

А. П. Романченко,
д-р філол. наук, проф.,
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова,
професор кафедри української мови та мовної підготовки іноземців
Л. Е. Бабенко,
магістр філології,
Одеський ліцей № 122,
учитель зарубіжної літератури та мистецтва

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ВІЗУАЛЬНОГО В ХУДОЖНЬОМУ ПЕЙЗАЖІ

Статтю присвячено характеристиці мовних засобів, що формують візуальний образ пейзажу, зокрема морський, міський та степовий, у художньому дискурсі. Аналіз здійснено на матеріалі мариністичного роману «Майстер корабля» Юрія Яновського. Звернено увагу на основні лінгвістичні маркери, які виражають ознаки та дії, що сприймаються органом зору.

Ключові слова: візуальний образ, семантика, лексема, морський пейзаж, степовий пейзаж.

Постановка наукової проблеми та її актуальність. Актуальність дослідження зумовлена потребою кореляції невербального та вербального в художньому дискурсі, необхідністю осмислення специфіки художнього пейзажу в нейролінгвістичному та сугестивному аспектах. Пропонований підхід до вивчення літературного пейзажу, змальованого в романі «Майстер корабля», спирається на методiku та основи новітніх галузей лінгвістики, зокрема сугестивної лінгвістики, комунікативістики, концептології, НЛП, актуальні питання яких розробляють українські науковці [4; 5; 7; 9].

Аналіз досліджень проблеми. Вивчення різних аспектів художньої комунікації здавна привертає увагу літературознавців і мовознавців. До сучасних філологічних проблем належать питання засобів реалізації теми, ідеї, комунікативної інтенції автора, тропіки художнього стилю, особливостей омовлення художнього простору, кореляції понять *мова – етнічна культура*, аналіз концептів на основі лексикографічних та художніх праць тощо. Творчість Ю. Яновського, її мовні особливості вивчають Я. Голобородько [2], С. та О. Журба [3], Н. Коробкова [8], Г. Шотова-Ніколенко [11] та ін.

Мета цієї розвідки полягає у висвітленні взаємозв'язку між вербальним та невербальним у створенні художнього пейзажу. **Основні завдання** дослідження: зафіксувати й схарактеризувати мовні засоби, за допомогою яких формується візуальний образ літературного пейзажу; виявити й описати особливості відтворення пейзажу в художньому дискурсі. **Об'єкт дослідження** – пейзаж як компонент художнього твору, а **предмет** – засоби вербалізації візуального образу літературного пейзажу. Джерельною базою дослідження слугував роман «Майстер корабля» Ю. Яновського [12]. Фактичну базу сформували 50 фрагментів художнього тексту, у яких описано пейзаж.

У процесі вивчення засобів вербалізації візуального образу пейзажу в мариністичному романі Ю. Яновського прислужилися як загальнонаукові, так і спеціальні лінгвістичні **методи**. Серед загальнонаукових методів затребуваними стали *аналіз та синтез*, що сприяли теоретичним узагальненням і систематизації фактичного матеріалу, та *описовий метод*, що уможливив вербальну характеристику пейзажів різних типів, зафіксованих у творі. Із-поміж спеціальних лінгвістичних методів залучено елементи *концептуального аналізу*, застосовувані для характеристики особливостей пейзажу та його складників; *контекстуально-інтерпретаційний аналіз*, скерований на встановлення різновиду пейзажу, його елементів, текстового навантаження засобів вербалізації пейзажу в досліджуваному творі; *компонентний аналіз* сприяв визначенню лексичних домінант візуального образу пейзажу та їхньої семантики.

Теоретична цінність дослідження полягає в тому, що воно пропонує алгоритм аналізу художнього пейзажу, розкриває багатовимірний характер такого пейзажу та є певним внеском у розробку лінгвопоетики й лінгвостилістики. *Практичне значення* одержаних результатів зумовлено тим, що вони можуть прислужитися під час викладання навчальних курсів із стилістики та культури мови, а також лінгвістики тексту й мистецтва у вищих та середніх навчальних закладах. Також матеріали дослідження стануть у пригоді в спеціальних курсах із лінгвоперсонології та поетики, можуть знадобитися для створення словника мови Ю. Яновського.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування результатів дослідження. Художній пейзаж може створюватися завдяки різним каналам сприйняття автора, у тім числі візуалізації, аудіалізації та одоративності. Його формуванню сприяють мовні засоби, за допомогою яких письменникові вдається змалювати візуальний, аудіальний та одоративний образ. Т. Ковалевська зауважує, що в НЛП «наголошено на відповідній доцільності використання репрезентативно маркованих ... слів, які викликають чітко визначені, унаочнені образи, що збільшує активність та впливовий ефект повідомлення» [6, с. 321]. Наше сприйняття світу узалежене від багатьох чинників, зокрема й від нейрофізіологічних фільтрів, пов'язаних із каналами отримання та оброблення інформації, що їх номінують модальностями [7, с. 130]. У художньому дискурсі автор для створення цілісного образу та активації репрезентативних систем читачів використовує маркери каналів сприйняття, які діють комплексно.

Наразі зупинимося на специфіці формування візуального образу пейзажу. Лексема *море* є домінантою морського пейзажу, завдяки якій постає візуальний образ цього водного простору. У досліджуваному романі Юрія Яновського реалізується перша семема лексеми *море* (Частина океану – великий водний простір з гірко-солonoю водою, який більш-менш оточений суходолом // Дуже велике озеро з такою водою // у знач. присл. морем. По морю

[10, т. 4, с. 802]): *«Ви ніколи не жили біля моря?»* [12, с. 15]; *«... і, нарешті, ось воно – море! Так яке ж воно гнівне! Ніби сам Нептун гойдається на кожній хвилі та б'є сандолею щоразу в мол»* [12, с. 50]. Звісно, на основне значення семими нашаровуються семантичні відтінки, що з'являються в художньому описі завдяки конкретним словам, які відтворюють візуальні елементи моря. У попередньому прикладі фіксуємо слово *гнівне*, що передає додаткову інформацію щодо моря під час шторму. Попри те, що тлумачний словник пояснює його як такий, що *перебуває в стані нервового збудження, гніву; який виражає гнів, перейнятий гнівом* [10, т. 2, с. 94], у пропонованому контексті воно набуває «візуального» звучання, бо гнів моря виражається за допомогою хвиль, що вдаряють у мол. Море «оживлюється» й завдяки дієслівним формам: *«Уяви собі порожній берег, безконечний пісок. Море **набігає** на берег і шумить пустельно й задумливо»* [12, с. 93]. Наявні в пропонованому фрагменті й лексеми, що є компонентами концепту *море: берег, пісок, маяк*.

Складниками образу моря, що постає з розповіді хазяїна трамбака, передусім є ті, що стосуються його особливостей, зокрема кольору та блиску (*чорніти, вилискувати, синє*): *«Внизу під нами **чорніє** море»* [12, с. 26]; *«Потім я підвівся і закричав від радості: далеко внизу був берег, а – скільки око моє сягало – **вилискувало синє** море»* [12, с. 104]. Про візуальний елемент в образі моря говорить і його мерехтіння, про яке згадується, коли письменник описує картину «Кущі», адже слово *мерехтіння* означає поблискування, слабке, нерівне, тремтливе світло, видиме для людського ока. Візуальний образ моря виразно постає в такому уривку із тексту роману «Майстер корабля»: *«Картина "Кущі" висить у музеї на боковій стіні, її освітлено збоку. На все майже полотно розрісся зелений кущ, під кущем – трохи трави, за ним – **синє** спокійне море. Коли стоїш за п'ять кроків – тебе охоплює надзвичайна сила, з якою художник передає тремтіння куща і **мерехтіння** моря. Це листя коливається, росте, купається в своїх же зелених відблисках. За кущем тільки вгадати можна море, що непомітно **посинює** зелені фарби. А праворуч куща – око бачить **синій парус моря**. Передано безліч відтінків **синього** й зеленого. В захопленні підходяши ближче, щоб переконатися і побачити матеріал фарб, і раму, і підпис художника. Ніби в казці, зникає зелений колір. Бачиш виразно море, і кущ зникає, ніби встромила людина в нього голову, і близьке зелене листя куща забивав далека **синь моря**»* [12, с. 146]. Тематичними тут виступають слова й словосполучення *мерехтіння, синє, посинює, синь моря*. Особливо виразною, на наш погляд, є метафора *синій парус моря*.

У романі актуальними «візуальними» лексемами – складниками образу моря – виступають такі як: *хвиля, краплі, баранець, вода*. У пропонованому фрагменті море постає як сукупність названих елементів: *«З туману виринали нові й нові **хвилі**, й чулося, що за ними йде ще неймовірна кількість інших. Туман був густий і, як високе сіре шумовиння, покривав*

розлютоване море. Ми сіли з Севом на мол і спустили ноги. **Хвиля** розбивалася об камінь і дохлюпувала до наших підшов солоні **краплі**. Часом ми помічали **баранця** на черговій **хвилі** й зіскакували на ноги, бігли вбік, доки за нами гналися розгнівані **води**» [12, с. 50].

Цікаво лексему *море* вжито в такому контексті: «*Стільки любові розхлюпали ми на **хвилях моря**, що вона й досі горить у тих місцях, як фосфор*» [12, с. 101], де словосполучення *хвилі моря* можна сприймати як у прямому, так і в переносному значенні. Тут ідеться про пригоди в морі та водночас про емоції, що їх відчував один із героїв роману – хазяїн трамбака. На візуальний образ, представлений у прямому значенні, може накладатися семантика, пов'язана з розумінням моря як очищувача від негативних емоцій. Подібно до того, як морська вода змиває бруд і пил, так вона може позбавляти негативних емоцій, надавати фізичних сил та надихати на творчість. Саме таке значення реалізується в пропонуваному уривку з роману: «*Проблукавши день, я надвечір ще більш запалювався вогнем і силою. Море обмивало мій бруд і пил, коли я сторч головою летів із пристані*» [12, с. 101].

Море як щось постійне, вічне, незмінне постає в такому фрагменті: «*Мене вражала **настирливість** моря. Де б ви не йшли, воно **завжди синіло** між будинками в кінці вулиці*» [12, с. 16]. Саме таким побачив і відчув море То-Ма-Кі, прибувши працювати на кінофабрику. Міський пейзаж на початку другого розділу роману, зокрема готель, розташований в місті, бульвар, тісно пов'язаний зі спогадами про море, яке видно звідусіль.

Окрім власне лексеми *море* на позначення головного образу, автор використовує й словосполучення, що входять до структури образу моря й вербалізують його: *морська трава, морські медузи, морська далечінь, морська вода*.

Суміжними поняттями у творі щодо міського пейзажу є поняття *порт, пристань* та *причал*. Як перехід, межа між морем і землею, між морем і містом постає порт, пристань / причал, маяк, що його автор репрезентує в такий спосіб: «*Мене приваблював **порт**. В його порожнечі й пустельному вигляді я бачив мовчазне змагання двох світів. Нас і не нас. Це був час блокади Республіки. Холодний і безсторонній мозок звертає мою увагу на те, що тепер у тому порту повно кораблів. Але я й нині стенаюся весь, згадавши тодішню пустелю*.

*Ремонтують пароплав. Він стоїть порожній високо на воді біля **причалу**. Каменем обривається в море **пристань**. Внизу блищить каламутна вода*» [12, с. 17].

У нічний час для моряків важливим є маяк як вказівник джерела світла, ознака порту: «*Підходжу до пам'ятника, звідки видно огні порту й море. **Маяк** наперемін кладе на море то червону, то зелену смугу*» [12, с. 21]. Ще однією важливою спорудою, що виконує захисну функцію, є хвилеріз – невід'ємний перехідний між морем та сушею елемент. Хвилеріз – те саме, що хвилелом. Споруда (поздовжня дамба), що захищає морську гавань, берег і т. ін. від

хвиль [10, 4, с. 36]: *«Ми пройшли по **хвилерізу** в край, поминувши десяток рибальських хатин, що попритулювались до каменю із згористого боку»* [12, с. 47].

Значну роль при створенні краєвиду відіграє небо, що постає в описах самотійно або ж у комплексі із сонцем, наприклад: *«Це погляд здалеку, від якого голубіє **небо** на тій місці, де зійде сонце»* [12, с. 44]; *«На небі неймовірні пейзажі, **зелені острови, червоні пожежі, пурпурові прапори**. Це біснування кольорів було б штучним на наших бідних берегах, та там, серед загального багатства декорацій, воно навіть не приголомшує уяви»* [12, с. 82].

Море асоціюється з простором неба. Ці дві величини існують поруч, часто мають однаковий вигляд, мають однакові кольори, діють однаково (не може бути ясного неба у шторм, як не буває тихого моря при грозовому небі), тому цих велетнів дуже часто або порівнюють, або протиставляють, та й при описі використовують однакові лексеми. У поданому вище прикладі небо є голубим, а в інший момент воно може бути синім або чорним, як море. Як компонент неба постають хмари – скупчення краплин води, кристаликів льоду та їхньої суміші в атмосфері у вигляді суцільної маси світлого або темного кольору, що несе дощ, град, сніг [10, 11, с. 12]: *«Сонце, піднявшись, зайшло за невеличку **хмару**, що почала катастрофічно рости. [...] **Хмара** розповзлася по небі. Вітер, що дмухав поривами, доніс вільгість дощових крапель. **Хмара** наздогнала парусник і обсипала його дощем»* [12, с. 59].

Ще один пейзаж, де вияскравлюється актуальний для письменника образ, який часто чи порівнюють, чи протиставляють морському образу, – це степовий пейзаж. Звичайно, розлогих описів степу в романі про місто й море, про творчість на березі моря ми не знаходимо, тут панує міський та морський пейзаж. Утім, елементи степового опису ми теж спостерігаємо: *«Безконецний родючий **степ** поріс травою й поховав дороги»* [12, с. 51]; *«Довгі вулиці розрослися в ширину – ними прийшов до міста **степ** і зустрівся з морем»* [12, с. 16]. Образ степу постає в спогадах, у розмовах оповідача та Сева. У висловлюваннях активізовано таку відмінну рису степу, як широчінь, безмежність, буйна рослинність – те, що сприймається органом зору: *безконецний, ширина, родючий, трава*.

Окрім складників, що стосуються суто морського та міського пейзажу, варто звернути увагу на ті елементи словесного пейзажу, які теж створюють візуальні образи, котрі допомагають формувати пейзажі природи в часових вимірах. Найчастіше при вербалізації морського пейзажу використовуються такі лексеми, як *схід / захід сонця*: *«Море за хвилерізом бліде, біле, як оливо. Там якраз **схід** сонця»* [12, с. 46]; *«Ми сиділи обличчям до вільного моря, де мало **сходити сонце** й підійматися перед нами на Місто»* [12, с. 48].

Сонце не раз постає в описі природи: то воно сходить, то воно світить, то його немає на небі. Наведемо приклади опису сонця: *«І тоді зійде **сонце**. Воно розкрає рівну лінію обрію й ляже на хвилі...»* [12, с. 81]; *«Перед Пао ми йшли цілий день у такій гушавині, що часто не*

видно було й **сонця**» [12, с. 85]; «**Сонце** сходило перед дубком, обертаючись на місці. Діти не могли заплющити очей, захоплені таким великим вогнем» [12, с. 59]; «Промені **сонця** лежать на наших плечах» [12, с. 48]; «**Сонце** б'є в очі. Ми спочатку терпимо, кліпаємо очима, а далі повертаємось до **сонця** спинами й зітхаємо, почувуючи, як тепло на нас лежать промені **сонця**» [12, с. 48]. Останнє речення демонструє значення лексеми, де акцентується на потужному джерелі тепла, що його випромінює сонце.

Дієсловом, що відображає сходження або ж спуск небесного світила за горизонт, є слова *сходити* і *заходити*, саме вони й функціують у тканині твору: «**Сонце** ще далеко за обрієм. Його дотики до хмар ледве-ледве можна розпізнати. Це навіть ще не дотики. Це погляд здалеку, від якого голубіє небо на тім місці, де **зійде сонце**» [12, с. 44]; «Не можу не згадати, як **заходить** у тих краях сонце. Наче зібрано всі фарби в світі й вилито в синє-пресинє море. На небі неймовірні пейзажі, зелені острови, червоні пожежі, пурпурові прапори. Це біснування кольорів було б штучним на наших бідних берегах, та там, серед загального багатства декорацій, воно навіть не приголомшує уяви» [12, с. 82].

Вербалізація морського пейзажу не обходиться без опису моря в будь-яку погоду: сонце, туман, шторм, вітер. Скажімо, шторм як елемент стихії постає відповідним чином у творі, наприклад: «**Шторм** розлютувався надвечір» [12, с. 50]; «**Шторм**, як розлютований оркестр, викидав щоразу нові й нові симфонії, збільшуючи темп і тембр» [12, с. 53]; «**Шторм** лютував, ніби велетенські руки перегортали в воді каміння, не жаліючи сили» [12, с. 55]. У цих висловлюваннях чітко й точно змальовано бурю в морі завдяки ключовим словам *розлютитися*, *розлютований*, *лютувати*. Шторм постає візуалізовано завдяки вербативам із семантикою руху, процесу: «Це, власне, не хатини, а сякі-такі дощечки, фанера, стовпчики й рибальські кошики. Тут живе ціле літо родина рибалки. На зиму – вони переїзять до Міста на зимівлю. **Шторми захлюпували** їх піною й скаламученою водою, **шторми викидали** до їхніх ніг морську траву й розпливчастих, як холодець, морських медуз» [12, с. 47].

Нерідко на позначення горизонтальних рухів повітря автор використовує лексему *вітер*, що за словником має таке значення: більший або менший рух потоку повітря в горизонтальному напрямі [10, 1, с. 687], та *бриз* – легкий береговий вітер, який дме вдень із моря, а вночі з суходолу [1, с. 97]: «Нам допоміг випадковий **вітрець**. Тепер ми посувалися на північ. І, на наше щастя, погода вирішила перемінитися. Десь піднісся вгору туман, і свіжий низький **бриз** забив у паруси. Загальна радість наче ще підбадьорила вітрову силу» [12, с. 73]; «Дме рівний, спокійний **бриз**, і небо все в зорях, у проміннях, у радості» [12, с. 81]. Бриз неодмінно характеризується як легкі рухи повітря, що підкреслюється означеннями (свіжий низький бриз, рівний, спокійний бриз).

Супровідним природним явищем до вітру виступає туман. Простежимо, як функціують лексеми, взаємодіючи в тексті: *«На Місто з моря дмухав невпинно **вітер**. Ляскали десь залізні дахи. Шуміли дерева. На море насунув **туман**. Свист вітру й морського гулу часом перетинала сирена. Вона кричала методично, важким ревом пробиваючи пелену **туману**»* [12, с. 50}.

Зауважимо, що візуальний образ вимальовується у взаємодії з аудіальними характеристиками, що, як правило, складно й розмежувати. Візуальний образ вітру доповнюють слова на позначення звукових виявів (*ляскати, шуміти, свист, гул*). Туман, як і годиться, *насуває* та утворює густу *пелену*. Як правило, саме густий туман, а не серпанок створює проблеми для водіїв, пішоходів та кораблів у морі: *«Туман був густий і, як високе сіре шумовиння, покривав розлютоване море»* [12, с. 50]; *«Моря не видно було через туман»* [12, с. 55].

У романі описано й наслідки туману для кораблів, для неможливості виконувати морякам свої функції: *«Туман висів, проте палубу всю можна було бачити. Була чудна мряка, у якій корабель здавався вулицею, що похитувалася, паруси безпомічно висіли, і хололо застигле повітря, ніби воно завмерло перед подувом урагану»* [12, с. 72].

Вербалізують морський образ і інші лексеми, що виражають атмосферні опади, атмосферні явища, які стосуються і земної поверхні, і морського простору: *«Діло було в березні. Ішов **сніг, град і дощ**. Крізь густий туман ми помітили неясні ознаки берега: це були Євангелісти – окремо розкидане високе каміння. Скоро ми побачили й скелю, яка стояла на сторожі протоки. Ми пустилися з попутним **штормом** у вузьку протоку, залишаючи за собою оскажений океан. Часами темнішало від швидко літаючих хмар, але як швидко налітали вони, так швидко й проносились. І тоді світило сонце на зелені вали води, на буруни, на піну між каміннями й на обривчасту високу скелю, об яку розбивався мільйонносильний океан»* [12, с. 86]. У цьому фрагменті названо кілька видів опадів: *град*¹ – 1. Атмосферні опади у вигляді частинок льоду різного розміру, перев. округлої форми; *града* – розм. Крупинка граду [1, с. 258]; *дощ* – 1. Атмосферні опади, що випадають із хмар у вигляді краплин води [1, с. 325]; *сніг* – атмосферні опади у вигляді білих зіркоподібних кристалів чи пластівців, що становлять скупчення таких кристалів [1, с. 1351].

Ю. Яновський перемешовує описи природних явищ, що відбуваються в місті та в морі: *«Стояла страшна спека. Ми ходили, висолопивши язика. Потім почався тайфун. Ви, певно, читали, що тайфун може змити капітана з його містка, капітана багатоперехового океанського пароплава. У такий тайфун потрапили й ми.*

Кілька днів носило нас, поливаючи водою, підкидаючи вгору, шпурляючи в безодні, і навкруги вставали грізні водяні стіни, що погрожували поховати в собі корабель і людей.

Пароплав не слухався керма, тільки машини скажено працювали, виносячи нас на нові й нові хвилі. Нарешті зупинилися й машини, і поки ми почали готуватися до смерті, тайфун помітно улігся» [12, с. 82], де тайфун – ураган величезної руйнівної сили, що виникає в Південно-Східній Азії та в тропічних широтах західної частини Тихого океану [1, с. 1427].

У досліджуваному романі візуальне вербалізується в описі передусім морського та міського пейзажів, де воно часто перетинається з аудіальним.

Висновки та перспективи дослідження. До лексем, які вербалізують пейзаж та формують його візуальний образ, уналежнюємо ті, що відбивають характеристики, сприймані очима. Зауважимо, що такий поділ часто здійснюємо умовно, оскільки цілісний образ, що постає в романі, нелегко розкласти на елементи. Візуальний та аудіальний і навіть одоративний складники художнього пейзажу часто взаємодіють, доповнюють один одного. Лексичними домінантами формування суто візуального образу пейзажу слугують ад'єктиви, вербативи й субстантиви із семантикою кольору та блиску, вербативи на позначення руху й процесу, субстантиви – назви атмосферних опадів та явищ тощо. Візуальний образ пейзажу твориться поступово, у процесі розгортання сюжету твору. *Перспективи* дослідження вбачаємо в опрацюванні аудіального та одоративного складників художнього пейзажу Ю. Яновського.

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ – Ірпінь : ВТФ Перун, 2005. 1728 с.
2. Голобородько Я. Ю. Архітектор романних форм. Ю. Яновський. *Вибрані твори*. Харків, 2003. С. 3-22.
3. Журба С. С., Журба О. В. Автобіографічність роману «Майстер корабля» Ю. Яновського. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. Кривий Ріг, 2013. Вип. 2. С. 112-121.
4. Ковалевська Т. Ю. Впливові домінанти рекламного дискурсу в аспекті нейролінгвістичного програмування. *Записки з романо-германської філології*. 2008. Вип. 20. С. 60-69.
5. Ковалевська Т. Ю. Комунікативні аспекти нейролінгвістичного програмування : монографія. Одеса : Астропринт, 2008. 324 с.
6. Ковалевська Т. Ю. Нейролінгвістичне програмування в комплексному дослідженні рекламного впливу. *Вісник Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова*. Серія: Філологія. 2014. Т. 19. Вип. 4(10). С. 169–174.

7. Ковалевська Т. Ю. Особистісна ідентифікація в системі нейролінгвістичного програмування: комунікативні перспективи. *Мовознавство*. 2009. № 3-4. С. 126-132.
8. Коробкова Н. К. Мариністична символіка як складник алюзійності роману «Майстер корабля» Ю. Яновського. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2011. Вип. XXIV. Ч. 2. С. 175-184.
9. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підручник. Полтава : Довкілля-К, 2008. 712 с.
10. Словник української мови: в 11 томах. Київ : Наук. думка, 1970. Т. 1; 1971. Т. 2; 1980. Т. 11.
11. Шотова-Ніколенко Г. В. Функції топонімів у романі Ю. Яновського «Майстер корабля». *Наукові записки Тернопільського державного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мовознавство. 2003. Вип. 2. Вип. 1 (IX). С. 186–188.
12. Яновський Ю. Твори: в п'яти томах. Том II. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1958. 453 с.

A. P. Romanchenko,
Odesa I. I. Mechnikov National University,
Department of the Ukrainian Language and Foreigners' Language Training;
L. E. Babenko,
Odesa lyceum No 122

VERBALIZATION OF THE VISUAL IN THE ARTISTIC LANDSCAPE

The article deals with the characterization of the linguistic means that form the visual image of a landscape (sea, urban and steppe landscapes in particular) in the artistic discourse. The analysis is performed based on the marinist novel "Master of the Ship" by Yurii Yanovskyi. Attention is paid to the main linguistic markers that express the characteristics and actions perceived by the organ of vision.

Key words: visual image, semantics, lexeme, sea scape, steppe landscape.