

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської мови та методики її викладання

ДИНАМІКА ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ
В АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ РОМАНІ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЖ. ОСТІН, Л. М. ОЛКОТТ ТА Т. ГАРДІ)

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 09- 251М групи
спеціальності 014.02 Середня освіта
(Мова і література англійська)
освітньо-професійної програми
«Середня освіта (Мова і література
англійська)»

Андрієвська Марія Олексіївна

Керівниця – кандидатка філол. наук,
доцентка Базилевич Наталія
Вікторівна

Рецензентка – кандидатка
філологічних наук,
доцентка Борисова Тетяна Сергіївна

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В ГУМАНІТАРНІЙ ПАРАДИГМІ.....	6
1.1 . Художній образ як елемент структури художнього твору.....	6
1.2. Еволюція поняття «образ» у лінгвістиці.....	17
РОЗДІЛ 2. ЛІНГВОПОЕТИКА ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ РОМАНІ ХІХ ст.....	28
2.1. Засоби створення образу «екстравагантної леді» в романі Дж. Остін «Емма».....	28
2.2. Лексико-стилістичні засоби реалізації образу «маленької жінки» в романі Л. М. Олкотт «Маленькі жінки».....	35
2.3. Засоби актуалізації образу головної героїні в романі Т. Гарді «Тесс із роду Д'Ербервіллів».....	37
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52

ВСТУП

Проблема вивчення образу жінки є досить складною і багатоаспектною, і тому досі викликає численні дискусії у суспільстві. Водночас, повне осмислення цієї проблеми в сучасних лінгвістичних науках відбувається лише в останні десятиліття. Жіноча тема та образ озглядаються у всій своїй повноті, а саме: становище жінки в сім'ї та суспільстві, ідея жіночої емансипації, тема полегшення процесу розлучення для жінок та права на цивільний шлюб, можливість на повну зайнятість, гідну оплату праці, характерна для соціокультурної свідомості. Вона займає також важливе місце у науковій та творчій спадщині сучасних дослідників.

Виявляючи значну зацікавленість щодо долі жінки, досліджуючи особливості жіночого погляду на суспільство, його цінності, вивчаючи роль жінки в різних галузях суспільного життя, дослідники прагнуть до об'єктивного відображення життя жіночого полу, проблеми жіночої емансипації і зародження фемінізму, а також показати розвиток нових пріоритетів і суспільних цінностей, що дозволяє розглядати їх лінгвістичну цінність як своєрідну реакцію на зміни духовного змісту всієї епохи та світоуявлення.

Жіноча література була дуже різноманітною. Своєрідність формування і втілення жіночої теми в англійськомовному романі значною мірою зумовлено творчістю покоління письменниць, які увійшли в літературу в 1830-40-х рр. Період діяльності сестер Бронте, Дж. Еліот, М. Шеллі, Дж. Остін та Е. Гаскелл, коли літературна діяльність стала визначатися професією, відносився до літературної праці як до можливості мати роботу, і, таким чином, висловити незгоду із гендерною асиметрією, в першу чергу підлеглим становищем жінки в соціумі, при цьому, однак, вони широко використовували чоловічі псевдоніми, що ставали своєрідним знаком радикальних історичних змін, в результаті яких підвищується статус

жінки і вона може брати участь у основних напрямках літературного процесу.

Творці жадали максимальних свобод для своїх героїнь, стверджуючи абсолютну рівність між чоловіками та жінками, як єдиної умови прогресу. Іноді жіноча література ставала повсякденною: трохи сентиментальності, трохи солодкуватості, незначна кількість вульгарності. Був й третій різновид жіночої літератури. Її можна назвати «високою», першочергове завдання якої – відобразити в сюжетній основі власних романів питання про пошук жінкою власного місця в патріархальному суспільстві. У руслі наших міркувань романи Дж. Остін «Емма», Л. М. Олкотт «Маленькі жінки» та Т. Гарді «Тесс із роду Д'Ербервіллів» відносяться саме до такого типу літератури. Цілком очевидно, що одним з основних досягнень англійської літератури 1840-1870-х рр. стало висування жіночого персонажа в центр літературної прози.

У вказаному контексті соціально-психологічні романи письменників залишаються малодослідженим художнім простором, незважаючи на те, що проза митців не була обділена увагою літературних критиків. Так, їх життєвий шлях і літературну спадщину вивчали такі вітчизняні вчені, як В. Богословський, Н. Д'яконова, Н. Демурова, В. Івашева, Ю. Кондрат'єв, А. Крук, Б. Кузьмін, Проскурін, Л. Рєпіна, Н. Серебрякова, Н. Соловйова, М. Урнов, Є. Шиміна та ін. Твори Т. Гарді студіювали англійські вчені Г. Вікенс, Г. Даффін, Д. Мустафа, А. Кеттл, Р. Уеллек, М. Хігонет, Дж. Фаулс та ін. З огляду на сказане, тема представленої дипломної роботи видається **актуальною й перспективною.**

Метою роботи є дослідження динаміки образу жінки в англійськомовних романах ХІХ століття.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань:**

– уточнити зміст поняття «образ» у структурі сучасних лінгвістичних досліджень;

- окреслити специфіку поняття художній образ в гуманітарній парадигмі;
- виявити лексико-стилістичні засоби реалізації жіночого образу в англійськомовних романах;
- дослідити специфіку реалізації образу жінки на лінгвограматичному та на сюжетно-композиційному рівнях.

Об'єктом дослідження є соціально-психологічні романи «Емма», «Маленькі жінки» та «Тесс із роду Д'Ербервіллів», а **предметом** є специфіка зображення образу жінки у англійськомовних романах письменників.

Практична цінність одержаних результатів полягає в можливості їх застосування при створенні праць з лексикології, прикладної лінгвістики та історії англійської та зарубіжної літератури указанного періоду, у курсових дослідженнях студентів, на семінарських та факультативних заняттях у педучилищах, коледжах, ліцеях, гімназіях.

Структура роботи. Робота складається із змісту, вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел і літератури.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В ГУМАНІТАРНІЙ ПАРАДИГМІ

1.1. Художній образ як елемент структури художнього твору.

Художня література - це один із важливих засобів повноцінного розвитку особистості. За допомогою художніх образів людина має можливість отримати розуміння світу у різноманітних його проявах. Але задля грамотного сприйняття художнього твору необхідно ознайомитися та дослідити специфіку художнього образу як однієї із головних складових художнього твору.

Художній образ виникає в уяві творця, матеріалізується в майбутньому творі в різних матеріальних формах:

- пластичній
- звуковій
- словесній

Цей образ відзеркалюється уявою реципієнта, що сприймає це мистецтво. На відміну від не літературно-існуючих типів образів, таких як фотодокументального або абстрактно-геометричного, художній образ, при відображенні тієї чи іншої дійсності, одночасно передає у своїй формі художньо-психологічний зміст, в якому органічно поєднуються емоційне й інтелектуальне ставлення художника до оточуючого світу. Через що ми можемо говорити про образне сприйняття мистецтва, необхідне для втілення і передачі певних ціннісно-пізнавальних уявлень, естетичних ідей та ідеалів.

Як відомо, художній образ має символічний аспект змісту твору та відзначається багатоманітними формами прояву на всіх рівнях його

структури. Тому слід вивчати специфіку художнього образу, по-перше, як явища культури світосприйняття й особливої форми вираження естетичного досвіду людини; по-друге, дослідження внутрішньої символічної структури і функцій художнього образу.

Вирішення проблеми специфіки художнього образу привертала увагу вчених упродовж усієї історії розвитку цивілізації. Через що склалося досить широке уявлення про це поняття В. Белінського, Ю. Борєва, Н. Берковського, Г. Винокурова, Г. Гегеля, К. Горанова, А. Мігунова, А. Ніколаєва, О. Потебні, А. Радугіна, М. Храпченко, А. Шевченко та багатьох ін.

Численні дослідники вважають, що саме категорія художнього образу виділяє мистецтво серед інших сфер духовного життя людини. Будь-який художній твір складається із художніх образів, та саме кількість цих образів не піддається підрахунку, через те що образ створюється митцем на кожному з рівнів художнього твору. Так художній образ в архітектурі - статичний, а в літературі - динамічний, в живописі - зображувальний, а в музиці - інтонаційний; в деяких жанрах художній образ може виступати у вигляді людей, в інших – виступає як образ природи, у третіх – виступає як потік свідомості, у четвертому – з'єднує уявлення людської дії в середовищі, в якому воно розгортається. Прийшовши до висновку, що мистецтво – це процес із мисле-формульним змістом, можна виділити художній образ як його концентрований вираз.

Проте, потрібно дослідити зміст понять, які так чи інакше пов'язані із поняттям художній образ, задля повного його розкриття.

По-перше, необхідно зазначити важливість загального і конкретного в понятті образу;

По-друге, слід зазначити вплив та актуальність символу, символізму у художньому образі.

Художній образ слід розглядати з двох аспектів. Перший – це визначення образу героя в конкретному творі. Другий передбачає інтерпретацію образу як форму відображення реально-існуючого світу, як суб'єктивну художню модель втілення світу автором. Втілення художніх образів у творі неможливе без взаємодії загального і конкретного. Задля передачі головної думки автор використовує конкретні методи, які в завершеному творі надають реципієнту загальну картину окремого художнього світу.

Реципієнт зазнає примусового впливу образно-символічної системи твору, потрапляє в його „силове поле”, яке примушує реципієнта переживати такі життєві ситуації, яких він не знав у своєму повсякденному житті. Таким чином, відбувається трансформація і його саморозуміння, і розуміння ним різних сфер об'єктивної реальності, а в граничному варіанті – і трансформація його особистісного світового відношення.

Слід розглянути детально типовий факт. Новим типовим фактом є відкриття в мистецтві, він є творчо осмисленим та охарактеризованим у тому жанрі в якому працює автор. Типовим фактом можуть виступати вчинки, життєві ситуації, події, тематичний чи сюжетні події та мотиви. Зазвичай у пошуках таких фактів, тобто певних образів, автор вивчає та збирає різноманітні матеріали, що включають в себе ситуації, життєвий досвід, виокремлюючи з усієї інформації конкретний типовий факт – новий здобутий художній образ.

Для автора, складність пошуку аналізованого факту полягає у тому, що типового факту у чистому вигляді майже не існує в житті. Що дає нам зрозуміти, знайти найбільш точний людський характер, життєвий сценарій тощо, який би гармонійно втілював у собі типовий образ надзвичайно складно. Через що, слід зазначити, художній образ не може цілковито відповідати навколишній дійсності.

Поняття образу відображає всеціле сприйняття людиною світу. Можна співвіднести поняття «образ» із поняттям «відзеркалення результату», тому психологічне відзеркалення майже тотожне «суб'єктивному образу». Суб'єктивність автора вказує на неповторність, ідентичність у сприйнятті світу. Через що, творчість автора, у завершеному стані, постає перед читачем як заглиблення у психологічний та індивідуальний світ митця.

Базуючись на підходах, за допомогою яких можна проводити аналіз художнього образу, як предмету вивчення, слід виокремити два підходи, виділені А. Мігуновим: «Перший – це виокремлення у такому вивченні власне естетичних і художніх проблем, таких, як особливості художнього відображення, типізація та узагальнення, умовність художнього образу. Другий підхід пов'язаний зі зверненням до різних аспектів філософського аналізу, їх відношенням до матеріалів психології, семіотики та інших наукових дисциплін, що само-собой виводить вивчення образу за межі художньої специфіки»[25]. «Належність категорії художнього образу до філософської естетичної науки пояснюється зазвичай особливим призначенням, особливою функцією образу в мистецтві – відображати в специфічній формі об'єктивну дійсність»[25].

Беручи до уваги зазначені підходи, які виокремлюють образ як складову та предмет пізнання художньої творчості, розділення на дві частини художнього образу стає можливим.

Адже, художній образ, від початку створення до його сприймання читачем, виводить на поверхню комплексне відображення світогляду певного прошарку суспільства або доби загалом, у всіх його проявах, що нерідко змушує сприймати образ як «ядро» або нерозкладний найголовніший «шар» мистецтва. Такий розгляд художнього образу забезпечує основу для дослідження естетичних і художніх проблем на матеріалі вивчення виникнення, існування і сприйняття художнього образу.

Тож, застосування суспільно-історичного досвіду, географічного положення, та завдяки психологічним особливостям автора тощо, образ сприяє цілісному сприйманню конкретного твору.

Проте, таке розділення підходів, певною мірою заважає комплексному висвітленню художнього образу. Слід звернутися до визначення художнього образу та його трактування. «Художній образ – один з найважливіших термінів естетики та мистецтва, що використовується для позначення зв'язку між дійсністю і мистецтвом та найбільш концентровано відображає специфіку мистецтва в цілому; специфічна, властива мистецтву, форма відображення дійсності, що виявляє загальне через конкретне, індивідуальне, яке виникає у творчому процесі митця і втілюється в матеріальній формі»[1].

«Художній образ – загальна категорія художньої творчості, форма трактування та освоєння світу з позиції певного естетичного ідеалу, шляхом створення об'єктів, що мають естетичний вплив»[25]. «Художній образ – форма відтворення об'єктивної дійсності в мистецтві з позиції певного естетичного ідеалу.»[5] У А. Радугіна відміне тлумачення художнього образу: - «це конкретно-чуттєве і в той же час узагальнене відображення життя, пронизане емоційно-естетичною оцінкою автора.»[9]

Існує інший погляд на вивчення поняття «художній образ». Такий вчений, як Ю. Борєв висвітлює художній образ не тільки через призму мислення в мистецтві, а й як метафоричну мову, завдяки якій одне поняття слід розкривати через інше. До цього можна прислухатися, адже явища зовнішнього світу можуть бути, як для автора так і для реципієнта, сприйнятими і зрозумілими через образ.

Сприймання зовнішніх характеристик розвивається у людини з народження: колір, смак, структура та фізичне відчуття предмета виробляє певну асоціацію у головному мозку, що і створює образ. Візуальне мислення людини допомагає виокремити основні, провідні ознаки предмета,

відкидаючи неістотні. Однак, наступний етап сприйняття вимагає об'єднання групи істотних ознак і їх порівняння з усіма вже знайомим фактами та знаннями про предмет, тобто залучення пам'яті. У результаті цього людина має повне сприйняття предмета, через пророблену аналітико-синтетичну роботу, під час якої були видалені неістотні ознаки і залишені лише головні.

Тобто, художній образ – це не відзеркалення думок автора, а завершальний вияв активного, масштабного, процесу сприймання та мислення. Сприймання – це виявлення структури предмету, в результаті якого виникає образ. А саме, очищена, виразна копія об'єкта створена під впливом сприймання автора. Тому, художній образ суб'єктивний та упереджений. [26]

Важливий крок вивчення поняття «образ» був зроблений В. Белінським. Вчений вивчав проблему виникнення художнього образу. Він уважав, що творчість, яка була заснована на «поетичному ясновидінні» - це раптова потреба художника «творити», а потреба «призводить до виникнення нової ідеї» і «поступово ця ідея прояснюється перед його очима, вбирається в живі образи». Піддалися критиці зі сторони вченого наївно-механічні уявлення, завдяки яким «збір» літературного персонажа відбувається «шляхом «збирання» окремих рис, що існують в природі, оскільки всяка механічна дія – збирання окремих рис окремих людей – обмежувало б вільну міць творчості» [9, 289].

О. Потебня. у ХІХ столітті виокремив образ як засіб вираження внутрішнього світу митця. На його думку, образ – мультисемантичний, без сталого змісту, бо він є символом, яким читач відкриває свій власний зміст. Згідно з концепцією О. Потебні, слово є окремим образом і окремим твором [26].

М. Храпченко, літературознавець, виділив чотири «сфери» образу:

1. відбиття й узагальнення істотних властивостей, рис дійсності, розкриття складності духовного життя людей;
2. вираження емоційного ставлення до всього, що слугує об'єктом творчості;
3. втілення життєвого ідеалу, створення естетичного значущого предметного світу;
4. внутрішню орієнтацію на читацьке сприйняття та естетичний вплив твору на читача [24].

К. Горанов, виділив основні рівні формування художнього образу, а саме: образ-задум, образ-твір, образ-сприйняття. Кожен із цих рівнів свідчить про певний стан розвитку художньої образності. Тож, майбутній процес залежить від задуму автора. Другий етап працює через конкретизацію майбутнього образу в матеріалі. Цей рівень творчого процесу також важливий, як і задум. На цьому етапі завдяки реалізації образів майбутній твір отримує втілення в життя. Останній етап – сприйняття художнього твору. Тут образність не що інше, як здатність відтворити, побачити в матеріалі (в кольорі, звуці, слові) ідейний зміст твору мистецтва [27, 187].

За К. Горановим, художній образ є «формою відображення життя і є узагальненою картиною світу. Мистецтво перетворює життя умовно, символізує другу природу, організовану за законами краси. Це не дійсність, а її образ, і зіткнутися з нею можна лише за допомогою уяви. Образ включає в себе духовну діяльність людини, це предмет, наділений рисами знака» [27, 187].

У літературознавчому підході основну роль грає змістовна складова художнього образу і місце, яке вона займає в конструкції твору.

Художній образ узагальнив у собі величезне багатство явищ дійсності, людських уявлень про світ та естетичні ідеали людей. Межі художнього

образу – ценеосяжні простори живого життя і творчості. Художній образ як одна з основних категорій створення мистецького твору несе в собі відбиток культури і змінюється відповідно до основних тенденцій та вимог суспільства. Специфіка художнього образу визначалась не тільки тим, що він осмислював і осмислює дійсність, але і тим, що він створює новий вигаданий світ.

Під час аналізу художнього образу важливо розглянути всі його можливі аспекти.

Беручи до уваги подвійний розподіл, аспекти художнього образу слід розглядати або винятково як категорію пізнання, або цілком співвіднести із емоційністю та полісемантичністю, тобто цілком відрізнити образ від раціональних форм пізнання. Тоді гнесеологічний підхід буде доречним, тому що обґрунтування художнього образу буде відбуватися там, де відсутня емоційна складова. Всі відомі реалізації художнього образу будуть антомімами гнесеологічних досліджень. Згідно з чим, розробка гнесеологічного підходу буде протиставлена інтерпретаціям художнього образу. Для виокремлення пізнавального та емоційного аспектів слід пам'ятати що художній образ в естетиці – це цілісний феномен. Цілісність цього феномену зображена в суб'єктивній парадоксальності автора-митця та його реалістичній конкретиці.

Кожен художній образ – естетичне узагальнення. Проте, у художньому творі існують текст і підтекст. Текст, на відміну від підтексту, можна побачити, тому що підтекст являє собою неявний зміст твору.

В українській літературній думці єдиною працюючою концепцією із головним - символічним рівнем художнього образу, є концепція А.К. Шевченка. Дана концепція ґрунтується на сприйнятті та новому осмисленні ідей герменевтичної естетики. Шевченко виокремлює загальнокультурну функцію художнього образу як здатність образу до формування нової

думки. За думкою науковця, реципієнт піддається примусовому впливу образносимволічної системи твору, потрапляє під ефект «суггестії», який примушує реципієнта переживати сприймати ситуації із конкретного художнього твору, як частину свого повсякденного життя. Таким чином, відбувається змінення розуміння ним самого себе, трансформація сприйняття ним різних сфер об'єктивної реальності, а інколи, можливі зміни в особистістному співвідношенні. „Людина приходить до твору не заради суто „естетичного задоволення”, а для розв'язання своїх одвічних смисложиттєвих проблем...тому „істина”, з якою людина відходить від твору, не існує до зустрічі з ним... вона дійсно відбувається в момент зустрічі... І справа не в полісемантизмі художніх текстів, які передбачають багатство „перекодувань”, а в тому, що розуміння мистецтва виходить за межі естетичного ставлення й проростає в конкретність загальножиттєвого процесу” [30, с. 99-100].

Наявність образного та поетичного змісту в художньому творі оцінюється виключно на якісних характеристиках і опиратися на семантичний аналіз тексту, а не на суб'єктивний стан читача, який залежить від рівня його загальної культури, а не від змісту художнього тексту. Якісним критерієм наявності у тексті художньої образності, яка й робить його поетичним. Г.О. Винокур визначив цей критерій та його особливі структурні властивості, на яких поетичний текст ґрунтується: „Художнє слово є образним зовсім не в тому тільки відношенні, нібито воно є неодмінно метафоричним. Скільки завгодно можна навести неметафоричних поетичних слів, виразів і навіть цілих творів. Але дійсний смисл художнього слова ніколи не замикається в його буквальному смислі... Основна особливість поетичної мови як особливої мовної функції саме в тому й полягає, що цей „більш широкий” або „більш далекий” зміст не має власної роздільної звукової форми, а користується замість неї формою іншого змісту, який розуміється буквально... Один зміст, який виражається у звуковій формі,

служує формою іншого змісту, який не має особливого звукового вираження” [24, 27-28].

Сутнісна структура, описана Г.О. Винокуром, виводить художню образність як механізм символізації, при застосуванні якого будь-який нехудожній знак набуває художнього змісту. Тотожний механізм використовується в музиці, живописі, театрі та в такому мистецтві, в якому семантика образу вираження несловесними знаковими засобами. Через що, стає зрозумілим, художній зміст – це результат використання матеріалу для втілення художньої ідеї, а аж ніяк комбінування елементарних виражальних засобів. Принцип творення художнього образу та засоби його реалізації відрізняються в залежності від того чи іншого виду мистецтва. Н. Я. Берковський так описує специфіку символізації: „Образ лише тоді й більш поетичний, ніж безобразне, коли сходження від окремого до загального не є звичайною логічною операцією, де менш загальне підводиться під більш загальне, але підйомом від нижчого до вищого, від гіршого до кращого. Загальне, до якого спрямовується образ, завжди більше, сильніше, багатше, безмежніше, ніж „окреме”, з якого він починається. Знайти шлях до загального, створити „образ”, ототожнити в образі слабке окреме явище з могутнім цілим... показати життя в його поєднанні з наймогутнішими силами – це збудити поетичну свідомість” [5, 33]. Сам символічний сенс образу, який розробляє із осібних словесних елементів неподільні художні образи, відноситься цілком до реального оточуючого світу – він займається ціннісним розмеженням конкретних категорій художнього відзеркалення світу так, аби художній образ виявляв конкретний аспект, наслідком чого є виникнення типового характеру.

Одна із найбільш прийнятних категорій, яка може бути основою для класифікації – це ступінь складності знаку. Через те що художній образ часто трактується як особий знак, можна зазначити, що одні образи співпадають зі словесними знаками чи їх найменшими сполученнями, або вони

сконструйовані із багатьох елементарних знаків, тобто слів. За думкою А. І. Ніколаєва класифікація художніх образів починається з найпростішого рівня – це рівень словесної образності, себто розбір та детальне вивчення троп. На думку вченого, образи-деталі є складнішими за організацією тому що, ця категорія образів складається із множинних словесних образів. Більш складними категоріями є пейзаж, натюрморт, інтер'єр. Художній образ людини стає по-справжньому складною знаковою системою лише коли він стає центром твору. Лише згадування людини ще не робить її центральним образом або персонажем. Образні гіперсистеми виступають завершенням класифікаційного рівня, тому що такі системи існують за межами одного твору. Доречним цей підхід буде вважатися, якщо не враховувати саме ієрархію образної системи.

Також існують класифікації художніх образів за історичним розподілом, за ідейним спрямуванням, (барокові, класицистичні, романтичні, реалістичні, модерністські, постмодерністські); філософською теорією (гуманістичні, просвітницькі, екзистенціалістські тощо); за ціллю зображувального предмета (природні образи, образи почуття, образи-предмети).

Пластичні та непластичні образи сконструйовані на конкретно-чуттєвому сприйнятті світу. До пластичних образів відносять більш реалістичні, до непластичних – образи запахів, сприйняття.

В залежності від композиції твору розрізняють образи атора: автор-наратор, оповідач. Слід виокремити образ-персонаж. За історично-культурним розподілом, виокремлюються традиційні, оригінальні та стереотипні образи.

Ментальний розвиток народу та колективне несвідоме зафіксують особливі образи-архетипи, що точно відображують самотній стан та розвиток культури окремої країни.

Навідомішими є вічні образи, окремі типи образів-героїв. Іноді опорою для створення образу-символу автора є суб'єктивне вираження письменника.

Саме через найрізноманітніші категорії для обґрунтування класифікацій, існує так багато типів художніх образів, проте, ці класифікації не протиставляються одна одній, а доповнюються, складаючи зрозумілий та широкий вибір типів класифікацій.

На підставі розглянутих аспектів вивчення художнього образу та аналізу досягнень літературознавства, можна визначити конкретні ознаки художнього образу як головної структурної одиниці художнього твору:

- Поєднання конкретного та узагальненого
- Семантико-функціональна цілісність
- Символізація окремих художніх елементів
- Художнє моделювання тексту твору
- Відображення суб'єктивного та об'єктивних світів
- Багатозначність художнього образу
- Зв'язок семантики художнього образу конкретного твору із навколишньою культурою та розвитком суспільства
- Є найвищою категорією у ієрархії твору (виражальний елемент – художній елемент – образ).

1.2. Еволюція поняття «образ» у лінгвістиці

Дослідження у сфері лінгвістики розширюють можливості вивчення мови як носія та живий організм із фундаментальними науковими поняттями. Окреме місце в дослідженнях виділено поняттю «образ».

Аналізу цього поняття присвятили свої праці О. Антонюк, Є. Бартмінський, Л. Белехова, І. Голубовська, З. Попова, М. Плахотна, Л. Лисиченко, В. Жайворонко, О. Сімович, Х. Щепанська та ін.

Проте поряд з поняттям образу чи не у всіх розділах гуманітарних наук, зокрема у філософії, психології, семіотиці, мистецтвознавстві, літературознавстві, невирішеною та важливою проблемою є визначення поняття «образ» у лінгвістиці.

Поняття «образ» у філософії має визначення ідеальної реконструкції явищ оточуючого світу у свідомості людини. Як ґрунтовна категорія філософії, образ відіграє пояснювальну функцію світобудови, конкретизує закони світу та є ідеальним семантичним об'єктом. [20, с. 878]. У лінгвокультурології виокремлюють поняття “предметні образи”. Предметні образи – це спосіб відзеркалення або відображення фізичних явищ та предметів навколишнього світу. Із поняттям «предметний образ» та його втіленням нерозривно зв'язане когнітивне сприйняття. Якщо реципієнту навести предметний образ будь-якого предмету, у його уяві виникне певний малюнок, сам предметний образ, поява якого зумовлена знанням попередніх характеристик самого предмету.

У літературознавстві образ визначається поняттям “художній образ”. За К. Горановим, художній образ є «формою відображення життя і є узагальненою картиною світу. Образ включає в себе духовну діяльність людини, це предмет, наділений рисами знака» [39, 187].

Поняття «образ» як компонент лінгвістики, це не просто поняття яке втілюється завдяки мовним знакам та символам, це поняття, яке передає реалії світу та надає цим реаліям метафоричного значення, особливо коли це поняття функціонує у живій мові та передає суб'єктивно-авторську думку або менталітет цілого народу.

Щодо визначення поняття «образ» в українському мовознавстві, слід звернутися до таких вчених як О. Антонюк, Л. Белехова, М. Плахотна, Х. Щепанська та ін.

Детальне вичення категорій образу потрібно почати з категорії мовного образу.

Закладені В. фон Гумбольдтом висновки що до того, що мова – це живий організм, завдяки якому створюється думка, та те що, мова – це «світобачення, дух народу» створили основу для розуміння поняття «мовної картини» світу в лінгвістиці. Зазначимо, що мовна картину світу складається із окремих елементів, які є різними та залежать від свідомості кожного конкретного народу. [6].

У лінгвістичному дискурсі поняття «мовна картина світу» може ототожнюватися із поняттям «мовний образ» через неточне визначення останнього. Ш. Кварацхелія, наприклад, визначає поняття «мовний образ» як вербалізовану частину концепту, яка виражає найбільш значимі його категорії. Тобто, тепер ми розуміємо мовний образ, як частину концепту, його характеристику або категорію. Аби детальніше розглянути поняття «мовний образ» слід звернутися до лінгвістів З. Попова та Й. Стерніної, які будують структуру концепту на поняттях «чуттєвий образ», «зміст інформації» та «поле інтерпретацій». Однак, слід розуміти, що мовний образ – це поняття суто лінгвістичне, і не входить в поле огляду таких наук як психологія та літературознавство. [8].

Деякі вчені не згодні із цією думкою та трактують це поняття інакше. Наприклад, Н. Арутюнова, С. Смірнов, С. Рубінштейн та С. Оленьов виділяють мовний образ як категорію психічного образу, який цілком є суб'єктивним продуктом творчої діяльності людини.

Т. Скорбач виділяє мовний образ як вербальний засіб вираження чуттєвого образу, що сформувався у свідомості людини. На думку Х.

Щепанської, мовний образ – це одна із складових категорій поняття «мовна картина світу», яка являється одним із способів відбиття реальності в свідомості людини. Відбиття реальності презентує собою сприйняття навколишнього світу крізь призму мовних та національних особливостей, що притаманні певному мовному колективу. Мовний образ – це відображення навколишнього світу за національно-культурними категоріями сприйняття реальності. [39].

На думку Л. Ставицької, поняття “мовний образ” не ідентифікується однозначно: цей термін сприймається як “домінантний чуттєвий образ” або як “другорядний асоціативний образ”. Мається на увазі звернення до різних рівнів сприйняття образності: предметно-чуттєвий і вербальний. Домінантний чуттєвий рівень диференціює мовний образ із колективного несвідомого психологічного сприйняття у зв’язку із реальним світом. Вербальний, в свою чергу, ґрунтується на використанні номінативних одиниць. Предметно-чуттєвий рівень сприйняття мовного образу базується на відтворенні фізичних відчуттів людини: зір, доторк до предметів, нюх та інші. Існує проміжний рівень сприйняття образності, за допомогою якого предметно-чуттєвий рівень сприйняття закріплює за собою образ певного концепту, що потім буде оформлено у вербальне вираження – ментальний рівень. [34].

Відтак, мовний образ – це вербальне вираження образу певного явища або предмета, яке існує на трьох рівнях сприйняття образності, у рамці сприйняття навколишньої дійсності у свідомості конкретного народу. Це реальні події, проаналізовані думки, виражені у мовно-знаковій формі у відповідності до мовної картини світу конкретного народу.

Не слід плутати терміни «мовний образ» та «мовні засоби вираження образу». Мовними засобами вираження образу є група лексичних одиниць, номінативних одиниць, за допомогою яких вілбувається вербальне оформлення та відтворення мовного образу. Розрізнення цих понять

ґрунтується на вченні про метафору. Через те що мислення людини метафоричне, метафора не є лише засобом мови. Зауважимо, що когнітивна метафора – це засіб концептуалізації дійсності, основна ментальна праця, що об'єднує всі сфери розуміння та сприйняття для пояснення пізнання. Мовна метафора – це мовна одиниця вторинної номінації, за допомогою якої розкривається зміст значення певного предмету, абстракції на основі його характеристик[34].

Наступною категорією образу є поетичний образ. Поетичний образ як мовна та художня категорія розкриває широкий спектр до її тлумачення та ідентифікації. Поетичний образ – це мультимірна категорія, що змінюється разом із розвитком та становленням типів художньої реальності та видами поетичної діяльності. Через розвиток та зміни в літературних та культурних концепціях різних поетичних напрямів, відбквається ідентифікація образу.

У сучасній теорії вивчення словесного поетичного образу виокремлюються три напрями для вивчення цього поняття. Перший - онтологічний напрям, який визначає чим саме є поетичний образ. Другий - комунікативно-функціональний напрям, ціллю якого є визначення мети поетичного образу у віршованому тексті. Визначення, навіщо потрібен поетичний образ у віршованому тексті. Та останній, когнітивно-дискурсивний, який має віднайти інструменти творення та функціонування словесного поетичного образу у віршованому тексті. Кожен із напрямів має власний підхід до вивчення словесного поетичного образу [6].

Онтологічний напрям виділяє підходи орієнтовані на вираження іманентних властивостей словесного поетичного образу. На думку Аристотеля, чия концепція в основі є онтологічною, аналогія або наслідування – це властивість людини закладена при її народженні. І коли людина обирає втілити будь-який образ, вона становить із себе персонаж. Людина хоче аби соціум розрізняв саме образ, а не людину в ньому. Через мотив узнавання, що закладено в основі міметичної поведінки, людина яка

виконує образ, отримує радість через те що рецепієнти образу розуміють та бачать не просто людину в образі, а конкретного персонажа, тобто здійснюється впізнавання. Арістотель визначає це явище «чудо пізнання» [39].

Функція міметичної поведінки полягає у відображенні реальності за допомогою художніх засобів. І, якщо, звернутися до робіт із дослідження поетичного образу через гносеологічний підхід, можна побачити, що це спосіб відзеркалення реальності за допомогою міметичної поведінки.

Також існує дієтетичний спосіб вираження поетичного образу. Дієтетичним способом називають художнє змінення дійсності, а не імітування реального світу як у міметичному способі реалізації поетичного образу.

Сучасні вчені-лінгвісти прийшли до висновку, що словесний поетичний образ являє собою засіб художнього переосмислення навколишнього та уявного світів, як спосіб утворення нескінченних нових художніх образів.

О. Потебня виокремлює словесний художній образ як мультимімічну категорію мови та думки, що має своє психологічне уявлення та вербальне вираження. О. Потебня наголошує на тому, що словесний поетичний образ - це поєднання внутрішньої, зовнішньої форм та змісту [6].

Формальна школа стверджує, що основним способом вираження поетичного мовлення є виразність. Тож, представники формальної школи при виченні словесного поетичного образу взяли за основу виразність, як аспект, за допомогою якого можна зробити акцент на художніх формах втілення словесної образності та на естетичну виразність у віршованому тексті. Акцент представників формальної школи на виразності привів їх до висновку, що виразність призводить до автоматизації сприйняття художнього тексту.

Щодо деавтоматизації поетичного або художнього тексту, реципієнт повинен здійснити когнітивну інтерпретацію смислів словесних поетичних образів. В наслідок чого, реципієнт зможе більш детально та обґрунтовано зрозуміти віршований поетичний текст.

Виходячи із поглядів диференційованих лінгвістичних парадигм структуралізму та постструктуралізму можна виокремити основу когнітивного способу аналізу художньої семантики словесного поетичного образу. Наприклад, В. Б. Шкловський запропонував концепцію прийому ускладненої форми словесного поетичного образу. Ця теорія почала свій розвиток в Празькій функціональній лінгвістиці, і продовжувала свій розвиток вже у когнітивній лінгвістиці[7].

Функціональні відмінності словесного поетичного образу були виокремлені завдяки виникненню функціонально-комунікативного підходу. Відтепер інтерпретація словесного поетичного образу могла визначити відмінності в різних літературних жанрах та стильових напрямках. Так, кожен словесно поетичний образ відрізняється окремою характеристикою в залежності від художнього напрямку в якому він є вжитим. Наслідком чого є виокремлення різних типів функцій, наприклад таких як: зображувальна, виражальна, креативна. Які залежать від когнітивного сприйняття тексту реципієнтом. Через вивчення когнітивного сприйняття було виведено методологію вивчення та аналізу структури поетичного тексту та його переважної складової – образу та образного простору. Тож, беручи до уваги вивчення когнітивної поетики слід зазначити, що словесний поетичний образ ідентифікується як лінгвокогнітивне явище, що вбирає в себе передконцептуальну, концептуальну й вербальну сфери[7].

За допомогою передконцептуальної сфери словесного поетичного образу вчені-лінгвісти визначають його глибинний смисл, роблячи наліз образ-схем архетипів і базових концептів. За Дж. Лакоффом, образ-схема –

це когнітивна модель представлена у вербальному опрідметненні номінативних одиниць поетичного тексту[7].

Концептуальна сферасловесного поетичного образу – це багатоструктурний компонент наповнений концептуальними поняттями, які можуть бути виокремлені під час аналізу категорій образу, ґрунтуючись на вченні про концептуальну теорію.

Вербальна сфера втілює в собі передконцептуальну та концептуальну структури, виражені за допомогою номінативних одиниць певної мови. Конструктивно-творче мапування є базовим методом оформлення аспектів словесного поетичного образу у віршованій текст. В свою чергу, словесний поетичний образ - гнучка структура, яка змінює види інтерпретацій у віршованому тексті залежно від застосованої до неї мовних операцій.

Мапування – це різновид лінгвокогнітивного відображення набутих знань про об'єкти реального світу навколишньої дійсності, виражені за допомогою номінативних одиниць певної мови у рамках конкретного словесного поетичного образу[7]. На основі концептуальних тропів, які представляють собою когнітивну базу словесного поетичного образу, можуть бути виокремлені такі види мапувань:

- Аналогове;
- Субститутивне;
- Контрастивне;
- Наративне.

Зазначенні вище види мапування пов'язані з парадигматикою словесного поетичного образу.

В залежності від різновиду словесних поетичних образів можна визначити характерне розташування образного простору конкретного тексту у віршованому вигляді, різновид поезії або поезію загалом. Розподілення

типів образів відбувається за допомогою великого комплексу вимог, основним із яких є архаїчність, тобто новизна тексту. Також до критеріїв розподілу типів образів входить простота, яка є сумісністю синтаксичної та концептуальної структур; здатність – використання сталих концептуальних значень та нездатність до створення нових, чи навпаки, створення «концептуального прориву» у когнітивній системі людини та вербалізування, оформлення за допомогою номінативних одиниць, цього «прориву» у поетичному тексті.

Таким чином словесні поетичні образи можна розділити на архетипи, стереотипи та новообрази. Нообрази розподіляються на ідіотипи (з давньогрецької: *idios* – новий, особливий) та кенотипи (з давньогрецької: *kainos* – новий, незвичний).

Створення нового словесного поетичного образу може бути можливим тільки за допомоги модифікації лінгвокогнітивних методів та процесів. Задля формування ідіотипного словесного поетичного образу слід звернутися до когнітивних розширень, звужень, змішувань та узагальнень словесних поетичних образів. У нових ідіотопічних словесних образах визначенні особливості вживання стилістичних тропів та фігур. Змішування тропів в межах одного словесного поетичного образу призвели до створення нового типу словесного поетичного образу – метаболи.

Під метабулою ми розуміємо словесний поетичний образ-загадку, в якому нерозривно пов'язані метафоричні образи та встановлюється нове значення явища або об'єкта[7].

Без характеристики та номінативного втілення термін «образ» неможливий. При вербальному втіленні терміну «образ» можуть бути використані найрізноманітніші лексичні засоби. На допомогу можуть прийти мовні компоненти, лексичні елементи та конструкції.

Щодо порівняльних конструкцій, важливо зазначити, що існує велика кількість їх підтипів у тексті. Порівняльні конструкції, виражені порівняльними зворотами із використанням сполучників; приховані порівняльні конструкції; порівняльні конструкції із уточненням мовного або словесного поетичного образу; порівняння із вживанням зоонімів; порівняння із вживанням етононімів; порівняння із вживанням гіперболи; порівняння із метонімією та інші види в залежності від конкретного твору, у якому вони є вжитими[34].

Лексичними елементами можуть виступати такі види епітетів як: епітети зовнішньої характеристики при створенні художнього образу персонажа (епітети зовнішності, епітети постаті, епітети поведінки, скомпоновані групи епітетів та інші); епітети зовнішнього простору; групи епітетів за фізичними ознаками; епітети-означення та інші.

Незчисленна кількість лексичних засобів може бути використана при створенні художнього образу, проте вибір лексичних засобів залежить від кінцевого наміру автора, стилю, жанру та сюжету твору.

ВИСНОВКИ.

З огляду вчених лінгвокогнітивних концепцій, формується висновок, що словесний образ – це лінгвокогнітивна структура, яка базується на передконцептуальній, концептуальній та вербальній формах втілення. Ця структура представляє собою поєднання стереотипних та індивідуальних думок, які у процесі осмислення та вербалізації перетворюються в образ. В свою чергу, когнітивний досвід людини визначається підсвідомим досвідом людини. Підсвідомий досвід виникає чинником формування художнього образу, тобто виступає у ролі передконцептуальної форми втілення, яку потім можна побачити в різножанрових та різностильових творах. Які, в свою чергу, втілюють стереотипні знання певного народу, етносу про оточуючий його світ. Образи втілюються в життя за допомогою

номінативних одиниць конкретної мови. Концептуальна форма втілення образу об'єднує диференційованні знання у концептуальні групи та сортує їх з певними концептуальними характеристиками. Методами втілення в життя образів виступають різноманітні категорії мапування, ціллю яких є виокремлення художніх образів і вербалізація концепту.

РОЗДІЛ 2

ЛІНГВОПОЕТИКА ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ РОМАНІ XIX СТ.

2.1. Засоби створення образу «екстравагантної леді» в романі Дж. Остін «Емма».

А. Ліргарт прийшов до висновку, що лінгвопоетика – це розділ філології в межах якого стилістично марковані мовні одиниці, використані у художньому тексті, розглядаються узв'язку з питанням про їхні функції і порівняльної значущості для передавання певного ідейно-художнього змісту і створення естетичного ефекту [20]. Такий підхід у вивченні образу не встановлює зв'язків між мовною та естетичною категоріями.

Натомість, праці В. Виноградова констатують проблему виявлення образу автора, тобто авторське розуміння відносин між речами.

Тобто, під виченням тексту лінгвопоетичним методом розуміють наявність у структурі художнього концепту архетипів, які при вербалізації набувають категорій та характеристик авторського когнітивного процесу сприйняття реального світу.

Розглядаючи англomовні твори у руслі культурологічного вивчення, образ жінки виявляється як лінгвокультурний гендерно-маркований типаж, який базується на концептуальному розумінні реальності саме англomовних країн.

Основою суспільного укладу британців вікторіанської доби стала сформована на початку XIX ст. концепція «розподілу сфер», згідно з якою публічна сфера життєдіяльності (бізнес, політика, законодавство тощо) була прерогативою чоловічої статі. Разом з тим, ведення домашнього господарства, народження та виховання дітей, підтримання сімейних традицій (тобто, приватна сфера життєдіяльності) була полем

діяльності жінки. Дана модель розподілу обов'язків подружжя знаходилася у центрі сімейного укладу представників середнього прошарку населення. У той же час, вона була прикладом для наслідування в сім'ях різного соціального статусу [22].

Дослідження образу жінки у культурологічній та лінгвістичній площинах допомагає у подальшому його трактуванню. Під лінгвістичною площиною ми розуміємо лексичні засоби створення художнього образу жінки у романах англомовних країн світу. Для аналізу образу «екстравагантної леді» ми обрали роман Дж. Остін «Емма». Роман Дж. Остін слід розглядати як повну протилежність понять та типових устоїв англійського суспільства.

Відтворення «екстравагантного» жіночого образу у нашому дослідженні здійснюється перш за все за допомогою втілення типових ознак екстравагантності: нестандартна поведінка, сміливі міркування, оригінальні рішення та імпульсивність, що вказує на невідповідність ціннісних орієнтирів цього жіночого образу у порівнянні із типовим жіночим образом Великобританії кінця XVIII — початку XIX ст.

Задля визначення лінгвокультурних характеристик типажу екстравагантної жінки було виконано дефініційний аналіз тлумачних словників. Екстравагантна – людина, що розходиться з загальноприйнятими звичаями, занадто своєрідна (Ожегов, 2004, с.843). За визначенням Кембриджського словника екстравагантна - це «дуже незвичайна, особлива, непередбачувана або дивна людина/ is very unusual, special, unexpected, or strange person» (Cambridge Dictionary). Із словника “Merriam-Webster dictionary” ми розуміємо, що екстравагантний – це той, хто перевищує межі необхідного/ a person which exceeding the limits of reason or necessity; using too much of something/ той що забагато чогось використовує (Macmillan Dictionary);

Someone who is extravagant spends more money than they can afford or uses more of something than is reasonable/ хтось екстравагантний, витрачає більше грошей, ніж може собі дозволити, або використовує щось більше ніж потрібно (Collins Dictionary); someone who makes extra claims, promises etc, make big claims or promises that are not true or real/ людина яка має занадто великі претензії, обіцянки тощо, висуває великі обіцянки, які не відповідають дійсності чи реальності (Longman Dictionary).

Лінгво-культурний типаж екстравагантної леді активізується через образ-персонаж головної героїні роману Дж. Остін «Емма». Головна героїня постає перед читачем молодою, сповненою життя двадцяти дворічною дівчиною. Відтворення екстравагантної поведінки головної героїні відбувається в творі за допомогою опису поведінки головної героїні в ситуаціях які вона створює, або за допомогою опису комічних, та з розвитком сюжету, серйозних питань пов'язаних/ створених головною героїнею.

Автор вдається до використання різноманітних оціночних номінативних одиниць не тільки головної героїні але й дійсності навколо неї, за допомогою яких можна визначити естетичну, образну та метафоричну значемість.

Перший прояв нетипової, для дівчини її статусу та положення, поведінки відкрито перед читачами у першій частині роману. Ситуація, коли міс Тейлор, гувернантка, вийшла заміж змусила Емму задуматися над питанням інтелектуальної самотності, тоді як інші дівчата її віку замислювалися над тим як вдало вийти заміж:

“She had many acquaintances there, for her father was polite to all, but none of them could replace Miss Taylor in the south. Its absence will mean boredom...” [43].

Автор використовує лексичні одиниці оціночної градації стану головної героїні після неприємної для неї ситуації: “*Its **absence** will mean **boredom**...*”[43]. Використовуючи семантично пов’язані лексеми ми, як рецепієнти твору повністю розуміємо емоції персонажа.

У наступному фрагменті ми можемо спостерігати перші судження та ідеї Емми щодо того, аби «сватати» своїх знайомих: “*...**You have forgotten that I have one more reason to be pleased,** ”said Emma, “**and not unimportant, is that I married them myself...**”[43].*

У діалозі між Еммою та Містером Найтлі, автор за допомогою іменників та дієслів ставить наголос на розвитку майбутнього сюжету, та показує характер головної героїні.

У фрагменті розмови зі своїм батьком Емма твердо йде супроти стереотипів щодо поведінки жіночого полу та загально прийнятих устоїв. У розмові зі своїм батьком дівчина відмітає стереотипні думки свого батка, та декламує «нові ідеї» свого покоління:

“*...Have you ever experienced the **sweetness and triumph** of a **lucky guess**? I feel sorry for you. I thought that you are more discerning, because, believe me, **luck** alone is not enough for a **successful guess**. This always takes a **share of talent**...*” [43].

В ряду таких лексико-граматичних одиниць як іменник та прикметник автор, наділяє їх семантичною об’єднаністю із позначенням «вдача». Тобто відмітає сталий перфекціонізм минулого покоління та проголошує нові ідеї, як каже головня героїня: “*...something in between...*”.

Роздумуючи про місс Сміт, Емма вказує на нетиповість сприйняття образу жінки. Головна героїня бачить ідеалом жіночого образу місс Сміт, проте вважає, що:

“...for complete perfection, only a little sophistication and gloss were lacking...” [43].

Таким чином, за іменник **perfection** включає в себе оціночні лексичні одиниці, які надають йому новий нетиповий тон сприйняття, а саме **gloss** та **sophistication**.

Під час званої вечери автор за допомогою групи семантично обарвлених дієслів та союзу із негативним семантичним відтінком «дозволяти» вказує на подвійність характеру головної героїні, її показову стриманість перед батьком та справжню екстравагантну сутність:

“...Emma **allowed** her father to talk—but **supplied** her visitors in a much more open hand style, and on the present evening had particular pleasure in sending them away happy...” [43].

Сталий метафоричний вираз, який використовує автор **openhands style** вказує на позитивні риси характеру, що притаманні головній героїні.

Групою епітетів автор підкреслює «бойовий» характер головної героїні:

“...Emma **is fast and determined by nature**...”. Стійкість її намірів проявлено в наступних діях:

“...without delay **began to invite her and greet her**...” [43].

Тобто дієслова **begin, invite, greet** виражають не тільки дію у лексико-граматичному сенсі, але й рішучі негайні дії головної героїні.

Опис характеру місс Гаріет сміт автор наділив оціночними лексичними номінативними одиницями, таким чином ми остаточно розуміємо характер та послідовність думок головної героїні – Емми, стосовно образу жінки свого або тотожного віку:

“...*Harriet certainly was not clever, but she had a sweet, docile, grateful disposition, was totally free from conceit, and only desiring to be guided by any one she looked up to...*” [43].

Увага читача концентрується на пасивності інших жіночих образів та їх «типовості»; на тому, що жінки навколо Емми можуть мати або чоловіка, або «менторство», та предстають у ролі дівчини-супровідника, завдяки використаної групи епітетів.

У виразі: “*A young farmer, whether on horseback or on foot, is the very last sort of person to raise my curiosity...*”. Використовуючи фразу **very last sort of person** автор у образі Емми підтверджує свій статус найбагатшої та кмітливішої дівчини знатного роду серед місцевого населення, та вкладає в іменник **farmer** негативну конотацію. Потім вона констатує факт, що люди її статку не мають спілкуватися із «нижчим» класом:

“*The yeomanry are precisely the order of people with whom I feel I can have nothing to do. A degree or two lower, and a creditable appearance might interest me; I might hope to be useful to their families in some way or other...as much above my notice as in every other he is below it.*”[43].

Автор натякає на некоректність висловлювань та міркувань головної героїні через вираження місс Сміт:

“*I shall always have a great regard for the Miss Martins, especially Elizabeth, and should be very sorry to give them up, for they are quite as well educated as me.*”. Дієслівний вираз **have a great regard** в поєднанні з прислівниками **as well educated as me** та порівнянням, вказує на те, що причетність до нижчого класу не є характеристикою поганої людини, скоріше навпаки, така думка відображає вузьке світосприйняття Емми стосовно міжлюдських відносин.

Проте Емма відстоює свою сталу незвичайну для образу типової жінки думку:

"But if he marries a very ignorant, vulgar woman, certainly I had better not visit her, if I can help it." [43].

Прикметники з негативною конотацією **ignorant, vulgar** вказують на повне несприйняття головною героїнею жінок нижчого класу.

Головна героїня являє собою дуже кмітливий та спостережливий персонаж, здатний до рефлексії:

"She had already satisfied herself that he thought Harriet a beautiful girl, which she trusted, with such frequent meetings at Hartfield, was foundation enough on his side; and on Harriet's there could be little doubt that the idea of being preferred by him would have all the usual weight and efficacy."[43].

Так, за допомогою складнопідрядного речення складеного із простих сурядних речень із типовою прямою конструкцією, з використанням іменників та дієслів автор передає чітку направленість думок головної героїні.

Містер Найтлі характеризує головну героїню як: *"She will never submit to any thing requiring industry and patience, and a subjection of the fancy to the understanding."*[43]. Тобто, ми розуміємо, що стану та характеру Емми можна дати опис за допомогою групи епітетів, наприклад: нетерпляча та несмиренна.

Слід зазначити, що автор часто використовує соматими при описі героїв. Соматими – це лексичні одиниці на позначення назв частин тіла. Ось як автор за допомогою соматем авторіві вдається реалізувати зовнішній опис головної героїні, за допомогою якого читачеві легше сприймати та змальовувати у своїй картині світу повноту образу Емми.

У наступному фрагменту тексту було виявлено соматими на позначення:

figure фігури:

*“CanyouimagineanythingnearerperfectbeautythanEmmaaltogether—
faceandfigure?” [43]*

*“...such a firm and upright **figure!**” [43]*

Eyes очей

*“...Such an eye!—the true hazle **eye**—and so brilliant!”[43].*

Face обличчя:

*“**regular features**, open countenance, with a **complexion!** oh! what a bloom of full health, and such a pretty height and size;” [43]*

Stature статура:

*“There is health, not merely in her bloom, but in her air...One hears sometimes of a child being '**the picture of health**' now, Emma always gives me the idea of being **the complete picture of grown-up health**...” [43].*

Headголова

“...herhead, herglance...”[43].

2.2. Лексико-стилістичні засоби реалізації образу «маленької жінки» в романі Л. М. Олкотт «Маленькі жінки».

Інтерес до творчості Л. М. Олкотт у останні десятиліття зріс у зв'язку із активізацією феміністичного руху починаючи з 70-тих років минулого століття. Як наслідок твори Л. М. Олкотт набули більшої популярності серед читачів, були неодноразово екранізовані та стали привертати до себе увагу дослідників, як до творів із «феміністичним» втіленням.

Із розвитком та зростанням робіт основою яких стали твори Л. М. Олкотт збільшилась і кількість дослідників, які вивчали твори письменниці. Зокрема, такі імена як Д. Джон (JudithJohn), В. Нікола-Лоса (W. Nikola-Losa), Л. Валлоне (LynneVallone), Л. Кузнец (LoisKuznetz) та Д. Геллоп (JaneGallop) працювали над образом втілення жінки у розглянутому нами романі. На

нашу думку зростання популярності до творів Л. М. Олкот також пов'язане з пошуком нових інтерпретації у недооцінених раніше творах, проте не обмежується лише цим. Наступним критерієм нової актуальності творів письменниці є пошук феміністичних ідеалів у творах часу патріархального та маргінального суспільства[10].

Через значні соціальні зміни, що сталися протягом останнє століття, змінилося і сприйняття твору. Якщо раніше дослідники, наприклад такі як, Л. Пол та Е. Селмон, розглядали романи лише із дидаткивною метою та вважали, що роман є «посібником із виховання майбутнього придатка до чоловіка», то втілення жіночих образів із родини Марч є прикладом цілковитої протилежності цієї думки.

Жіноча тема у своїй реалізації знаходить деякі нові риси: жіноча проблематика (соціальна, духовна) переводиться в моральний план і зводиться до ідеї боротьби егоїзму і альтруїзму, боргу перед суспільством, сім'єю і особистим щастям, причому протиріччя, властиві героїням Т. Гарді, а саме: бажання самореалізуватися і канони пристойності та звичаїв, виявляються нездоланими, оскільки вони закладені в їхній природі, тому в фіналі творів їм пропонується лише два шляхи: або відхід з життя, або заміжжя.

Саме через назву роману у дослідників виникало багато суперечок. Адже назва – це вираз-кліше XIX ст. семантичне значення якого залежить від того, на якому лексичному компоненті буде сакцентовано увагу. Проте, слід зазначити що лексичні одиниці «міленькі жінки» аж наяк не звужують коло дослідження образу жінки та його лексичного втілення в романі.

Беручи до уваги лексему жінка слід зауважити, що таким чином ми розглянули жіночі образи із належними саме до них критеріями соціуму. Лексема маленькі була розглянуто полісемантично. По-перше, як вікову

категорію. По-друге, як семантичне позначення ряду певних рис характеру. Останнє, як оксюморон та іронію у втіленні образу жінки.

Лексема маленькі має як позитивну так і негативну конотації. Беручи до уваги те, що ця номінативна одиниця може такі синоніми як миле, маленьке та кришке, її слід трактувати як об'єкт із позитною конотацією. Проте, зі значенням другорядності та ординарності, ця номінативна одиниця набуває негативної конотації.

Л. М. Олкотт при житті була відомою через свої феміністичні погляди, та можливо обрала саме таку назву твору через те, що у середині ХІХ ст. не існувало поняття «підліток», тому уже в назві твору ти вбачаємо такий лексикостилістичний інструмент як оксюморон.

Далі у тексті ми бачимо, що самі героїні твору не мають ідентифікацію власного віку. Еммі, одна із головних героїнь твору заявляє:

“Idon'tcallmyselfachild, andI'mnot inmyteensyet” (Amy) [44,p.59].

2.3. Засоби актуалізації образу головної героїні в романі Т. Гарді «Тесс із роду Д'Ербервіллів».

Концепція жіночого характеру, Жінки, як представниці «прекрасної половини» Людства, складалася у Томаса Гарді поступово в ході еволюції його творчості: від першого його втраченого роману «Бідняк і леді», і книги «Рука Етельберт», до останніх ліричних віршів, в яких старий майстер все ще жив захопленням любові, співав, від імені своєї улюбленої героїні Тесс, сумну пісню – «Сільські жінки», відтворював далекий від християнської ортодоксальності образ діви Марії – «Вечір в Галілеї» [28, с. 107].

Значну роль в світі «Вічно-жіноче» грають у Гарді міфологічні та біблійні образи античних, скандинавських, кельтських богинь, легендарних героїнь, німф, амазонок, фей, Сильфіда, відьом, пророчиця. Як правило, цей

чарівно-казковий пласт романної прози письменника виконує подвійну функцію в загальній структурі художнього твору:

- З одного боку, він потрібен автору для поетизації його улюбленої природи Вессекса.
- З іншого ж, чарівно-казковий початок надає у багатьох випадках особливу «стереоскопічність» фігурам головних героїв циклу – той чи інший персонаж прозаїка, асоціюючись з образами богів, богинь, незвичайних істот, яких історичних персонажів, поетизується і як би укрупнюється в своєму художньому масштабі.

Письменник використовує незліченну кількість метафор, епітетів та порівнянь. У творі Томаса Гарді образ жінки являє собою втілення природи та навколишнього середовища. Саме тому, автор використовує опис навколишнього простору як елемент порівняння із головною героїнею.

Суто «виробничу» сцену з 43-го розділу Гарді використовує не лише задля опису природи, але й для показу побутового життя жінок залишившихся думками та способом життя в минулому, в далечині від цивілізації:

“... The swede-field in which she and her companion were set hacking was a stretch of a hundred odd acres in one patch, on the highest ground of the farm, rising above stony lanchets or lynchets—the outcrop of siliceous veins in the chalk formation, composed of myriads of loose white flints in bulbous, cusped, and phallic shapes...”

Слід зазначити, що в даному абзаці автор втілює номінативні лексеми із конотацією «природа», задля опису образу жінки, тоді як у наступній цитаті Гарді використовує соматемами на позначення та опис обличчя у зв'язку із метаформами, створюючи порівняння:

“...Every leaf of the vegetable having already been consumed, the whole field was in colour a desolate drab;

*...it was a complexion without features, as if a face, from **chin** to **brow**, should be only an expanse of **skin**.”*

Томас Гарді використовує іменник з конотацією небо із соматемою обличчя:

*“...The **sky** wore, in another colour, the same likeness; a white vacuity of **countenance** with the **lineaments** gone.” ...” [42, p. 394].*

Під час лексичного втілення цього порівняння слід зазначити, що автор використовує інструмент метафори:

*“...The sky wore, in another colour, the same likeness; a **white vacuity** of countenance with the **lineaments** gone.” ...” [42, p. 394].*

У наступному уривку автор використовує метафору через соматему обличчя із подвійною конотацією: жінка-природа:

“...So these two upper and nether visages confronted each other all day long, the white face looking down on the brown face, and the brown face looking up at the white face, ...” [42, p. 394].

У продовженні абзацу втілюється порівняння номінативної одиниці з конотацією жінка із лексемою з негативною конотацією муха. Негативна конотація лексеми муха є таким тому, що є метафорою до незначних та зморених, непотрібних жінок у суспільстві того часу:

“...without anything standing between them but the two girls crawling over the surface of the former like flies...” [42, p. 394].

Але Гарді сміливо береться за зображення праці, вступаючи в полеміку з Теккереем, одним зі своїх великих попередників. У романі «Вірджинці» Теккерей пише: *“На мою думку, життєві справи лише в малій*

ступені входять в сферу роману ... Чи може читач витримати реальну сільську історію про якомусь селякві з його заробітком вісімнадцять пенсів в день?... Автори можуть зображати людей тільки поза їх професійних справ”.

Гарді точно обмальовує картину життя сільських жінок з їх мізерними доходами, малює їхню важку працю. Але він вміє і поетизувати буденне існування.

Сцена в полі нагадує у нього фламандське полотно, де гротескно поєднуються потворне і прекрасне, дрібне і піднесене, деталі матеріально-тілесного низу і євангельської святості. У кам'янистих горбах, що оточують поле, де працюють наймички, гострий погляд письменника виділяє:

“... *white flint bulb, horn and facial forms...*” [42, р. 344], – неймовірно сміливі для вікторіанців метафоричні вираження.

І тут же «низовий» початок, втілений через порівняння за\з використанням метафори із позначенням фалічних форм:

“...*taking them as the man could, making them as it was his own and the main part...*”.

“...*creeping like flies...*” [42, р. 344], – по брудному полю, гротескно з'єднується з «високим»: поле і небо, які дивляться один на одного, нагадують дві гігантські особи – це міфологічний образ.

І коли змінюється точка зору оповідача, дається великий план, ми бачимо грубий робочий одяг двох жінок. Втілення опису жіночого одягу виконано за допомогою вестіальної лексики, тобто такої, що зображує одяг.

Але поезія жіночності зберігається і висвічується з несподівано нової сторони:

“...*The pensive character which the curtained hood lent to their bent heads would have reminded the observer of some early Italian conception of the two Marys. ...*” [42, p. 340].

У чьому ж абзаці використано епітети:

“...*The pensive character...the curtained hood...bent heads...early Italian conception*” [42, p. 340].

Йдеться про сцену, зазначеної в Євангелії від Матвія, гл. 27, вірш 56, де Діва Марія і Марія Магдалина віддалі стежать за розп'яттям Ісуса Христа.

Так, на невеликому просторі прохідного, здавалося б, епізоду художник декількома штрихами – то ефектними, то малопомітними показав, як в природі і в житті його героїнь-трудівниць гротескно стикаються протилежні початку життяпоняття – грубе, низьке.

У той же час письменник знаходив достатньо способів живописати плотський початок своїх персонажів. За допомогою використання кінетичної лексики автор змальовує їх ходу, пози, жести, вираз облич, підкреслюючи, з одного боку, зв'язок їх життів з річним циклом існування Природи, з іншого ж, вказуючи на трагічний розрив людей з нею, на зростаюче відчуження вессекцев від життєдайних джерел Буття.

У творчому ряді вессекського циклу слід розглядати фігуру Тесс як кращий жіночий образ з ряду трагічних героїнь Гарді, початок якому покладено епізодичним характером Фанні Робін з роману «Далеко від шаленої юрби» і який завершений портретом Сьюзен Брайдхед в «Джуді Непомітному». Виділяючи в особливу групу «жіночі романні образи» з циклу Гарді, в тимчасовій їх еволюції, образ Тесс – головний компонент образної системи роману «Тесс з роду Д'Ербервіллів», що підкоряє собі всі інші аспекти даного художнього твору – основний текст роману, його композицію і сюжет [41, p. 135].

Психологічний аналіз автор передає, не через «внутрішні діалоги», а за допомогою особливих прийомів опису: демократизму характерів, відсилкам до біографічного сюжету, соціально-психологічним метафорам, лексичним одиницям на позначення національної історії, а також композицією, різноманіттю мовних засобів. Завдяки незвичайній формі передавання стану через природу, Т. Гарди створив прекрасний витвір «словесного пейзажу». Тесс – дитя природи.

Починаючи зі знайомства з Тесс, 2-га глава, і до її смерті, 59-та глава твору, природа і Тесс є одним цілим. Протягом всього твору автор називає героїню «гармонійною частиною природи» тобто використовує порівняння та метафору, а в 18-тій главі словами Енжела Клера підмічає за допомогою епітетів:

“...*what is **pure and innocent!** This girl is a real **child of nature** ...*”[42, р. 321].

Коли читач вперше зустрічає Тесс під час святкування Травневого дня, який проводиться на посвяту богині плодороддя – Богині Церері, через втілення вестіальної лексики ми розуміємо, що вона одягнена в біле плаття – символ невинності, та тримає івовий прут – символ дітинародження. Всі селянки в колоні представляють собою жриць Природи, її основну частину. Проте, вже тоді можна помітити напрямок Тесс до дисгармонії з соціумом, вона вже не схожа на інших, в тексті цей момент виокремлено її головною прикрасою:

“...*Her hair was decorated with a **red ribbon**, and among the women dressed in white, she was the only one who could boast such a **bright ornament**...*” [42, р. 5], також слід виділити порівняння: “...*among the women dressed in white, she was...*”.

Надалі, під час жатви пшениці, в 14-тій главі, вже добре помітно розрив головної героїні та суспільства, її прихильність до витворів природи.

Красномовним є пейзаж, який опис якого є описом трагічного стану дівчини у тяжкі моменти життя, в 2-гій главі зник символ стабільності життя – помер кінь. Автор не просто пише, що помер кіньЮ він за допомогою емітетів та метафор описує почуття героїні:

“...*the sky was pale... the village road became white, and the face of Tess was even brighter...*”[42, p. 172].

В 12-тій главі, коли Тесс поверталася додому, після фатальної ночі з Алеком, знову автор демонструє порівняння внутрішнього стану героїні та пейзажем, використовуючи групу епітетів:

“...*It was still too early, although the sun had already risen above the hill, its unhappy and rare rays, were only overlooking the eye, but did not warm up at all ... the spectacular October and the charming Tess seemed to be the only shadows on that road...*”[42, p. 161].

Яскрава метафора використана в останньому реченні:

“...*Tess seemed to be the only shadows on that road...*” [42, p. 161].

Після того, що сталося Тесс зрозуміла, що в Косогорі все докорінно змінилось. Героїня розуміє, що суспільство змінило до неї своє ставлення і сама віддаляється від соціуму, лексеми та метафори на позначення «холоду» мають цілком подвійну конотацію:

“... *She was not afraid of shadows; it seemed that her only dream was to avoid people, or indeed, the cold scale, called "society", which is so terrible in its grandeur ...*” [42, p. 164].

Проте епітети на позначку жілю добавляють нову сентаки речеченню:

“...*is in fact not terrible and even worth the pity for certain of its representatives...*”[42, p. 164].

Природа настільки взаємопов'язана з Тесс, що не варто говорити про крайнє відчуття самотності головної героїні, прикметників, іменників та дієслова об'єднані семантичною групою природа використані як частина образу головної героїні:

*“...Then Tess always **went out for a walk after sunset; Only in the woods, she felt less lonely** ...”*[42, p. 172].

Ситуація, яка сталася між Тесс і Алеком – прояв природного початку та цілком суперечить законам суспільства. Автор використовує дієслова з конотацією домислення та сумніву, задля втілення шаткого положення головної героїні:

“...she seems to be a stranger to a society that harmoniously felt with nature ... she was forced to violate the artificial law of society, but this law was not known to the world, part of which she felt ...”[42, p. 268].

Віддаляючись від суспільства та зближуючись із природою, Тесс відчуває повну свободу духу. Епітети у зв'язку із іменниками на позначення природи вказують на нерозривність образів:

“...Among these hills it was invisible, the quiet figure was in harmony with nature ... it became an integral part of the landscape...”[42, p. 161].

Повне злиття неможливе через докори сумління головної героїні, вона остаточно не розуміє межу законів природи та суспільства, і зливає їх воедино. Дієслівні конструкції є основним лексичним інструментом автора в наступному уривку:

“... Looking at the birds that are sleeping in the bushes, watching the rabbits who jumped at the glow of the glinting moonlight, or standing under the tree on which the pheasants were sleeping, she felt as the personification of Guilt that invaded the kingdom of Innocence ...”[42, p. 182].

Яскрава метафора використана в останньому реченні:

“...she felt as *the personification of Guilt that invaded the kingdom of Innocence*...”[42, p. 182].

Її провина – це лише пусті думки, цілковито неправдиві, тому вона не знаходить свого відображення в оточуючій середі. Опис природи та використання номінативних одиниць із негативною конотацією створюють точний контраст між самовідчуттям головної героїні та справжньої ситуації навколо неї:

“...Meanwhile, *the trees were just as green, the birds sang as well as the sun still shone. The familiar landscape was not distorted by its whiteness, it did not catch its skirmish*...”[42, p. 87].

В період свого проживання на долині Великий Миз, Тесс відноситься до природи, як до живої істоти, що обособлює її настрій. Для неї весь світ – це світ природи. І навіть таке сильне почуття як страх перед ним відступає. Групи епітетів на позначення новий, епітети опису та дієслова з конотацією початок створюють відчуття понурення у нове місце:

“...New flowers, *new leaves, all birds are located where only a year ago lived other non-lived creatures, while these were only germs, or particles of the inorganic world. Under the rays of the sun, stems were pulled out, the juice was poured in noiseless streams in the trees, petals opened and transparent flavors spread out*...”[42, p. 203].

Вранішні прогулянки на лоні природи сприяли відносинам Енжела і Тесс, укріпляли їх духовний зв'язок. Клер через Тесс наближується до природи, також намагається стати її частиною. Автор порівнює їх з першими людьми на планеті, які живуть в повній гармонії з природою – Адам і Єва. Номінативні одиниці, епітети з позначкою природа використані як метафора на розкриття почуттів героїв:

“...Among *the warm evaporation of the valley valley, about the time when, it seemed, a simple rumble could catch the rustle of juice flow under a heavy layer*

of fertilizer, even the most frugal love could not escalate into passion. The hearts that were ready to take it were under the full control of nature.

Here it was July, and then came Thermidorian heat, as if nature wanted to compete with the passion that spits the heart at the Telbothites. The air, fresh in spring and early summer, became stationary and relaxing. The dense heavy scents caused dizziness, and about the twelfth, the valley seemed to fade in the unconscious ... Claire was sick of the heat, but it burned a growing passion for the silent and gentle Tess... ” [42, p. 121].

Опис красномовного пейзажу передає сумніви Тесс відносно Енжела. Опис дождливої осінньої погоди символізує майбутній розлад і їх непорозуміння. А саме, неправильне сприйняття Клером Тесс, що означає – неприйняття самої природи. Опис природи, використання номінативних одиниць на позначок колору є головним інструментом наступних строк:

“...Summer golden tones of the landscape now become gray, the colors darken, black earth turned into dirt, the cold was the river... ” [42, p. 195].

Новий період життя Тесс ознаменувався зустріччю з Алеком. Героїня відчуває трагедію, природа ж цілком відповідає на її почуття, змінюється на похмурі, зловісні фарби. З такою, «похмурою» конотацією предстають перед читачем наступні дієслівні конструкції:

“...It was the same place. It was so deprived of the charm that the artists are looking for, which has found another beauty– the ugliness of it breathed in beauty tragic and gloomy...the place it seemed very harmful... ”[42, p. 263].

Переїзду Тесс до міста передував поганий знак. Саме поселення закоханих в модному містечку Сендборні, можна розглядати як пастку, тому що створіння природи не може вижити окремо від неї. Воно або повертається, або гине. Смерть Алека – смертний вирок, який був зроблений героїнею сам собі. Автор використовує багат лексичних інструменти в наступних рядках.

Іронія втілена за допомогою таких іменників як:

“... ***Justice*** ’ was done...”

Порівняння та метафора:

“...and the ***President of the Immortals***, in Aeschylean phrase, had ended his sport with Tess...”

Порівняння сільських жінок та чоловіків із людьми вищого класу, за допомогою іменників:

“...And the d’Urberville ***knights and dames*** slept on in their...”

Порівняльні епітети в наступному розділі вказують на негативний стан головної героїні:

*The two **speechless gazers** bent themselves down to the earth, as if **inprayer**, and remained thus a long time, absolutely motionless: the flag continued to wave silently...*”[42, p. 301].

Символічним залишається те, що поліцейські знаходять Тесс саме на олтарі для жертвоприношень. Зауважимо, що люди і соціум привнесли Тесс – частину природи – в жертву чудовиську – бездушному місту, цивілізації.

ВИСНОВКИ.

Можна зробити висновок, що жіночий образ – це складна помірно змінна лінгвостилістична структура, яка складається не тільки з номінативних одиниць, а й з дієслівних конструкцій, лексикостилістичних засобів, які несуть в собі конотацію низки доленосних подій, що цілковито протистоять розкриттю характерів, або, у деяких випадках, навпаки, за допомогою описів та порівнянь, розривають образ жінки.

У лінгвістичному руслі слід розглядати фігури головних героїнь як кращі жіночі образ з ряду трагічних героїнь.

В романах жіночий образ втілено задяки великій групі концептуальних метафор із найменуваннями: фатум, природа, цивілізація, праця; дієслівних конструкцій, таких як дієрислникові да дієприкметникові звороти, в такого типу зворотах концептом вираження є думка, що образ жінки виступає незахищеною структурою від долі, яка розставляє пастки, коли герой менше до цього готовий.

Іменники із контацією та номінацією страждання, кохання створюють суггестивну атмосферу того, що злий рок переслідує персонажів, особливо тих, хто не розучився бачити в світі красу і мріє про одухотворене життя. Врешті решт їх мрії змінюються або втомою, почуттям безвиході, безплідності будь яких зусиль переломити перебіг буднів, або страхом перед майбутнім. Особливо сильно ця нота прозвучала в образах героїнь розглянутих нами романів.

ВИСНОВКИ

З'ясувавши роль жіночого образу у творчості англійськомовних письменників можна зазначити, що автори належать до числа тих видатних письменників Англії та Америки, ким був початий новий період її літературного розвитку.

Серед письменників – своїх сучасників –Остін, Олкот, Гарді виділялися пристрасністю і глибиною соціальних відкриттів, переконаним демократизмом. Сила і новизна їх позначалася, зокрема, в їх прагненні й умінні простежити всебічно і якомога глибше зв'язок характерів із оточенням локальним, прикладом цього може слугувати описовість характерів, портретування та зображення жіночих образів за допомогою не просто описового чи порвняльного методів, а через складні метафоричні конструкції, граматичне побудування тексту та вживання найрізноманітніших сома тем у діалогах, ситуаціях та сюжетних поворотах.

І разом з тим виникає вміння авторів показати, що відбувається, коли розриваються зв'язки із допоміжною реальністю та автор має описувати жіночий образ простими граматичними конструкціями. Коли людина потрапляє в незнайому і чужу їй середу і перед нею виникає необхідність самовизначення, чим і пояснюється психологізм творів Гарді, Олкотт та Остін.

Створюючи предметний світ, митеці були цілком залежним від реалій вікторіанської дійсності, або американської дійсності, як, наприклад, у Олкотт. Аспекти вікторіанського роману сприяють відтворенню подвійної природи героїнь Тесс роману «Тесс із роду Д'Ербервіллів» та Емма роману «Емма» Дж. Остін, що полягає у таких параметрах, які характеризують індивідуальний стиль письменників: багатоскладовість; системність; особлива авторська композиція; суперечності між фізичними і духовними початками героїнь і обставинами їх життя.

У багатьох відношеннях психологічний реалізм, притаманний англійському роману вікторіанської епохи, особлива авторська позиція, біблійні і міфологічні сюжети, мотиви і образи є своєрідними «ключами» до розуміння авторського замислу, до розкриття морально-філософського змісту роману.

Авторська індивідуальність максимально відчутна в текстах вказаного роману, як на рівні прояву авторської свідомості, так і на рівні проявів її моральноетичних критеріїв.

У романах помічаємо поглиблення реалізму, гостроту й упередженість при захисті демократичних переконань, конкретний матеріал, що не терпить епічного спокою, деформацію і динаміку характерів, що вимагають переконливої психологічної мотивації, – все це віддзеркалюється на головній героїнях.

Отже, жіночий образ – це лінгвістичний, літературний та стилістичний консенсус. Втілення якого спрямоване на якнайбільше вживання граматичних конструкцій, номінативних одиниць та лексикостилістичних засобів.

Найбільш уживаними граматичними конструкціями були дієслівні звороти, дієприкметники та герундії, наказові, дійсні та умовні дієслова. Серед речень найбільш використаним типом були складносурядні під час опису, складнопідрядні задля визначення сюжетних поворотів. Наменш вживаною групою речень були наказові та окличні.

Номінативні одиниці виступають репрезентатом мислення тож їх було вжито найбільше. Як сигніфікант мовної картини автора були використані соматемами, вестіальна лексика, кінетичні лексичні одиниці. Також. Було виявлено поєднання у граматичні групи іменників з прислівниками, з прикметниками та інші номінативні одиниці спрямовані на оціночну категорію сприйняття.

Серед лексикостилістичних засобів у творах найпопулярнішими є іронія, гіпербола, метафора, епітети, фраземи, антитеза та персоніфікація.

У руслі семантичної визначеності розглянутих нами категорій слід зазначити, що автори зображують своїх героїнь не тільки через гендерний ознак жінки, а й через найкращі феміністичні категорії, що актуальні на наш час.

Ось у чьому полягає феномен зображення образу жінки авторами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Заметки к изучению эстетики женского образа / Сергей Сергеевич Аверинцев. – Москва: Наука, 1975. – 397 с.
2. Ананина, Т. В. (2006). Эмоции и языковая картина мира. Вестник КАСУ, № 2. Доступ через URL: <http://www.vestnik-kafu.info/journal/6/210/>.
3. Анненкова А.С. Зарубежная литература XIX века: европейская реалистичная проза 1830-1880-х гг. / А. С. Анненкова. –М.: Эксмо, – 2006. – С. 438– 467.
4. Антонов П.В. Трагическое и комическое в искусстве. // Духовный опыт № 1 / П.В. Антонов. – М.: Просвещение, 2009. – С.32 – 41.
5. Базыма Б.А. Психология цвета: теория и практика. — СПб.: Речь, 2005. - 203 с.
6. Белехова, Л.І. (2001) Словесний поетичний образ у когнітивній парадигмі: огляд робіт американських лінгвістів. Філологічні студії. Науковий часопис Волинського державного університету імені Лесі Українки. № 2. Луцьк: Волинський академічний дім “Планета”, 24 – 31.
7. Белехова Л.І. Види мапування як лінгвокогнітивної операції формування новообразів (на матеріалі американської поезії) / Л.І. Белехова – С. 21–24. – Режим доступу: <http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/3744/1/Belekhova.pdf>.
8. Белехова Л.І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : автореф. дис. д-ра філол. наук : 10.02.04 / Л. І. Белехова; Київ. нац. лінгв. ун-т. – К., 2002.
9. Выготский Л.С. Психология искусства. — М.: Искусство, 1986. — 573 с.
10. Володарська М.В. Формування образу «нової американської дівчинки» (на матеріалі роману Л. М. Олкотт «Маленькі жінки») / М.В. Воларська; Київ. нац. унів. ім. Шевченко. – К., 2018.

11. Венжинович, Н. (2015). Лінгвокультурологічний аспект мовознавчих досліджень: навчально-методичний посібник до спецкурсу для студентів філологічного факультету. Ужгород: ФОП Сабов.
12. Гризова И. Индивидуальность и смеховая культура / Ирина Гризова // Докса: Зб. наук. Праць з філософії та філології. – Вип.5 (Логос і праксис сміху). – Одеса, 2004. – С.27-34.
13. Демурова Н. Томас Гарди, прозаик и поэт // Гарди Т. избранные произведения: В 3-х т. / Н. Демурова. – М.: Учпедгиз, 1988. – Т.1. – С. 5 – 630.
14. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм: Пробл. эстетики / Н.Я. Дьяконова; Отв. ред. М. П. Алексеев; Акад. наук СССР. – М.: Наука, 1978. – 538 с.
15. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 104–105.
16. Ивашева В.В. "Век нынешний и век минувший ...": англ. роман XIX в. в его совр. звучании / В.В. Ивашева. – второе изд. – М.: Худ. лит., 1990. – 473 с.
17. Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании / В.В. Ивашева. – М.: Худ. лит. 1974. – 231 с.
18. Історичні книги // Енциклопедія цікавих статей [Електронний ресурс]. – 2001 –
Режим доступу:<http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000152/st035.shtml>.
19. Литературная история Соединенных Штатов Америки: в 3-х томах / [под ред. Р. Спиллера, У. Торпа, Т. Н. Джонсона, Г. С. Кэнби]. – Кн. II. – М.: «Прогресс», 1978. – 526с.
20. Макарова О.А. Актуалізація образу жінки в австралійських художніх текстах: комунікативно-прагматичний аспект. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». 2016. Випуск 25. Том 2. С.75 – 77.

21. Макарова О.А. Образ жінки в австралійських художніх текстах як лінгвокультурний типаж. Науковий журнал «Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І.Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації». 2018. Том 29 (68) №2. С.45 – 50 с.
22. Макарова О.А. Образ жінки-стоїка в австралійській художній прозі в лінгвокогнітивному висвітленні. Science and Education a new dimension. Philology, VI (46), Issue: 159. 2018. P.44 – 47.
23. Макарова О.А. Комунікативно-прагматичний потенціал образності австралійських художніх текстів. Одеський лінгвістичний вісник. 2017. Випуск 9. Том 1.С.136 – 138.
24. Мигунов А.С. Художественный образ. Эстетический анализ (материалы к спецкурсу). — М.: Изд. МГУ, 1980. — 96с.
25. Максименко Ю. Теоретичні засади пізнання художнього образу / Ю. Максименко.— Л.:Психологія мистецтва, 2009.
26. Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. – Иваново: ЛИСТОС, 2011.
27. Пасічний А. М. Енциклопедичний, ілюстрований тлумачний словник-довідник. — Одеса, 2005. - 508 с.
28. Репіна Л.П. Стать, влада та концепція «розділення сфер»: від історії жінок до гендерної історії / Л.П. Репіна // Загальнознавчі науки и сучасність. – 2000. – № 4, – 150 с.
29. Серебрякова Н.А. Поэтика образа природы в романах Т. Гарди / Сфера языка и прагматика речевого общения / Н.А. Серебрякова. – Краснодар, 2003. –Кн. 2. – 206 с.
30. Радугин А. Эстетика: Уч. пос.- М.: Центр, 2000.- 240 с.
31. Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект, 2001. – 989с.

32. Толнеренко Т.С. Экспрессивные средства изображения природы // Экспрессивные средства английского языка / Т.С. Толнеренко. – Л.: Высш. Шк., 1975. – С. 29–45.
33. Трагическое / Г. К Щенников // Ф. М. Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник. / Г. К. Щенников. – Челябинск.: Наука, 1997. – С. 145–148.
34. Трумко О. Мовний образ батька в художньому дискурсі І. Франка / о. Трумко. – Л. 2009.
35. Урысон, Е. В. (1998). Языковая картина мира и обиходные представления. Вопросы языкознания. №2. 3 –21.
36. Урнов М.В. Томас Гарди. Очерк творчества. / М.В. Урнов. – М.: Просвещение, 1969.– 150 с.
37. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен; Вступ. ст. А. А. Аникста ; Пер. с англ. А. Зверева и др. – М.: Прогресс, 1978.– 580 с.
38. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. - 4-е изд. — М.: Политиздат, 1981.- 445 с.
39. Щепанська Х.А. Мовний образ, концепт, вербальний символ та їх функціонування в художньому тексті. / Х. А. Щепанська // Лінгвістичні дослідження. - 2012. - Вип. 33. - С. 66-71.
40. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921. С. 10.
41. Duffin H.C. Thomas Hardy. A study of the Wessex novels, poems and dynasts / H.C. Duffin. – London : Cambridge University Press, 1921. – 385 p.
42. Hardy T. Tess of the D'Urbervilles. / T. Hardy. – L.: PlanetE-bookpublisher, 2014. –594 p.
43. Austen J. Emma. / J. Austen. – L.: Standard Ebooks, 2018.
44. Alcott L. M. Little women. / M. L. Alcott. – L.: Standard Ebooks, 2016.

45. Wickens G. Glen. Sermons in Stones: The Return to Nature in Tess of the D'Urbervilles / G. Glen. Wickens // English Studies in Canada. – 1988. – P. 184–203.