

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА»

(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Факультет иностранных языков

Кафедра английской филологии

Специальность 050303.65 «Иностранный язык»  
с дополнительной специальностью 050303.65  
«Иностранный язык»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ  
Зав. кафедрой английской филологии  
\_\_\_\_\_ Т. П. Бабак

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2015 г.

Выпускная квалификационная работа

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПЕЙЗАЖА  
В РОМАНАХ СЕСТЕР БРОНТЕ**

Выполнил студент группы 54

А. А Веккессер \_\_\_\_\_

Форма обучения очная

Научный руководитель:

Т. П. Бабак, кандидат филологических наук,  
доцент \_\_\_\_\_

Рецензент:

С. Н. Вельгушева, кандидат педагогических  
наук, доцент \_\_\_\_\_

Дата защиты \_\_\_\_\_

Оценка \_\_\_\_\_

Красноярск  
2015

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|   |    |
|---|----|
| <b>Введение</b> .....   | 3  |
| <b>1. Словесный пейзаж как один из композиционных и содержательных компонентов художественного текста</b> ..... | 6  |
| 1.1 Художественный текст: сущностная характеристика.....  | 6  |
| 1.2 Словесный пейзаж в художественном тексте.....   | 12 |
| 1.2.1 Типы пейзажных описаний в художественном тексте .....   | 16 |
| 1.2.2 Функции пейзажных описаний в художественном тексте .....  | 20 |
| 1.3 Лингвостилистические категории художественного текста .....   | 23 |
| <b>Выводы по главе</b> .....  | 32 |
| <b>2. Лингвостилистические особенности пейзажа в художественном тексте</b>                                      | 33 |
| 2.1 Сестры Бронте и их творчество .....   | 33 |
| 2.2 Особенности художественного пейзажа в произведении Э. Бронте «Грозовой перевал».....                        | 37 |
| 2.3 Особенности художественного пейзажа в произведении Ш. Бронте «Джейн Эйр».....                               | 47 |
| 2.4 Сравнительный анализ романов .....  | 55 |
| <b>Выводы по главе</b> .....  | 60 |
| <b>Заключение</b> .....   | 61 |
| <b>Список использованной литературы</b> .....   | 63 |

## Введение

В XX веке возникла и интенсивно развивается новая отрасль филологических знаний – стилистика. В свете новейших лингвостилистических исследований наибольшую актуальность приобретает лингвостилистический анализ художественного текста.

Цели и задачи стилистического анализа широкие и глубокие. Они предполагают применение к тексту самых разнообразных методов и приемов исследования, наработанных в филологических науках и позволяющих раскрывать органическую структуру художественного текста, не нарушая его целостности. Художественный текст существует не сам по себе, не изолированно, а органически вплетается в историко-культурный процесс, зеркалом которого является литературный язык.

Художественный стиль и его единицы, к числу которых относится пейзажное описание (словесный пейзаж), до сих пор остаются предметом особого изучения в современной стилистике, так как он выступает одним из важных компонентов художественного произведения, позволяющий обеспечить целостное восприятие текста и участвующий в организации композиции произведения. Это обусловлено тем, что антропоцентрический подход, имеющий место в науке настоящего времени, «ещё больше повышает интерес к пейзажу, поскольку изображение природного или городского пространства, так или иначе, ставит вопрос об отношениях человека с миром в целом» [Лобанова, 2008, с. 160].

В свете вышеизложенного *актуальность* темы обуславливается не только комплексным филологическим подходом к анализу текста художественного произведения, но и тем, что современные лингвистические исследования должны быть направлены на выявление средств, которые обеспечивают как цельность, так и связанность такого текста, а это в свою очередь предполагает выявление отдельных текстовых компонентов, в частности словесного пейзажа. В этом заключается *научная новизна* данного исследования.

*Объектом* работы являются тексты пейзажных описаний в художественном тексте.

*Предметом* – лингвостилистические особенности пейзажных зарисовок в романах Э. Бронте «Грозовой перевал» и Ш. Бронте «Джейн Эйр».

*Цель* – определить роль пейзажного описания, выявить и сравнить лингвостилистические особенности художественного пейзажа в романе Э. Бронте «Грозовой перевал», Ш. Бронте «Джейн Эйр».

Цель исследования обусловила необходимость решения следующих *задач*:

- изучить литературу по проблеме исследования;
- раскрыть понятие «пейзаж»;
- определить типы пейзажных описаний в художественном тексте и их функции;
- рассмотреть лингвостилистические категории художественного текста;
- охарактеризовать основные лингвостилистические особенности пейзажных описаний в художественном тексте;
- выявить и сравнить основные лингвостилистические средства пейзажных описаний в романах Э. Бронте «Грозовой перевал», Ш. Бронте «Джейн Эйр».

Настоящее исследование состоит из двух глав. В первой теоретической главе «Словесный пейзаж как один из композиционных и содержательных компонентов художественного текста» содержится примерная модель понятийного аппарата лингвостилистического анализа в кратком изложении. Во второй практической части «Лингвостилистические особенности пейзажа в художественном тексте» представлены анализ пейзажных описаний и их роль в определенном художественном произведении.

В ходе выполнения исследования использовались *методы*: анализ научной литературы по теме исследования, литературоведческий анализ, контекстологический анализ, анализ обобщения, метод сплошной выборки.

Теоретическая значимость определяется рассмотрением основных лингвостилистических особенностей, типов и функций пейзажных описаний, выявлением их места и роли в формировании структуры текста.

Практическая значимость: данное исследование представляет ценность для студентов, выполняющие научные работы по исследованию языка отдельных писателей. Кроме того, некоторые материалы могут быть использованы учителями языка и литературы в школах.

Апробация работы. Основные результаты исследования изложены в публикациях: *Стилистические особенности пейзажных описаний в художественном тексте // Молодежь и наука XXI века: XV Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых. – Красноярск 18 апреля – 27 мая 2014 г.; Своеобразие пейзажных описаний в романе Ш. Бронте «Джейн Эйр» // Молодежь и наука XXI века: XVI Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых. – Красноярск 2015 г. (апрель), а также представлены на научно-практической конференции в рамках XVI Международного форума «Молодежь и наука», Красноярск, апрель 2015.*

Структура дипломной работы включает в себя введение, две главы (теоретическая и практическая части), заключение, список использованной литературы.

# **Глава 1 Словесный пейзаж как один из композиционных и содержательных компонентов художественного текста**

## **1.1 Художественный текст: сущностная характеристика**

Д.С. Лихачев определяет пейзажное описание как важный и функционально нагруженный компонент «мира художественного произведения», элемент изображаемого мира художественного текста [Лихачев, 2006, с. 170]. В связи с этим необходимо определить, что представляет собой художественный текст, его особенности, а также место пейзажного описания в нём.

Художественное произведение отражает сложные, порой противоречивые отношения реальной действительности. Оно является многоаспектным и многогранным, поскольку это сложное целое, представляющее гармоничную организацию входящих в него элементов. Каждый из элементов существует не в отдельности, а он связан с другими, мотивирован ими и в свою очередь мотивирует их [Тимофеев, 2002, с. 148]. Вот почему правильное понимание литературного произведения возможно при условии изучения его как целого, т.е. в единстве его содержания и формы. Обращение лингвостилистики к проблеме организации и функционирования целого текста поставило задачу изучения способов создания смыслового и структурного единства текста.

В лингвистическом энциклопедическом словаре представлено следующее определение: «текст (от латинского *textus* – ткань, соединение) – объединенная смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которых является связность и цельность» [Николаева, 2000, с. 507].

Именно цельность, связность являются основными признаками любого текста, сложного целого, которое функционирует как структурно-семантическое единство. Эти основные свойства текста являются важнейшими критериями в его определении.

Связность может быть предопределена содержательной стороной текста. Текст – это последовательность предложений, которая почти жестко фиксирована и передает определенный связный смысл. Последовательность

обусловлена семантически, что выражено различными языковыми способами [Откупщикова, 2003, с. 28].

Т.М. Николаева в своей работе представляет текст как смысловое единство. Лингвист отмечает, что общей категорией текста является «противопоставление одного элемента текста другим элементам» [Николаева, 2002, с. 48].

Ю.А. Сорокин подчеркивает, что текст – это «нечто целостное, некоторый концепт, то ментальное образование, которое в лингвистической литературе именуется цельностью текста» [Сорокин, 2005, с. 62].

Р. Барт называет текстом «любой конечный отрезок речи, представляющий собой некоторое единство с точки зрения его содержания, передаваемый в целях коммуникации и имеющий соответствующую этим целям внутреннюю организацию» (цитируется по: [Реферовская, 2003, с. 5]).

Понятия «целого» лежит в основе определения текста П. Гиро: текст есть структура в виде целого, в пределах которого определённые знаки образуют систему отношений, которые в свою очередь создают стилистические эффекты данных знаков [Гиро, 2002, с. 57].

А. Д. Леонтьев определяет текст как функционально завершённое речевое целое [Леонтьев, 2005, с. 211].

Если рассматривать текст как семантическую структуру, то такой подход обуславливает проблему, связанную с сегментацией содержания текста. Следует отметить, что текст – это определённая иерархия компонентов семантики содержания текста, то есть он существует в виде иерархического единства, разбивающегося на сегменты составных частей [Адмони, 2012, с. 64]. И. В. Арнольд рассматривает иерархию семантических слагаемых как одну из форм упорядоченности текста, которая не только указывает на иерархию, она создает эстетический эффект, облегчает восприятие и запоминание [Арнольд, 2002, с. 63].

И. Р. Гальперин определяя текст, указывает его многоаспектность и акцентирует внимание на его онтологических признаках: «Текст – это

произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), стилистической связи, имеющее определенную целостность и прагматическую установку» [Гальперин, 2008, с. 18].

Вслед за М. Я. Блохом мы понимаем под текстом речевое целое, являющееся «конечной сферой выхода функций элементов языка в процессе рчеобразования» и представляющее собой знаково-тематическое формирование, осуществляющее раскрытие определенной темы, которое объединяет все его части в информационное единство [Блох, 2002, с. 48].

Своеобразие структурной организации художественного текста обнаруживается при рассмотрении категорий членимости и связности, связанных с внешней стороной литературного текста, его линейной организацией. В. А. Кухаренко считает, что «категория членимости выступает в нерасторжимом диалектическом единстве с категорией связности» [Кухаренко, 2005, с. 71].

Наличие категории связности превращает множество высказываний в текст. Следует отметить, что на данном этапе развития лингвистики как аксиома выступает следующее: наряду с лексико-грамматической синтагматикой имеет место и синтагматика текста, обнаруживающаяся в законах межфразовой связи, а также в наличии особых внутритекстовых отношений и связей.

Содержательная связность текста, или когерентность, является одним из важнейших свойств текста. О. И. Москальская полагает, что «когерентность текста не есть явление только смысловое. Она проявляется в виде структурной, смысловой и коммуникативной целостности, которые соотносятся между собой как форма, содержание и функция» [Москальская, 2004. с. 17].

Научное осмысление категории членимости связано с выделением в тексте однотипных, структурных частей. По этому поводу И. Р. Гальперин отмечает:

«Представляется неоспоримым тот факт, что членимость текста – функция общего композиционного плана произведения, характер же этой членимости зависит от многих причин, среди которых не последнюю роль играет размер частей и содержательно-фактуальная информация, а также прагматическая установка создателя текста» [Гальперин, 2008, с. 51].

Исследователи указывают, что членение текста необходимо для его осмысления как структурно-смыслового и коммуникативного единства. «Художественный текст занимает особое место, ибо его цельность и делиминация основываются не на строгой логике рассуждений, а на такой речемыслительной деятельности автора, которая, несмотря на наличие смыслового ядра воплощается в определенной структуре...» [Колшанский, 2007, с. 98].

Под структурой текста мы понимаем его внутреннюю организацию, элементы которой значимы не только сами по себе, но и в отношениях с целым текстом и с другими элементами, составляющих текст.

Для уровня текста структура – это глобальный способ организации объекта как некой целостной данности. При изучении структуры текста должны приниматься во внимание три аспекта: материальные элементы структуры, отношение между ними, целостность объекта [Тураева, 2012, с. 9].

Для того чтобы осмыслить такое сложное явление, как текст, необходим детальный анализ, внимательное изучение всех его составляющих элементов. В. В. Одинцов отмечает важность детального изучения художественного текста при помощи стилистического анализа, где литературоведческие методы сочетаются с лингвистическими. Опираясь на данные литературоведения, лингвист проникает в языковую ткань, основу произведения, исследует детали, «частности». «Но это такие частности, на которых все строится, какие детали, из которых составлено целое. Ведь и идеи, и образы, и картины – все выражает автор через язык, посредством языка» [Одинцов, 1983, с. 3].

Форма художественного текста неразрывно связана с его содержанием, на что указывает В.В. Одинцов, определяя художественный текст как

«основанную на взаимодействии разнообразных языковых средств, целостную композиционно-стилистическую структуру. Передавая определенное содержание, автор организует словесный материал так, чтобы наилучшим образом выразить художественную идею» [Одинцов, 1983, с. 78].

Таким образом, форма, элементами которой является язык и композиция художественного произведения, находится в центре внимания исследователя художественного текста, к пониманию последних приводит анализ составляющих текста, в роли которых в том числе может выступать пейзажное описание.

Признак коммуникативной направленности является основным, существенным свойством художественного текста. Так, В. А. Пищальникова, определяя художественный текст как «коммуникативно направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявленной в процессе его восприятия», в качестве доминанты выдвигает его коммуникативную природу [Пищальникова, 2010, с. 3]. Значимость прагматической сущности художественного текста обусловила его назначением эстетического воздействия на читателя.

Многие литературоведы и лингвисты единодушны в признании того, что в художественном тексте в качестве ведущей функции выступает функция эстетического воздействия.

В каждом художественном произведении есть определенная эстетическая информация, передающаяся организацией и функционированием целостной его структуры, которая имеет системный характер, поскольку выразительно-изобразительные средства и композиционно-речевые приемы в ней взаимосвязаны и взаимообусловлены [Кожевникова, 2010, с. 57].

Указывая на взаимосвязь структурных особенностей художественного текста и его содержания, И. Я. Чернухина подчеркивает важность именно эстетического аспекта. Она определяет художественный текст как «эстетическое средство опосредованной коммуникации, цель которой есть изобразительно-выразительное раскрытие темы, представленное в единстве формы и содержания и состоящее из речевых единиц, выполняющих

коммуникативную функцию» [Чернухина, 2005, с. 11]. Помимо изобразительности и эстетичности, И. Я. Чернухина выделяет другую принципиально важную особенность текста – антропоцентричность. Кроме того, тема художественного текста раскрывается как через эксплицитное, так и через имплицитное содержание, в то время как нехудожественные тексты обладают только эксплицитным содержанием. Таким образом, «двуплановость» в раскрытии темы является особым «измерением» художественного текста [Чернухина, 2005, с. 12].

Одна из сторон художественного текста, которая существенно отличающая его от произведений других стилей речи, – образность. Образность художественного текста создается за счет взаимодействия языковых единиц разных уровней (звуковых, лексических, морфологических, синтаксических), реализованных в тексте [Купина, 2013, с. 43].

В. В. Виноградов в своё время подчеркивал, что в художественной литературе рассматривается специфика словесных образов, «т.е. образов, воплощенных в словесной ткани литературно-эстетического объекта, созданных из слов и посредством слов» [Виноградов, с. 94].

В рамках данного исследования изучаются лингвостилистические средства, помогающие воссоздать образ природы, который в художественном тексте находит своё выражение в виде словесного пейзажа. Языковые средства, при помощи которых строится образ природы, представляет собой важный компонент образного содержания всего литературно-художественного произведения. Пейзажное описание, которому посвящён следующий параграф, как важный компонент уровневой иерархической структуры текста имеет свою тему и выполняет определенные функции, одна из которых – текстообразующая.

## 1.2 Словесный пейзаж в художественном тексте

Пейзаж как элемент художественного текста является весьма неоднозначным понятием. На данный момент существует множество определений пейзажа. Пейзаж как самостоятельный жанр связан с изобразительным искусством, где он воплощает общие свойства природы, отличающие ту или иную местность в определенных исторических условиях, при определенном социальном строе, укладе и т.д. Кроме того, художника интересуют и родовые закономерности в жизни природы (различные времена года, дня, ночи). Эти естественные закономерности входят в общую социально-историческую, национальную характерность того или иного вида природы, которая, отвечает определенным идейным запросам художника. Художник, в свою очередь, «не пересказывает природу, а передает свое ощущение, восприятие. Не нарушая правды изображения, он может пожертвовать буквальной точностью ради выразительности образной емкости» [Толова, 2001, с. 3].

Н. В. Кожуховская раскрывает содержание таких понятий, как «природа», «пейзаж», «среда». Однако объектом её исследования становится понятие «чувство природы», которое имеет многоаспектный характер: «это и национальный колорит, определяющий общее впечатление от местности, и способность каждого отдельного человека эмоционально «настраиваться» на определенное природное окружение. Это понятие и философское, и психологическое, и эстетическое, и лингвистическое, поскольку отражается в языке народа. Конкретным художественным воплощением «чувства природы» у отдельного автора, либо литературного течения является пейзаж, традиционно понимаемый как видовая картина природы, нарисованная преимущественно с помощью описательной речи. В силу этого пейзаж становится важным объектом исследования» [Кожуховская, 2001, с. 7].

Актуальным вопросом считается: является ли пейзаж в литературе самостоятельным жанром?

К. В. Пигарев пишет: «Основное отличие живописного пейзажа от пейзажа литературного заключается в том, что первый представляет собой самостоятельный художественный жанр, тогда как второй обособленным жанром не является, входя в качестве составного элемента в произведения различных прозаических и стихотворных жанровых форм (роман, повесть, поэма, лирическое стихотворение, рассказ)» [Пигарев, 2002, с. 6]. Подобный взгляд наиболее распространен в энциклопедиях и словарях. Так, в словаре лингвистических терминов Е. Л. Аксеновой, пейзаж трактуется как «изображение картин природы, выполняющее в художественном произведении различные функции в зависимости от стиля и метода писателя» [Аксенова, 2010, с. 265].

Также пейзаж определяется как «изображение картин природы», выполняющее в художественном произведении различные функции в зависимости от стиля и метода писателя» [Аксенова, 2010, с. 265].

О. А. Нечаева рассматривает пейзаж в качестве структурно-смыслового описательного жанра, наряду с портретным описанием, описанием интерьера. При этом пейзаж может быть перечислением общего вида какой-либо местности в данный момент или названием свойственных признаков для того или иного времени года [Нечаева, 2001, с. 32].

Большинство литературоведов сходятся в том, что пейзажем в литературе называется изображение живой и неживой природы, описание любого незамкнутого пространства. Однако пейзаж тяготеет не только к описанию внешнего мира: будь то картина природы или интерьер комнаты, но и иллюзорного. «Только благодаря воображению описание перестает быть бессмысленной констатацией и работает в русле задуманного, будоражит читателя, оставляя систему открытой, не конечной и не самодостаточной» [Ветрогонская, 2001, с. 17].

В соответствии с целью нашего исследования, нам представляется наиболее удачным определение пейзажа, данное Л. М. Крупчановым, который считает, что пейзаж – это «один из содержательных и композиционных

компонентов художественного произведения, выполняющий многие функции в зависимости от авторского стиля, метода писателя, литературного направления, а также от рода и жанра произведения» [Крупчанов, 2005, с. 233].

Н. Б. Мечковская относит пейзаж к сложным знакам литературы, литературным образом и считает, что они менее иконичны, чем знаки-образы в других искусствах. «Как и знаки все искусств, литературные образы (индивидуально-авторские тропы, персонажи; пейзажа; сцены взаимодействия героев; размышления; лирические отступления и др.) иконичны. Однако, литературные образы создаются при помощи слов, т.е. единиц того класса знаков, в котором подавляющее большинство составляют знаки-символы, литературные образы в целом мене иконичны и в большей степени обращены к интеллекту, чем знаки-образы других искусств» [Мечковская, 2004, с. 375].

В. А. Кухаренко определяет пейзаж как один из основных видов композиционно-речевой формы «описание», который служит не только статическим фоном изображения происходящих событий, но также отражает динамические процессы, происходящие в природе [Кухаренко, 2005, с. 138].

Рассматривая особенности функционирования пейзажных описаний в прозе А. П. Чехова, В. Н. Рябова дает определение пейзажной единицы как особого элемента текстовой структуры, который имеет свою семантику, изобразительную выраженность средствами разных уровней языка, а также функциональную значимость для всего содержания текста [Рябова, 2002, с. 8].

Пейзаж может представлять собой единичное описание, сосредоточенное в одном месте или состоять из нескольких описаний с большей или меньшей дистантностью их расположения. Способность рассредоточенных в тексте образов, сцен, картин к самостоятельному функционированию способствует закреплению за ними роли пейзажных лейтмотивов, которые служат средством образно-символического акцентирования определенной художественной информации [Иванова, 2010, с. 78].

Несмотря на тематическую выделенность из повествования, некоторую отстраненность от человека и от быта, пейзаж занимает свое место среди таких

«изобразительных систем текста», как интерьер, портрет. В идиостиле каждого писателя эти структуры характеризуются определенными семантико-стилистическими особенностями и обладают более или менее выраженным изоморфизмом. В качестве одного из аспектов образного взаимодействия пейзажа и портрета отмечается их тематическое взаимодействие в контексте [Иванова, 2010, с. 78].

Тесная связь между семантикой пейзажа и содержанием всего произведения давно находится в поле зрения науки. По мнению Н. Д. Ивановой, специфика пейзажа заключается в том, что он существует в двух смысловых пространствах. С одной стороны, пейзаж представляет собой конкретную образно-стилистическую величину и находится в тесном взаимодействии с поэтикой всего текста, выступая в повествовании наряду с портретом, интерьером, диалогами действующих лиц. С другой стороны, пейзажное описание вмещает в себя сверхэмпирические, ассоциативно-символические смыслы, которые превращают его из обычного фона повествования в полноценное средство выражения содержания произведения, его основных идей и зачастую авторской концепции в целом [Иванова, 2010, с. 78].

Являясь непосредственным отражением природы, пейзаж одновременно выступает как компонент композиционной структуры художественно текста, согласуясь с внутренним устройством того фрагмента, в который он входит. Так, Ю. Ю. Худяева рассматривает пейзажное описание как «относительно самостоятельное внутритекстовое образование, имеющее основным предметом изображения картину природы, и связанное с другими текстовыми образованиями (повествованием, описанием, рассуждением и диалогом) в тексте художественного прозаического произведения» [Худяева, 2001, с. 8].

Также важную роль играет и стилевой аспект. Стилистические средства, которые маркируют пейзажные описания, осуществляют коннотационное представление содержание.

Таким образом, пейзажное описание – это стилистически маркированный компонент текста, который участвует в интеграции текста, осуществляет воздействие на читателя и выполняет в художественном произведении различные функции в зависимости от идиостиля автора, идейного замысла произведения и литературного направления.

### 1.2.1 Типы пейзажных описаний в художественном тексте

В круг наиболее важных задач изучения пейзажа в аспекте лингвопоэтики включаются следующие вопросы: 1) создание типологии; 2) развернутое описание образно-поэтических функций пейзажа; 3) решение проблемы взаимодействия поэтики пейзажа и идиостиля писателя. Создание типологии пейзажа занимает центральное место среди названных задач. По мнению Н. Д. Ивановой, типология пейзажа должна учитывать три основных фактора: 1) характер действительной картины, являющейся объектом изображения, в том числе масштаб изображения, связанный с количеством и значимостью включаемых в картину предметов; 2) композиционная значимость пейзажа, его функция в зависимости от местоположения в тексте; 3) то или иное преломление субъективного аспекта, опирающееся на различие «голосов» автора и персонажа [Иванова, 2010, с. 77].

Вопросы классификации пейзажа ставились во многих работах. К. В. Пигарев отмечает, что пейзаж может помочь ощутить дыхание определенной исторической эпохи. В зависимости от того, что в художественном образе природы является главным, пейзаж может быть *пейзажем-жанром, пейзажем эпическим, драматическим, лирико-психологическим, социально-направленным, историческим, национальным и философским* [Пигарев, 2002, с. 8].

Е. Н. Себина разграничивает описания природы *по месту* (морской, лесной, горный, урбанистический пейзажи и т.д.), *по жанру* (фантастический, исторический, утопический и т.д.) [Себина, 2000, с. 227].

М. Н. Эпштейн отмечает, что самая простая из классификаций – сезонная и ландшафтная: *по типу времени* или *местности*, определяющей характер пейзажа (зимний, весенний, степной или морской и т.д.). По степени их масштабности, тематической обобщенности, различаются *локальный пейзаж*; *экзотический* – воспринимается как чуждый, необычный для данного народа; *национальный* – обобщенный образ родной природы; *планетарный и космический* – предельно укрупненный масштаб видения природы [Эпштейн, 59].

Другой тип классификации, предложенный М. Н. Эпштейном – жанрово-стилевой. Здесь выделяются следующие разновидности: *величественный* или *унылый*, *бурный* или *тихий*, *таинственный* или *пустынный* пейзажи, в той или иной степени характерные для разных поэтических жанров – оды, баллады, послания, элегии, идиллии. В особую группу этот учёный выделяет *фантастические* пейзажи, которые выражают поэтические представления о вечности, иных мирах, волшебном преображении природы, о катастрофических катаклизмах в жизни вселенной» [Эпштейн, 59].

Пейзажный образ, как знак определенного чувства, может повторяться в рамках одного произведения, т.е. может быть *мотивом* или *лейтмотивом*. В работе М. Н. Эпштейна «Природа, мир, тайник вселенной...» наряду с целостными изобразительными образами – картинами природы, пейзажами, рассматриваются и образы конкретных, единичных явлений природы – «мотивы». Автор выделяет древесные мотивы (береза, дуб, клен, тополь, липа и др.), которые имеют в поэзии смысловую устойчивость, таким образом «выходят за рамки индивидуального авторского сознания и принадлежат поэтическому сознанию всего народа, характеризует его целостное восприятие природы» [Эпштейн, 59].

Пейзаж способен содержать в себе историко-культурную коннотацию, которая включает ассоциации, связывающие образ природы с событиями истории, мифологией, традициями, образом жизни народа. Такая историко-культурная ассоциативность предполагает существование некоторых

культурно-исторических типов пейзажа, запечатленных в национальном сознании, фольклорной и литературной традиции [Иванова, 2010, с. 82].

А. И. Белецкий и Б. Е. Галанов придают особое значение зрительным, слуховым, обонятельным и вкусовым ощущениям в пейзаже [Белецкий, 2006, с. 130].

Многосоставный образ природы может быть классифицирован с разных точек зрения. В системном и многоаспектном исследовании М. Ф. Вазиной «Природа в прозе И. А. Бунина» пейзажи классифицируются по объектно-субъектному и объективному принципам; по генеральным природным топосам; по деталям, их составляющим; по частным топосам с их структурной характеристикой; по структуре природоописаний.

В объектно-субъективной и объективной классификации учитываются не только характер самого объекта природы, но и восприятие субъектов мира природы. Внутри этой систематизации пейзаж сгруппирован по следующим показателям: 1) *в зависимости от места действия*: а) усадебные; б) деревенские; в) городские; 2) *по социальным и философским идеям, отраженным в картинах природы*: а) социальные; б) философские, языческие; пантеистические; христианские; буддийские; 3) *пейзажи, характеризующие эмоциональную сферу человека*: а) психологические, где природа является частью психологического портрета героев; б) лирические, связанные сюжетно с любовными переживаниями персонажей [Вазина, 2000, с. 6].

Генеральные топосы связаны с тремя уровнями природы: конкретной, символичной и «вечной». Это море, степь, поле, усадебный сад, лес, горы, пустыня, ночь. К частным топосам относятся конкретные описания природы: 1) водоемы (река, пруд, болото); 2) определенные участки земного пространства (поляна, дорога); 3) природные явления (вьюга, гроза, ливень, туман, заря). Как отмечает М. Ф. Вазина, генеральные топосы раскрывают совокупный собирательный образ природы, частные – позволяют детально воссоздать портрет природы. В классификацию пейзажей по структуре включены три типа природоописаний: 1) пейзаж – штрих (или пейзаж – черта);

2) пейзаж – портрет; 3) развернутый, многосоставный пейзаж [Вазина, 2000, с. 10].

В.Н. Рябова классифицирует пейзажные единицы по определяющим языковым средствам: ключевые лексемы и их символика, структурная организация. Рябова предлагает следующую классификацию: 1) семантический тип и его разновидности. *1 подтип* – способ восприятия основной информации пейзажной единицы: а) динамический; б) статический. *2 подтип* – основные разновидности информации в системе языка и текста: а) событийная направленность (сезонный; локальный; темпоральный; метеорологический; смешанный); б) социальная направленность (сельские пейзажи; урбанистические; степные пейзажи); в) психологическая ситуативность (пейзаж-настроение; пейзаж-переживание); г) философская направленность (пейзаж-рассуждение; пейзаж-прогулка; пейзаж-морально-эстетический; нестандартные варианты пейзажных единиц). *3 подтип* – развитие основной текстовой информации: а) интенциональный (исходный); б) приращенный; в) диагностический [Рябова, 2002, с. 9].

В. А. Кухаренко придает особое значение образу пейзажа, пейзажу – символу. Согласно ее классификации, существуют три типа символов: символ-метонимия, символ-уподобление, символ-деталь. В первом случае символ выступает в качестве выразителя метонимических отношений. Второе значение термина «символ» связано с уподоблением двух или более разнородных явлений в качестве заголовка произведения, например: «Замок на песке» А. Мердок символизирует любовь, мечты героев. И в третьем случае, символ-деталь представляет собой связь между деталью и представляемым ее понятием. Например, в романе Э. Хемингуэя «Прощай оружие» символом несчастья становится дождь [Кухаренко, 2005, с. 45].

И. В. Родионова выделяет следующие типы словесно-художественного портрета: контурный (основанный на краткой, нераспространенной обрисовке природы), компактно-дескриптивный (однократное подробное природное

описание), дисперсивно-штриховой (представляет несколько отдельных пейзажных штрихов) [Родионова, 2003, с. 10].

Как показал обзор литературы, типологии пейзажей многочисленны и разнообразны, в их основе лежат различные критерии. В зависимости от цели исследования и анализируемого материала выделяются разные типы пейзажа. За основу классификации исследователь выбирает какой-то один признак, например, такой, как место, время, способ создания, форма, структура, тема, тип повествования и многое другое.

### **1.2.2 Функции пейзажных описаний в художественном тексте**

Пейзаж различен по своему смысловому содержанию, что ведет к различию его функций в художественном тексте. Мнения филологов, изучающих пейзаж в литературе, сходятся на том, что общей функцией пейзажа является обозначение места и времени действия, создание фона сюжетных событий. Однако назначение пейзажа, как отмечает В. А. Кухаренко, имеет не столько пространственную, сколько антропоцентрическую направленность, так как образы природы выступают не как цель, а как средство разъяснения образа персонажа и его состояния; при этом пейзаж может выражать либо гармонию персонажа с природой, либо их антагонизм [Кухаренко, 2005, с. 138].

Эта же мысль прослеживается в статье Н. Д. Ивановой, где говорится, что объективная изобразительная сторона не исчерпывает сущности пейзажа. «Будучи фоном действия, он одновременно служит инструментом объективизации внутреннего состояния героя, т.е. содержит в себе характеристики не только объекта восприятия, но и субъекта» [Иванова, 2010, с. 81].

Н. Д. Иванова отмечает, что пейзаж способствует раскрытию внутреннего мира героя, пейзаж выступает в качестве средства характеристики, обнаруживает больше возможности психологического портретирования героя. Пейзажные сравнения выступают как знак определенных внутренних и

внешних свойств человека, причем чаще всего образы природы участвуют в портретных описаниях как средство представления внутреннего состояния человека или ситуации, в которой оно происходит [Иванова, 2010, с. 79].

Ещё одна функция, которую приобретает в тексте пейзажное описание – *психологическая*. Состояние природы соотносится с определенными человеческими чувствами. Таким образом, пейзаж выступает как «форма косвенного психологического изображения, когда душевное состояние героев не описывается прямо, а как бы передается окружающей их природе» [Есин, 2000, с. 81].

Е. И. Себина рассуждает над тем, что описание природы несет авторскую оценочность и модальность. Во многих произведениях пейзаж – субъективен, т.е. выступает как *форма присутствия автора*. Природописание в художественном произведении может предвещать события, которые произойдут позже, то есть пейзаж может служить *средством развития действия*. Чаще всего именно динамический пейзаж, выражающий различные метеорологические процессы (ветер, гроза, буря, шторм), указывает на смену развития в сюжете, выступает в композиционной функции переключения действия. Именно поэтому пейзаж традиционно выступает атрибутом жанра «путешествий», а так же произведений, где основу сюжета составляет борьба человека с препятствиями [Себина, 2000, с. 232].

Как отмечает Е. Н. Себина, пейзаж в литературном произведении редко бывает пейзажем вообще: обычно он *выражает национальное своеобразие* [Себина, 2000, с. 230]. Отметим, что пейзаж становится национальным образом, составляющей национальной ментальности не только, когда он передает местный колорит, типичные черты какой-либо страны, но прежде всего, когда автор окрашивает картины природы своим мироощущением и «растворяет» «чувство природы» в мировосприятии и характерах героев.

В некоторых произведениях (чаще всего в произведениях с философской проблематикой) через образы природы, через отношение к ней нередко *выражается основная идея произведения* [Себина, 2000, с. 233].

В.А. Кухаренко также выделяет *семиотическую функцию* пейзажа, которая «связана с общностью ощущений разных людей при восприятии сходных картин природы» [Кухаренко, 2005, с. 139]. Так, «дождь», «туман», «метель», становится символом неприятностей, и, наоборот, «сад», «ручей» несут положительный эмоциональный заряд, «т.е. и те, и другие даже вне контекста выступают как знак определенного содержания, выполняют семиотическую функцию» [Кухаренко, 2005, с. 140].

Лингвисты, изучающие пейзажные описания как важный структурообразующий компонент текста, отмечают также *текстообразующую функцию* пейзажа.

Через описания природы автор апеллирует к воображению читателя, настраивает его на нужную эмоциональную волну, вызывает в нем определенные чувства и эмоции, таким образом, *апеллятивную функцию* пейзажного описания можно выделить одной из самых важных.

Образы природы всегда осознавались как объекты эстетического отношения, в искусстве они рассматривались как средство раскрытия содержания и объема эстетических ценностей: прекрасного, возвышенного, величественного. Таким образом, пейзажу присуща *эстетическая функция*.

Итак, мнения филологов, изучающих пейзаж, сходятся в том, что ведущая функция пейзажа в художественном тексте – обозначение места и времени. Поскольку любое художественное произведение имеет антропоцентрическую направленность, пейзаж является фоном внутреннего мира человека; психологическая функция – самая частотная. Однако следует отметить, что зачастую пейзажное описание в художественном произведении выполняет одновременно несколько функций, то есть он бывает полифункционален.

Отличительной особенностью художественного текста является широкое использование изобразительно-выразительных средств, характеристика которых дается во второй главе в связи с рассмотрением стилистических особенностей пейзажных описаний.

### 1.3 Лингвостилистические категории художественного текста

Любое художественное произведение богато выразительными средствами языка. Именно они придают повествованию яркость и неповторимость. Каждый писатель обладает арсеналом лексических и синтаксических выразительных средств. Художественному тексту свойственно широкое использование таких лексических средств, как эпитет, метафора, художественное сравнение, метонимия и другие. Далее рассмотрим подробно каждый из них.

*Эпитет.* Выразительное средство, в основе которого лежит выделение качества, признака описываемого явления. Это стилистическое средство выражается через атрибутивные слова или словосочетания, характеризующие данное явление с точки зрения индивидуального восприятия этого явления. Эпитет отличается субъективностью, он всегда выражает эмоционально-экспрессивное значение или окраску. Эмоциональность значения эпитета зачастую сопровождает предметно-логическое содержание, а также может существовать как единственное словесное значение. Данное средство выразительности рассматривается многими исследователями в качестве основного средства выражения субъективно-оценочного, индивидуального отношения автора к описываемому явлению. В результате посредством использования эпитета создаётся желаемая реакция на высказывание со стороны читателя. В английском языке, как и в других языках, частое использование эпитетов с конкретными определяемыми создает устойчивые сочетания. Такие сочетания постепенно фразеологизируются, т.е. превращаются в устойчивые единицы. Это приводит к тому, что они как бы закрепляются за определенными словами. Основная стилистическая функция - выражение индивидуально-оценочного отношения автора к предмету мысли, при этом вносят эмоционально-экспрессивное звучание тексту [Гальперин, 2008, с. 82].

*Метафора.* Общепринятым приемом выразительности художественной речи является употребление слов в переносном значении, основанном на

отождествлении явлений жизни по их сходству или аналогии. Такой процесс называется метафорой. «Метафора – это фигура, всецело основывающаяся на сходстве одного предмета с другим. Поэтому она во многом родственна сходству или сравнению: и конечно же, есть ни что иное, как сравнение, выраженное в сокращенной форме» [Блэр, 2012, с. 153]. Метафора является процессом работы личности с внутренним текстом и языком.

Еще Аристотель, говоря о метафоре как фигуре речи, указывал, что она определенным образом реализует речь. Он говорил также, что дар сознания хороших метафор связан со способностью видеть сходства. Более того, яркость метафор заключается в их способности «показывать» смысл, который они выражают. Здесь предполагается всего рода изобразительное измерение, которое может быть названо изобразительной функцией метафорического значения. Уже само выражение «фигура речи» подразумевает, что в метафоре речь воссоздает природу тела, показывал формы и черты, которые обычно характеризуют человеческое лицо, «фигуру» человека.

*Сравнение.* Это такая лингвостилистическая фигура, которая объективирует в синтаксической форме речемыслительную операцию сравнения или сопоставления двух или более явлений, объектов с тем, «чтобы пояснить одно из них при помощи другого» [Розенталь, 2003, с. 172]. Сравнение как «стилистический прием, основанный на образной трансформации грамматически оформленного сопоставления», является результатом синтаксической объективации сопоставления чувственных и мыслительных образов, посредством которого выявляется общий интегральный признак, актуальные для контекста [Мельников-Давыдов, 2004, с. 19]. Такой вид сравнения можно назвать образным. Сравнение, основанное на сопоставлении двух и более понятий является логическим сравнением.

*Метонимия.* В лингвистике под метонимией понимается такая семантико-стилистическая категория, в основе которой лежит операция переименовывания по смежности образов понятий, в отличие от метафоры, в основе которой – переименовывание по сходству (скрытое сравнение)

[Ахманова, 1987, с. 436]. Общелингвистическое толкование метонимии дается как одновременная реализация двух лексических значений – контекстуального и словарного, находящихся в отношении признака понятий и понятия в целом. Контекстуальное значение при этом неразрывно связано в нашем сознании с представлением о предмете (или явлении), которое создает дополнительную характеристику, информации об объекте одним из способов создания образности. М.Г. Араратян предлагает различать художественные и традиционные метонимии, замечая, что оценочное эмоциональное начало сказывается в оригинальных метонимиях прежде всего в том, что в них подчеркиваются черты явления, важные для художественного знания данного произведения. Художественные метонимии расширяют для автора возможности выражения личного, субъективного отношения к описываемому явлению или персонажу, способствуя тем самым раскрытию общего идейного замысла произведения [Араратян, 2005, с. 110].

*Оксюморон.* Эта стилистическая фигура также основана на сравнении, как речемыслительной операции, однако в отличие от сравнения как фигуры, фиксирует на сопоставление явлений, объектов, признаков, а их противопоставление. Оксюморон – стилистический оборот, состоящий в подчеркнутом соединении противоположностей, логически исключающих друг друга, например: сладкая скорбь, т.е. в соединении несоединимого. Если сравнение как фигура не противоречит сравнению как логической операции, то оксюморон противоречит, он как бы нарочно нарушает логику сравнения, т.к. «строится на перенесении контрастного признака» [Тимофеев, 2002, с. 320].

*Антитеза.* Противопоставление как когнитивная и логическая операция получает свое четкое и полное оформление в другой лингвостилистической фигуре - антитезе, которая также основана на сравнении, но не сопоставляемых явлений, объектов, понятий, противопоставляемых, целью которого является объединение противоположностей. Эта фигура строится «на противопоставлении сравниваемых понятий (предметов, явлений, признаков),

реализуемом на уровне словосочетания, предложения, фразы» [Мельников-Давыдов, 2004, с. 59].

Таким образом, на уровне текста как законченного целого антитеза представляет как базовая фигура, реализующая контраст как «композиционно-стилистический принцип развертывания речи, заключающийся в динамическом противопоставлении двух содержательно-логических планов изложения, повествования» [Мельников-Давыдов, 2004, с. 59].

*Аллегория.* Особая лингвостилистическая фигура, реализующая скрытое сравнение какого-либо отвлеченного понятия с конкретным явлением, образом, предметом, называется аллегория. Это «одна из форм иносказания, заключающаяся в передаче отвлеченного понятия или мысли через конкретный образ» [Мельников-Давыдов, 2004, с. 60]. Аллегорический образ выполняет функцию иллюстрации к тому или иному признаку, качеству, свойству.

*Гипербола и литота.* Если в основе аллегории как скрытого сравнения заключена функция узнавания, то гипербола и литота направлены на максимальное усиление – ослабление актуального признака, осознанного посредством «свернутого» сравнения. Гипербола – «троп, заключающийся в количественном усилении интенсивности свойств (признаков) предмета, явления, процесса [Мельников-Давыдов, 2004, с. 61]. Помимо того, что гипербола активно употребляется в разговорной речи, она является выразительной фигурой и художественного текста. Гипербола строится либо путем введения в новаторскую формулу метафорического эпитета с семантикой наивысшей степени проявления какого-либо признака (космическая глупость), либо осложнением формулы дополнительными эпитетами, содержащими непомерное преувеличение размера, силы, значения явления, охарактеризованного в формуле: «Раздирает рот зевота шире Мексиканского залива». Логически и психологически гиперболе противоположен мейозис – уменьшение, убывание.

В художественном тексте мейозис предстает в виде своей разновидности – литоты. Литота реализует «отрицание признака, не

свойственному объекту, т.е. своего рода «отрицание отрицания»», дающее в итоге формально равнозначное положительному, но фактически ослабленное утверждение» [Мельников-Давыдов, 2004, с. 62]: не без помощи, нелишенный самолюбия и др.

*Олицетворение.* Другой модификацией скрытого сравнения является олицетворение - перенесение свойств человека на неодушевленные предметы и отвлеченные понятия. Олицетворение, как фигура, возникает на основе метафорического переноса, т.е. В олицетворении происходит смыслового вектора от объективного к человеческому: внешние атрибуты становятся орудием постижения внутреннего мира человека - человек постигает себя в олицетворении, отражаясь в прознанном окружающем мире [Мельников-Давыдов, 2004, с. 63].

Мы описали самые распространенные тропы, которые встречаются в художественном тексте, в том числе и в контексте пейзажных описаний.

*Троп* относится к стилистическим категориям художественного текста. Под тропом Д.Э. Розенталь понимает функциональное образование, отражающее движение стилистических категорий в синхронном срезе. Следовательно, тропы – сугубо тексто-стилистическое явление, представляющее собой «оборот в речи, в котором слово употреблено в переносном значении» [Розенталь, 2003, с. 172], т.е. тропы строятся из полисемантом, реализуя тем самым какое-либо художественное задание. Троп является «местом приложения» стилистической категории, как слово – лексикологической категории, флексия – грамматической, звукоряд – фонологической, предложение – синтаксической. Поэтому троп относится к стилистической категории в языковой системе так же, как звук в фонеме, словоформа в лексеме, словоформа в парадигме, предложение в структурной схеме и т.д. Самой элементарной стилистической категорией, реализующейся в тропе, является символ.

*Символ.* Человек постигает мир в сравнении. Сравнение, в сущности, единственный и универсальный способ познания. Оно проявляется в самых

различных вариациях в разные периоды истории сознания и языка. «Хотя исходная точка языка в сознательной мысли есть сравнение, и хотя все же язык происходит из усложнения этой первоначальной формы, но отсюда не следует, что мысль говорящего при каждом слове должна была проходить все степени развития, предполагаемые этим словом» [Потебня, 2010, с. 185]. Мир предстает перед человеком как континуально-дискретное целое, и на первом этапе человек постигает его посредством совокупности представлений. Представления обогащаются коннотациями – социально-культурными и ментальными оттенками. Но обогащение представления (образа) всевозможными созначениями не может длиться бесконечно. С необходимостью фиксации объема представления (образа) связано оперирование знаками (и прежде всего языковыми), которые непосредственно не связаны с представлениями, а являются условным их обозначением. Для более ранних эпох характерна нерасчлененность знака (имени) и стоящего за ним представления (семантического образа реальности) в сознании говорящего. Следовательно, онтология знака во многом определяется онтологией значения, так как фиксируя семантический образ реальности (представление о предмете, явлении), знак позволяет сохранить однажды открытое человеком эмпирическим путем свойства и признаки объекта. Образ, структурирующий представление, приобретает относительное постоянство и становится орудием речемыслительных операций сравнения и расчленения. Мысль утончается и усложняется. Из образа вычленяется понятие, «составленное из объективированных уже в слове признаков образа» [Потебня, 2010, с. 181]. А понятие, сущности, и есть обобщение представлений. Понятие, несмотря на свою предельную обобщенность, оказывается открытым к развитию и обогащению новым содержанием при условии корреляции, с одной стороны, - с образом (представлением), с другой – со словом. Слово, как верхняя часть айсберга, сигнализирует об огромном скоплении ассоциаций, образов, представлений и понятий, роящихся вокруг него. Итак, «слово только потому есть орган мысли и неперемное условие всего позднейшего развития

понимания мира и себя, что первоначально есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения» [Потебня, 2010, с. 182]. Следовательно, символ наряду с понятием и образом является семантической категорией языка. Суть символа лучше всего может быть понята при сопоставлении его с таким понятием, как образ и знак.

Символ не тождествен ни образу, ни знаку, хотя и органически слит с этими категориями. Понятие «образ» и «символ» находятся в разных логических отношениях: если символ и образ находятся в отношениях пересечения (контраста), то символ и знак – в отношении включения. Символ в сравнении с образом «всегда есть некоторого рода обобщение» [Лосев, 2001, с. 259].

Обобщая изложенное, следует подчеркнуть, что под символом как тексто-стилистической категорией мы понимаем слово (имя существительное) или группу имен совместно в их ментальной, стилистической и культурной функциях с учетом кумуляционного (накопительского) характера традиционного символа [Мельников-Давыдов, 2004, с. 9], который можно выразить в виде «матрешки» смыслов (значений), наслаивающихся на исходных образ метонимическим способом [Мельников-Давыдов, 2004, с. 10].

Далее охарактеризуем синтаксические средства выразительности художественного текста, которые определяют как фигуры речи (стилистические фигуры). К наиболее распространенным относится эллипс, инверсия, различные виды повтора (полисиндетон, подхват, анафора, эпифора, параллельная конструкция).

*Эллипс* – это стилистическая фигура, состоящая в том, что один из компонентов высказывания не упоминается, опускается с целью придания тексту большей выразительности, динамичности. Данная фигура способствует передаче быстрой смены событий, действий, общей динамики изображаемой сцены, напряженного состояния персонажа, вносит дополнительные детали в его речевую и психологическую характеристику [Квятковский, 1966, с. 370].

*Инверсия* представляет собой нарушение обычного расположения (порядка) составляющих предложения слов и словосочетаний, в результате этого «переставленный» элемент предложения оказывается выделенным и за счёт этого привлекает к себе внимание (приобретает особую психологическую или стилистическую коннотацию) [Ахманова, 1987, с. 174].

*Повтор* как стилистическая фигура строится на основе повторяемости речевых единиц в художественном тексте формируются новые, эстетические знаки – так называемые ключевые слова или фразы, лейтмотивы. Вторичное появление фразы отправляет читателя к первому ее употреблению, вызывая переосмысление, выявляя различия в значении. Фразовый повтор является «средством формального и смыслового структурирования текста» [Коробейникова, 1996, с. 111].

Повтор тематически близких слов активизирует восприятие читателя и реализует эстетические принципы автора. Повторяемость фраз на асимметричных позициях текста поддерживает канву художественного повествования, служит организации композиционной структуры текста.

Ритмообразующая роль повтора приобретает особую значимость не только в поэзии, но и прозаическом тексте. Он создает «впечатление эмоционального нагнетения, лирического сгущения переживаний» [Жирмунский, 1977, с. 199].

Согласно И.Р. Гальперину, синтаксическое повторение включает в себя анафору, эпифору, полисиндетон, подхват и другие [Гальперин, 2008, с. 23].

*Анафора* – повторение начальных частей (звуков, слов, синтаксических или ритмических построений) смежных отрезков речи (слов, строк, строф, фраз). Анафора создает эффект кульминации. *Эпифора* – повтор конечного элемента в нескольких высказываниях, создает эффект продолжительности. *Подхват* – повтор слов или группа слов, заканчивающих отрезок речи, повторяется в начале следующего отрезка речи. Подхват показывает связь между двумя идеями, увеличивает не только экспрессивность, но и ритмичность. *Полисиндетон* – повторение союзов, такое построение

предложения, когда все (или почти все) однородные члены связаны между собой одним и тем же союзом [Гальперин, 2008, с. 48].

К синтаксическим повторам примыкает такое явление, как синтаксический параллелизм.

Н. М. Разинкина определяет синтаксический параллелизм как «семантико-структурное единство, состоящее минимально из двух компонентов, которые характеризуются синтаксической тождественностью и логико-смысловой общностью» [Разинкина, 1989, с. 135].

Таким образом, основными лингвостилистическими категориями художественного текста являются тропы, символ, стилистические фигуры, выступающие предметом нашего анализа в контексте пейзажных описаний. Эти стилистические средства во многом определяют роль и функции таких фрагментов текста, а также используются в качестве средств выражения идейно-тематического содержания произведения. Данные выразительные ресурсы языка находятся в теснейшей связи с особенностями содержания и идеей текста. Основная задача лингвостилистического анализа текста заключается в изучении данных языковых средств.

## Выводы по главе

1. Художественный текст представляет собой сложное структурно-семантическое единство, в котором строго соотносятся и иерархически подчиняются все элементы. Пейзажное описание является значимым внутритекстовым элементом произведения.

2. Пейзажное описание служит важным компонентом уровневой иерархической структуры текста, выполняющей текстообразующую, тематизирующую, стилевую функции.

3. Пейзаж в художественном тексте не нашел своего однозначного определения. В рамках данного исследования пейзаж рассматривается как стилистически-маркированный *компонент* художественного текста, который осуществляет косвенное воздействие на читателя, участвует в интегративности текста. Пейзаж выполняет множество функций в зависимости от идейного замысла произведения, авторского идиостиля и литературного направления.

4. Словесно-художественный пейзаж является предметом изучения в литературоведении и лингвистике. Исследования словесного пейзажа в лингвистике реализуются в рамках лингвопоэтического, функционального, когнитивного, лингвокультурологического, семиотического подходов.

5. Рассмотрев многочисленные классификации типов пейзажа, мы остановились на классификации И.В. Родионовой, которая выделяет: контурный, компактно-дескриптивный, дисперсивно-штриховой пейзажи.

6. Функции пейзажных описаний в художественном тексте многообразны. Литературоведы чаще всего выделяют такие функции как психологическая, эстетическая, обозначение места и времени, форма присутствия автора, средство развития действия, средство выражения основной идеи произведения. Textoобразующая, тематизирующая, апеллятивная, семиотическая функции также отмечаются лингвистами. Чаще всего пейзаж в художественном произведении бывает полифункционален.

7. Стилистический замысел художественного текста достигается за счет широкого использования выразительных средств лексики и синтаксиса.

## Глава 2 Лингвостилистические особенности пейзажа

### в художественном тексте

#### 2.1 Сестры Бронте и их творчество

Наше исследование посвящено анализу пейзажных описаний в романах Эмили Бронте «Грозовой перевал» (*Wuthering Heights*) и Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» (*Jane Eyre*).

Э. Бронте (1816 – 1855), Ш. Бронте (1818 – 1848) – английские романистки, основоположницы критического реализма в английской литературе XIX века.

Сестры Бронте родились в Йоркшире в семье бедного священника ирландца Патрика Бронте. Затем он получил небольшой приход на севере Англии возле промышленного города Лидса. В семье было пять дочерей и сын; после рождения младшей жена умерла. Несмотря на жизненные трудности, они были сплоченной и надежной семьей. У детей не было друзей, они жили в глухой деревушке. Игровой площадкой им служили торфяники, которые виднелись из открытых окон дома.

После ранней смерти матери сестры обучались в бесплатном пансионе для дочерей духовенства. Здесь их готовили как будущих гувернанток. Жизнь девушек была непредсказуема и полна трудностей. Грязь, холод, эпидемия тифа подорвали здоровье сестер. Позже отец Патрик перевез дочерей в хороший бельгийский пансион. Сестры жили довольно скудно и одевались более чем скромно, собираясь учительским трудом зарабатывать на жизнь и оплачивать обучение. Эмили и Шарлотта увлекались живописью и литературой, в 1846 году им удалось издать сборник своих стихотворений. Писательницы выступили под псевдонимом братьев Белл. В 1847 под теми же именами девушки посылают в Лондон свои прозы. Слава пришла к ним одновременно, когда вышли в свет «Грозовой перевал» Эмили и «Джейн Эйр» Шарлотты [Васильева].

Роман Эмили Бронте «Грозовой перевал» – одно из самых известных произведений английской литературы. Писательница представляет мрачную

историю роковых страстей личностей. Повествование сосредоточено вокруг темы любви Кэтрин и Хитклифа. Главных героев необратимо влечет друг к другу, основа их сильной любви – неприятие обывательского образа жизни. Героям характерна борьба за счастливую жизнь. Творчество Эмили это сосредоточие ее существования, если вести речь о ее жизни – это значит говорить о ее творчестве.

Э. Бронте удалось, справедливо отмечает З. Т. Гражданская, выразить трагизм конфликта между желаниями человека и общественными установлениями, «стремление к максимальной реализации собственного личностного начала» [Гражданская, 1988, с. 151]. Эмили наделяет главную героиню произведения измученной, иступленной душой. Писательница удивляет своей оригинальной фантазией, безудержным полетом ее воображения. Сила воображения помогает вывести происходящее высоко над обыденностью человеческой жизни. Автор в своем романе сосредоточен на грозных страстях, тем самым не нарушает, а только обобщает достоверность жизни. «Грозовой перевал» – представляет собой роман «рожденный фантазией поэта, и все же трудно создать более реалистически достоверные описания» [Гражданская, 1988, с. 160].

Э. Бронте проявляет интерес к роковым человеческим страстям, к романтической образности, поэтике в пейзажных описаниях, которые сопровождают события и переживания героев. Таким образом, роману присущи черты романтизма. Многие критики оценивали произведение как роман мистический, как один из лучших романов по силе проникновенности стиля [Гражданская, 1988, с. 153].

«Грозовой перевал» – это роман, повествующий о любви в условиях социального неравенства и несправедливости в Англии 40-х гг. XIX века. Произведение представляет не только искреннюю любовь, но и порочное общество, которому выгодно совершать браки по расчету.

Любовь, изображенная в романе, лишена гармонии, но ее нет и в окружающем мире, где действуют разрушительные силы. Тема спокойного и

безмятежного счастья не интересуется Эмилию Бронте как романиста. Она отдает предпочтение крупным сценам, чрезвычайно эмоционально насыщенным. Каждая из них представляет собой кризис человеческой души.

Ш. Бронте за свою жизнь написала несколько десятков стихотворений и четыре романа – «Учитель» (1847, опубликованный в 1857 году), «Джейн Эйр» (1847), «Шерли» (1849), «Городок» (1853).

Для читателей всего мира самый известный ее роман – «Джейн Эйр». Писательница представляет историю любви не столь привлекательной, но гордой девушки, которая борется за свое женское счастье.

Роман является умением выявить красоту и драматизм становления человеческого духа в борьбе с судьбой. Бронте представляет силу духа, волю человека в образе трудолюбивой гувернантки, которая больше всего ценит собственную независимость и человеческое достоинство. Ш. Бронте поднимает тему женского равноправия. Джейн Эйр готова на жертвы и борьбу, а если потребуется, отстоять свои жизненные права [Васильева].

Писательница создала образ свобододлюбивой, мятежной женщины, которая способна серьезно размышлять о ценностях жизни, глубоко чувствовать и в полный голос заявлять о своих взглядах и стремлениях. Джейн Эйр воплощает образ современной, самостоятельной женщины, способной изменить свою жизнь.

Романтическое видение и реалистическое взгляд на жизнь является особенностью поэтики Ш. Бронте. Использование многочисленных пейзажных зарисовок и ярких портретных описаний создают притягательность произведения для современного читателя. Глазами героини мы наблюдаем типичные романтические пейзажи (одиноким утес, разбитая лодка, бурные волны, пустынный берег).

Эмили и Шарлотта Бронте окружила слава и материальная независимость после успешной публикации романов. Сестры получили признание среди современников. Романы имели большой успех, писательницы могли оставить труд гувернанток и заняться любимым делом. Произведения сестер Бронте

вызывали многочисленные и зачастую противоречивые рецензии. Роман «Джейн Эйр» получил положительную оценку у прогрессивных писателей и после перевода на русский язык, о нем положительно отозвался Н. Г. Чернышевский. В реакционных литературных кругах романы «Грозовой перевал» и «Джейн Эйр» вызвали негодование, так как они были проникнуты ропотом против комфорта богатых и лишений бедняков.

Тем временем их брат Бренуэлл, талантливый художник, погибал от туберкулеза. Ухаживая за ним, Эмили тоже заболевает туберкулезом, через некоторое время та же участь постигает и Энн (третья сестра). Эмили Бронте умирает в 1848 году. Шарлотта остается одна со слепым отцом. В 1855 Шарлотта умирает во время преждевременных родов, осложненных туберкулезом, в возрасте 39 лет.

Произведения сестер во многом автобиографичны, в них отразись впечатления и события их личной жизни. Именно поэтому творчество авторов нередко выводится из обстоятельств жизни, в то время как оно противоречило этим тяжелым обстоятельствам, рождалось из духа протеста. Трудно представить себе судьбу, менее благоприятную для писательской деятельности, чем удел, выпавший на долю семьи Бронте. Ни суровая жизнь, ни тяжелые утраты не убили жажду творчества Эмили и Шарлотты.

Поэтическое мастерство сестер ярко отражает процессы, которые происходили в английской литературе 1830 – 1840гг., известные расцветом жанра романа и становлением критического реализма. Писательницы представляют новые типы героев, тонко чувствующих, глубоко задумывающихся над жизнью и активно борющихся за справедливость. Природа и человек воспринимаются сестрами в тесном единстве. Разнообразные явления природы (гроза, дождь, буря, снег) подчеркивают эмоциональное состояние героев, усиливают восприятие читателя.

Главные героини романов способны самостоятельно принимать решения, они достигают поставленных пред собой целей, а так же готовы нести полную ответственность за свои поступки. Эмили и Шарлотта ярко представили

страдания женщины, которая борется с несправедливым и корыстным обществом. Природа в трудные минуты помогает справиться со всеми жизненными невзгодами, указывает верный путь. Сестры Бронте представляют читателю незабываемые пейзажные описания, которые раскрывают внутренний мир героинь, их переживания.

Романы остаются одними из наиболее востребованных классических произведений и в наше время. Проблемы, затронутые в романах, актуальны и продолжают волновать современное общество.

Творчество Эмили и Шарлоты это важный факт в истории литературы Англии. Произведения волнуют восприятие читателей, так как проблемы романов обращены к вечным человеческим вопросам жизни.

Итак, творчество сестер Бронте остается удивительным явлением в мировой культуре. Признательность и неподдельный интерес к романам «Грозовой перевал», «Джейн Эйр» оказались на редкость устойчивыми. К ним снова и снова обращается заинтересованное внимание читателей.

## **2.2 Особенности художественного пейзажа в произведении**

### **Э. Бронте «Грозовой перевал»**

Выявление особенностей художественного пейзажа базируется на основе стилистического анализа романов Э. Бронте «Грозовой перевал» (*Wuthering Heights*) и Ш. Бронте «Джейн Эйр» (*Jane Eyre*), которые по праву вошли в «золотой фонд» английской литературы. Исследование творчества выдающихся писательниц Эмили и Шарлотты Бронте является чрезвычайно важным аспектом в понимании особенностей литературного процесса Англии середины XIX столетия. Безусловно, и современные читатели открывают для себя неповторимость, уникальность таланта сестер, утонченно проявившийся проявился в их поэтическом творчестве – романах «Грозовой перевал» и «Джейн Эйр».

Поэтическое изображение природы меняется от эпохи к эпохе. Это обусловлено отношением человека к природе, с её пониманием в различные периоды истории, к тому же особенности развития словесного пейзажа в художественной литературе связаны с развитием темы природы в обществе и вообще с развитием определённых литературных течений. В связи с этим рассмотрение особенностей пейзажных зарисовок в романах Э. Бронте «Грозовой перевал» и Ш. Бронте «Джейн Эйр» требует учёта исторического аспекта.

Поклонение природе свойственно культуре романтизма, что часто выражалось почти в обожествлении её. В этом смысле можно говорить об установлении определённого равенства между миром человека и природой: «с одной стороны, живая, эмоционально богатая и отзывчивая личность, наделенная способностью к сопереживанию, с другой – волнующая природа, образы бесконечности, таинственного, прекрасного в ней. Романтизм дает психологически насыщенный пейзаж, открывает разнообразные сферы природы, прежде всего те, которые могут вызывать сильные чувства – горы, море, ураганы и др. Большое место занимает и мистический образ природы, олицетворяющий чувство бесконечного, постоянное движение, развитие, становление» [Манаков, 2012, с. 37]. Представители романтизма стремились к идеализированию всего, что связано с дикой природой и с предыдущей эпохой.

Процесс становления романтического воззрения на природу в первую очередь связан с тем, что произошли изменения в человеческом сознании и мышлении, имевшие место в конце XVIII в. – начале XIX в. В это время на смену механистически-рационалистическому пониманию природы как живого организма. Особенности романтического искусства, в том числе отношение романтиков к природе, представляют собой явления комплексные, разветвленные. Безусловно, восприятие природы через субъективный мир личности, переживание связи человека с природой, присущи всем романтикам, но проявляются у писателей по-разному [Ховарт, 2010, с. 204].

Далее остановимся на раскрытии особенностей художественного пейзажа в романе «Грозовой перевал» Э. Бронте. Яркую представительницу английской литературы – Эмили Бронте, писательницу, с полным правом можно назвать величайшим гением в области создания одного из лучших романов «по силе и проникновенности», где пейзаж играет одну из ключевых ролей.

Роман «Грозовой перевал» – одно из самых великих и загадочных произведений мировой литературы. Драматическое напряжение характерно не только для сюжета в целом, но и для картины природы. Пейзаж – соучастник и предвестник событий. Вересковые пустоши, романтически описываемые в книге, стали символом романа и главным фоном, сопровождающим всю линию сюжета – от начала до самого конца. Пейзажные мотивы звучат и в заголовке романа «Грозовой перевал», что еще более усиливает концептуальную значимость пейзажа в романе.

Пейзажные зарисовки Э. Бронте создают некую атмосферу для предстоящих событий. Природописание предвещает события, которые произойдут позже. Таким образом, пейзаж служит средством развития действия. Динамический пейзаж указывает на смену развития в сюжете, «выступает в композиционной функции переключения действия» [Себина, 2000, с. 232], создает угнетающую, пропитанную тревогой атмосферу для появления призрака во время пребывания Локвуда на Грозовом перевале:

*«A sorrowful sight I saw: dark night coming prematurely, and sky and hills mingled is one bitter whirl of wind and suffocating snow»* [Bronte, 2005, с. 12].

*«Печальная была картина: темная ночь наступала преждевременно, смешав небо и холмы в ожесточенном кружении ветра и душащего снега»* [Бронте Эмили, 2008, с. 15].

Эмоциональность воздействия достигается посредством использования такой лингвостилистической категории, как эпитет: «sorrowful», «dark», «bitter», «suffocating», также через обратной эпитет «whirl of wind». Кроме того, немаловажную роль в данном примере играет полисиндетон, который способствует непрерывности, объединению при описании унылой картины.

Пейзаж отличает суровость тона, мрачный колорит, это находит своё проявление прежде всего в цветообозначении. Преобладающие цвета в изображении картин природы – серый и черный. Ощущение мрака усиливается подбором эпитетов, подчеркивающих суровый тон пейзажа: *sorrowful, dark, bitter, suffocating*. В данном случае пейзаж выступает средством достижения эмоционального воздействия на читателя. Психологическая функция пейзажа находит выражение в избытке эмотивной лексики, символизации.

Описывая жилище мистера Хитклифа, Бронте задействует целую палитру лингвостилистических средств: благодаря олицетворению и развернутым метафорам природа «оживает». Инверсия способствует созданию незабываемого эмоционального заряда.

*«Wuthering Heights is the name of Mr. Heathcliff's dwelling. 'Wuthering' being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather. Pure, bracing ventilation they must have up there at all times, indeed one may guess the power of the north wind blowing over the edge, by the excessive slant of a few stunted firs at the end of the house; and by a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun»* [Bronte, 2005, с. 3].

В самом описании Бронте указывает на то, что название жилища Хитклифа не случайно именуется как «Грозовой перевал», эпитет «грозовой» указывает на те атмосферные явления, от ярости которых дом, стоящий на холме, нисколько не защищен в непогоду. Впрочем, здесь, на высоте должно быть, и во всякое время изрядно прохватывает ветром. О силе норда, овевающего взгорье, можно судить по низкому наклону малорослых елей возле дома и по чередке чахлого терновника, который тянется ветвями все в одну сторону. То же можно и сказать и про грубый, «грозовой» характер Хитклифа, никто не был защищен от ярости центральной фигуры романа. Наличие такой лингвостилистической категории, как эпитет придаёт насыщенность описанию, помогают читателю воссоздать образ описываемого пейзажа.

Так, благодаря сравнению читатель имеет четкое представление об облике явления, есть представление о точности и достоверности. Данное поэтическое сравнение придает блеск и романтическую яркость пейзажа Э. Бронте, раздвигает панораму зрительных образов, открывая простор для воображения читателя. Например: *«By a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun»* [Bronte, 2005, с. 3].

Природа осознаётся автором как объект эстетического отношения, воплощение идеала и раскрывается через категории прекрасного и возвышенного, при этом в одних и тех же образах (земля, небо, вода) реализуется одновременно конкретное и метафизическое.

Йоркширские пустоши описаны в готическом стиле. Действия происходят в далеком девятнадцатом веке. На первых страницах атмосфера необычно холодная, напоминающая старую Англию. Пейзаж выражает национальное своеобразие, становится национальным образом:

*«...for the whole hill-back was one billowy, white ocean; the swells and falls not indicating corresponding rises and depressions in the ground many pits, at least, were filled to a level; and entire ranges of mounds, the refuse of the quarries, blotted from the chart which my yesterday's walk left pictured in my mind. I had remarked on one side of the road, at intervals of six or seven yards, a line of upright stones, continued through the whole length of the barren these were erected and daubed with lime on purpose to serve as guides in the dark, and also when a fall, like the present, confounded the deep swamps on either hand with the firmer path but, excepting a dirty dot pointing up here and there, all traces of their existence had vanished»* [Bronte, 2005, с. 46].

*«...все взгорье представляло собой взбаламученный белый океан, бугры и впадины отнюдь не соответствовали подъемам и снижениям почвы, во всяком случае, многие ямы засыпаны до краев; а целые кряжи холмов – кучи отработанной породы у каменоломни – были стерты с карты, начертанной в памяти моей вчерашней прогулкой. Я тогда заметил по одну сторону дороги, на расстоянии шести-семи ярдов друг от друга, линии каменных столбиков,*

тянувшуюся через все поле; они были поставлены и сверху выбелены известью, чтобы служить путеводными вехами в темноте или, когда снегопад, как сегодня, сравнивает под одну твердую тропу и глубокую трясину по обе ее стороны; но, если не считать грязных пятнышек, проступавших там и сям, всякий след существования этих вех исчез» [Бронте Эмили, 2008, с. 50].

Эпитет как стилистическая фигура – является самым употребительным средством в природоописании: «*white*», «*dirty*», «*dark*». Это способствует созданию эмоционально-стилистического звучания отрывка.

Раскаты грома сопровождают переживания мятежных и многострадальных героев. Природе, как и людям, присущи волнения и тайны. Эмили Бронте использует образы лесных эльфов, призраков-скитальцев, оборотней, фей, заимствуя их из фольклора. Она тяготеет к широким обобщениям и реалистическим символам.

Удивительная способность писателя выражать эмоции, состояние души через пейзаж раскрывается в следующем фрагменте текста: «*A charming introduction to a hermit's life! Four weeks' torture, tossing, and sickness! Oh, these bleak winds and bitter northern skies, and impassable roads, and dilatory country surgeons!*» [Bronte, 2005, с. 24].

«Прелестное вступление в жизнь отшельника! Целый месяц пыток, кашля и тошноты. Ох, эти пронизывающие ветры, и злобное северное небо, и бездорожье» [Бронте Эмили, 2008, с. 27].

Полисиндетон усиливает воображение читателя, благодаря нарастающему перечислению. Данная стилистическая фигура придает длительность пейзажному описанию.

В произведении присутствуют описания дикой природы, где пейзаж главным образом выполняет функцию фона сюжетных событий. Однако, главенствующая функция словесно-художественного пейзажа, помимо обозначения места и времени, – психологическая. Картины природы не рассматриваются обособленно, а отражаются или преломляются через человеческое восприятие. Немаловажную роль играет романтический пейзаж-

настроение в раскрытии образа героя, где впечатление от природы является главным.

Мы наблюдаем, что состояние природы соотносится с человеческими чувствами. Отсюда следует, что пейзажные детали используются для создания определенной эмоциональной атмосферы. Таким образом, пейзаж выступает «как форма косвенного психологического изображения, когда внутреннее, душевное состояние героев передается окружающей их природе» [Есин, 2000, с. 81]. «Пронизывающе ветры, злобное северное небо, бездорожье» - эпитеты усиливают экспрессивность состояния мистера Локвуда.

*«Gimmerton chapel bells were still ringing; and the full, mellow flow of the beck in the valley came soothingly on the ear. It was a sweet substitute for the yet absent murmur of the summer foliage, which drowned that music about the Grange when the trees were in leaf. At Wuthering Heights it always sounded on quiet days following a great thaw or a season of steady rain»* [Bronte, 2005, с. 45].

*«Еще не отзвонили колокола гиммертонской церкви, и доносился из долины мягкий ласкающий шум полноводного ручья. Весною рокот ручья был приятной заменой еще не народившемуся шелесту листвы, который летом, когда деревья одевались зеленью, заглушали эту музыку в окрестностях Мызы. На Грозовом Перевале шум ручья всегда был слышен в тихие дни после сильного таяния или в пору непрерывных дождей»* [Бронте Эмили, 2008, с. 49].

Данное описание природы представляет традиционный романтический пейзаж-настроение, где подчеркивается гармоническое слияние человека с природой, через её восприятие раскрывается внутренний мир романтического героя. Находясь в состоянии физической и душевной гармонии, миссис Линтон «гармонизирует» с природой.

Можно выделить семиотическую функцию пейзажа, которая «связана общностью ощущений разных людей при восприятии сходных картин природы» [Кухаренко, 2005, с. 139]. Так, «дождь», «град», «снег», «сумрачное», «холодное» становятся символами неприятностей:

*«... the weather broke the wind shifted from south to north-east, and brought rain first, and then sleet and snow. On the morrow one could hardly imagine that there had been three weeks of summer the primroses and crocuses were hidden under wintry drifts; the larks were silent, the young leaves of the early trees smitten and blackened. And dreary, and chill, and dismal, that morrow did creep over» [Bronte, 2005, с. 52].*

*«...южный ветер сменился северо-восточным и принес сперва дождь, потом град и снег. Наутро было трудно представить себе, что перед тем три недели стояло лето: первоцвет и крокусы спрятались в зимних сугробах; жаворонки смолкли, молодые листья на ранних деревьях пожухли, почернели. Томительно тянулось то субботнее утро, сумрачное и холодное» [Бронте Эмили, 2008, с. 56].*

Одной из важнейших функций пейзажного описания является апеллятивная функция:

*«On an afternoon in October, or the beginning of November – a fresh watery afternoon, when the turf and paths were rustling with moist, withered leaves, and the cold blue sky was half hidden by clouds – dark grey streamers, rapidly mounting from the west, and boding abundant rain – I requested my young lady to forego her ramble, because I was certain of showers» [Bronte, 2005, с. 43].*

*«Как-то днем, в октябре или в начале ноября, было свежо и сыро, мокрая трава и мокрый песок на дорожках шуршали под ногами, а в небе холодная синева пряталась наполовину в темно-серых тучах, быстрыми грядками надвигавшихся с запада и грозивших обильным дождем, - я попросила молодую госпожу посидеть разок дома, так как мне казалось, что непременно разразится ливень» [Бронте Эмили, 2008, с. 46].*

Через описание природы автор апеллирует к воображению читателя, настраивает его на нужную эмоциональную волну, вызывает в нем определенные чувства и эмоции.

Следует отметить, что автор часто прибегает к использованию таких пейзажей, как динамический пейзаж, сезонный, деревенский, пейзаж-

настроение, пейзаж-символ. Зачастую мы встречаем пейзажи-штрихи для раскрытия содержания текста: «*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 bilberry plants have climbed over it from the moor, and peat mould almost buries it*» [Bronte, 2005, с. 180].

Важно подчеркнуть, что у автора доминируют пейзажи-штрихи. Данный факт может свидетельствовать о том, что Э. Бронте не может долго задерживать своего внимания на описаниях природы, предпочитая средние по протяженности пейзажи.

Особое внимание привлекает мастерство автора при изображении стихий – могущественных сил природы, которые изменяются настолько медленно, что на протяжении жизни человека они кажутся вечными и неизменяемыми. Это изображение максимально конкретное: читатель будто ощущает запахи Грозового Перевала, силу ветра, который завивает в зарослях вереска. Образы природы осознаются как объекты эстетического отношения. Таким образом, пейзажу присуща эстетическая функция.

Эмили Бронте с непревзойденной силой художественного мастерства, изображает картины природы: бескрайние просторы, могущественный ветер, изменение времен года – он играют весомую роль для изображения хода жизни. Однако герои «Грозового Перевала» не являются пленниками природы. Они живут в обычном обществе и стараются изменить его, постоянно преодолевая трудности.

Анализ пейзажных описаний в романе Э. Бронте позволяет убедиться в том, что они принимают важное участие в формировании композиционно-художественного целого, а также играют стилеобразующую роль, в основном при помощи таких лингвостилистических фигур, как эпитет, метафора, сравнение, олицетворение, антитеза, оксюморон и аллегория.

Мы попытались вывести соотношение лингвостилистических категорий, отразив результаты в диаграмме, приведённой ниже.

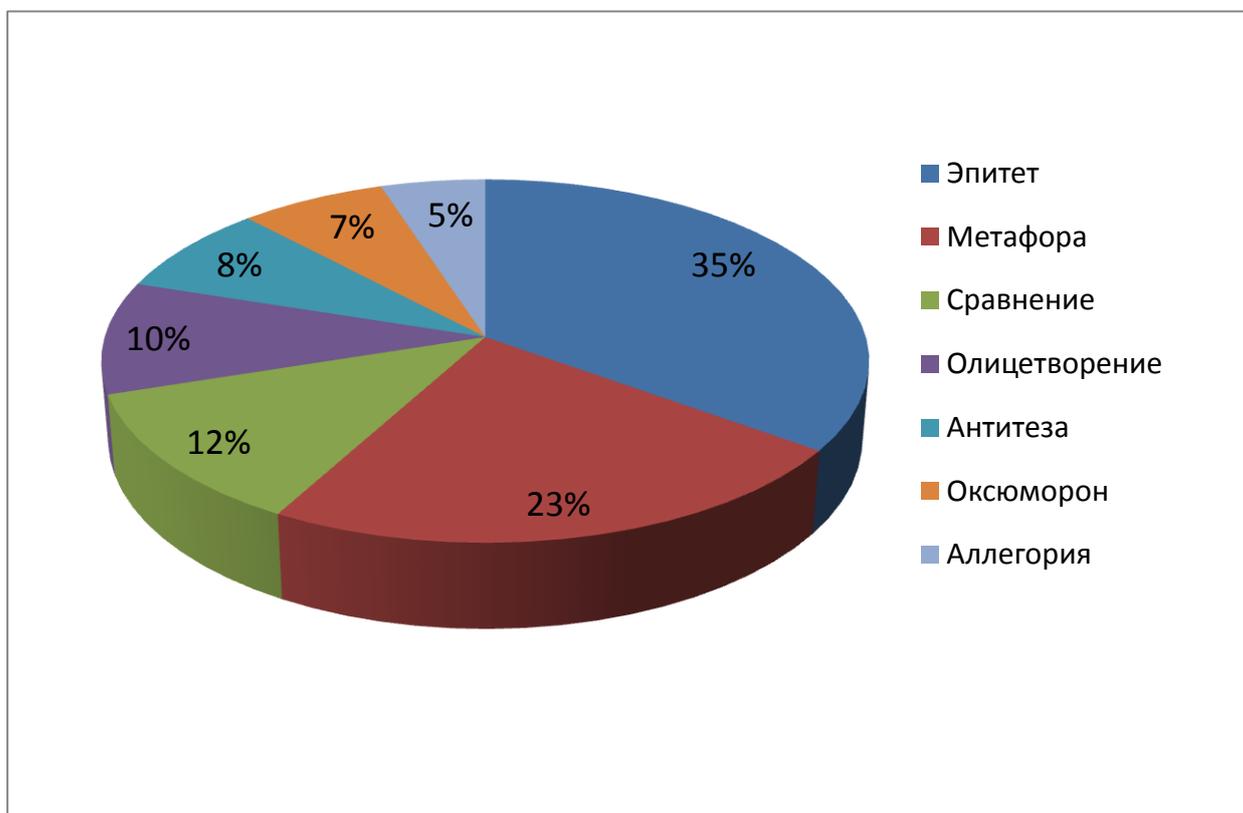


Рис.1. Лингвостилистические фигуры Э. Бронте «Грозовой перевал»

Таким образом, в соответствии с рис. 1 Э. Бронте прибегает чаще к использованию эпитетов.

Все эпитеты направлены на усиление выразительных образов изображаемых предметов или явлений, на выделение их наиболее существенных признаков. Использование эпитетов помогает реализовать психологическую, апеллятивную, экспрессивную функции пейзажных описаний. Применение лингвостилистических категорий помогает «оживить» пейзаж, придать ему образность, тем самым воздействуя на воображение и чувства читателя. Пейзажное описание играет важную роль в формировании сложной перспективы всего композиционно-художественного целого. Природа для Э. Бронте, как для писателя-романтика – одно из ключевых понятий. Она

внесла свой вклад в развитие национального словесно-художественного пейзажа.

Вышеизложенное позволяет нам утверждать, что в данном произведении пейзаж неизменно сопровождает события и переживания главных героев романа. Природа становится полноправным участником повествования.

Итак, на основании теоретических положений исследования был проведен анализ пейзажных описаний, функционирующих в произведении Э. Бронте, в результате которого были выявлены особенности языка пейзажных описаний.

## **2.3 Особенности художественного пейзажа в произведении**

### **Ш. Бронте «Джейн Эйр»**

В романе «Джейн Эйр» (*Jane Eyre*) Шарлотта Бронте проявляет себя мастером литературного портрета. Раскрытие внутреннего мира людей – главная задача романа, с которой писательница успешно справилась. Также Шарлота Бронте раскрыла свой талант и в изображении пейзажа. В романе «Джейн Эйр» пейзаж играет одну из ключевых ролей. Писательница тщательно подходит к выбору слов и оборотов, которые используются для природоописаний. Природа северной Англии в ее романе бесконечно разнообразна. Писательница искусно описывает прекрасные пейзажи Англии, все эти вересковые холмы и долины, временами окутанные голубой дымкой или залитые лунным светом.

В романе «Джейн Эйр» пейзажные описания подчинены действиям. Природа служит средством раскрытия характеров в романе, их переживаний и настроений.

Первая глава начинается именно с пейзажного фрагмента, который, казалось бы, не имеет самостоятельного значения, так как является фоном описываемых действий героев, но фактически служит мотивировкой их изменившихся планов: «...*We had been wandering, indeed, in the leafless shrubbery an hour in the morning; but since dinner the cold winter wind had brought*

*with it clouds so somber, and a rain so penetrating, that further outdoor exercise was now out of the question»* [Bronte, 2003, с. 2]. Знаменательно то, что произведение начинается именно с пейзажа: с самого начала подсознательно читателю внедряется мысль, что главные содержательные и концептуальные нити романа будут иметь пейзажную «подпитку». Пейзажное вкрапление, рисующее холодный ветер, мрачные тучи и всепроникающий дождь, станет главным лейтмотивом всего романа и неоднократно будет повторяться в различных вариациях: *«The rain still beating continuously on the staircase window, and the wind howling in the grove behind the hall»* [Bronte, 2003, с. 12]; *«Rain, wind, and darkness filled the air»* [Bronte, 2003, с. 38]; *«It was a fine, calm day, though very cold»* [Bronte, 2003, с. 103]. Помимо пейзажного лейтмотива, на который указывает М.Н. Эпштейн, в романе встречаются и другие типы пейзажа.

Разочарования главной героини романа Джейн Эйр неразрывно связаны с пейзажем. Автор рисует лирико-психологические зарисовки. События, о которых повествует писательница, происходят осенью и зимой. Она рисует тоскливую, дождливую, ветреную погоду: небо покрыто тучами, стоит нестерпимый холод. Героиня переживает тяжелое время у своей тетки, где дети беспощадно издеваются над ней, а миссис Рид постоянно наказывает бедную девочку. Тоску и мрачное настроение Джейн лучше всего передают осенние и зимние пейзажи. Эмоциональность описания достигается благодаря широкому использованию в романе эпитетов.

*«It offered a pale blank of mist and cloud; near a scene of wet lawn and storm-beat shrub, with ceaseless rain sweeping away wildly before a long and lamentable blast»* [Bronte, 2003, с. 3].

*«Вдали тянулась сплошная завеса туч и тумана; на переднем плане раскинулась лужайка с растрепанными бурей кустами, их непрерывно хлестали потоки дождя, которые гнал перед собой ветер, налетающий сильными порывами и жалобно стонавший»* [Бронте Шарлотта, 2007, с. 4].

В данном примере природа является фоном мрачных мыслей Джейн, она полностью гармонирует с ее настроением. Переживания и нелегкие испытания

жизни в приюте Ловуда также сопровождаются мрачным и суровым пейзажем. Автор апеллирует к воображению читателя, настраивает его на нужную эмоциональную волну, вызывает сочувствие.

Следует отметить, что автор в большинстве примеров использует развернутый пейзаж. Возможно, здесь проявилась черта самой Ш. Бронте, которая с детских лет также увлекалась рисованием и была, в сущности, настоящим художником [Гражданская, 1988, с. 457]. В тексте романа имеется одна и та же пейзажная картинка в разных временных состояниях:

*«How different had this scene looked when I viewed it laid out beneath the iron sky of winter, stiffened in frost, shrouded with snow!—when mists as chill as death wandered to the impulse of east winds along those purple peaks... .That beck itself was then a torrent, turbid and curdles stream sent a raving sound through the air, often thickened with wild rain or whirling sleet...»* [Bronte, 2003, с. 54].

*«Совсем иным казался этот пейзаж под свинцовым зимним небом, скованный морозом, засыпанный снегом! Тогда из-за фиолетовых вершин наплывали туманы, холодные, как смерть, их гнали восточные ветры... .Река мчалась сквозь лес, наполняя окрестности своим ревом, к которому нередко примешивался шум проливного дождя или вой вьюги...»* [Бронте Шарлотта, 2007, с. 60].

Эпитеты используются для создания волнующей эмоциональной атмосферы. В данном примере состояние природы соотносится с человеческими чувствами, изображение пейзажа вблизи приюта описывает невообразимые трудности: холодные комнаты, скудные завтраки, эпидемия тифа. Таким образом, данные примеры иллюстрируют пейзаж, который выступает «как форма косвенного психологического изображения, когда внутреннее, душевное состояние героев передается окружающей их природе» [Есин, 2000, с. 81].

Описание мрачности и суровости Ловудского приюта тоже достигается путем использования эпитетов: «black frost», «opaque sky», «howling wind», «beclouded afternoon», «trembling stars», «wild waters».

Посредством эпитетов в романе достигается желаемой реакции на природописание со стороны читателя. Они помогают воссоздать атмосферу мрачности, тоскливости, в результате природа воздействует на чувства читателя. Он вместе с героиней начинает проживать все невзгоды.

Ш. Бронте в пейзажных описаниях использует такую лингвостилистическую фигуру, как метафора: «*But what had befallen the night? The moon was not yet set, and we were all in shadow... and what ailed the chestnut tree? It writhed and groaned; while the wind roared in the laurel walk... a livid, vivid spark leapt out of a cloud at which*» [Bronte, 2003, с. 192].

Когда Рочестер делал предложение Джейн, их настигла внезапно разразившаяся гроза, которая явилась символическим предостережением. Кроме того, расколотый молнией каштан, символизирует невозможность их брака. В данном случае пейзажное описание как бы активно вмешивается в происходящее и предопределяет судьбу героини.

Немаловажную роль в передаче психологических настроений и состояний персонажей, эмоционального настроения играют отдельные детали пейзажа – символы. В приведённых выше примерах автор часто прибегает к описаниям луны. Своеобразие художественной манеры Ш. Бронте – не только дань романтизму, но связана также с ирландской мифологией, хорошо известной автору. Общеизвестно, что луна оказывает на психику человека определенное влияние. В фольклоре и художественной литературе она всегда была символом обмана, предательства.

Переживания главной героини накануне свадьбы с Рочестером тесно связаны с таким символом, как луна. Кроме того, психологическая функция пейзажа находит свое выражение в использовании эпитетов и метафор: «*...the moon appeared momentarily ... her disk was blood-red and half overcast; she seemed to throw on me one bewildered, dreary glance and buried herself again instantly in the deep drift of cloud*» [Bronte, 2003, с. 208]. Здесь пейзаж выполняет и семиотическую функцию: «луна» становится символом неприятностей на протяжении всего романа.

Пейзаж как будто вторит настроениям главной героини, помогает глубже проникнуть во внутренний мир персонажей. После несостоявшегося брака Рочестера и Джейн эмоциональности описания способствует развернутая метафора: «*A Christmas frost had come at midsummer; a white December storm had whirled over June; ice glazed the ripe apples, drifts crushed the blowing roses; on hayfield and cornfield lay a frozen shroud lanes which last night blushed full of flowers...*» [Bronte, 2003, с. 223].

Яркость метафор позволяет воссоздать картину окружающей природы, передать подлинные формы и черты пейзажа, которые выступают в качестве средства характеристики психологического портретирования героев. Использование метафор в пейзажном описании способствуют раскрытию внутреннего состояния человека: «*...and for the forest on the river banks, that showed only ranks of skeletons...*» [Bronte, 2003, с. 54]. «По берегам стояли рядами остовы мертвых деревьев» [Бронте Шарлотта, 2007, с. 60].

Благодаря сравнению в пейзажных зарисовках писательница вызывает у читателя бурю эмоций, заставляет напрямую прочувствовать состояние героини: «*...all the brine and foam, as it seemed, to rush between me and the master...*» [Bronte, 2003, с. 188]; «...при мысли о пенистых волнах, которым, видимо, суждено было, как пропастью, разлучить меня с моих хозяином» [Бронте Шарлотта, 2007, с. 190].

Изменчивую погоду в Торнфильде автор описывает, прибегая к сравнению с Италией, находящейся на юге. Погода временами бывает такой теплой, что героям кажется, как они оказались в этой теплой и солнечной стране: «*It was as if a band of Italian days had come from the South, like a flock of glorious passenger birds, and lighted to rest them on the cliffs of Albion*» [Bronte, 2003, с. 185].

Бронте мастерски рисует не только романтические пейзажи, но и совершенно реальные картины. Удивительные натуралистические описания природы Англии позволяют создать нужную атмосферу, которая настраивает читателя на определенное настроение.

Великолепные описания пейзажей Англии выражают национальное своеобразие. Автор в романе «Джейн Эйр» передает местный колорит, типичные черты Англии и ее народа. Таким образом, Бронте живописно окрашивает картины природы своим мироощущением и «растворяет» «чувство природы» в мировосприятии и характерах героев [Себина, 2000, с. 233].

Важно отметить, что пейзаж в «Джен Эйр» обильный и разнообразный. В романе прослеживается мастерство выражать переживания, невзгоды главных героев через пейзаж: *«I regained my couch, but never thought of sleep. Till morning dawned I was tossed on a buoyant but unquiet sea, where billows of trouble rolled under surges of joy. I thought sometimes I saw beyond its wild waters a shore, sweet as the hills of Beulah; and now and then a freshening gale wakened by hope, bore my spirit triumphantly towards the bourn: but I could not reach it, even in fancy, a counteracting breeze blew off land and continually drove me back»* [Bronte, 2003, с. 223].

Автор вплетает в пейзаж анафору, которая создает эффект кульминации, усиливает экспрессивность. В данном примере описываются переживания главной героини, ее смятение, которое испытывает Джейн, когда понимает, что полюбила Рочестера. Описание ассоциируется с внутренним состоянием, эмоциями Джейн Эйр. Судьба героини бросает её в бурные волны жизни, не дает возможности достичь счастливого берега. Бронте готовит читателя к трагической развязке. Здесь пейзаж служит средством развития действий. Природоописание предвещает события, которые произойдут позже. Динамичность пейзажных описаний в романе указывает на смену развития в сюжете, «выступает в композиционной функции переключения действия» [Себина, 2000, с. 232]. Бронте в своем романе «Джейн Эйр» постоянно обращается к природе, и главная героиня ее романа неразрывно связана с ней.

Очередной пейзаж, связанный с эмоциями героини, можно отнести к пейзажу-прогулке: *«I covered my head and arms with the skirt of my frock, and went out to walk ma part of the plantation which was quite sequestered; but I found no pleasure in the silent trees, the falling fir-cones, the congealed relics of autumn,*

*russet leaves, swept by past winds in heaps, and now stiffened together*» [Bronte, 2003, с. 34].

Мы обнаружили, что у Ш. Бронте имеются излюбленные формы выражения пейзажа, например:

- пейзаж-мотив (туман, дождь, снег и др.): «*The afternoon came on wet and somewhat misty...*» [Bronte, 2003, с. 37]; «*The rain beat strongly against the panes...*» [Bronte, 2003, с. 223];

- пейзаж-прогулка: «*On Thursday afternoons (half holidays) we now took walks, and found still sweeter flowers opening by the wayside, under the hedges*» [Bronte, 2003, с. 69].

Подобные пейзажи-прогулки являются весьма распространенными в тексте романа; все они представляют собой достаточно сложные пейзажные фрагменты с включением штрихов и зарисовок, с описанием действий героини.

На основании теоретических положений исследования был проведен анализ пейзажных описаний, функционирующих в произведении Бронте. Это позволило нам выявить особенности языка пейзажных описаний. Они насыщены эмоциональностью, достигаемой за счет использования лингвостилистических выразительных средств.

Природописание играет стилеобразующую роль в основном при помощи таких лингвостилистических фигур, как эпитет, метафора, сравнение, олицетворение. Соотношение лингвостилистических категорий отражены на рис. 2.

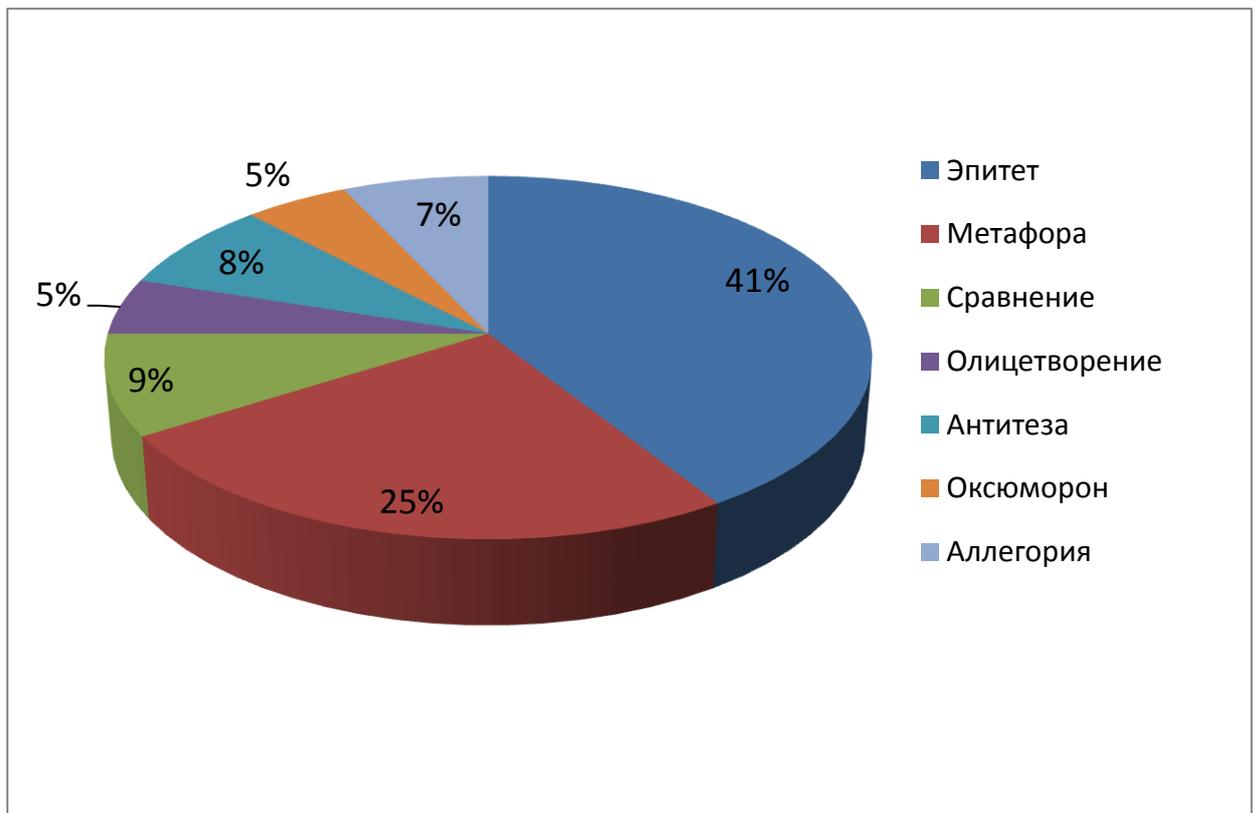


Рис. 2. Лингвостилистические фигуры в романе Ш.Бронте «Джейн Эйр»

Стоит отметить, что изобразительные средства являются основным стилистическим инструментом, с помощью которого создается образность, экспрессивность, оценочность в романе Ш. Бронте «Джейн Эйр».

Пейзажные описания в романе принимают важное участие в формировании композиционно-художественного целого. Они выражают национальное своеобразие, становится национальным образом. Психологическая функция пейзажа в романе «Джейн Эйр» является главенствующей и находит свое выражение в изобилии эмотивной лексики. Пейзаж выступает как форма косвенного психологического изображения, когда внутреннее, душевное состояние героев передается окружающей их природе, а не через прямое описание. Ключевым явлением в романе является природа.

Рассмотренный материал позволяет сделать заключение о сложной иерархической структуре пейзажных описаний в романе «Джейн Эйр», явно

обнаруживающем личностно-авторские особенности отношения к природе и её воплощения при текстопостроении.

## **2.4 Сравнительный анализ романов**

На основании теоретических положений исследования был проведен анализ пейзажных описаний, функционирующий в произведениях Э. Бронте «Грозовой перевал» и Ш. Бронте «Джейн Эйр», в результате которого были выявлены многочисленные сходства и некоторые различия особенностей языка пейзажных описаний.

Как отмечает литературовед Н. П. Михальская: «Творчество каждой из сестер Бронте имело важное значение для развития английской романистики в переходный период от конца 1840-х годов к последующим десятилетиям. В произведениях сестер Бронте получили свое выражение характерные особенности времени: в них органично сливаются и четко просматриваются линии, соединяющие романтическое искусство начала XIX в. с реализмом 1830-1840-х годов» [Михальская, 2007, с. 239].

Творчество сестер Бронте является удивительным феноменом в литературе Англии. «Романы сестер Бронте привлекали к себе внимание значительностью проблематики, мастерством увлекательного повествования, образами героинь, наделенных сильными чувствами, смелостью, твердыми нравственными принципами, способных принимать самостоятельные решения» [Михальская, 2007, с. 242].

На основе анализа пейзажных описаний в романах «Грозовой перевал» и «Джейн Эйр», представленного в параграфах 2.1 и 2.2 настоящей работы, можно констатировать, что есть определённые сходства и различия.

Сходства прежде всего обусловлены тем, что условия жизни, в которых жили сестры Бронте, оставили неизгладимый след в их творчестве. Природа, окружающая их в детстве, воздействовала на характер, авторский стиль. Чаще

всего романист повествует, основываясь на материале окружающей действительности, собственном жизненном опыте [Гениева, 1992, с. 4].

В романах схожи *места действия*, где разворачиваются основные события. В обоих романах место действия – это поместье, которое является древним и заброшенным. Действия происходят в старом поместье Рочестеров – Торнфилд, которое, как и сам Грозовой перевал, представляется заброшенным участком земли.

В исследуемых произведениях центральный персонаж – *девушка*. В обоих случаях описывается духовная эволюция героини: она преодолевает путь в борьбе с лишениями, несправедливостью и угнетением, но несмотря на это ей удаётся через страдания и немыслимые трудности обрести долгожданное выстраданное счастье.

Это безусловно наложило свой отпечаток и на сходства пейзажных описаний. Пейзажный образ Эмили и Шарлотты Бронте повторяется в рамках одного романа, пейзаж является мотивом и лейтмотивом. Сестры прибегают к использованию таких пейзажей, как динамический пейзаж, сезонный, деревенский, пейзаж-настроение, пейзаж-символ.

В романе «Грозовой перевал» основное место среди пейзажей занимают пейзажи-штрихи. Данный факт может свидетельствовать о том, что Э. Бронте не может долго задерживать своего внимания на описаниях природы, предпочитая средние по протяженности пейзажи.

Шарлота Бронте в большинстве примеров использует развернутый пейзаж. Возможно, здесь проявилась черта самой Ш. Бронте, которая с детских лет также увлекалась рисованием и была, в сущности, настоящим художником [Гражданская, 1988, с. 457]. В романе «Джейн Эйр» самым распространенным является пейзаж-прогулка. Он представляет собой достаточно сложные пейзажные фрагменты с включением штрихов и зарисовок, с описанием действий героини.

Таким образом, Э. Бронте использует непротяжённые, компактные описания природы, а Ш. Бронте прибегает к развернутым, многосоставным пейзажам.

Символы природы играют немаловажную роль в романах. В «Грозовом перевале» вересковые пустоши стали символом романа и главным фоном, сопровождающим всю линию сюжета. Символическое предостережение расколотого молнией каштана – в «Джейн Эйр». Символы раскрывают скрытый замысел, который в действительности хотел передать автор.

Основными функциями пейзажных описаний являются обозначение места и времени действия, создание фона сюжетных событий. В романах психологическая функция – самая частотная. Но чаще всего пейзажное описание выполняет сразу несколько функций (средство развития действия; средство выражения основной идеи произведения; текстообразующая; аппеллятивная; выражает национальное своеобразие), таким образом, пейзаж – полифункционален.

Выразительные средства языка находятся в теснейшей связи с особенностями содержания и идеей текста. Стилистический замысел художественного текста достигается за счёт широкого использования выразительных средств. В романах доминируют такие лингвостилистические фигуры, как эпитет, метафора, сравнение и олицетворение. На рис. 3 отображены результаты анализа лингвостилистических категорий в романах сестер Бронте.

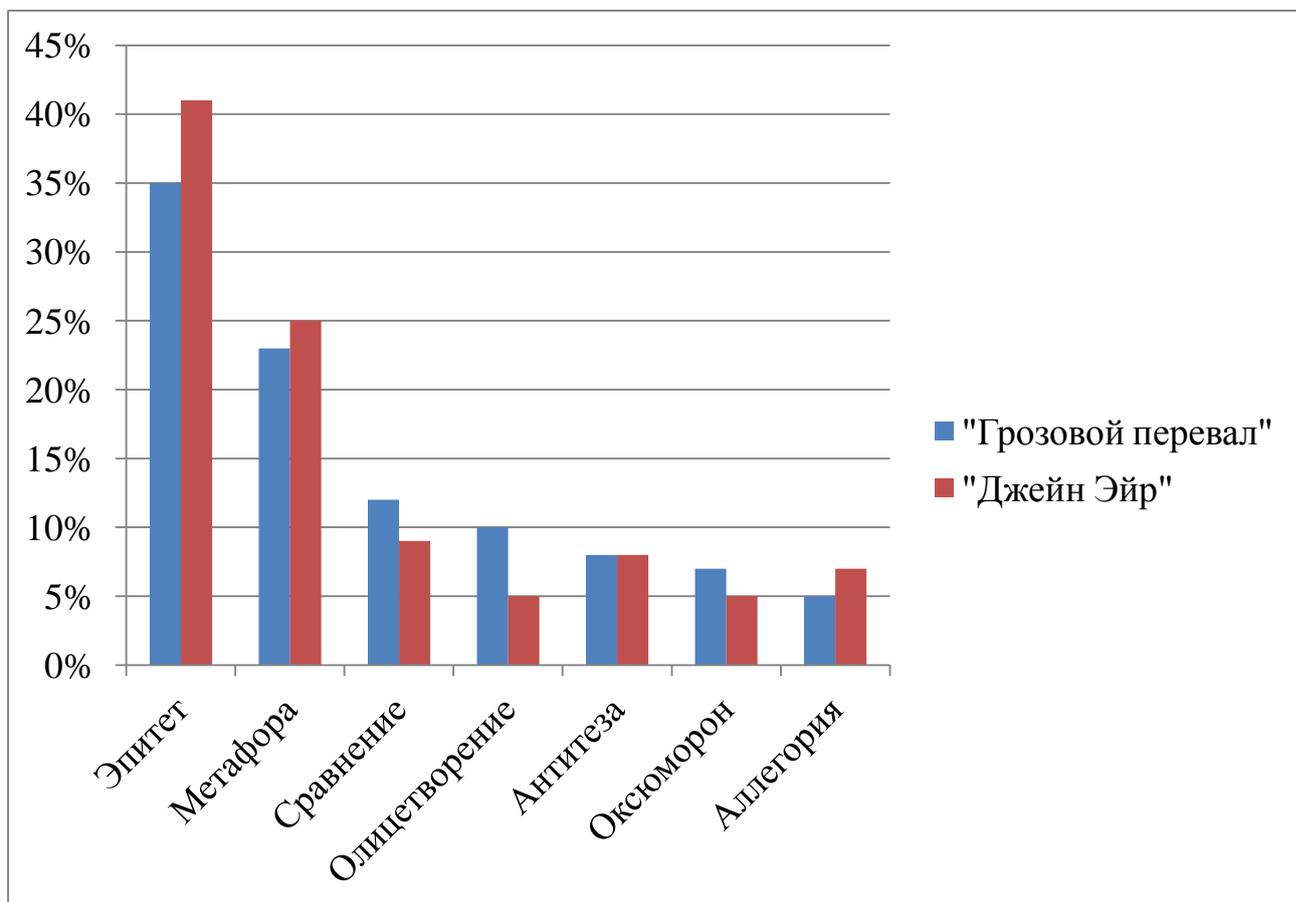


Рис. 3. Лингвостилистические фигуры в романах сестер Бронте

Использование выразительных средств помогает авторам «оживить» пейзаж, придать ему образность, тем самым воздействовать на воображение и чувства читателя.

Проведённый анализ фрагментов из исследуемых произведений, позволяет сделать заключение о сложной структуре пейзажных описаний в романах. Шарлотта Бронте и Эмили Бронте используют описания природы, как бы обращаются за помощью к ней, потому что передать те бури страстей, которыми пронизаны романы, помогают высветить именно пейзажные описания, а также и лингвостилистические категории, реализующиеся в контексте таких описаний. Всё это способствовало рельефно высветить довольно разнообразную и яркую палитру в проявлении чувственности и эмоциональности. Мы полагаем, использование описаний природы усиливают душевное состояние героев, они искусно «ухватывают» только то, что

родственно чувствам, которые они испытывали сами или приписывали своим героям. Вот почему данные описания полны эмоционального заряда и реализуют основную идею произведений. Пейзаж в романах играет первостепенную роль, принимает участие в формировании композиционно-художественного целого, выражает национальное своеобразие. Психологическая функция пейзажного описания – главенствующая и находит свое выражение в изобилии эмотивной лексики.

## Выводы по главе

1. Отличительной особенностью изображения пейзажа является широкое использование изобразительно-выразительных средств.
2. Пейзаж в романах Э. Бронте «Грозовой перевал», Ш. Бронте «Джейн Эйр» выполняет различные функции, он полифункционален. Главенствующая функция – создание фона сюжетных событий. Он создает атмосферу для происходящего, является предвестником событий. Наряду с данной функцией такие описания выполняют также психологическую, семиотическую, аппеллятивную и эстетическую функции.
3. В романах сестер Бронте природописание выступает в таких формах, как пейзаж-настроение; динамический, сезонный, деревенский пейзаж.
4. Символ как лингвостилистическая категория художественного текста играет немаловажную роль в контексте описания пейзажа.
5. Пейзажные описания характеризуются эмоциональностью, достигаемой обилием эпитетов и других лингвостилистических фигур.
6. Пейзаж выражает национальное своеобразие, является составляющей национальной ментальности.

## Заключение

Пейзажное описание играет важную роль в формировании композиционно-художественного целого, выполняет текстообразующую, тематизирующую и стилевую функции.

Согласно цели, задачам и предмету данного исследования было использовано следующее определение пейзажа: пейзажное описание – это стилистически маркированный компонент текста, который участвует в интеграции текста, а также осуществляет определенное воздействие на читателя и выполняет в художественном произведении различные функции в зависимости от стиля автора, идейного замысла произведения и литературного направления.

Пейзажу свойственны такие функции, как *обозначение места и времени, эстетическая, психологическая, апеллятивная, текстообразующая* функции; пейзажное описание выступает как *форма присутствия автора*, а также раскрывает *национальное своеобразие, главную идею произведения*. Кроме того, словесный пейзаж может служить *средством развития действия*. Чаще всего пейзаж в художественном тексте выполняет сразу несколько функций, таким образом, пейзаж – *полифункционален*.

Мы установили, что к лингвостилистическим особенностям пейзажных зарисовок относятся такие категории, как: *эпитет, метонимия, метафора, сравнение, оксюморон, антитеза, аллегория, гипербола, литота, олицетворение*.

На основании теоретических положений исследования был проведен анализ пейзажных описаний, функционирующий в произведениях сестер Эмили и Шарлотты Бронте, в результате которого были выявлены особенности языка пейзажных описаний, характерные для данной культурно-исторической эпохи. Психологическая функция пейзажа в романах находит свое выражение в избытке эмотивной лексики, символизации. Пейзажные описания насыщены эмоциональностью, достигаемой за счет использования таких лингвостилистических средств, как эпитет, метафора, олицетворение,

сравнение. Колористические эпитеты передают оттенки цветов, авторское видение природы. Природа осознается авторами как объект эстетического отношения. Пейзаж выражает национальное своеобразие, становится национальным образом. Природописание играет стилеобразующую роль. Апеллятивная функция пейзажа связана с апеллированием к воображению читателя через описание природы.

Главенствующая функция словесно-художественного пейзажа в романах – психологическая. Пейзаж выступает как форма косвенного психологического изображения, когда внутренне, душевное состояние героев передается окружающей их природе, а не через прямое описание.

Итак, исследование художественного пейзажа позволяет рассматривать его как важную тематизирующую и текстообразующую единицу, которая реализует структурно-содержательную целостность художественного текста.

### Список использованной литературы

1. Адмони В.Е. Грамматика. Текст. – М.: Просвещение, 2012. – 384 с.
2. Аксенова Е. Л. Словарь лингвистических и литературоведческих терминов. – М.: Сов. Энциклопедия, 2010. – 613 с.
3. Араратян М.Г. Стилистические функции метонимии. Серия «Лингвистическое наследие XX века». – М.: Наука, 2005. – 408 с.
4. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 384 с.
5. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – 608 с.
6. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. – М.: Высшая школа, 2006. – 158 с.
7. Блох М.Я. Теоретические основы грамматики: Учеб. – 3-е изд. – М.: Высш. Школа, 2002. – 160 с.
8. Блэр М. Функция метафоры. – М.: Наука, 2012. – 172 с.
9. Вазина М.Ф. Природа в прозе И.А. Бунина. Автореферат дис. каф. филологич. наук. – СПб., 2000. – 19 с.
10. Васильева И.В. И обернулась смерть бессмертием твоим. [Электронный ресурс] URL: <http://www.libfl.ru> (дата обращения 09.06.2015).
11. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 2010. – 648 с.
12. Ветрогонская Т.О. Художественные функции пейзажа в литературе XX века. Автореферат дис. канд. филологич. наук. – СПб., 2001. – 18 с.
13. Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы [Электронный ресурс] URL: <http://www.philology.ru/linguistics2/vinogradov-80.htm> (дата обращения 18.04.2014).
14. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики [Электронный ресурс] URL: [http://ksana-k.narod.ru/menu/slave/vinogradov\\_sl.html](http://ksana-k.narod.ru/menu/slave/vinogradov_sl.html) (дата обращения 18.04.2014).
15. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвостилистического исследования. – М.: Мысль, 2008. – 144 с.

16. Гиро П. Мысли о лингвистике. – М.: Наука, 2002. – 168 с.
17. Гениева Е.Ю Эти загадочные англичанки : мемуары и биографии. Пер. с англ. – М. : Прогресс, 1992 г. – 505 с.
18. Гражданская З.Т. Эмилия Бронте и ее роман «Грозовой перевал». – М.: Правда, 1988. – С. 8.
19. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения – М.: Флинта: Наука, 2000. – 247 с.
20. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 408 с.
21. Иванова Т.П. Стилистическая интерпретация текста. – М.: Высшая школа, 2010. – 114 с.
22. Квятковский А. П. Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. Энцикл., 1966. – 376 с.
23. Кожевникова Н. А. Текст: его единицы и глобальные категории. – М., 2010. – 386 с.
24. Кожуховская Н.В. Эволюция «чувства природы» в русской прозе XX века. Автореферат дис. канд. филологич. наук. – Сыктывкар, 2001. – 40 с.
25. Колшанский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка. Серия «Лингвистическое наследие XX века». Изд.3 – М., 2007. – 176 с.
26. Коробейникова О.Ю. Языковая эквивалентность как фактор организации художественного текста : Дис. канд. филологич. наук. – СПб., 1996. – 356 с.
27. Крупчанов Л.М. Пейзаж / Введение в литературоведение: Учебник Н.Л. Вершинина, Е.В. Волкова, А.А. Илюшин и др. / под общ. ред. Л.М. Крупчанова. – М.: Изд-во Оникс, 2005. – 416 с.
28. Купина Н.А., Матвеева Т.В. Художественный текст. – М., 2013. – 160 с.
29. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Высшая школа, 2005. – 192 с.
30. Леонтьев А.А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст: Избранные труды. – М., 2005 – 258 с.
31. Лихачев Д. Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учебное пособие. – М., 2006. – 303 с.

32. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – 481 с.
33. Лобанова Г.А. Пейзаж Текст. / Г.А. Лобанова // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С.160-161.
34. Манаков В.С. «Чувство природы» в литературе запада. – М., 2012. – 432 с.
35. Мелиников-Давыдов П.И. Лингвостилистический анализ художественного текста. – Борисоглебск, 2004. – 201 с.
36. Мечковская Н.Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 432 с.
37. Михальская Н.П. История английской литературы: учебное пособие – М.: Издательский центр «Академия», 2007 г. – 480 с.
38. Москальская О.И. Грамматика текста. Теоретические основы грамматики. – М.: Высшая школа, 2004. – 181 с.
39. Нечаева О.А. Типы речи и работа над ними в школе: Учебное пособие – Красноярск, 2001. – 166 с.
40. Николаева Т.М. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. Энциклопедия, 2000. – 685 с.
41. Николаева Т.М. Грамматические категории текста // Вопросы языкознания. – 2002. – С. 47-53.
42. Одинцов В.В. О языке художественной прозы – М., 1983. – 104 с.
43. Откупщикова М.И. Синтаксис связного текста. – М.: Наука, 2003. – 247 с.
44. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительно искусство XX века. – М.: Наука, 2002. – 123 с.
45. Пищальникова В.А. История и теория психолингвистики. Ч.3. Психопоэтика. – М.: АСОУ. 2010. – 174 с.
46. Потеня А.А. «Мысль и язык». Изд. 3, М., – 2010. – 192 с.
47. Разинкина Н.М. Функциональная стилистика английского языка: Учебное пособие – Москва, 1989. –180 с.
48. Реферовская Е.А. Теория текста. – М., 2003. – 215 с.
49. Родионова И. В. Портрет в строе текста современного английского рассказа. Автореферат дис. канд. филологич. наук. – М., 2003. – 20 с.

50. Розенталь Д.Э. Справочник по русскому языку. Практическая стилистика. – М., 2003. – 381 с.
51. Рябова В.Н. Пейзажная единица текста: семантика, грамматическая форма, функция (на материале произведений А.П. Чехова) Автореферат дис. канд. филологич. наук. – Тамбов, 2002. – 25 с.
52. Себина Е.И. Пейзаж / Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2000. – С. 228 – 240.
53. Сорокин Ю.А. Текст, цельность, связность, эмотивность / Аспекты общей и частной лингвистики теории текста. – М.: КомКнига, 2005. – 152 с.
54. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. Поэтика. – М., 2002. – 448 с.
55. Голова Г.Н. Пейзаж в литературе и искусстве: Сборник научных трудов. – Пермь. Изд-во: ПГПИ, 2001. – С. 3-10.
56. Тураева З.Я. Лингвистика текста. Текст: Структура и семантика. Изд.3 – М., 2012. – 144 с.
57. Ховарт К. Романтические воззрения на природу. – М: Наука, 2010. – С. 204 – 253.
58. Худяева Ю.Ю. Различие в степени когезии отдельных элементов в общей структуре текста: Автореферат дис. канд. филологич. наук. – СПб., 2001. – 23 с.
59. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. – М., 2005. – 114 с.
60. Эпштейн М. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии [Электронный ресурс] URL: <http://www.nvkz.kuzbass.net/dworecki/other/e/pred.htm> (дата обращения 16.04.2014).

*Художественная литература*

61. Бронте Эмили. Грозовой перевал. – СПб.: Издательский дом: АСТ, 2008. – 320 с.
62. Бронте Шарлотта. Джейн Эйр. – М.: ПРОФИЗДАТ, 2007. – 528 с.

63. Emily Bronte / Wuthering Heights. – Издательство: Penguin. – 2005. – 280 с.

64. Charlotte Bronte / Jane Eyre. – Издательство: Penguin – 2003. – 332 с.