не існує в нашому світі, про щось вигадане і нереальне. Автор зосередив всю увагу саме на фантастичному пейзажі. Герой відправляється на іншу планету, подорожує світами, проводить час у космосі – і це не повний перелік фантастичних подій у трилогії.

Все починається з виду з космічного корабля, на якому Ренсом летить у свою першу міжпланетну подорож: *“There was some kind of skylight immediately over his head — a square of night sky filled with stars. ’ It seemed to Ransom that he had never looked out on such a frosty night ”* [Lewis a, с. 13]. Все здається таким нереальним, таким вигаданим. Він питає самого себе, чи це дія того напою, що йому підсунули, чи проекція його уяви. Знаючи, що трилогія написана у жанрі наукової фантастики, ми чекаємо такого роду описів, і ось вони починаються вже з перших сторінок книги.

“Instantly the room was flooded with a dazzling golden light which completely eclipsed the pale earthlight behind him” [Lewis a, с. 18]. Космос, який здавався похмурим та сірим місцем, вбирається в нові надзвичайні кольори, які захоплюють своєю красою так, що Ренсом відволікається від тієї проблеми, що його викрали і везуть невідомо куди.

Коли ж герої роману прилетіли на Малакандру, автор вдається до фантастичного, динамічного, степового пейзажу: *“The pink stuff was soft and faintly resilient, like india-rubber: clearly vegetation. Instantly Ransom looked up. He saw a pale blue sky – a fine winter morning sky it would have been on Earth – a great billowy cumular mass of rose-colour lower down which he took for a cloud... The air was cold but not bitterly so, and it seemed a little rough at the back of his throat. He saw nothing but colours – colours that refused to form themselves into things. Moreover, he knew nothing yet well enough to see it: you cannot see things till you know roughly what they are. His first impression was of a bright, pale world – a watercolour world out of a child's paint-box”* [Lewis a, с. 31]. Даний опис символізує душевні потрясіння Ренсома, відтіняє його настрої і символізує майбутнє позбавлення від полону, початок здійснення його плану втечі. Він бачить, що планета не така й страшна, як він собі уявляв, тому ідея втекти не здається вже настільки необачною та необдуманною. Можливо в нього є надія на порятунок та шанс залишитися живим.

Статичний і ідеальний пейзажі характеризуються естетикою, яка поєднана з ідеалом в природі: *“There was very little swell now and the waves, just before they broke, were less than knee-deep... presently he decided to refresh them by a little wading. The delicious quality of the water drew him out till he was waist-deep”* [Lewis b, с. 80]. Зараз всі проблеми Ренсома здаються незначними, він насолоджується моментом, бо не знає, скільки він ще проживе на цій планеті, чи проживе взагалі, намагається забути про те, що з ним сталося. І в цьому йому допомагає сама природа, наче заспокоюючи та захищаючи його.

Більше того, ми можемо помітити, що в ідеальному пейзажі природа наче опікує людину, допомагає їй та сприяє її справам: *“And all the time the little jewel-coloured land went soaring up into the yellow firmament and hung there a moment and tilted its woods and went racing down into the warm lustrous depths between the waves”* [Lewis b, с. 100].

Ідеальний пейзаж завершує подорож Ренсома на Переландрі, створюючи відчуття спокою і миру: *“Up and up came the light from the mountain slope. It filled the whole valley. The shadows disappeared again. All was in a pure daylight that seemed to come from nowhere in particular. For as the light reached its perfection and settled itself, as it were, like a lord upon his throne or like wine in a bowl, and filled the whole flowery cup of the mountain top, every cranny, with its purity, the holy thing”* [Lewis b, с. 172]. Все було ідеальним, Ренсом розуміє, що зараз кінець хвилювань, що нічого поганого та незвичайного вже не буде відбуватися. Залишається тільки чекати і дивитися на зміни, що відбуваються, коли Король і Королева приходять до нього разом.

Прикладами бурхливого пейзажу можуть бути різні звукові ефекти: шум хвилі, вітер, мла та ін. Приклади бурхливого пейзажу ми можемо зустрічати протягом всієї трилогії, а особливо, коли Ренсом опиняється на Малакандрі: *“As he stood gazing into the deepening gloom a sigh of cold wind crept through the purple stems and set them all swaying, revealing once again the startling contrast between their size and their apparent flexibility and lightness”* [Lewis a, с. 38]. Бурхливий пейзаж створює атмосферу живості природи, її присутності поряд із героєм і додає динаміки до розвитку подій.

Коли Ренсом покидає долину Хросів, тікаючи від незваних гостей він відкриває зовсім новий для себе світ Малакандри – нижчий світ, підземелля, місце, де живуть сорни, яких він так боявся: *“The light within was an unsteady one and a delicious wave of warmth smote on his face. It was firelight. He came into the mouth of the cave and then, unsteadily, round the fire and into the interior, and stood still blinking in the light. When at last he could see, he discerned a smooth chamber of green rock, very lofty”* [Lewis a, с. 76].

В наступному прикладі перед Ренмомом відкривається прекрасний, величний світ, який нагадує йому, що він не на Землі, де все зрозуміло та досяжно, а на Малакандрі, де він не може осягнути ті краєвиди і цим самим лакається цього: *“For more than an hour they travelled through the same bright*

wilderness. Far to the north the sky was luminous with a cloud-like mass of dull red or ochre; it was very large and drove furiously westward about ten miles above the waste. Ransom, who had yet seen no cloud in the Malacandrian sky, asked what it was." [Lewis a, c. 89].

Отже, пейзажні описи є невід'ємною складовою романів К. С. Льюїса, а процес вибору типу пейзажного опису підпорядковується єдиній смисловій лінії. Практично у кожному, проаналізованому нами романі, ми знаходимо типи пейзажних описів, виділені за різноманітними критеріями: відповідно до об'єкту зображення, акцентуації структурно типу, часових параметрів, специфіки ландшафту. Автор майстерно використовує кожен тип пейзажного опису для того, щоб створити необхідну атмосферу, охарактеризувати персонажів, підкреслити важливі моменти розвитку дії.

2.3 Мовні особливості пейзажних описів у романах «Космічної трилогії»

Не менш важливим аспектом пейзажних описів є їх вербальне аранжування, яке, відповідно до наших спостережень, подається не хаотично, а впорядковано та передбачає усвідомлення семантичної домінанти художнього образу. Описати об'єкт краєвиду означає встановити його якісні і кількісні ознаки. Для репрезентації опису пейзажу в художньому тексті важливо також виявити лексико-граматичну специфіку пейзажних описів, їх часову, модальну мережу, з'ясувати характеристики засобів їх синтаксичного аранжування, висвітлити особливості використання лінгвостилістичних засобів та прийомів.

Найперший опис місцевості, який ми знаходимо на перших же сторінках роману «Поза мовчазною планетою» [Lewis a], каже, що захід сонця був "*violent yellow*", "*every tree and blade of grass was dripping, and the*

road shone like a river” [Lewis a, c. 5]. Звучить досить інтригуючи, заманливо та в той самий час лякаючи. Але це ще не опис незвіданої планети. Це опис нашої з вами планети – Землі. К. С. Льюїс використовує порівняння, метафору і персоніфікацію для опису того явища, яке ми завжди можемо бачити після дощу. Автор звертає нашу увагу на те, що краса навколо нас, тільки зверни на неї увагу.

Коли ж наш майбутній мандрівник заходить до будинку, звідки буде відправлений у космос перший раз, він описує його наступними епітетами: “*He stood up in the **wet darkness** of the inner side of the hedge smarting from his contact with thorns and nettles*”, “*...stone house divided from him by a width of **untidy and neglected lawn***” [Lewis a, c. 8]. Досить дивне місце для проведення експериментів. Але автор за допомогою епітетів підкреслює неприємність місця, його запущеність і непридатність для життя. До того ж, прочитавши роман, ми розуміємо що цими епітетами можна було описати і самого доктора і його помічника та їх ставлення до людей. Підсумувавши опис місця проживання професора, можна погодитись з порівнянням Ренсомом, що місце він обрав досить дивне: “*... that Devine’s **choice** of residence was at least as **odd as his own choice of a holiday***” [Lewis a, p. 14]. Хоча, таке ж дивне, як і бажання героя провести свої канікули там.

У другому романі Переландра [Lewis b] головний герой заявляє: “*My **leg will drop off** if it gets much darker*” [Lewis a, c. 15]. Яскрава гіпербола використовується автором для опису некомфортної ситуації і страху головного героя. Але ж ми розуміємо, що від темноти нога не може відпасти. Під час цього опису ми також зустрічаємо оноματοпію і порівняння: “*Then he looked down into the darkness and asked, “Who are you?” and the Queer People must still have been there for they all replied, “**Hoo-Hoo-Hoo?**” just like owls*” [Lewis a, c. 15]. Така особливість мови тварин чарівного світу змушує читача сприймати персонажів як вже щось знайоме з особистого досвіду. Таким чином, автор створює не нові унікальні образи невідомих тварин і істот, для пізнання яких необхідно мати надзвичайно розвинений інтелект, але образи,

в основі яких лежать характеристики, звички і образи знайомих та звичних для нас тварин.

У всіх трьох романах перші враження про місце проживання героя знаменують подальший розвиток подій. Незрозумілість, темність, страх властиві для перших двох романів, а для третього роману провідною ознакою опису місцевості є звичайність, бо події будуть відбуватися не у космосі, а на Землі.

Коли справа доходить до опису іноземних світів, незрозумілих землянам, порівняння стає засобом, що найбільш часто використовується письменником. К. С. Льюїс демонструє порівняння з чимось відомим, щоб створити образ чогось дивного і чужого, коли головний герой вперше бачить чужий світ.

Корабель був місцем, яке починає переносити нас з Землі на Малакандру: “*There was an **endless night** on one side of the ship and an **endless day** on the other: each was marvellous and he moved from the one to the other at his will delighted*” [Lewis a, с. 25]. Такий похмурий опис Землі поступово змінюється за допомогою епітетів на щось невизначене, незрозуміле і непроглядне. Згодом все стає більш яскравим, але в той самий час більш незрозумілим: “***the stars, thick as daisies on an uncut lawn, reigned perpetually with no cloud, no moon, no sunrise to dispute their sway***” [Lewis a, с. 26]. Опусуючи чаруючі зірки, що сяють в небі, головний герой просто і зрозуміло для нас порівняв їх з маргаритками на галявині у дядька.

Описуючі сузір'я, які Ренсом пролітав під час космічної подорожі, автор використовує метафору, порівнюючи їх з коштовним камінням: “*There were planets of unbelievable majesty, and constellations undreamed of: there were **celestial sapphires, rubies, emeralds and pin-pricks of burning gold***” [Lewis a, с. 26]. З цього можна зробити висновок, що Ренсом був не просто пересічною людиною, але добре обізнаною і розумною творчою особистістю.

“*All was silence but for the irregular tinkling noises. He knew now that these were made by meteorites, small, drifting particles of the worldstuff that smote*

*continually on their hollow **drum of steel***” [Lewis a, с. 26]. Сталевий барабан, саме так автор називає космічний корабель, на якому летів Ренсом. Саме через те, що звуки малих камінчиків, які били по короблю були схожі на ті, що видавав звук барабану, він порівнює його з музичним інструментом.

Ще один приклад порівняння з музичним інструментом ми зустрічаємо у другому романі «Переландра»: “*a few seconds later came a revel of **Perelandrian thunder, like the playing of a heavenly tambourine***” [Lewis b, с. 103]. Всі ці голосні зміни приходять на зміну блаженному і спокійному життю на Переландрі одразу після дебатів добра і зла.

Аби нам, читачам, краще зрозуміти, які ж звуки оточували Ренсома, К. С. Льюїс досить простим способом доносить до нас цю інформацію, за допомогою ономації, адже нам простіше уявити звук барабану, ніж читати незрозумілі пояснення та намагатися відтворити їх у своїй голові: “*A long time after this came the **drumming** – the **boom-ba-ba-ba-boom-boom** out of pitch darkness, distant at first, then all around him, then dying away after endless prolongation of echoes in the black labyrinth*” [Lewis b, с. 104].

Коли Ренсом ступає на землю Малакандри, його першим враженням стає порівняння землі із рожевою тканиною, яка чимось нагадувала гуму: “*The **pink stuff was soft and faintly resilient, like india-rubber: clearly vegetation***” [Lewis a, с. 35]. Але в той самий час він саме каже: “*His first impression was of a bright, pale world – a **watercolour world** out of a child's paint-box*” [Lewis a, с. 35]. Все було таким кольоровим і незрозумілим, начебто дитина намалювала вигаданий світ аквареллю.

І вже тут автор прирівнює себе до вояків, що ведуть боротьбу на Землі так само, як і він – веде боротьбу тут, на Переландрі: “*On Earth, as he now could not help remembering, men were at war, and **white-faced subalterns and freckled corporals** who had but lately begun to shave, stood in horrible gaps or crawled forward in deadly darkness, awaking, **like him**, to the preposterous truth that all really depended on their actions*” [Lewis b, с. 117]. Він, Ренсом, який так

боявся війни, і був радий, що зміг втекти звідти, зараз опиняється на іншому полі бою, де він – новобранець.

Звернемося до ситуації, коли у другому романі трилогії Ренсом опиняється в печері після фінальної битви з Ворогом. Він прагне як скоріше вийти звідти, прирівнюючи це місце до в'язниці: “*The very first glance at the funnel restored dimensions and perspective to his world, and this in itself was like delivery from prison*” [Lewis b, с. 120].

Персоніфікація використовується автором для того, аби наділити щось неживе якостями, притаманними живим організмам і оживити природу незвіданої планети. “*A line of foam like the track of a torpedo was speeding towards them*”. Автор наділяє воду і хвилю з піною можливістю нестись, линути та поспішати як людина [Lewis a, с. 39]. Так само, як Ренсом буде тікати, намагаючись швидше відірватися від переслідувачів.

Здається, що планета, куди Ренсом потрапив, була неприйнятна для життя. Все було проти нього – темна ніч, відсутність води. Але зранку настає зовсім інша ситуація: “*...and found himself lying in sunlight, the blue waterfall at his side dancing and coruscating...*” [Lewis a, с. 45].

У другому романі ми також зустрічаємо порівняння: “*The floating carpet-like mass of vegetation rushed up the slope of the opposite wave and over the summit and out of sight*” [Lewis b, с. 47]. Той острів, на якому була людина, на якому була надія на спілкування – зникає.

У тексті роману з'являється низка епітетів і метафор з позитивною конотацією. Все стає краще, світ і природа навколо оживають, ніхто не женеться за головним героєм, а навпаки: водопад танцює для нього, промені різних кольорів світять для нього і осяють йому подальшу дорогу в лісі. Планета, яка здавалася непридатною для життя, стає живою, постійно відкриваються нові деталі, які то персоніфікують звичайні речі на ній, то описують звичайне оточення досить незвичними епітетами, метафорами і порівняннями.

К. С. Льюїс майстерно використовує різні стилістичні засоби в межах одного речення: “*He [Ransom] cut a little piece out of it, and under this operation the whole gigantic organism (метонімія) vibrated (метафора) to its top — it was like (порівняння) being able to shake the mast of a full-rigged ship with one hand*” [Lewis a, с. 45]. Ми розуміємо, що той так красиво названий величний організм є звичайним деревом. Більш того, автор порівнює це могутнє дерево із щоглою на кораблі, яку можна потрясти однією рукою.

Коли Ренсом подорожує з Хросом (місцевим жителем Малакандри) на його човні, аби підкреслити його швидкість автор використовує наступне порівняння і метафору: “*at the same moment the boat quivered and shot forward as if from a catapult*” [Lewis a, с. 54]. Таким чином гість з Землі порівнює швидкість човна з гарматним пострілом, бо для нього це більш знайоме явище.

Розглянемо ще один приклад порівняння: “*Darkness fell upon the waves as suddenly as if it had been poured out of a bottle*” [Lewis b, с. 134]. Ніч настала настільки швидко, наче щось пролилося з пляшки і розлилося умить.

“*The clanging echoes, the dead air, the very smell of the place, all confirmed this*” [Lewis b, с. 146] замість того, щоб просто сказати – з’явився новий шум, автор вдається до епітетів і метафор, аби підкреслити напругу і створити контраст з попереднім досвідом.

Все частіше і частіше автор використовує порівняння для опису нової планети. Сам Ренсом зазначає, що Малакандра стає все більш несхожою на Землю. Герою все складніше описувати ту планету, бо він такого не бачив до цього. Він використовує більш земні мірила та образи для опису місцевості: “*The mountain peaks now appeared only as the fringe or border of the true highland, surrounding it as the lower teeth surround the tongue*” [Lewis a, с. 55].

Автор також вдається до алегорій, коли герой виходить з печери, яку він називає: “*Whatever was following him would come up that wet, dark hole, would presently be excreted by that hideous duct....*” [Lewis b, с. 150], він

описує наступний феномен, і ми, читаючи розуміємо, що мова йде про сонце: “...it was a **circle of light** lying on the surface of the water, which thereabouts formed a deepish trembling pool. An irregularly **shaped patch of light**, now quite distinctly red, was immediately above him” [Lewis b, c. 149].

Отже, проведений аналіз доводить, що пейзаж – це не просто фон, на якому розгортаються події; він передає авторську оцінку подій і почуття героїв. У романах «Космічної трилогії» більшість стилістичних прийомів використовується саме для опису іноземного світу, який ще не бачили очі людини. Найчастіше К. С. Льюїс використовує з цією метою метафори і порівняння.

2.4 Функціональне навантаження пейзажних компонентів

Пейзаж – одна зі складових художньої композиції. За своїм змістом він описує природу будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу. Будь-який опис (портрет, пейзаж, інтер'єр, опис речей) – це ‘уявний конкретний і картинний образ людей, предметів, подій, або місць’ [Гальперин 1971, с. 65]. Жоден пейзаж не вводиться в текст безцільно, для кожного опису є мета.

Становлення художнього методу К. С. Льюїса пов'язано з його філософським мисленням і християнським світоглядом. Для К. С. Льюїса властиве неординарне бачення природи та місця людини в ній. Для нього це не буквальне відображення реальності, а її оптичний ефект, глибока справжня суть якого полягає у вираженні його уяви.

Серед функцій літературного пейзажу виділяють: позначення місця і часу дії, сюжетне мотивування, створення психологізму, акцентуація кульмінації та естетична функція. Розглянемо втілення кожної з цих функцій у романах «Космічної трилогії».

Почнемо з функції позначення місця і часу дії. У першій частині трилогії Ренсом летить на іншу планету, тому автор описує три етапи його подорожі: містечко, звідки він відправиться, космічний корабель і саме Малакандру – планету, куди він прилетів. То ж автор знайомить нас з містечком, де живе друг Ренсома : *“The last drops of the thundershower had hardly ceased falling when the Pedestrian... stepped out from the shelter of a large chestnut tree into the middle of the road.... If he had chosen to look back, which he did not, he could have seen the spire of Much Nadderby ... His only chance now was Sterk, on the far side of the hills, and a good six miles away...But the land this side of the hills seemed almost uninhabited”* [Lewis a, с. 1]. Так ми можемо зрозуміти, що професор живе у містечку Стерк, що до нього треба йти шість миль і що людей там не багато, адже він не міг знайти притулок десь поблизу. До того ж ми можемо зрозуміти, що за година була за вікном: *“As the evening drew in and the noise of the birds came to an end it grew more silent than an English landscape usually is”* [Lewis a, с. 2]. Це був вечір, темно, сиво та ще й дощить. Ренсом все більше хоче зайти в якусь будівлю. І ось це настає – він нарешті знаходить будинок професора, все навколо здавалося таким спокійним і таким неприємним, що Ренсом почав сумніватися, чи не даремно він сюди прийшов.

Коли ж Ренсом зрозумів, що його намагаються викрасти, пейзаж швидко змінюється, все стає незрозумілим, темнім і лякаючим: *“It seemed to him that he and Weston and Devine were all standing in a little garden surrounded by a wall. The garden was bright and sunlit, but over the top of the wall you could see nothing but darkness... For one glorious moment the door was open, the fresh night air was in his face, he saw the reassuring stars and even his own pack lying in the porch”* [Lewis a, с. 12].

У другому романі «Переландра» історія починається з представлення місця, куди відправляється друг Ренсома, а отже, і місця проживання самого Ренсома: *“As I left the railway station at Worchester and set out on the three-mile walk to Ransom's cottage”* [Lewis b, с. 2]. Тут набагато простіше представлене

місце початку подій, нам не треба вираховувати відстань, не потрібно робити ніяких додаткових зусиль, адже місцем початку подій є станція в Уорчестері.

Події третього роману відбуваються на Землі, в звичайному містечку, де й розташований Бректон коледж. На початку автор описує місце проживання Марка і Джейн: *“He [Mark] did not notice at all the morning beauty of the little street that led him from the sandy hillside suburb where he and Jane lived down into the central and academic part of Edgestow”* [Lewis c, c. 3]. В цьому ж прикладі ми можемо бачити функцію психологізму. Звичайне містечко, стандартні вулиці, але Марк не помічає краси навкруги, до цього Джейн сама казала, що Марк не помічає нічого, в тому числі її роботи вдома, та її самої, в цьому і полягала їх проблема: вона вважала, що Марка не цікавило спілкування з нею, що він її не кохає і не хоче проводити час разом, а він був занадто зайнятий робочими проблемами.

Найважчим завданням для автора є опис місцевості, яку ніколи не бачив. Саме тут проявляється надзвичайна майстерність К. С. Льюїса. Так, він описує космічний корабель, який ніколи у своєму житті не бачив: *“he seemed to be in bed in a dark room... there was some kind of skylight immediately over his head - a square of night sky filled with stars. It seemed to Ransom that he had never looked out on such a frosty night... Some minutes later the orb of the full moon was pushing its way into the field of vision. Ransom sat still and watched. He had never seen such a moon - so white, so blinding and so large. 'Like a great football just outside the glass’”* [Lewis a, c. 13]. Цей стан невизначеності і темноти у поєднанні з красою космічного пейзажу, який час від часу з’являвся за вікном, виконують функцію сюжетного мотивування. Всі ці зміни нашттовхують нас на думку, що попереду буде якийсь поворот сюжету, що принесе в історію нові кольори.

Герої летять на Малакандру, але поки що це лише незнайома назва для Ренсома. Адже не існує такої планети чи зірки. Потім ми дізнаємось, що Малакандра – це планета, до того ж населена живими істотами. І ось розповідь Ренсома переносить нас на цю незвідану, нову для нас і

незрозумілу планету: *“he saw the ground - a circle of pale pink, almost of white: whether very close and short vegetation or very wrinkled and granulated rock or soil he could not say.... Instantly Ransom looked up. He saw a pale blue sky - a fine winter morning sky it would have been on Earth - a great billowy cumular mass of rose-colour lower down which he took for a cloud...”* [Lewis a, c. 31]. Тут ми бачимо опис неземного місця з використанням колоронімів, які, зазвичай, вживаються для опису зимового пейзажу, а тут, судячи з розповіді Ренсома – тепло, тому можна зробити висновок, що події відбуваються точно не на Землі.

Інший приклад сюжетного мотивування зустрічаємо у другому романі «Космічної трилогії». Вже на Переландрі, коли Ренсом пливе по кращому в його житті морю, він не може насолоджуватись краєвидом, бо він переслідує ворога, і ми розуміємо, що сюжет зараз зміниться, ми очікуємо цього: *“And the dark came. In a few minutes he could see through the jet-black night the luminous cloud of foam. From the way in which it shot steeply upward he judged it was breaking on cliffs. Invisible birds, with a shriek and flurry, passed low overhead”* [Lewis b, p. 143].

У наступних прикладах ми бачимо яскраву демонстрацію функції психологізму. Внутрішній стан героя після втечі від викрадачів, його заспокоєння ми бачимо не в його розмові, не в діях, і не в його поведінці, а саме в пейзажі, що оточує його, коли він прокидається зранку: *“He had slept warm, though his clothes were damp, and found himself lying in sunlight, the blue waterfall at his side dancing and coruscating with every transparent shade in the whole gamut of blue and flinging strange lights far up to the underside of the forest leaves”* [Lewis a, c. 41]. Попередній день, коли він не знав, чи виживе, коли він біг через ліс і все здавалося таким незвіданим, чужим і лякаючим протиставляється новому дню, з його спокоєм, що оточує головного героя тим теплом, яке він відчуває. Так ми можемо відчути почуття спокою та рівноваги, що переповнює Ренсома.

Але функція психологізму не завжди показує нам позитивні зміни в житті героїв. Одним з таких прикладів є ситуація з третього роману, коли Марк, зробивши вибір в сторону обману людей, підмічає наступний пейзажний опис, і до того ж починає ним захоплюватись: *“The earth and sky had the look of things recently washed. The brown fields looked as if they would be good to eat, and those in grass set off the curves of the little hills as close-clipped hair sets off the body of a horse. The sky looked farther away than usual, but also clearer, so that the long, slender streaks of cloud (dark slate colour against the pale blue) had edges as clear as if they were cut out of cardboard”* [Lewis c, с. 75]. Темні кольори, що переважають у пейзажному описі показують нам поступові зміни його життя та мислення в гіршу сторону. Він піддається чужому впливу і обману, і вже не помічає цього.

Цей прийом також використовується під час опису внутрішніх роздумів Ренсома, коли він вагається, чи правильно вчинив і терзає себе сумнівами. Він вбив свого знайомого, тепер все навкруги здається сірим та непоказним: *“There was a long gallery open to the fire-pit on one side and a terrible place where clouds of steam went up, for ever and ever. Doubtless one of the many torrents that roared in the neighbourhood here fell into the depth of the fire. Beyond that were great halls still dimly illuminated and full of unknown mineral wealth that sparkled and danced in the light and mocked his eyes”* [Lewis b, с.154]. Якщо б він опинився в цій печері за інших обставин вона б здавалася йому більш цікавою для дослідження. Нові зали, вогонь, що падає у глибину, нові мінерали, але зараз це все нове здається таким чужим, негативним і непривабливим. Він не помічає нічого гарного, що його оточує, він зациклений на тому, що він щойно вбив людину.

І звичайно пейзаж виконує суто естетичну функцію, яка, кожного разу, коли ми читаємо описи природи, змушує нас насолоджуватись ними і хотіти перечитати їх знову і знову:

“Like a rope of jewels the gorge spread beneath him, purple, sapphire blue, yellow and pinkish white, a rich and variegated inlay of wooded land and disappearing, reappearing, ubiquitous water” [Lewis a, c. 51].

“He saw a valley, a few acres in size, as secret as a valley in the top of a cloud: a valley pure rose-red, with ten or twelve of the glowing peaks about it, and in the centre a pool, married in pure unrippled clearness to the gold of the sky. The lilies came down to its very edge and lined all its bays and headlands” [Lewis b, c. 162].

Наведені пейзажні описи найяскравіше демонструють красу та колоритність Малакандри та Переландри. Після цього хочеться відправитись туди та подивитися на ту красу в реальному часі, адже такого на Землі не побачиш.

Ліс, який здавався Ренсому місцем, де він міг відпочити від викрадачів, раптом стає для нього небезпечним. Він тікає, але не може знайти спокій та прихист в лісі. Те, що раніше здавалося чудовим та приємним тепер стало зовсім неактуальним та банальним: *“Even when he had entered the forest he felt himself in considerable danger. The long branchless stems made 'cover' only if you were very far away from the enemy; and the enemy in this case might be very close” [Lewis a, c. 72].* Ця стрімка зміна сюжету створюється за допомогою опису пейзажу. Приємне, спокійне життя з Сорнами різко змінюється на втечу і переляк. Сюжет змінюється, кульмінація наближається, рівень напруги різко підвищується. Так ми можемо зрозуміти, що розв’язка вже близько, а зараз найвища точка розвитку подій, що викликає в нас почуття напруги й тривоги.

Іншим прикладом функції акцентування кульмінації є пейзажний опис з другого роману трилогії. Коли ворог починає боротьбу з Ренсомом, ми не розуміємо, хто переможе, все більша й більша напруга між ними, ще й пейзаж додає гостроти сюжету, підкреслюючи неминучість наступних подій: *“Suddenly a roar of sound rushed back upon his ears, intolerable boomings and clangings... In a pitch darkness full of echoes he was... The blackness was filled*

with gasping curses, now in his own voice, now in Weston's, with yelps of pain, thudding concussions, and the noise of laboured breath” [Lewis b, c. 144]. Напруга не спадає, а, навпаки, тільки зростає, адже Ренсом вбив людину. Точніше не людину, а ворога, здавалось вже можна відпочити й спокійно шукати вихід з печери, але ні, раптом він чує новий для цієї планети шум: *“Sometimes it would be a dull plump as if something had slipped into one of the pools behind him: sometimes, more mysteriously, a dry rattling sound as if metal were being dragged over the stones”* [Lewis b, c. 149].

Отже, перед нами постає багатоаспектність функцій опису пейзажу у романах «Космічної трилогії» К. С. Льюїса. Ми можемо простежити різноманітність пейзажних описів, і роль, яку вони виконують у художніх творах письменника. Пейзаж не є незначним або випадково доданим елементом, чи простим заповненням сторінок тексту. Завдяки своєму функціональному навантаженню він виступає композиційним компонентом текстів всіх проаналізованих романів. В одних випадках він пов'язаний із сюжетом тільки зовнішньо – служить фоном, на якому розгортаються події. В інших – зв'язок глибший, органічніший, опис природи виступає як паралель до думок і переживань самого героя.

ВИСНОВКИ

Результати дослідження показали, що пейзаж є органічною й водночас самостійною частиною художнього тексту. Він має власні структурні, семантичні та стилістичні особливості.

Опис пейзажу є мікротекстом, інтегрованим в одиницю вищого порядку – макротекст (художній твір). Із лінгвістичної точки зору пейзажний опис є текстовим компонентом художнього твору. Він являє собою зображення об'єктів краєвиду і / або явищ природи у тісній взаємодії з персонажем, його внутрішнім станом і настроєм, у якому відтворено індивідуально-авторський світогляд та ідейно-художню позицію.

Пейзажний опис постає мовленнєвим жанром, об'єднанням когнітивних, комунікативних та композиційних компонентів змісту. Звідси стає очевидним той факт, що механізм реалізації пейзажного опису зумовлений трьома методологічно релевантними чинниками – мотиваційно-інтенційним, пропозиційним та композиційним. Усі вони виявляються принципово відкритими для індивідуально-авторських змалювань пейзажних описів із цілеспрямованим використанням усіх наявних мовних ресурсів. Особливо виразно це простежується у виборі лексико-семантичних та структурно-граматичних засобів вербальної організації пейзажних компонентів.

Опис пейзажу – це структурно, змістово й функціонально скомпонований та ієрархічно орієнтований текстовий фрагмент, статико-динамічне зображення зовнішнього простору людини, яке включає фізичні елементи (землеформи, флору, фауну, небо), погодні умови й артефакти (створена людиною навколишня дійсність). Він є знаковим елементом картину світу письменника та його персонажів, що зумавлює поліфункціональність образів, тематики і мотивів природи.

У пейзажному описі відображаються особливості літературного напряму, методу (класицистичний, сентиментальний, романтичний, реалістичний тощо), жанру (має різний масштаб, виконує різноманітні функції), стилю. Пейзаж може зображати «самостійну» природу або бути функціональним, може виражати важливі ідеї та бути значущим за своїми художніми якостями, сприяти вихованню моральних, естетичних цінностей, релігійних, політичних вподобань тощо.

У кожному із проаналізованих нами романів «Космічної трилогії» К. С. Льюїса («За межі мовчазної планети», «Переландра» і «Мерзенна міць») було виявлено різні типи пейзажних описів, виділені за такими критеріями: відповідно до об'єкту зображення, акцентуації структурно типу, часових параметрів, специфіки ландшафту. Автор майстерно використовує кожен тип пейзажного опису (а) гірський, рівнинний, лісовий, мариністичний; б) ранковий, денний, вечірній, нічний; в) статичний, динамічний; г) ідеальний, бурхливий, журливий, фантастичний) для того, щоб створити необхідну емоційну атмосферу, опосередковано охарактеризувати персонажів, підкреслити важливі кульмінаційні моменти розвитку дії.

Художнє зображення природи у творах К. С. Льюїса спирається на палітру різнорівневих мовних засобів і прийомів – нейтральних, узуально-експресивних та okazіонально-експресивних, що базуються на стилістичних можливостях фонетики, лексики та граматики. У проаналізованих текстових фрагментах ми виявили стилістичні засоби лексичного (епітет, метафора, персоніфікація, гіпербола), синтаксичного (анафора, епіфора, анадіпложіс, паралелізм, інверсія, саспенс, відокремлені конструкції), лексико-синтаксичного рівнів (антитеза, порівняння, перифраз).

Пейзажні описи мають різне функціональне навантаження. В одних випадках вони пов'язані із сюжетом тільки зовнішньо – служать фоном, на якому розгортаються події. В інших – зв'язок глибший, органічніший, опис природи виступає як паралель до думок і переживань персонажів. Пейзажні описи виконують низку важливих функцій (топохронна, антропоцентрична,

функція створення емоційного фону, характерологічна, естетична, ідейно-композиційна). Виконуючи вищезазначені функції, пейзажні описи створюють необхідний емоційно-психологічний настрій, дозволяють краще зорієнтуватися у змісті твору, зрозуміти внутрішній стан головного героя, зміни у його сприйнятті навколишнього світу і розумінні місця людини у ньому, змінити хід подій і розвернути їх в інший бік.

Але основною ознакою описів пейзажу є антропоцентричність, що сприяє розкриттю індивідуально-авторських намірів. Динаміка функцій опису пейзажу йде від засобу психологічної характеристики персонажу, яка включає різноманітні естетичні функції, до позатекстового імпліцитного діалогу, ініційованого автором та підтриманого читачем.

Таким чином, функціональне навантаження проаналізованих пейзажних компонентів зумовлене специфікою художніх цілей, фантазії та майстерності письменника, що дає змогу передати загальне і часткове, типове і нетипове, гармонію і дисгармонію в оточуючому просторі. Адже, цілісність пейзажних описів постає у триєдиній системі «людина – природа – час». Художнє осмислення пейзажу у романах К. С. Льюїса пов'язане з усвідомленням того, що сповнена гармонії та краси природа наявна не сама по собі, а у контексті реального та внутрішнього світу людини, яка може як звеличувати, так і спотворювати її.

Проведене дослідження ще раз підтверджує той факт, що пейзажні описи виступають важливими текстоутворюючими компонентами художнього твору і є важливим засобом втілення авторських стратегій, який вимагає подальшого вивчення у літературних творах різних жанрів.

СПИСОК ВИКОРИСТОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев С. Клайв Стейплз Льюис (1898-1963). *Антология мировой детской литературы*. Том 4 / гл. ред. В. А. Володин. М. : Аванта+, 2002. С. 528–530.
2. Аналіз лексико-стилістичних ресурсів мови. URL: <https://xn--i1abbnckbmcl9fb.xn--p1ai/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B8/598569/> (дата звернення: 27.10.2020).
3. Арнольд И. В. Семантическая структура слова в современном английском языке и методика её исследования: на материале имени существительного : монограф. Л. : Просвещение, 1966. 735 с.
4. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. М. : Флинта, 2002. 384 с.
5. Банникова И. А. О стилистическом контексте детектива и методах его исследования. М. : Флинта, 2002. 172 с.
6. Блох М. Я. Діктема в рівневої структурі мови. *Питання мовознавства*. 2000. №3. С. 56–67.
7. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Высшая Школа, 1989. 405 с.
8. Воронін Р. А. Види і функції пейзажних описів в літературі. *Філологія і лінгвістика в сучасному світі*. М. : Буки-Веди, 2017. С. 1–4.
9. Галанов Б. Е. Живопись словом : Портрет. Пейзаж. Вещь. М. : Сов. писатель, 1974. 344 с.
10. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике англ. языка. М. : Изд-во литературы на иностранных языках, 1958. 459 с.

11. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка. М. : Высшая школа, 1971. 343 с.
12. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. : Наука, 1981. 128 с.
13. Голянич М. І. Лінгвістичний аналіз тексту : словник термінів. Івано-Франківськ : Сімик, 2012. 392 с.
14. Гостева Т. Ф. Лингвостилистические особенности и текстообразующий потенциал пейзажных описаний в американской прозе XIX-XXI вв. : дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2007. 237 с.
15. Знаменская Т. А. Стилистика английского языка. Основы курса. М. : Едиториал УРСС, 2004. 208 с.
16. Ивашева В. Английская литература XX в. М. : Просвещение, 1967. 476 с.
17. Колегаева И. Текст как единица научной и художественной коммуникации. Одесса: редакционно-издательский отдел обласного управления по печати, 1991. 122 с.
18. Кошечая И. Г. Стилистика современного английского языка. Теоретический курс : учебное пособие. М. : МЭГУ, 1999. 146 с.
19. Крупчанов Л. М. Вступ до літературознавства. М. : Онікс, 2005. 413 с.
20. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М. : Просвещение, 1988. 192 с.
21. Кухаренко В. А. Практикум з стилістики англійської мови. Вінниця: Нова книга, 2000. 160 с.
22. Лексические выразительные средства. URL: https://studbooks.net/766332/literatura/leksicheskie_vyrazitelnye_sredstva (дата звернення: 23.11.2020).
23. МакГрат А. Клайв Стейплз Льюис. Человек, подаривший миру Нарнию. М. : Эскмо, 2019. 520 с.
24. Мацько Л. І. Стилiстика української мови. Київ : Вища школа, 2003. 462 с.
25. Мезенин С. М. Образные средства языка. М. : МГПИ им. В. И. Ленина,

1984. 100 с.

26. Мельникова Л. В. Пейзаж как средство воплощения эстетического идеала в поэзии М. В. Ломоносова. *Пейзаж как развивающаяся форма авторской концепции*. М. : МОПИ, 1984. С. 3–17.

27. Образцова Ю. Н. Библейские мотивы и образы в «Хрониках Нарнии» К. С. Льюиса : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. М. , 2013. 182 с.

28. Разинкина Н. М. Функциональная стилистика. М. : Высшая школа, 2004. 271 с.

29. Родионова И. В. Портрет в строе текста современного английского рассказа. М. : Высшая школа, 2003. 160 с.

30. Розенталь Д. Э. Практическая стилистика русского языка. М. : Высшая Школа, 1974. 243 с.

31. Себина Е. Н. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М. : Высшая школа, 2000. 556 с.

32. Стилiстичнi виразнi засоби. Стилiстичнi прийоми i виразнi засоби в англiйськiй мовi. URL: <https://srcaltufevo.ru/uk/stilisticheskie-vyrazitelnye-sredstva-stilisticheskie-pri-my-i.html> (дата звернення: 21.11.2020).

33. Тamarченко Н. Д. Поетика : словник актуальних термiнiв i понять. М. : Видавництво Кулагиной, 2008. 358 с.

34. Толова Г. Н. Пейзаж в литературе и искусстве. *Пейзаж в литературе и живописи*. Пермь : Издательство Пермского государственного педагогического института, 1993. С. 3–10.

35. Трауберг Н. Л. Несколько слов о Льюисе. Любовь. Страдание. Надежда : Притчи. Трактаты. М. : Республика, 1992. 432 с.

36. Функции пейзажа в малой прозе. URL: <https://www.dissercat.com/content/funktsii-peizazha-v-maloi-proze-ia-bunina> (дата звернення: 21.11.2020).

37. Чернець Л. В. Вступ до літературознавства. Літературний твір: основні поняття та терміни. М. : Вища школа, 1997. 337 с.

38. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник...» : система пейзажных образов в русской поэзии. М. : Высшая школа, 1990. 303 с.
39. Bachelard G. *The Poetics of Space*. Boston : Beacon Press, 1994. 241 p.
40. Bakhtin M. M. *Forms of Time and Chronotope in the Novel. The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin : University of Texas Press, 1982, P. 243–250.
41. Carter E. D. *Space and Place : Theories of Identity and Location*. London: Lawrence and Wishart, 1993. 414 p.
42. Cosgrove D. E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. New Jersey, Tototwa : Barnes and Noble Books, 1988. 294 p.
43. Fomenko E. G. *Philological Textual Interpretation of a Work of Fiction*. Zaporozhye : ZSU, 1999. 195 p.
44. Galperin I. R. *Stylistics*. М. : Higher school, 1977. 332 p.
45. Kennedy X. J. *Literature : An Introduction to Fiction, Poetry, Drama, and Writing (10th Ed)*. New York : Pearson Longman, 2007. 815 p.
46. Lawson-Peebles R. *Landscape and Written Expression in Revolutionary America : The World Turned Upside Down*. NY. : Cambridge University Press, 1988. 384 p.
47. Skrebnev Y. M. *Fundamentals of English Stylistics*. М. : Astrel, 2003. 222 p.
48. Stevens H. *Organicism and the Modernist Novel. The Cambridge Companion to the Modernist Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. P. 137–150.
49. What is landscape in literature? URL: <https://en.sodiummedia.com/4088566-what-is-landscape-in-literature-landscape-definition> (дата звернення: 30.09.2020).
50. Bottalico M. *Literary Landscapes in literature*. Rome : Carocci, 2007. 302 p.
51. Kilby C. *Brothers and friends : The diaries of Major Warren Hamiltom Lewis*. San Francisco : Harper and Row, 1988. 347 p.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

52. ЛЭС – Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова. М. : Советская энциклопедия, 1987. 272 с.
53. Літературознавчий словник-довідник / авт. кол. : Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. К. : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
54. Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов. М. : Просвещение, 1974. 510 с.
55. CDEL – Cambridge Dictionary of English language. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/landscape> (дата звернення: 28.10.2020).
56. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

57. Lewis C. S. Out of the Silent Planet. URL: http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/PDFs/OutofSilentPlanet_CSL.pdf (дата звернення: 17.10.2020).
58. Lewis C. S. Perelandra. URL: http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/PDFs/Perelandra_CSL.pdf (дата звернення: 17.10.2020).
59. Lewis C. S. That Hideous Strength. URL: http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/PDFs/HideousStrength_CSL.pdf (дата звернення: 17.10.2020).

SUMMARY

The presented paper deals with Landscape descriptions in “The Space Trilogy” by C. S. Lewis: peculiarities of functions, meaning and language means.

The object of research is landscape descriptions of the series of novels "Space Trilogy" by C. S. Lewis.

The main purpose of this research is to study landscape descriptions and linguistic features in the novels of the trilogy "Space Trilogy" by C. S. Lewis.

This goal involves solving the following tasks:

- to study the theory of the role of landscape in a work of art;
- to get acquainted with literary works that study the role of landscape in a works of literature;
- to find the descriptions of nature in the text or its phenomena and analyze the purpose of their use;
- to analyze how descriptions of nature are related to the plot of the work.

Landscape is an image of nature, any open space of the outside world, a meaningful and compositional element of a literary work. Landscape descriptions create the necessary emotional and psychological mood, allow the reader to navigate better the content of the work, to understand the inner state of the protagonist, the changes in his perception of the world and understanding of person's place in it, they change the course of events and turn them in another direction. The outcome of this work is that we have proved that landscape descriptions and stylistic devices play an integral and significant role in describing not only the area, but also in understanding the character of the hero, his environment and his inner experiences.

Key-words: *landscape, landscape description, Clive Lewis, landscape functions, typology of landscape descriptions, linguistic and stylistic means*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Ломейко Карина Андріївна, студентка 2 курсу, форми навчання денної, факультету Іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітня програма Мова і література (англійська), адреса електронної пошти karinalomeyko@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Функціонально-сміслові та мовні особливості пейзажних описів у романах «Космічної трилогії» К. С. Льюїса» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____

Підпис _____

ПІБ (студент) _____