

Національний університет «Острозька академія»

Навчально-науковий центр
заочно-дистанційного навчання

Кваліфікаційна робота (проект)

магістра

на тему

Лінгвістичні особливості англійського поетичного тексту (на матеріалах

збірок поезій

Роберта Лі Фроста)

Виконала: студентка 2 курсу, групи ЗМА-21

спеціальності: 035 Філологія

спеціалізації: германські мови та літератури

(переклад включно), перша – англійська

Кулікова В.П.

Керівник Костюк О.Ю.

Рецензент _____ (прізвище та ініціали)

м. Острог – 2023 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІНГВІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ АНГЛІЙСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ	
1.1. Підходи до тлумачення поетичного дискурсу.....	6
1.2. Жанрові характеристики поетичного дискурсу.....	11
1.3. Лексико-стилістичні особливості поетичних текстів.....	18
РОЗДІЛ 2. ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПОЕЗІЙ РОБЕРТА ЛІ ФРОСТА	
2.1. Класифікація лексичних одиниць у поетичних текстах збірок Роберта лі Фроста «Mountain Interval».....	40
2.2. Фонографічні засоби у поетичних текстах збірок «Mountain Interval» та «New Hampshire» «A Boy's Will».....	47
РОЗДІЛ 3. ЛІНГВІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ РОБЕРТА ЛІ ФРОСТА	
3.1. Використання метафори як лексико-стилістичного засобу в поезіях Роберта Лі Фроста.....	58
3.2. Символи у поезіях Роберта Лі Фроста.....	64
ВИСНОВКИ.....	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	74

ВСТУП

Лінгвістичний аналіз вважається різновидом мовного аналізу, який завжди цікавив лінгвістів. Вивченням різної лексики займаються науковці, які досліджують стилістичні особливості тексту, адже мовна система постійно змінюється. Багато слів виходять зі свого постійного вжитку, а натомість з'являються нові, раніше не вивчені слова. Тексти поезій місять ряд лексики, яка набуває нового стилістичного значення лише в певних контекстах, проте може впливати на формування семантично подібних.

Актуальність кваліфікаційної роботи полягає в лінгвістичному дослідженні англійських поетичних текстів (на матеріалах збірок поезій Роберта Лі Фроста) на наявність лексичних одиниць, фонографічних та лексико-стилістичних засобів мовлення. Методологічною базою нашого дослідження є праці вітчизняних та зарубіжних дослідників: О. Синчак проводить дослідження в галузі риторики і окреслює їх в праці «Риторичність: повернення риторики в нурт філології». В поезіях атовтори вміло вміщають метафори і тому дослідники прагнуть їх проаналізувати. М. Браян вміло доводить, що метафора та метонімія є фундаментальними структурами мови в праці «Beginning to Think about Narrative in Poetry» [73]. Також М. Браян проводить дослідження і аналізує поезію Роберта Фроста «Home Burial» з боку риторичної наратології. Він аналізує один із жанрів поетичного дискурсу – риторичний. Теоретичні основи аналізу дискурсу вміщено в працях С. Маріної [13], Д. Цоліна [28], С. Астахової [3], Н. Неборозіної [43], А. Пікалової [18], М. Кузнецової [11]. Дж. Фелан досліджував та аналізував поезію Роберта Фроста «Home Burial» у світлі риторичної наратології у праці О. Маріної «Сучасний англomовний поетичний дискурс: мультимодальний формат» [13]. Дослідниця займалася питанням сучасного англomовного дискурсу, де аналізувала і те, що Роберт Фрост започаткував нові технології, в поетичних творах. Про жаргон та сленг маємо можливість ознайомитися в працях О. Ставицької [25] та М. Руденка [21]. Про стилістичні фігури писала С. Сабліна в праці «Специфіка звукопису й графічних засобів стилізації у творах молодих

поетів третього тисячоліття» [22]. Українська письменниця О. Тележкіна видала статтю, де доводила значущість лексико-синтаксичних повторів: «Лексико-синтаксичні повтори в сучасній українській поетичній мові II половини XX – початку XXI століття» [26].

Об'єктом дослідження є поезії американського поета Роберта Лі Фроста.

Предметом дослідження є мовний матеріал текстів поезій Роберта Лі Фроста.

Метою роботи є лінгвістичний аналіз творчості американського поета Роберта Лі Фроста.

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

1. Дослідити підходи до тлумачення поетичного дискурсу.
2. Проаналізувати жанрові характеристики поетичного дискурсу.
3. Виявити лексичні та стилістичні особливості поезій.
4. Розглянути та проаналізувати творення та особливості колоквіалізмів у текстах поезій письменника.
5. Виявити функції вживання фонографічних засобів у текстах поезій згаданого митця.
6. Дослідити вживання та функцію метафор і символів у текстах поезій Роберта Лі Фроста.

Основними **методами** дослідження є дедуктивний (при дослідженнях анафори та епіфори, алітерації та асонансу), описовий (було класифіковано та інтерпретовано лексичні одиниці), метод компонентного аналізу. Цей метод був використаний при дослідженні метафори та фонографічних засобів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що практичні результати роботи сприяють збагаченню загальних лінгвістичних досліджень текстів поезій Роберта Лі Фроста.

Практичне значення роботи полягає в тому, що матеріали цієї роботи можуть бути використані під час досліджень фонографічних та лексико-

стилістичних засобів у американських поезіях. Матеріал наукового дослідження може бути використуваним при дослідженні колоквіалізмів, епіфори та анафори так само як і алітерації та асонансу, а також метафори та символів у англомовних піснях.

Структура роботи – кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів (одного теоретичного та двох практичних), висновків та списку використаних джерел і літератури.

У першому розділі досліджено теоретичні основи курсової роботи, а саме: підходи до тлумачення поетичного дискурсу, жанрові характеристики цього дискурсу та виявлено, які лексико-стилістичні особливості притаманні текстам поезій. У другому розділі наведена класифікація лексичних одиниць у поетичних текстах збірок Роберта Лі Фроста «Mountain Interval» та проаналізовано фонографічні засоби у поетичних текстах збірок «Mountain Interval» та «New Hampshire». У третьому розділі було простежено використання метафори як лексико-стилістичного засобу в поезіях Роберта Лі Фроста та символів у поезіях Роберта Лі Фроста.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІНГВІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ АНГЛІЙСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

1.1. Підходи до тлумачення поетичного дискурсу

На сучасному етапі розвитку науки центром дослідження науковців-лінгвістів стоїть питання дослідження поетичного дискурсу. Наприкінці ХХ ст. людство переживає кризові явища, які згодом відтворюються в поетичних творчостях митців того часу. Поети висвітлюють ці проблеми в поетичних дискурсах, створивши нові поетичні форми і категорії.

У будь-якій професійній, науковій, культурній спільноті існують свої мовні практики, змістовно та тематично певні форми створення текстів. У сучасній науці прийнято називати їх дискурсами [1]. Слід зазначити широку популярність та багатозначність цього терміна, відсутність загальноприйнятого визначення. Поняття «дискурс» використовується у працях з лінгвістики, психолінгвістики, лінгвокультурології, літературознавства.

Аналіз наукових праць дає можливість зробити висновок, що значна кількість наукових діячів досліджували питання теорії дискурсу, однак поетичних дискурс, як один з його різновидів, залишається на етапі розвитку. Теоретичні основи аналізу дискурсу вміщено в працях С. Маріної [13], Д. Цоліна [28], С. Астахової [3], Н. Неборозіної [43], А. Пікалової [18], М. Кузнецової [11]. Поетичним дискурсом вважається діяльність розуму та мовлення, яка охоплює процес і результат, тобто поетичний текст. Ця дія безпосередньо є спрямованою на комунікацію між адресатом та адресантом через поетичні тексти, їх аудіовізуальні версії (екранізації, ілюстрації, відеокліпи), які є у взаємовпливі, взаємодії та взаємообумовленості між поетом та читачем або ж слухачем [2, 53].

Як одне з початкових визначень дискурсу ми розглядаємо те, яке розглядає Д. Цолін [28]: «Дискурс – це складна єдність мовної форми, значення й дії, які можуть бути найкраще охарактеризовані за допомогою поняття комунікативної події» [3, 168]. Тобто, дискурс слугує для того, щоб реалізувати текст в певну комунікативну ситуацію. Д. Цолін [28] зазначає, що текст автор пише для якоїсь комунікативної ситуації, тому при його написанні він сам передбачає, яким буде адресат тексту та як він буде когнітивно сприймати написане. Ось ці моделі мають вплив на особливості стилістики тексту та на його структуру [29].

Одним із головних питань є співвідношення між дискурсом і текстом. Наведено кілька варіантів співвідношення між цими поняттями: мовні (висловлювання) і письмові (текстові) форми вираження ідей, функцій і структур, процесів і результатів, динамічність та статичність представляє варту уваги рису відносин між текстом і дискурсом. Інакше кажучи, текст – послідовне вираження ідей, аргументів, образів і метафор; Дискурс - «Занурення в життя» цієї промови. Таким чином, дискурс є «складним комунікативним феноменом, який, крім тексту, містить також невербальну інформацію» [29].

Поетичний дискурс включає «паралінгвістичний супровід мовлення»: ритмічну, референційну, семантичну, афективну та оціночну функції, а також функції, що зв'язують слова з предметною сферою, в якій використовується мова, і здійснюють вплив на співрозмовника. Насправді дискурс – це текст у контексті. Тому аналіз дискурсу включає два аспекти: по-перше, аналіз структури тексту на всіх рівнях від вимови до синтаксису; по-друге, аналіз контексту, тобто історичного та культурного походження, когнітивних характеристик автора, комунікативних здібностей тощо. Водночас контекст включає мовний контекст і екстралінгвістичний контекст [29].

Прагматичні параметри мовного контексту є такими: мовець, ситуація, інтертекст, учасники спілкування, функція. Подібні відмінності між двома рівнями аналізу дискурсу ми знаходимо в англійській науковій літературі. Так,

Цолін [29] згадує Г. Буссмана, який аналізує різницю між граматиною дискурсу та аналізом дискурсу: перший включає аналіз і представлення граматичних закономірностей функції речень у тексті, другий наголошує на динаміці природи дискурсу як тісної побудови та пояснення процесів за допомогою письменника / оратора і читача / слухача [29].

Д. Цолін у праці “Синтаксичні основи поетичного дискурсу” зазначає, що без сприйняття суб’єкта поетичний текст не може бути реалізований. Кінцевою метою поетичного тексту як феномена комунікації є репрезентація за допомогою екстралінгвістичних факторів — пресупозицій, оцінок, ціннісно-сміслових орієнтацій, інтенцій мовця і слухачів, які його сприймають. Основною особливістю поетичного тексту є «можливість усіх мовних елементів бути гіперсемантичними або реалізовувати значення, які не реалізуються в повсякденному вживанні. Питання полягає лише в специфічній методології аналізу поетичного дискурсу. Що стосується комунікативного контексту, у багатьох випадках ми можемо визначити це за чітко засвідченою інформацією про адресата, адресата та деякими екстралінгвістичними особливостями їх взаємодії (завдяки згадкам про особливості їхнього спілкування в інших непоетичних історичних джерелах), а повідомлення імпліцитне у самому поетичному тексті [29]. Отож, поетичний твір підпадає теоретично під дискурсивний аналіз і саме цей аналіз є важливим для повного естетичного сприймання поезії. Контекст на рівні комунікації переосмислюється в читацькій свідомості слухача або читача і без історії поетичних творів через поетичні маркери, які є наявними в творі.

А. Мартинюк у роботі “Конструювання гендеру в англійському дискурсі” [14], визначає «дискурс – як процес, текст – як продукт» [14]. Таке пояснення має на увазі протипоставлення дискурсу і тексту в термінах віртуальності-актуальності, структурності-функціональності, динамічності-статичності [14].

«Дискурс будь-якого типу є полем боротьби» [7, 150] – слова, які несуть багату суть, адже автори через свої тексти намагаються певним чином

повпливати на свідомість кожного, підтримати або ж якось змінити бачення читача. В поетичних дискурсах так само митці намагаються передати суть текстів якнайкращим чином, наповнюючи свої твори захоплюючим змістом.

На поетичний дискурс впливають конкретні історичні та соціальні обставини. Переломні моменти в її еволюції знаходять своє відображення в мові. Теорія соціальної еволюції, за твердженням Волошина, стосується кожного висловлювання як історичного мовленнєвого виступу. Оскільки висловлювання відірване як від реального об'єкта, так і від дії, його матеріальна присутність тут і зараз стає організуючим принципом усієї конструкції. Але цю конструкцію не можна повністю зрозуміти, якщо відійти від умов її суспільної реалізації. Бо справжній розвиток твору неможливо зрозуміти поза взаємозв'язком між автором і читачем [11].

Як вважають науковці, поетичний дискурс є одним із різновидів художнього дискурсу, який можна тлумачити як «мову усієї художньої літератури», яка вливається в художні твори в процесі мовленнєвої реалізації [26].

О. Новодворчук [16] у своїй праці «Окремі різновиди поетичних дискурсів української літератури для наймолодших (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)» цитує Е.А. Горло, де вказано, що «Поетичний дискурс визначають як гетерогенну єдність, яка зреалізовується як результат соціального, історичного і культурологічного процесів у вигляді поетичних текстів, створених групою суб'єктів або окремими суб'єктами, наділеними здібностями естетично перетворювати дійсність крізь призму внутрішніх станів і авторської майстерності в художньо завершену форму. Ця єдність реалізується у вигляді поетичних текстів, що наділені дієвою, соціальною, психологічною, образною і поетичною інформацією, яка може сприйматися адресатом відповідно до системи його цінностей...» [16].

У художній літературі є не тільки поетичний дискурс, цільовою аудиторією якого є підлітки, або старші люди, але й існує поетичний дискурс для дітей. А. Пікалова [18] характеризує дитячий поетичний дискурс, як

єдність, яка висвітлюється як наслідок історичних, соціальних, культурологічних і національних процесів в поетичних текстах. Ці тексти мають дієвість і динамізм, предметність і конкретність, емоційність й оптимістичність, розважальність й дидактичність, які відчуються дітьми відповідно до їхнього психофізичного рівня, системи набутих знань та цінностей [18].

В. Остапченко [17] у своїй статті «Синтаксичні індикатори імплікатів у поетичному дискурсі Р. Рільке» трактує поетичний дискурс як різновид художнього дискурсу, в якому мовленнєво-мисленнєвий простір є створеним самим автором та його читачем через невід'ємний зв'язок, який має текст [20].

Дискурс вміщує позамовну інформацію на фоні тексту, тому він є «складним комунікативним явищем» [28]. Він містить невербальні засоби реалізації текстової комунікації [17]: семантичну, референтну, емоційно-оцінну, ритмічну функції, включаючи метод формування функцій слова в правильному його застосуванні та впливу на свідомість людини.

Отже, поетичний дискурс – це складне явище комунікації, продумане автором з метою вплинути на свідомість людини, при тому включаючи різні функції, які допомагають привабити читача та естетично перетворювати реальність крізь призму внутрішнього світу автора.

Поетичний дискурс вважається підвидом художнього дискурсу, який характеризується тим, що він передає глибокі емоції та почуття за допомогою естетично маркованих мовних засобів [10]. За визначенням М. Акішиної [1], поетичний дискурс є когнітивно-комунікативним утворенням, яке постає в процесі читання як зустріч людської свідомості та поетичного тексту, процес виявлення повної цілісності текстових елементів, які функціонально організовані в одне ціле [14]. Відмінність поетичного дискурсу від всіх інших є в тому, що контакт між автором та читачем може бути розірваним роками, тобто він не є миттєвим, особливо це стосується сучасних письменників, або ж може навіть встановлюватися століттями, якщо говорити про письменників-класиків. О. Заболотська [10] у своїй роботі вказує на 2 ступені поетичного

спілкування: 1) ступінь, коли адресант кодує інформацію; 2) ступінь, коли адресат її інтерпретує [17, 49]. Вирізняють дві функції мови в поетичному дискурсі: емотивна та поетична (за Р. Якобсоном). Імплікованість, нетипові синтаксичні конструкції, непослідовний виклад думок, наявність ритму, фонетичні тропи, асоціативність, сугестивність – важливі ознаки поетичності.

Якщо враховувати ці складові поетичного дискурсу, то можна дійти до висновку, що досліджувати його можна на різні рівні. В. Заболотська [10] виокремлює три рівні: прагматичний (соціальна та ситуативна характеристики адресата й адресанта), синтаксичний (зв'язки між мовними засоби та самі вони, за допомогою яких інформація поєднана в текстах), семантичний (повідомлення про справжню сутність, адресанта й адресата, яка є в текстах поезій) [10, 48]. Прагматичний рівень тісно зв'язаний з семантичним, оскільки у вірш вкладаються емоції та почуття письменника, навіть якщо це здійснюється не через прямий опис подій-явищ, а через художні явища (сугестію, алегорію...) Тому, читачі стикаються з двома задачами: збагнути, на скільки це можливо, та інтерпретувати прочитаний зміст тексту та якнайкраще поринути в ситуацію, при якій було створено вірш, знайти інформацію про адресанта, його статус, оточення [10].

Отож, аналіз визначення поетичного дискурсу, доводить, що він є підвидом художнього дискурсу, в якому зібрані художні засоби з метою впливу на адресата. Поетичний дискурс є відображенням письмових форм тексту, через який встановлюється немиттєвий контакт між автором і читачем. Це значно впливає на значну вагомість функціонального навантаження через знаки, які існують в текстах.

1.2. Жанрові характеристики поетичного дискурсу

Поняття жанрового аналізу базується на вивченні поведінки мови умовах професійних та інституційних академічних, тому що лінгвісти зосереджують свою увагу на досконалому поясненні різних способів, якими

професійні користувачі мови здатні маніпулювати, щоб досягти поставлених цілей у своїх спеціалізованих дисциплінах [4]. Відтворюючи професійні дисципліни, жанри відображують соціальні дії, які вбудовані в «дисциплінарну, професійну та іншу інституційну практику» [1]. Тому жанровий аналіз є поєднанням елементів не тільки з лінгвістики, але й з етнографічних досліджень, когнітивної психології, психолінгвістики, теорії комунікації, соціолінгвістики, вивчення професійних культур та внутрішнього світу професіоналів. Професійна людина не є пов'язаною з відповідним рівнем знання мови, так як відмінне знання мови не вважається належним для «комунікативної експертизи» [4]. Стосовно поетичного дискурсу, під жанром можна зрозуміти гімнологічний, риторичний, медитативний та наративний дискурси, які відрізняються лише характерними особливостями синтаксису [28].

Перш за все варто зосередити свою увагу на гімнологічному дискурсі. Гімнологічний дискурс походить від слова гімн («урочиста хвалебна пісня або музичний твір на честь кого-, чого-небудь» [11]), в якому речення є іменні, складнопідрядні, які є чудово використаними для опису чогось, що автор бажає возвеличити [28].

Загальновідомо, що твори Шекспіра та Біблія короля Якова займають центральне місце в англійській мові та культурі – вплив, який все ще простежується в нашому словнику, образах та літературі. Можна з такою ж правдоподібністю стверджувати, що англійський гімн (зокрема, але не виключно, як передано через *Гімни стародавні та сучасні*) є ще одним із тих впливів, які дають ключ до низки культурних фраз і алюзій. Наведу лише кілька прикладів: Ісаак Воттс «Divine Songs for Children» (1715) стали настільки загальновідомими, що їх спародіювала Льюїс Керрол через 150 років у книзі «Through the Looking Glass». Рядки з недільних шкільних гімнів стали квазі-прислів'ями, як-от «You in your small corner and I in mine». Деякі знову продовжують потрапляти в газетні заголовки – наступні фрази з популярних колядок були знайдені в грудневому номері. Журнал TIME:

«Come All Ye Faithful» (марксистські режими Азії зближуються); «A Thrill of Nore» (про англо-ірландські відносини); «Tidings of Comfort and Joy» (дотепний і химерний посібник для 90-х) [38].

Дійсно, як форма літератури, гімн потребує – і заслуговує – на те, щоб його позбавити широко поширеного зневажливого ставлення. Надто часто гімни вважалися «попелюшками поезії», тобто другосортним жанром, обмеженим вимогами спільного співу та і заплямований релігійними почуттями – дві обставини, які наклали суворі обмеження на винахідництво та творчість, і які врешті-решт дали поезію бідної людини достатньо гарну, щоб пробити собі дорогу до тьмяних розумів і заціпенілих сердець недосвідчених людей. Незважаючи на те, що ця картина засмічена легкою смугою самовдоволення, вона опосередковано визнає широку популярність деяких форм гімнології. Докір, якщо він і є, може, безсумнівно, бути направлений на дуже благі наміри, але нехитро написаних популярних гімнів. Критика також може мати глибше ідеологічне коріння: у той час як сучасний жанровий аналіз вийшов далеко за межі канонічної літератури, щоб поглянути на рекламу, політичні промови, ситками, мультфільми чи радіопрограми за викликом, здається, є – у літературі та принаймні лінгвістичній дисципліні – повсюдна відсутність симпатії до гімнів можливо тому, що вони пропонують ексклюзивну церковну культуру, насичену цінностями середнього класу та респектабельністю [38].

Або тоді літературознавців просто більше зворушують пісні про нарциси та вишуканих дівчат, ніж глибокі духовні почуття віруючих. Проте навіть як мовні та культурні артефакти, гімни заслуговують на інтерес. Той, хто вивчає мовленнєві дії, буде чутливим не лише до того, що «говорять» гімни, а й до того, що вони «роблять» для людей. Вони, очевидно, несуть релігійні послання, але, крім того, вони виконують соціальну функцію – у певному соціально-релігійному середовищі вони становлять те, що Davie and Stevenson своєю жахливою французькою мовою назвали «la chant du tribu» – племінні гімни, які (як і багато інших форм мови) відображають соціальний і

психологічний клімат часу, в якому вони були написані. Його повідомлення передаються через канал, який завдяки своїм ритмам, римах і музиці надає їм велику ефективність і мнемічну силу [38].

Лінгвістика в сучасній реальності є дуже зацікавленою в риториці. Одною з найхарактерніших властивостей сучасної лінгвістики є звернення до дискурсу, його дослідження з точки зору людиноцентризму, особливо те, як мова впливає на людину та як за допомогою слова можна маніпулювати нашою свідомістю. Щоб це з'ясувати, вчені-лінгвісти звертаються до розгляду риторичних засобів і прийомів. О. Синчак [23] зазначає, що зацікавленість в риторичній викликаній спробами впровадити її в сучасну систему гуманітарних знань. Відродження риторики знаходить місце в теорії пізнання, філології, філософії та логіці [23].

Теорія літератури багато займалася риторикою, і теоретики обговорюють природу та функції риторичних фігур. Риторична фігура зазвичай визначається як зміна або відхилення від «звичайного» вживання; наприклад, у слові «Моя любов — це троянда». *Троянда* означає не квітку, а щось прекрасне й дорогоцінне (це образ метафори). Або «Секрет сидить» робить *секрет* агентом, здатним сидіти (персоніфікація). Раніше ритори намагалися відрізнити конкретні «тропи», які «перевертають» або змінюють значення слова (як у метафорі), від більш різноманітних «фігур» непрямоті, які впорядковують слова для досягнення особливого ефекту [39]. Деякими фігурами є: алітерація (повторення приголосного); апостроф і асонанс (повторення голосного звуку). Сучасна теорія рідко відрізняє фігуру від тропа і навіть ставить під сумнів поняття «звичайного» або «буквального» значення, від якого відхиляються фігури або тропи. Наприклад, сам термін метафора буквальний чи переносний? М. Браян [33] в «White Mythology» показує, як теоретичні пояснення метафори, здається, неминуче спираються на метафори. Деякі теоретики навіть прийшли до парадоксального висновку, що мова є фундаментально образною і що те, що ми називаємо буквальною мовою, складається з фігур, образна природа яких була забута. Наприклад, коли ми

говоримо про «розуміння» «важкої проблеми», ці два вирази стають букввальними через забуття їхньої можливої фігуральності [33].

Справа не в тому, що немає різниці між букввальним і переносним, а в тому, що тропи та фігури є фундаментальними структурами мови, а не винятками та спотвореннями. Традиційно найважливішою фігурою була метафора. Метафора трактує щось як щось інше (називає Джорджа ослом або мою любов червоною, червоною трояндою). Таким чином, метафора є версією основного способу пізнання: ми пізнаємо щось, бачачи це як щось. Теоретики говорять про «метафори, якими ми живемо», базові метафоричні схеми, наприклад «життя — це подорож». Такі схеми структурують наші способи мислення про світ: ми намагаємося «кудись дійти» в житті, «знайти свій шлях», «знати, куди ми йдемо», «стикатися з перешкодами» і так далі [33].

Метафору розглядають як основну для мови та уяви, оскільки вона когнітивно респектабельна, а не за своєю суттю легковажна чи декоративна. Однак її літературна сила може залежати від її невідповідності. Фраза Вордсворта «дитина є батьком чоловіка» зупиняє вас, змушує задуматися, а потім дозволяє побачити стосункмедитаи поколінь у новому світлі: стосунки дитини з людиною, якою вона згодом стане, порівнюють із стосунками батька. ставлення до своєї дитини. Оскільки метафора може містити детальне положення, навіть теорію, це риторична фігура, яку найлегше виправдати. Але теоретики також підкреслюють важливість інших фігур. Для Р. Якобсона, як стверджує М. Браян [33], метафора та метонімія є двома фундаментальними структурами мови: якщо метафора пов'язує за допомогою подібності, то метонімія за допомогою суміжності. Метонімія переходить від однієї речі до іншої, яка з нею суміжна, наприклад, коли ми говоримо «Корона» для «Королеви». Метонімія створює порядок, пов'язуючи речі в просторових і часових рядах, переходячи від однієї речі до іншої в межах заданої області, а не пов'язуючи одну сферу з іншою, як це може зробити метафора. Інші теоретики додають синекдоху та іронію, щоб завершити список «чотирьох головних тропів». Синекдоха – це заміна частини цілим: «десять рук» на

«десять робітників». Він виводить якості цілого з якості частини та дозволяє частинам представляти цілі. Іронія протиставляє видимість і реальність; те, що відбувається, є протилежним очікуванням (а якщо піде дощ на пікніку синоптика?). Ці чотири головні тропи – метафора, метонімія, синекдоха, іронія – використовуються істориком Г. Уайтом для аналізу історичного пояснення або, як він це називає, «зайняття»: це основні риторичні структури, за допомогою яких ми розуміємо досвід. Фундаментальна ідея риторики як дисципліни, яка добре виявляється в цьому чотирискладовому прикладі, полягає в тому, що існують базові структури мови, які лежать в основі та роблять можливими значення, вироблені в широкому спектрі дискурсів [33].

За основу теперішніх риторичних напрямів взято класичну концептуальну систему. Античні філософи вміло знали на всіх формах ораторського мовлення, особливо вмінням діяти на свою аудиторію, мистецтвом полеміки та законами логічного мислення. Такі основні параметри має риторичний приклад Сократа:

- змістовий: метою спілкування, яку ставлять собі два мовця є пошук і знаходження правди, що знаходиться в темі розмови та маже бути розкритою до кінця розмови;
- гармонійний: головними цілями розмови, монологу, суперечки є те, що учасники мови бажають досягнути їхніх колегіальних цілей в процесі об'єднання зусиль кожного, а не перемога одного над іншими;
- діалогічний: метою спілкування є нашттовхнення на думу співрозмовника, коли кожен учасник розмови є активним об'єктом своєї мовленнєвої діяльності та думки, але в той же час не маніпулює слухачем, тільки прагне направити його на правильну думку в свою користь [23].

Комунікативно-когнітивні погляди в риторичному дискурсі належать створенню незвичайної мови як системи знаків, функція якої полягає не тільки в способі красномовно висловлювати свою позицію, але найголовніше –

переконувати. Ця система мови є складеною із особливих засобів, які, поєднавшись, здатні здійснювати спеціальну роль при самовираженні, користуючись правилами мови [23].

О. Синчак [23] в своїй праці «Риторичність: повернення риторики в нурт філології» виділяє основну ознаку риторичного дискурсу, яка являється впливом засобів мови, схиленням до певних рішень, змушуванням повірити в сказане. Зміст промов давнини є вже не таким сучасним та актуальним, втім засоби, прийоми та способи, які колись використовували оратори знаходять цікавість серед сучасного покоління. Люди й досі ними користуються. На риторичку в сьогодення звертають увагу, проте вже зараз формується новий тип середовища – інформаційно-комунікативний. Вважається, що до 21 століття комунікативне середовище не дуже привертало увагу науковців в плані досліджень, оскільки люди не мали жодних проблем з комунікацією. Дослідження будь-якого мовного твору є неможливим без врахування комунікативного викладення, адже будь який текст являється розмовою між тим, хто його написав і тим, хто читає і сприймає.

Сліпа пляма сучасної наративної теорії щодо поезії частково має бути пояснена в інституційних термінах, як артефакт спеціалізації. Деякі вчені спеціалізуються на наративі, інші спеціалізуються на поезії, мало хто спеціалізується на обох. Проте існують такі поняття, що ці дві категорії насправді перетинають одна одну: багато віршів зрештою, це оповідання, а багато оповідань є віршами. Крім того, варто сказати, що «багато віршів — це розповіді». Але це поняття різко применшує суть. Насправді більшість віршів до дев'ятнадцятого століття, і багато з того часу, були оповідними віршами. Діапазон оповідна поезія величезна включає всю епічну традицію, первинну та вторинну, усну та письмову, а також середньовічні та ранньомодерні віршовані романси, народні балади та їх літературні обробки, оповідні віршовані автобіографії. Категорія також включає багато ліричних послідовностей або циклів, включаючи багато сонетних послідовностей, а також багато самостійних ліричних віршів без послідовності, які викликають

або натякають на оповідні ситуації, включають оповідні елементи або демонструють певний ступінь «залишкової наративності». Можна піти ще далі і стверджувати, що більшість світових літературних наративів є поетичними. Отже, відносно ігнорування сучасною теорією наративу поезії постає не стільки недоглядом, скільки скандалом [33].

Існує ряд почесних винятків із загального правила сліпоты наративної теорії до поезії. М. Браян [33] згадує Петера Гюна, який провів ціле дослідження програми, у співпраці зі своїми колегами з Гамбурга щодо наративного виміру ліричної поезії (Гюн, «Plotting» і «Transgeneric», Гюн і Кіфер). Крім того, було багато цінних індивідуальних аналізів окремих віршів з перспективою тієї чи іншої версії наративної теорії. Наприклад, Джеймс Фелан, зазначає М. Браян [33] нещодавно проводив досліди та аналізував поезію Роберта Фроста «Home Burial» у світлі риторичної наратології. Тим не менш, навіть у цих випадках потрібно лише трохи ретельного вивчення, щоб переконатися, що об'єктом аналізу є, зрештою, не зв'язок між оповіддю та поезією, а зв'язок між оповіддю та лірикою – що не є однаковими речами [33].

1.3. Лексико-стилістичні особливості поетичних текстів

Поезія є одним з найкращих способів висловлення своїх почуттів та думок. Чим більше поетичних засобів використовує автор, тим більше ефективним він забезпечує поетичному твору. Проте процес опису переживань вважається складним процесом, тому що правильно використані образи є предметом опису дій, персонажів, переживань та місць подій.

З метою встановлення характерних ознак художнього твору, такі дослідники присвячували свої праці, бажаючи дослідити мовне вираження: С. Астахова [3], Н. Неборзіна [43], О. Кузьменко [12], А. Пікалова [18], Я. Романцева [20]. Про питання структурування тексту в художньому стилі можна знайти відповіді в працях С. Сабліної [22], про функції писав М. Руденко [21]. Учені, окрім мови, яку вважають засобом та матеріалом

літератури як мистецтва, не виділяють інших стійких ознак твору. Через мовну форму у вигляді тексту ми можемо виокремити художні твори, які здатні поєднувати емоційну та логічну інформацію, художню виразність, об'єктивний зміст та естетичні засоби [5].

Поезія – різновид художнього твору, факт мови та реалізація її системи [5]. Як правило, поетичний текст піддається основним правилам вживаної мови, але ще певні мовні обмеження все-таки на нього накладені. Вони пов'язані з процесами віршування: 1) письменники поетичних текстів мають дотримуватися метрико-ритмічних норм; 2) організованість при написанні поетичних текстів має відповідати римованим, лексичним, фонологічним та ідейно-композиційним рівням [26].

Дослідники вважають, що визначальна функція при написанні тексту вірша належить лексико-синтаксичним повторам слів і словосполучень – просаподосис (повтор слів на початку і в кінці одного і того ж вірша), анадиплосис (підхоплення, здвоювання, стик), подвоєння. Анадиплосис використовується для зміцнення смислових зв'язків між віршованими рядками, тим самим роблячи внутрішній текст і смисл більш потужним. Раніше анадиплосис мав значення і слугував тільки повтором слів в межах судніх віршованих рядків, проте деякі твори свідчать інакше. Досліджуючи цю стилістичну фігуру, зрозуміли, що вона має значно більші, розширені потенційні можливості свого функціонування [9].

Основною функцією використання стилістичних засобів є підкреслення, виділення основної думки з метою приховання непристойних та небажаних думок, збагачення та підкреслення краси мови та орнаментального прикрашення. Тропи та фігури викривають творчу індивідуальність автора. Відомі риторичні 18 ст. припускалися такої думки, що неможливо повністю зрозуміти внутрішній світ автора, якщо ти не знаєш чим особлива кожна стилістична фігура і троп написаних ним текстів.

Варто наголосити на тому, що стилістичні форми досліджувалися мовознавцями з різних точок зору: граматичних аспектів, структурного оформлення та стилістичних властивостей. Вчені-дослідники вивчали специфічні особливості стилістичних фігур і тропів в різних стилях, в їхніх текстах.

Зі стилістичної точки зору, лексика умовно є поділеною на стилістично-нейтральну та стилістично-забарвлену (І. Сметана [24], Л. Близюк [5], О. Тележіна [26]), підтвердження чому знаходимо в енциклопедіях, лінгвостилістичних словниках та підручниках. Лінгвістичний словник української мови дає таке визначення поняттю стилістично-забарвленої лексики – це «слова, що несуть на собі відбиток різних функціональних та експресивних стилів [23].

Спілкування в офіційному, поетичному або літературному середовищі вимагає використання літературних слів, а розмовною лексикою люди слугуються в неофіційних, щоденних ситуаціях. Колоквіалізми, тобто неформальні слова, мають відтінок неофіційний, буденний.

Серед емоційних слів часто зустрічаються такі, що належать до так званого спрощеного стилістичного відтінку: жаргонізми, діалектизми, колоквіалізми, сленгізми, вульгаризми. Вживання таких слів у промовах служить певним прагматичним цілям, створює жвавість і ясність живих промов. У літературній лексиці вони завжди мають синоніми, а тому є другорядними й виразнішими за звичайні назви предметів, здатні викликати емоційне ставлення до себе, їхня експресивність ґрунтується на образах.

Варто пам'ятати про те, що відтінкове забарвлення слова, або ж іншими словами – конотація, також має неабиякий вплив на вжиток того, чи іншого слова. Через конотацію слово вирізняється, будучи поміж нейтральної лексики. Через це логічним стає питання, яке стосується експресивно-стилістичного забарвлення, а не функціонально-стилістичного різноманіття лексики. Зовсім логічним є те, що емоційне забарвлення є відношення людини

до об'єкта мови, тому колоквиальна лексика не завжди відділяється від правильного літературного стилю. Тому можна дійти висновку, що суб'єкт, висловлюючи власну думку, наповнює цей стиль емоційно, використавши стилістично-марковану лексику [21].

Лексика стильових маркерів – це насамперед використання мовної експресії та наявність різноманітних художніх засобів, таких як багатозначність, метафора тощо. Це особлива мовна частина неповторності народу, яка об'єднує як вікову, так і соціальну прошарки суспільства. Життя людей відображається в лексиці стилістичних маркерів, тому ми можемо віднести його до універсальності мов [21].

Непристойність (нецензурні слова, нецензурні вирази) або обценна лексика (від лат. *obscenus* — не пристойний, аморальний) — фрагмент лексики лайливих слів у різних мовах, у тому числі вульгарності (непристойні, огидні, нестерпні, вульгарні), лайливі слова, що часто виражають спонтанні вербальні реакції на несподівані (як правило, неприємні) ситуації [31, с.63]. Лінгвісти відокремлюють поняття стилістично маркованих слів від нецензурних слів, хоча в повсякденному спілкуванні під стилістично маркованими або ненормативними словами насправді розуміються нецензурні слова. Це лише одне з цих двох мовних явищ.

Під словом «обценна лексика» в англійській культурі розуміють нестандартні, нецензурні та образливі вирази [32, с.102]. Сучасне суспільство вважає вживання нецензурних слів у мовленні грубістю та непристойністю, оскільки це, як правило, пов'язане з приниженням людини та вираженням негативних особистих емоцій. У цьому випадку лайка має форму усного слова, можливо, супроводжується жестами, які також вважаються образливими.

Розбираючи питання нецензурних слів в англійській мові, слід зазначити, що важливу роль відіграє особисте сприйняття кожної людини. Для одних людей слово 'crude' є грубим, а для інших більш образливими вважаються слова 'damn' або «puke» [46]. Важливо також пояснити, що люди,

які вживають нецензурну лексику у своїй промові, не завжди мають намір когось образити, найчастіше це просто вираження сильних негативних емоцій (наприклад, сильної огиди). Деякі люди можуть використовувати ненормативну лексику як гумор.

Деякі нецензурні вирази прийшли в англійську з англосаксонських або скандинавських мов через позначення функцій організму та назв частин тіла. Їй почали вважати тими, що можуть образити тоді, коли в Англію латинські та французькі вирази були принесені норманами [34, 22].

Стилістично маркована лексика сформована за правилами національної мови та законами її розвитку, так як є її частиною та відображає певні норми. Часто така лексика запозичується з інших мов. Безліч таких слів утворюється при метонімічних та метафоричних перенесеннях значень слів на українську мову з різних інших.

Основним прийомом поповнення мовної лексики лексикою стилістичного маркера є семантична деривація, результатом якої є розширення семантичного обсягу літературних стандартів за рахунок появи в літературних нормах просторічних семантичних варіантів лексики [8]. Варто відзначити, що ця закономірність не випадкова. Ненормована лексика в основному формується на основі германських кореневих слів. Таким чином, походження так званих етично «недоцінних» слів (другорядних одиниць номінації) здебільшого збігається з походженням літературних норм, а вживання цих слів має переносне, занижене значення, що характеризує всю стилістичну лексику. [37, 51]. Під лексикою літературних норм слід розуміти «мову-зразок», норми якої вважаються загальнообов'язковими та прийнятними.

Взагалі всі нецензурні вирази можна умовно розділити на дві категорії: ті, що можна вживати самотійно, і ті, що вживаються лише в складних конструкція речень [38, 81].

Стилістично маркована лексика є різнобарвною. В ній зустрічаються діалектна лексика, жаргони, лайка та лексика-табу. Її поділяють на розмовну лексику та просторічну [39, 58].

Розмовна лексика використовується в неофіційних ситуаціях і природному мовленні. Залежно від контексту, вимовлені слова можуть мати як позитивні, так і негативні конотації щодо предмета, про який йде мова.

Існують також стилістично марковані лексичні форми, які мають статус так званих фонологічних мікросистем. Вони входять до складу таких систем, як соціальні діалекти, сленг, професійний і корпоративний (груповий) сленг, міські напівдіалекти (типу «кокні» і «скаузен»). Існують окремі регіональні діалекти, які не пов'язані зі сленгом чи ненормованою лексикою.

У зв'язку з багатоаспектністю та багатозначністю свого поняття, стилістична маркерна лексика потребує класифікації, тому Т. Харлі Девідсон [37] виділяє наступні категорії:

- фамільярна лексика, яка відзначає легковажність, «несалонність» висловлювань, як правило, у спілкуванні зі знайомими;
- вульгарна лексика, яка підкреслює непривабливі поняття; вульгарна лексика, у якій слова вживаються в прямому значенні;
- лайка, яка не має позитивної конотації, проте розмите, неясне значення;
- нецензурна лексика, яка має на увазі слова, які є забороненими, знаходяться під табу у адекватному суспільстві [37, 188–189].

Проте класифікація за ступенем «заниження» англійських лексем децю інша. С. Вруман [47] у свою чергу поділяє: грубі слова, зневажливі слова, зневажливу лексику, розмовну лексику [41, 54].

У своїх працях М. Навальна класифікує нестандартну лексику англійської мови на: сленг, вульгаризми, колоквиалізми та жаргон [42, 114].

Крім того, як зазначають дослідники, хоча існують значні труднощі у визначенні того, чи є слово чи фраза «низькою» розмовністю, «низька» розмовність і вульгарність займають протилежні полюси у складі стилістично маркованої лексики, і, навпаки, легко визначити вульгарність [42, 115].

Тому при класифікації лексичних елементів, що розглядаються в нашій роботі, слід передусім спиратися на лексичні маркери, зазначені в лексиці стилістичних маркерів, до яких належать елементи, віднесені семантично до метафор (сленг, жаргон тощо), а також на основі маркерів заниження (неввічливість, грубість, жаргонізми тощо), зневажливі та інші слова) елементи для класифікації.

Метафора вважається основою поетичного дискурсу, поруч з фонетичними засобами та ритміко синтаксичними. Синтаксичний аспект є одним з найважливіших способів утворення поетичної метафори. Д. Цолін [28] вказує на М. В. Тростникова, який вважає, що основою граматичної метафори є «оригінальний морфологічний і / або синтаксичний лад поезії, який утворює в поетичному тексті особливу образну структуру, паралельну до семантичної і незалежну від неї» [28]. Синтаксичні засоби, які слугують утворенню граматичних метафор бувають такими: 1) замовчування як резонна незавершеність думки; 2) безсполучникові фрази, які додають динамічності, стислості, короткості; 3) інверсія; 4) полісиндетон; 5) обрамлення; 6) плеоназм. Розрізняють та аналізують ще синтаксичну метафору, яка допомагає описати поетичний образ, спираючись на особливі синтаксичні структури [28].

Варто зазначити, що колоквіальна лексика так само широко вживається в текстах поезій. Колоквіалізми – це «розмовні слова, які, як правило, використовуються в усній, здебільшого діалогічній мові, володіють функціонально-стилістичним значенням, входять до лексико-стилістичної парадигми та містять компоненти експресивного, емоціонального й оцінного значення» [50, с. 110]. Цікавою є статистика, яка стверджує, що лексичний фонд англійської мови вміщає до 10% колоквіалізмів. Це свідчить про те, що

вони мають немалий відсоток вживаності та відіграють важливу роль в системі стилістично-маркованої лексики.

Колоквіалізм - це слово або вираз, що становить неформальний стиль мови, який люди використовують у невимушеній розмові. Слово походить від латинського «colloquium», що означає «розмова». При повторному вживанні певні слова та вирази набувають розмовного значення: наприклад, слово «wicked» означає «злий (evil)», але воно також може означати «неперевершений». Наприклад, «the film was wicked – фільм був неперевершеним» [22]. Отже, письменники використовують колоквіалізми, щоб додати своїм творам автентичності.

С. В. Сабліна [22] у своїй роботі «Специфіка звукозапису й графічних засобів стилізації у творах молодих поетів третього тисячоліття» зазначає, що особливими рисами по використанню фоніки, у своїх роботах визначаються поети нашого часу. Вони неминуче використовують рефрени, видами яких є анафори, алітерація, асонанс. Через використання цих фонографічних засобів, поезії стають більш легкими для читання, запам'ятовування та сприйняття. Ці засоби виконують стилістичну та віршувальну функції. Ця дослідниця робить висновки, поети використовують алітерацію як свій творчий метод, оскільки багато текстів є побудованими на використанні одного якогось звука, який поети виділяють графічно: «Годі твоє старе дзеркало бачило їх / і говорило з кожною з фарб / імітуючи звуки: / зззззззз казало воно зеленому кольорові / ссссссс казало синьому» [22].

Ще одним інструментом звукозапису у поезіях молодих митців постає лексична анафора: *Тобі одній, намріяна царівно, / Тобі одній дзвенять мої пісні, / Тобі одній в моєму храмі дивно / Пливають молитви і горять огні* [2]. Як бачимо на цьому прикладі, анафора робить поезію М. Рильського ритмічною та зв'язує між собою строфи, створюючи неповторний ідіостиль поета.

Поети сучасності завзято використовують різні види анафори (строфічну, лексичну, синтаксичну та ритмічну). Нерідко буває так, що саме анафора привертає до себе увагу має в собі ідею вірша [19].

Повтори, як фонографічні засоби, своїм художнім призначенням мають створення гармонії, отже виконують естетичну функцію так само як і вирішують складні завдання стилістики [19]. За смислові функції в поетичних творах відповідає звукопис. Він сприяє виділенню логічно важливих слів, мотивів, художніх образів, тем. В цьому допомагає монофон, який вважається прийомом вживання слів, які мають однаковий звук на початку слів (*крізь квіти квітника конвалія, собор сосни, розколупуєш рану в руці*), а також логогриф, який є видом шаради – загадки, де слова мають інше значення, коли переставляються або опускаються склади чи літери: вони її роздягають / вони її розглядають / вони розлягаються / злягаються / лаються [19]. Як виявляється, молоді українські поети часто вживають різні види фонетичного повтору у власних творах, то му їх можна вважати функційно важливим виражальним прийомом. При їх використанні, поезія набуває нові смисли, текстам яких надано особливу виразність та додаткове емоційний та експресивний відтінок [19].

Анафора, яка вважається видом повтору і засобом організації поетичного тексту, виконує в ньому композиційну роль. Анафора, тобто єдинопочаток, є фігурою мови, яка формується завдяки повтору якихось звуків, виразів, слів, синтаксичних конструкцій на початку строф вірша. Повтор не тільки слугує структурній організації тексту, він ще й надає нових відтінків значенням контексту [26, 57].

Б. Антонич [35] свої тексти урізноманітнював анафорами, які увиразнювали, звукосемантично ущільнили роботи, насичили його звуковими асоціаціями: Дзюрчить, дзижчить, дзюрчить, дзирчить вода...[23, 51]. Наведений приклад є анафоричним повтором звуку [дз], який чітко передає шум води. Анафоричні повтори призводять до збільшення семантичного

обсягу мовних одиниць, а також до внесень у вислови нових художньо-образних відтінків, посилення впливу інших мовностилістичних прийомів.

Семантично близькою до анафори, але тим самим протилежною їй щодо розташування в рядках віршів є епіфора (єдинокінець), яка утворюється завдяки повторенню мовних сполук у закінченнях рядків поезії, речень, строф, розділів, абзаців [11].

Багато інших лексико-стилістичних засобів використовують автори в своїй поезії, щоб зробити їх більш колоритними та неповторними. Серед них виділяємо такі:

Метонімія – акт посилення на щось за допомогою слова, яке описує одну з його якостей або особливостей [34]. Говорячи простою мовою, метонімія — це фігура мови, яка змінює назву одного предмета на інше споріднене слово. Це літературний прийом, який зазвичай використовують для додання інтересу та настрою тексту. Це також дозволяє авторам змінювати спосіб висловлення речей або додавати відчуття конкретного до абстрактних понять [45].

Метонімію також можна використовувати, щоб додати елемент думки письменника, позитивної чи негативної, щодо поняття чи об'єкта. Якщо письменник використовує метонімію, це може бути спробою вплинути на думку аудиторії. Таким чином, ефект є суб'єктивним і базується на кожному досвіді концепції та «прийнятті» ідей письменника [45].

Метонімія дає письменникам можливість пофантазувати. Це форма літературного символізму, яка запрошує читача/слухача візуалізувати концепцію, яка стосується іншої форми. Його також можна використовувати, щоб передати глибший зміст або додати акцент. Метонімічні фрази часто набагато простіші та коротші, ніж повне пояснення. Прикладом може бути відома фраза «перо сильніше за меч» ('the pen is mightier than the sword'). Це набагато стисліше та ефектніше, ніж пояснювати, як писати про ситуацію, щоб вплинути на думку [45].

Метонімія може мати потужний вплив на аудиторію, а також її використання може бути цікавим. Вона може виражати позитивну чи негативну думку про об'єкт чи концепцію. Якщо аудиторія резонує з тим, як досвідчений письменник використовує метонімію, вони можуть вважати слова такими, що запам'ятовуються, на їхні власні думки можна навіть вплинути – вона може змінити чиєсь сприйняття [45]

З іншого боку, якщо аудиторія вважає, що метонімія використовується неналежним або шкідливим способом, вона може негативно ставитися до автора чи оратора. Метонімією слід володіти лише вміло та виважено [45].

Метонімію також можна використовувати, щоб підкреслити характеристику або підсилити аспект чогось. Це може дати нам оригінальний, цікавий і творчий спосіб щось сказати. Наприклад, якщо ми називаємо когось, хто любить автомобілі, *petrol head*, то ми підкреслюємо, що їм подобаються транспортні засоби та швидкість. '*Petrol head*' (бензинова голова) нагадує про швидкість і механічні характеристики. Це має набагато більше творчого впливу, ніж просто сказати, що хтось любить машини [45].

Епітет – прикметник, доданий до імені людини або фраза, яка використовується замість нього, як правило, для критики або похвали [34]. Епітет – емоційно-оцінне або експресивно-уявне визначення (атрибут) якогось денотата. В епітеті є сема, яка позначає суб'єктивне ставлення мовця до предмета мовлення (бідна мати – овдовіла мати). Важливо розрізняти логічні атрибути та власне епітети. Логічні атрибути предметні і неоцінні (круглий стіл, зелені луки). Власне епітети суб'єктивно-оцінні, переважно метафоричні. Ці кваліфікації роблять епітети експресивними (дикий вітер, гучний океан) [35].

Епітети можна класифікувати на основі їх семантичних і структурних властивостей. Семантично епітети поділяються на дві групи: епітети, пов'язані зі зміненими іменниками, і епітети, не пов'язані зі зміненими іменниками. Асоційовані епітети вказують на типові ознаки предметів, які вони описують.

Такі типові ознаки передбачаються значенням самих іменників: якщо ліс, то – темний, якщо сльози, то – гіркі. Безсполучникові епітети надають предметам такі властивості, які їм не властиві, в результаті метафори постають свіжими, несподіваними, виразними: безголосі піски, безпорадна самотність [35].

За композиційною структурою епітети можна поділити на:

- 1) прості (прикметники, іменники, частки): напр. Він дивився на них у тваринній паніці.
- 2) складені: виражені складними прикметниками напр. яблуко - обличчяста людина;
- 3) фразові епітети: виражені словосполученнями цитатного типу, напр. Це його ставлення до «зроби сам».
- 4) підрядні епітети: виражені реченнями: напр. Я-не-хочу-робити-це рубка.
- 5) зворотні епітети – складаються з 2 іменників, з'єднаних словосполученням: напр. «тінь посмішки» [35].

Оксиморон – два слова або фрази, які вживаються разом і мають протилежне значення [34]. Оксиморон – це фігура мови, в якій є два слова, навмисно поєднаних один з одним для особливого ефекту, незважаючи на їхню семантичну несумісність і явне протиріччя значення. Цей стилістичний прийом базується на порушенні законів, що регулюють семантичну сполучуваність слів, що створює вплив здивування. Він також надає фразам і словесним зворотам новий зміст, що призводить до розвитку нових понять. Найбільш явна та контрастна опозиція слів, у якій протилежні аспекти є логічно суперечливими, називається оксюморonom. Суперечливе або безглузде повідомлення зумовлене природою оксюморонних виразів. З верхньої поверхні вони, як правило, мають великий сенс і часто є до болю правдивими. Поети та письменники використовують оксюморон у літературі, щоб залучити читачів звернути увагу на явну напругу. Це поширений

інструмент, особливо в поетичних текстах. Це посилює повідомлення красою, кольором, перебільшенням, підкреслення та іронією. Він використовується для створення поетичного, парадоксального, драматичного та суперечливого оточення. Навіть існує таке бачення, що люди використовують оксимору як фігури мови автоматично та несвідомо [31].

Антономазія - залучення слова чи фрази зі значенням, протилежним іншому слову чи фразі [34]. Нині вжито поняття антономазії, яка є складним і багатогранним явищем лише для того, щоб описати його як методологічний інструмент, і традиційно антономазія розглядалася як метафора ототожнення предмета з оригінальним значенням імені (наприклад, цитування Отелло замість ревнивої людини). У цьому зв'язку з цим важливо розглядати антономазію в більш широкому сенсі як процес і результат людського характеру діяльності. Такий підхід дозволяє поглиблено вивчити явище антономазії в мовленні та мові. Спрощуючи це, ми можемо сказати, що антонімія - це риторичний спосіб дати ім'я або назву, яка належить комусь або чомусь. Наприклад, коли ми чуємо ім'я Махатма Ганді, перше, що вражає нашу свідомість є переносним значенням «Батько народу» [32].

Антономазія може дещо відрізнитися залежно від часу використання. Раніше антономазія використовувалася для позначати членів суспільства, оскільки часто імена людей асоціювалися з їхніми професіями. У давні часи антономазія використовувалася, щоб дати сильні імена сильним воїнам або негативні імена слабкій, неслухняній людині. Наприклад, у «Отелло» англійського письменника Шекспіра згадується дуже ревнивий чоловік, або ім'я «Яго» в цьому творі описувалося як зла людина. Історично антономазію можна розділити на дві групи: перша – це антономази, що утворилися і використовувалися в минулому. Приклади: Аристотель (філософ); друга – це антоніми, які виникли і вживаються сьогодні: людина-павук (хоробрий), тарзан (дикий). Антономазія регулярно вживається в поезії з давніх часів. Цей тип слів використовувався в давнину. Грецька поезія включала божественні

вислови, імена богів або відомих героїв, і ці джерела є одними з перших поетичних творів використовувати троп. Стародавні оратори використовували антономазію для прикраси мови, посилення її образності, виразності та переносне значення. Використання загальних назв замість власних також пов'язане з уникненням повторів одного імені, уникаючи справжніх імен, які неможливо назвати [32].

Зевгма – використання мови, в якій слово, яке має більше ніж одне значення, використовується з одним значенням в одній частині речення та з іншим значенням в іншій частині речення, зазвичай для того, щоб створити гумористичний ефект [34].

Гіпербола – спосіб говорити або писати, завдяки якому хтось або щось звучить більше, краще, більше тощо, ніж воно є насправді [44].

Алітерація – використання, особливо в поезії, одного звуку або звуків, особливо приголосних, на початку кількох слів, які знаходяться близько один до одного [34]. Алітерація як результат майстерності поета, а також сформована цією майстерністю структура поетичного тексту відображає природу вірша і стає джерелом естетичного задоволення. Відповідність алітерації мовним одиницям вірша збільшує його здатність служити елементом формули. У результаті читач відчуває нові яскраві й емоційні відтінки художнього мовлення. Зміст стає стислим відображенням ліричного хвилювання та враження: за враженнями, створеними алітерацією окремих звуків, можна сказати, що особлива мовленнєва структура віршів є постійним супутником поезії і стилістичні фігури виділяються у творчості кожного поета певними відтінками. Дійсно, традиційне розташування схожих звуків у віршованих рядках, традиційна організація поетичних уривків не перешкоджає новизні змісту. Традиційна алітеративна позиція звуків у поезії виглядає свіжо і не спрощує авторських поглядів на об'єкт опису чи похвали. Зовнішні ознаки вірша припускають зв'язок вірша і поетичної вартості. Міжрядкові алітерації в зразковому вірші пов'язують не лише зовнішню

форму, а й загальний стильовий та емоційний контекст. Таким чином, повтор окремих звуків на фоні інших звуків представлений у поєднанні близькості й контрасту артикуляції, що забезпечує «багатство звукової палітри вірша». Така манера написання віршів передбачає особливу увагу до глибини художнього змісту. Єдність духу і змісту, що передається предметом опису, підноситься на новий рівень художнього відкриття [40].

Лінгвістична поетика однозначно підтверджує той факт, що повторення звуків у вірші «створюють як драматичне, так і психологічне напруження, а також драматизують і сприяють створенню сценічної напруги». Сильне й насичене враження викликає у читачів використання в його творах алітерацій, що відповідають змісту й духу вірша. Цікаво відзначити, що ставлення, створене однорідними звуками, дає нам барвисті прояви сприйняття поета та забезпечує прекрасний потік звуків, який уособлює дух вірша. Алітерація невіддільна від загального духу й мотивів ліричних віршів. Несучи думки і почуття, вони також стають головною умовою урізноманітнення форм, жанрів і стилів. Алітерація в ліриці створює різноманітні відтінки аналітично-психологічного стилю, збагачуючи ідею поезії. В інтонаційно-настрєвому плані вірш також набуває різноманітних якостей. Повторення звуків залишається в пам'яті як яскраве вираження чуттєвих рис образів у поезії [40].

Асонанс – схожість у звучанні двох складів, розташованих близько один до одного, утворених однаковими голосними, але різними приголосними (наприклад, «back» і «hat»), або однаковими приголосними та різними голосними (наприклад, «hit» і «hat») [34]. Асонанс - це повторюваний звук або повторення схожого чи однакового голосного звуку. Оскільки асонанс залежить від звуку, а не від написання, його можна виявити тільки на вухо. Асонанс не використовується так свідомо, як алітерація, але він має однакові функції: мелодійність та купідкреслення важливого. Сьогодні багато студентів не розуміють особливостей асонансу в поезії.

Рефрен – коротка частина пісні чи вірша, що повторюється, особливо між куплетами (окремі частини) [34].

Консонанс – поєднання звуків або музичних нот, які приємні, коли їх чути разом [34].

Символізм – вид мистецтва та літератури, розроблений наприкінці 19 століття, який намагається виразити ідеї чи стани розуму, а не відобразити реальний світ, використовуючи силу слів і образів [34]. Певні образи, відтворені у творах мистецтва, можуть набувати символічного значення за двох умов. По-перше, з точки зору традиційного символізму, образ символ є усталеним, органічно пов'язаним з певним об'єктом, переважно природним, який за своїми основними характеристиками має подібність з проявами цінностей життя людини. По-друге, об'єкт, який зображується, не має жодних символічних значень, або його смисл є ослабленим і забутим. Коли ми зображуємо об'єкт, то він стає набувати деякі символічні значення. Такі значення-символи являються індивідуально-авторськими. Тобто вони виникають поза загальною традицією і є результатом авторської інтенції до узагальнення та поглиблення смислової перспективи зображуваного об'єкта. Однак "код перекладу" символів часто виходить за межі матеріального тексту або ледь узагальнюється загальною структурою тексту. Цей код іноді шукають в інших текстах того самого або різних авторів у межах поетичної традиції. Умовність або принаймні повторюваність символу полегшує його інтерпретацію [34].

Персоніфікація – опис об'єкта або ідеї так, ніби вони мають людські характеристики [34]. Персоніфікація — це літературний прийом, який передбачає приписування людських якостей або характеристик нелюдським речам, таким як неживі предмети, поняття або абстрактні ідеї. Ця фігура мови є формою метафори, у якій людські атрибути, емоції чи дії приписуються нелюдським істотам, щоб створити більш яскравий або пов'язаний опис.

Персоніфікація часто використовується в мистецтві, наприклад у літературі, поезії та образотворчому мистецтві, щоб покращити образність і створити більш привабливий досвід для аудиторії. Він також широко використовується в рекламі та маркетингу для створення більш емоційного зв'язку між аудиторією та продуктом або послугою, що рекламується [42].

Антропоморфізм — це пов'язане з персоніфікацією поняття, у якому нелюдським речам надають людських якостей або характеристик, але це ширший термін, який охоплює ширший спектр явищ. Персоніфікація — це особливий тип антропоморфізму, який передбачає приписування людських якостей нелюдським речам.

Персоніфікацію можна використовувати для опису як матеріальних, так і нематеріальних речей, таких як фізичні об'єкти, емоції та абстрактні поняття. Наприклад, дерево можна персоніфікувати як «танцююче на вітрі» або «шепоче птахам таємниці». Так само любов може бути уособлена як «жорстока коханка» або «теплі обійми» [42].

Підсумовуючи, персоніфікація — це потужний літературний прийом, який дозволяє письменникам і художникам створювати більш яскраві та привабливі описи, приписуючи людські якості нелюдським речам. Це форма метафори, яка може використовуватися для опису як матеріальних, так і нематеріальних об'єктів, і зазвичай використовується в мистецтві та рекламі для створення більш емоційного зв'язку з аудиторією [42].

Рима – слово, останній звук якого збігається з іншим словом [34]. Рима — повторення однакових або схожих кінцевих звукосполучень слів. Слова, що римується, зазвичай розташовуються на рівній відстані одне від одного. У віршах вони зазвичай розміщуються в кінці відповідних рядків. Тотожність і особливо подібність звукосполучень може бути відносною. Наприклад, ми розрізняємо повні та неповні рими. Повна рима передбачає тотожність голосного звука і наступних приголосних звуків у наголошеному складі, як у *might, right* – непотрібний, безтурботний. Коли є тотожність наголошеного

складу, включаючи початковий приголосний другого складу (у багатоскладових словах), ми маємо точні або однакові рими. Неповні рими представляють більшу різноманітність. Їх можна поділити на дві основні групи: рими на голосні та рими на приголосні. У голосних римах голосні складів у відповідних словах однакові, але приголосні можуть бути різними, як у *flesh— fresh—press*. Навпаки, консонантні рими демонструють узгодженість приголосних і розбіжність голосних, як у *worth—forth*. Складну риму можна порівняти з тим, що називається *e u e-r h u m e*, де літери, а не звуки ідентичні, як у *grave – have, brood – flood, prove – love*. Безперервність англійського вірша проявляється також у збереженні деяких пар слів, які колись були римованими. Але за аналогією з цими парами було створено нові рими для очей, і модель тепер функціонує разом із римами для вух. За способом розташування рим у строфі викристалізувалися певні моделі, наприклад:

1. куплети – коли римуються останні слова двох послідовних рядків. Це зазвичай позначається *aa*;
2. потрійні рими—*aaa*;
3. перехресні рими—*abab*
4. обрамлювальні або кільцеві рими — *abba* [43].

Ритм у мові обов'язково вимагає протиставлень, які чергуються: довгий – короткий, наголошений – ненаголошений, високий – низький та інші контрастні сегменти мови. Деякі теоретики стверджують, що ритм можна сприйняти лише за випадкових відхилень від регулярності чергування. Тому ритм у вірші як визначається як поєднання ідеальної метричної схеми та її варіацій, варіацій, які регулюються стандартом. Є, однак, певні випадки у віршах, коли ніякі відхилення не допускаються, а ритм вражає слух своєю суворогою регулярністю. Це випадки, коли ритм сприяє сенсу. Слід уточнити, що метричний або акцентний ритм, який є внутрішньою і неодмінною властивістю вірша, є випадковим у прозі, яка за своєю суттю є ритмічною.

Прозовий уривок, вставлений у твір, написаний віршами, прийом, який так люблять деякі поети, має своє значення в гострому протиставленні двох способів вираження: ритмічного проти аритмічного [43].

Найпомітніші ритмічні схеми в прозі засновані на використанні певних стилістичних синтаксичних прийомів, а саме переліку, повтору, паралельної побудови (зокрема, рівноваги) і перекісів.

У поезії виділяють сім основних типів образів.

Зорові образи. За допомогою цієї форми поетичних образів поет виражає бачення читача, описує те, що бачить мовець або оповідач у вірші. Такі зображення можуть включати колір, яскравість, форму, розмір і малюнок. Щоб дати читачам інтуїтивне відчуття, поети часто використовують метафори, порівняння або персоніфікацію [36].

Слухові образи. Ця форма поетичних образів звертається до слуху або голосовий досвіду читача. Це може включати музику та інші приємні звуки, високі звуки чи тишу. Окрім опису звуків, поети можуть також використовувати звукові засоби, наприклад звуконаслідування або слова, що імітують звуки. Задля відчуття слухання при читанні певного вірша [54].

Смакові образи. У цій формі поетичних образів поет звертається до смаку читача, який описує, що подобається мовцеві чи оповідачу вірша. Він може бути солодким, кислим, солоним або гострим. Найефективніше це тоді, коли поетом описується смак, який знайомий читачу, тобто він його раніше відчував і зараз здатен згадати з чуттєвої своєї пам'яті [36].

Тактильні образи. У цій формі поетичних образів поет звертається до відчуття дотику читача, щоб описати почуття реципієнта вірша до власного тіла. Це може включати температуру, текстуру та інші відчуття тіла [36].

Нюхові образи. За допомогою цієї поетичної образності поет звертається до нюху читача та описує те, що вдихає автор вірша. Він може містити приємний або неприємний запах [36].

Кінестетичні образи. У цій поетичній образності поет звертається до почуття руху читача. Це може включати раптове відчуття посмикування під час керування транспортним засобом, повільної ходьби або зупинки, і може стосуватися руху мовця/оповідача вірша або об'єктів навколо нього [36].

Органічні образи. Цей образ поет використовує для вираження своїх внутрішніх переживань, таких як почуттів, втоми, голоду і спраги. Поет може вдаватися до опису внутрішніх емоцій, таких як страху, любові та відчаю [36].

Автори та перекладачі інколи свідомо використовують цілі серії, включаючи різноманітні стилістичні прийоми, які роблять текст більш виразним і емоційним.

Медитація вийшла за межі релігії, щоб стати глобальною в інших сферах соціальної практики, включаючи світські та духовні, але не релігійні контексти. Концептуальна метафора, запропонована Лакоффом (1993), була описана як потужний механізм для полегшення передачі досвіду від першої особи, пов'язаного з релігійною та мирською споглядальною практикою, включаючи медитацію та просвітлення, як повідомлялося в кількох дослідженнях. Незважаючи на відокремленість духовного, але не-релігійного руху від інших сфер практики, питання про те, як метафора використовується в дискурсі про медитацію в рамках цієї перспективи, не розглядалося [36].

Розширення медитації в нерелігійних і недуховних дисциплінах також стало пов'язане з розвитком здібностей усвідомленості. Спочатку уважність привернула увагу спеціалістів із психічного здоров'я та наукових звітів підтвердження його переваг незабаром проклало шлях для його соціального розширення. У наш час уважність медитація широко поширена в загальному професійному, освітньому та медичному контекстах. Цей інтерес до медитативних практик також досяг сфери лінгвістики, де деякі дослідження проаналізували дискурс практиків усвідомленості у світських контекстах, таких як та інші, які торкнулися релігійних сфер, вивчаючи мовою, яку

використовують буддійські вчителі (Дж. Грація [36]) для пояснення основ медитації непосвяченим

Висновки до першого розділу

В цьому розділі нам вдалося дослідити підходи до тлумачення поетичного дискурсу. Нами було виявлено, що питанням дискурсу присвячують багато праць науковці, проте поетичний дискурс не є широко дослідженим на сьогоднішній день. Авторів вдається створити поетичний текст таким чином, щоб читач, аналізуючи текст, міг інтерпретувати його, розглядаючи значення слів. Тому аналіз в даному випадку відіграє вагомую роль у розумінні написаного. За допомогою вивчення слів та їх смислового значення, можна зрозуміти, що у поетичних текстах використовується розмовна мова.

В розділі ми проаналізували жанрові характеристики поетичного дискурсу. Жанрова різноманітність не менша важлива при дослідженні поезії. Було з'ясовано, що автори, створюючи жанри, вдаються до маніпуляцій загальних умов, щоб досягнути бажаного. Англomовний поетичний дискурс є жанром молодіжної культури, яка має лінгвістичну та екстралінгвістичну специфіку. Було зазначено, що існує гімнологічний, риторичний, медитативний та наративний дискурси.

Також ми виявили лексичні та стилістичні особливості поезій. Лексика, як було досліджено, має найвагомий вплив на внутрішній світ людини. Правильно підібрані слова викликають певні емоції в кожного, тому головним завданням автора є створити такий потужний текст, який би міг вплинути на читача. Досліджено, що англomовні тексти мають стилістично марковану лексику. Особливо багато де можна зустріти колоквіалізми. Головною функцією їх є стилістична. Для створення опису так як і для відтворення образу героїв автори використовують метафори. Вони, ці тропи, служать для відтворення образу героїв, який слухач або читач може зрозуміти на

інтуїтивному рівні. Було зазначено також, що метафори створюються за допомогою комбінації простих слів.

РОЗДІЛ 2

ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПОЕЗІЙ РОБЕРТА ЛІ ФРОСТА

2.1. Класифікація лексичних одиниць у поетичних текстах збірок Роберта лі Фроста

Провівши лінгвістичний аналіз одиниць у текстах поезій письменника Роберта Лі Фроста, ми виокремили та проаналізували колоквіалізми, їхні функції у текстах та моделі створення.

Нами було досліджено, що фонографічні засоби, а саме: анафори, епіфори, алітерація та асонанс були створені автором з метою надання текстам ритму.

Колоквіальна лексика повною мірою присутня у текстах поезії Роберта Лі Фроста. Ми дослідили третю книгу віршів «Mountain interval» на наявність колоквіальної лексики, та створили таблицю [див. Табл.1] співвідношення методів у відсотках, а також виявили, що найбільш поширеними методами створення колоквіалізмів є такі: 1) іменник/займенник + 'm, 's, 're (am, is, are); 2) іменник/ займенник + 've, 's, 'd (have, has, had); 3) іменник/ займенник + 'll, 'd (will, would); 4) депрефіксація.

Таблиця 1

Процентне співвідношення між виокремленими методами створення колоквіалізмів в поезіях книги «Mountain Interval» Роберта Лі Фроста

№ групи	Назва групи	Кількість	Процентне співвідношення
1	Іменник/займенник + 'm, 's, 're	100	50
2	Іменник/ займенник + 've, 's, 'd	48	24

3	Іменник/ займенник + 'll, 'd	49	24,5
4	Депрефіксація	3	1,5

Серед методів створення колоквіалізмів переважає *іменник/займенник* + *'m, 's, 're*. Це свідчить про те, що поезії здебільшого автор написав в теперішньому часі. А отже, автор намагається зробити свій текст легким для сприйняття читачем, адже прості конструкції легше аналізуються та запам'ятовуються, а скорочені дієслівні форми надають текстам більш тісної та простої форми. Поезії здаються більш розвантаженими та спокійнішими завдяки вмісту колоквіальної лексики.

За схемою *іменник/займенник* + *' m, 's, 're* (is, are) створені такі колоквіалізми:

But don't expect *I'm* going to let you have them..., *I'm* going to put you in your bed..., *I'm* going to call his wife again.... Ці три приклади скорочень вказують на те, що автор пише про свої наміри зробити щось в майбутньому, адже конструкція *s + to be (am/is/are) + going to* – використовується в неформальному стилі та вказує на те, що автор запланував здійснити свої наміри в найближчому майбутньому.

I'm just as glad..., *I'm* half afraid that's just what she might do..., *I'm* drunk-nonsensical tired out..., *I'm* weary of considerations..., *I'm* not off for anywhere at all..., But *I'm* sure no one ever spread..., *I'm* here—so far—and starting on again..., *I'm* at Cole's. *I'm* late... [66] – скорочені форми простого часу. Автор стверджує те, що відбувається в реальності.

I'm asked if I..., *I'm* reminded... [66] – пасивні форми, які є знаком того, що те, що відбулося, важливіше того, хто робить цю дію.

I'm coming just the same, *I'm* not blaming you [66] – скорочені форми, які використовуються в тривалому часі. Дія відбувається в момент мовлення.

Хоча скорочені форми дієслова *am* і є аналізаторами різних часових конструкцій, проте всі вони виконують функцію мелодійності. Скорочує автор для того, що його поезії швидше читалися і мали прискорений ритм.

It's thus he does it of a winter night... THERE'S a patch of old snow... that's on top... It's almost dark... And it's scarce enough to call... That's what you're so concerned to know!... How dark it's getting... It's something... It's good luck when you move in to begin... It's not so bad in the country, settled down... There's not enough... It's all so much... It's seeming bad for a moment makes it seem... It's nothing; it's their leaving us at dusk... There's that we didn't lose!... There's butter somewhere, too... Let's rend the bread... Let's see you find your loaf... It's a day's work... It's all so much what I have always wanted, I can't believe it's what you wanted, too... It's who first thought the thought... All that's not new in where we find ourselves... [66]

У наведених прикладах присутні скорочені форми *it's*, *there's* та *that's* від повних *it is*, *there is* *that is*, які так само служать для прискорення темпу віршів.

Таку ж функцію виконують і скорочення *'re* від повної форми дієслова *to be – are*: *what you're so concerned to know... They're going... to know we're going to have her... They're not gone yet* [66].

Наступними прикладами будуть колоквіалізми, створені за схемою – **іменник/займенник + 've, 's, 'd**. Серед них зустрічаються такі: *The news of a day I've forgotten / If I ever read it* [66]. Скорочення *I've forgotten* є від повного *I have forgotten*. Вжито для швидкого читання фрази, так як і наступні приклади: *We've got to have the stove (we have got), we've had no one can take from us (we have had)*.

Іменник / займенник + 'll, 'd – широкоживана форма творення розмовних слів в поезіях Роберта Лі Фроста. Це такі дієслівні форми, які вказують на дії мовця, які перетворюються в реальність в майбутньому. *I'll light the fire for company for you / You'll not have any other company* [66]. Поезія є про компанію і поет розповідає про плани свого ліричного героя запалити вогонь співрозмовнику для компанії.

I'd hate to have them know it if I was. / Yet more I'd hate to hold my trees except [66]. Рядки даної поезії мають колоквіальні скорочення *I'd* від повних

дієслів *I would*. Фраза *I'd hate to* має значення *I don't want to do that* – я не бажаю цього робити. Має такі ж функції, як і попередні колоквіалізми – служить для ритміки вірша.

Депрефіксація в поезіях є частим явищем, оскільки зазвичай поезії пишуться в одному стилі, наприклад ямбом, хореем і тому дуже важливо автору дотримуватися певного римування. А один навіть звук *a* в слові *across* вже запобігає правильній ритміці: *'Cross lots, 'cross walls, 'cross everything* [66]. Тому автор мінімізує рядки, видаливши з них оцю букву *a*.

Прикладом колоквіалізмів, які вжито в поезії можуть бути наступні, які нам вдалося дослідити. Вони не належать до груп творення, які були описані раніше. *'The wonder is I didn't see at once./I never noticed it from here before./I must be wonted to it – that's the reason./The little graveyard where my people are!/So small the window frames the whole of it./Not so much larger than a bedroom, is it?/There are three stones of slate and one of marble,/Broad-shouldered little slabs there in the sunlight/On the sidehill. We haven't to mind those./But I understand: it is not the stones,/But the child's mound'* [69]. Нам варто звернути увагу на те, як Фрост імітує обдумливу схему колоквіальної мови. Чоловік каже: *I never noticed it from here before* Потім, використовуючи колоквіалізм, він міркує *I must be wonted to it*. Вірш написано чистим віршем, і фраза акуратно вписується в поезію. За межами сфери драматичного вірша жоден інший поет до Фроста ніколи не вводив у вірш повсякденну модель мовлення. Це було вперше зроблено Фростом. Також фраза є ще одним прикладом колоквіальної *We haven't to mind those*, адже повинна бути *We haven't got a mind*. Ця фраза є діалектною. Cambridge Dictionary визначає діалект як «різновид мови, який відрізняється від інших різновидів тієї самої мови особливостями фонології, граматики та лексики, а також використанням групою носіїв, які відокремлені від інших географічно чи соціально» [34].

Змістовність слів *We haven't to mind those* характерна для діалекту Нової Англії, який все ще живий і здоровий, у Вермонті – жорсткий, різкий і північний акцент. Проте діалектна мова напружується проти метра

(ритмічного візерунка вірша). Щоб поєднати розмовну мову з літературною ритмічно, треба мати хороший слух, а Фросту це вдалося.

Яскраво використано колоквіалізми в таких рядках: *But I might be taught, / I should suppose. I can't say I see how. / A man must partly give up being a man / With womenfolk. We could have some arrangement / By which I'd bind myself to keep hands off / Anything special you're a-mind to name. [60].* Пропонована фраза *I should suppose* є фростіанським відтінком, за яким слідує колоквіальне затвердження *I can't say I see how*. Варто зазначити, що він міг написати *I can't see how*, але йому потрібен був додатковий ямб *say I* для мелодійності. Оскільки фраза нагадує мову та виглядає природно, заповнення рядка виглядає природним. Але є ще одна фростіанська особливість рядка, і це напруга між природним мовленням і шаблоном ямбічного римування. Якщо прочитати рядки вірша, то можна зрозуміти логіку Фроста, який намагається своїми колоквіалізмами зберегти ямбічний наголос в поезії. Якби він використовував літературні фрази, то б втратив, те що зберіг.

Можна прочитати цю строфу *I should suppose. I can't say I see how* по іншому, поставивши наголос на should. Чоловік знає, що йому слід (should) більше знати про досвід дружини. І ми знаємо, що саме так Фрост хотів прочитати рядок, тому що чоловік негайно заперечує, переосмислює, кажучи, що *I can't say I see how*. У цій фразі ямбічний наголос на can't і I. Чоловік уже визначив, що він не може зрозуміти досвід своєї дружини і, ймовірно, не зробить цього. Не I він каже.

Колоквіалізми рядків, виділених курсивом, як і багатьох рядків, сильно впливають на метр. *You may see their trunks arching in the woods. / Years afterwards, trailing their leaves on the ground. / Like girls on hands and knees that throw their hair / Before them over their heads to dry in the sun. / But I was going to say when Truth broke in / With all her matter-of-fact about the ice-storm, / I should prefer to have some boy bend them.* У цьому зразку є лише один рядок, який є незаперечним ямбічним пентаметром («віршований рядок із п'ятьма наголошеними складами» [34]): *Like girl on hands and knees that throw their hair.*

Якщо правильно зрозуміти, то ямбічний зразок втрачається, руйнується в цих рядках, але в інших рядках є правило, за яким треба читати ці строфи. Тут Фрост дозволив собі певні відхилення від правил. Поет дозволяє собі більшу гнучкість, бажаючи закінчити останню стопу хореем: *bend them*, бажаючи варіювати пентаметр, використовуючи два анапести (стопа з двома ненаголошеними складами, за якими йде довгий наголошений склад [34]).

Це відомо, що Фрост вправно підбирав розмовну фразу до метричного рядка, але він також був готовий відхилитися від шаблону, коли формулювання було важливіше ніж метр.

He isn't winter-broken. It isn't play / With the little fellow at all. He's running away. / I doubt if even his mother could tell him, "Sakes, / It's only weather." / He'd think she didn't know! / Where is his mother? He can't be out alone. [75]. У цих рядках є ряд метричних нерівностей, як-от у «*He isn't winter-broken. It isn't play / With the little fellow at all.*». Після *winter-broken* цезура підкреслює неямбічний зразок, який повторюється наголосним зразком *With the little*. В образі матері Фрост вводить грайливий антропоморфізм. Вона говорить єдине справді розмовне слово у вірші «*Sakes*», яке є формою колоквиалізма «for God's sake» або «land sakes». Але мати змушена говорити невимушено, вузлуватим і гномічним стилем: *Sakes, / It's only weather.*», ніби зміна погоди — снігопад — цілком може пояснити непостійну поведінку лоша. Фрост продовжує уособлення в уявній відповіді лошата своїй матері: *He'd think she didn't know!* Це єдиний конкретний вигук у вірші, і він характеризує лоша як свавільну, бунтівну дитину, що гнітиться батьківським контролем.

Іншим аспектом розмовності вірша є його іронічний, глузливо-героїчний тон, щось дуже знайоме в поезії Фроста. Поет, здається, свідомо передає звичайні події сільського життя в епічних термінах. Наприклад, *We heard the miniature thunder where he fled* [66] є комічним у своєму змішуванні великого та малого. Навряд чи грім може бути мініатюрним. Переполох жереба-втікача, який одразу слідує за шестирядковою промовою «Я» в середині вірша, робиться одночасно грандіозним і смішним завдяки

використанню негероїчних деталей: *And now he comes again with a clatter of stone / And mounts the wall again with whited eyes / And all his tail that isn't hair up straight. / He shudders his coat as if to throw off flies* [66]. Незрілий хвіст осляти, який ще не є невеликим, і зображення комахи, тобто мухи в останньому рядку, яке вказує на посмикування коняки, позначають претензію на епічну поведінку, яка суперечить брязкоту каменю та монтуванню стіни з білими очима. Тон поезії навмисне мініатюризуює її юнацького героя, який ще не вміє виявляти величні жести, які він міг би робити.

Інший приклад колоквіалізму ми знаходимо, читаючи рядки наступної поезії. *Warren, I wish you could have heard the way / He jumbled everything. I stopped to look / Two or three times—he made me feel so queer— / To see if he was talking in his sleep. / He ran on Harold Wilson—you remember— / The boy you had in haying four years since* [72]. Фрост використовує розмовну дикцію, наприклад у фразі *he made me feel so queer*, так як дослівно це можна перекласти як: він змусив мене почуватися так дивно, хоч а саме слово *queer* має інше значення: особа, чия гендерна ідентичність або сексуальність не відповідає традиційним уявленням суспільства про стать або сексуальність [34].

В наступному рядку *The boy you had in haying* [76] колоквіалізм *had in* означає *найнятий для косіння сіна*, а не про якісь особисті контакти з ним. Фрост використовує постійне відчуття зміщення, щоб відштовхнути нас від того, що ми очікуємо почути, на особливо драматичну та високохарактеризовану розповідь.

He asked me what I thought of Harold's saying / He studied Latin like the violin / Because he liked it – that an argument! / He said he couldn't make the boy believe / He could find water with a hazel prong – / Which showed how much good school had ever done him. / He wanted to go over that [76]. Ми бачимо, що в даному уривку з поезії є декілька колоквіалізмів.

Because he liked it – that an argument! натякає на почуття вищості Сайласа над простим хлопцем коледжу, який говорить дурні речі. *That an argument* - це

скорочення від *Is that an argument?*, або *Is that a real and thoughtful argument?*. Сайлас вихваляється своїми здібностями лозозірця – знаходити воду за допомогою кривої ліщинової гілки, ворожби, що є інтуїтивним навиком, вищим за просте шкільне навчання.

Which showed how much good school had ever done him [76] – це довгий рядок, уповільнений зневажливим спондеєм *good school* - хороша школа, який має сенс важку долю, яка його спіткала і цьому навчила.

Ритм вірша ніби мчить хвилиною розмовної алітерації «s's». *Under a spell so the wrong ones can't find it, / So can't get saved, as Saint Mark says the mustn't* [71]. Тут так само представлені різні види скорочень, що також характерне для поняття колоквіальної лексики: *can't* (2 р.), *mustn't*. *So can't get saved* — це схоже на розмашисте твердження дитини.

2.2. Фонографічні засоби у поетичних текстах

Досліджуючи поезії американського поета Роберта Лі Фроста, ми звернули увагу, що фонографічні засоби – вагомий компонент будови текстів. Ми досліджували анафору та епіфору, алітерацію та асонанс. Ми виявили, що є три види анафори (лексична, звукова та синтаксична), яка зустрічається при аналізі даних поезій. Було з'ясовано, що граматична, лексична та риторична епіфора відіграє значну роль у створенні рими та мелодійності. Щодо алітерації та асонансу, в поезіях траплялися різні види цих фонографічних засобів. Алітерація та асонанс створюється за допомогою повторів і поодиноких звуків а також дифтонгів.

Анафора – риторична фігура, повторення слова на початку послідовного [46]. В літературі існують різні види анафор: лексичні (повторення слів), звукові (повторення звуків), синтаксичні (повторення конструкцій) [34].

Види **лексичної** анафори представлені в наступних прикладах: *Two roads diverged in a yellow wood, / And sorry I could not travel both / And be one*

traveler, long I stood / And looked down one as far as I could / To where it bent in the undergrowth [74]. Єднальний получник *and* повторюється тричі в чотирьох рядках поезії, тим самим надає дуже тісного зв'язку між рядками.

Сполучникова анафора, виражена єднальним сполучником *and* міститься в наступному прикладі: *And left no trace but the cellar walls, / And a cellar in which the daylight falls, / And the purple-stemmed wild raspberries grow* [76].

Наступний приклад, яким ми досліджували містить анафору, яка виражена артиклем *the*: *The woods come back to the mowing field; / The orchard tree has grown one copse* [76].

She loves the bare, the withered tree; / She walks the sodden pasture lane [76] – лексична анафора у вигляді займенника *she*. Відразу зрозуміло, що ліричний герой в поданій поезії – це вона.

Melt it as the ices go; / Melt the glass and leave the sticks [76] – лексична анафора, виражена дієсловом *melt* задля конкретного заклику до дії.

Where the bird was before it flew, / Where the flower was before it grew, / Where bird and flower were one and the same [49]. Лексична анафора, представлена питальним словом *where*.

Таким же сполучником у вигляді анафори розпочинаються ще два рядки поезії, які нам вдалося виявити: *And then they all turned to with deafening boots / And put each other bodily out of the house* [60] та *And came up stairs alone—and gave that laugh, / And said something to a man with a meal-sack* [49].

And wished her heart in a case of gold / And pinned with a silver pin [49].

Анафори інколи використовуються ще у вигляді підрядного сполучника. Це демонструють наступні рядки: *After a rain. They click upon themselves / As the breeze rises, and turn many-colored / As the stir cracks and crazes their enamel* [52]. *As the breeze* (як вітерець), *as the stir* (як заворушення). *As* можна замінити сполучником підрядності *when*.

Ще однією анафорою поєднані наступні два рядки: *You* can to-night, and go. It's almost dark; / *You* must be getting started back to town [60]. Цього разу автор використовує займенник *you*, щоб звернутися безпосередньо до ліричного героя і закликати його до певних дій.

Займенник *they* виступає єдинопочатком наступних строф: *HERE come the line-gang pioneering by. / They throw a forest down less cut than broken. / They plant dead trees for living, and the dead / They string together with a living thread. / They string an instrument against the sky* [71]. Поет описує банду піонерів, які чинять шкоду природі, а особливо лісу. За допомогою повторів займенників, читач на підсвідомому рівні запам'ятовує, що саме вони робили.

Наступний приклад збагачений єдинопочатком слова *what*: *What are you seeing out the window, lady? / What I'll be seeing more of in the years* [60]. Це слово є питальним в англійській мові і ставиться до іменника.

Зробивши певний аналіз, ми винайшли і **звукові анафори** в поезіях Роберта Лі Фроста. Найчастіше в поезіях зустрічаються приклади, коли повторюється звук [e]: *And having perhaps the better claim*, [74], *Somewhere ages and ages hence* [74], *As great as those is shattering to the frame* [60], *Somewhere ages and ages hence* [74].

A Stranger came to the door at eve [49] – звукова анафора, представлена через звук [e]. Служить для мелодійності звуків.

Autumn, yes, winter was in the wind [49]. Приклада ілюструє звукову анафору. Через звук [w] рядок стає більш загадковим в минулому часі (*was* – дієслово минулого часу).

WHEN the wind works against us in the dark [49] – звукова анафора, представлена початковою буквою слів [w].

For the faded flowers gay [49] – той самий вид анафори, тільки використана буква вже тут – [f].

A circle scarcely wider [49] – звукова анафора через букву с, звук [s].
Надає неповторного звучання рядку вірша.

Some spirit to stand simply forth [49] – анафора зі звуком [s], використана чотири рази в одній строфі. Це немалий повтор щоб відчутти гарну мелодику і приємність рядка.

В наступних прикладах є анафори-повтори звуків [e] [th]: *That the man with the meal-sack didn't catch—then* [76], *Though as for that the passing there* [74], *And that has made all the difference / As better than the sun in any case* [51]

Останньою групою анафор, які ми досліджували є **синтаксичні**. Вони, як виявилось, не так часто зустрічаються в рядках поезій, проте мають вагомий вплив на суть віршів. Синтаксичні анафори містяться в наступних рядках поезій: “Whose business,—if I take it on myself, / Whose business—but why talk round the barn? [76]. Повторюється фраза *whose business*. Ліричний герой намагається за допомогою цього питання вяснити, чий же ж той бізнес, як він сам має братися за нього.

In clomping there, he scared it once again / In clomping off;—and scared the outer night [51]. Анафора є символос страху, адже *to clomp* має значення ходити важкими, гучними кроками [34], що, зазвичай, породжує страх і містику.

Наступні анафори використані для мелодійності та для надання рядкам сенсу про помилку. So false it is that what we haven't we can't give; / So false, that what we always say is true [49].

The woodbine leaves littered the yard, / The woodbine berries were blue [49] – синтаксична анафора, висвітлена повторенням слова *the woodbine*.

She's glad the birds are gone away, / She's glad her simple worsted gray [49] – *she's glad* – синтаксична анафора, адже з цим трьох слів ми можемо зрозуміти частково настрій ліричного героя. *She's glad* – вона задоволена.

It will be long ere the marshes resume, / It will be long ere the earliest bird [49]. Синтаксична анафора, яка несе інформацію про те, що щось буде довго

відбуватися. В даному випадку, говориться про стан душі, який не має радості і він вірить, що такий стан нешвидко закінчиться.

При аналізі поезій американського поета Роберта Лі Фроста, ми виокремили також епіфори. Епіфора – стилістичний прийом, протилежний до анафори. Полягає в повторенні тих самих слів або виразів, мовних або ж звукових конструкцій в кінці суміжних рядків. Існує три види епіфори: граматична епіфора (повторюються одні й ті ж звуки), лексична (слова), риторична (вигуки) [11].

Досліджуючи поезії Роберта Лі Фроста, ми звернули увагу, що кожен його вірш має ритміку та мелодіку. Хочемо проаналізувати один коротенький з них, який має назву «Into My Own»:

ONE of my wishes is that those dark trees, / So old and firm they scarcely show the breeze [49]. Як ми бачимо, в даному випадку автор використовує граматичну епіфору, повторюючи звуки /ri:s (z)/. Слугує для милозвучності.

Прикладами граматичної епіфори є наступна строфа: *Were not, as 'twere, the merest mask of gloom, But stretched away unto the edge of doom* [49] – автор повторює звуки /u:m/ в кінці рядків, тим самим роблячи їх мелодійними.

I should not be withheld but that some day / Into their vastness I should steal away [49]. Рядки демонструють граматичну епіфору, тому що в них вкінці повторюється дифтонг /ei/.

Fearless of ever finding open land, / Or highway where the slow wheel pours the sand [49]. Граматична епіфора, виражена звуками /end/, надає ритміки рядкам та використовується для легшого читання і запам'ятовування.

I do not see why I should e'er turn back, / Or those should not set forth upon my track [49] – звуки /ek/ створюють граматичну епіфору з метою мелодики.

To overtake me, who should miss me here / And long to know if still I held them dear [49]. Автор використовує граматичну епіфору з метою надання приємного звучання. Епіфорою є однакові голосні звуки /iə/.

They would not find me changed from him they knew— / Only more sure of all I thought was true [49]. Випадок з граматичною епіфорою. В цьому прикладі грамаична епіфора використана повтором кінцевого звуку /u:/.

Перейдемо до лексичної епіфори. Нами досліджено, що Роберт Фрост не був прихильником використання лексичної епіфори, адже не кожна збірка його поезій вміщає цей вид епіфори, проте нам все ж таки вдалося дослідити декілька з них.

Her gift for reading letters locked in boxes. / Why was it so much greater when the boxes [66] – лексична епіфора виражається в двох суміжних рядках поезії словом *boxes*, проте вона не служить для ритміки вірша, тому що друга строфа вже ритмічно буде пов'язана з третьою. Автор використовує повтор для логічного наголосу на коробках (*boxes*), намагаючись зробити їх загадковими.

Because I wrote my novels in New Hampshire / Is no proof that I aimed them at New Hampshire [66] – лексичною епіфорою закінчуються рядки поезії, вказуючи на New Hampshire (штат Англії). Поет наголошує, що свої романи він написав саме в цьому регіоні. Можливо, для нього він є дуже важливим і пам'ятним.

Than those I left behind. I thought they weren't. / I thought they couldn't be. And yet they were [66]. Нами була досліджена епіфора лексична і в даних рядках. Перший рядок поет закінчує словами *they weren't* (негативне значення) тоді як наступний рядок містить позитивну епіфору (*they were*).

The people or the already lofty mountains / I'd elevate the already lofty mountains [66]. Приклад строфи містить лексичну епіфору, адже повторюється фраза *lofty mountains*.

On coming nearer: "Wasn't she an i-deal / Son-of-a-bitch? You bet she was an i-deal." [66]. Автору в даному прикладі вдається використати лексичну епіфору. Вона є незвичайною, тому що слово *ideal* подане по складах *i-deal*. Завдяки цьому прийому Роберт Лі Фрост зміг надати цій лексемі багатого значення та ще й привернути око читача.

Remember Birnam Wood! The wood's in flux!" / He had a special terror of the flux [66] – лексична епіфора – останнє слово двох рядків. Використовується для милозвучності строфи.

Nothing not built with hands of course is sacred. / But here is not a question of what's sacred [66]. Слово святість (*sacred*) є використане епіфорично. Можливо, автор використав його з метою зясувати для себе, що таке святість і як вона може бути представлена.

Проаналізувавши анафори та епіфори, ми дійшли такого судження, що анафори використовуються здебільшого для мелодійності, але бувають нерідкі випадки, що автор через анафору намагається виділити суть строфи, показати чим вона особлива і дати словам смисл. Загалом, всі анафори та епіфори служать для мелодійності і наданню словам або звукам, які повторюються більшої значущості. Проте в поезія Роберта Лі Фроста епіфори мають більш практичне значення. Він їх використовує, щоб надати словам значущості і підкреслити їхню особливість.

Звукові образи та звукові символи в останні десятиліття стали предметом багатьох філологічних досліджень.

Британські вчені виявили, що при розмові про щось недобре, коли при цьому виникають негативні емоції, концентрація голосних є в більшості такою: [a], [o], [u], а дифтонгів – [au], [ou] була вище нормальних.

Наприклад, наступні рядки у вірші «Storm Fear» описують бурю за допомогою асонансу, створюючи в нас звукову асоціацію з виттям вітру. *When the wind works against us in the dark, / And pelts with snow / The lower chamber window on the east / And whispers with a sort of stifled bark, / The beast, / "Come out! Come out!"* [71]. Повтор голосних звуків є індикатором імплікату *страх* перед викликом долі.

Якщо в поетичному тексті “Storm Fear” вказується на східний напрямок дуття, то у вірші “To the Thawing Wind” зміна напрямку вітру “*Southwester!*” (південно-західний) є вказівкою на безперирвні зміни в житті, тобто негаразди

слідуються радощам, а потім навпаки. Асонанс, який створюють звуки [i], [e] передає хороший, щасливий настрій, який виникає під впливом сугестії (натяк на приховані переживання та думки, за допомогою фонем): *Come with rain, O loud Southwester! / Give the buried flower a dream; / Make the settled snow-bank steam; Find the brown beneath the white” [71]*

Наступна строфа показує використання слова-символа *window* (вікно), який у поезіях митця являється індикатором аналізу душі: *But whate'er you do to-night, Bathe my window, make it flow, Melt it as the ice will go [71].*

Номінативні одиниці *bathe*, *flow* (купатися, струменитися) є в смислового контакті між собою. Вони ж і собою створили архетип води з *window* (слово-символ). Тобто, якщо розібрати глибше суть використання цих слів, то доходимо висновку, що автор намагається створити суть очищення душі. В цей час слова *night*, *ice* (ніч, лід) є архетипними символами *сметри* та *байдужості* де повторюється дифтонг [ai], стають не настільки важливими. Асонанс звуків [e]: *melt, Southwester, [i]: it, window, will, дифтонгу [ei]: make, bathe на підсвідомому рівні вказує на оптимістичні враження.*

В поезії “Moving” Р. Фроста опис дерева, що косить траву, створено за допомогою алітерації звуків [s], [z], [t], [w]. Повторення приголосних імітує «шепіт коси»: *There was never a sound beside the wood but one, / And that was my long scythe whispering to the ground. / What was it it whispered? I knew not well myself; / Perhaps it was something about the heat of the sun, / Something, perhaps, about the lack of sound – / And that was why it whispered and did not speak [65].*

Алітерація звуків [k], [d] у віршах Р. Фроста “Come in” є індикатором старість: *It was dusk outside, / Inside it was dark. / Too dark in the wood for a bird [54].*

Оскільки в поетичному тексті “Come in” ідеться про птаха (bird), то наголоси, паузи, звуки є дуже важливими для передачі його співу. Короткий розмір у вигляді комбінації трьохскладових і двоскладових розмірів: анапеста і ямба призначена для надання найбільшого навантаження на кожну літеру,

кожну цезуру (особлива ритмічна пауза в середині віршованого рядка кожну кому імплікує старість: *The last of the light of the sun / That have died in the west / Still lived for one song more / In the thrush's breast* [54]).

Слово-символ “bird” у поезії Р. Фроста імплікує людину похилого віку. Особливість ритмічної побудови наведеної строфи є тому, що кожне слово написано таким чином, що ніби затримувати хід думки: *The last* – цезура – *of the light* – цезура – *of the sun* – кінець строфи. Він є представленим великою цезурою, створюючи образ немиттєвого переходу від життя до смерті. Птах наглядає за відблиском світла до його зникнення, яке означає смерть (*have died*). Але «світло» і «сонце» – нескінченні, тому буде ще одна пісня, що продовжить життя: “*Still lived for one song more*” – цезура – “*In a thrush's breast*” – кінець строфи. За допомогою цезури в останній строфі досягається протиставлення світла в грудях дрозда й темряви лісу, що є архетипними символами *життя і смерті*.

Алітерація звуків [s] в поезії Роберта лі Фроста «*Stopping by Woods on a Snowy Evening*» використана для риторичного питання. Лірична героїня хоче збагнути, в чому її провина перед коханим, яку вона і сама не усвідомлює *To ask if there is some mistake* [68]. Алітерація робить сумне відчуття і співпереживання, героїня засмучена.

Наступний приклад такої ж алітерації яскраво демонструють нам рядки *Some say the world will end in fire, / Some say in ice* [57]. При допомозі повторення слів *some say* з алітерацією звуку [s] автор демонструє нам картину, що людські погляди неоднозначні і всі ми маємо свою точку зору, яка є правдивою.

За допомогою алітерації звука [h] рядок *Her hardest hue to hold* [67] має відкрий зміст про те, що відтінок важко втримати. Коли читаєш поезію, то розумієш, що автор хоче донести до нас що в житті все змінюється регулярно. Світанку слідує день, а горе приходить після радощі. Тобто, звук *h* робить

рядок мя'тким в звучанні, мелодійним і нагадує тому, що все прекрасне треба старатися втримати якнайдовше.

Пропонований уривок з вірша демонструє спогади ліричного героя щодо незнайомця, який прийшов до нього вночі та попросив притулку. Ця поезія написана в минулому часі та часто повторює звук [w]. *The woodbine berries were blue, / Autumn, yes, winter was in the wind; / "Stranger, I wish I knew" [62]. Поет описує ягоди, зиму та водночас зиму у вітрі. Це є не дуже приємні його спогади минулого.*

Наступні рядки поезії мають алітерацію звуків [s] та [l]. *Pasture they spring in, some in clumps too close / That lop each other of boughs, but not a few / Quite solitary and having equal boughs / All round and round. The latter he nodded "Yes" to, / Or paused to say beneath some lovelier one, / But thirty dollars seemed so small beside / Three cents so small beside the dollar friends [53]. Ідеально підібрав Фрост такі звуки, які неодноразово повторює в цих рядка. Через них він робить опис гілок а вкінці долари порівнює з друзями, зробивши акцент на тому, що справжня дружба не прирівнюється до грошей.*

All out of doors looked darkly in at him / Through the thin frost, almost in separate stars, / That gathers on the pane in empty rooms. / What kept his eyes from giving back the gaze [60]. Алітерація того самого звуку [l] привертає нашу увагу і ми стаємо з ліричним героєм думати про іній.

Висновки до другого розділу

Нам вдалося розглянути та проаналізувати творення та особливості колоквиалізмів у текстах поезій письменника. Колоквиальна лексика часто зустрічається в поезіях Роберта Лі Фроста. Колоквиалізми створюються здебільшого за такими принципами: 1) іменник/займенник + 't, 's, 're (am, is, are); 2) іменник/ займенник + 've, 's, 'd (have, has, had); 3) іменник/ займенник + 'll, 'd (will, would); 4) депрефіксація. З прикладів можна зрозуміти, що всі

слова колоквіалізми мають функціонально-стилістичне значення, це їхня особливість. Всі проаналізовані поезії легкі для розуміння і відтворення, адже вони і були записані з метою їх поширення серед мас людей.

В ході дослідження було виявлено функції вживання фонографічних засобів у текстах поезій згаданого митця. Вищезгадані приклади демонструють, що в поезіях Роберта Лі Фроста дуже часто зустрічаються алітерація та асонанс. Ці фонографічні засоби автор матеріалізує з метою надання віршам якоїсь логіки. Досить часто комбінація певних звуків породжує негативні емоції в читача, або навпаки навіює певну радість. Асонанс використовується частіше, тому що поезії є насиченими вдало підібраними словами з великою кількістю голосних. Алітерацію також часто зустрічаємо, але цей фонографічний засіб служить більше для ритміки і увиразнення чогось.

РОЗДІЛ 3

ЛІНГВІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ РОБЕРТА ЛІ ФРОСТА

3.1. Використання метафори як лексико-стилістичного засобу в поезіях Роберта Лі Фроста.

Створюючи поетичні твори, автори широко використовують метафори. Завдяки ним можливо легше розкрити абстрактну сутність, використовуючи досвід буття людини. Метафора задає цим різноманітні уявлення про характер існуючого внутрішнього світу та світу, який оточує ліричного героя твору. Метафори створюють на адресата прагматичний вплив. Вони поділяються на **метафори стерті**, тобто ті, які фіксуються у словниках та **індивідуально-авторські** – оригінальні метафори. Оригінальні метафори створюються уявою тієї людини, яка їх творить і використовує. Стерті метафори стали стабільними.

Поезії Роберта Лі Фроста пронизані багатьма метафорами. Можна взяти, наприклад, рядки вірша ‘Come in’, які мають низку метафор, які нам вдалося дослідити. *Far in the pillared dark / Thrush music went / Almost like a call to come in / To the dark and lament* [54]. Ми вважаємо, що фраза *pillared dark* (колонна тьми) використовується метафорично, тому що з колонами собору можна умовно порівняти редева в темному лісі, що автор і зробив. Така метафора є символічною у контексті поезії, оскільки звертається до основної мотивації твору, тобто до теми життя і смерті. Якщо порівнювати версію оригіналу та перекладу, то при перекладі дану фразу автор подає як *колонна тьма*, використавши метод калькування. На нашу думку, автор метафору відтворив еквівалентно. Отож, ця метафора є індивідуально-авторською.

Ghost House є вірш, який в самій назві вже має метафору. House, а не home (дім) у цьому вірші використовується як метафора самотності людини. Тон вірша меланхолійний, а природа описана як байдужа. У цьому вірші будинок втрачає свою ідентичність у протистоянні з природою, і з часом природа стає стираючи сліди будинку, поки від нього нічого не залишиться. *Those stones out under the low-limbed tree / Doubtless bear names that the mosses mar* [58]. Але крім цього будинку є дві кам'яні могили *under the low-limbed tree* (під низьким деревом), які поділяють ту ж долю з примарним оповідачем вірша, тому що їхні надгробки *безперечно носять імена, які мохи псують*. Це переклад фрази *Doubtless bear names that the mosses mar. As sweet companions as might be had* Хоча обидва ці метафоричні домівки за своєю природою руйнуються, ці двоє в могилі здаються щасливішими за того, хто говорить, тому що вони *милі компаньйони (sweet companions)* на відміну від мовця, який є одним.

Початкова метафора дому – *house* стосується мирського, швидкоплинного й самотнього місця, яке занепадає і наприкінці вірша дім символізується як неземне, постійне й приємне місце відпочинку, яке є могилою. Ці будинки схожі один на одного тим, що обидва знаходяться на межі стерття з лиця природою плином часу, але оратору здається, що люди на двох могильних каменях займають щасливішу долю ніж доповідач. Таким чином, кінцівка дає зрозуміти, що метафора дому у *Ghost House* звикла порівнює дві протилежні концепції самотності та товариства особистості у світі.

Наступну метафоричну фразу ми знаходимо в рядках, де Сайлас представлений як художник, який вантажить візок із сіном, і це єдина позитивна строфа Воррена у вірші: *He bundles every forkful in its place, / And tags and numbers it for future reference, / So he can find and easily dislodge it / In the unloading. Silas does that well. / He takes it out in bunches like big birds' nests. / You never see him standing on the hay / He's trying to lift, straining to lift himself.'*

[72]. Сайлас — поет сіна. Алітеративний п'ятий рядок *bunches like big birds' nests* є дуже повільний і емпатичний з чотирма суцільними наголосами: *like big birds' nests*. Це сільська метафора перебільшення, оскільки найбільше можливе пташине гніздо значно менше, ніж вила сіна. Ліричного героя характеризують як свого роду джентльмена-фермера, як і самого Фроста, у рядку *And tags and numbers it for future reference* (І позначає його тегами та номерами для подальшого використання), наче Сайлас був ученим, який збирає картки для записів для дослідницького проекту.

Метафоричними епітетами насичена поезія Роберта Фроста “A Leaf Treader”, назва якої українською буде звучати як «Той, хто йде по листях». *All summer long they were overhead, more lifted up than I. / To come to their final place in earth they had to pass me by. / All summer long I thought I heard them threatening under their breath. / And when they came it seemed with a will to carry me with them to death* [50]. Іменник «лист» виступає в назві вірша і виконує певну функцію, а також є метафоричним епітетом, який автор використовує як явний засіб вираження свого ліричного «я», оскільки листя тут символізує смерть, люди не бояться смерті і можуть її подолати. Йдеться про те, що будь-яка жива істота на землі, будь то людина чи рослина (листя на деревах) мають час цвітіння та зів'ялості. Літо - період його розпалу цвітіння. Листя постає зухвалим і зарозумілим на час свого бурного цвітіння: автор вживає метафоричні епітети *overhead, more lifted up* [50]. Іноді вони наvertали погрози в людський бік. Автор показує це за допомогою фрази *threatening under their breath* [50]. Це є метафоричним епітетом, який при перекладі означає *тихо, щоб інші люди не могли точно почути, що ви говорите*.

Про детальніше відношення автора до листя вказано в наступних рядках цієї поезії: *I have been treading on leaves all day until I am autumn-tired. / God knows all the color and form of leaves I have trodden on and mired. / Perhaps I have put forth too much strength and been too fierce from fear. / I have safely trodden underfoot the leaves of another year* [50]. *Fierce from fear* – метафоричний епітет,

який вказує на те, що ліричний герой робить листка жорстоким: *Fierce* – *лютій*. Проте наступний метафоричний епітет автор використовує з обережністю по відношенню до лиска: *safely trodden* - безпечно протоптаний. Кінцівка вірша має наступний метафоричний епітет – *year of snow*, суть якого полягає в тому, що життя листя є обмеженим одним роком. Тут можна провести паралелі з людським життям, де за осінню обов’язково приходить зима, яку потрібно пережити, щоб знову відчутти насолоду від життя навесні.

Фрост вдало використав метафоричний епітет *autumn tired* в рядку *I have been treading on leaves all day until I am autumn-tired* [50], який є індивідуально-авторським. Вдаючись до такого прийому, автор виражає ліричне я. Дану фразу ми розуміємо як *зморений, як осінь*, тобто автор порівнює власну втому з осінньою природою, яка власне готується до зими, щоб відпочити і весною знову розквітати та перероджуватися.

Досліджуючи метафори поезій поета, ми натрапили на ще один вид метафори – концептуальну у вірші «The Road Not Taken». Вірш насичений концептуальними метафорами, з якими автор ототожнює все життя до шляху, який ми для себе вибираємо самі. Використовуючи такі образи як: *Two roads diverged in a wood, and I — /I took the one less traveled by, / And that has made all the difference*» [74] – описує автор вибір, який приходиться зробити кожній людині. Кожен стикається зі спокусою, але потрібно обирати інший шлях у житті, навіть якщо ми, здається, вже визначилися. Концептуальна метафора твору «Життя – це дорога» У перекладі значення зберігається, тому що це порівняння є відносно поширеним явищем і визнається на прагматичному рівні людьми в усьому світі. Фрост порівнює життя або рішення з розривом дороги. Хоча фактичне значення цього вірша неоднозначне. Можна припускати думки, що дорога означає або саме життя, рішення, про яке пошкодували (або не пошкодували), або можливість.

“Fire and Ice” — ще один добре відомий короткий вірш Фроста, хоча цитований не так вичерпно. На відміну від спокійного осіннього оточення в

«The Road Not Taken», тут йдеться про більш похмуру тему: кінець світу. Але, як і «The Road Not Taken» і відповідно до характерної персони Нової Англії Фроста, він короткий і прямий: *Some say the world will end in fire, / Some say in ice. / From what I've tasted of desire / I hold with those who favor fire. / But if it had to perish twice, / I think I know enough of hate / To say that for destruction ice / Is also great / And would suffice* [53]. Це простий вірш, лише дев'ять рядків — п'ятдесят одне слово. Окрім *destruction* - *знищення*, кожне слово має не більше двох складів. Мова проста, майже непоетична, позбавлена будь-яких алюзій, порівнянь чи квітчастих виливів. Проте з цієї простоти виникає складна метафорична структура. Вірш охоплює всесвіт і сили, що стоять за нищенням світу, і водночас зазирає в глибину людської душі. Справді, це поема різких контрастів: *вогонь проти льоду (fire against ice)*, *космічне проти особистого (the cosmic against the personal)*, *теоретичне проти реального (the theoretical against the real)*, *бажання проти ненависті (desire against hate)*. Фрост досягає чудового зіставлення багатьох полярних протилежностей і робить їх нероздільними, оскільки обидва є важливими для центральної метафори вірша. Розпливчасте *some say* без наративного голосу, що приймає чийсь бік, відразу представляє точку зору безпристрасного спостерігача, який не особливо зацікавлений у будь-якому погляді на початку. Кінець світу - це теорія, яка хвилює інших.

Введення вогню та льоду *fire and ice* як кінця світу спонукає читача спочатку думати про фізичний світ. Але потім з'являється перший натяк на те, що у вірші не йдеться про наукові теорії. Фрост ототожнює вогонь із бажанням, а лід – із ненавистю, обидва дуже людські емоції, дуже реальні, і дуже добре відомі як Фросту, так і кожному читачеві через їх спільну людяність. Ці далекі, теоретичні катаклізми, що принесуть кінець світу, можуть, зрештою, виявитися актуальними, оскільки їхнє знищення відображається у людській поведінці. Порівнюючи наукові теорії з людськими емоціями, Фрост тонко використовує іронію. Наука та емоції помінялися ролями. Наука — постулований кінець світу — є теоретичною, тоді як

внутрішні людські емоції є справжніми і завдяки своїй реальності роблять абстрактну наукову думку більш значущою. Наука знаходить пояснення в людських емоціях, а не навпаки, як очікувала б традиційна мудрість.

«*Fire and Ice*» ідеально втілює поетичну концепцію метафори. І попри всю структурну простоту вірша, використана в ньому метафора є складною та багатошаровою. Метафора «кінець світу» має дві контрастні складові — *fire and ice* (вогонь і лід). Кожен з них, у свою чергу, представляє бажання та ненависть. Тоді контраст між конкретними, внутрішніми емоціями та теоретичними, космічними силами представляє знання про весь світ як досягне через знання людської душі. Фрост майже непомітно досягає такого тонкого, строкатого читання у своїх оманливо простих віршах.

Ми знайшли метафоричні використання жіночої форми як порівняння з березами у вірші «*Birches*». Дійсно, хоча Фрост робить розгойдування дерев чоловічою розвагою, якою займається хлопець, але самі схилені берези уподібнюються до «*дівчат на руках і колінах, які кидають волосся / Перед ними над головами, щоб висохнути на сонці*» “*girls on hands and knees that throw their hair/ Before them over their heads to dry in the sun.*” [52] Фрост і надалі вважав берези жіночими. Фрост негайно відновлює метафору та уяву як правильний спосіб відчувати берези, майже як твердження проти «правди» науки. Це ніби він вибачається за те, що дозволив «науці» так довго втручатися у вірш. Так він пише: “*But I was going to say when Truth broke in / With all her matter-of-fact about the ice-storm/ I should prefer to have some boy bend them/ As he went out and in to fetch the cows—*” «*Але я збирався сказати, коли всередину увірвалася Правда / З усіма її байдужістю про крижаний шторм / Я б віддав перевагу, щоб якийсь хлопець їх зігнув / Коли він виходив і заходив, щоб привести корів...*» Нам здається, що це узгоджується з постійним прагненням Фроста змусити вчених побачити метафоричну якість своїх наукових тверджень.

Про метафоричну суть вищезгаданого вірша вказують і найперші три його рядки: “*When I see birches bend to left and right / Across the lines of straighter darker trees, / I like to think some boy’s been swinging them* [52].” Метафоричне використання беріз продовжує змінюватися, коли ми просуваємося крізь вірш. Коли ми вперше знайомимося з образом схилених беріз, вони представляють собою людину, настільки схилену клопотами світу, що вони ніколи не можуть повернутися до свого «вільного» стану, навіть коли ці турботи відпадуть. Пізніше берізки символізують саме життя, яке можна «перемагати», позбавляти його «черствості» і робити «м’яким» (сільським) хлопчиком під час гри. Нарешті, вірш звертається до першої особи старого чоловіка, який згадує безтурботне дитинство: “*I was myself once a swinger of birches* [52] (Я сам був колись берізками, до якого він хоче повернутися: “*And so I dream of going back to be* [52] (І так я мрію повернутися, щоб бути).

У цей момент метафорична роль беріз знову змінюється “*I’d like to go by climbing a birch tree, / And climb black branches up a snow-white trunk / Toward heaven, till the tree could bear no more, / But dipped its top and set me down again.*” На цьому етапі береза стала метафоричною драбиною, яка може вивести поета в небо (*toward heaven*). Фрост навмисне виділяє курсивом слово *toward*, щоб нагадати нам про Драбину Якова – сходи до неба зі Старого Завіту. Але це віддалення від землі — лише мить, бо берези піднімаються вгору, але знову схиляються до землі. Дійсно, Фрост чітко дає зрозуміти, що він не хоче, щоб цю втечу прийняли за смерть.

3.2. Символи у поезіях Роберта Лі Фроста

Поезія американського поета XIX – XX століть Роберта Лі Фроста, без сумніву, належить до найкращих зразків англійської літератури, що може слугувати матеріалом дослідження згаданого «коду перекладу» традиційних та індивідуально-авторських символів засобами іноземної мови.

Ми розглянули символи, які використовував Роберт Фрост у своїх поезіях. Охарактеризувавши одну з них, ми зрозуміли, що найважливішим символом у вірші «Stopping by Woods on a Snowy Evening» є ліс. Через прикметники, які оратор використовує у вірші, читач повинен розпізнати тон і настрої таємниці та небезпеки. Це видно, коли він говорить *The woods are lovely, dark and deep, / But I have promises to keep, / And miles to go before I sleep, / And miles to go before I sleep* [68]. Через описи та всю поему стає зрозуміло, що ліс символізує красу й таємницю світу, яку більшість людей надто зайняті, щоб оцінити. Це символізує те, як більшість людей завжди йдуть у житті – думаючи лише про них, зосереджені на собі та ігноруючи таємницю та красу природи, яка їх оточує.

Вірш Роберта Фроста «Stopping by Woods» символізує подорож життям і рух до смерті. Майже кожен окремий елемент у вірші в цьому сенсі є символом чогось. Невизначений мандрівник верхи на коні нагадує лицаря Середньовіччя в героїчній пригоді: *My little horse must think it queer / To stop without a farmhouse near / Between the woods and frozen lake / The darkest evening of the year* [68]. Прохолода, глуха ніч і відсутність льоду в лісі. *Darkest evening of the year* – усі ці елементи створюють атмосферу, де невід’ємність смерті суперечить незламному духу кохання, прикладом якого є мандрівник. Згадується власник лісу – *his house*, але його ім’я не згадується. Це може бути посиленням на містичну і майже неназвану присутність Бога. Клятва мандрівника йти далі прийшла до того, що він виконав свої обіцянки, перш ніж йому доведеться підкоритися останньому поклику смерті, свого роду вічному сну. Таким чином, кінець поеми пов’язаний із філософським символізмом.

«Stopping by Woods on a Snowy Evening» чудовий, темний і глибокий ліс. Чому він називає ці темні засніжені ліси прекрасними? Те, що ми асоціюємо з темним і глибоким *The darkest evening of the year* [68] – могила, яка темна і глибока, але чому він любить могилу? Оскільки у нього проблеми, він хоче

померти та звільнити, тому *ліс* є символом *смерті*, а сніг і ліс під снігом можуть бути символом краси смерті. Ліси можуть символізувати життєві спокуси, з погляду вони здаються таємничої краси. Дехто бажає залишитися й насолоджуватися краєвидом, але мандрівник вирішує продовжувати свою подорож життям, щоб досягти свого пункту призначення, що також має бути ціллю нашого життя. Тут замерзле озеро символізує період народження та смерті.

Через перший рядок першої строфи *Whose woods these are I think I know* [68] Роберт Фрост пов'язує слово *ліс* із життям, і значення цього рядка полягає в тому, що життя прекрасне, а також темне. Він символізує повний ризик і труднощі. Отже, тут складність життя символізується словом сон. Останні два рядки дуже важливі: *And miles to go before I sleep, / And miles to go before I sleep* [68]. Тут цей рядок говорить про те, що смерть є найвищою реальністю життя, але перед цим людина має виконати певний обов'язок, а такі слова, як *miles to go* милі попереду, вказують на те, що є так багато роботи та відповідальності, і потрібно змагатися. Отже, тут *sleep* символізує смерть.

Підсумуємо символи, про які вище описували.

Wood (ліс) – *Whose woods these are I think I know* [68]– ліс символізує контраст цивілізації. Через цей вірш ліси можна класифікувати як символ смерті.

Nature (природа): у цьому вірші символом є природа, а сніг (*snow*) *He will not see me stopping here / To watch his woods fill up with snow* – символ прохолоди, а замерзле озеро *Between the woods and frozen lake / The darkest evening of the year* [68]– символ смерті та холоду життя.

Horse (кінь) – *My little horse must think it queer / To stop without a farmhouse near* [68]. У цьому вірші Роберт Фрост бере Коня як символ душі поета.

Sleep (спати, заснути) – *And miles to go before I sleep* [68] – Роберт Фрост передає свої ідеї словом *sleep* – сон. Отже, це слово символізує смерть і говорить про те, що перед смертю людина повинна виконати обіцянки.

Village (село) - *His house is in the village though* [68] – село тут символізується як суспільство та цивілізація. Отже, тут Фрост висловлює свої почуття через різні символи.

Поняття вогню та льоду несуть із собою глибокі конотації, які самі по собі спонукають згадати відчуття, які вони втілюють. Наприклад, вогонь викликає відчуття тепла та світла, а також печіння та болю. Цей конкретний образ добре використовується Фростом, щоб створити подвійність як з вогнем, так і з льодом, що потім повертає увагу до природи попередження, яке він створює. *Some say the world will end in fire, / Some say in ice. / From what I've tasted of desire / I hold with those who favor fire. / But if it had to perish twice, / I think I know enough of hate / To say that for destruction ice / Is also great / And would suffice* [68]. *Fire* (вогонь) – символізує тепло, емоції, бажання, *ice* (лід) – холод, сухість, ненависть. І те, і інше є крайнощами, і ці крайнощі ведуть до руйнування. Вогонь символізує бажання, а лід символізує тут ненависть. Це в поєднанні з образністю, яку викликають ці символи, створює багатовимірну складність вірша. Через глибше значення, яке набуває вогонь і лід, розуміння поеми змінюється. Через цей короткий вірш Фрост передає свої ідеї, і йому вдалося відкрити нам очі на глибший зміст. Бажання до вогню і поспіх до льоду – людські емоції, трансформовані в безособові сили. Цей вірш є ліричним, який також виражає жахливе прийняття поетом пристрасті як любові, так і ненависті в їхній найруйнівнішій формі.

«*Mending Wall*» [63] – це вірш Роберта Фроста, який містить багато символів, тож через ці різноманітні символи поет тут передає свою ідею, оскільки цей вірш має буквально та приховане значення, яке символізує релігійні, політичні та економічні конфлікти, національні, релігійні, расові та

упередження, які відокремлюють людину від людини та стають на шляху взаєморозуміння та гармонійних стосунків.

Ось ця лінія *'Good fences make good neighbors'* [63] символізує старого, його молодого сусіда, два сусіди представляють проблему між традиційністю та сучасністю. Тут молодь хоче відійти від своєї традиції та перебудувати своє суспільство, з іншого боку, старі підтримують цінність традиційного та звичайного. Вірш здається простим, багатство його фактури розкривається лише на символічному тлумаченні, щось у «Природі» проти всіх парканів і стін.

Вірш «Home Burial» є драматичною або пасторальною лірикою, в якій використовуються вільні від діалогу, а не суворі ритмічні схеми. Фрост зазвичай використовує п'ять наголошених складів у кожному рядку та ділить строфи на рядки мови. Поема описує дві трагедії: *The death of the marriage I The death of a young child* [59]. Тож тут цей вірш можна прочитати як трагедійний подвійний зміст. Мати в цьому вірші не може забути, що її чоловік сам викопав могилу їхньої похованої дитини. Вона вважає свого чоловіка черствою людиною. Пам'ять про дитину розлучила її з чоловіком. Чоловік — проста людина, і він спантеличений надмірністю її горя. Home Burial (домашнє поховання) символізує напругу, ізоляцію та відчуження. Емоційні аргументи матері в цьому вірші є символом напруги, ізоляції, відчуженості, що є властивою людству в сучасну епоху.

«Дизайн» - це сонет, який написав Роберт Фрост. Ось через цей вірш Фрост передає свої ідеї, а також почуття. Тут поняття, взяті поетом у цьому вірші, є унікальними.

У вірші «Design» Фрост розповідає про одного павука, який пише, і павук тримає в роті білого метелика: *I found a dimpled spider, fat and white, / On a white heal-all, holding up a moth / Like a white piece of rigid satin cloth—/ Assorted characters of death and blight / Mixed ready to begin the morning right, / Like the ingredients of a witches' broth-- / A snow-drop spider, a flower like a froth,*

/And dead wings carried like a paper kite [56]. Так візерунок білизни бачить поет. Білий павук, біла квітка і біла міль з мертвими крилами. Тут візерунок, який спостерігає Роберт Фрост, білий (*white*), але насправді це поєднання різних інгредієнтів *death and blight* (смерті та недуги). У цьому вірші поет вірить, що існує сила, яка керує тим, що відбувається, якась невідома сила плете такі привабливі «проекти темряви». Але врешті-решт поет допускає можливість того, що немає жодного задуму чи планів, які б зійшлися разом, білого павука, білої квітки та молі. Так нарешті розповідає Роберт Фрост і надає природі як символу своєрідну матір.

«The Gift Outright» — вірш Роберта Фроста, який є патріотичним віршем. Цей вірш є ліричним. Вірш «The Gift Outright» символізує релігію. Тому цей вірш починається з розповіді про прибуття британських колоністів до Америки. *The land was ours before we were the land's. / She was our land more than a hundred years / Before we were her people. She was ours in Massachusetts, in Virginia, / But we were England's, still colonials, / Possessing what we still were unpossessed by, / Possessed by what we now no more possessed. / Something we were withholding made us weak* [73]. Так вони стають колоніалами Америки і називають нашу країну своєю батьківщиною. Їм бракувало патріотичного почуття до землі, на якій вони жили. Вони вірили у володіння, але не в приналежність. Ось у цьому вірші чи не дуже просто проявляється патріотичне почуття людини до країни.

Висновки до третього розділу

1. В ході аналізу стилістичних засобів ми змогли дослідити вживання та функцію метафор і символів у текстах поезій Роберта Лі Фроста. Аналіз розмовного стилю поезій Фроста дає змогу підсумувати, що більшість віршів поета містять метафори або побудовані на центральній метафорі. Хоча всі ці метафори можуть бути різними, є кілька речей, які він зберігає центральними

у своїй поезії: пошук чогось і через що поет звертається до буденності. Зазвичай через метафори поетові вдається зобразити щось символічно, наприклад певні метафори є символами життя і смерті, місце відпочинку. Автор здебільшого використовує сілську мову, яка вливається в метафори. Також автор часто використовує метафоричні епітети, здебільшого вони стосуються природи або життя в цілому. Часто через метафори та символи автор доносить ще одну мету – нагадати всім, що життя швидкоплинне і ми маємо задумуватися, що буде далі. Було проаналізовано, що через символи Р. Фросту вдається передати тон, настрій та головні послання віршів, які насичені роздумами про суть та мету нашого життя.

ВИСНОВКИ

У роботі досліджено підходи до тлумачення поетичного дискурсу. Нами виявлено, що науковці тлумачать поетичний дискурс по-різному. О. Маріна [13], А. Мартинюк [14], О. Кузьменко [12] стверджують, що це є результат діяльності розуму та мовлення. Д. Цолін [4, 3], А. Пікалова [18] говорять, що такий тип дискурсу адресат сам прогнозує для своїх читачів, підбираючи правильно слова, створюючи цілісну картину для сприйняття. Говориться, що для повного аналізу поетичного дискурсу потрібно брати до уваги і функції даного дискурсу, які використовуються в мові і здійснюють вплив на читача. Вчені також дослідити та інтерпретують поетичний дискурс як єднаючий спосіб виокремлення поліфункціональності, ідеологічності, ритуальності та інших якостей. Було помічено, що поетичний дискурс ще не досліджено повністю, тому підходи до пояснення в науковців також відрізняються. А через те, що він вважається підвидом художнього дискурсу, то багато особливостей він переймає саме з нього.

У дослідженні проаналізовано жанрові характеристики поетичного дискурсу. Основними жанровими поняттями поетичного дискурсу є: риторичний, медитативний, гімнологічний та наративний дискурси. Під риторичним жанром ми можемо розуміти спосіб спілкування, який використовували ще оратори давніх часів, головною метою спілкування яких було досягнення згоди в якійсь одній темі. Гімнологічний жанр знаходить своє місце в гімнах – хвалебних піснях на возвеличення чогось. Його ще дехт не вважає повноцінним, знецінюючи сутність. Наративний жанр можна вважати перетином між наративами і поезією, тому що вони тісно переплітаються. Медитативний жанр знаходить своє вподобання між тими, хто ще не досконало знається в медитації. Тобто жанри поезій залежать від контенту та від читача, слухача, які в майбутньому будуть читати ці поезії.

Нами було виявлено лексичні та стилістичні особливості поезій Роберта Лі Фроста. Ми зрозуміли, що тексти поезій мають ряд неформальної,

розмовної лексики, а особливо їм притаманна колоквіальна лексика, а також фонографічні та фоностилістичні мовні одиниці. Не можемо не погодитися, що такий ряд лексики здатен повністю передати зміст тексту та його контекст. На основі тексту поезій було розглянуто та проаналізовано типи, за якими автор створював колоквіалізми у піснях та проаналізовано їхні особливості, відповідно до творення та інтерпретації.

У роботі було досліджено та погруповано колоквіалізми відповідно до їхньої будови на чотири способи, за якими вони створювалися. Варто зазначити, що найпоширенішими методами є скорочення дієслівних форм різних часів.

У ході дослідження нами було розглянуто та проаналізовано творення та особливості колоквіалізмів у текстах поезій письменника. Колоквіалізми створюються здебільшого за такими принципами: 1) *іменник/займенник* + 'm, 's, 're (am, is, are); 2) *іменник/займенник* + 've, 's, 'd (have, has, had); 3) *іменник/займенник* + 'll, 'd (will, would); 4) депрефіксація. Можна зрозуміти, що всі слова колоквіалізми мають функціонально-стилістичне значення, це їхня особливість. Всі проаналізовані поезії легкі для розуміння і відтворення, адже вони і були записані з метою їх поширення серед мас людей.

У кваліфікаційній роботі виявлено функції вживання фонографічних засобів у текстах поезій згаданого митця. Аналіз функцій, які мають фонографічні засоби, зокрема анафори та епіфори, алітерації та асонансу у текстах поезій американського поета Роберта Лі Фроста, було з'ясовано, що більшість із них виконують стилістичну функцію. Всі вони створюють певну форму пісні. Досліджено, що анафори, здебільшого, вживаються для надання об'єкту смислового значення. Епіфора, навпаки, служить для ритміки та мелодики текстів пісень, в той час як алітерація має значно більше випадків творення та також головною її метою є милозвучність, використана поруч з епіфорою. За допомогою епіфори автор надає якогось більш чіткого тону поезіям. Проаналізовано, що граматична епіфора використовується з метою надати поезіям темпу та певного ритму, тобто автор підбирав в кінці рядків

такі слова, які мають однакове проговорення останніх звуків або ж повністю співзвучні, хоча нам вдалося дослідити тільки небагато прикладів лексичної епіфори.. Лексична епіфора не тільки виконує естетичну функцію, а й надає смислового значення словам. Вона служить для ритмомелодики. Здебільшого слова-епіфори утворено для опису когось або чогось. Асонанс включає вживання голосних так само як і дифтонгів. Можна стверджувати, що асонанс використаний для імплікації якогось почуття у читача. Таку ж функцію виконує й алітерація.

У роботі досліджено вживання та функцію метафор і символів у текстах поезій Роберта Лі Фроста. Вивчаючи роль метафори в поезіях поета, було з'ясовано, що автор використовує як стерті, так і індивідуально авторські метафори. Вони виконують функцію стилістичного забарвлення. Проаналізовано, що в поетичних текстах зустрічаються образні, когнітивні та номінативні метафори. Окрім згаданої функції, метафори ще слугують для здійснення експресивності та динамічності текстів, тому це їхня інша функція. Символіка є не менш важливою в дослідженні лексико-стилістичних засобів. Найчастіше символіка вживається для того, щоб пояснити деякі явища через інші. Багато слів, які використовував Фрост є символами подорожі, смерті, життя.

Отже, автор американських поезій Роберт Фрост використовував лексику дуже вдало та оригінально. Він зумів створити такі потужні смислові тексти, які несуть своєрідну динаміку, проте потребують постійного дослідження для правильної їх інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Акішина М. О. Метабола у поетичному дискурсі / М. О. Акішина // Нова філологія. – 2011. – № 44. – С. 6 – 10. [Електронний ресурс] – Режим доступу: file:///D:/Downloads/Novfil_2011_44_3.pdf – (15.08.2018).
2. Антологія молоді української поезії третього тисячоліття». Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. С. 496.
3. Астахова С. А., Грінченко Н. О. Переклад вербальних репрезентацій фонових знань у політичному дискурсі. *Філологія і лінгвістика в сучасному суспільстві*. матеріали міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 21-22 жовт. 2016. С. 184.
4. Бандурко З. В. Мовні особливості поетичного дискурсу «Нової діловитості» / З. В. Бандурко // Вісник ХНУ. Серія «Дискурсологія: семантика і прагматика». – 2014. – № 1124. – С. 110 – 115. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://bit.ly/2RbGC6N>. – (15.08.2018).
5. Близнюк Л. М. Семантико-комунікативна та естетична функції поетичного синтаксису // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. 2011. № 936. Вип. 61. С. 42–46.
6. Бурбело В. Б. Сучасні концепції дискурсу та лінгвопрагматичні засади дискурсології Київ : Вісник Іноземна філологія. 2002. № 32–33. С. 79–84.
7. Гонта І. А. Структурні й семантичні особливості композит-метафор в американському сленгу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04. Київ, 2000. С. 20.
8. Дорда В.О. Статус студентського сленгу та адгерентних груп англомовної ненормативної лексики. Вісник СумДУ. Суми: СумДУ, 2006. №3. С. 188-192.

9. Єрмоленко С. Я. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / С. Я. Єрмоленко, С. П. Бибик, О. Г. Тодор; ред. С. Я. Єрмоленко. – К. : Либідь, 2001. С. 224.
10. Заболотська О. В. Специфіка дискурсу «американського поетичного ренесансу» / О. В. Заболотська // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Л. Українки. Серія «Філологічні науки» : зб. наук. праць. – Луцьк : ВНУ, 2012. – Вип. № 24(249). – С. 46 – 50.
11. Кузнецова М. О. Вторинний дискурс англомовних текстів сучасної масової культури : монографія. Запоріжжя : ЗНТУ, 2015. 202 с.
12. Кузьменко О.Ю. До проблеми кореляції понять «Мовленнєвий жанр» і «Мовленнєвий акт». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2014. Острог. С 80-83.
13. Маріна О.С. Сучасний англомовний поетичний дискурс: мультимодальний формат. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. 2019. № 2. С. 48-54. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2663-3426/2019-2-8>.
14. Мартинюк А. П. Конструювання гендеру в англомовному дискурсі. Харків: Константа, 2004. С. 292.
15. Навальна М. Субстандартна лексика в мові сучасної художньої літератури. Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах, 2012. № 24. С. 112-122.
16. Новодворчук О. В. Окремі різновиди поетичних дискурсів української літератури для наймолодших (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Т. 1, № 43. С. 71 DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.43.1.17>.
17. Остапченко В.О. Синтаксичні індикатори імплікатів у поетичному дискурсі Р.М. Рільке. *Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Іноземна філологія*. 2017. Харків. Вип. 85. С. 122-127.

18. Пікалова А. Основні параметри англомовного дитячого поетичного дискурсу. *Філологічний дискурс*. Харків, 2018. С. 228-238.
19. Рильський М. Тобі одній, намріяна. *Шкільні твори української та зарубіжної літератури*. URL:
https://tvory.net.ua/ukrainska_literatura/lib1/m_rilsky/6.html.
20. Романцова Я.В. Паралінгвістичні засоби комунікації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Т. 2, № 47. С. 82-85. DOI:
<https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.47-2.19>.
21. Руденко М. Ю. Арго, жаргон, сленг: питання термінології. Германістика у ХХІ столітті: когнітивна, соціо- та прагмалінгвістика: ІІІ Всеукраїнська наукова конференція германістів з міжнародною участю / відп. за вип. В. Г. Пасинок. Харків: Харківський нац. ун-т імені В. Н. Каразіна, 2014. С. 120–121.
22. Сабліна С. В. Специфіка звукопису й графічних засобів стилізації у творах молодих поетів третього тисячоліття. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. 2020. Т. 31. № 4. С. 110-114. DOI:
<https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-1/21>.
23. Синчак О. Риторичність: повернення риторики в нурт філології. *Наукові записки УКУ*. 2020. С. 13-36.
24. Сметана І.І. Лексико-синтаксичні особливості поетичного мовлення В. Свідзінського. автореф. : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Харків, 2019. 216с.
25. Ставицька Л. О. Арго, жаргон, сленг: Соціальна диференціація української мови. Київ : Критика, 2005. 464 с.
26. Тележкіна О.О. Лексико-синтаксичні повтори в сучасній українській поетичній мові ІІ половини ХХ – початку ХХІ століття. *Закарпатські філологічні студії*. Т. 2, № 22. С. 38-43. DOI:
<https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.22.2.7>.
27. Український академічний словник.-[Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://sum.in.ua/>.

- 28.Цолін Д. В. Поетичний дискурс: синтаксичний аспект [Електронний ресурс] / Д. В. Цолін // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». – 2015. – № 52. – Режим доступу: file:///C:/Users/Valya/Downloads/Nznuoaf_2015_52_93.pdf.
- 29.Цолін Д.В. Синтаксичні основи поетичного дискурсу. На матеріалі юдейської літургійної поезії арамейською мовою II-VIII ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.14. Київ, 2016. С. 40.
- 30.Шталтовна Ю.А., Вплив демократизації на процеси словотворення у постмодерній парадигмі англомовної лінгвокультури. Запоріжжя. ЗНУ, 2014. С. 213.
- 31.Ауурова G.B. Oхyморon as a Communicative Tool. *International journal of innovative research in multidisciplinary education*. 2022. Vol. 01. No 02. P. 51-54.
- 32.A'zamovna A.R. Semantical features of antonomases in literature. *European Journal of Research Development and Sustainability (EJRDS)*. 2021. Vol. 2. No 3. P. 55-57.
- 33.Brian McHale. Beginning to Think about Narrative in Poetry. *The Ohio State University Press*. 2009. Vol. 17, No 1. P. 11-27.
- 34.Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dialect>.
- 35.Fitures of quality: epithet. Semantic and Structural types of epithets. URL: <https://studfile.net/preview/9175043/page:26/>.
- 36.Gracia J.J.E. A Theory of Textuality. *New York: State University of New York*. 1995. P. 263.
37. Harley, T. The Psychology of Language: From Data to Theory. New York : Psychology Press, 2008. 602 p.
- 38.Jean Pierre van Noppen. Hymns as Literature, Language and Discourse: Wesleyan Hymns as a Case Example. *The Hymn, a Journal of Congregational Song*. 2005. P. 22-30.

39. Jonathan Culler. Rhetoric, poetics, and poetry. July, 2011. URL:
<https://doi.org/10.1093/actrade/9780199691340.003.0005>.
40. Mirzayev H.A. Alliteration in Poetic Speech (Based On The Poetry By H. Arif). *International Scientific Conference*. 2020. DOI:
https://www.researchgate.net/publication/346507155_Alliteration_In_Poetic_Speech_Based_On_The_Poetry_By_H_Arif.
41. Neborsina N. P. Poetic discourse in a time of crisis: the concept of lyrism. *International scientific journal «Grail of Science»*. 2022. Vol. 19, No 18-19. P. 222–234.
42. Personofocation: Definition, Useful Examples, and Importance. 2023 URL:
<https://eslgrammar.org/personification/>.
43. Phonetic expressive means and stylistic devices (Rhyme, Rhythm). URL:
<https://studfile.net/preview/7356016/page:17/>.
44. Rojas-Gaviria P., R. Canniford. Poetic meditation: (re)presenting the mystery of the field. *Journal of marketing management*. 2022. Vol. 38. No. 15-16. P. 1821-1831.
45. Understanding metonymy: examples of metonymy in modern language. *Semantix*. URL: <https://www.semantix.com/resources/blog/literary-devices-list/metonymy-examples>.
46. Urban Dictionary [Electronic resource] / ed. by Aaron Peckham, 1999–2020. URL : <https://www.urbandictionary.com/> – (дата звернення 05.11.23).
47. Vrooman Steven S. The Art of Invective: Performing Identity in Cyberspace. *New Media & Society*, February, 2002. Vol. 4, 1. P. 51–70.
48. What is a colloquialism? Learn about how colloquialisms are used in literature with examples. URL:
<https://www.masterclass.com/articles/writing-101-what-is-a-colloquialism-learn-about-how-colloquialisms-are-used-in-literature-with-examples>.
49. Robert Frost. A Boy's Will. *EBook*. 2009. URL:
<https://www.gutenberg.org/files/3021/3021-h/3021-h.htm>

50. Robert Frost. A Leaf Treader. URL:

<https://firstknownwhenlost.blogspot.com/2012/11/a-leaf-treader.html>

51. Robert Frost. An Old Man's Winter Night. URL: <https://allpoetry.com/An-Old-Man's-Winter-Night>

52. Robert Frost. Birches. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/44260/birches>

53. Robert Frost. Christmas Trees. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/57834/christmas-trees-56d23bb00debf>

54. Robert Frost. Come in. URL: <https://allpoetry.com/Come-In>

55. Robert Frost. Directive. URL:

<https://www.brinkerhoffpoetry.org/poems/directive>

56. Robert Frost. Design. URL: <https://poets.org/poem/design>

57. Robert Frost. Fire and Ice. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/44263/fire-and-ice>

58. Robert Frost. Ghost House. URL: <https://allpoetry.com/Ghost-House>

59. Robert Frost. Home Burial. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/53086/home-burial>

60. Robert Frost. In the Home Stretch. URL: <https://poets.org/poem/home-stretch>

61. Robert Frost. The Line-Gang. URL: <https://poets.org/poem/line-gang>

62. Robert Frost. Love and a question. URL:

<https://robertfrost.quillsliteracy.org/love-and-a-question-359/>

63. Robert Frost. Mending Wall. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/44266/mending-wall>

64. Robert Frost. Mountain Interval. URL:

<https://www.gutenberg.org/cache/epub/29345/pg29345-images.html>

65. Robert Frost. Mowing. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/53001/mowing-56d231eca88cd>

66. Robert Frost. New Hampshire. URL:

http://famouspoetsandpoems.com/poets/robert_frost/poems/733

67. Robert Frost. Nothing Gold Can Stay. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/148652/nothing-gold-can-stay-5c095cc5ab679>

68. Robert Frost. Stopping by Woods on a Snowy Evening. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/42891/stopping-by-woods-on-a-snowy-evening>

69. Robert Frost. Selections. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/53086/home-burial>.

70. Robert Frost. Snow. URL: <https://poets.org/poem/snow-2>

71. Robert Frost. Storm Fear. URL: <https://poets.org/poem/storm-fear>

72. Robert Frost. The Death of the Hired Man. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/44261/the-death-of-the-hired-man>

73. Robert Frost. The Gift Outright. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/53013/the-gift-outright>

74. Robert Frost. The Road Not Taken. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/44272/the-road-not-taken>

75. Robert Frost. The Runaway. URL:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/148653/the-runaway-5c095e6958b71>

76. Robert Frost. The Vanishing Red. URL: <https://poets.org/poem/vanishing-red>.