

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ**  
**УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземної філології  
Кафедра перекладознавства та прикладної лінгвістики

**Інтер'єр, пейзаж і портрет як різновиди «вербального живопису в англійськомовному художньому дискурсі та їх відтворення у перекладі**

Кваліфікаційна робота (проект)  
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студентка 431 групи  
Спеціальності 035.04 Філологія  
(германські мови та літератури  
(переклад включно) переклад))  
Освітньо-професійної програми  
«Філологія (германські мови та літератури  
(переклад включно))»  
Гусарева Крістіна Олександрівна

Керівник к. філол. н., доц. Короткова Л. В.

Рецензент к. філол. н., доц. Ткаченко Л. Л.

Херсон – 2020

## **ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> ..	<b>6</b>
1.1. Інтер'єр, пейзаж і портрет як види художніх описів.....	6
1.2. Підходи до видів художніх описів в літературознавчих та лінгвістичних розвідках.....	11
1.3. Основні функції опису пейзажу.....	21
<b>РОЗДІЛ 2. ІНТЕР'ЄР, ПЕЙЗАЖ І ПОРТРЕТ У ПЕРЕКЛАДІ</b> .....	<b>29</b>
2.1. Особливості вербалізації інтер'єру в художньому дискурсі.....	29
2.2. Своєрідність перекладу портретних описів героїв творів.....	34
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	48
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	52

## ВСТУП

Пейзажний, портретний та інтер'єрний описи як одні з найважливіших компонентів, що забезпечують цілісне сприйняття художнього твору і які приймають участь в організації композиції твору, протягом багатьох років були та залишаються предметом багатьох наукових розвідок літературознавців та мовознавців.

Науковцями було вивчено інтер'єр у розрізі художнього символу, з точки зору лінгвопоетики. Розглянуто пейзажний опис як вид описового дискурсу, особливості й функції колориту в пейзажній замальовці, значення пейзажу в композиції та сюжеті художнього твору тощо.

Детально охарактеризовані поняття портретного опису та його функції, емотивність портрету у художньому творі. Також існує ряд наукових розвідок щодо різних аспектів вивчення зазначених художніх описів в творах майстрів англійськомовного прозового слова середини XVIII – початку XX ст. Зокрема розглянуто лексико-семантичні особливості створення літературного портрету в англійській художній літературі XIX – XX ст., динаміку еволюції функціонального навантаження пейзажного опису у системі категорій англійськомовного художнього дискурсу XVIII ст., предикативну організацію описів інтер'єру в англійськомовному художньому дискурсі тощо. Однак досі немає багатоаспектного аналізу художніх описів в літературних творах взагалі та англійськомовних авторів зокрема.

**Актуальність проблеми дослідження** спричинена потребою її комплексного аналізу, визначається назрілою необхідністю еволюційного підходу до вивчення описів, інтенсивністю розвитку сучасних лінгвістичних досліджень, спрямованих на виявлення факторів, що забезпечують цілісність і зв'язаність художнього дискурсу, що припускає розгляд окремих текстових елементів, зокрема, інтер'єрних, пейзажних, портретних описів.

**Метою** роботи є детальний розгляд інтер'єру, пейзажу і портрету як різновидів «вербального живопису» в англійськомовному художньому дискурсі та їх відтворення у перекладі.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- 1) розглянути інтер'єр, пейзаж і портрет як види художніх описів;
- 2) визначити підходи до видів художніх описів в літературознавчих та лінгвістичних розвідках;
- 3) встановити особливості опису інтер'єру в художніх творах;
- 4) охарактеризувати основні функції опису пейзажу;
- 5) з'ясувати особливості перекладу пейзажу, інтер'єру, портретних описів.

**Об'єктом дослідження** є «вербальний живопис» в англійськомовному художньому дискурсі.

**Предмет дослідження**: відтворення інтер'єру, пейзажу і портрета як різновидів вербального живопису.

Для розв'язання поставлених у роботі завдань були використані такі **методи дослідження**: описово – аналітичний метод, орієнтований на спостереження, аналіз і узагальнення певних мовних фактів; текстологічний метод, що передбачає вивчення функцій, особливостей описів в межах художнього твору; метод семантико-стилістичного аналізу, який сприяє відбору і класифікації художніх описів; метод зіставлення, пов'язаний з окресленням загальних та індивідуальних рис описів.

**Матеріалом** дослідження слугували англійськомовні художні тексти середини XVIII – початку XX ст. взагалі та дібрані методом суцільної вибірки художні описи (інтер'єр, пейзаж, портрет) з цих текстів (Ф. С. Фітцджеральд *“The Great Gatsby”*, Дж. Голсуорсі *“The Forsyte Saga”*, Ч. Діккенс *“Hard Times”*, С. Моем *“Theatre”*, Д. Дефо *Robinson “Crusoe”*, Е. Бронте *“Wuthering Heights”*, Дафна дю Морьє (*“Jamaica Inn”*, *“Rebecca”*, *“The Scapegoat”*).

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше на матеріалі англійськомовних художніх текстів середини XVIII – початку XX ст. проводиться багатоаспектний аналіз художніх описів в їх взаємозалежності та взаємозв'язку як різновидів вербального живопису в англійськомовному художньому дискурсі та їх відтворення у перекладі українською мовою. Потребу дослідження мотивуємо тим, що станом на сьогодні існують лише наукові розвідки, в яких кожен з художніх описів (інтер'єрний, пейзажний або портретний) розглядається в рамках індивідуального стилю одного автора як представника певної епохи в англійськомовній літературі.

**Практична значимість** роботи полягає в тому, що матеріали і результати дослідження можуть знайти застосування на заняттях з практичного курсу перекладу з англійської на українську мову, у курсі: «Теорія перекладу» та «Стилістика художнього перекладу».

**Апробація роботи.** Основні положення і результати дослідження обговорювалися на міжнародній конференції «Міжнародна комунікація в науковому і освітньому просторі» (Одеса, 2020).

Логіка і послідовність вирішення поставлених завдань обумовили **структуру** роботи. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи становить 59 сторінок, обсяг основного тексту – 51 сторінка.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Інтер'єр, пейзаж і портрет як види художніх описів

Художній дискурс є мовним феноменом, він містить в собі особливий, надзвичайно великий художній світ. Він відображає дійсність, і разом з тим вигаданий світ автора, де кожна людина – це особистість, характер, індивідуальність, особлива, тільки йому притаманна зовнішність, середовище, в якому він існує, його будинок, світ речей, що його оточують, його відносини зі світом людей і світом природи. Говорячи про авторське мовлення важливо зазначити, що провідну роль у формуванні концепту мають велике значення авторські оцінки, явищ, подій та об'єктів, які утворюють його художню дійсність. Найбільш точно авторська точка зору виражається у власному мовленні автора, якому притаманна модальність, і особливе місце в ньому займають описи [28, с. 133–134].

Композиційно-мовленнева форма «опис» – один із типових конструктів монологічного дискурсу на зразок надфразової єдності, спеціалізована на передавання певного кластера інформації про низку послідовних подій, стан природи, внутрішній і зовнішній світ людини. Описовий сегмент у складі художнього дискурсу передає бачення мовцем певного предметного ряду у статиці, відображає його ознаки в режимі одночасовості, тривалості чи панхронності, окреслює його просторові характеристики [28].

Отже, опис – це композиційно-мовленнева форма, що виконує функцію повідомлення про зовнішні ознаки дійової особи й обставин, за яких відбувається дія. В художніх дискурсах опис використовується перш за все для зображення макропростору, що оточує людину – природи, місцевості, інтер'єру, предметів. Крім того, опису підлягає мікросвіт людини – її

зовнішність, фізичний та емоційний стани. Типовим є сполучення описів макро- й мікросвітів людини, коли зображення зовнішнього простору співвідноситься із внутрішнім емоційним станом героя твору [30, с. 169]. В контексті зазначеного важливо зупинитись на художніх описах – інтер'єрі, пейзажі і портреті.

Інтер'єр (фр. *intérieur* – внутрішня частина, середина; від лат. *interior* – ближчий до середини) – архітектурно й художньо оздоблена внутрішня частина будинку, що забезпечує комфорт людині та визначає функціональне призначення приміщення [20, с. 1].

У художньому творі для розкриття його історичного колориту або зображення епохи, у якій живе та діє персонаж, чи з метою глибшого розкриття характеру літературного героя важлива роль відводиться зображенню інтер'єру. Інтер'єр у художньому творі (від фр. *interieur* і лат. *interior* – «внутрішній») – це опис внутрішніх приміщень і предметів, які безпосередньо оточують персонажа. Найважливіша функція інтер'єру – підкреслити ті чи інші специфічні риси, смаки, захоплення, звичаї та уподобання персонажа. З філологічної точки зору інтер'єр є статичним описом внутрішнього облаштування людського помешкання (приміщень, кімнат, меблів), який зазвичай слугує фоном для соціально-психологічного портретування персонажів. Таким чином, інтер'єр є важливим засобом характеристики діючих осіб (головних та другорядних) літературного твору [20].

Інтер'єр є невід'ємною частиною життєвого світу людини, що в художньому творі завжди знаходить своє суб'єктивно-авторське відображення та здійснює певний естетичний вплив на адресата. Інтер'єр – це не просто внутрішній простір будівлі. Він розкриває внутрішній світ людини, може розповісти про неї більше, ніж словесний опис її поведінки та зовнішності.

Пейзаж (фр. *paysage* – країна, місцевість) – жанр в образотворчому мистецтві, в якому об'єктом зображення є природа. Пейзажем називають також окремий твір цього жанру. Різновидом пейзажу є зображення моря і подій, що відбуваються там (баталії, природні катастрофи, спортивні змагання тощо). У вузькому та широкому сенсі слід розрізняти пейзаж та пейзажне зображення. Пейзаж – це «портретне» зображення натурального виду, того, що вже є, що реально існує. Це нібито живописне або графічне «фотозображення». Саме індивідуальне та неповторне, його можна підправити, деформувати, але неможливо вигадати. На відміну від нього пейзажне зображення – це будь-які створені, вигадані за допомогою уяви пейзажні види. Термін же «пейзаж» означає і те, і інше [6].

Пейзаж – це не просто зображення, це завжди художній образ природного та міського середовища, його певна інтерпретація, що знаходить своє вираження в стилях пейзажного мистецтва, які історично змінюються [6, с. 1].

Для кожного стилю – чи це пейзаж класицистичний, барокко, романтичний, реалістичний, модерністський – характерна своя філософія, естетика та поетика пейзажного образу. У центрі філософії пейзажу стоїть питання про відношення людини до навколишнього середовища – природи та міста, і про відношення середовища до людини [6, с. 1].

На думку Г. П. Пасічника, різновид композиційно-мовленнєвої форми – опис пейзажу художнього дискурсу розуміється як структурно, змістово і функціонально скомпонований та ієрархічно орієнтований текстовий фрагмент, статико-динамічне зображення зовнішнього простору людини, яке включає фізичні елементи (землеформи, водні резервуари, флору, фауну, небо), погодні умови та артефакти (створена людиною навколишня дійсність), тобто проекція просторового континууму в художньому дискурсі [39, с. 1].



Пейзажний опис є важливим композиційно-змістовим елементом художнього твору, що виконує зображальну функцію та має емоційно-естетичний потенціал, є важливим засобом розкриття ідейно-художнього змісту твору. Функції пейзажу у літературному творі залежать від епохи, стилю і жанру.

Пейзаж може створювати емоційний фон, на якому розгортається дія і він може виступати як одна з умов, які визначають життя і побут людини. І в цьому сенсі природа і людина виявляються нероздільними, сприймаються як єдине ціле. Пейзаж, як частина природи, може підкреслювати певний душевний стан героя, відтінити ту чи іншу особливість його характеру з допомогою відтворення співзвучних або контрастних картин природи. Як правило, відношення «пейзаж – людина» в художньому творі будується на принципах так званого психологічного паралелізму – контрастного протиставлення або зіставлення картин природи з душевним, емоційним станом людини.

Про портрет у літературі можна говорити як про вторинне поняття в порівнянні з портретом у живописі, до якого термін «портрет» початково належить [16, с. 1–2]. Портрет розуміється як особливий жанр, як «документальний нарис» про письменника, художника, видатного громадського діяча і т. д., створений на основі співбесіди з «героєм», або короткий мемуарний нарис про такого «героя» [52, с. 20]. У цьому випадку зазвичай використовується термін «літературний портрет». Не менш поширене розуміння портрета в художньому творі як зображення зовнішнього вигляду героя. Тоді портрет виступає як один із засобів характеристики персонажа [16].

Часто портрет виводять за рамки зображення зовнішності людини, він вважається невід'ємним від сюжету книги, від опису думок, вчинків, настроїв героїв, від обставин, в яких вони живуть і діють. Портрет включає ті основні моменти, які істотні для його образу в цілому [52, с. 21]. Портрет у

літературному творі – це вид художнього опису, в якому зображується зовнішній вигляд персонажа з тих сторін, які найбільш яскраво представляють його в авторському баченні [52].

Портрет у літературі (фр. *portrait* – зображення обличчя людини на фотографії або на полотні) – один із засобів характеротворення, типізації та індивідуалізації персонажів. Маючи за основний предмет художнього зображення взаємодію людини з довкіллям, письменники описують зміни зовнішнього вигляду персонажів у конкретних ситуаціях, у взаєминах поміж ними. Пильна увага до портрету персонажів ґрунтується на загальній закономірності, згідно з якою внутрішні психічні стани людей відбиваються в міміці (виражальні рухи м'язів обличчя), пантоміміці (виражальні рухи всього тіла), в динаміці мовлення (інтонація, темпоритм, тембр), диханні, що допомагає в процесі спілкування глибше розуміти внутрішній світ один одного. Окрім того, одяг людини часто свідчить про її естетичні смаки, риси вдачі, майновий стан, рід занять. Тому письменники фіксують як зовнішній вигляд персонажів, так і їх внутрішній стан, намагаються витлумачувати відповідність чи розбіжність між їхніми так званими зовнішнім і внутрішнім портретами. Тому портрет є засобом психологічного аналізу [45].

Портретні описи персонажів бувають докладними, розгорнутими або фрагментарними, неповними; можуть подаватися відразу в експозиції чи при першому введенні персонажа в сюжет або поступово, з розгортанням сюжету за допомогою виразних деталей. Все це залежить від традицій, особливостей літературного напрямку, норм відповідного жанру, індивідуального стилю митця [44, с. 2].

Таким чином, різновиди опису (пейзаж, портрет, інтер'єр), володіючи характерологічною, психологічною, естетичною та іншими функціями, можуть актуалізуватися у тканині художнього дискурсу відповідно до певних художніх завдань. Словесні (художні) описи (інтер'єр, пейзаж і портрет) як одні з найважливіших компонентів художнього твору, забезпечують цілісне

сприйняття відображеної дійсності та беруть участь в організації композиції твору. Це свідчить про значимість вказаної проблематики та потребу подальшого її вивчення в літературознавчих та лінгвістичних розвідках.

## **1.2. Художні описи в літературознавчих та лінгвістичних розвідках**

Зупиняючись на проблемі розгляду вищезазначених художніх описів в літературознавчих та лінгвістичних розвідках, в першу чергу слід відмітити, що існує тривалий і стійкий інтерес вітчизняних та зарубіжних науковців до інтер'єру, портрету та пейзажу. Зокрема науковий інтерес до інтер'єру в літературознавстві досить високий. Попри те, що його дослідженню присвячено чимало робіт вітчизняних (В. О. Гуленко [18], К. Дронь [19], Л. В. Кицак [21], І. С. Приходько [49] та ін.) і зарубіжних (Е.Н. Костюк [23], Е. Р. Коточігова [24], Ю.М. Лотман [31], Е. Малек [34] та ін.) науковців, але багато аспектів цієї проблеми залишаються невирішеними. Так, науковці досі не можуть знайти згоди навіть щодо визначення терміну «літературний інтер'єр» та його класифікацію.

Цікавою є думка Д. В. Бірюкової, яка зазначає, що в образотворчому мистецтві «Інтер'єр є самостійним жанром, тоді як у літературознавстві він поряд з пейзажем і портретом розглядається як різновид «словесного живопису» [11, с. 25]. Українська літературна енциклопедія дає таке його визначення: «Інтер'єр у художньому творі – вид опису, змалювання внутрішніх приміщень (їх вигляду, предметів, які там знаходяться) у зв'язку із зображенням умов життя і побуту персонажів. Інтер'єр конкретизує місце подій, допомагає окреслити смаки персонажа, його соціальне становище, духовні запити, професію, особливості вдачі» [56, с. 323].

Доволі часто літературознавці розглядають інтер'єр як матеріально-культурний феномен, як частину предметного простору художнього твору.

Є. Р. Коточигова зазначає, що предметний світ у літературному творі корелює з матеріальною культурою, ілюструючи це на прикладі описів інтер'єру [24, с. 275].

Від такого розуміння літературного інтер'єру відсторонюється Е. Я. Фесенко. Він вважає його не просто описом матеріальної культури, а описом середовища і місця проживання героїв, а речі (особливо костюм), що оточують літературних героїв, складають портрет, а іноді і пейзаж [57, с. 87].

Іще далі підіймається у своїх узагальненнях Н. Т. Пахсарьян, яка доходить висновку про те, що інтер'єр може переростати в художню деталь і набувати значення цілої жанрової домінанти, яку вона вдало називає «романом інтер'єру». Порівнюючи твори Маріво та Г. Філдінга, вона зазначає, що обидва пишуть роман інтер'єру на тлі історії подорожування. Практично всі найважливіші події роману "*Joseph Andrews*" («Джозеф Ендрюс») відбуваються в інтер'єрному просторі – замкнутому, домашньому, умовно «дорожньому» (не буквально в дорозі, а на зупинках, у трактирах, готелях) [43, с. 109].

Найчастіше ж інтер'єр у тканині художнього твору не має такого всеохоплюючого значення, як у Г. Філдінга і тому традиційне літературознавство відносить його до позасюжетних елементів. Хоча, на думку А. Ткаченка, краще говорити про інтер'єр як про позафабульний елемент, оскільки, крім зовнішньо-описового плану зображення, існує ще й внутрішньо-психологічний план вираження. Він зазначає, що ці два складники сюжету можуть розгортатися паралельно, взаємно переходити одна в одну, перетинатися і знову розходитися [55, с. 182].

У різні періоди розвитку художньої літератури, а разом з нею й художнього дискурсу роль і місце описових елементів літературних творів поступово змінювалися. На особливу увагу в цьому зв'язку заслуговують тексти «межі століть» (кінець ХХ – початок ХХІ ст.), відзначені глобалізацією і зміною картини світу, а постмодерністський погляд на світ

вбачає в описах простору і персонажів підвищене смислове навантаження [14, с. 29–30]. По відношенню до сюжету вони стають більш самостійними, ніж тоді, коли головною у творі була дія, що робить продукти художнього дискурсу саме цієї епохи найбільш інформативними з точки зору вивчення опис інтер'єру – у т. ч. й лінгвістичного [14].

Як зазначає Д. В. Бірюкова, і літературознавство, і мовознавство сприймають інтер'єр як феномен опису, а сам термін «опис інтер'єру» є для них спільним, бо спільним є їх об'єкт аналізу. Розрізняються ж вони предметом і методами. На відміну від літературознавства, яке переймається ідейно-художнім статусом опису інтер'єру, лінгвістика має справу з мовними засобами, використовуваними для опису інтер'єру [9, с. 30].

Найбільш системна спроба лінгвопоетичного осягнення інтер'єру належить Д. В. Мусатовій, яка першою у філологічній спільноті присвятила інтер'єрові окрему дисертаційну працю [36]. У своїй розвідці вона ставить і вирішує питання двох взаємозумовлених рівнів аналізу – екстра- та інтралінгвального. У першому випадку йдеться про екстралінгвальні передумови опису інтер'єру в англійській художній літературі, які вимагають від читача значних фонових знань стосовно специфічних англійських рис інтер'єрного декору. В такий спосіб позамовний чинник виявляється тісно пов'язаним з «вертикальним контекстом» твору, який одночасно пов'язаний і з інтралінгвальним фактором «оздоблення» інтер'єру.

Д. В. Мусатова фіксує свою увагу передусім на лексиці та термінологічній підсистемі інтер'єрного декору, що дало можливість скласти найбільш повну картину фонових знань освічених англійців. На цьому тлі головна увага концентрувалася на лінгвопоетичному аналізі засобів різного рівня, покликаних аранжувати опис інтер'єру в романах Дж. Голсуорсі *“The Forsyte Saga”* («Сага про Форсайтів») і Дж. Б. Прістлі *“Angel Pavement”* («Вулиця ангела»). З позицій лінгвопоетики, доводить Д. В. Мусатова, навіть суто інформативний опис інтер'єру стає важливим засобом створення

образу. Разом із тим, «навіть найбільш яскраво емоційно забарвлений опис інтер'єру містить значний обсяг інформації, що дозволяє помістити читача в певний соціальний контекст» [36, с. 217].

У лінгвопоетичних вимірах пише про інтер'єр і Н. Ю. Арутюнян. Прирівнюючи інтер'єр до «другої оболонки» людини, вона зазначає, що він ніби доповнює її «внутрішню зовнішність» та стає матеріальним віддзеркаленням не тільки біологічного, але й духовного життя і може розповісти про людину більше, ніж словесна характеристика її поведінки і зовнішності [4, с. 8]. Закритий простір приміщення, наповненого різними речами, викликає в оповідача різні почуття, пише вона. Часто зображення приміщення стає ніби проекцією протиріч натури героя, невідповідностей між його зовнішньою дією і внутрішньою суттю. На рівні мовних засобів це виражається у використанні прийомів контрасту, антитези та розрядки [4, с. 10]. Вона доводить, що інтер'єр є невід'ємною частиною життєвого світу людини, що в художньому творі завжди знаходить своє суб'єктивно-авторське відображення та здійснює певний естетичний вплив на адресата [4, с. 11].

Естетичний вплив залежить не тільки від того, про що говориться у творі, але й від того, як про це говориться. Мета лінгвопоетичного аналізу якраз і полягає в тому, щоб визначити, як та чи інша одиниця залучається автором до процесу словесної художньої творчості, яким чином те або інше сполучення слів призводить до створення певного естетичного ефекту. Йдеться насамперед про засоби різних рівнів – фонетичні, лексичні, граматичні. Праці про фонетичну сторону опису інтер'єру доволі рідкі, проте вони все ж таки трапляються. Так, Н. В. Ланчуковська, аналізуючи інтонаційні характеристики описових фрагментів роману Дж. Остін “*Emma*” («Емма»), виявляє чіткі відмінності в інтонаційній організації таких типів опису, як портрет, пейзаж, інтер'єр. На її думку, мовлення в описі інтер'єру є значно повільнішим, ніж у решті описів [29, с. 116]. Не знаходячи відповіді

на питання щодо причин сповільнення оповіді, можна припустити, що фактор швидкості регулює й використання засобів інших рівнів, бо ця сповільненість має лінгвопоетичні витоки – фактор глобального порядку для опису інтер'єру.

Серед лексичних засобів вибіркова увага дослідників сфокусувалася на модальній, характерологічній та колоративній лексиці. Репрезентацію суб'єктивної (лексичної) модальності в описах портретів і інтер'єрів розглядає О. В. Радчук крізь призму художньо-образної конкретизації, аналізує елементи тексту як сигнали цієї модальності в комічному контексті. Вона пише, що реалізація суб'єктивної модальності безпосередньо пов'язана з типами інтер'єрних описів, їх структурною й семантичною організацією, способами введення їх до дискурсу і взаємозв'язками цих контекстів. Усе це відбиває індивідуальне авторське бачення світу й суб'єктивну оцінку [47, с. 8]. На її думку, описи інтер'єру створюють єдність, що допомагає відтворити цілісний образ героя.

Акцентує увагу О. В. Радчук і на особливостях портретних та інтер'єрних фрагментів, їх взаємодії на текстовому рівні: вони підкреслюють одні й ті самі риси, доповнюють один одного. І портрет, і інтер'єр виконують характерологічну й «історичну» функції. На відміну від портрета, інтер'єр може служити фоном для створення портрета, тому виконує додаткову фонову функцію [47, с. 8].

Проблематика пейзажних описів також знайшла своє відображення в літературознавчих та лінгвістичних розвідках. Важливого значення в літературі пейзаж почав набувати, починаючи з XVIII ст. і вже у другій половині XIX ст. з'явилася низка ґрунтовних праць, присвячених дослідженню пейзажу як виразного засобу психологізації внутрішнього стану героїв. Серед перших теоретиків пейзажу треба відзначити А. Бізе, проте більш ґрунтовна розробка вченими категорії пейзажу припадає на другу

половину ХХ століття (Г. Поспелов, Д. Лихачов, Є. Фаріно, В. Халізов, М. Епштейн та інші).

Літературознавцями даються різні тлумачення поняттю «пейзаж» та розглядаються його функції. Зокрема Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів (автори-укладальники «Літературознавчого словника-довідника») зазначають, що «Пейзаж – один з композиційних компонентів художнього образу: опис природи, будь-якого незамкненого простору зовнішнього світу. Пейзажі набувають і психологічного значення, стають засобом художнього зображення внутрішнього світу людини» [30, с. 542].

Ю. В. Хандарис, розглядаючи функціонування пейзажу як елементу композиції літературно-художнього твору, акцентує увагу на тому, що одна з функцій пейзажу літературно-художнього твору – створення тла сюжетних подій. На його думку, найчастіше пейзаж виконує паралельно ще одну функцію – характерологічну, тобто виступає засобом поглибленого роз'яснення образу персонажа, його характеру, стану [60].

Г. П. Пасічник, аналізуючи смислові трансформації концепта «пейзаж» в англійськомовних художніх текстах, також певну увагу приділяє характерологічній функції пейзажного опису. Як зауважує науковець, виконуючи характерологічну функцію, пейзаж може виражати або гармонію персонажа з природою, або їх антагонізм, тобто картини природи можуть збігатися з людськими переживаннями (пейзаж-консонанс) і можуть протиставлятися їм (пейзаж-дисонанс) [39, с. 212–215].

Загалом пейзажний опис був також і об'єктом поодиноких лінгвістичних розвідок, які здійснювалися під кутом зору з'ясування його місця та ролі у композиції художнього твору (М. П. Брандес, В. А. Кухаренко, Д. С. Лихачов та ін.) і слугували розкриттю авторського задуму взагалі та простеженню психологізації особистих рис, притаманних літературним персонажам, зокрема [40].



Проблематика описів пейзажу в англійськомовних творах художньої літератури розглядалась в низці літературознавчих та лінгвістичних розвідок. Зокрема динаміка еволюції функціонального навантаження пейзажного опису у системі категорій англійськомовного художнього дискурсу XVIII століття та специфіка його еволюції стала предметом спеціального наукового пошуку Г. П. Пасічника, який з'ясував розвиток функцій опису пейзажу як художньо об'єктивованого зображення природи і краєвиду. Безпосереднім об'єктом наукового пошуку став опис пейзажу, у якому простежується органічний зв'язок зображеного природного середовища, місцевості і/або явища з персонажами, наслідком чого і постає широкий спектр його функціонального навантаження [40].

В іншій своїй роботі Г. П. Пасічник [41], аналізуючи лексико-семантичні та структурні особливості тематико-описового дискурсу «природа» у творах англійських письменників XXVIII – початку XX століття, зазначає, що вивчення однотипного мовленнєвого явища (у даному випадку – дискурсу опису природи) на матеріалі декількох творів одного письменника сприяє глибшому проникненню в його сутність, вияву загальних та індивідуальних характеристик разом із чіткішим осмисленням його художньої своєрідності й значущості у творчій системі автора [41].

Комплексний порівняльний аналіз опису на матеріалі творів декількох авторів у межах однієї епохи сприяє усебічному вивченню його функціональних властивостей і ролі в смисловій організації тексту [41].

Лексика дискурсів «опис природи» в романах XVIII ст. здебільшого є предметно-номінативною, у XIX – початку XX ст. спостерігається посилення функціонального навантаження пейзажів, активізація художнього осмислення концептуального простору описового дискурсу за рахунок збільшення вживання різного роду мовностилістичних фігур (метафори, метонімії, епітетів тощо). Г. П. Пасічник для дослідження використав цілу низку відомих творів англійських письменників: *“The Life and Strange*

*Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*” (1721), *“Roxana”* (1724) Д. Дефо; *“Gulliver’s Travels”* (1726) Дж. Свіфта; *“Joseph Andrews”* (1742), *“The History of Tom Jones, a Foundling”* (1749) Г. Філдінга; *“A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick”* (1765), *“The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman”* (1760-67) Л. Стерна; *“The Vicar of Wakefield”*; *“A Tale”* (1766) О. Голдсмита *“Ivanhoe”* (1820) В. Скотта; *“Wuthering Heights”* (1847) Ем. Бронте; *“Adam Bede”* (1859) Дж. Еліот; *“The Forsyte Saga”* (1906) Дж. Голсуорсі *“Adventures of Peregrine Pickle”* (1751), *“The Expedition of Humphry Clinker”* (1771) Т. Смоллетта тощо [41].

Особливості пейзажного опису як можливість передачі психологічного й емоційного стану персонажів в англійськомовному художньому дискурсі Дафни дю Морьє розглядались О. Лупул [32]. Аналізуючи внутрішній пейзаж («пейзаж душі»), кольорову гаму пейзажних описів та засоби досягнення цього у творах вказаної відомої письменниці, науковець робить висновок про те, що пейзаж є важливою частиною композиції художнього твору, яка робить виразною його структуру, допомагає зрозуміти душевні поривання персонажів, їхні почуття та емоції [32, с. 1].

У літературознавчих та мовознавчих працях всебічно розглядається поняття портретного опису. Зокрема зовнішньою характеристикою дійових осіб називає портрет персонажу Л. І. Кричевська [25, с. 3], а Г. В. Старікова визначає портрет «як зображення зовнішності людини» [49, с. 4]. Однак ці визначення занадто елементарні і короткі, адже вони не відображають різноманіття видів портретів в художньому творі, їх ролі в створенні художнього образу персонажу та твору в цілому. У жанрі «портрет» основна функція пов'язана з показанням на об'єкт опису – людину, у якої виділяються прагматичні пріоритетні сторони, риси або частини. «Будь-який портретний опис підпорядковується певній комунікативній інтенції творця портрету, тобто з необхідним ступенем деталізації описати яке-небудь обличчя, його

характерні частини та відмінні ознаки». Про це зазначає Н. А. Сєдова [49, с. 94].

Портретний опис – це мовленнєве уособлення образу героя в дискурсі художнього твору, де міститься індивідуально-авторське розуміння та оцінка героя [45].

Дослідник Є. Слащев пише, що «... к элементам портрета мы относим не только описание человеческой внешности, одежды, манеры держаться, но, естественно, и описание жестов, походки, движений» [51, с. 100].

Аналізуючи лексико-семантичні особливості створення літературного портрета в англійській художній літературі XIX – XX ст. (на прикладі роману М. Шеллі *“Frankenstein: or, The Modern Prometheus”* («Франкенштейн») та оповідань В. С. Моема)), Л. Марків детально розглядає семантику лексичних одиниць на позначення зовнішнього вигляду персонажів, їх характеру, міміки та жестів. Науковець акцентує увагу, що майже усі портретні описи в зазначених творах індивідуальні і лише деякі групові. Крім того портрет-опис трапляється значно частіше, ніж портрет-порівняння чи портрет-враження. Важливе значення у створенні літературних портретів мають епітети, метафори, порівняння, гіперболи тощо [35, с. 2].

Як відомо, центральною проблемою лінгвістичної стилістики є вивчення лексичних та стилістичних прийомів і засобів вираження, які використовуються для створення художнього опису у дискурсі. В контексті зазначеного велику роль відіграє емотивний портрет героїв творів. Емотивність актуалізується в художньому дискурсі за допомогою сукупності текстових компонентів – показників емотивності, емотивно навантажених слів, фраз, речень тощо, які прямо або опосередковано вказують на характер авторських емоційних інтенцій, моделюють імовірне емоційне реагування читача на текстову дійсність та опредметнюють фрагменти знань про світ. При дослідженні емотивності як категорії художнього дискурсу необхідно

враховувати особливості текстової семантики, а також природу людських емоцій [35].

Зокрема у дослідженні А. Шличкової прослідковуються семантичні та когнітивні особливості створення емотивного портрета персонажа у англійськомовному художньому дискурсі [62, с. 4]. На думку автора статті, аналізуючи емотивний портрет у художньому дискурсі, важливо приділити увагу мовним засобам, які сприяють створенню емоційності образів і основними стилістичними засобами передачі емоцій через портрет персонажа є епітети, метафори, порівняння тощо. Також науковець зазначає, що в художньому дискурсі С. Моема найбільш важлива роль надається прикметникам в силу їх характерним особливостям. Це одна з найбільш активних частин мови, що формують поле «зовнішності людини» [62, с. 4].

Використання мовних одиниць у композиційно-мовленнєвій формі портретного опису уже неодноразово привертало увагу науковців. Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволив виявити, що на матеріалі англійської мови мовностилістичні особливості створення портретного опису персонажів вивчалися в ряді наукових праць [2; 5; 12; 16; 25; 33; 50]. Зокрема С. Ю. Селезнєва, провівши дослідження на матеріалі романів і оповідань англійських і американських письменників XIX і XX ст. встановила, що у формуванні портретного опису персонажа беруть участь три групи лінгвокогнітивних засобів (механізмів): 1) стилістичні засоби, 2) деталізація, 3) метафорична концептуалізація [50].

Стилістичні засоби можуть самостійно сформувати зорове враження (портрет персонажа) без участі інших механізмів. Найбільш активно вживаються метафора, (метафоричний) епітет, образне порівняння, а також лексичний і семантичний повтори. Механізм деталізації, який припускає згадку й опис різних деталей зовнішності персонажа, може також функціонувати як єдиний засіб конструювання зорового враження від опису зовнішності, але частіше всього перетинається і взаємодіє зі стилістичними

засобами. А механізм метафоричної концептуалізації не виступає як самостійний, але виконує роль когнітивної основи, на яку обов'язково «налаштовуються» стилістичні засоби і деталізація [50, с. 184–185].

Т. С. Борисова, вивчаючи застосування лінгвостилістичних засобів у створенні стереотипного образу персонажа в англійськомовній пригодницькій прозі, виявила, що автори найчастіше використовують кваліфікативні мовні одиниці (прикметники та прислівники), а також позитивно і негативно заряджені епітети, порівняння та метафори для характеристики різних персонажів [12, с. 16–17].

У дослідженні О. А. Малетіної здійснено комплексний аналіз мовностилістичних особливостей портрета на матеріалі творів Т. Драйзера та виявлено, що такі художні засоби як – алюзія, літота, порівняння, повтори, паралельні конструкції і метафора найчастіше використовувалися письменником для створення характероцентричних портретів персонажів [33, с. 17–18].

Таким чином, існує ряд наукових розвідок вітчизняних та зарубіжних літературознавців та мовознавців стосовно особливостей розглянутих нами різновидів вербального живопису в англійськомовному художньому дискурсі середини XVIII – початку XX ст., але низка аспектів вказаної проблематики залишається невирішеною (немає згоди щодо визначення термінів «літературний інтер'єр», «пейзаж», «літературний портрет», класифікацій (видів) цих художніх описів, їх функцій, виділяються різні виражальні засоби як найуживаніші в описі інтер'єру, пейзажу, портретного опису персонажів).

### **1.3. Основні характеристики опису пейзажу**

В англійськомовному художньому дискурсі певне значиме місце займають пейзажні описи. Зокрема Д. Дефо є одним із засновників англійського реалістичного роману і це наклало свій відбиток і на

стилістичне оформлення опису пейзажу – обмеженість образних засобів. Прагнення до достовірності зображуваного привела до конкретизації, певної схематичності, причому паралелі між почуттями героїв та мотивами описи пейзажів були прямими. Незважаючи на відсутність оригінальних тропів, образність і емоційна тональність створюється використанням стилістичних прийомів: алітерації (повтор приголосних – *terminated to*) та асонансу (повтор голосних – *miles high; impassible by reason*), взаємодія яких актуалізує певні особливості бачення місцевості. Закономірно, що лінгвістика тексту традиційно аналізує опис у художньому творі як спосіб створення образних картин.

Уже перший ландшафтний опис пейзажу у романі “*Robinson Crusoe*” («Робінзон Крузо») (1719 р.) Д. Дефо перекликається з трагізмом долі персонажу:

*All this while the storm increased, and the sea, which I had never been upon before, went very high, though nothing like what I have seen many times since ... I expected every wave would have swallowed us up, and that every time the ship fell down, as I thought, in the trough or hollow of the sea, we would never rise more* [68, p. 29].

Шторм тут постає як динамічний процес, що передається за допомогою акціональних дієслів на позначення стихії (*increased, went very high, would have swallowed, fell down*), які реалізують експресивну функцію опису пейзажу.

Автор вносить інформацію, що негода впливає на емоції персонажа (інверсована обставина часу, використання сурядно-підрядного речення). Паралель між атмосферою зовнішнього середовища і внутрішнім станом Робінзона очевидна. Різне функціональне спрямування опису пейзажу та спосіб передачі інформації зумовлюються авторською прагматикою. У межах когнітивно-дискурсивної парадигми можливо, на нашу думку, встановити певні функціональні параметри, які актуалізуються під час створення

пейзажного опису. Так, причини та мотиви авторського добору образних засобів, їх функціонування сприяють глибшому проникненню у виявлення художніх особливостей твору.

Психологізм опису пейзажу, як і цілого роману – це концептуальний та характеротвірний елемент їх поетики, продуктивний у розкритті не лише внутрішнього світу персонажу, а і стану в процесі контакту із зовнішнім середовищем: краєвидом, погодою. Це, у свою чергу, формує образні асоціації читача, які стимулюють його активне сприйняття пейзажного опису.

Наприклад, мемуарна форма розповіді в англійськомовному художньому дискурсі зумовлює синкретизм авторського відчуття, внутрішніх і зовнішніх переживань героїв, що опосередковано зображенням опису пейзажу, напр.:

*As I was busy in the inside of it, behind my tent, just in the entrance into my cave, I was terribly frightened with a most dreadful surprising thing indeed; for all on a sudden I found the earth come crumbling down from the roof of my cave..., and two of the posts I had set up in the cave cracked in a frightful manner [68, p. 89].*

Опис краєвиду актуалізує реальну атмосферу початку землетрусу, яка передана простою мовою, що, однак, не применшує яскравості змальованого та співчутливої позиції письменника по відношенню до Робінзона Крузо. Описи пейзажів у пригодницькому романі Д. Дефо передаються з певною схематичністю предметно-поняттєвого наповнення, що пояснюється успадкуванням законів документальної прози:

*In search of a place proper for this, I found a little plain on the side of a rising hill...; on the other side of this rock there was a hollow place, worn a little way in, like the entrance or door of a cave [68, p. 127].* У розповіді про боротьбу людини з природою на незаселеному острові зображення місцевості наділено рисами суворості. В пейзажних описах роману “*Robinson Crusoe*”

часто зустрічаються лексеми “*cave*”, “*hill*”, “*rock*”, “*wood*”, поява яких досить символічна.

Майстерність англійського романісту спиралася і на фольклорні традиції, проявом чого можна вважати загальний оптимістичний настрій пейзажних описів та символічне тлумачення погодно-кліматичних явищ та елементів краєвиду. У прикладі:

*When I waked it was broad day, the weather clear, and the storm abated, so that the sea did not rage and swell as before* [68, p. 211]. Зміна погоди асоціюється зі зміною настрою Робінзона, який наділяє море «розумним буттям», що у цілому характерно для англійських творів.

Важливо відзначити, що виконуючи характерологічну функцію, пейзаж може виражати гармонію персонажа та антагонізм. Значення пейзажного опису насамперед є вимогою дискурсу, автор створює пейзажну картину, при цьому звертаючи увагу на закони структури тексту. Через пейзажний опис відбувається передача психологічного й емоційного стану персонажа. Це яскраво простежується у творах Дафни дю Морьє (“*Jamaica Inn*”, “*Rebecca*”, “*The Scapegoat*”), де є велика кількість пейзажних описів. Зокрема пейзажний опис супроводжує ті фрагменти тексту, в яких персонаж занурюється в пейзажні споглядання, що в своєму ставленні до дійсності формулюють складну рефлексивну основу опису пейзажу:

– пейзаж-спогад: *On Christmas Eve the sky was overcast and threatened rain;*

– пейзаж-сон: *Everything had the quality of a dream. Long avenues of poplars, with shivering, falling leaves, came out of nowhere and disappeared again* [67].

Автор застосовує внутрішній пейзаж, тобто «пейзаж душі». Такий пейзажний опис звичайно використовується з метою поглиблення відповідного настроєвого забарвлення або спрямування уваги на приховане значення навмисне виділяються незвичні елементи пейзажу. Традиційно виділяються дві версії внутрішнього пейзажу – порівняльну, де образ природи та стан душі виступають у вигляді розгорненого порівняння, та



метафоричну, у якій матеріал натури є визначальним чинником певного стану екзистенції. У авторському дискурсі Дафни дю Морьє ми виділили такі пейзажні описи:

а) стан душі (*The air felt clean and good*);

б) плани на майбутнє ( *... leaving a great blue sky above our heads and a white road in front of us*);

в) роздуми (*... and now that he had departed the early brightness of the day went with him*) [67, р. 2–4].

Письменниця використовує в пейзажному описі різну кольорову гамму. Відомо, що кожен колір має своє емоційне забарвлення, зокрема теплі кольори передають піднесений настрій героя, його душевну рівновагу, тоді як холодні кольори, навпаки, описують тривожний стан душі героя. Так, яскраві та світлі кольори зображають плани на майбутнє, а темні та тьмяні кольори – стан душі, надії. У такий спосіб автор допомагає читачеві зрозуміти характер персонажа та його емоційний стан:

*... the sky fell apart, turning the dull day to gold.*

У даному випадку холодний колір протиставляється теплому, описуються відчуття легкості та душевної рівноваги.

Зображення природи також можна віднести до провідних домінантних елементів роману Е. Бронте “*Wuthering Heights*” («Грозовий перевал») (1847 р.). Як представниця романтизму, Емілі Бронте використовує у своєму романі образ природи, а саме насичений пейзаж, що надає творові експресивності та навіть містичності. Безсумнівно сприйняття природи через суб’єктивний світ особистості, зв’язок людини з природою притаманні усім представникам напряму романтизму, проте їх прояв у кожного автора свій, - зазначає Я. О. Яриш [63, с. 1].

Пейзажі у творі є співучасниками, провісниками подій та символами пошуків вершин щастя (*height of love’s rare universe*). Оскільки слово *heights* є темою роману, то рематичною частиною назви твору є також і описи

природи. Лексична одиниця *heights* у заголовку розміщена з власною назвою *Wuthering*, яка сама по собі є нейтральною, однак під впливом іменника та тексту як інтегруючого феномена відбувається її якісна зміна, в результаті чого вони разом акумулюють і передають головну концептуальну інформацію тексту роману. Саме ж слово *heights* відноситься до лексико-тематичного поля «природа». В цілому концептуальну значимість пейзажу посилюють зокрема саме пейзажні мотиви, які відображені в назві роману «*Буремний перевал*» або «*Грозовий перевал*».

Таким чином, пейзаж слугує засобом розвитку подій. Динамічний пейзаж наголошує на зміні розвитку сюжету, виступає в композиційній функції зміни дій. Наприклад, створює атмосферу тривоги перед появою привида Кетрін у Грозовому перевалі на початку роману. Докладно дослідивши роман, можемо зазначити, що епітет «*буремний*» розкриває не тільки особливості погодних умов оточуючого «буремний перевал» довкілля, але й натякає «*на бурі і грози*», які вирують у самому маєтку між його мешканцями.

Для зображення сильного почуття кохання, автор роману використовує такий лексико-стилістичний засіб як порівняння та антитеза. Силу кохання до Едгара Лінтона, Кетрін порівнює з вбранням дерев, підкреслюючи його тимчасовість та швидкоплинність. Почуття Кетрін до Хіткліфа набагато сильніші, глибші та «життєво-необхідні», більш того вони залишаються відомими тільки самій героїні. В даному контексті важливо ще навести приклад уривку опису природи з роману “*Wuthering Heights*”:

*It was a very dark evening for summer: the clouds appeared to thunder, and I said we had better all sit down; the approaching rain would be certain to bring him home without further trouble* [64, p. 84]. Незважаючи на прогнози про швидке повернення Хіткліфа, опис наближення грози віщує нещастя. Слова *cloud, evening, rain, summer, thunder* відносяться до тематичної групи «повітря», яке означає: *the space above the ground or that is around things* та

синонімічне: *atmosphere, ether, sky, welkin*. Поняття *sky-firmament, heavens-heaven, unearthy* несе у собі позитивний заряд, відповідаючи прагненню Е. Бронте знайти неземне кохання. Однак градація слів з негативною конотацією: *very dark – appeared to thunder - the approaching rain- further trouble* надають ситуації драматизму.

У наступному фрагменті природа не лише в одній емоційній тональності з настроями персонажів, але швидше є дійовою особою:

*The place of Catherine's interment, to the surprise of the villagers, was neither in the chapel, under the carved monument of the Lintons, nor yet by the tombs of her own relations, outside. It was dug on a green slope, in a corner of the kirkyard, where the wall is so low that heath and billberry plants have climbed over it from the moor; and peat mould almost buries it [64, p. 33].*

Розглянемо пейзаж, який є співзвучний внутрішньому психологічному стану персонажів – початку закоханості Кеті з Гертоном:

*We were in April then: the weather was sweet and warm, the grass as green as showers and sun could make it, and the two dwarf apple trees, near the southern wall, in full bloom [64, p. 326].*

Лексика тематичних груп «повітря» і «земля» розподілена порівну – *weather, shower, sun; grass, apple tree, bloom*. Образні засоби створюють ліричну атмосферу, вносячи розрядку у напруженість попередніх описів природи: *sweet, warm, green*. У цьому пейзажі спостерігається полярне розгортання тематичної домінанти *height – dwarf – littleness - smallness - shortness*.

Аналіз пейзажних описів у творі Е. Бронте дає нам змогу зазначити, що вони займають важливе місце в формуванні композиційно-сюжетної єдності тексту та реалізації стилетворчої функції, тому є домінантними для ідіостилю автора.

Таким чином, пейзаж є важливим елементом композиції твору, який робить виразною його структуру, допомагає зрозуміти душевні поривання

персонажів, їхні почуття та емоції. Цілісність пейзажного опису в англійськомовному художньому дискурсі XVIII – початку XX ст. (Д. Дефо “*Robinson Crusoe*”, Е. Бронте “*Wuthering Heights*”, Дафна дю Морьє (“*Jamaica Inn*”, “*Rebecca*”, “*The Scapegoat*”)) постає у триєдиній системі «людина – природа – час», і для читача важливі не деталі опису пейзажу, а душевний стан героя, який є поштовхом до його (читача) особистих переживань, що є достатнім для реалізації комунікативної мети.

Динаміка розвитку функцій опису пейзажу в англійськомовному художньому дискурсі проходила від нейтрально-декоративного та констатуючого тла до подій, причому кожний письменник вносив свої нюанси: ліричні, експресивні, живописні, «музичні» з показом емоційного стану оповідача / персонажа до спроби переломлення об’єктів краєвиду через свідомість героїв.

## РОЗДІЛ 2

### ІНТЕР'ЄР, ПЕЙЗАЖ І ПОРТРЕТ У ПЕРЕКЛАДІ

#### 2.1. Особливості вербалізації інтер'єру в художньому дискурсі

У різні періоди історичного розвитку художнього дискурсу роль і місце описових елементів літературних творів, у т.ч. й опису інтер'єру, суттєво змінювалися. На особливу увагу в цьому зв'язку заслуговують художні тексти середини XVIII – початку XX ст., відзначені кризою раціоналістичного мислення та зміною картини світу, бо внаслідок цього зображення зовнішнього світу, опис простору та зовнішності персонажів набуває підвищеного смислового навантаження. По відношенню до сюжету вони стають більш самостійними, ніж раніше, коли головною у творі була дія, що робить продукти художнього дискурсу саме цієї епохи найбільш інформативними з точки зору вивчення зазначеного опису [4].

Англійськомовний художній дискурс середини XVIII – початку XX ст. є негомогенним як з концептуальної так і з географічної точки зору, оскільки охоплює твори представників різних соціокультур – британської та англо-американської. Тож об'єктом нашої уваги є художні твори – продукти естетичної діяльності майстрів англійськомовного прозового слова середини XVIII – початку XX ст.

У романі Ф. С. Фітцджеральда “*The Great Gatsby*” («Великий Гетсбі») (1925 р.) опис будинку Гетсбі тісно пов'язаний з героєм, розкриває його смаки та уподобання:

*My house was at the very tip of the egg, only fifty yards from the Sound, and squeezed between two huge places that rented for twelve or fifteen thousand a season. The one on my right was a colossal affair by any standard – it was a factual imitation of some Hotel 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. My own house was an eyesore, so I had a view of the water, a partial view of my neighbor's lawn, and the consoling proximity of millionaires – all for eighty dollars a month [70, p.9].*

Маєток Гетсбі великий, розкішний і яскравий, і показуючи це, автор використовує епітети *huge place, colossal affair, spanking new*, метафоричні вирази *factual imitation of some Hotel de Ville in Normandy* в описі будівки, яка є не просто будинком, а є “*mansion*”. Все це посилює зображальний потенціал опису, в результаті чого досягається ефект поглибленого психологічного портретування. Письменник виразно підкреслює розміри, розкіш як головні диференційні ознаки людської оселі. Кожен будинок живе життям своїх господарів, таке розуміння ситуації спонукає автора до створення метонімічних переносів «будинок = оселя = людина в ньому». Дім Гетсбі постає як об'єкт гордощів та ознака соціального статусу.

Стилізація будинку під старовину, молодий плющ, величезна територія навколо екстравагантного маєтку Гетсбі – все це створює фальшиве враження про те, що його власник величний, великий. Проте зовнішній, показовий розкоші протиставлено опис простої спальні, що лише підкреслює його внутрішню порожнечу:

*His bedroom was the simplest room of all – except where the dresser was garnished with a toilet set of pure dull gold [70, p. 97].* Використовуючи прийом контрасту, автор показує невідповідність між його зовнішньою дією і внутрішньою суттю. Але тут також є конфлікт між “*the simplest room*” та “*toilet set of pure dull gold*”. Герой намагається створити відмінне від правди враження.

Внутрішній простір як важлива змістовна універсалія художнього дискурсу бере участь у створенні загальної антропоцентричності твору. Інтер'єр обов'язково подає інформацію про персонажа – його настрій, думки, переживання, смаки та уподобання.

Закритий простір приміщення, що наповнений різними речами, викликає в оповідача різні почуття. Людина, яка перебуває у певному приміщенні, обов'язково оглядає його, оцінює різним виявом почуттів. Особливо це відчутно в описах кімнат.

Так, у романі Ч. Діккенса “*Hard Times*” («Важкі часи») (1854 р.) Містер Гредграйнд, який поклонявся лише фактам, бажаючи поширити свій метод, організував на цих принципах школу. У його дітей ніколи не було іграшок – тільки навчальні посібники, їм заборонялося читати казки, вірші й романи і взагалі торкатися того, що безпосередньою не пов'язано з користю, але може розбудити уяву та має відношення до сфери почуттів.

*He opened the door of the children's study and looked into that serene floorclothed apartment, which, notwithstanding its bookcases and its cabinets and its variety of learned and philosophical appliances, had much of the genial aspect of a room devoted to haircutting. Louisa languidly leaned upon the window looking out, without looking at anything, while young Thomas stood sniffing revengefully at the fire* [69, p. 29]. Як наголошує Чарльз Діккенс, таку класну кімнату не можна сприймати як придатну для навчання.

Контрастним є опис будинку, в якому жила Сісі Джуп, дочка циркача. Хоч опис і не є детальним, але із нього стає зрозумілим, що це функціональний простір:

*It was a mean, shabbily furnished room, with a bed in it. The white night-cap, embellished with two peacock's feathers and a pigtail bolt upright, in which Signor Jupe had that very afternoon enlivened the varied performances with his chaste Shakspearean quips and retorts, hung upon a nail; but no other portion of his wardrobe, or other token of himself or his pursuits, was to be seen anywhere* [69, p. 37]. Кімната змальовує бідність сім'ї Сіссі, але перш за все – це кімната, де героїня живе, може приймати гостей, а не просто будівля, як Стоун Лодж, в якій навіть навчання неможливе.

Цікавим є елемент опису інтер'єру Стоун Лоджа в романі Ч. Діккенса «Важкі часи», коли його відвідує аморальний фабрикант Джосайя Баундербі. Ми бачимо Джосайю, який стоїть навпроти каміну в Стоун Лоджі:

*... partly because it was a cool spring afternoon, though the sun shone; partly because the shade of Stone Lodge was always haunted by the ghost of damp mortar* [69, p. 24]. “*Damp mortar*” від цих слів читач відчуває запах гнилі та тління, також це індикатор недоліків у конструкції будівлі, особливо у фундаменті. Це зображує Баундербі, як людину фальшиву, яка сама створила про себе міф про те, що він самостійно піднявся з бруду, самотужки всього досяг. Натомість Діккенс проводить іншу паралель – дім Стівена Блекпула, простого робітника із Коктауна, чесної людини:

*... as neat, at present, as such a room could be. A few books and writings were on an old bureau in a corner, the furniture was decent and sufficient, and, though the atmosphere was tainted, the room was clean* [69, p. 74]. Ця домівка впорядкована, господар утримує її в порядку.

Дуже великий контраст між позбавленим людських почуттів Баундербі та чесним Блекпулом, що виражено в описі їх помешкань. Завдяки художньому потенціалу інтер'єрних описів автор досягає ефекту поглибленого психологічного портретування. Баундербі, який має гроші та всі привілеї вищого класу, зображений разом з родиною Гредграйнд у нездоровій атмосфері. Натомість Блекпул, який живе в самому центрі задущливого промислового міста, має чистий, охайний простір для існування.

Ведучи мову про опис інтер'єру в англійськомовному художньому творі, важливо акцентувати увагу на соціокультурних конотаціях, що досягаються завдяки колоративній лексиці. Ахроматичні назви кольору характеризуються великим семантичним розмаїттям. Тут використовуються основні та відтінкові кольоролексеми, а також, поряд з простими хроматонімами притаманні конструктивно складні способи передачі кольору



в інтер'єрі. У такий спосіб лексичне аранжування опису інтер'єру неодмінно потрапляє до фокусу уваги стилістики. Ця думка є важливою для характеристики персонажів. Як приклад доцільно навести опис спальні для розкриття образу Джулії в романі С. Моема *“Theatre”* («Театр») (1937 р.)

*The bed and the dressing-table were upholstered in pink silk, the chaise-longue and the armchair in Nattier blue: over the bed there were fat little guilt cherubs who dangled a lamp with a pink shade, and fat little guilt cherubs swarmed all round the mirror on the dressing-table. On satinwood tables were signed photographs richly framed, of actors and actresses and members of the royal family* [74, p. 16]. У цьому пасажі перелічено реалії, які є не просто підтвердженням спроможності героїні. Важливішою є індивідуально-особистісна характеристика Джулії.

З одного боку, розкривається її провінційна сутність: тони оздоблення кімнати *“pink and blue”*, а також *“fat little guilt cherubs”*. Згадка про відомого французького портретиста *Nattier* у зв'язку з *“blue armchair”* – важливий штрих у дисгармонії кольорів, що перекреслює претензію на витонченість і смак.

З іншого боку, автор підкреслює характер Джулії: вона не боїться відступати від загальноприйнятого і має достатню індивідуальність – хоч в одній кімнаті, найінтимнішій – спальні, жити в реальній, а не театральній обстановці, не нівелюватися повністю на догоду суспільству. Все це опис подає і як суперечливі сторони натури Джулії, і як особливості її походження і смаку. Тобто через опис інтер'єру автор художнього твору може яскраво змалювати персонажів, дати їм портретну характеристику.

Як зазначає Д. Бірюкова, ці приклади доводять, що інтер'єр постає невід'ємною частиною життєвого простору людини і завжди знаходить своє суб'єктивно-авторське відображення в художньому дискурсі [7, с. 7].

Підводячи підсумок, зазначимо, що інтер'єр є описом внутрішнього простору будівлі та виконує характерологічну функцію, сприяючи

зображенню людини в контексті її смаків і звичок. Як об'єкт лінгвістичної рефлексії інтер'єр є складним мовленнєвим явищем, в якому перетинаються і взаємодіють різноманітні компоненти семантики.

Вивчення описів інтер'єру в англійськомовному художньому дискурсі XVIII – початку XX ст. (Ф. С. Фіцджеральд *“The Great Gatsby”*, Ч. Діккенс *“Hard Times”*, С. Моем *“Theatre”*) свідчать про те, що вони є важливим компонентом пізнання та відображення світу, знаходяться в тісній взаємодії з персонажем, його внутрішнім станом і настроєм, в якому відбито індивідуально-авторський світогляд і ідейно-художню позицію. Для досягнення цього англійськомовні письменники широко застосовують епітети, метафоричні вирази, колоративну лексику тощо.

## **2.2. Своєрідність перекладу портретних описів героїв творів**

Важливо зазначити, що досить значне місце в творах англійськомовних авторів середини XVIII – початку XX ст. займають портретні описи. Зокрема Ф. С. Фіцджеральд при створенні портретів головних та другорядних героїв віддає перевагу способу детального промалювання головних персонажів на перших сторінках художнього твору та розосередженню окремих селективних портретних описів другорядних персонажів по всьому художньому просторі, при цьому семантична деталізація формування портрету може здійснюватись шляхом виокремлення однієї чи декількох однорідних семантичних ознак [1].

За допомогою цього прийому портретизації створюються монотематичні портрети: туалетоцентричний (опис одягу персонажу), колороцентричний (кольорова характеристика персонажу), предметноцентричний (порівняння зовнішніх характеристик персонажу з певними предметами), зооцентричний (порівняння персонажу з тваринами), флороцентричний (порівняння персонажу з рослинами),

характероцентричний (опис (опис характеру, здібностей та навичок персонажу художнього твору)). Портретний опис, в якому перетинаються різні тематичні ознаки, створює портрет сумісної семантики (полісемантичний).

Наведемо приклад туалетоцентричного портрету – опис костюму персонажу, основна функція якого – вказати на соціальну приналежність героя:

*When the valet returned he put on a white shirt and collar and a black tie with a pearl; the cords of his reading-glasses passed through another pearl of the same size that swung a casual inch below. After sleep, his face had resumed the ruddy brown of many Riviera summers... [71, p. 224]* – («Коли прийшов коридорний з костюмом, Дік одягнувся в білу сорочку, пов'язав чорну краватку та заколов її булавкою з великою перлиною; через іншу таку ж саму перлину був перепущений шнурок від пенсне. Після сну обличчя його знову прийняло цегляно-смуглявий відтінок, придбаний за роки життя на Рив'єрі») [59, с. 226].

У цьому прикладі семантичною домінантою є одяг головного героя Діка Дайвера (*"Tender Is the Night"* («Ніч лагідна»)). Його одяг привертає увагу не лише красою, але й розкішшю. Детальний туалетоцентричний портрет підкреслює поряд з приналежністю до класу заможних людей, його вишуканий, витончений смак. Всі ці деталі викликають у читача асоціацію з доглянутим, впевненим багатим молодим чоловіком.

Туалетоцентричний портрет зустрічається як при описі головних героїв, так і при описі другорядних. До того ж туалетоцентричні портретні описи головних героїв прописуються детально та розосереджені по всьому художньому творі, а другорядні – як правило, одноразово та не є детальними.

*1) But Dick's necessity of behaving as he did was a projection of some submerged reality: he was compelled to walk there, or stand there, his shirt – sleeve fitting his wrist and his coat sleeve encasing his shirt – sleeve like a sleeve*

*valve, his collar molded plastically to his neck, his red hair cut exactly, his hand holding his small briefcase like a dandy – just as another man once found it necessary to stand in front of a church in Ferrara, in sackcloth and ashes. Dick was paying some tribute to things unforgotten, unshriven, unexpurgated* [71, p. 101] – («Але для Діка цей вчинок, який він не міг не здійснити, був вираженням певної живої, хоч і глибоко в ньому схованої суті. Він прийшов сюди – в сорочці з манжетами, що гарно одягали зап'ястки, у піджаку з вилогами, як муфта чи втулка, які охоплювали манжети, з комірцем, який гнучко прилягав до шиї, ідеально підстрижений та поголений, з дженджуристим портфелем у руці, – прийшов, скоряючись тій самій силі, що колись змусила іншу людину прийти на церковну площу в Феррарі у волосяниці та з головою, посипаною попелом. То була дань, яку Дік Дайвер платив незабутому, непокутуваному, не згладженому») [59, с. 104].

2) *But the girl talking to her, in the starched blue shirt with the bright blue eyes and the red cheeks and the very gray suit, a poster of a girl, had begun to play up* [71, p. 96] – («Між тим її співрозмовниця, справжній рекламний екземпляр – блакитні очі, рожеві щоки, к крохмальна блакитна блузка, бездоганний сірий костюм, – перейшла у наступ») [59, с. 99].

Туалетоцентричний портретний опис в першому випадку належить головному герою. В ньому наведений детальний розгорнутий опис наряду Діка. Детальний портрет характеризує героя як людину, що володіє не тільки витонченим смаком, але й як людину, яка полюбляє підкреслити свій статус, оскільки кожен наряд є витвором мистецтва, хоч то святкове вбрання, хоч офіційний костюм. Набагато скромнішим є портрет другорядного персонажу, Мері Норт, хоча вона не менш багата, за Діка. Окрім деталей туалету акцент в цьому прикладі зроблений також й на його колір (*blue, grey*). Ці кольори викликають у читача асоціацію з холодністю, неприступністю героїні, котра в подальшому підтверджується такими прикметниками як *“haughty”*, *“distant”*.

Важливо відзначити, що кольорова гама достатньо різноманітна у творах “*Tender Is the Night*” («Ніч лагідна») та “*The Great Gatsby*” («Великий Гетсбі») та присутня в описах багатьох персонажів. Певний колір іноді стає семантичною домінантою в портретному описі персонажу, створюючи колороцентричний портретний опис, що використовується переважно при описі головних персонажів. Письменник як носій певної культурної традиції (як і читач) володіє кольоровою пресуппозицією, оскільки певний колір в свідомості людини пов'язаний з певним значенням.

Кольорова палітра, представлена поєднанням таких кольорів й відтінків як «золотавий» сама по собі складає сприятливе враження на читача та створює блок позитивної інформації у структурі портрета. Цей прийом, в основному, використовується для надання певної легкості, романтичності, наприклад образам Розмері і Ніколь. Наприклад:

*... curlicues of ash blonde and gold; fair hair* [15, p. 98].

Необхідно зазначити, що під час аналізу творів Ф. С. Фіцджеральда було помічено декілька портретних описів, оснований на порівняннях з представниками тваринного та рослинного світу:

*She felt a little betrayed and sad, but presently a moving object came into sight. It was a huge horse-chestnut tree in full bloom bound for the Camps-Ely sees, strapped now into a long truck and simply shaking with laughter - like a lovely person in an undignified position yet confident none the less of being lovely. Looking at it with fascination Rosemary identified herself with it, and laughed cheerfully with it, and everything all at once seemed gorgeous* [71, p. 164].

У цьому прикладі Розмері порівнюється з квіткою та каштаном. Окрім цього, вона порівнюється з мустангом:

*Mrs. Speers knew too that Rosemary... was a young mustang...* [71, p. 205].

Заслуговують на увагу характероцентричні портрети героїв (опис характеру, здібностей та навичок персонажу художнього твору). Характероцентричний портрет може бути заданий або напряму, самим

автором, або відображений в діях та вчинках персонажа, в яких проявляються домінантні риси характеру – самолюбство, невпевненість у власних силах, себелюбство, егоцентризм тощо.

Необхідно зазначити, що характерні риси переважно виокремлюються:

1) у відношенні персонажа до справи – не/сумлінність, ретельність, серйозність/легковажність:

*Too insouciant, in reaction from the late disturbance, she had assumed the privileges of a child -- the result being to remind the Divers of their exclusive love for their own children [71, p. 96]* – («Її дитяча легковажність, що була реакцією після нещодавніх хвилювань, змусила драйверів з ніжністю згадати про своїх власних дітей») [59, с. 99].

2) у ставленні персонажа до власності – охайне, дбайливе ставлення до своїх речей, одягу тощо:

*Dick was straightening up; he had examined the gloves worn that day and thrown them into a pile of soiled gloves in a corner of a trunk. He had hung up coat and vest and spread his shirt on another hanger – a trick of his own [71, p. 120]* – («Дік приводив у порядок свої речі; уважно оглянув рукавички, які одягав сьогодні, та кинув їх до інших, що лежали в кутку валізи. Піджак та жилет висіли у шафі на плечиках, а на інші плечики він повісив сорочку - метод, вигаданий ним самим») [59, с. 123].

У творах Ф. С. Фіцджеральда портретні характеристики з'являються досить часто як у вигляді окремих штрихів, що характеризують людину, так і детальними описами головних чи другорядних персонажів.

Кожному твору притаманні певні ключові деталі опису, провідні аспекти портрету, що виокремлюють домінанти художнього образу. Так, у творі *“Tender Is the Night”* («Ніч лагідна») найбільш частою домінантою у портретних описах – опис волосся. До того ж акцент робиться на його колір (*ash, blonde, gold*), оскільки певний колір викликає у адресанта асоціації. Неодноразово Фіцджеральд описує волосся головної героїні Розмері:

*Her fine forehead sloped gently up to where her hair, bordering it like an armorial shield, burst into lovelocks and waves and curlicues of ash, blonde and gold* [71, p. 7] – («Спадиста лоба м'яко закруглялась доверху, та волосся, що обрамляло його, раптом розсипалось хвилями, кучерями, завитками попелясто-золотавого кольору») [59, с. 10]. Таким чином, наявність попелясто-золотавого кольору кучерів Розмері свідчить про те, що вона – приваблива дівчина, їй притаманні такі риси, як ніжність, романтичність, задумливість та глибокий розум.

Фіцджеральд наділяє Ніколь великою жіночою привабливістю і робить її спершу чужою або, принаймні, мало причетною до рис її старшої сестри, що відштовхують – розважливості та агресивної самовпевненості багачки. Чарівність Ніколь дозволяє їй також стати відповідною партнершою для Річарда Дайвера в його грі, в якій багатство та влада заможних людей немовби вільні від найбільш відштовхуючих класових атрибутів.

Однак далі автор показує, що ці особливості Ніколь, що відділяють її від інших Уорренів, в більшому ступені визначались її хворобою, яка «приглушила» родові риси її особистості та вимагала її, опираючись на чоловіка, позичати тимчасово деякі риси, що належали особисто йому. Пізніше все це змінюється разом з одужанням Ніколь та отриманою нею незалежністю. Автор зазначає, що колір волосся Ніколь змінився та зміна золотавого кольору (*fair*) на темніший (*had darkened*) повідомляє читачеві, що героїня стала рішучою, дорослішою, ніж в юнацтві:

*Her once fair hair had darkened, but she was lovelier now at twenty-four than she had been at eighteen, when her hair was brighter than she* [71, p. 33] – («Волосся, золотаве в юнацтві, потемніло з часом, але зараз, в свої двадцять чотири роки, вона була красивішою, ніж в вісімнадцять, коли це волосся своєю яскравістю затьмарювали все інше в ній») [59, с. 35].

Коли перед нами нібито постає нова Ніколь, в якій Дік не бажає бачити жодних таємниць, ми помічаємо у її портреті відкинута назад волосся, немов її обличчя – це чистий новий аркуш, це інша здорова Ніколь:

*Her hair drawn back of her ears brushed her shoulders in such a way that the face seemed to have just emerged from it, as if this were the exact moment when she was coming from a wood into clear moonlight* [71, p. 147] – («Волосся в неї було відкинута з лоба та вільними хвилями падало на плечі, від цього здавалось, немов її обличчя тільки-но цієї ж хвилини відкрилось чи немов вона вийшла із лісу на галявину, освячену місяцем») [59, с. 150].

Протягом всього твору Фіцджеральд не перестає милуватись красою Ніколь, цією дивовижною, вродливою жінкою. Вся свіжість та легкість Ніколь зображена у її зачісці:

*She was lovely to look at; immediately Dick saw that something was different; in a second he realized it was her fine-spun hair, bobbed like Irene Castle's and fluffed into curls* [71, p. 160] – («Щось в ній змінилось, через що вона ще погарнішала; Дік не відразу зрозумів, що вся справа у зачісці, – її легке волосся було підстрижене та збите локонами») [59, с. 162].

А чорний колір волосся Мері Норт підкреслює рішучість, сильний, вольовий характер жінки:

*She liked the straight dark hair brushed back until it met some sort of natural cascade that took care of it – from time to time it eased with a jaunty slant over the corner of her temple, until it was almost in her eye when she tossed her head and caused it to fall sleek into place once more* [71, p. 68] – («Розмері подобалось її чорне волосся, зачесане назад та тільки на потилиці розсипані пишним природнім каскадом; час від часу пасмо, що вибивалось, косо впавши на лоба, лізло в очі, і тоді вона отряхувала головою, щоб змусити його лягти на місце») [59, с. 71].

Вибуховий, сміливий характер жінки, Фіцджеральд передав читачеві за допомогою опису яскравого волосся жінки:



*As she spoke, Nicole was aware of a small, pale, pretty young woman with lovely metallic hair, almost green in the deck lights, who had been sitting on the other side of Tommy and might have been part either of their conversation or of the one next to them* [71, p. 218] – («У час розмови Ніколь помітила гарненьку тендітну молоду жінку з блідим обличчям та красивим бронзовим волоссям, виблискуюче зеленню у світі палубних вогнів») [59, с. 221].

Активізуючи властивості портретної деталі, Ф. С. Фіцджеральд віддає перевагу найпромовистішій – очам. Відомо, що очі є своєрідним зовнішнім кодом не лише портрета, а й характеру. Як відомо, вираз очей є одним із найдавніших сигналів про душу.

Вже на перших сторінках роману ми бачимо портретний опис дівчини, в якому яскраво виражені очі. Вони передають читачеві захоплення автора молодою акторкою Розмері:

*Her eyes were bright, big, clear, wet, and shining...*[71, p. 7] – («Очі великі, яскраві, ясні, волого сяяли...») [59, с. 9]. Ніщо не передасть настроїв людини краще за очі. Саме ця портретна деталь розповідає нам про емоційний стан людини, її настроїв, навіть здоров'я. Без сумнівів, очі є дзеркалом душі, тому ми легко можемо зрозуміти які саме почуття персонажів хотів передати автор за допомогою опису очей й виразу обличчя.

Сумний настроїв другорядного героя містера Макіско передають його очі, їх розміщення та колір:

*...enormous deep-set dark golden eyes* [71, p. 9] – («... з величезними глибоко запалими очима кольору темного золота») [59, с. 12].

Ф. С. Фіцджеральд за допомогою портретного опису очей показує нам, що щось зіпсувало його настроїв. Через опис очей Ніколь читач розуміє її душевний стан, її загадковість, зелений колір надає героїні ніжності:

*...save for the soft gleam of piteous doubt that looked from her green eyes* [71, p. 31] – («...лише у погляді зелених очей прозиравось щось розгублене, жалібне») [59, с. 34].

Фіцджеральд майстерно розкриває сутність представників пануючого класу, відчиняючи таємничу завісу, яка приховує низьке нутро від сторонніх очей. В романі “*The Great Gatsby*” («Великий Гетсбі») виведені образ типових буржуа, які вершать долями людей, найбільш вдалим з яких є образ Тома Бьюкенена. Він успадкував надзвичайне багатство своїх батьків. Йому не потрібно думати про завтрашній день. Гроші, незароблені ним, надають йому ваги у суспільстві, виправдовують його вчинки.

Ця самовпевнена, жорстока людина не звикла отримувати відмову у чомусь. Він не перед чим не зупиняється для досягнення своїх цілей, усвідомлюючи, що завжди може залишитись у стороні: гроші завжди виручають. Всі ці характеристики читач відразу помічає у портретному описі його очей:

*Two shining arrogant eyes had established dominance over his face and gave him the appearance of always leaning aggressively forward* [70, p. 9] – («Але в його обличчі головними були очі: від їх блискучого зухвало погляду завжди здавалось, немов він з погрозою подається вперед») [58, с. 10].

Фіцджеральд цікаво зображує жіночі образи у своїх романах. Основний жіночий образ роману “*The Great Gatsby*” («Великий Гетсбі») – це Дейзі Бьюкенен. Вона виховувалась у розкоші, не знаючи жодних турбот, оточена заможними прихильниками, гордовита дівчина. Але у порівнянні з іншими жіночими персонажами вона більш земна, природня:

*Her face was sad and lovely with bright things in it, bright eyes and a bright passionate mouth...* [70, p. 11] – («Обличчя Дейзі, миловидне й сумне, оживляли лише яскраві очі та яскравий чуттєвий рот...») [58, с. 13].

Героїня роману “*The Great Gatsby*” («Великий Гетсбі») Джордан Бейкер бездумно пурхала по дорогам життя. Вона інстинктивно уникає розумних, проникливих людей, відчуваючи себе впевненіше серед тих, кому і в голову не прийде думка, що вона спроможна скоїти щось, що ні в якому

разі не погоджується з загальноприйнятими нормами поведінки. Але, спілкуючись з такими людьми, все одно в неї з'являється певна зацікавленість:

*Her gray sun-strained eyes looked back at me with polite reciprocal curiosity out of a wan, charming, discontented face* [70, p. 14] – («Її сірі очі з відповідною зацікавленістю жмурились на мене з гарненького, блідого, капризного обличчя») [58, с. 14].

Ведучи мову про переклади творів будь-якого англійськомовного письменника слід зазначити, перекладач повинен зберігати авторську емотивність портретних описів. Значна частина епітетів у портретних описах передається на українську мову з урахуванням їх структурних та семантичних особливостей, також з урахуванням ступені індивідуалізованого та урахуванням позиціях по відношенню до означувального слова та її функції.

В окремих випадках епітети у портретних описах Ф. Фіцджеральда неможливо перекласти на українську мову без втрати образності, в таких випадках автори перекладу звертаються до методу компенсації. Неточності, які виникають при перекладі обумовлені, на наш погляд, як мовними особливостями, так і недооцінкою значущості епітета в художній палітрі оригіналу [61].

У портретних описах в англійській мові більш розповсюджене використання перенесеного епітета, який оснований на тій чи іншій синтаксичній сполученості, ніж в українській. Зокрема у романі Ф. С. Фіцджеральда *“The Great Gatsby”* («Великий Гетсбі») фраза з епітетом *“dimmed a little by many paintless days under sun”* перекладена як «вже не підновлювалась», де втрачений метафоричний епітет *“paintless”*. Але більш вдалим перекладом буде «...хоча за багато безкольорових днів фарба потьмяніла від сонця». В цьому прикладі зберігається семантична інформація епітета [61].

Прикладом емотивності портретів персонажів в англійськомовному художньому дискурсі можуть слугувати і оповідання Сомерсета Моєма. Аналізуючи емотивний портрет у художньому дискурсі, важливо приділити увагу мовним засобам, які сприяють створенню емоційності образів.

Основними стилістичними засобами передачі емоцій через портрет персонажа в оповіданнях Сомерсета Моєма є епітети, метафори, порівняння, які дають наочне уявлення про якесь явище, виражене в художній формі:

*She had eyes like forest pools and held herself like a daughter of the Caesars* [74, p. 305].

*His only beauty is the intelligence that shines in his face, his only strength is the greatness of his soul* [74, p. 186].

Також автор широко використовує антропоморфні метафори на позначення голосу персонажів (*“his voice was rich and musical”*) [74, p. 85], зоометафори (*“aquiline nose”*) [74, p. 200], (*“she 173 was a malignant old cat”*) [74, p. 160], гіперболи (*“she was too beautiful to be real”*) [74, p. 55], фразеологічні одиниці (*“Arnold Jackson was a black sheep of the family”*) [74, p. 72]. Окрім того, спостерігаємо випадок алюзії на біблійних персонажів Адама і Єву в оповіданні В. С. Моєма *“Red”* («Рудий») [74, p. 55].

Варто також зазначити, що в описах персонажів В. С. Моєма часто звертає увагу на одяг героя, даючи докладну його характеристику:

*He was dressed in a blue cotton shirt and a pair of grey trousers, much creased and none too clean, of a thin canvas, and on his feet he wore a pair of very old espadrilles* [74, p. 32].

Відомо, що найбільш активними частинами мови, що формують поле «зовнішності людини» є іменники, прикметники, дієслова і прислівники [36]. В художньому дискурсі Сомерсета Моєма особливу роль надається прикметникам в силу їх характерним особливостям, автор використовує антропонімічні прикметники, позначаючи вік (*young, middle-aged, old*), зовнішність (*nice, pretty, splendid, wonderful, beautiful, magnificent*) об'єктивні

прикметники, зокрема сенсорні зорові (*dark, grey, red, black, brown, purple, white, blue*) та характерологічні (*industrious, shrewd, ambitious, suspicious, jovial, gay, quick-witted, sinful, hearty*) [74, p. 83–88]. Хоча домінуючими слід вважати негативні прикметники (*awful, ugly, dark, tragic, cynical, sad, bitter, grave, pale, aggressive...*), які складають більшу частину тексту і створюють атмосферу фатальності та неминучості:

*His smile was very sad and his eyes had the look of a dog that has been beaten...* [74, p. 306].

*She's as ugly as the devil* [74, p. 304].

Мовні засоби, які сприяють створенню емоційності образів, портретних характеристик широко використав і Дж. Голсуорсі. Аналізуючи портретні описи в романі «Власник» (першій частині трилогії Дж. Голсуорсі «*The Forsyte Saga*» («Сага про Форсайтів»)) важливо зазначити, що автор найчастіше вживає епітети для зображення зовнішності героїв, серед яких налічуються як загальномовні (*firm chin, sweet look*), так і індивідуально-авторські (*supercilious, dandified taciturnity, an alluring strangeness*). Структурно епітети представлені різноманітними моделями, серед них найчисельнішими є одиничні епітети: *a great talker, heathen goddess, a weak character, charming face*. Менш вживаними є парні епітети: *a darkskinned, solemn soul, the gold-haired, dark-eyed girl*, а також зворотні: *an appearance of reserve and secrecy*.

У портретних описах персонажів неодноразово трапляються ланцюжкові епітети. Так, змальовуючи зовнішність Ірен, автор використовує наступні ланцюжкові епітети: *an expectant, strange, primeval immobility* [72, p. 30];

*She was silent, passive, gracefully averse* [72, p. 50].

Виразна оцінна семантика зовнішніх рис персонажів здійснюється за допомогою двоступеневих епітетів: *a carefully veiled sprightliness, flexibly straight shoulders* та тих, в основі яких є порівняння: *his bird-like rapidity*. В

портретних описах аналізованого роману Дж. Голсуорсі є значна кількість метафор і більшість метафор є оригінальними авторськими:

*A brooding look came instantly on Irene's face, and even James became conscious of the rigidity that took possession of her whole figure beneath the softness of its silk and lace clothing [72, p. 60];*

*Soames had become very pale – a struggle was going on within him [72, p. 48].*

Ряд метафор можна зарахувати до загальнономовних:

*He had always been a cub, with his nose in the air [72, p. 19].* Автор достатньо часто використовує порівняння для зображення зовнішності персонажів. Наприклад, в описі вигляду героїні Ірен, використано такі порівняння:

*...but Irene could be imagined, like some nymph, bathing in wayside streams, for the joy of the freshness and of seeing her own fair body [72, p. 49];*

*...Irene's eyes, like dark thieves, stealing the heart out of the spring [72, p. 97];*

Дж. Голсуорсі посилює виразність зовнішнього вигляду персонажа, використовуючи синекдоху:

*His words were addressed to Swithin, his eyes smiled slyly at old Jolyon; only Soames remained unsatisfied [72, p. 40].*

Зображаючи зовнішність героїв автор також застосовує художній засіб перебільшення – гіперболу:

*This walk towards them was the most courageous act of old Jolyon's life; but no muscle of his face moved, no nervous gesture betrayed him [72, p. 62].*

За допомогою зевгми письменник надає портретним зображенням своїх персонажів вражаючих характеристик:

*With his white head and his loneliness he had remained young and green at heart [72, p. 19].*

Таким чином, портрет персонажу є суттєвим елементом всієї образотворчої системи художнього твору і саме він глибоко й наочно відображає особливості внутрішнього світу людини, його характеристику, його соціальні зв'язки.

Опис зовнішності, будучи елементом структури образу персонажу, вирішує в художньому творі задачу всебічного розкриття особистості. Англійськомовні автори через портретні деталі, їх динаміку передають сутність людини, її внутрішній світ, а читач, сприймаючи їх, засвоює письменникові візію людини й концепцію особистості, що сприяє процесу естетично-духовної комунікації.

Також письменники достатньо часто використовують тропи (метафори та порівняння) для змалювання літературних героїв і значно менше вживають метонімію, зевгму, гіперболу та перифраз. Велику роль відіграє емотивність портрета персонажа в англійськомовному художньому дискурсі. Викладене дає підстави стверджувати, що портретний опис є складником художнього дискурсу, який конструює уявлення про зовнішність героя, особливості його поведінки й слугує засобом передачі емоцій персонажу.

## ВИСНОВКИ

Художній дискурс є мовним феноменом, він містить в собі особливий, надзвичайно великий художній світ. Він відображає дійсність, і разом з тим вигаданий світ автора. Художній дискурс складається з певних змістових сегментів, одним з яких є композиційно-мовленнєва форма.

Опис – композиційно-мовленнєва форма, що виконує функцію повідомлення про зовнішні ознаки дійової особи й обставин, за яких відбувається дія. У художньому дискурсі опис використовується перш за все для зображення макропростору, що оточує людину (природи, місцевості, інтер'єру, предметів) та мікросвіту людини (її зовнішність, фізичний та емоційний стани).

Опис інтер'єру спільно з пейзажними і портретними описами формує панно художнього світу. Низхідні різновиди «опису» (пейзаж, портрет, інтер'єр), володіючи характерологічною, психологічною, естетичною та іншими функціями, можуть актуалізуватися у тканині художнього дискурсу відповідно до певних художніх завдань. Таким чином, словесні (художні) описи (інтер'єр, пейзаж і портрет) як одні з найважливіших компонентів художнього дискурсу, забезпечують цілісне сприйняття відображеної дійсності та беруть участь в організації композиції твору. Це свідчить про значимість вказаної проблематики та потребу подальшого її вивчення в літературознавчих та лінгвістичних розвідках.

Інтер'єр є описом внутрішнього простору будівлі та виконує характерологічну функцію, сприяючи зображенню людини в контексті її смаків і звичок. Як об'єкт лінгвістичної рефлексії інтер'єр постає як складне мовленнєве явище, в якому перетинаються і взаємодіють конструктивні, когнітивні та комунікативні компоненти семантики. Вивчення описів інтер'єру в англійськомовному художньому дискурсі XVIII – початку XX ст. свідчать про те, що вони є важливим компонентом філософського та



художнього пізнання і відображення світу, знаходяться в тісній взаємодії з персонажем, його внутрішнім станом і настроєм, в якому відбито індивідуально-авторський світогляд і ідейно-художню позицію. Для досягнення цього англійськомовні письменники широко застосовують епітети, метафоричні вирази, колоративну лексику тощо.

Пейзаж – це фон, на якому відбувається дія, засіб характеристики персонажів, засіб передачі їхніх почуттів і настроїв. Пейзаж є важливим елементом композиції художнього дискурсу, який увиразнює його структуру, допомагає зрозуміти душевні поривання персонажів, їхні почуття та емоції. Функціональне навантаження опису пейзажу в англійськомовному художньому дискурсі середини XVIII – початку XX ст. зумовлене ідіоспецифікою художніх інтенцій, фантазії та майстерності автора.

Закони світобудови, прив'язаність до певної місцевості, належність до художнього стилю і мистецького напрямку обмежували авторів, змушуючи їх обирати мотиви і засоби, які відповідали панівним у той час художнім ідеалам. Цілісність пейзажного опису в англійськомовному художньому дискурсі середини XVIII – початку XX ст. постає у триєдиній системі «людина – природа – час», що висуває на перше місце такі функції, як локально-темпоральна і логоцентрична, проте його головною телеологічною настановою є антропоцентрична спрямованість: для читача важливі не деталі описів пейзажів, а душевний стан героя, який є поштовхом до його (читача) особистих переживань, що є достатнім для реалізації комунікативної мети.

Портрет персонажу є суттєвим елементом всієї образотворчої системи художнього дискурсу і саме він як зовнішня характеристика дійових осіб глибоко й наочно відображає особливості внутрішнього світу людини, його характеристику, його соціальні зв'язки. Опис зовнішності, будучи елементом структури образу персонажу, вирішує в художньому дискурсі задачу всебічного розкриття особистості. Портрет – це не просто інформативний малюнок, а опис зовнішності, який дає ключ до розуміння внутрішнього

потенціалу людини. Портретна динаміка сприяє дослідженню прихованих механізмів внутрішнього світу персонажа.

Англійськомовні автори через портретні деталі, їх динаміку передають сутність людини, її внутрішній світ, а читач, сприймаючи їх, засвоює письменникові візію людини й концепцію особистості, що сприяє процесу естетично-духовної комунікації. Це підтверджують проаналізовані нами портретні описи в англійськомовному художньому дискурсі середини XVIII – початку XX ст., де як основний засіб характеристики персонажів, використовується портретна характеристика. Однією із стильових рис англійськомовних авторів є репрезентація центральних персонажів на початку твору. Для цього вони вдаються до розгорнутого, детального портрета, а іноді тільки до кількох художньо-виразних деталей портретного опису, що сприяє формуванню уявлення реципієнта про героїв.

У ході аналізу застосування лексичних виражальних засобів, використаних у портретних описах персонажів в англійськомовному художньому дискурсі, нами встановлено, що в цілому переважає епітетна характеристика зовнішності персонажів, що можна пояснити наявністю великої кількості означень, які характеризують людину, надаючи опису стилістичного забарвлення.

Також письменники достатньо часто послуговуються такими тропами як метафора та порівняння для змалювання літературних героїв і значно менше вживають метонімію, зевгму, гіперболу та перифраз. Велику роль відіграє емотивність портрета персонажа в англійськомовному художньому дискурсі.

Викладене дає підстави стверджувати, що портретний опис є складником художнього дискурсу, який конструє уявлення про зовнішність героя, особливості його поведінки й слугує засобом передачі емоцій персонажа.

Однією з найважливіших проблем перекладу портретних описів є «адекватність» вихідного і перекладеного тексту. Перспективним для подальшого дослідження є визначення ідеографічних видів інтер'єру, з'ясування лінгвістично релевантних властивостей його концептосфери, вивчення особливостей використання стилістичних засобів і прийомів при зображенні та взаємозв'язку описів інтер'єру, пейзажу та портрету в художньому дискурсі взагалі та англійськомовному зокрема, своєрідність перекладу цих художніх описів українською мовою.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрович Н. В. Концептосфера художественного произведения и средства ее объективации в переводе (на материале романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» и его переводов на русский язык). Москва : Флинта; Наука, 2009. 184 с.
2. Ананьян Е. Лінгвостилістичні засоби портретизації образів форсайтівського циклу Дж. Голсуорсі / Теоретична і дидактична філологія: зб. наук. пр. // МОН України, Переяслав-Хмельниц. держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди. Переяслав-Хмельницький : СКД, 2010. Вип. 8. С. 3–11.
3. Андрієвська В. В. Світ речей як середовище існування людини (на матеріалі творів франкомовних драматургів театру абсурду) / Проблеми семантики слова, речення та тексту: зб. наук. пр. Київ: ВЦ Центр КНЛУ, 2008. Вип. 21. С. 3–9.
4. Арутюнян Н. Ю. Інтер'єр як інтратекстова категорія художнього дискурсу / Нова філологія: зб. наук. пр. Запоріжжя : ЗНУ, 2010. Вип. № 39. С. 7–11.
5. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. Москва : Флинта; Наука, 2003. 496 с.
6. Басин Е. Пейзаж. URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/izobrazitelnoe\\_iskusstvo/PEZAZH.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/PEZAZH.html) (дата звернення: 11.02.2020).
7. Бірюкова Д. В. Опис інтер'єру в англomовному художньому дискурсі / Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. Вип. 118. С. 185–189.
8. Бірюкова Д. В. Функциональные особенности описания интерьера в художественном дискурсе / Сучасна англїстика і романїстика: перший рубіж нового тисячоліття: зб. наук. Праць V міжнародний наук. форум, 18 вересня 2013 р. Харків : Харківський нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна, 2013. С. 21–23.

9. Бирюкова Д. В. Предикативная организация описаний интерьера в англоязычном художественном дискурсе / Нова філологія: зб. наук. пр. Запоріжжя : ЗНУ, 2014. № 66. С. 28–34.
10. Бирюкова Д. В. Типы и виды описаний интерьера в художественном дискурсе / Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2014. № 11 (41), Ч. I. С. 27–31.
11. Бірюкова Д. В. Опис інтер'єру як інтратекстовий сегмент художнього цілого / Сучасна германістика: теорія і практика: матеріали II Всеукр. 195 наук.-практ. конф., 10–11 листопада 2015 р. Дніпропетровськ : Біла К.О., 2015. С. 27–28.
12. Борисова Т. С. Лінгвостилістичні засоби створення образу стереотипного персонажа (на матеріалі англомовної пригодницької прози XIX–XX ст.): автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04 спец. «Германські мови». Одеса, 2002. 20 с.
13. Бронте Е. Буремний перевал / пер. з англ. О. Андріяш. Київ : КМ Publishing, 2009. 352 с.
14. Бронте Е. Грозивий перевал / пер. з англ. Д. О. Радієнко. Харків : Фоліо, 2006. 345с.
15. Бублейник Л. Структура діалогу в драматичних творах Лесі Українки / *Studia Methodologica*: науковий збірник. Тернопіль : ТНПУ, 2012. Вип. 34. С. 109–115.
16. Вікован П. Семантична структура дієслів у портретних описах. URL: [https://mel.chnu.edu.ua/assets/responsive\\_filemanager/source/docs/tezu%20in%20mov.pdf](https://mel.chnu.edu.ua/assets/responsive_filemanager/source/docs/tezu%20in%20mov.pdf) (дата звернення: 10.02.2020).
17. Газиева Н. Л. Художественная деталь в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» / Культура народов Причерноморья. 2009. № 155. С. 129–133.
18. Гуленко В. О. Архітектурні назви у творах Тараса Шевченка / У слові – вічність : зб. матеріалів наук. конф. до 200-річчя Т. Г. Шевченка. Дніпропетровськ: «Акцент ПП», 2014. С. 18–24.

19. Дронь К. «Тут цілий вік мусять жити і вмирати люди»: міфологіка дескрипції хати (дому) у Франковій прозі / Українське літературознавство: зб. наук. пр. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2011. Вип. 74. С. 115–129.
20. Інтер'єр. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%27%D1%94%D1%80> (дата звернення: 01.02.2020).
21. Кицак Л. В. Кримінальний сюжет у морському інтер'єрі (на прикладі детективу «Чорна акула в червоній воді» С. Стеценка) / Актуальні проблеми слов'янської філології. 2011. Вип. 24. Ч. 2. С. 137–144.
22. Книга для читання англійською мовою : Методична і філологічна обробка тексту, комплекс вправ і завдань / Мусурівська О. В., Архелюк В. В. Чернівці: Книги – XXI, 2011. 312 с.
23. Костюк Е. Н. Интерьер дворянской усадьбы в романе «Евгений Онегин» / Мова і культура. 2001. Вип. 3: Язык и художественное творчество. Т. 4. С. 150–155.
24. Коточигова Е. Р. Вещь в художественном изображении / Введение в литературоведение // Под ред. Л.В. Чернец. Москва : Высш. школа, 2004. С. 275–286.
25. Кричевская Л. И. Портрет в прозе Пушкина / Научн. докл. высш. шк. Филологические науки. 1979. № 3. С. 3–10.
26. Кузніцова І. В. Особливості характеристики персонажів у художньому тексті в термінах теорії відношень / Вісник Житомирського пед. ун-ту. Житомир: Вид-во ЖДПУ ім. І. Франка. 1999. Вип. 3. С. 116–120.
27. Кузьменко В. І. Словник літературознавчих термінів. Київ : Український письменник, 1997. 230 с.
28. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Иностр. яз.» – 2–е изд., перераб. Москва : Просвещение, 1988. 192 с.

29. Ланчуковська Н. В. Рівнева репрезентація композиційно-мовленнєвої форми «опису»: на матеріалі твору Дж. Остін «Емма» / Мова : Науково-теоретичний часопис. 2008. № 13. С. 112–117.
30. Літературознавчий словник-довідник / авт.-уклад. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та інші. Київ : Академія, 1997. 752 с.
31. Лотман Ю. М. Семиосфера : Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров : Статьи ; Исследования. Санкт-Петербург : Искусство, 2000. 704 с.
32. Лупул О. Пейзажний опис і передача психологічного й емоціонального стану персонажа в англомовному художньому дискурсі. URL: <http://www.chnu.edu.ua/res/chnu.edu.ua/Filologichni.pdf> (дата звернення: 11.02.2020).
33. Малетина О. А. Лингвостилистические особенности портрета как жанра художественного дискурса : (на материале произведений Т. Драйзера): дис. канд. филолог. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Волгоград, 2004. 21 с.
34. Малэк Э. Разыскания по русской литературе XVII–XVIII веков: Забытые и малоизученные произведения. Санкт-Петербург : Дм. Буланин, 2008. 400 с.
35. Марків Л. Лексико-семантичні особливості створення літературного портрета в англійській художній літературі XIX – XX ст. URL: <http://www.chnu.edu.ua/res/chnu.edu.ua/Filologichni.pdf> (дата звернення: 15.02.2020).
36. Мусатова Д. В. Лингвопоэтика описания интерьера (на материале английского языка): дис. кад. филол. наук: 10.02.04 – германские языки. Москва, 1990. 233 с.
37. Олександр Г., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : Підручник / за наук. ред. Олександра Галича. 3–тє вид., стереотип. Київ : Либідь, 2006. 488 с.
38. Омецинська О. В. Особливості формальних та змістових характеристик епітетів у портретному описі / Вісник Харківського національного

- університету ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2011. Вип. 65. С. 168–172. (Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов; № 953).
39. Пасічник Г. П. Деякі смислові трансформації концепта «пейзаж» в англомовних художніх текстах / Матеріали міжнародної конф. Харків : Нац. ун–т імені В. Каразіна, 2004. С. 212–215.
40. Пасічник Г. П. Динаміка розвитку функцій опису пейзажу в англомовному художньому дискурсі (на матеріалі романів XVIII століття) URL: [file : ///C:/Users/%D0%90%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80/Downloads/Mik\\_013\\_16\\_3\\_8.pdf](file:///C:/Users/%D0%90%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80/Downloads/Mik_013_16_3_8.pdf) (дата звернення: 11.02.2020).
41. Пасічник Г. П. Лексико-семантичні та структурні особливості тематично-описового дискурсу «природа» у творах англійських письменників XVIII – початку XX століття URL : <https://mydisser.com/en/catalog/view/312/771/22378.html> (дата звернення: 11.02.2020).
42. Пасічник Г. П. Опис пейзажу в англомовному художньому дискурсі XVIII – початку XX століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 2011. 20 с.
43. Пахсарьян Н. Т. Некоторые аспекты генеалогии английского романа рококо (ранние романы Мариво и «Джозеф Эндрюс» Г. Филдинга) / Вісник Дніпропетр. ун–ту ім. Альфреда Нобеля. Філологічні науки. 2013. № 2. С. 102–112.
44. Портрет у літературі. URL: <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/portret-u-literaturi/> (дата звернення: 15.02.2020).
45. Портретні характеристики, репрезентовані в образах персонажів англійської мови в українському перекладі URL : [https://knowledge.allbest.ru/languages/3c0b65635b2bd68b5d43b89521316c36\\_0.html](https://knowledge.allbest.ru/languages/3c0b65635b2bd68b5d43b89521316c36_0.html) (дата звернення: 17.02.2020).
46. Приходько И. С. Символизация быта и бытия в малой прозе Татьяны Толстой (к вопросу о типологии вещных деталей в рассказах писательницы) /



Література в контексті культури: зб. наук. праць. Дніпропетровськ : ДНУ, 2006. С. 171–176.

47. Радчук О. В. Реализация субъективной модальности в портретных и интерьерных описательных контекстах (на материале поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души»): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02. Х., 2009. 203 с.

48. Рашкі Н. Особливості портретних описів у романі «Таємний сад» / Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка // [редактори – упорядники В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Посвіт, 2015. Вип. 12. С. 175–179.

49. Седова Н. А. Речевой жанр – «портрет человека»: коммуникативно-прагматическая интерпретация / Вестник Омского университета. Омск : Изд-во Омского ун-та, 1999. Вып. 4. С. 94–98.

50. Селезнева С. Ю. Языковые средства и когнитивные модели описания внешности персонажей в англоязычной художественной прозе : на материале произведений английских и американских писателей XIX и XX вв. : дис. канд. филол. наук : спец. 10.02.04. Москва, 2001. 299 с.

51. Слащев Е. Портрет и пейзаж в романе Лермонтова «Княгиня Лиговская». Уч. зап. филол. фак-та Киргизск. Ун-та, 1964, Вып. Ю. С. 99 – 104.

52. Старикова Г.В. Лексика портретных описаний : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Москва, 2005 (Из фонда Российской Государственной Библиотеки). С. 20–21.

53. Тагільцева Я. М. Своєрідність та роль пейзажу в ліриці Бориса Пастернака : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спеціальність 10.01.02. Сімферополь, 2009. 22 с.

54. Тимофеев Л. И. Проблемы теории литературы. Москва : 1955. С. 113–134.

55. Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства). Київ : Правда Ярославичів, 1997. 448 с.

56. Українська Літературна Енциклопедія: в 5 т. / Ан УРСР. Ін-т літератури імені Т. Г. Шевченка. Київ: «Укр. Енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1990. Т. 2. 1990. 576 с.
57. Фесенко Э. Я. Теория литературы: учебное пособие 2-е изд., испр. и доп. Москва : Едиториал УРСС, 2005. 336 с.
58. Фіцджеральд Ф. С. Великий Гетсбі : роман; пер. О. Мокровольський. Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2016. 320с.
59. Фіцджеральд Ф. С. Ніч лагідна : роман; пер. Мар Пінчевський, іл. Ю. А. Чеканюк. Київ : Дніпро, 1975. 635 с.
60. Хандарис Ю. В. Функціонування пейзажу як елементу композиції літературно-художнього твору. URL: [www.rusnauka.com/13\\_EISN\\_2012/Philologia/3\\_110058.doc.htm](http://www.rusnauka.com/13_EISN_2012/Philologia/3_110058.doc.htm) (дата звернення: 11.02.2020).
61. Ходос І. О. Лінгвопоетика як основа вивчення ідіодискурсу С. Фіцджеральда / Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Харків : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2013. Вип. 75. № 1071. С. 75–80.
62. Шличкова А. Емотивність портрета в художньому дискурсі URL: <http://www.chnu.edu.ua/res/chnu.edu.ua/Filologichni.pdf> (дата звернення: 01.02.2020).
63. Яриш Я. О. Відтворення домінант ідіостилю Е. Бронте в українських перекладах роману «Буремний перевал» URL: [http://eir.pstu.edu/bitstream/handle/123456789/20564/%D0%92%D1%96%1%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%9F%D0%94%D0%A2%D0%A32018%20%D0%92.2\\_p70-75.pdf?sequence=3](http://eir.pstu.edu/bitstream/handle/123456789/20564/%D0%92%D1%96%1%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%9F%D0%94%D0%A2%D0%A32018%20%D0%92.2_p70-75.pdf?sequence=3) (дата звернення: 15.02.2020).
64. Bronte E. Wuthering Heights. London: PenguinBooks, 1994. 428 p.
65. Daphne du Maurier «Jamaica Inn» URL: [http://ebookbrowse.com/gdoc.php?id=344141338&url=bb301e94cf40d5d4\\_061d8b4dd3fe28de](http://ebookbrowse.com/gdoc.php?id=344141338&url=bb301e94cf40d5d4_061d8b4dd3fe28de) (дата звернення: 21.02.2020).
66. Daphne du Maurier «Rebecca» URL: [http://npu.edu.ua!/ebook/book/html/D/ispu\\_ksue\\_Beh\\_Maluk/210.html](http://npu.edu.ua!/ebook/book/html/D/ispu_ksue_Beh_Maluk/210.html).

67. Daphne du Maurier «The Scapegoat». URL : <http://ebookbrowse.com/gdoc.php?id=415246988&url=0e4bf28c375d4b6a9a1b5ebb4ca45611>. 6.
- Podraza–Kwiatkowska M. Symbol i symbolika w poezji Młodej Polski. Kraków, 1994. 323 p. (дата звернення: 01.02.2020).
68. Defoe D. The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner. Wordsworth Classics, 1995. 262 p.
69. Dickens Ch. Hard Times / Dickens Ch. New York: Signet Classic, 1980. 350 p.
70. Fitzgerald F.S. The Great Gatsby. New York : Charles Scribner's Sons, 1953. 189 p.75.
71. Fitzgerald F.S. Tender is the Night. New York : Charles Scribner's Sons, 1956. 219p.
72. Galsworthy J. The Forsyte Saga. Cedric Watts, 2012. 722 p.
73. Mary Shelley. Frankenstein. URL: <http://www.literature.org/authors/shelley-mary/frankenstein/.html> (дата звернення: 14.02.2020).
74. Maugham S. Collected Short Stories. Сборник на англ. языке. Составитель Н. А. Самуэльян. М.: Издательство Менеджер, 2000. 320 с.
75. Maugham S. Theatre. Роман на англ. языке. Москва : Издательство Менеджер, 2002. 286 с.