

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему ОБРАЗИ ПРИРОДИ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ
АНГЛІЙСЬКОМОВНИХ ПИСЬМЕННИКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0359-А
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські
мови та літератури (переклад
включно), перша – англійська
освітньої програми
Мова і література (англійська)
Юрченко Дар`я Олександрівна

Керівник д.ф.н., проф. Приходько Г. І.
Рецензент д.ф.н., доц. Галуцьких І. А.

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)

Освітня програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

« _____ » _____ 20__ року

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ЮРЧЕНКО ДАР'І ОЛЕКСАНДРІВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) _____ «Образи природи в художніх текстах англійськомовних письменників ХХ століття»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) _____ Приходько Ганна Іллівна,
д.ф.н., професор

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

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

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту)
1 грудня 2020 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту)
теоретичні засади теорії образу; дослідження пейзажу; функціонування стилістичних засобів в тексті

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

1) систематизувати теоретичні погляди стосовно поняття «пейзаж» у філологічних студіях; 2) визначити типи пейзажних описів в художньому тексті; 3) уточнити поняття «образ»; 4) з'ясувати та проаналізувати найуживаніші стилістичні засоби пейзажних описів та їх функції в повісті "Heart of Darkness" Джозефа Конрада та романах "The Great Gatsby" Френсіса Скотта Фіцджеральда і "A Farewell to Arms" Ернеста Хемінгуей.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Приходько Ганна Іллівна, д.ф.н., проф.	10.05.2020	10.05.2020
Розділ 1	Приходько Ганна Іллівна, д.ф.н., проф.	21.08. 2020	21.08. 2020
Розділ 2	Приходько Ганна Іллівна, д.ф.н., проф.	12.09. 2020	12.09. 2020
Висновки	Приходько Ганна Іллівна, д.ф.н., проф.	25.10. 2020	25.10. 2020

6. Дата видачі завдання 23.04.2020

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	червень 2020	виконано
3.	Написання вступу	серпень 2020	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	вересень 2020	виконано
5.	Написання практичного розділу	жовтень 2020	виконано
6.	Формулювання висновків	листопад 2020	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	листопад 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)

Д. О. Юрченко
(ініціали та прізвище)

Керівник роботи

(підпис)

Г.І. Приходько
(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

(підпис)

В.А.Бережний
(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 68 стор., 79 джерел.

Об'єктом дослідження є образи природи у творах англомовних письменників-модерністів: *“Heart of Darkness”* Джозефа Конрада, *“The Great Gatsby”* Френсіса Скотта Фіцджеральда та *“A Farewell to Arms”* Ернеста Хемінгуея.

Мета роботи: визначення найбільш вживаних стилістичних засобів для зображення образів природи в художньому тексті.

Теоретико-методологічні засади: лінгвостилістичні дослідження словесного пейзажу (М. Н. Епштейн, Ю. Ю. Худяєва, Т. Ф. Гостєва та інші).

Отримані результати вказують, що формування образного складнику пейзажу у романах модерністів відбувається шляхом використання різноманітних стилістичних засобів. У творах *“Heart of Darkness”* Джозефа Конрада та *“The Great Gatsby”* Френсіса Скотта Фіцджеральда переважають лексичні засоби створення пейзажного образу. Найуживанішими стилістичними засобами виступають епітети та порівняння, що дозволяють впливати на емоції читача, зазначати місце і час дії, акцентувати кульмінацію, зображати місцевий колорит та створювати відповідну атмосферу. Для роману *“A Farewell to Arms”* Ернеста Хемінгуея характерним є використання широкої палітри синтаксичних засобів. Найчастіше автор звертається до полісиндетону та інверсії, які підкреслюють ідейно-художню функцію пейзажу, що проявляється у згубному впливі людини на світ природи.

Ключові слова: пейзаж, образ, художній твір, письменники-модерністи, стилістичні засоби.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗІВ ПРИРОДИ В СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ.....	6
1.1 Роль та місце словесного пейзажу в художньому тексті.....	6
1.2 Стилiстичний аспект створення словесного пейзажу.....	10
1.3 Типи та функції словесного пейзажу.....	15
1.4 Образ як один із способів відображення пейзажу в художньому тексті.....	21
РОЗДІЛ 2 ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ ПЕЙЗАЖУ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ.....	29
2.1 Особливості образного відтворення природи у творах письменників-модерністів.....	29
2.1.1 Змалювання природи у повісті Джозефа Конрада “Heart of Darkness”.....	30
2.1.2 Специфіка зображення природних явищ у романі Френсіса Скотта Фіцджеральда “The Great Gatsby”.....	40
2.1.3 Актуалізація образів природи у романі Ернеста Хемінгуея “A Farewell to Arms”.....	49
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60

ВСТУП

Словесний пейзаж (пейзажний опис) є одним із найважливіших компонентів художнього твору, що забезпечує цілісне сприйняття художньої дійсності і бере участь в організації композиції твору. Протягом багатьох років він був і залишається предметом численних наукових розвідок. Його вивченням займалися наступні науковці: М. Н. Епштейн, Ю. Ю. Худяєва, Т. Ф. Гостева, С. В. Зеленцова, О. А. Витрук та багато інших.

Актуальність роботи зумовлена потребою виявлення засобів, які забезпечують зв'язність і цілісність художнього тексту, а це передбачає розгляд окремих текстових компонентів, зокрема словесного пейзажу.

Об'єктом дослідження є образи природи у творах англомовних письменників-модерністів: *“Heart of Darkness”* Джозефа Конрада, *“The Great Gatsby”* Френсіса Скотта Фіцджеральда та *“A Farewell to Arms”* Ернеста Хемінгуея.

Предметом дослідження є способи лінгвального відтворення пейзажних образів за допомогою стилістичних засобів та визначення їх функцій у композиції художніх текстів модерністів.

Матеріалом дослідження слугували 60 текстових фрагментів, що містять описи природи, які було відібрано методом суцільної вибірки із творів англомовних письменників-модерністів.

Метою наукової розвідки є визначення найбільш вживаних стилістичних засобів для зображення образів природи в художньому тексті.

Реалізація поставленої мети обумовлює наступні конкретні **завдання** дослідження:

- систематизувати теоретичні погляди стосовно поняття «пейзаж» у філологічних студіях;
- визначити типи пейзажних описів в художньому тексті;
- уточнити поняття «образ»;

– з’ясувати та проаналізувати найуживаніші стилістичні засоби пейзажних описів та їх функції в повісті “*Heart of Darkness*” Джозефа Конрада та романах “*The Great Gatsby*” Френсіса Скотта Фіцджеральда і “*A Farewell to Arms*” Ернеста Хемінгуея.

Для досягнення поставленої мети й розв’язання конкретних завдань дослідження використовувалися наступні **методи**:

- описовий метод;
- метод узагальнення;
- індуктивний метод.

Наукова новизна одержаних результатів. У роботі розглянуто та схарактеризовано основні стилістичні особливості, типи і функції пейзажних описів, встановлено їх місце та роль у формуванні структури художніх текстів модерністів.

Теоретичне значення розвідки полягає у тому, що отримані висновки мають певну наукову цінність для лінгвостилістичного аналізу художнього тексту.

Практичне значення роботи зумовлено можливістю використання його результатів на семінарських та практичних заняттях з англійської мови.

Робота пройшла **апробацію** на 3х науково-практичних студентських конференціях. Результати дослідження представлено у 4 публікаціях:

1. Юрченко Д. О. Образне зображення природних явищ в художніх текстах англійських письменників модерністів і постмодерністів. *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2019»* : у 5 т. Запоріжжя : ЗНУ, 2019. Т. 2. С. 204–206.

2. Юрченко Д. О. Образне зображення природних явищ у романі Ернеста Хемінгуея «Прощавай, зброє!» *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2019»* : у 5 т. Запоріжжя : ЗНУ, 2019. Т. 2. С. 206–207.

3. Юрченко Д. О. Figurative Representation of Landscape in the Novel “A Farewell to Arms” by Ernest Hemingway. *The 1st young researchers`*

international Web Conference "Communication in the expanding intellectual space" : Czestochowa, 2019. P. 129–130.

4. Юрченко Д. О. Образи природи в художніх текстах англомовних письменників 20 століття. Різдвяні читання. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua* : Матеріали міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. С. 187–188.

Також робота була представлена на Всеукраїнському конкурсі студентських наукових робіт із германських мов (англійська, німецька) у 2019/2020 навчальному році, де посіла третє місце у другому турі.

Структура й обсяг роботи. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків та списку використаної літератури.

У вступі вказано загальні відомості про дане наукове дослідження, починаючи від умотивування теми, актуальності дослідження, об'єкту, предмету, мети, завдань, визначення теоретичного і практичного значення, та зазначення структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про художній твір та місце словесного пейзажу у ньому, особлива увага приділяється визначенню поняттям «пейзаж» та «образ», розглянуто питання класифікації, функціонування та стилістичного оформлення пейзажних образів у художніх творах.

Другий розділ містить власний аналіз образів природи у творах англійськомовних письменників ХХ століття, а саме: Джозефа Конрада "*Heart of Darkness*", Френсіса Скотта Фіцджеральда "*The Great Gatsby*" та Ернеста Хемінгуея "*A Farewell to Arms*".

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Список використаної літератури складається з 73 позицій (51 найменування вітчизняних і 22 найменування праць зарубіжних авторів), лексикографічних джерел (3 позиції) та джерел ілюстративного матеріалу (3 позиції).

Загальний обсяг роботи становить 68 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗІВ ПРИРОДИ В СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

1.1 Роль та місце словесного пейзажу в художньому тексті

Багато лінгвістів зверталися до проблеми визначення тексту. Вони однакові в тому, що текст як об'єкт лінгвістичного дослідження є явищем багатоаспектним та характеризується завершеністю, зв'язністю, літературною обробкою в залежності від типу документа та наявністю заголовку і ряду понад фразових єдностей, що характеризуються цілісністю та мають прагматичну установку [Гальперин 2008, с. 18]. У зв'язку із цим доцільним є зазначення його особливостей та встановлення місця словесного пейзажу у ньому.

Цілісність і зв'язність є основними ознаками тексту, де ціле складається із багатьох елементів, які функціонують як структурно-семантична єдність. Зв'язність стосується змістовної частини твору, тому що текст – це семантично обумовлена послідовність речень, що передає певну думку [Откупщикова 2003, с. 28]. Саме тому, ще однією ознакою виступає комунікативна направленість.

Зміст художнього тексту нерозривно пов'язаний із його формою. Вважається, що художній текст заснований на взаємодії різноманітних мовних засобів, що створюють цілісну композиційну структуру. Письменник намагається організувати словесний матеріал таким чином, щоб найкраще висловити певну художню ідею. Це вказує на те, що форма тексту, елементами якої є мова і композиція художнього твору, знаходиться в центрі уваги дослідників художнього тексту [Одинцов 1983, с. 78]. Для розуміння композиції необхідний аналіз складових

тексту, в ролі яких, в тому числі, може виступати пейзажний опис.

Дослідження взаємодіючих та взаємозалежних елементів тексту, де кожен компонент повинен розглядатися у зв'язку з іншими має надзвичайно важливе значення для того, щоб викликати у читача почуття текстової єдності та узгодженості, щоб він зрозумів наміри та світогляд автора [Lunkova 2016, p. 15]. Таким чином, текстове повідомлення розкривається через єдність та взаємодію композиції, вибору слів, авторського стилю та художніх образів, зокрема природних.

Варто зазначити, що художній текст можна розглядати як комунікативно спрямований вербальний твір, який володіє естетичною цінністю, виявленою в процесі його сприйняття [Веккесер 2015, с. 9]. Прагматична складова набуває значимість через естетичний вплив на читача, який досягається шляхом використання образності, що полягає у взаємодії мовних одиниць різних рівнів (як звукових та лексичних, так морфологічних і синтаксичних) [Купина 2013, с. 43]. Як зазначив В. В. Виноградов, у художній літературі розглядається специфіка словесних образів, тобто «образів, втілених у словесній тканині літературно-естетичного об'єкта, створених із слів і за допомогою слів» [Виноградов 1963, с. 94–95]. Мовні образи самі по собі не є ознакою художнього тексту. Крім того, художній текст не завжди ними рясніє. Мовні образи, як і взагалі мова, набувають художньої значимості тільки тоді, коли вони стають засобом втілення власне художнього змісту, зокрема характерів героїв художніх творів як результату художньо-творчого освоєння реальних характеристик життя. Вони вербалізуються за допомогою різних стилістичних прийомів [Борисова 2009, с. 22]. У художніх текстах поширеним є використання образів природи, що зумовлює актуальність їх дослідження.

Антропоцентричний підхід, який панує у науці, підвищує інтерес до пейзажу, оскільки зображення природного простору, так чи інакше, ставить питання про відносини людини зі світом в цілому [Витрук 2011]. Побутує думка, що пейзаж є самостійним літературним жанром. У зв'язку з питанням

про різні форми присутності природи в художньому творі виникає необхідність відмежовувати власне пейзаж від рис, елементів і мотивів пейзажності. Через це науковці розрізняють між собою пейзажну деталь, пейзажну картину та пейзажний твір. Пейзажною деталлю є засіб зображення, під яким мається на увазі троп, що виражає естетичну оцінку і позицію автора. Пейзажною картиною у традиційному розумінні є пейзаж, що виступає об'єктом опису. Пейзажний твір являє собою самостійну жанрову форму у поезії [Воронин 2017, с. 2]. Існування пейзажу як окремого літературного жанру все ще викликає багато запитань.

Більшість вчених зазначає, що пейзаж не є самостійним жанром літератури. Вважається, що основна відмінність мальовничого пейзажу від літературного полягає в тому, що перший є самостійним художнім жанром, тоді як другий не є відокремленим жанром. Він входить в якості складового елемента в твори різних прозових і віршованих жанрових форм (роман, повість, поема, ліричний вірш, розповідь) [Пигарев 2002, с. 6]. Подібний погляд поширений в енциклопедіях і словниках, де пейзаж трактується як зображення картин природи, що виконує в художньому творі різні функції залежно від стилю і методу письменника [Аксьонова 2010, с. 265; Тимофеева, Тураева 1974, с. 157]. Це вказує на те, що жанр тексту тяжіє над описом природи і не дозволяє йому функціонувати як самостійне ціле. Природа виступає невід'ємним елементом пейзажного простору, а словесний пейзаж є компонентом композиційної структури художнього тексту, та узгоджується з внутрішньою організацією того фрагмента, до якого він входить [Худяева 2005, с. 8]. Тому, пейзажний опис може розглядатися як відносно самостійне внутрішньотекстове утворення, для якого основними предметами зображення є картини природи.

Літературознавці пов'язують розвиток пейзажу із розвитком почуття природи у людини, яке властиве їй із найдавніших часів. Але як естетичне переживання, що пов'язане з усвідомленням законів світового, космічного життя і духовної діяльності людини, воно складалося поступово, століттями,

передавалося від одного покоління до іншого. Література і живопис відбили різні етапи осягнення людиною життя природи і самої себе [Шилина 2008, с. 5]. Так, наприклад, у стародавній літературі і фольклорі сили природи міфологізовані та персоніфіковані, а починаючи з XVIII століття вони почали доповнюватися рефлексією, що зумовило зміцнення позиції пейзажу у літературі. Для пейзажних описів XIX-XX століть характерним є те, що відбувається індивідуально-авторське відтворення і бачення природи. Образи англomовних романів цього періоду є результатом докладного спостереження за людиною і природою, що призводить до розвитку стійкого інтересу до точного відображення індивідуального емоційного стану у поєднанні із зображенням природи. Емотивна насиченість пейзажних деталей і описів в англomовному романі дозволяє простежувати виникнення, динаміку та трансформацію емоційних станів [Одноралова 2016, с. 105]. Таким чином, пейзаж допомагає сформувати індивідуальний авторський стиль.

Специфіка пейзажу полягає в тому, що він існує у двох смислових просторах. З одного боку, пейзаж є конкретно образно-стилістичною величиною і знаходиться в тісній взаємодії з поетикою всього тексту, виступаючи в оповіданні поряд з портретом, інтер'єром, діалогами дійових осіб. З іншого боку, пейзажний опис вміщує в себе образний зміст, який перетворює його зі звичайного фону оповідання у повноправний засіб вираження змісту твору, його основних ідей і часто авторської концепції в цілому [Иванова 2010, с. 78]. У нашому дослідженні ми звернули увагу на розкриття образного складника пейзажних описів.

Використання різних кольорів у образі природи відіграє важливу роль. Це, наприклад, може посилити таємничість і загадковість в тій чи іншій ситуації. Колір наштовхує на певний лад і створює особливу атмосферу, яка допомагає читачеві якнайповніше відчувати те, що відбувається у художньому творі. Так як кожен колір несе у собі певне смислове навантаження, то асоціації, які супроводжують кожен образ, залежать від самого читача. Але, слід зазначити, що, наприклад, такі темні кольори, як фіолетовий, темно-

синій, темно-зелений і чорний, в описі моря, неба і приміщень завжди створюють образ загадковості і таємничості. Вживання різного кольору в тій чи іншій ситуації з одним і тим же пейзажним образом (наприклад, морем) може створювати різну атмосферу – від спокою до тривоги [Маякова 2015, с. 132]. Використання кольорових пейзажів у структурі художнього твору, робить його неповторним і незабутнім для читача.

Таким чином, ми дійшли висновку, що художній твір характеризується цілісністю, зв'язністю змістової частини твору, комунікативною направленістю та образністю на усіх рівнях взаємодії мовних одиниць. Особливої уваги заслуговує дослідження місця пейзажу у структурі художнього твору. Погляди вчених значно відрізняються, проте ми поділяємо думку, що пейзаж є складовою частиною тексту, для якого основним є зображення образів природи. Пейзаж існує одразу у двох смислових просторах, адже він несе певне образно-стилістичне навантаження та містить образне значення, що дозволяє йому виражати основні ідеї художнього твору. Ми вирішили дослідити особливості створення образного складника пейзажного опису, що проявляється у використанні кольорів та різних стилістичних засобів, що буде розглянуто в наступному підрозділі.

1.2 Стилiстичний аспект створення словесного пейзажу

Важливу роль у розкритті образного складника пейзажу відіграє стилістика. Варто зазначити основні стилістичні засоби, які маркують пейзажні описи, здійснюють смислове представлення їх змісту та підтверджують думку, що образи природи є невід'ємними складовими композиційної структури художнього твору.

Одним із найпоширеніших стилістичних прийомів виступає епітет –

виразний засіб, в основі якого лежить виділення якості або ознаки описуваного явища. Він виражається через атрибутивні слова або словосполучення, що характеризують певне явище з точки зору його індивідуального сприйняття. Даний засіб виразності розглядається багатьма дослідниками як основний засіб вираження суб'єктивно-оцінного, індивідуального ставлення автора до описуваного явища. В результаті, за допомогою використання епітета створюється бажана реакція на висловлювання з боку читача [Гальперин 2008, с. 82]. Епітети спрямовані на яскравий, детальний опис місця дії та є виявом авторської суб'єктивності.

Вартою уваги є використання метафори у створенні образів природи. «Метафора – це фігура, що цілком ґрунтується на схожості одного предмета з іншим. Тому вона багато в чому споріднена із порівнянням: і звичайно ж, є ні що інше, як порівняння, виражене в скороченій формі» [Блер 2012, с. 153]. Широке використання метафори пояснюється тим, що письменники прагнуть відштовхнутися від буденного погляду на світ та не мислити в термінах широких класів. У метафорі вкладене імпліцитне протиставлення буденного бачення світу та незвичайного, яке розкриває індивідуальну сутність предмета. Вона відкидає приналежність об'єкта до того класу, в який він насправді входить, і стверджує включеність його в категорію, до якої він не може бути віднесений на раціональній підставі. Метафора прагне дотримуватися принципу одиницності. Виводячи назовні сутність предмета, метафора уникає плюралізму. Гарна метафора охоплює сукупність сутнісних характеристик об'єкта і не потребує доповнення [Арутюнова, Журина 1990, с. 17]. Вважається, що метафоричні співвідношення, які виникають у голові людини, не є випадковим, але вони обмежені життєвим досвідом. Регулярне виникнення суб'єктивних переживань та сенсомоторних реакцій у нашому житті, породжує нові зв'язки в нашій репрезентативній системі. Такі породжені досвідом зв'язки допомагають структурувати те, як ми думаємо [Johnson 1997]. Використання метафори при створенні пейзажного

образу допомагає письменнику апелювати до уяви або інтуїції читача, створювати уявлення про певні об'єкти та впливати на адресата.

Метафору не слід ототожнювати із порівнянням, яке вводиться в англomовний текст за допомогою сполучників “like” та “as”. Порівняння покликане виявити схожі риси у порівнюваних предметів, додаючи образу наочності, виразності і таємничості [Маякова 2014, с. 249]. Таким чином, предмет характеризується через порівняння із іншим, онтологічно неоднорідним об'єктом, внаслідок чого створюється новий суб'єктивний образ, відмінний від оригінального [Miller 1993, р. 373]. Використання порівнянь дозволяє письменникам описувати різноманітні асоціації, що виникають. Це нерідко призводить до створення цілих асоціативних рядів, які необхідні для виникнення повного образу.

Створення додаткової характеристики або інформації за допомогою образів природи можливе також завдяки метонімії, під якою розуміється така семантико-стилістична категорія, в основі якої лежить операція перейменування суміжних понять [Ахманова 1987, с. 436]. Метонімія, як і метафора, є частиною нашого повсякденного мислення. Вона ґрунтується на нашому досвіді, підпорядковується загальним і систематичним принципам та структурує наші думки та дії [Radden, Kövesces 2007, р. 335].

З прагматичної точки зору виділяють наступні види метонімії: *референтні, предикативні та ілокутивні метонімії* [Guan 2009, р. 180]. Слід зазначити, що тільки перші два види є поширеними у процесі створення образів природи.

Референтні метонімії пов'язують одне ціле з іншим. Вони можуть функціонувати синтаксично як підмети, додатки, предикативні та прийменникові звороти [Warren 2006, р. 5]. Прикладом референтної метонімії може слугувати речення: “*The ham sandwich is waiting for its check*” [Sweeper 2009, р. 107]. Мається на увазі не буквальне значення, що сандвіч з шинкою очікує, а скоріше людина, яка замовила його.

Формування пейзажу може відбуватися за рахунок *предикативних*

метонімії. Вони виступають протилежністю до референтних, бо не передбачають референтного зсуву, а зберігають первісне значення. Предикативну метонімію ще називають «нереференційною» або «граматичною метонімією» [Sweep 2009, p. 106]. Якщо розглядати наступне запитання: “Which airlines fly from Boston to Denver?”, то ми побачимо, що єдиним можливим висновком може бути те, що мова йде про пошук авіакомпаній, які пропонують рейси з Бостона до Денвера [Stallard 1993, p. 87–88]. Відповідати на таке запитання надаючи список рейсів від Бостона до Денвера точно не потребується.

Ілокутивні метонімії не є поширеними у створенні образів природи. Бо вони вказують на те, що один мовленнєвий акт замінює інший мовленнєвий акт, де перший є «засобом руху», а другий – ціллю [Li, Tang 2018, p. 2]. У відповідності з теорією мовленнєвого акту, ілокутивна сила – це розпізнавання слухачем спрямованого на нього ілокутивного наміру того, хто говорить. Якщо відбувається лише інформування адресата, то ілокутивна сила буде мінімальною [Соловцова 2013, с. 357]. Варто зазначити, що ілокутивним наміром називають практичний засіб руху до поставленої мети. Він може бути як осмисленим, так і інтуїтивним. Тип мовленнєвого акту визначає ілокутивна мета, яка є запланованим результатом спілкування [Вендлер 1985, с. 243]. Вважається, що вживання непрямої мови припускає виконання двох ілокутивних актів. Вторинний ілокутивний акт залежить від буквальної сили висловлювання, а первинний – узгоджується із задуманою силою, тобто ілокутивною силою [Searle 1975]. Як приклад ілокутивної метонімії можна навести наступне речення: “*I would like you to close that window*” [Panther, Thornburg 2003, p. 4]. Первинним ілокутивним актом виступає прохання зачинити вікно, що представлене за допомогою вторинного ілокутивного акту як побажання.

Далі охарактеризуємо синтаксичні засоби виразності художнього тексту, які визначають як стилістичні фігури. Їх використання може виконувати різні функції: прискорення або навпаки сповільнення описаний подій, емоційний

вплив на читача, акцентуація певних важливих моментів і так далі.

По-перше, хочемо зазначити таку стилістичну фігуру як інверсія. Це порушення звичайного розташування (порядку) складових речення, в результаті чого «переставлений» елемент речення виявляється виділеним і за рахунок цього привертає до себе увагу (набуває особливої психологічної або стилістичної конотації) [Ахманова 1987, с. 174]. Найчастіше такий прийом трапляється у поезії, де він забезпечує не лише смислове навантаження, а й відповідну ритмомелодику тексту. У прозовому творі, зокрема при створенні образів природи, інверсія прикрашає його та надає оригінального образного та стилістичного ефекту [Пухонська 2013, с. 105]. Нерідко можна побачити, що інверсія передає ставлення автора до героїв та їх емоційний стан.

Досить поширеним прийомом створення образів природи виступає повтор. Як стилістична фігура він заснований на повторюваності мовних одиниць у художньому тексті. Відбувається формування нових, естетичних знаків – так звані ключові слова або фрази, лейтмотиви. Вторинна поява фрази відправляє читача до першого її вживання, викликаючи переосмислення, виявляючи відмінності в значенні. Фразовий повтор є «засобом формального і смислового структурування тексту» [Коробейникова 1996, с. 111]. Повторюючи певні слова, фрази чи речення, письменник нагадує читачам про їх важливість, роблячи їх ключовими словами, фразами або реченнями тексту. Коли слово чи фраза повторюються не для логічного наголосу, а просто для того, щоб показати емоційний стан мовця, повтор також слід розглядати як стилістичний засіб [Kemertelidze, Manjavidze 2013, р. 3]. Це дозволяє письменнику апелювати до уяви та емоцій читача. Повторний опис образів природи може вказувати на тужливі або навпаки найщасливіші моменти життя героїв, що слугує розвитком подій або наближає кульмінацію.

Під час створення образів природи письменники можуть звертатися і до таких стилістичних засобів як асиндетон і полісиндетон. Вони є протилежними один одному. Полісиндетон – це послідовність чи ряд слів,

словосполучень чи зворотів, які пов'язані за допомогою неодноразового використання одного і того ж сполучника. Найпоширенішими сполучниками є “*and*” та “*or*”. Основний ефект полісиндетону полягає в уповільненні читання, щоб дати змогу читачу обдумати всю інформацію. Також полісиндетон створює відчуття нескінченності думок або подій, тому що усі описані події відбуваються одна за одною [Kolln 1999]. Асиндетон у свою чергу полягає в опущенні сполучників у ряді споріднених фраз або зворотів. Він додає реченням швидкості і ритму. Це викликає враження, що образ є неповним, наче щось залишилось поза увагою письменника. Речення із асиндетоном мають більше драматизму. Якщо асиндетон використовується для поєднання двох фраз, то це може створювати відчуття паралелізму, синонімічності чи наголошення на чомусь [Zimmer 2011]. Використання цих стилістичних засобів дозволяє не тільки створити фон для описаних подій, але і дати можливість читачам спрогнозувати можливу кульмінацію історії.

Таким чином, розкриття образного складника пейзажу передбачає стилістичний аналіз, який полягає у дослідженні стилістичних прийомів. Вони багато у чому визначають роль і функції образів природи, а також використовуються в якості засобів вираження ідейно-тематичного змісту твору. Стилiстичні засоби знаходяться у тісному зв'язку з особливостями змісту та ідеєю тексту, що дозволяє письменнику створювати незабутні словесні образи.

1.3 Типи та функції словесного пейзажу

Єдина класифікація пейзажів, як лінгвістами, так і літературознавцями, до сих пір не розроблена, оскільки лінгвістичне дослідження пейзажних образів передбачає можливість різноманітних підходів до досліджуваного явища [Головіна 2017, с. 649–651]. Проте, питання класифікації пейзажів

знаходить своє відображення у працях багатьох дослідників.

Одна із класифікацій була запропонована Н. Д. Івановою, яка вважає, що типологія описів природи повинна включати в себе три аспекти: 1) характер дійсної картини, що являється об'єктом зображення, в тому числі масштаб зображення, пов'язаний з кількістю і значимістю включених до картини предметів; 2) композиційну значимість пейзажу, його функції в залежності від місця розташування в тексті; 3) те чи інше переломлення суб'єктивного аспекту, що спирається на відмінність світобачення автора і персонажа [Іванова 2010, с. 77]. Таким чином, до уваги береться не тільки відображення дійсності, а і особливості її сприйняття автором та сенс, який він намагається передати через образи природи.

Пропонується розділяти пейзажні описи, ґрунтуючись на їхньому розташуванні в композиції художнього твору: *ініціальні; інтертекстуальні; фінальні* [Головіна 2017, с. 649–651]. Проте, ця класифікація не дає повної характеристики образів природи.

Тематична різноманітність також може стати основою типологічної класифікації. За цим критерієм виділяють: 1) *сільський пейзаж* – зображення сільських краєвидів; 2) *степовий пейзаж* – часто можна зустріти в українській літературі; 3) *лісовий пейзаж* – більш характерний для російської літератури; 4) *гірський пейзаж* – це опис гір та простору навколо них: неба, рослинності, місцевості та людського житла [Сідорцова 2011, с. 403–411]. Тематична різноманітність може допомогти автору передати особливості місцевості, яку він обрав для розгортання подій.

Цікавою є класифікація, що побудована на принципах *аналізу об'єму та локального розташування* образів природи у тексті. Дослідники виділяють наступні типи пейзажних описів: 1) *контурний, або штриховий* (являє собою короткий опис, до якого автор звертається лише один раз); 2) *дисперсійно-штриховий* (кілька штрихових пейзажних описів розподілені по всьому твору); 3) *компактно-дескриптивний* (пейзаж представлений однією об'ємною текстовою одиницею); 4) *дисперсійно-дескриптивний* (по всьому

тексту розсіяні докладні пейзажні описи) [Гостева 2007].

Якщо в основі класифікації покладено *жанрово-стильовий принцип*, то можна виділити: *величний* або *понурий* (пейзаж орієнтований на трансляцію сумно-мрійливих мотивів), *бурхливий* (пейзаж відрізняється динамікою і зміщенням основних його складових частин із звичних позицій, в чому відображається непереборна могутність сил природи) *тихий, таємничий* або *пустельний* пейзажі [Епштейн 1990, с. 144–155].

З точки зору *тема-рематичної організації* виділяють три типи пейзажних описів, що є характерними для англомовних романів.

1. *Описово-якісна характеристика*, для якої характерним є те, що рематичні частини його речень позначають ознаки і якості об'єктів та зазвичай виражаються прикметниками, сама природа яких зумовлює їх широке використання в контекстах даного типу, іменниками і словосполученнями з якісно-оцінною семантикою та якісними прислівниками. Дієслова зазвичай відіграють допоміжну роль і виражають наявність чи відсутність певної ознаки [Витрук 2011, с. 14]. Темою більшості таких речень є один об'єкт, якому дається ряд якісних характеристик, що містяться в рематичних компонентах.

2. *Опис-конкретизація*, що полягає у поступовому додаванні нових деталей. У цьому випадку можливі наступні варіанти розгортання тексту: а) рема попереднього речення стає темою наступного; б) розгортання тексту за допомогою паралельного приєднання елементів. При використанні такого способу до єдиної теми додаються рематичні компоненти шляхом паралельних зв'язків. Кожне наступне висловлювання не має ознак залежності від попереднього [Витрук 2011, с. 15].

3. *Опис блочного типу*. Гіпертемою є вся змальована територія. Як і у описі-конкретизації у даному типі відбувається додавання нових деталей, але вони зазвичай об'єднуються у тематичні блоки, які формують одне ціле. Між блоками є семантичний зв'язок [Витрук 2011, с. 15–16]. Варто зазначити, що при використанні даного типу опису, будь-який об'єкт може виступати

початковою точкою відліку.

Пейзажу у художньому творі довгий час відводилася другорядна роль. Він лише надавав інформацію про місце і час, коли відбувалася подія. Згодом образи природи починають прирівнюватися за значимістю до образів людей [Анисимова 2010, с. 181]. Зараз пейзажні образи виконують багато функцій в залежності від стилю автора, літературного напрямку (течії), методу письменника, а також роду й жанру твору. Більшість філологів сходяться на думці, що загальною функцією пейзажу все же залишається *представлення місця і часу дії*, що створює фон для сюжетних подій [Воронин 2017, с. 1–4]. Адже образи природи з'являються не випадково та часто мають вагоме композиційне значення.

Деякі лінгвісти вбачають у словесному пейзажі не просторову, а антропоцентричну направленість. Пейзажні описи художнього твору є антропоцентричними, оскільки вони являють собою авторське бачення природного світу, тобто відображають індивідуальну картину світу письменника, крім того, вони несуть риси національного бачення природних об'єктів, а також загальнолюдського, наднаціонального естетичного сприйняття і розуміння природного світу. Дане положення повністю погоджується із антропоцентричною моделлю мови, що розробляється в сучасній лінгвістиці тексту, згідно з якою всі мовні явища орієнтовані на людину, породжуються нею і існують в її сприйнятті [Анисимова 2010, с. 182]. У такому випадку пейзаж може слугувати *засобом характеристики персонажа* [Веккесер 2015, с. 20–21]. При цьому пейзаж може показувати як гармонію героя з природою, так і їх антагонізм. Адже пейзажні порівняння виступають як знак певних внутрішніх і зовнішніх властивостей людини. Найчастіше образи природи беруть участь в портретних описах як засіб представлення внутрішнього стану людини або ситуації.

Антропоцентричність також може проявлятися у передачі світосприйняття автора через призму образів природи. Це свідчить про те, що пейзаж може виступати як *форма присутності автора* (непряма оцінка героя

або подій, що відбуваються), адже в багатьох творах описи природи суб'єктивні [Чернец 2000, с. 232–233]. Виділяють два способи передачі авторського ставлення до того, що відбувається: 1) точка зору героя і автора співпадають; 2) опис природи, що поданий очима автора, «зачинений» для персонажів, які є носіями чужого автору світогляду [Сідорцова 2011, с. 407]. Реалізація даної функції можлива через активізацію креативності письменника у виборі індивідуально-авторських мовних засобів об'єктивізації концептів, що пов'язані зі світом природи. Для цього використовуються нестандартні епітети, до яких можна віднести назви відтінків кольорової гами “woolen sky”, “watery sun” та інші, незвичайні порівняння “elms green as the lettuce”, “the sun like a top of an orange” та інші, яскраві метафори “shower of meteors”, “cuffs of ice” та інші [Витрук 2011, с. 20]. Таким чином, образи природи можуть давати інформацію не лише про внутрішній світ персонажа, а і про особливості світосприйняття автора.

Образи природи можуть підкреслювати своєрідність конкретного художнього тексту. Репрезентація природи в кожному окремому творі художньої літератури робить його унікальним, оскільки знання автора про об'єктивну реальність детерміновані його власними намірами і установками, творчим задумом, світоглядом, концептуальними засадами літературно-художнього твору, ціннісними та іншими орієнтирами [Анисимова 2010, с. 184]. Це дозволяє створити індивідуалізовані образи природи, що передають суб'єктивне бачення автора.

З антропоцентричністю образів природи пов'язані такі функції словесного пейзажу, як психологічна, семіотична, функція розвитку дії, акцентуації кульмінації, ідейно-художня та естетична функції [Витрук 2011, с. 21]. Психологічна функція пейзажу полягає у впливі на емоції читача, а стан природи співвідноситься з певними людськими почуттями [Есин 2000, с. 81]. Що стосується семіотичної функції використання пейзажних образів, то слід зазначити, що природні явища набувають символічного значення [Кухаренко 2005, с. 139–140]. Так, наприклад, образ непогоди

може передавати душевні переживання героя та його самотність.

Окрім цього, пейзаж може виконувати функцію *розвитку дії* [Веккессер 2015, с. 21]. Нерідко автор використовує образи природи задля того, щоб читач міг обміркувати отриману інформацію та оцінити значимість подій, що відбулися. Таким чином, пейзаж може також виконувати функцію *акцентуації кульмінації* [Воронин 2017, с. 1–4]. Найчастіше динамічний пейзаж, що виражає різні метеорологічні процеси (вітер, гроза, буря, шторм), вказує на зміну розвитку в сюжеті. Саме тому пейзаж традиційно виступає атрибутом жанру «подорожей», а також творів, де основу сюжету становить боротьба людини з перешкодами [Чернец 2000, с. 232]. Подібна функція властива пейзажам, які вводяться в текст в найурочистіший і найважливіший момент і, тим самим, надають своєрідність композиції твору.

Вчені виділяють також *ідейно-художню функцію образів природи*. Вона полягає у вираженні соціальних, філософських, естетичних і етичних поглядів. Вдумливий аналіз природних явищ спонукає автора і його героїв до роздумів про різні аспекти природи і її взаємини із людиною [Зеленцова 2013, с. 38]. Так як пейзажні описи є повноцінними компонентами твору, то вони беруть участь в розкритті його теми і ідейного змісту.

Слід згадати й про *естетичну функцію* пейзажу, що відображає глобальні уявлення про світ природи. Залежно від естетичної функції пейзаж може бути: епічним; лірико-психологічним; історичним та філософським [Головіна 2017, с. 649–651].

Важливим є зазначення того факту, що образи природи можуть бути використані для *створення місцевого колориту*: зображення характерних рис місцевості, в якій відбуваються події [Головіна 2017, с. 649–651]. Так, в пейзажах англійських авторів багато описів зелених лугов, галявин, парків і садів з їх багатою рослинністю, обумовленої м'яким і вологим кліматом країни. Національна специфічність образів природи проявляється також і в особливостях сполучуваності епітетів, що позначають колір, з відповідними словами. Так, у пейзажних образах англійських авторів дуже широкий

спектр сполучуваності та високу частотність вживання мають прикметники “*pale*” та “*grey*”. Можливо, це пояснюється частими дощами і туманами, коли все навколо виглядає сірим [Витрук 2011, с. 22]. Розглядаючи функцію створення місцевого колориту слід звернути увагу на поняття «почуття природи». Воно характеризує світогляд людини тієї чи іншої національності по відношенню до природи в певну епоху, і відповідно, змінюється з плином часу. І. О. Шайтанов, трактує це поняття як основу класифікації літературного процесу. Він стверджує, що «відкриваючи природу», кожна національна культура відкриває себе і свою самобутність [Шайтанов 1991, с. 55]. Саме тому, надзвичайно важливо збагачувати художній твір образами природи, які передають місцевий колорит.

Дослідивши усі вищезгадані джерела, ми можемо зробити висновок, що не існує єдиної класифікації типів пейзажних образів. Нам здається досить вдалою класифікація, що побудована на принципах аналізу об'єму та локального розташування. Використання словесного пейзажу несе у собі багато функцій, а саме: представлення місця, часу і дії; психологічну; використовується, як форма присутності автора; акцентуацію кульмінації; створення місцевого колориту; ідейно-художню; естетичну; семіотичну. Це доводить той факт, що пейзажні образи є одними із найважливіших компонентів художнього твору.

1.4 Образ як один із способів відображення пейзажу в художньому тексті

Оскільки пейзажний опис вміщує в себе образне значення, то доцільним є дослідження поняття «образу», якому приділяється багато уваги у лінгвістиці.

До кінця першої половини ХХ століття вважалося, що образ займає

особливе місце у думках людини. Згодом дослідження цього поняття відбувалося у руслі об'єктивізму [Bergen, Lindsay 2007, p. 734]. Говорячи про образність з точки зору лінгвістики, ми не можемо не звернутися до такого поняття, як внутрішня форма, яке було введене у лінгвістичний вжиток у ХІХ столітті. Першим про внутрішню форму заговорив В. Гумбольдт. Його цікавила внутрішня форма мови, під якою він розумів систему понять, яка відображає особливості світогляду, закріплені зовнішньою формою мови. Тобто, в даному випадку мова йде про особливості світорозуміння тієї чи іншої нації: внутрішня форма мови виступає як світовідчуття [Гумбольдт 1985]. Дослідження В. Гумбольдта були взяті за основу розгляду поняття «образ» іншими науковцями.

О. О. Потебня продовжив вивчення терміну «образ», яке він також розкриває через призму виділення у слові внутрішньої форми, яка, на його думку, є центром образу. Вчений вважав, що в основі поетичного образу і внутрішньої форми слова лежить феномен свідомості, бо їхня конститутивна функція – це образотворення [Потебня 1985, с. 33]. О. О. Потебня вказує, що внутрішня форма слова є відношенням змісту думки до свідомості, бо вона показує, як уявляється людині її власна думка. Цим тільки можна пояснити, чому в одній мові може бути багато слів для позначення одного і того ж предмета, і навпаки, одне слово може позначати різні предмети. Згідно із його визначенням, образ – це зв'язок між зовнішньою та внутрішньою формами (значенням) [Потебня 1989, с. 98].

Важливо підкреслити, що поняття «образ» у працях О. О. Потебні є різноаспектним. Так, мовознавець використовує це поняття як рівнозначне поняттю «символ», що є засобом відображення дійсності. У такому випадку воно виступає вербальним репрезентантом певного ментального образу (словесного образу). Якщо образ виступає частиною символу, то мова йде про чуттєвий образ, який виділяє більшість дослідників у структурі символу [Щепанська 2012, с. 66]. Чуттєвий образ є основою для творення концепту, символу, метафори та інших лінгвістичних

категорій [Єлісеєва 2008, с. 101]. Отже, ми можемо зробити висновок, що поняття «образ» може трактуватися щонайменше у двох значеннях: ментальному (словесному) та чуттєвому.

Вчення О. О. Потебні неодноразово аналізувалися та інтерпретувалися іншими науковцями. Схожі думки можна побачити у працях Г. О. Винокура, який також розглядає дві форми слова (внутрішню та зовнішню). При цьому, він вказує, що «один зміст, який виражається в особливій звуковій формі, слугує формою іншого змісту, який не має особливого звукового змісту» [Винокур 1991, с. 28].

Дещо по-іншому інтерпретує думки О. О. Потебні І. Фізер. Він зазначає, що центральним компонентом структури художнього твору є образ, який створюється поступово та репрезентує комбінацію вибірково споріднених зображень, що містяться у семантично навантажених словах. І. Фізер розділяє погляди О. О. Потебні, що образ міститься у внутрішній формі слова [Фізер 1993, с. 42].

Побуває також думка, що словесний образ – це певний відрізок мовлення, що містить у собі образну інформацію, яка не є тотожною значенню окремих його елементів [Мороховский 1991, с. 37]. Якщо звернути увагу на роль сприйняття у створенні образів, то це поняття можна трактувати як таке використання мовних засобів, що робить можливим чуттєве сприйняття абстрактних понять [Гальперин 1981, с. 57]. Отже, образ допомагає зобразити ті явища, які неможливо побачити або відчутти.

Вагомий внесок у дослідження поняття «образ» зробив О. М. Черевченко, який зазначив, що образ є одним із складових концептуальної системи мислення людини. Він відіграє важливу роль у пізнанні дійсності та є «результатом особливого (художньо-суб'єктивного) пізнання дійсності, яке базується, з одного боку, на притаманній носіям певної етнолінгвокультури системі асоціативно-сміслових зв'язків з її загальнолюдськими і національно-специфічними елементами, а з другого, – характеризується суб'єктивізацією цих елементів» [Черевченко 2012, с. 26].

О. М. Черевченко досліджує формування чуттєвих образів, адже він розглядає концептуальну систему мислення людини, Як вже було згадано, прийнято вважати, що саме цей вид образів формує основу концепту.

Проте, співвідношення понять «образ» і «концепт» все ще залишається невирішеним. Адже досі не має єдиного визначення поняття «образ». Дослідники зазначають, що концепт – це образ, що є вираженим у мові. Концепт у художньому тексті характеризується нагромадженням різних семантичних конотацій. Це забезпечує цілеспрямоване створення образу, що підтверджує думку науковців про втілення концептів у літературній практиці в художніх образах, символах, метафорах [Вишневіська 2010, с. 11]. У нашому дослідженні ми не ототожнюємо ці поняття та досліджуємо особливості створення словесних образів природи.

Співвідношення понять «образ» і «символ» також викликає багато запитань. Вважається, що ці поняття не є тотожними, бо вони знаходяться в різних логічних відносинах [Лосев, 2001, с. 259]. Проте, символ – це завжди певний прояв образу, що є гранично сконцентрованим, основна функція якого не тільки заміщення або представлення певних предметів, але і вираз їх сутності та ідеї. Вважається, що символ – це вершина або найбільш досконалий і закінчений прояв образного пізнавального ставлення до дійсності [Рубцов 1991, с. 39]. Отже, образ і символ є нероздільними поняттями. Хоча, поняття «образ» можна вважати більш загальним, ніж поняття «символ».

Вчені зазначають, що при поєднанні образів і символів виникає складний семіотичний конструкт – образ-символ, який поділяється на два типи: індивідуально-авторський та закріплений у культурі. Останній тип є загальновідомим. Для його розуміння необхідно бути обізнаним у культурно-світоглядних традиціях народу. Індивідуально-авторські образи-символи у культурі не закріплені і набувають символізму безпосередньо у контексті. В образах-символах символ – це предмет, який виражається словом і має переносне значення. Це означає, що мовні та мовленнєві образи викликають

в читача певну асоціацію, яка щось символізує в переносному значенні. У таких випадках відзначають образну природу символу, проте його «образність» розуміється по-різному. Символ позначає наявність якогось сенсу, нероздільно пов'язаного з образом, але не тотожного йому [Белехова 2002, с. 145–146]. Таким чином, образ-символ є складним багатозначним семіотичним конструктом, який виникає при поєднанні символізму та вживанні різноманітних образних засобів: метафор, порівнянь, персоніфікацій, алюзій тощо. Правильне декодування змісту образів-символів сприяє більш ґрунтовній змістовній інтерпретації художнього тексту, тоді як нерозуміння символічної природи образів може призвести до зміни авторського задуму. Образи-символи здатні розширити змістову перспективу твору та дають змогу читачеві на основі авторських «підказок» і власних знань реконструювати ланцюг асоціацій, що зв'язує різні життєві явища [Хаботнякова 2015, с. 193]. Їх використання підкреслює змістову глибину образів.

Словесний образ не слід ототожнювати із сприйняттям. Образи часто описуються як «квазісенсорне переживання», що є подібним до феномену сприйняття. Проте, головна їх відмінність полягає у тому, що сприйняття є мимовільним та обов'язковим, у той час як декодування словесного образу може не відбутися [Carston 2018, р. 17]. Воно у певній мірі знаходиться під контролем читача і може відбуватися за бажанням.

Варто зазначити, що словесні образи вербалізуються у художньому тексті у вигляді тропів. Структура образу може бути різноманітною, адже він може передаватися як одним словом, так і займати цілий розділ чи охоплювати композицію всього роману [Арнольд 1981, с. 58]. Дослідження образної спроможності різних мовних одиниць показали, що слово має найбільший потенціал для створення образів. Проте, образність фонем (а саме алофонів і звуків) може відображатися за допомогою ономапопеї та алітерації; образність словосполучень – в предметному порівнянні; речення – як у слові, але референтом виступає типова або конкретна ситуація [Мезенин

1986, с. 52]. Тому, говорячи про способи створення образів, не слід обмежувати їх до використання слова і забувати про інші мовні одиниці.

Однією із найбільш важливих характеристик образу вважають його яскравість. Чим більше образ апелює до почуттів людини, які вона переживає у реальному житті, тим більшою є яскравість образу [Fazel 2015 р. 8–9]. Вона досягається шляхом залучення різних органів чуття людини.

Виділяють п'ять основних типів образів за способом сприйняття: візуальні (або зорові), запахові, смакові, дотикові та слухові [Kuzmichova 2014, р. 275]. Найпоширенішими є зорові образи. Письменники яскраво описують місцевість або людину таким чином, щоб читач міг уявити все так, ніби він це бачить насправді. Нерідко зоровий образ може доповнюватися запаховим, що покликаний пробудити в уяві людини спогади про пережиті відчуття. Недаремно кажуть, що аромат – це один із наших найсильніших зв'язків із минулим [Ваггон 2020]. Не треба його недооцінювати, адже вдало створений запаховий образ може вплинути на сприйняття читачем зображених подій. Дотикові образи описують те, якою є річ на дотик. А слухові – містять інформацію про звучання. Смакові образи покликані передати смак того, що зображається [Condliffe 2018]. Не дивно, що їх використовують переважно для описів прийомів їжі.

Вчені виділяють ще два типи образів: кінестетичні та суб'єктивні (або органічні). Суб'єктивні (або органічні) образи стосуються внутрішніх тілесних відчуттів, включаючи голод, спрагу та втому. Кінестетична образність покликана відтворити щось у русі. Кінестетичні образи розподіляють на декілька видів, що передають, яка річ на дотик, фізичний рух, внутрішні відчуття або, наприклад, температуру (як сонячне світло падає на якийсь предмет) [Evans, Dooley 2014, р. 6]. Це вказує на те, що письменники використовують ці образи не тільки для того, щоб передати фізичний рух, але і для зображення інтенсивності та глибини почуттів.

За смисловою узагальненістю образи поділяють на індивідуальні, характерні, типові, образи-мотиви, топоси та архетипи.

Індивідуальні або індивідуалізовані образи створені самобутньою уявою письменника і висловлюють міру його оригінальності і неповторності. Характерні образи розкривають закономірності суспільно-історичного життя, відображають звичаї, поширені в дану епоху і в даному середовищі. Типові образи мають вищий ступінь характерності, завдяки якій типовий (збірний) образ, вбираючи в себе суттєві особливості конкретно-історичних та соціально-характерних обставин, переростає в той же час межі своєї епохи і відображає загальнолюдські риси, розкриваючи стійкі, вічні властивості людської натури [Борисова 2009, с. 24]. Зазначені різновиди образів (індивідуальні, характерні, типові), як правило, створюються одним письменником в межах одного художнього твору.

Образи-мотиви, топоси та архетипи виходять за межі одного конкретного твору. Мотив – це образ, що повторюється в кількох творах одного чи багатьох письменників і виявляє творчі особливості письменника або цілого літературного напрямку, наприклад, мотив вітру або дощу. Топос – це образ, який характерний вже для цілої культури даного періоду або даної нації, наприклад: «світ як книга», «світ як театр», які є характерними для європейської культури доби Середньовіччя і Відродження. Образ-архетип містить в собі найбільш стійкі «схеми» або «формули» людської уяви, які проявляються як в міфології, так і в мистецтві на всіх стадіях його історичного розвитку. Архетипи утворюють постійний фонд сюжетів і ситуацій, що передається від письменника до письменника [Борисова 2009, с. 25]. Таким чином, ці типи образів є характерними для художніх текстів як одного письменника, так і багатьох поколінь.

Дослідження процесу закріплення словесних образів у пам'яті читача показали, що існують певні відмінності. Так, вчені виділяють предмети, які можна легко передати за допомогою ментальних образів, наприклад, собака чи стіл. Вважається, що вони мають високий рівень образного потенціалу. У той час як абстрактні явища, такі як правосуддя, чесність та інші, мають низький рівень образності. Було науково підтверджено той факт, що люди в

два рази краще запам'ятовують перший тип образів, ніж другий. Також, чим більш незвичайні образи, тим легше їх запам'ятовувати [Iftime, Varasteanu 2012, p. 758]. Не дивно, що у створенні образу важливу роль відіграє підтекст. Підтекст – це прихований сенс висловлювання, що впливає зі співвідношення словесних значень із контекстом. Зазвичай підтекст є засобом психологічної характеристики, але він може так само викликати і зорові образи. Можна сказати, що підтекст – це те, що знаходиться за межами як буквального, так і переносного значення слова [Борисова 2009, с. 21]. Таким чином, створення образів, що надовго залишаться у пам'яті читача – це одне із основних завдань, яке має ставити перед собою письменник.

Отже, поняття «образ» не має однозначного трактування у сучасній лінгвістиці. Ми підтримуємо ідеї О. О. Потебні про існування внутрішньої форми слова, у якій міститься образне значення. І в нашому дослідженні розуміємо образ як основну одиницю художньої форми, що втілює фрагмент художнього змісту, який постає у творі мистецтва сенсорно-наочно і створюється за допомогою виражально-зображальних засобів. Будь-який образ є результатом опосередкованого й трансформованого відображення реальної дійсності. Досі залишається невирішеним питання співвідношення понять «образ» і «концепт», «образ» і символ». Це може бути пов'язане із тим, що досі не має чіткого визначення поняття «образ». Для створення образів письменники застосовують п'ять відчуттів людини, що покликані допомогти людині якомога реалістичніше уявити описані події. Образи природи можуть бути розподілені за принципом смислової узагальненості на індивідуальні, характерні, типові, образи-мотиви, топоси та архетипи.

РОЗДІЛ 2

ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ ПЕЙЗАЖУ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

2.1 Особливості образного відтворення природи у творах письменників-модерністів

Модернізм – це сукупність естетичних шкіл і течій кінця XIX – першої половини XX ст., що характеризуються розривом з традиціями реалізму та іншими попередніми художніми напрямками [Голованова 1997].

Формування світовідчуття відбувалося під впливом Першої світової війни та різких побутових змін: збільшення міського населення, зростання швидкості комунікації та транспортування, поява хмарочосів та фабрик. Проте, цей період відзначився крахом людських надій та сподівань. Адже світ вже не міг бути таким, яким він був раніше [Beach 2003, p. 23]. Безсумнівно це знайшло своє відображення у художніх творах письменників-модерністів та у їх баченні образів природи зокрема.

Модерністи почали ставити під сумнів життєздатність старих форм. Вони використовують нові форми творів, у яких зображують похмурі картини повоєнного суспільства, які створюються за допомогою природних образів [Гречишкина 2017, с. 37]. Увага багатьох письменників-модерністів зосереджується на дрібних речах, в яких вони намагаються виявити новий зміст [Гаспаров 1996, с. 263]. Тому образи природи у їх творчості створюються за допомогою деталізації. Модерністи знаходяться у пошуку нових міфів, що здатні об'єднати розрізнений на частини світ та подолати відчуження людини від суспільства і природи. Практично письменники

даного періоду підкреслюють суб'єктивність сприйняття природи за допомогою великої кількості порівнянь [Гречишкіна 2017, с. 37–38].

Письменники уникають декоративності у зображенні природи. Похмура природа акцентує почуття туги, часто за допомогою тьмяних кольорів. Так, наприклад, сірий колір забарвлює розповідь у похмурі тони, створює певний емоційний ефект. Категорія кольору важлива для модерністів, які концентрують увагу не тільки на основних показниках спектра, але на розмаїтті відтінків, що додає описам природи достовірності [Гостева 2007, с. 15]. Письменники-модерністи вірять у важливість своєї наполегливої праці та шукають шляхи подолання кризової ситуації у суспільстві.

Пейзаж в творчості модерністів часто пов'язаний з образом міста. Багатьох модерністів об'єднує бажання знайти духовну основу для майбутнього існування людини. Вони стурбовані питанням знаходження місця людини в нестійкому світі, що постійно змінюється. Ця неоднозначність буття передається частим використанням образу скла, дзеркал та відображенням у воді [Гречишкіна 2017, с. 39]. Таким чином, образ природи, може бути підпорядкований завданню самовираження особистості письменника, який прагне за допомогою своєї творчості створити світ заново.

Для аналізу лінгвального створення пейзажного опису у художніх творах англomовних письменників періоду модернізму ми обрали романи Френсіса Скотта Фіцджеральда *“The Great Gatsby”*, *“A Farewell to Arms”* Ернеста Хемінгуея та повість *“Heart of Darkness”* Джозефа Конрада.

2.1.1 Змалювання природи у романі Джозефа Конрада *“Heart of Darkness”*. На початку двадцятого століття з'являється публікація повісті Джозефа Конрада *“Heart of Darkness”*. Вважається, що за її основу були взяті особисті щоденники письменника із його подорожі рікою Конго. На початку повісті ми зустрічаємо команду моряків. Серед них є досить незвична

людина – Чарльз Марлоу. Він розповідає історію, яка трапилася із ним у Центральній Африці. Головний герой влаштовується на роботу до компанії, яка займається видобутком слонової кістки. Він долає важкий шлях, щоб забрати товар та вивезти найуспішнішого агента компанії, містера Курца, який захворів. У Африці Чарльз зустрічається із багатьма проблемами, зокрема із експлуатацією темношкірого населення та байдужістю до людського життя. Повість може сприйматися як розповідь про подорож Чарльза Марлоу у серце Африки, але її відрізняє така складність організації, що вона розглядається як філософська повість.

Початок твору розкриває перед нами краєвид, що оточував моряків на річці Темзі. Автор використовує різноманітні стилістичні прийоми, що дозволяють йому відтворити усе до найдрібніших деталей: *“The sea-reach of the Thames stretched before us like the beginning of an interminable waterway. In the offing the sea and the sky were welded together without a joint, and in the luminous space the tanned sails of the barges drifting up with the tide seemed to stand still in red clusters of canvas sharply peaked, with gleams of varnished sprits. A haze rested on the low shores that ran out to sea in vanishing flatness. The air was dark above Gravesend, and farther back still seemed condensed into a mournful gloom, brooding motionless over the biggest, and the greatest, town on earth”* [Conrad 2009, p. 2]. На лексичному рівні Дж. Конрад прибігає до використання порівняння *“like the beginning of an interminable waterway”* та епітетів *“luminous space”*, *“varnished sprits”*, *“a mournful gloom”*, що додають образу яскравості. Також ми зустрічаємо алітерацію (повторення звуку [s]), що є фонетичним засобом створення художніх образів. Вона допомагає передати шум води, яка оточує моряків, ніби переносячи читача на борт корабля та перетворюючи його на свідка описаних подій.

Важливе місце у структурі своєї повісті Дж. Конрад приділяє образу ріки Темзи: *“And at last, in its curved and imperceptible fall, the sun sank low, and from glowing white changed to a dull red without rays and without heat, as if about to go out suddenly, stricken to death by the touch of that gloom brooding*

*over a crowd of men. Forthwith a change came over the waters, and the serenity became less brilliant but more profound. The old river in its broad reach rested unruffled at the decline of day, after ages of good service done to the race that peopled its banks, spread out in the **tranquil** dignity of a waterway leading to the uttermost ends of the earth”* [Conrad 2009, p. 3]. Як ми бачимо, автор описує захід сонця над рікою із особливим трепетом та повагою. Здається, що для нього це значно більше, ніж водойма. Він поєднує лексичні та синтаксичні засоби для передачі своїх відчуттів. Порівняння “*as if about to go out*” та епітети “*glowing white*”, “*the tranquil dignity*” додають урочистості моменту. Інверсія та полісидетон також спрямовані на формування у читача враження чогось величного або навіть казкового.

Письменник наділяє свого головного героя зачарованістю ріками. Його манить ріка Конго, яка і стає причиною подорожі Чарльза до Африки: “*But there was in it one river especially, a **mighty big** river, that you could see on the map, resembling an **immense** snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over a **vast** country, and its tail lost in the depths of the land. And as I looked at the map of it in a shop-window, it fascinated me **as a snake would a bird – a silly little bird**”* [Conrad 2009, p. 5]. Щоб передати одержимість героя рікою Конго автор використовує епітети “*a mighty big river*”, “*an immense snake*”, “*a vast country*”, “*a silly little bird*” та порівняння “*as a snake would a bird*”. Асиндетон пришвидшує розповідь, що створює враження миттєвого заволодіння ріки думками головного героя. Для Марлоу світ ніби перестає існувати, уся його увага була прикута до могутньої ріки. Даний образ виконує функцію розвитку дії, адже саме він стає тією відправною крапкою, коли герой вирішує влаштуватися на роботу та побачити ріку власними очима.

Плавання не змусило на себе довго чекати. Чарльз розглядав берег Конго із особливою зацікавленістю: “*This one was almost featureless, **as if still in the making**, with an aspect of **monotonous** grimness. The edge of a colossal jungle, so dark-green as to be almost black, fringed with white surf, ran straight,*

like a ruled line, far, far away along a blue sea whose glitter was blurred by a creeping mist. The sun was fierce, the land seemed to glisten and drip with steam” [Conrad 2009, p. 5]. Поєднання таких стилістичних прийомів як порівняння “*as if still in the making*”, “*like a ruled line*” та епітетів “*monotonous grimness*”, “*a creeping mist*” із асиндетоном підкреслює зачарованість та бажання головного героя побачити все за лічені хвилини.

Перед героєм відкриваються жахливі картини тяжкої праці місцевого населення. Знецінення людського життя змінює відношення Марлоу до навколишньої природи. Тепер усе перестає бути таким заворожуючим та хвилюючим як це було раніше: “*We called at some more places with farcical names, where the merry dance of death and trade goes on in a still and earthy atmosphere as of an overheated catacomb; all along the formless coast bordered by dangerous surf, as if Nature herself had tried to ward off intruders; in and out of rivers, streams of death in life, whose banks were rotting into mud, whose waters, thickened into slime, invaded the contorted mangroves, that seemed to writhe at us in the extremity of an impotent despair*” [Conrad 2009, p. 8]. Лексичними прийомами, які допомагають автору створити даний образ, є: оксиморон “*the merry dance of death and trade*”, “*streams of death in life*”, порівняння “*as of an overheated catacomb*”, “*as if Nature herself had tried to ward off intruders*” та персоніфікація “*Nature*”. Надання природі ознак живої людини підкреслює той факт, що їй не має від кого чекати на допомогу. Природа сама повинна показати людям, що вони переходять межу. Так проявляється ідейно-художня функція даного образу природи – нищівний вплив людини на світ природи. Загострення цих відносин вдало зображені за допомогою порівняння та оксиморону. Відбувається ніби гра життя та смерті, адже одні люди знецінюють природу та життя інших задля наживи. Така ситуація аж ніяк не приносить задоволення головному герою повісті. Саме тому автор використовує асиндетон, щоб пришвидшити розповідь. Це створює враження, ніби Марлоу прагне забути усе побачене, як страшний сон.

На своєму шляху головному герою доводиться бачити результати людської діяльності у Африці: *“Paths, paths, everywhere; a stamped-in network of paths spreading over the empty land, through the long grass, through burnt grass, through thickets, down and up chilly ravines, up and down stony hills ablaze with heat; and a solitude, a solitude, nobody, not a hut. The population had cleared out a long time ago”* [Conrad 2009, p. 11–12]. Розпач Марлоу підкреслює використання повторів *“paths”*, *“solitude”*. Виникає враження, що побачене доводить його до божевілля. Можливо саме через це автор вживає еліпсис, паралелізм та асиндетон. Ці синтаксичні прийоми додають емоційності образу та дозволяють зосередити увагу на ситуації, яка утворилася у Африці після розгортання там бізнесу із видобутку слонової кістки.

Письменник звертається до опису природи під час розмови Марлоу з одним із агентів. Це вказує на той факт, що головний герой не був зацікавлений у спілкуванні, його не хвилювали проблеми людей, які довели місцевість до такого жахливого стану: *“The moon had spread over everything a thin layer of silver – over the rank grass, over the mud, upon the wall of matted vegetation standing higher than the wall of a temple, over the great river I could see through a sombre gap glittering, glittering, as it flowed broadly by without a murmur. All this was great, expectant, mute, while the man jabbered about himself”* [Conrad 2009, p. 15–16]. Поєднання таких стилістичних прийомів як паралелізм та анадиплосис *“...a sombre gap glittering, glittering, as it flowed broadly...”* перетворюють образ природи у потік свідомості. Головний герой описує у своїх думках усе, що бачить перед собою. Для нього це можливість уникнути беззмістовних розмов.

Корабель Марлоу потребував ремонту, що відтягувало його зустріч із містером Курцом. У цьому йому допомагала його команда. Уночі вони стали свідками наступного образу природи: *“We stopped, and the silence driven away by the stamping of our feet flowed back again from the recesses of the land. The great wall of vegetation, an exuberant and entangled mass of trunks, branches,*

leaves, boughs, festoons, motionless in the moonlight, was like a rioting invasion of soundless life, a rolling wave of plants, piled up, crested, ready to topple over the creek, to sweep every little man of us out of his little existence. And it moved not. A deadened burst of mighty splashes and snorts reached us from afar, as though an ichthyosaurus had been taking a bath of glitter in the great river” [Conrad 2009, p. 17–18]. Нічний пейзаж здавався Марлоу одночасно чаруючим і дещо лякаючим, що підтверджує використання порівнянь “*like a rioting invasion of soundless life*”, “*as though an ichthyosaurus had been taking a bath of glitter in the great river*”. Також ми зустрічаємо у цьому образі асиндетон, який покликаний пришвидшити опис та додати емоційного забарвлення.

Плавання до містера Курца виявилось досить хвилюючим для головного героя. Він хотів поговорити із ним, але переживав, що може не встигнути цього зробити. Марлоу ніби забуває про усі проблеми та прагне якнайшвидше дістатися місця перебування Курца. Саме тому автор звертається у наступному образі природи до використання асиндетону: “*Going up that river was like traveling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. The air was warm, thick, heavy, sluggish. There was no joy in the brilliance of sunshine. The long stretches of the waterway ran on, deserted, into the gloom of overshadowed distances. On silvery sand-banks hippos and alligators sunned themselves side by side*” [Conrad 2009, p. 20]. Можна помітити, що простір, який зустрічався на шляху нашому герою, не був зруйнований цивілізацією, що підкреслюють порівняння “*like traveling back to the earliest beginnings of the world*” та епітети “*overshadowed distances*”, “*silvery sand-banks*”.

Марлоу із командою просувався все далі на своєму кораблі: “*The reaches opened before us and closed behind, as if the forest had stepped leisurely across the water to bar the way for our return. We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness. It was very quiet there. At night sometimes the roll of drums*

behind the curtain of trees would run up the river and remain sustained faintly, as if hovering in the air high over our heads, till the first break of day” [Conrad 2009, p. 21]. Автор використовує порівняння “*as if the forest had stepped leisurely across the water to bar the way for our return*”, “*as if hovering in the air high over our heads*”, які можуть вказувати на той факт, що Марлоу починав звикати до місцевих звичаїв. Він вже не так гостро реагував на тяжку працю темношкірого населення, а смерть робітників не викликала у нього жаху, як це було на початку подорожі. Дж. Конрад звертається до алітерації (повторення звуку [h]): “**h***overing in the air high over our heads*”. Це дозволяє йому створити звуковий образ та передати тишу ночі.

Плавання видавалося досить спокійним. Здавалося, що ніщо не може порушити спокій та завадити дістатися місця перебування містера Курца: “*The current ran smooth and swift, but a dumb immobility sat on the banks. The living trees, lashed together by the creepers and every living bush of the undergrowth, might have been changed into stone, even to the slenderest twig, to the lightest leaf. It was not sleep – it seemed unnatural, like a state of trance. Not the faintest sound of any kind could be heard*” [Conrad 2009, p. 23]. Алітерація (повторення звуку [l]) додає мелодійності образу та дозволяє виконувати функцію впливу на читача, створюючи враження безтурботного плавання. Порівняння “*like a state of trance*” підкреслює, що Марлоу також перебуває у спокої та насолоджується подорожжю.

Марлоу довелося стати за штурвал після нападу місцевого населення та взяти все у свої руки: “*It was the only thing of the kind; but as we opened the reach more, I perceived it was the head of a long sand-bank, or rather of a chain of shallow patches stretching down the middle of the river. They were discoloured, just awash, and the whole lot was seen just under the water, exactly as a man's backbone is seen running down the middle of his back under the skin. Now, as far as I did see, I could go to the right or to the left of this. I didn't know either channel, of course*” [Conrad 2009, p. 25–26]. Можна помітити, що Марлоу не розгубився та діяв досить рішуче. Він порівнює ріку та її притоки із

людським хребтом “*as a man's backbone is seen running down the middle of his back under the skin*”. Це вказує на те, що усе для нього було зрозумілим та закономірним. Нічого не відволікало його від плавання.

Загалом можна сказати, що головний герой проявив себе вправним капітаном. Він зміг оминати усі небезпечні потоки: “*No sooner had we fairly entered it than I became aware it was much narrower than I had supposed. To the left of us there was the long uninterrupted shoal, and to the right a high, steep bank heavily overgrown with bushes. Above the bush the trees stood in serried ranks*” [Conrad 2009, p. 26]. Інверсія дозволяє підкреслити складність та неочікуваність маршруту. Для Марлоу він був невідомим, бо це було його перше плавання до місця, де мав би бути містер Курц.

Марлоу зустрічає російського моряка, який повідомив йому про владу Курца над місцевим населенням. Розповідь супроводжується описом тихої ночі: “*His voice lost itself in the calm of the evening. The long shadows of the forest had slipped downhill while we talked, had gone far **beyond the ruined hovel, beyond the symbolic row of stakes**. All this was in the gloom, while we down there were yet in the sunshine, and the stretch of the river abreast of the clearing glittered in a still and dazzling splendour, with a murky and overshadowed bend above and below. Not a living soul was seen on the shore. The bushes did not rustle*” [Conrad 2009, p. 34–35]. Звуковий образ створений за допомогою алітерації (повторення звуку [s]), що підкреслює тишу, яка панує навкруги. Такі моменти нашоухують головного героя на роздуми про постать містера Курца, адже він бачив, яку відданість проявляє цей моряк до нього. На синтаксичному рівні ми зустрічаємо паралельну конструкцію “*beyond the ruined hovel, beyond the symbolic row of stakes*”, що ніби розширює зображену місцевість та надає більше простору для думок.

Зустріч із містером Курцом вплинула на уявлення Марлоу про життя у цій місцевості. Головний герой побачив причину, через яку місцеве населення боготворило його нового знайомого. Він не став засуджувати його методи виживання та навіть був єдиною людиною, яка підтримала такий

уклад життя: *“I kept to the track though – then stopped to listen. The night was very clear; a dark blue **space, sparkling with dew and starlight, in which black things stood very still. I thought I could see a kind of motion ahead of me. I was strangely cocksure of everything that night**”* [Conrad 2009, p. 38]. Марлоу пішов за містером Курцом, коли той уночі покинув корабель. Алітерація, що проявляється у повторенні буквосполучень [st], [sp], які передають звуки, що виникають, коли хтось намагається пройти через хащі. Такий стилістичний прийом як асиндетон у даному випадку може підкреслювати наростання хвилювання головного героя по мірі наближення до містера Курца. Адже він відчував, що скоро зможе дізнатися більше про життя цього агента компанії.

Через хворобу містера Курца його треба було забрати із тієї місцевості, у якій він проживав. Це спричинило занепокоєння серед місцевого населення: *“When next day we left at noon, the crowd, of whose presence behind the curtain of trees I had been acutely conscious all the time, flowed out of the woods again, filled the clearing, covered the slope with a mass of **naked, breathing, quivering, bronze bodies. I steamed up a bit, then swung down stream, and two thousand eyes followed the evolutions of the splashing, thumping, fierce river-demon beating the water with its terrible tail and breathing black smoke into the air**”* [Conrad 2009, p. 39]. Створення даного образу відбувається завдяки поєднанню різних стилістичних прийомів, а саме: на лексичному рівні – епітетів *“naked, breathing, quivering, bronze bodies”*, *“splashing, thumping, fierce river-demon”*, метафори *“river-demon beating the water with its terrible tail and breathing black smoke into the air”* та метонімії *“two thousand eyes”*, а на синтаксичному – асиндетону. Усі ці засоби відображають, як місцеве населення сприймало порятунок містера Курца. Для них це було напевно що якимось жахом, адже вони вважали Курца своїм провідником, кимось подібним до Бога. Через особливості їхнього побуту, пароплав здавався для них чимось незвичайним та лякаючим. Саме через це автор метафорично називає його *“river-demon”*.

Плавання Марлоу до станції показало йому, що люди, яких він вважав

дикунами із самого початку, мають більше людяності, ніж його товариші: *“The long reaches that were like one and the same reach, monotonous bends that were exactly alike, slipped past the steamer with their multitude of secular trees looking patiently after this grimy fragment of another world, the forerunner of change, of conquest, of trade, of massacres, of blessings”* [Conrad 2009, p. 40]. Місцевість, яка їх оточувала, була незмінною і у цьому була її краса. Автор підкреслює це завдяки використанню порівняння *“like one and the same reach”*. Також зустрічаємо у даному образі паралелізм *“of another world, the forerunner of change, of conquest, of trade, of massacres, of blessings”*, який підкреслює, що поява добувачів слонової кістки у цьому регіоні ускладнювала життя усім іншим, як людям, так і природі.

Дж. Конрад закінчує свою повість образом морського пейзажу: *“The offing was barred by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky – seemed to lead into the heart of an immense darkness”* [Conrad 2009, p. 46]. Автор використовує епітети *“the tranquil waterway”*, *“an immense darkness”*, що можуть підкреслювати спокій душі Марлоу після того, як він усе розповів своїм товаришам. Душа людини, як і його власна, здається йому чимось невідомим. І тільки такі ситуації, у які він потрапив із Курцом, дають можливість заглибитися у потаємні закутки душі та зрозуміти, хто ти є насправді.

Таким чином, Дж. Конрад використовує у своїй повісті *“Heart of Darkness”* наступні стилістичні засоби на лексичному рівні: епітети, порівняння, оксиморон, персоніфікацію, повтори, анадиплосис, метафори та метонімію, на синтаксичному рівні: інверсію, полісиндетон, асиндетон, еліпсис та паралелізм, а на фонетичному – алітерацію. Варто зазначити, що лексичні засоби створення образів природи переважають у даному творі. Найчастіше можна зустріти порівняння та епітети. Це може бути пов'язане із тим, що автор прагнув досягти високої емоційності своєї повісті. У більшості випадків образи природи представляють собою докладні описи, які

з`являються протягом усього художнього твору та виконують топографічну функцію або служать розвитком дії.

2.1.2 Специфіка зображення природних явищ у романі Френсіса Скотта Фіцджеральда “The Great Gatsby”. Роман “*The Great Gatsby*” Френсіса Скотта Фіцджеральда був вперше опублікований у 1925 році. У його центрі – любовна лінія із детективною та трагічною розв’язкою. Дії відбуваються після Першої світової війни, коли економіка США пішла вгору, а «сухий закон» допоміг розбагатіти людям, які незаконно продавали алкоголь. Саме у такому бізнесі був задіяний головний герой твору – Джей Гетсбі. Його історію розповідає Нік Каррауей, який є троюрідним братом Дейзі, жінки, у яку закохався Джей ще до початку війни. Закоханим не судилося бути разом, адже Дейзі вийшла заміж. Проте, Джей Гетсбі не втрачає надії повернути кохану та робить для цього усе, що в його силах.

Події розгортаються протягом літнього періоду. Для його зображення письменник використовує різноманітні стилістичні засоби. Розглянемо їх докладніше. Так, Нік Каррауей зазначає, що: “... *with the sunshine and the great bursts of leaves growing on the trees – just as things grow in fast movies – I had that familiar conviction that life was beginning over again with the summer*” [Fitzgerald 2004, p. 6]. Ф. С. Фіцджеральд використовує порівняння “*as things grow in fast movies*”, що підкреслює швидкоплинність життя та створює атмосферу для описаних далі подій. Можливо, для розповідача літо виступає тією порою року, яка покликана наповнити життя енергією до нових звершень.

Нік описує місцевість, у якій він винаймає будинок: “*Twenty miles from the city a pair of enormous eggs, identical in contour and separated only by a courtesy bay, jut out into the most domesticated body of salt water in the Western Hemisphere, the great wet barnyard of Long Island Sound. They are not perfect ovals – like the egg in the Columbus story, they are both crushed flat at the*

contact end – but their physical resemblance must have been a source of perpetual confusion to the gulls that fly overhead” [Fitzgerald 2004, p. 7]. Письменник використовує наступні стилістичні засоби: епітети: “*enormous*”, “*crushed flat*”, порівняння “*like the egg in the Columbus story*”, метафору “*wet barnyard*” та сарказм “*their physical resemblance must have been a source of perpetual confusion to the gulls*”. Використання епітету “*enormous*” підкреслює багатство світу природи навколо будинку. Автор метафорично поєднує густо заселену територію із скотним двором, що може вказувати на іронічне відношення Ніка до такого скупчення людей в одному місці. Паралелізм, який є синтаксичним прийомом, підкреслює той факт, що у розповідача ця зразкова охайність не викликає жодного захоплення. Також автор вдається до використання еліпсису “*Twenty miles from the city a pair of enormous eggs*” – опущення головного члена речення (присудка), що допомагає зосередити увагу на зображенні навколишнього світу. Разом із тим ми бачимо, як на тлі природи виростає величезний маєток Гетсбі: “*The one on my right was a colossal affair by any standard – it was a factual imitation of some Hôtel de Ville in Normandy, with a tower on one side, spanking new under a thin beard of raw ivy, and a marble swimming pool and more than forty acres of lawn and garden. It was Gatsby’s mansion*” [Fitzgerald 2004, p. 7]. Використання таких епітетів як “*colossal*” та “*spanking new*” підкреслює розкішність життя Гетсбі. Створення враження нескінченності володінь Джея стає можливим за допомогою полісиндетону. Здається, ніби будуть з’являтися все нові і нові деталі його помешкання.

Ще одним місцем дії служить будинок Б`юкененів та його околиці: “*The lawn started at the beach and ran toward the front door for a quarter of a mile, jumping over sun-dials and brick walks and burning gardens – finally when it reached the house drifting up the side in bright vines as though from the momentum of its run. The front was broken by a line of French windows, glowing now with reflected gold, and wide open to the warm windy afternoon...*” [Fitzgerald 2004, p. 9] У даному образі ми бачимо поєднання

лексичних і синтаксичних прийомів, що спрямовані на підкреслення статків родини Б'юкененів. Так, Ф. С. Фіцджеральд вдається до використання епітетів *"bright vines"*, *"wide open"*, порівняння *"as though from the momentum of its run"*, персоніфікації газону, на що вказують такі дієслова: *"started"*, *"jumping over"*, *"reached"*. За допомогою цього письменник намагається показати величезний розмір володінь родини, адже складається враження, що територія Б'юкененів повсюди. Синтаксичний рівень створення даного образу природи представлений полісиндетоном, що дозволяє автору сповільнити дію, аби читач міг повна оцінити світ розкоші.

Милування природою та статками героїв роману переривається зображенням життєвих обставин звичайних людей. По дорозі до Нью Йорка Нік стає свідком тяжкої праці на «фантастичній фермі», як він сам метафорично називає цю місцевість. *"About half way between West Egg and New York the motor-road hastily joins the railroad and runs beside it for a quarter of a mile, so as to shrink away from a certain desolate area of land. This is a valley of ashes – a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and finally, with a transcendent effort, of men who move dimly and already crumbling through the powdery air"* [Fitzgerald 2004, p. 26]. Використання метафори *"a fantastic farm"*, порівняння *"like wheat into ridges"*, епітету *"a transcendent effort"* та персоніфікації вугілля дозволяють зобразити життя простих людей. Персоніфікація вугілля перетворює його на окремого учасника подій, що ніби контролює життя оточуючих людей. Письменник використовує полісиндетон, який дозволяє читачу розгледіти важку працю робітників, які далекі від розкішних будинків, вечірок та проблем багатіїв. Саме на тлі такого пейзажу ми зустрічаємо один із головних символів роману: *"But his eyes, dimmed a little by many painless days, under sun and rain, brood on over the solemn dumping ground"* [Fitzgerald 2004, p. 26]. На лексичному рівні своєрідної урочистості моменту додає епітет *"solemn"*. Мова йде про погляд доктора Еклберга на напівстертому дощем і сонцем

рекламному плакаті. Йому не страшні ніякі зміни погоди. Це ніби погляд Бога, який слідкує за усім, що відбувається на землі.

У романі можна зустріти детальний опис вечірок, які влаштував Гетсбі. Усі вони супроводжуються образами природи, які є центром нашого дослідження: *“In his blue gardens men and girls came and went like moths among the whisperings and the champagne and the stars”* [Fitzgerald 2004, p. 43]. Нік порівнює людей із метелями (нічними мотілями). Із цього ми можемо зробити висновок, що вони з’їжджалися до будинку Гетсбі, ніби метелики злітаються на світло. Полісиндетон настановує на думку, що на вечірках усе навколо: і розкіш, і природа, грає за правилами господаря. Людям лише залишається насолоджуватися усім цим. Проте, серед такого галасу автор знаходить час і для зображення поступового приходу пізньої ночі: *“The moon had risen higher, and floating in the Sound was a triangle of silver scales, trembling a little to the stiff, tinny drip of the banjos on the lawn”* [Fitzgerald 2004, p. 51]. Письменник використовує метонімію *“tinny drip of the banjos”*, щоб зосередити увагу на природі, а не на скупченні людей. У цей час вони ніби перестають існувати, а залишаються лише музика та місячне сяйво.

Після знайомства на вечірці із головним героєм своєї розповіді, містером Гетсбі, Нік повертається до свого будинку. Але, його увагу привертає наступна картина *“A wafer of a moon was shining over Gatsby’s house, making the night fine as before, and surviving the laughter and the sound of his still glowing garden. A sudden emptiness seemed to flow now from the windows and the great doors, endowing with complete isolation the figure of the host, who stood on the porch, his hand up in a formal gesture of farewell”* [Fitzgerald 2004, p. 61]. У цьому образі природи можна побачити наступні стилістичні засоби: метафору *“A wafer of a moon”* та епітет *“glowing garden”*. Автор метафорично називає місяць вафлею. Із цього ми можемо зробити висновок, що тієї ночі був повний місяць, який зазвичай символізує самотність. Вдало підібраний епітет *“glowing garden”* виступає ще одним джерелом світла тієї ночі. Але, він викликає зовсім протилежні емоції у порівнянні із місячним сяйвом.

Даний епітет асоціюється із чимось казковим та таємничим. Виникає враження, що галас цих «сяючих садів» – це та незвичайна реальність, яка була штучно створена для Дейзі. У цьому, здавалося б незначному пейзажі, Ф. С. Фіцджеральд акцентує увагу на звуках, а точніше на їх відсутності, що вдається підкреслити завдяки алітерації (повторення звуку [f]). Цей звуковий образ зайвий раз натякає, що за гучними вечірками ховається вразлива душа господаря будинку, який постійно відчуває самотність. Письменник не зазначає цього прямо, проте саме це відчуває Нік. Здається, він єдиний може зрозуміти душу Джея, хоча він ще не знає практично нічого про цю людину.

У описах нічних пейзажів Ф. С. Фіцджеральд вдало поєднує гру світла і темряви: *“Two o’clock and the whole corner of the peninsula was blazing with light which fell unreal on the shrubbery and made thin elongating glints upon the roadside wires”* [Fitzgerald 2004, p. 61]. Як ми бачимо, Нік повертається уночі додому після зустрічі із Джордан, подругою Дейзі, але його оточує аж ніяк не темрява, а залитий сяйвом простір від будинку Гетсбі. Автор на лексичному рівні метафорично підкреслює яскравість цього світла за допомогою дієслова *“to blaze”*. На противагу такому пейзажу письменник вдається до використання звукового образу, що вказує на спокій темної ночі: *“But there wasn’t a sound. Only wind in the trees which blew the wires and made the lights go off and on again as if the house had winked into the darkness”* [Fitzgerald 2004, p. 61]. На фонетичному рівні цей образ природи створений за допомогою алітерації (повторення звуку [w]). Це підкреслює той факт, що уночі було чути лише шум вітру. Порівняння *“as if the house had winked into the darkness”* поєднує у собі темряву ночі та яскравість маєтку Гетсбі. Можливо це натякає на той факт, що на душі Джея було неспокійно, не дивлячись на оточуючу тишу. Адже далі ми бачимо, як він прогулюється по газону і чекає на повернення свого сусіда, який мав би сказати йому про майбутню зустріч із Дейзі.

Нарешті настав той самий день зустрічі колишніх закоханих. Автор апелює до почуттів читача за допомогою образу дощу: *“The day*

agreed upon was pouring rain” [Fitzgerald 2004, p. 89]. Він символізує розпач, втрату надій, і Гетсбі дійсно вже не вірив, що Дейзі взагалі з'явиться. Адже хвилини очікування для нього здавалися цілою вічністю. Згодом погода дещо змінюється: *“The rain cooled about half-past three to a damp mist through which occasional thin drops swam like dew”* [Fitzgerald 2004, p. 90]. Письменник вдається до використання такого стилістичного засобу як порівняння *“like dew”*, що може вказувати на хвилинне полегшення у душі героя перед візитом Дейзі. Адже від дощу (сильних емоцій та переживань) залишається лише роса (майже спокійний стан душі головного героя розповіді). Проте, нова хвиля емоцій не змусила на себе довго чекати. Поява жінки супроводжується наступним звуковим образом: *“The exhilarating ripple of her voice was a wild tonic in the rain”* [Fitzgerald 2004, p. 91]. Епітет *“exhilarating ripple”* вказує на схвильованість Дейзі, адже вона не до кінця розуміла цілі такого візиту на чай. На нашу думку, метафора *“a wild tonic in the rain”* може підкреслювати раптовість її появи, на яку вже не сподівалися.

Напруженість зустрічі та почуття героїв знову супроводжує опис зливи. Нік вирішив вийти на вулицю, щоб не заважати спілкуванню Джея та Дейзі. *“I walked out the back way – just as Gatsby had when he had made his nervous circuit of the house half an hour before – and ran for a huge black knotted tree whose massed leaves made a fabric against the rain. Once more it was pouring and my irregular lawn, well-shaved by Gatsby’s gardener, abounded in small muddy swamps and prehistoric marshes. There was nothing to look at from under the tree except Gatsby’s enormous house, so I stared at it...”* [Fitzgerald 2004, p. 94] Створення даного образу природи відбувається за рахунок наступних лексичних прийомів: порівняння *“just as Gatsby had”* та епітетів *“huge”*, *“irregular”*, *“muddy”*, *“prehistoric”*, *“enormous”*. Порівняння шляху Ніка із маршрутом Гетсбі може вказувати на той факт, що хвилювання відчували обидва герої, хоч і з різних причин. Для Ніка вся історія кохання його сестри із Джеєм все ще була несподіванкою і він не знав, яким може бути результат їхньої зустрічі. А для Гетсбі – це була можливість повернути втрачене колись

кохання, заради якого йому довелося пройти довгий шлях. Епітети підкреслюють різницю між життям двох героїв.

Письменник створює звуковий образ природи задля зображення атмосфери, що панувала у будинку: *“While the rain continued it had seemed like the murmur of their voices, rising and swelling a little, now and then with gusts of emotion. But in the new silence I felt that silence had fallen within the house too”* [Fitzgerald 2004, p. 95]. Використання порівняння *“like the murmur of their voices”* дозволяє порівняти шум дощу із жвавим спілкуванням та вщуханням емоцій Джея і Дейзі. Зміна погоди метафорично вказує на зародження почуттів між героями. Сонячна погода приносить їм душевне полегшення.

Джей та Дейзі згадують свою першу зустріч. Використання епітетів *“mysterious excitement”* та *“quiet lights”*, дозволяє автору апелювати до почуттів читача: *“One autumn night, five years before, they had been walking down the street when the leaves were falling, and they came to a place where there were no trees and the sidewalk was white with moonlight. They stopped here and turned toward each other. Now it was a cool night with that mysterious excitement in it which comes at the two changes of the year. The quiet lights in the houses were humming out into the darkness and there was a stir and bustle among the stars”* [Fitzgerald 2004, p. 118–119]. Полісидетон уповільнює розповідь, розкриває перед нами таємниці, які ховає темна ніч та налаштовує на потрібний лад. Цей опис не потребує поспіху, адже самі закохані напевно що прагнули зупинити час, щоб якомога довше залишатися наодинці. На це вказує використання епітетів, та ми стаємо свідками чогось таємничого, можливо навіть забороненого.

Для акцентуації кульмінації Ф. С. Фіцджеральд обрав найспекотнішого дня літа: *“The next day was boiling, almost the last, certainly the warmest, of the summer. As my train emerged from the tunnel into sunlight, only the hot whistles of the National Biscuit Company broke the simmering hush at noon”* [Fitzgerald 2004, p. 121]. Пришвидшення розповіді стає можливим за допомогою

асиндетону, що є синтаксичним прийомом. Він ніби натякає на швидкий розвиток подій у майбутньому. І це не дивно, адже цей день виявився для героїв надзвичайно складним у їхньому житті.

Розв'язка роману розгортається вже восени: *“The night had made a sharp difference in the weather and there was an autumn flavor in the air”* [Fitzgerald 2004, p. 163]. Осінь, на відміну від літа, асоціюється із занепадом, а для Гетсбі це буквально означає смерть, для Дейзі – закінчення любовних переживань, для Ніка – втрата близької людини. Раптові зміни підкреслюються за допомогою епітета *“sharp difference”*. Виникає враження, що життя всіх героїв повністю змінила одна ніч.

Опис маєтку Гетсбі також значно відрізняється від того, який подає нам Нік на початку твору: *“It was dawn now on Long Island and we went about opening the rest of the windows downstairs, filling the house with grey turning, gold turning light. The shadow of a tree fell abruptly across the dew and ghostly birds began to sing among the blue leaves. There was a slow pleasant movement in the air, scarcely a wind, promising a cool lovely day”* [Fitzgerald 2004, p. 162]. Письменник використовує інверсію, що підкреслює спокій та тишу оточуючого середовища. Адже після всього того, що Нік дізнався про головного героя, він вже перестав сприймати блиск та багатство оточуючих його речей. Цей факт підкреслюється через використання номінативних одиниць із негативними семами *“grey”*, *“ghostly”*, які емоційно забарвлюють усі лексичні одиниці цього словесного образу. Варто зазначити, що кольори, використані автором, несуть у собі символічне навантаження. Так, сірий та блакитний є кольорами смутку, золотий – може означати заможність та успіх. Проте, у цьому пейзажі закодована ще одна важлива настанова Ф. С. Фіцджеральда. Вона пов'язана із Американською мрією до якої прагнули і все ще прагнуть мільйони. На лексичному рівні письменник використовує метафоричний вислів *“the house with grey turning, gold turning light”* який означає, що за допомогою наполегливої праці у людини є шанс покращити життя та зробити його «золотим». Що стосується епітетів *“blue*

leaves” та “*ghostly birds*”, то вони є своєрідним застереженням щодо того, що Американська мрія – це не завжди щасливе розкішне життя. Під «золотим» образом може ховатися смуток і розпач як це було із Джеєм Гетсбі.

Глибокий сенс можна побачити у наступному зображенні газону біля будинку Джея: “*Gatsby’s house was still empty when I left – the grass on his lawn had grown as long as mine*” [Fitzgerald 2004, p. 191]. Даний образ природи створений за допомогою порівняння “*as long as mine*”. Протягом усього твору Нік звертав увагу на газон Гетсбі та свій. Він бачив, що вони були повністю протилежними, адже у Гетсбі він завжди був рівний, а у нього – із ямами. Можливо, це символізує життєвий шлях героїв. На перший погляд життя Гетсбі здавалося безпроблемним, спокійним та повним веселощів, а Ніка – сповненим перепитій та складнощів. Не зважаючи на це, після смерті Гетсбі, його будинок залишався все ще порожнім, а порівняння порослої трави на присадибних ділянках підкреслює його самотність. Тепер це вже не здається чимось абстрактним як це могло здатися на перший погляд. Ми бачимо, що нікого не хвилює смерть Джея. Вона залишилася непоміченою, як він сам на своїх вечірках.

Ідейно-художня функція образів природи проявляється через спроби Ніка уявити собі ті часи, коли не було ще усіх цих розкішних будинків на острові, і люди милувалися і зачаровувалися красою природи, а не споруд. “*And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors’ eyes – a fresh, green breast of the new world*” [Fitzgerald 2004, p. 192]. Автор прагне показати красу недоторканої природи за допомогою використання епітетів: “*inessential houses*”, “*a fresh, green breast*” та “*the new world*”. Адже саме час мирного співіснування людей і природи він вбачає найчудовішим.

Тернистий шлях до Американської мрії розкривається у останньому образі природи, який подає нам Ф. С. Фіцджеральд: “*He had come a long way to this blue lawn and his dream must have seemed so close that he could hardly*

fail to grasp it. He did not know that it was already behind him, somewhere back in that vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled on under the night” [Fitzgerald 2004, p. 193]. Письменник використовує метафору “*blue lawn*”, що дозволяє йому порівняти прагнення мати ідеальний газон із складним шляхом до Американської мрії, яка так і залишилася лише мрією для багатьох людей. Також у даному образі ми бачимо асиндетон, який пришвидшує розповідь, що ніби допомагає відчутти ту шалену швидкість, з якою усі намагалися досягти щастя у Америці, але воно розчинялося у темноті ночі.

Отже, у романі “*The Great Gatsby*” Ф. С. Фіцджеральд використовує велику кількість різноманітних стилістичних засобів для створення образів природи. На лексичному рівні автор вдається до використання епітетів, порівнянь, метафор, метонімії та сарказму, на фонетичному – алітерації, а на синтаксичному – паралелізму, еліпсису, інверсії, полісиндетону та асиндетону. Варто зазначити, що лексичні засоби створення образів природи переважають у даному романі. Пейзажні образи здебільшого мають дисперсійно-штриховий характер та розподілені по усьому твору. Переважно вони є зоровими і звуковими. Це дозволяє письменнику вдало поєднувати темряву та тишу літньої ночі, галас вечірок Гетсбі, яскраве світло ліхтарів та місячного сяйва. Образи природи виконують у романі наступні функції: зазначення місця і часу дії, акцентуації кульмінації, зображення місцевого колориту, створення відвідної атмосфери та відображення ідейно-художньої функції.

2.1.3 Актуалізація образів природи у романі Ернеста Хемінгуея “*A Farewell to Arms*”. Роман Ернеста Хемінгуея “*A Farewell to Arms*” був написаний у 1929 році. У ньому йдеться про військового на ім'я Фредерік Генрі, який відправився добровольцем на фронт за часів Першої світової війни. У романі представлена любовна лінія, адже Фредерік закохується у

медсестру Кетрін Барклі. Проте, їмньому щастю не судилося бути довгим.

У романі наявна велика кількість дисперсійно-дескриптивних пейзажних описів. Більшість із них відображають ситуації, які бачив Генрі на фронті.

Роман “*A Farewell to Arms*” розпочинається із пейзажу, який виконує функцію хронотопу. Такий початок наштовхує на думку, що образи природи будуть займати значне місце у композиції твору. “*In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels. Troops went by the house and down the road and the dust **they** raised powdered the leaves of the trees. The trunks of the trees too were dusty and the leaves fell early that year and **we** saw the troops marching along the road and the dust rising and leaves, stirred by the breeze, falling and the soldiers marching and afterward the road bare and white except for the leaves*” [Hemingway 1997, p. 5]. Ернест Хемінгуей одразу зазначає своє ставлення до війни та показує її нищівний характер. Як ми бачимо, Генрі, від імені якого ведеться розповідь, не ототожнює себе із військовими, хоч сам і перебуває на фронті. Це підкреслюється за допомогою протиставлення займенників *ми (we)* та *вони (they)*. Задля створення цього образу природи письменник використовує такі стилістичні засоби як інверсія та полісиндетон, що значно сповільнюють розповідь. Складається враження, що Е. Хемінгуей намагається передати за допомогою цього пейзажу настрої, які панували у той час у суспільстві: виснаження від довготривалої війни.

Наступна картина природи розкриває перед нами осінній пейзаж: “*There was fighting for that mountain too, but it was not successful, and in the fall when the rains came the leaves all fell from the chestnut trees and the branches were bare and the trunks black with rain. The vineyards were thin and bare-branched too and all the country wet and brown and dead with the autumn. There were mists over the river and clouds on the mountain and the trucks splashed mud on the road and the troops were muddy and wet in their capes...*” [Hemingway 1997, p. 5]

Варто зазначити, що письменник вдається до використання такого лексичного прийому як антитеза. Якщо подивитися на попередній пейзаж, то ми побачимо кришталеву чисту річку, але ситуація значно змінюється восени: тепер усе покрито брудом. На синтаксичному рівні письменник використовує полісиндетон, що дозволяє передати довготривалість війни. Також можна помітити використання еліпсису: “...*the branches were bare and the trunks black with rain*”, “*the vineyards were thin and bare-branched too and all the country wet and brown and dead with the autumn*” – опущення головного члена речення (присудка), що допомагає зосередити увагу на зображенні пейзажу. Осінь зазвичай символізує занепад і ми бачимо, що із її приходом змінюється не тільки природа, а й ситуація на фронті.

Далі письменник переходить до зимового пейзажу: “*At the start of the winter came the permanent rain and with the rain came the cholera. But it was checked and in the end only seven thousand died of it in the army*” [Hemingway 1997, p. 5]. Автор показує безпорадність військових за допомогою іронії “*the permanent rain*”, а слово “*only*” у другому реченні підкреслює масштабність війни, адже велика кількість загиблих від холери здається мізерно малою у порівнянні із військовими втратами.

Наступний рік війни приносить перемоги, проте про них не має ніякої розгорнутої інформації: “*The next year there were many victories. The mountain that was beyond the valley and the hillside where the chestnut forest grew was captured and there were victories beyond the plain on the plateau to the south and we crossed the river in August and lived in a house in Gorizia that had a fountain and many thick shady trees in a walled garden and a wistaria vine purple on the side of the house*” [Hemingway 1997, p. 6]. Ми бачимо, що перемоги перестають бути чимось важливим. Вони нікого вже не цікавлять і ніхто не розуміє за що саме йде боротьба. Саме це підкреслюється за допомогою полісиндетону, який дозволяє передати послідовність описаних подій.

Е. Хемінгуей показує жахливі пейзажі воєнного періоду. Ідейно-художня функція образів природи проявляється тому, що постає питання про

взаємоіснування людини і природи, де людина наносить нищівних ударів по усьому, що її оточує. *“The forest of oak trees on the mountain beyond the town was gone. The forest had been green in the summer when we had come into the town but now there were the stumps and the broken trunks and the ground torn up, and one day at the end of the fall when I was out where the oak forest had been I saw a cloud coming over the mountain. It came very fast and the sun went a dull yellow and then everything was gray and the sky was covered and the cloud came on down the mountain and suddenly we were in it and it was snow. The snow slanted across the wind, the bare ground was covered, the stumps of trees projected, there was snow on the guns and there were paths in the snow going back to the latrines behind trenches”* [Hemingway 1997, p. 6]. Тут ми бачимо поєднання синтаксичних і лексичних засобів створення образів природи. Синтаксичний рівень характеризується використанням анафори *“The forest of oak trees...”*, *“The forest had been green...”* та полісиндетону, що передають контрастні зміни лісу. Автор апелює до почуттів читача та дозволяє усвідомити вплив діяльності людини на навколишнє середовище. Використання лексичного повтору *“forest”, “cloud”, “snow”*, анадиплозису *“...it was snow. The snow...”* та пролепсису додає експресивності даному образу природи. Ми спостерігаємо не тільки зміни погоди, а й навколишнього середовища. Виникає враження, що під словом *“cloud”* автор метафорично має на увазі війська, що наступають. Своїм приходом вони не віщують нічого доброго, що підреслюється за допомогою використання кольорів *“dull yellow”* та *“gray”*. Вони символізують розпач, який наповнює душі людей, головного героя зокрема.

Автор змальовує прихід весни, наповнюючи свій опис кольорами зелені та землі: *“There were many more guns in the country around and the spring had come. The fields were green and there were small green shoots on the vines, the trees along the road had small leaves and a breeze came from the sea. I saw the town with the hill and the old castle above it in a cup in the hills with the mountains beyond, brown mountains with a little green on their*

slopes” [Hemingway 1997, p. 9]. Образ весни створений за допомогою полісиндетону, викликає відчуття оновлення та занурює читача у світ природи. Метонімія “*There were many more guns*”, що є лексичним засобом, підкреслює, що природа знову буде зруйнована війною.

Наступний пейзаж породжує враження, що війна наближається до завершення. Адже вже нічого, здавалося б, не придвіщає біди: “*There were trees along both sides of the road and through the right line of trees I saw the river, the water clear, fast and shallow. The river was low and there were stretches of sand and pebbles with a narrow channel of water and sometimes the water spread like a sheen over the pebbly bed. Close to the bank I saw deep pools, the water blue like the sky*” [Hemingway 1997, p. 28]. Еліпсис “*the water clear, fast and shallow*”, “*the water blue*” (опущення головного члена речення – присудка) дозволяє привернути увагу читача до зображеного. Автор використовує порівняння “*like a sheen over the pebbly bed*” та “*like the sky*”, що створюють враження спокійного та щасливого життя у мирний час. Здається, що головного героя нічого не турбує і він знаходить час, щоб помилуватися краєвидами.

Протягом кількох розділів роману Е. Хемінгуей не звертається до змалювання пейзажу. Він лише інформує читачів про пори року, у яку відбувається дія. Місце пейзажу займають розгорнуті діалоги, які підтримують розгортання сюжетних ліній. Після поранення на фронті Генрі був відправлений на лікування до Мілану. Там йому вдалося провести час із Кетрін та перепочити від військових справ. Безтурботне літо принесло йому багато щастя. Проте, усе чудове рано чи пізно закінчується: “*In September the first cool nights came, then the days were cool and the leaves on the trees in the park began to turn color and we knew the summer was gone*” [Hemingway 1997, p. 75]. Використання полісиндетону підкреслює бажання головного героя сповільнити момент. Здається, що ніби тільки зараз він почав жити.

Із осінню приходять певні зміни до життя Генрі та Кетрін. Автор використовує образи непогоди аби налаштувати читача на потрібний лад: “*It*

turned cold that night and the next day it was raining. Coming home from the Ospedale Maggiore it rained very hard and I was wet when I came in. Up in my room the rain was coming down heavily outside on the balcony, and the wind blew it against the glass doors” [Hemingway 1997, p. 80]. Такі синтаксичні прийоми, як полісиндетон та інверсія підкреслюють, що насуваються проблеми. Генрі повинен був повернутися на фронт після одужання і залишити своє безтурботне життя із Кетрін на певний час.

Усе, що бачив Генрі по дорозі на фронт, вказувало на повернення до проблем військового часу: *“Now in the fall the trees were all bare and the roads were muddy. I rode to Gorizia from Udine on a camion. We passed other camions on the road and I looked at the country. The mulberry trees were bare and the fields were brown. There were wet dead leaves on the road from the rows of bare trees and men were working on the road, tamping stone in the ruts from piles of crushed stone along the side of the road between the trees*” [Hemingway 1997, p. 90]. Як ми бачимо, автор використовує похмурі кольори, що вказують на важке становище людей під час війни. Паралелізм *“the trees were all bare and the roads were muddy”, “the mulberry trees were bare and the fields were brown”* підкреслює, що все навколо було позбавлене яскравих фарб, а для Генрі – це була втрата такого бажаного щастя із Кетрін. Можна помітити, що головного героя наповнює лише сум, адже він не порівнює природу із чимось прекрасним та не звертає увагу на будь-які інші речі, окрім бруду та голих дерев.

Опис непогоди продовжує супроводжувати головного героя на фронті. Це налаштовує читача на потрібний лад, адже через деякий час ми дізнаємося, що атака не пройшла успішно: *“It stormed all that day. The wind drove down the rain and everywhere there was standing water and mud. The plaster of the broken houses was gray and wet. Late in the afternoon the rain stopped and from out number two post I saw the bare wet autumn country with clouds over the tops of the hills and the straw screening over the roads wet and dripping*” [Hemingway 1997, p. 101–102]. Даний образ сформовано завдяки

наступним синтаксичним засобам: полісиндетону та інверсії, які допомагають створити реалістичний пейзаж. Також ми бачимо лексичний повтор “*wet*”, що створює враження чогось неприємного. На нашу думку, це підкреслює небажання Генрі бути на фронті. Для нього це чужа війна, у якій він не розуміє ніякого сенсу, а тому хоче якнайшвидше закінчити боротьбу.

Зрештою, Генрі вирішує покинути фронт та повернутися до Мілану. Він долає тернистий шлях через дощ та бруд. Але йому вдається знову відшукати свою кохану. Уранці погода покращилася і здається, що тепер вже ніщо не зможе розлучити закоханих: “*Catherine was asleep and the sunlight was coming in through the window. The rain had stopped and I stepped out of bed and across the floor to the window. Down below were the gardens, bare now but beautifully regular, the gravel paths, the trees, the stone wall by the lake and the lake in the sunlight with the mountains beyond*” [Hemingway 1997, p. 134]. Даний образ природи створений за допомогою асиндетону та інверсії, що додають динамічності зображенню. Складається враження, що Генрі намагався зафіксувати у пам'яті кожну дрібницю та поспішав побачити усе, що його оточує.

Е. Хемінгуей вдається до використання пейзажного образу як засобу розвитку дії. Так, образ дощу з'являється перед повідомленням про можливий арешт Генрі через дезертирство: “*That night there was a storm and I woke to hear the rain lashing the window-panes. It was coming in the open window*” [Hemingway 1997, p. 142]. Інверсія допомагає автору зосередити увагу на природних явищах, а саме на зливі. Таким чином відбувається також апеляція до почуттів читача, адже вже стає зрозуміло, що нічого хорошого не слід чекати.

Генрі вдається уникнути повернення на фронт, проте йому із Кетрін доводиться плисти на човні до Швейцарії: “*Sometimes we were so close we could see a row of trees and the road along the shore with the mountains behind. The rain stopped and the wind drove the clouds so that the moon shone through and looking back I could see the long dark point of Castagnola and the lake*

with white-caps and beyond, the moon on the high snow mountains. Then the clouds came over the moon again and the mountains and the lake were gone, but it was much lighter than it had been before and we could see the shore” [Hemingway

1997, p. 146]. Полісиндетон підкреслює довгий шлях закоханих до вільного життя у Швейцарії. Адже їм треба було подолати на човні велику відстань.

Закохані проживають разом і настає час пологів Кетрін. Їх супроводжує образ дощу: *“It rained on all morning and turned the snow to slush and made the mountain-side dismal. There were clouds over the lake and over the valley. It was raining high up the mountain”* [Hemingway 1997, p. 165]. Образи непогоди налаштовують читача на похмурий лад та підказують, що щастю не судилося тривати довго. Автор використовує прийом градації, адже кожне згадане природне явище: *“rain”, “snow”*, навіює все більше поганих думок. Згодом ми дізнаємося, що лікарям не вдається врятувати ані Кетрін, ані дитину. Генрі повертає до готелю під дощем.

Підводячи підсумки, можна зазначити, що Ернест Хемінгуей використовує розгорнуті пейзажні замальовки задля передачі ідейно-художньої функції, зазначення місця і часу дії та налаштування читача на потрібний лад. Це йому вдається за допомогою використання різноманітних стилістичних прийомів. На лексичному рівні письменник використовує порівняння, іронію, повтор, анадиплосис та пролепсис, антитезу та метонімію, а на синтаксичному: інверсію, еліпсис, полісиндетон, асиндетон, паралелізм, анафору та градацію. Варто зазначити, що синтаксичні засоби переважають у даному романі. Образи природи вволікають читача у вир військових перепитій та перетворюють його на свідка описаних подій.

ВИСНОВКИ

Дипломна робота була присвячена дослідженню образів природи у творах англомовних письменників-модерністів: Дж. Конрада, Ф. С. Фіцджеральда та Е. Хемінгуея.

Пейзаж може розглядатися одночасно як самостійний жанр літератури, так і як складовий елемент художнього твору. Ми підтримуємо думку більшості вчених, які вважають пейзаж відносно самостійним внутрішньотекстовим утворенням, яке узгоджується із композиційною структурою та внутрішньою організацією тексту. Основним предметом його зображення виступає природа. Пейзаж знаходиться у тісній взаємодії із поетикою тексту, а також вміщує в себе образний зміст, що дозволяє йому виражати основні ідеї твору.

На сьогоднішній день в лінгвістиці не існує єдиної типологічної класифікації пейзажів, проте багато дослідників приводить власні приклади класифікацій базуючись на різних критеріях: розташування опису природи у композиції художнього твору, тематична різноманітність, принцип аналізу об'єму та локального розташування, сезонно-ландшафтний підхід, жанрово-стильовий принцип, тема-рематична організація тексту і ступінь повноти пейзажу.

Образ – це продукт сприйняття і розуміння світу. Засобами його створення є образні слова. Образ відіграє домінуючу роль в породженні і сприйнятті образних одиниць. Як продукт свідомості образ лежить в основі внутрішньої форми образних виразів, формуючи таку їх систему утворюючи властивість, як образність. Образний складник словесного пейзажу може проявлятися за допомогою використання стилістичних засобів.

Функції, які виконують пейзажні образи у творі, є різноманітними, а саме: представлення місця, часу і дії; психологічна; використовується,

як форма присутності автора; акцентуація кульмінації; створення місцевого колориту; ідейно-художня; естетична та семіотична.

У повісті *“Heart of Darkness”* Джозефа Конрада та романах *“The Great Gatsby”* Френсіса Скотта Фіцджеральда і *“A Farewell to Arms”* Ернеста Хемінгуея пейзаж здебільшого представляє собою розгорнуті описи, які зустрічаються протягом усього твору.

Аналіз стилістичних засобів у повісті Джозефа Конрада *“Heart of Darkness”* свідчить, що для створення образів природи автор використовує переважно лексичні прийоми. У процентному співвідношенні статистика їх використання виглядає наступним чином: епітети – 50%, порівняння – 31,8%, оксиморон та повтор по 4,5% кожен, персоніфікація, анадиплозис, метафора та метонімія по 2,3%. Дослідження синтаксичного рівня показало, що Дж. Конрад найчастіше вдається до застосування асиндетону (47,4%), рідше можна зустріти інверсію та паралелізм – по 15,8%, а також еліпсис та полісиндетон – по 10,5%. Фонетичний рівень представлений алітерацією, що дозволяє впливати на емоції читача та занурювати його у серце Африки. Образи природи у даній повісті найчастіше виконують топографічну функцію або служать розвитком дії.

Роман *“The Great Gatsby”* Френсіса Скотта Фіцджеральда містить велику кількість лексичних засобів, які дозволяють формувати образний складник пейзажу. Найуживанішими стали епітети (52,5%) та порівняння (25%), менш частотним є використання метафори (15%), метонімії, сарказму та персоніфікації – по 2,5% кожен. Опис розкішного життя містера Гетсбі та багатой природи, що оточувала його маєток стає можливим за допомогою звертання до наступних синтаксичних прийомів: полісиндетону (62,5%), еліпсису, паралелізму та асиндетону (по 12,5% кожен). Відтворення звукових пейзажних образів відбувається за рахунок алітерації, яка підкреслює контраст між галасом вечірок у маєтку та тишею пізньої ночі. Функції пейзажних образів у романі є різноманітними: зазначення місця і часу дії,

акцентуації кульмінації, зображення місцевого колориту, створення відповідної атмосфери та відображення ідейно-художньої функції.

На відміну від двох попередніх досліджених творів, у романі “*A Farewell to Arms*” Ернеста Хемінгуея переважають синтаксичні засоби створення образів природи. Статистика їх використання виглядає наступним чином: полісиндетон – 40%, інверсія – 25%, еліпсис – 15%, анафора, градація, паралелізм, асиндетон – по 5% кожен. Таке застосування прийомів дозволяє автору передати жахливі картини воєнного періоду та проявити ідейно-художню функцію пейзажу, що проявляється у згубному впливі людини на світ природи. На лексичному рівні це підкреслюється за допомогою повторів (40%), порівнянь (20%), метонімії, пролепсису, іронії та анадиплозису, що зустрічаються у процентному співвідношенні по 10% кожен. Розгорнуті пейзажні замальовки виконують ідейно-художню функцію, зазначають місце і час дії та налаштовують читача на потрібний лад.

Така палітра стилістичних засобів пояснюється тим, що письменники-модерністи прагнули підкреслити своєрідність та суб`єктивність сприйняття образів природи.

Перспективу подальших розвідок вбачаємо в дослідженні мовних засобів усіх рівнів, що беруть участь у відображенні образів природи в художніх творах постмодерну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимова И. Н. К вопросу о функциональной значимости пейзажных описаний в структуре художественного текста. *Вестник Чувашского университета. Лингвистика*. Чебоксары, 2010. № 4. С. 181–185.
2. Арутюнова Н. Д., Журиная М. А. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / под общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. Москва : Прогресс, 1990. 512 с.
3. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка : учеб. пособ. Ленинград : Просвещение, 1981. 295 с.
4. Белёхова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : дис. ... докт. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2002. 476 с.
5. Блэр М. Функция метафоры. Москва : Наука, 2012. 172 с.
6. Борисова Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике. *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*. Челябинск, 2009. № 35. С. 20–26.
7. Веккессер А. А. Стилистические особенности изображения пейзажа в романах сестер Бронте. Красноярск: КГПУ им. В.П. Астафьева, 2015. 67 с.
8. Вендлер З. Иллокутивное самоубийство. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва, 1985. №16. С. 238–250.
9. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва : АН СССР, 1963. С. 94–95.

10. Винокур Г. О. О языке художественной литературы : учеб. пособ. Москва : Высшая школа, 1991. 448 с.
11. Витрук О. А. Пейзаж как текстовое явление (на материале произведений англоязычных писателей XX - начала XXI вв.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Ростов-на-Дону, 2011. 25 с. URL: <http://cheloveknauka.com/peyzazh-kak-tekstovoe-yavlenie#ixzz5cIIVQpjz> (дата обращения: 12.02.2020).
12. Вишнеvsька Г. Б. Співвідношення концепту і суміжних понять. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови.* Київ, 2012. № 9. С. 9–14.
13. Воронин Р. А. Виды и функции пейзажных описаний в литературе. *Филология и лингвистика в современном мире* : материалы I Междунар. науч. конф., г. Москва, июн. 2017 г. Москва : Буки-Веди, 2017. С. 1–4. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/235/12589/> (дата обращения: 10.12.2019).
14. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва : Наука, 1981. 139 с.
15. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвостилистического исследования. Москва : Мысль, 2008. 144 с.
16. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. Москва : Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
17. Голованова И. С. История мировой литературы. Лекции: учеб. для пед. вузов. Москва, 1997. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/index.htm> (дата обращения: 03.10.2019).
18. Головіна О. В. Функції пейзажних описів в художньому творі. *Молодий вчений*, 2017. № 3. С. 649–651. URL: <https://moluch.ru/archive/137/38558/> (дата обращения: 05.02.2020).
19. Гостева Т. Ф. Лингвостилистические особенности и текстообразующий потенциал пейзажных описаний в американской прозе XIX-XXI вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Барнаул, 2007.

21 с. URL: <http://cheloveknauka.com/lingvostilisticheskie-osobennosti-i-tekstoobrazuyu-schiiy-potentsial-peyzazhnyh-opi-saniiy-v-amerikansk-oy-proze-xix-xxi-vv#ixzz5lSG28lqh> (дата обращения: 15.09.2019).

20. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. Москва : Прогресс, 1985. 448 с.

21. Гречишкина С. В. Развитие поэзии о природе в США : становление экопоэзии. Вестн. Том. гос. ун-та, 2017. № 419. С. 32–44. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-poezii-o-prirode-v-ssha-stanovlenie-ekoroezii> (дата обращения: 16.09.2019).

22. Елисеева О. В. Замещающая функция символа как критерий выделения символического наполнения концептов. *Известия Рос. гос. пед. ун.-та им. А. И. Герцена. Аспирантские тетради*. Санкт-Петербург, 2008. № 24 (55). С. 100–105.

23. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособ. Москва : Флинта, Наука, 2000. 247 с.

24. Зеленцова С. В. Функции пейзажа в малой прозе И. А. Бунина : на материале произведений 1892–1916 гг. : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Орёл, 2013. 192 с.

25. Иванова Т. П. Стилистическая интерпретация текста. Москва : Высшая школа, 2010. 114 с.

26. Коробейникова О. Ю. Языковая эквивалентность как фактор организации художественного текста : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Санкт-Петербург, 1996. 356 с.

27. Купина Н. А., Матвеева Т. В. Художественный текст : учеб. пособ. Москва : Юрайт, 2013. 160 с.

28. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : учеб. пособ. Москва : Высшая школа, 2005. 192 с.

29. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Москва : Мысль, 2001. 481 с.

30. Маякова Е. С. Стилистические приемы в пейзажных описаниях: роль, значение и функции. *Вестник МГУКИ*, 2014. № 6. URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/stilisticheskie-priemy-v-peyzazhnyh-opisaniyah-ro-l-znachenie-i-funktsii> (дата обращения: 04.10.2019).

31. Маякова Е. С. Пейзаж как компонент художественного произведения. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2015. № 11 (53). С. 130–133. URL: <https://www.gramota.net/materials/2/2015/11-3/35.html> (дата обращения: 04.10.2019).

32. Мезенин С. М. Образность как лингвистическая теория. *Вопросы языкознания*. Москва : Наука, 1986. № 6. С. 48–57.

33. Мороховский А. Н. Стилистика английского языка : учеб. пособ. Киев : Вища школа, 1991. 272 с.

34. Одинцов В. В. О языке художественной прозы. Москва, 1983. 104 с.

35. Одноралова А. А. Пейзаж как средство эмоции в английской художественной прозе. *Международный научный журнал «Инновационная наука»*, 2016. № 4. С. 104–106. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/peyzazh-kak-sredstvo-representatsii-emotsiy-v-angliyskoy-hudozhestvennoy-proze> (дата обращения: 24.06.2020).

36. Откупщикова М. И. Синтаксис связного текста : учеб. пособ. Москва : Наука, 2003. 247 с.

37. Потебня А. А. Слово и миф. Москва : Правда, 1989. 623 с.

38. Потебня О. О. Эстетика і поетика слова : збірник. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.

39. Пухонська О. Я. Інверсія як засіб формування мовної картини світу (на прикладі роману А. Багряної «Дивна така любов»). *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Острог, 2013. № 40. С. 104–107

40. Рубцов Н. Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления. Москва, 1991. 176 с.

41. Сідорцова С. О. Поетика пейзажу: теоретичний аспект. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст.*, 2011. № 24. С. 403–411. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/71652> (дата звернення: 10.10.2020).

42. Соловцова О. В. Іллокуція як складник мовленнєвого акту : формальні, семантичні й прагматичні параметри. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Горлівський інститут іноземних мов. Горлівка, 2013. № 35. С. 355–358.
43. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: метакритичне дослідження. Київ : Вид. дім «KM Academia», 1993. 111 с.
44. Хаботнякова П. С. Кореляція «образ», «символ» та «образ-символ» у сучасній лінгвістичній парадигмі (на прикладах творів Френка Перетті). *Вісник КНЛУ. Філологія*. 2015. № 2. Т.18. С. 190–194.
45. Худяева Ю. Ю. Различие в степени когезии отдельных элементов в общей структуре текста : На материале пейзажных описаний во французской художественной литературе XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05. Санкт-Петербург, 2001. 224 с.
46. Черевченко О. М. Лінгвістичні аспекти аналізу поетичного тексту: неокласичні виміри : монографія. Умань : Візаві, 2012. 235 с.
47. Чернец Л. В. Пейзаж. Введение в литературоведение. Литературное произведение : Основные понятия и термины : учеб. пособие / Под ред. Л. В. Чернец. Москва : Высшая школа, 2000. С. 232–233.
48. Шайтанов И. О. Английский романтизм. История зарубежной литературы XIX в. : в 2-х ч. Москва : Высшая школа, 1991. Ч. 1. С. 55–68.
49. Щепанська Х. А. Мовний образ, концепт, вербальний символ та їх функціонування в художньому тексті. *Лінгвістичні дослідження*. 2012. № 33. С. 66–71. URL: http://nbuv.gov.ua/jpdf/znpkhnpu_lingv_2012_33_14.pdf (дата звернення: 24.06.2020).
50. Шилина К. А. Роль пейзажа в творчестве А. И. Куприна (на материале рассказов А. И. Куприна). Саратов, 2008. 26 с. URL: https://studbooks.net/717449/literatura/peyzazh_komponent_hudozhestvennogo_texta (дата обращения: 24.06.2020).
51. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной: система пейзажных образов в русской поэзии : науч.-попул. Москва : Высшая школа, 1990. 303 с.

52. Barron K. What Is Imagery? 5 Types and Examples : Blog by Kaelyn Barron. URL: <https://www.tckpublishing.com/imagery/> (дата звернення: 05.02.2020).

53. Beach Ch. The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 234 p.

54. Bergen B. K., Lindsay S., Matlock T., Narayanan S. Spatial and Linguistic Aspects of Visual Imagery in Sentence Comprehension. *Cognitive Science*. № 31. 2007. P. 733–764. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1080/03640210701530748> (дата звернення: 05.02.2020).

55. Carston R. Figurative Language, Mental Imagery and Pragmatics. *Metaphor and Symbol*. London : University College London, 2018. P. 1–46. URL: https://www.researchgate.net/publication/325934296_Figurative_Language_Mental_Imagery_and_Pragmatics (дата звернення: 18.03.2020).

56. Condliffe P. Literary Techniques: Imagery. URL: <https://www.matrix.edu.au/literary-techniques-imagery/> (дата звернення: 19.03.2020).

57. Evans V., Dooley J. Pathway to Literature. Newbury : Express Publishing, 2014. 227 p.

58. Fazel F. The effect of different types of imagery delivery on performance and self-efficacy. Melbourne : Victoria University, 2015. 250 p.

59. Guan J. The Cognitive Nature of Metonymy and Its Implications for English Vocabulary Teaching. *English Language Teaching*, 2009. № 4. Vol. 2. P. 179–183. URL: <http://www.ccsenet.org/journal/index.php/elt/article/view/4473/0> (дата звернення: 04.10.2019).

60. Iftime A., Varasteanu C. Imagery – transcoding a linguistic sense to an iconic sense. *English Language Teaching* 2012. P. 755–760. URL: <https://reader.elsevier.com/reader/sd/pii/S1877042813012093?token=FFE01515B5B66D21E1B65C7AAD66772FB7285F7B501809272CB3ECE9CE4059F31C52318D5807F57C62B9EC233EA7769C> (дата звернення: 04.10.2019).

61. Johnson C. Metaphor vs Conflation in the Acquisition of Polysemy : the

Case of SEE. *Cultural, Typological and Psychological Issues of Cognitive Linguistics*. Amsterdam : John Benjamins, 1997. P. 155–169.

62. Kemertelidze N., Manjavidze T. Stylistic repetition, its peculiarities and types in Modern English. *European Scientific Journal*, 2013. P. 1–8. URL: https://www.researchgate.net/publication/309558946_STYLISTIC_REPETITION_ITS_PECULIARITIES_AND_TYPES_IN_MODERN_ENGLISH (дата звернення: 10.12.2019).

63. Kolln M. Polysyndeton and Asyndeton. *Rhetorical grammar : Grammatical choices, rhetorical effects* (3rd Ed.). Boston : Allyn & Bacon, 1999. URL: <https://www.uhv.edu/university-college/student-success-center/resources/e-p/polysyndeton-and-asyndeton/> (дата звернення: 11.12.2019).

64. Kuzmicova A. Literary Narrative and Mental Imagery : A View from Embodied Cognition. *Style*. 2014. № 3. Vol. 48. P. 275–293.

65. Lunkova L.N. The anatomy of an artistic text. *Русистика*. №3. 2016. P. 14–17. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/the-anatomy-of-an-artistic-text> (дата звернення: 11.04.2020).

66. Miller G. Images and models, similes and metaphors. *Metaphor and thought* (2nd ed.,). New York : Cambridge University Press, 1993. P. 357–400.

67. Li W., Tang H. Cognitive pragmatic analysis of illocutionary metonymies in Li Bai`s poems. *International Journal of English Language and Linguistics Research*. 2018. № 1. Vol. 6. P. 1–10. URL: <http://www.eajournals.org/wp-content/uploads/Cognitive-Pragmatic-Analysis-of-Illocutionary-Metonymies-in-Li-Bai%E2%80%99s-Poems.pdf> (дата звернення: 11.04.2020).

68. Radden G., Kövecses Z. Towards a Theory of Metonymy. *The Cognitive Linguistics Reader*. London : Equinox, 2007. P. 335–359.

69. Searle J. Indirect speech acts. *Syntax and Semantics : Speech Acts*. 1975. Vol. 3. P. 59–82.

70. Stallard D. Two Kinds of Metonymy. *31st Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*. Columbus : Association for

Computational Linguistics, 1993. P. 87–94. URL: <https://www.aclweb.org/anthology/P93-1012/> (дата звернення: 14.05.2020).

71. Sweep J. Metonymy without a referential shift : adding evidence to the discussion. *Linguistics in the Netherlands*. Amsterdam : University of Amsterdam, 2009. № 26. P. 103–114.

72. Warren B. Referential metonymy. Lund : Scripta Minora, 2006. 95 p.

73. Zimmer J. Rhetorical devices. Manner of Speaking. URL: <https://mannerofspeaking.org/2011/06/12/rhetorical-devices-asyndeton/> (дата звернення: 14.05.2020).

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

74. Аксенова Е. Л. Словарь лингвистических и литературоведческих терминов. Москва : Сов. Энциклопедия, 2010. 613 с.

75. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Москва : Сов. Энциклопедия, 1987. 608 с.

76. Тимофеева Л. И., Тураева С. В. Словарь литературоведческих терминов. Москва : Просвещение, 1974. 510 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

77. Fitzgerald F. S. *The Great Gatsby*. New York : Scribner, 2004. 193 p. URL: <http://www.planetebook.com/free-ebooks/the-great-gatsby.pdf> (дата звернення: 29.09.2019).

78. Hemingway E. A Farewell to Arms. New York : Scribner, 1997. 177 p. URL: <http://begin-english.ru/download/files/f/4/6/8/cebdfeea97.pdf> (дата звернення: 25.09.2019).

79. Conrad J. Heart of Darkness. London : Penguin Books, 1995. 46 p. URL: https://royallib.com/book/Conrad_Joseph/heart_of_darkness.html (дата звернення: 14.04.2020).

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of the ways of linguistic reproduction of landscape images with the help of stylistic means and definition of their functions in the composition of literary texts of modernists.

The object of the work can be defined as the images of nature in the works of English-language modernist writers: “*Heart of Darkness*” by Joseph Conrad, “*The Great Gatsby*” by Francis Scott Fitzgerald and “*A Farewell to Arms*” by Ernest Hemingway.

The main aim of the paper consisted in the identification of the most used stylistic means for depicting images of nature in an artistic text. It determined the accomplishment of such objectives as: to systematize theoretical views on the concept of “landscape” in philological studies; identify the types of landscape descriptions in the literary text; clarify the concept of “image”; to find out and analyze the most commonly used stylistic means of landscape descriptions and their functions in Joseph Conrad's “*Heart of Darkness*”, Francis Scott Fitzgerald's “*The Great Gatsby*” and Ernest Hemingway's “*A Farewell to Arms*”.

The results indicate that the most commonly used stylistic means are epithets and comparisons that allow to influence the reader's emotions, indicate the place and time of action and emphasize the climax. E. Hemingway's novel “*A Farewell to Arms*” is characterized by the use of a wide range of syntactic means, such as polysyndeton and inversion that emphasize the ideological and artistic function of the landscape.

The scientific novelty of the presented research lies in the characterization of the main stylistic features, types and functions of landscape descriptions, indication of their place and role in the formation of the structure of modernist artistic texts.

Key-words: landscape, image, literary text, modernist writers, stylistic devices.

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Юрченко Дар`я Олександрівна, студентка 2 курсу, форми навчання денної, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітня програма мова і література (англійська), адреса електронної пошти dashayurchenko17@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Образи природи в художніх текстах англійськомовних письменників ХХ століття» 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 01.12.2020 Підпис _____ ПІБ (студент) Юрченко Д. О.