

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

Особливості індивідуально-авторського стилю в американській поезії
XIX–XX століть: семантико-когнітивний аспект

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 241м групи
Хомішина Альона Василівна
Спеціальності: 014.02 Середня
освіта (Мова і література
(англійська))
Освітньо-професійної (наукової)
програми: «Середня освіта (Мова і
література (англійська))» другого
(магістерського) рівня вищої
освіти за спеціальністю 014.02
Середня освіта (Мова і література
(англійська)) галузі знань 01
Освіта/Педагогіка. Кваліфікація:
викладач англійської мови та
світової літератури

Керівник: канд. філол. наук,
доцент Поторій Наталія
Володимирівна
Рецензент: канд. філол. наук,
доцент Борисова Т.С.

ЗМІСТ

Вступ	3
РОЗДІЛ 1. Лінгвістичні характеристики стилів	7
1.1 Основні методологічні особливості дослідження.....	7
1.2 Основні класифікаційні параметри семантико-когнітивних аспектів....	14
РОЗДІЛ 2. Семантичний аспект авторського стилю в американській поезії XIX – XX століть	22
2.1 Семантичний потенціал лексично-синтаксичних одиниць у творах американських поетів.....	22
2.2 Особливість авторського стилю в американській літературі	27
2.3 Значення і смисл ліричного Я у поетичному мовленні.....	35
2.4 Семантична реалізація лексики в індивідуальній інтерпретації американських поетів.....	49
РОЗДІЛ 3. Когнітивні маркери стилю американської поезії XIX–XX століть	54
3.1 Когнітивні параметри стилю.....	54
3.2 Образи автора і ліричного героя у когнітивному висвітленні	61
3.3 Авторські експерименти в американському поетичному мовленні...	65
3.4 Особливості індивідуального стилю американських поетів XIX–XX століть.....	74
Висновки	80
Список літератури	84
Джерела ілюстративного матеріалу	91

ВСТУП

Дослідження індивідуального стилю автора прозаїчних або віршованих текстів за допомогою лінгвістичних параметрів стає одним з основних напрямів стилістики та віршотворення. Про це говорить число досліджень, спрямованих на пошук лінгвістичних маркерів стилю як вітчизняних (М.Гаспаров, Р.Піотровський, М.Марусенко, Г.Мартиненко), так і зарубіжних учених (М. Альтман, С. Аргамон, Д.Гувер, Д. Лабі, Д. Холмс та ін.).

Центральне місце в такому підході займає встановлення таких маркерів стилю індивіда, які могли дозволити достовірно визначати авторство за комплексами лінгвістичних параметрів і, відповідно, відрізнити тексти одного автора від текстів будь-якого іншого автора. Для досягнення цього результату лінгвістичний аналіз стилю все більшою мірою набуває порівняльного характеру, причому зіставлення робиться як між варіантами стилю одного і того ж автора (у різних жанрах, у віршованому тексті й в прозі, в різних частинах одного і того ж твору, в ранній, середній і пізній періоди творчості), так і стилями різних авторів, об'єднаних або єдиним жанром, або єдиними творчими установками і традиціями, роллю і місцем в національній або світовій літературі.

У нашій роботі досліджуються стилі авторів, які є представниками різних напрямів в американській поезії початку XIX - XX століття в період, що дістав назву «Поетичного Ренесансу». У США, новій світовій промисловій державі, цей період характеризується відродженням поезії, появою і бурхливим розквітом різних поетичних шкіл і напрямів, різноманітністю форм і цільових установок. Опис специфічних рис стилю американських авторів, що представляють важливий етап розвитку американської поезії, у рамках широкої парадигми формальних і змістовних лінгвістичних параметрів, виявлення міри збереження авторами цієї нової хвилі ознак, які характеризували стилі їх попередників, обумовлюють **актуальність** теми дослідження.

Мета роботи полягає у виявленні мовностилістичних засобів вираження, лінгвокогнітивних механізмів формування й комунікативно-прагматичних стратегій функціонування індивідуального авторського стилю в американській літературі ХІХ–ХХ століть.

Для досягнення вказаної мети вирішуються наступні **завдання**.

- сформуувати базу когнітивних і семантичних ознак ліричних творів американських поетів;
- виявити мовностилістичні засоби вираження ліричного *Я* та його імпліцитних значень;
- охарактеризувати індивідуальний авторський стиль, ідіолект, ідіостиль;
- у систематизації визначення індивідуального стилю письменника, спроба окреслити ті першоеlementи (чинники), які зумовлюють появу індивідуального стилю письменника, виокремити його складники та носії;
- розробити схематичне зображення найбільш вживаних когнітивних і семантичних ознак американських поетів ХІХ - ХХ століть.

Об'єктом дослідження є індивідуальні авторські стилі американських поетів ХІХ - ХХ століть.

Предмет дослідження складають когнітивні і семантичні особливості вивчення індивідуально авторських стилів ліричних творів американських поетів ХІХ–ХХ століть.

Матеріалом дослідження є ліричні твори авторів загальним обсягом 2400 віршів (віршованих рядків), яким було приписано більше 70 різнорівневих, різноаспектних ознак. Ця робота спирається на твори таких американських авторів як: Е.Каммінгс, Р.Фрост, Е.Дікінсон, К.Сендберг, В.Ліндзі, Е.Лоуелл, Е.Робінсон та ін.

Методи дослідження синтаксичний аналіз (полягає в розборі речень на основні компоненти для аналізу), когнітивний (досліджує моделі свідомості, пов'язані з процесами пізнання, з обробкою інформації яка надходить до людини), метод сходження від абстрактного до конкретного, індуктивний та дедуктивний методи наукового пізнання, за допомогою яких здійснено

уточнення сутнісних характеристик наукового апарату дослідження; методи лексико-семантичного, синтаксичного та стилістичного аналізу поетичного тексту, які уможливають вивчення мовностилістичних засобів вираження ліричного я; методи когнітивно-семантичного та концептуального аналізу семантики поетичного тексту з метою встановлення спільних та індивідуально-авторських концептів у поетичному тексті.

Аналіз творчості американських авторів, що відбивають новий важливий етап розвитку американської поезії, досить широко представлений у критичній літературі. Проте слід підкреслити, що послідовного лінгвістичного аналізу особливостей стилю американських поетів не проводилося. Так, не було досліджень, спрямованих на опис когнітивних і семантичних маркерів, що визначають відмінності їх стилів, вивчення структурних особливостей сукупності ліричних текстів кожного автора в просторі єдиної ознакової схеми, комплексний аналіз особливостей метафоризації.

Новизна дослідження полягає в тому, що дослідження розкриває формальні ознаки, які характеризують стилі американських поетів. Крім того, здійснюється аналіз стилів авторів з виявленням класифікаційно значимих маркерів, визначаються особливості метафоризації кожного автора та виявляється міра спадкоємності поетами ХХ століття.

Практична значущість полягає в тому, що результати роботи можуть бути використані у навчальних курсах зі «Стилістики англійської мови», «Лексикології англійської мови» (розділ «Лексична семантика», «Семантична структура слова»), «Теоретичної граматики англійської мови», «Літератури англійськомовних країн», а також в курсах за вибором з «Комп'ютерної лінгвістики».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Кваліфікаційна робота виконана відповідно до науково-дослідної теми кафедри англійської мови та методики її викладання: «Лінгвокогнітивні та

комунікативно-прагматичні аспекти дослідження тексту» (Державний реєстраційний номер U006792).

Апробація магістерської роботи: робота була представлена у виступах на засіданнях кафедри англійської мови та методики її викладання (протоколи № 5 від 07.10.2019 р., № 16 від 06.05.2019 р., № 11 від 20.02.2019 р.) та у доповіді на міжнародній науково-практичній конференції «Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії»(Львів, 15 жовтня 2019 року).

Публікації: стаття «Особливості індивідуально-авторського стилю в американській поезії XIX – XX століть: семантико-когнітивний аспект», опублікована в альманасу «Магістерські студії» Херсонського державного університету. Випуск №19 [63, с.264-267], стаття «Структурна організація текстових класів в американській поезії XIX–XX століть», представлена до публікації у Збірнику наукових праць студентів Херсонського державного університету (грудень 2019р.), стаття «Ознаки стилів автора: формальні параметри, тематичні класи слів», представлена до публікації в науковій філологічній організації «Логос»[62, с.139-143].

Структура кваліфікаційної роботи: дослідження складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та ілюстративного матеріалу.

Загальний обсяг кваліфікаційної роботи зі списком літератури становить 91 стор., обсяг основного тексту – 82 стор. Список використаної літератури має 83 позиції (із них 18 – іноземними мовами та 20 позицій списку ілюстративної літератури).

РОЗДІЛ 1

ЛІНГВІСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ СТИЛІВ

1.1 Основні методологічні особливості дослідження

Література США, починаючи з "десятих" років ХХ століття, характеризується істотним творчим розквітом, який стався в країні після деякого застою, що мав місце наприкінці ХІХ століття [26, с.243]. Цей період бурхливого творчого підйому, що відбиває нові економічні і політичні реалії держави, яка перетворилася з аграрної другорядної країни в потужну індустріально розвинену державу, дістав назву "Поетичного Ренесансу" [28, с.533] і характеризується появою нових естетичних течій і нових теорій, сміливими експериментами і енергійними пошуками нових форм в поезії.

До числа поетів, що стали лідерами цього етапу розвитку поезії в США, входять Роберт Фрост, Едвін Арлінгтон Робінсон, Емі Лоуелл і Ніколас Вечел Ліндзі. Вказані американські поети відносяться до одного і того ж часового періоду, відзначеного зльотом і великими досягненнями. Проте в Р. Фрост, В.Ліндзі, Е.Робінсон і Е. Лоуелл мають виражені відмінності в творчій манері, своїй поетичній пристрасності, індивідуально-акторському стилі.

У зв'язку зі збільшеним в США інтересом до розвитку американської поезії, і, зокрема, до поезії початку ХХ століття, творчість авторів, що розглядаються в нашій роботі, стала об'єктом досить великої кількості досліджень. Основні риси їх творчої манери аналізуються в роботах лінгвістів і поетичних критиків [72, с.58]. Так, в дисертаційному дослідженні Д.Прияткіна розглядаються філософські концепції Р.Фроста [44, с.14]. Уїтманівські традиції в творчості Р.Фроста простежені в роботах Н.Харольської й інших лінгвістів [27, с.206]. Проблеми репрезентації лінгвосвітової картини світу поетів вивчаються в дисертаційних роботах Ю.Іванової, А.Тимофєєвої [29, с.120]. Є низка досліджень, що розглядають інтертекстуальні алюзії, ритмічні фігури, особливості комунікативного аспекту в ліриці вказаних авторів [30, с.140]. Проте, як вказувалося у вступі,

завдання вивчення і зіставлення стилю цих авторів у просторі лінгвістичних (формальних і змістовних) параметрів фактично не ставилося.

Не розглядалися такі важливі питання як взаємодія і взаємовідношення структурних характеристик текстових класів, міра їх схожості й відмінності у різних авторів, характер варіювання лінгвістичних параметрів стилю, розподіл тематичних груп лексики, система використовуваних в ліриці метафор. Перш ніж перейти до опису й аналізу основного матеріалу дослідження і тих даних, які дозволили нам створити базу для подальшого структурно-семантичного багатовимірного аналізу, розглянемо основні методологічні положення дослідження.

Вивчення специфіки індивідуального стилю автора повинне передбачати як виявлення представленості й взаємодії ознак, що характеризують його стиль, так і зіставлення цих комплексів з аналогічними комплексами, що відбивають стиль інших авторів. Зіставлення класів творів, написаних різними авторами, й аналіз їх внутрішньої організації услід за видатними теоретиками класифікації [40, с.495] може розглядатися як два аспекти класифікації [4, с.123]. Перше з вказаних завдань (вивчення стилю одного, окремо взятого автора) потраплятиме в межі, які С.Меєн визначив як "мерономія". Друге завдання, пов'язане із зіставленням стилів різних авторів, відповідатиме поняттю "таксономічний аналіз" [40, с.500].

Дослідження стилю за широким набором лінгвістичних параметрів, як вказувалося у вступі, стає однією з головних тем у рамках стилістики і стилеметрії [1, с.45]. В основі цих досліджень, як правило, лежить класифікаційний аналіз. Слід зазначити, що методологічна база проведення класифікацій не є однаковою і багато в чому визначається як поставленими цілями, так і самим матеріалом дослідження.

В абсолютній більшості випадків класифікаційний аналіз має на увазі угруповання об'єктів в однорідні групи виходячи зі схожості властивостей порівнюваних об'єктів. У результаті вдається отримати деяку кількість

класів, які в ідеальному випадку повинні містити одні і ті ж ознаки або майже однаковий набір ознак [39, с.67].

Крім того, для порівняльного аналізу залучено твори видатних американських поетів Генрі Уодсворта Лонгфелло, Вільяма Каллена Браєнта, Ральфа Вальдо Емерсона і Едгара Алана По, а також Емілі Дікінсон, що займає особливе місце в американській поезії. Цей порівняльний аналіз робиться на підставі даних, представлених в роботах В.Андрєєва, в яких презентовано детальний аналіз формальних маркерів індивідуального стилю В.Браєнта, Г.Лонгфелло, Р.Емерсона, Е.По і Е.Дікінсон, виявлені основні динамічні тенденції формальних параметрів і образної системи Г.Лонгфелло і Е.По [2, с.12].

Отже, вивчення індивідуального авторського стилю є важливою частиною вивчення літератури. Зважаючи на швидкий розквіт письменників були визначені певні особливості стилю кожного автора. Саме ці особливості будуть розглянуті в нашій роботі.

Індивідуальний авторський стиль, ідіолект, ідіостиль. Кожен дослідник тексту змушений так чи інакше розглянути проблему авторського чи індивідуально стилю. Адже “індивідуальний почерк” автора, його манера виявляється вже в самому факті вибірковості, перевазі певних лексичних, морфологічних, синтаксичних, фонетичних засобів, які стають базою формування більш складних і яскравих образів. З урахуванням антропоцентризму сучасної наукової парадигми проблема індивідуального стилю стає однією з ключових у лінгвостилістиці художнього тексту. Проте лінгвісти і досі не мають одного загальновизнаного терміну для тлумачення індивідуального стилю, хоча він не раз ставав предметом дослідження. Тривалий час ставлення мовознавців різних епох і напрямів до проблеми індивідуального фактора в мові, чи ідіолекту, було суперечливим, виявляло неоднакові тенденції – від відомого перебільшення його ролі до повного ігнорування. Представник цього напрямку Г. Пауль стверджував: “На світі стільки ж окремих мов, скільки й індивідів. Формула термінологічно

зафіксована в понятті індивідуального різновиду мови – “діалекту індивіда”, а німецька, латинська та інші мови – лише абстракція лінгвістичної науки” [81, с.42]. В. Зандерс також називає індивідуальний стиль метапоняттям (“Oberbegriff”) стилістики [81, с.42]. Але ж типове й індивідуальне в стилі нерозривно пов’язані. Мовлення адресанта завжди складається з типового та індивідуального. Стиль як модель мовлення слугує базою для існування індивідуальних особливостей стилю кожного індивіда.

У 80-ті роки особливо активізувався інтерес до образу автора як основи стилю художнього твору. Індивідуальний стиль автора пов’язувався дослідниками з динамікою різних мовних форм у художньому творі. Отже, спостерігалось збільшення одиниць аналізу в розробці проблеми ідіостилу (ідіолекту).

У сучасній аналітичній літературі співіснують два терміни: “ідіостиль” та “ідіолект”, вживані часто синонімічно, що створює декотрі незручності при їх використанні. Деякі дослідники не визнають різниці між цими термінами. У

“Лінгвістичному словнику” О.Ахманової взагалі відсутній термін “ідіостиль”, а в більш сучасному “Короткому тлумачному словнику лінгвістичних термінів” обидва поняття формулюються наступним чином: “ідіолект” – мовна практика окремого носія мови; сукупність формальних і стилістичних ознак, що вирізняють індивідуальну мову; ідіостиль – індивідуальний стиль, в якому виражальні, марковані засоби мови утворюють певну систему. “Ідіостиль” часто ототожнюють з ідіолектом [7, с.123].

Терміни “ідіолект” / “ідіостиль” також і в “Лінгвістичному енциклопедичному словнику” визначено майже як синоніми, тобто індивідуальна мова (ідіолект) характеризується як найважливіша складова індивідуального стилю. Розведення цих термінів відбувається в міру уточнення поняття ідіостилу. Ідіостиль може бути представлений як

відображення “інтенцій” і “образу світу” поета” [23, с.19]. При цьому ідіолект є сукупністю мовних форм “індивідуального мовлення” [23, с.20].

Констатують, що індивідуальний стиль (ідіолект) – це сукупність “мовно-виражальних засобів, які виконують естетичну функцію й вирізняють мову окремого письменника з-поміж інших... Іншими словами: ідіостиль – це система змістовних і формальних лінгвістичних характеристик, властивих творам окремого автора, яка робить унікальним втілений в цих творах авторський спосіб мовного висловлення. Ідіолект – це також своєрідна мова окремого індивіда” [22, с.112]. Поняття “індивідуальний стиль” насамперед застосовують до стилю майстра слова. Саме талановитий письменник виробляє “свою окрему мову”, має свої характерні вислови, звороти, свою будову фраз, свої улюблені слова. Мовна особистість майстрів слова, їх ідіостиль охоплюється: 1) мовою їх творів; 2) ставленням до мови як до суспільного історико-культурного явища; 3) використанням мовних різновидів у комунікативних ситуаціях. При цьому важливо враховувати загальні процеси художньої мови, їх зв’язок із мовою доби [22, с.120].

Комунікативно-когнітивний підхід до вивчення ідіостилю автора на основі відтворення індивідуального когнітивного простору знаходить своє відображення в роботах таких дослідників як Н.Болотнова, Н.Голованова, Ю.Караулов, О.Селіванова, В.Чернявська.

Саме в комунікативно-когнітивному контексті, за О.Селівановою, поєднуються структурність мови та інтенційно зумовлені ознаки автора, його концептуальна сфера, що втілюється в гносеолого-онтологічній сутності тексту [47, с.50].

Унікальність цієї сутності текстового матеріалу залежить від категорій системності, інформативності та індивідуальності. До першої категорії входять закони жанру, стилю, методу. До другої категорії гетерогенної багатоканальної інформативності які направлені на розкриття концепту твору. А третя покликана розкрити ідіостиль автора, його письменницьку особистість та неповторність. Н.С.Болотнова пов’язує увагу до стилю автора

з комунікативним підходом до вивчення тексту. Ідіостиль особистості автора, що проявляється в текстовій діяльності в процесі спілкування, відображає мовну культуру, тип мислення, тезаурус, домінуючий характер спілкування, специфіку пізнавального відношення до того, що відбувається [23, с. 15-21].

Адресовано-діяльнісний напрям дослідження ідіостилу пов'язаний з дослідженням проблем ефективності текстової діяльності автора відносно адресата з урахуванням специфіки їх мовної особистості (І.Арнольд, Н.Болотнова, А.Бондаренко, В.Самохіна та інші) [6, с.103].

Текст у якості переданого послання розглядається у роботах І.Арнольд, яка вважає, що стилістичний аналіз тексту можна проводити концентруючи увагу або на рушійних силах творчого процесу автора або на сприйнятті самого тексту читачем. Перший підхід дослідниця визначає як генетичний та називає його стилістикою від автора, другий, представлений в стилістиці декодування, стилістикою сприйняття. Стилiстичний аналіз від автора потребує знання генезису твору, лінгвістичного вивчення мови творів. В стилістиці сприйняття увага концентрується на впливі, який текст здійснює на читача. Взаємодія автора з читачем виступає в якості прагматичного комунікативного акту, що відображається в мовленнєво-стилістичному наповненні тексту [6, с.110].

З точки зору тлумачення й трансформації авторського стилю художнього тексту реципієнтом ідіостиль розглядає А.І.Бондаренко, адже мова не обмежується тим, щоб породжувати комбінації тих значень, які вже існують. Художньо-текстова комунікація здійснюється через діалог автора та адресата. Автор бачить свій текст незавершеним, бо він відкритий для інтерпретації. Сутність авторської мистецької гри дослідниця вбачає у такій «недомовленості» [25, с. 38].

Зазначені вище підходи різнобічно висвітлюють поняття ідіостилу та його місце в стилістичній системі мови художнього твору. Проте, у руслі нашого дослідження увага повинна бути зосереджена саме на конкретних стилістичних засобах, що формують ідіостиль автора [25, с. 43].

Функціонально-домінантний підхід, який виражається в структурно-стильовому аналізі тексту, тобто в виявленні особливих концептів-домінант притаманних ідіостилю автора і різноманітних мовних засобів їх репрезентації застосовується у роботах Л.Белєхової, Л.Виготського, Н.Головченко, С.Золяна, В.Кухаренко, С.Преображенського, А.Тарасової. Метою структурно-стильового аналізу художнього тексту є тлумачення ідейно-художнього наповнення тексту шляхом розгляду його типологічних і домінуючої стильових ознак які є гармонійним сплетінням загально-мистецького та індивідуальних стилів. Індивідуальний стиль письменника трактується як новий художній образ світу, складне діалектичне поєднання закономірно-загального й індивідуально-особливого. Індивідуальний стиль характеризується сталими типологічними ознаками (стильовими константами) і переважаючою рисою (стильовою домінантою) [55, с.3].

Стиль автора, за В.А. Кухаренко, визначається тим, що зафіксовано за допомогою чисельних засобів актуалізації дійсності, які діють на різних рівнях художньої структури, тобто концептами. Саме останні і є тією домінантою, що дозволяє читачу адекватно інтерпретувати текст [33, с.188].

Завданням опису поняття ідіостиль, услід за А.Тарасовою, вбачаємо в його співвідношенні з поняттям концепт і трактуємо індивідуальний стиль автора як єдність ментального та мовного – концептів і когнітивних структур їх мовного втілення [55, с.4].

Отже, підсумовуючи зазначене вище, можемо припустити, що стиль є підґрунтям та засобом ідентифікації жанру. Кожний окремий жанр як форма реалізації текстових моделей і структур, що закріпились у мовних ситуаціях, несе в собі свою неповторну внутрішню стилістику. Під впливом жанру може формуватися стильова закономірність, що визначає ідіостиль письменника в цілому та стильову систему окремого художнього твору.

Жанр доцільно розглядати в аспекті індивідуального авторського стилю та виявляти при цьому особливості та динаміку авторської мовленнєвої

стилістики крізь призму жанрової своєрідності художніх текстів на основі структурно-стильового аналізу.

1.2 Основні класифікаційні параметри семантико-когнітивних аспектів

Вивчаючи семантико-когнітивні аспекти авторів ми зустрілись з різними параметрами та засобами індивідуального стилю про які зараз поговоримо.

Почнемо зі стилістики. Стилiстику прийнято поділяти на лiнгвостилiстику i лiтературознавчу стилiстику, причому iснують рiзні варіанти їх об'єднання i перша може служити базою для другої. При розробці стилістики сприйняття необхідна i та й iнша. Вони стають двома аспектами однієї проблеми, i треба вміти не тільки бачити рiзницю, але i єдність між ними[6, с.38].

Лiнгвостилiстика, основи якої були закладені Ш. Баллі, порiвнює загальнонаціональну норму з особливими, характерними для рiзних сфер спілкування підсистемами, званими функціональними стилями i діалектами (лiнгвостилiстика в цьому вузькому сенсі називається функціональною стилістикою) i вивчає елементи мови з точки зору їх здатності виражати i викликати емоції, додаткові асоціації та оцінки[6, с.45].

Лiтературознавча стилістика вивчає сукупність засобів художньої виразності, характерних для лiтературного твору, автора, лiтературного напрямку або цілої епохи, i фактори, від яких залежить художня виразність. Iснує чимало робіт вiтчизняних i зарубіжних лiтературознавців по стилістичній системі i мові. Оскільки значна частина стилістичних аналізів присвячена розбору художніх текстів, то цієї своєї частиною стилістика входить в поетику i теорію лiтератури. Поетикою називається наука про будову лiтературних творів i про систему використуваних в них естетичних засобів. Iснує i більш вузьке розуміння поетики як науки, що досліджує поетичну мову. В цьому випадку не стилістика є частиною поетики, а навпаки, поетика є частиною стилістики, яка займається специфікою

використання мови в різних сферах спілкування, в тому числі специфікою мови вчених творів, газет, реклами та ін. Багато праці поклали літературознавці на дослідження таких проблем поетичної мови, як відношення письменників до рідної мови, зближення поетичної мови з живою народною мовою, естетичні погляди письменників, традиція і новаторство в мові письменників, проблема образності, мовний образ автора-оповідача, способи передачі мови персонажів та ін[6, с.50].

Описуючи мову і стиль художнього твору, стилістика спирається на вивчення суспільного життя в період написання твору, країни, в якій вона створена, культури і мови епохи. Завдання літературознавчої стилістики – глибоке проникнення в творчий метод автора і в своєрідність його індивідуальної майстерності. При цьому стилістичний аналіз і подальший стилістичний синтез не повинні зводитися до історичних, генетичних і інших можливих коментарів. Коментування необхідно, але воно не замінює вивчення самого твору як ідейно-художнього цілого[33, с.68].

Наступне важливе питання стосується акценту на той чи інший напрямок тлумачення тексту, тобто вибору точки зору, з якої розглядається текст як передане повідомлення. Стилістичний розбір можна вести, концентруючи увагу або на рушійні сили творчого процесу письменника, тобто від автора, або на сприйнятті самого тексту читачем. Перший підхід збігається з літературознавчою стилістикою, його також можна було б назвати генетичним. Другий представлений в стилістиці декодування[33, с.75].

Різниця завдань стилістики від автора і стилістики сприйняття полягає ще й в тому, що перша цікавиться більше авторами, ніж їх творами, розглядаючи твір як якесь слідство, до причин якого потрібно дошукатися. Стилістика сприйняття і, отже, стилістика декодування розглядають літературний твір як джерело вражень для читача[6, с.103].

У стилістиці сприйняття увага концентрується не так на письменника, а на результаті його творчості, на впливі, який текст надає на читача, тобто на

самого аналізатора. Дійсно, літературний твір реалізується в свідомості, в сприйнятті читача. Процес культурного розвитку суспільства – процес двосторонній. Це не тільки створення культурних цінностей, а й переробка їх читачами, слухачами, глядачами, їх співтворчість. Принцип зворотного зв'язку відіграє в цьому процесі дуже велику роль[6, с.110].

Зворотній зв'язок – дуже важливе для теорії комунікації поняття. Вона характеризує динаміку взаємин між партнерами. Це, по суті, будь-який вид зворотного сигналу, що показує ефективність розуміння з боку приймаючої сторони, що повертається до відправника та коригуючого його подальшу діяльність. Але читач не існує поза часом і простором. Кожна культура, кожна епоха, кожен період в історії культури і, нарешті, кожен окремий, читач мають свої критичні тенденції і вимоги, своє сприйняття творчості письменників. У межах однієї епохи процес виявляється двостороннім: письменник реагує на вимоги часу і погоджує з ними свою творчість. У межах різних епох і культур зростає роль читача і його творча активність. Сучасний читач пред'являє до мистецтва минулого свої вимоги, користується своїми критеріями оцінок, відмінними від банків, що діяли в ту епоху, коли твір створювався, і від епох, що лежать між часом, створення тексту і часом прочитання. Це, зрозуміло, не означає, що минуле культури байдуже для сучасного сприйняття: попередні досягнення культури акумулюються в її сучасному стані, але прочитання геніїв минулого по-новому, відповідно до досвіду і почуттями кожного нового покоління, природно і закономірно. Звичайно, це прочитання має бути саме прочитанням, а не довільним фантазуванням і філософствуванням на ті ж теми. Читач відтворює в своїй свідомості текст, а не творить його заново[6, с.112].

Стилістика декодування як теоретична основа інтерпретації тексту при його сприйнятті вчить звертати увагу на зв'язку всередині тексту, помічати в ньому те, що недосвідчений читач може пропустити, привчає складати про текст власну думку. Можливо при цьому зайва суб'єктивність зменшується, якщо читач привчається шукати в тексті об'єктивні лінгвістичні

підтвердження своєї здогадки. Значення стилістики декодування пов'язано в першу чергу з вимогою створення високої культури читання[33, с.80].

Слід розрізнати два основних напрямки, або типи, аналізу художнього мовлення, в межах яких можливі подальші варіанти.

У першому спочатку гіпотетично виділяється основна ідея або тема цілого (встановлюватися вона може по-різному), потім виділяються лексичні, синтаксичні, морфологічні та фонетичні частини тексту, які дозволяють підтверджувати, уточнити, видозмінити або навіть спростувати вихідну гіпотезу, в останньому випадку гіпотезу замінюють новою і повторюють процедуру спочатку[6, с.113].

Другий метод заснований на русі в протилежному напрямку: увага зосереджена на яку-небудь формальну особливість або деталі тексту, наприклад на неодноразовому повторенні якогось слова або групи слів, розгорнутій метафорі, несподіваному порядку слів, групі однотипних, наприклад окличних речень, зміні метрики вірша або ритму оповіді та ін. Виявивши таку особливість, дослідник шукає їй пояснення, зіставляючи з іншими особливостями і контекстом, перевіряє, чи не підтримано таке висунення іншими способами, й в кінці кінців формулює основну ідею й тему. Потім ця перша деталь й інші особливості, знайдені пізніше, розглядаються з точки зору їх місця в художньому цілому[6, с.113].

Обидва типи аналізу повинні розкрити єдність змісту й форми, цілого й частин, але в першому типі відправною точкою філологічного кола є загальний зміст, а в другому – деталі й форма. Якщо в першому типі аналізу ми обмежимося соціальним, моральним, політичним або філософським змістом тексту, аналіз може розглядатися як літературна критика, але він не буде стилістичним. З іншого боку, один лінгвістичний аналіз не буде ні літературним, ні стилістичним.

Істотним компонентом теорії стилістичного контексту є теорія сильної позиції. Ефективним засобом затримати увагу читача на важливих за змістом моментах і комбінаторних збільшеннях сенсу є переміщення їх в сильну

позицію, тобто на таке місце в тексті, де вони психологічно особливо помітні. Такими сильними позиціями є початок або кінець тексту або його формально виділеної частини (глави, строфи та ін.)[6, с.114].

Початок слід поділити на назву твору, факультативні епіграф і пролог і перші рядки або перші абзаци. Назва тексту є важливою частиною початкового стимулу імовірнісного прогнозування і вироблення стратегії сприйняття. У поєднанні з іншими елементами початку воно дає опору для прогнозу можливого кола тем і образів й створює попереднє налаштування, дуже важливе для розуміння цілого. Перший рядок вірша задає жанр, розмір, ритм, тему, а іноді і центральний образ і ставлення автора до зображуваного[33, с.92].

Зв'язок в заповненні сильних позицій є важливим фактором цілісності тексту, а зміст їх стає зрозумілим, взаємодіючи з іншим текстом, який таким чином функціонує як адаптивна система. Конкретний прояв цієї взаємодії може бути вельми різноманітним. Обмежимося лише одним прикладом. У вірші Роберта Фроста «Жаб'ячий струмок», як і в багатьох інших віршах цього поета, назва і перший рядок вводять головний поетичний образ, а остання дає широке афористичний узагальнення. В даному випадку перший рядок дає досить сумну картину пересихаючого струмка: *By June our brook's run out of song and speed*. Основна частина тексту доповнює цю картину, яка, здавалося б, особливою красою не відрізняється, й тим не менш ця непомітна природа володіє серцем поета, й лірико-філософський афоризм в кінці, підкреслений своєю сильною позицією, допомагає читачеві зрозуміти це почуття: *We love the things we love for what they are*[6, с.115].

Зміст сильної позиції кінця підсумовує тему, підтверджує правильність розуміння або коригує його, а іноді створює новий несподіваний поворот і нове вирішення питання.

Багато понять і термінів стилістики запозичені з риторики і мало змінилися протягом століть. Пояснюється це частково різноманітністю зв'язків стилістики з іншими частинами філології та відмінністю її можливих

застосувань, а також деякою інерцією, тобто живучістю застарілих уявлень. Аналіз мови художніх творів здавна здійснювався й до сих пір ще іноді здійснюється з підрозділом стилістичних засобів на образотворчі й виразні[6, с.116].

Образотворчими засобами мови при цьому називають всі види образного вживання слів, словосполучень й фонем, об'єднуючи всі види переносних найменувань загальним терміном «тропи». Зображальні засоби слугують опису і є переважно лексичними. Сюди входять такі типи переносного вживання слів і виразів, як метафора, метонімія, гіпербола, литота, іронія, перифраза та ін[33, с.98].

Виразні засоби, або фігуральний вислів, не створюють образів, а підвищують виразність мови і підсилюють її емоційність за допомогою особливих синтаксичних побудов: інверсія, риторичне питання, паралельні конструкції, контраст та ін.

На сучасному етапі розвитку стилістики ці терміни зберігаються, але досягнутий лінгвістикою рівень дозволяє дати їм нове тлумачення. Перш за все багато дослідників відзначають, що образотворчі засоби можна характеризувати як парадигматичні, оскільки вони засновані на асоціації обраних автором слів й виразів з іншими близькими їм за значенням і тому потенційно можливими, але не представленими в тексті словами, по відношенню до яких їм віддано перевагу.

Виразні засоби не є парадигматичними, а синтагматичні, так як вони засновані на лінійному розташуванні частин і ефект їх залежить саме від розташування[33, с.108].

Розподіл стилістичних засобів на виразні і образотворчі умовний, оскільки образотворчі засоби, тобто тропи, виконують також експресивну функцію, а виразні синтаксичні засоби можуть брати участь у створенні образності, в зображенні.

Поряд з мовними образотворчими і виразними засобами слід ще згадати тематичні стилістичні засоби. Темою називається відображення в

літературному творі вибраної ділянки дійсності. Чи говорить автор про подорож в екзотичні країни або про прогулянку по осінньому лісі, про пишні бенкети або в'язнів підземелля – вибір теми нерозривно пов'язаний з художнім завданням, а отже, має стилістичну функцію, є засобом впливу на читача і відображенням світорозуміння письменника. Кожен літературний напрям віддає перевагу певному набору тем. Сентименталізму, наприклад, притаманні теми природи й сільського життя, смерті й кладовища, приниження слабких й беззахисних. Темі кошмарів, божевілля, порочних любовних зв'язків характерні для стилю романів екзистенціалістів[6, с.120].

Виразні і образотворчі засоби розглядаються в стилістиці декодування тільки в зв'язку з художнім цілим, як його невід'ємна частина. Кожен елемент художнього тексту – слова, звуки слів, побудова фраз та ін. – впливає на розум й почуття читача не окремо, не в ізоляції, а в своїй конкретній функції, в зв'язку з художнім цілим, включаючи мікро- і макроконтекст. Перерахування містяться в тексті виразних і образотворчих засобів і у «прийомів», яким би вичерпним воно не було, стилістичним аналізом не є й інтерпретації не дає, якщо вона не служить єдиній меті і не показує зв'язку форми і змісту в цілісному тексті. Визначення та перерахування стилістичних засобів залишається марною тратою часу, якщо вона не служить розкриттю того, як ці кошти висловлюють зміст[6, с.121].

У сучасній науці виник новий підхід до питань трактування виразних засобів художньої літератури, що спирається на нові принципи. Детальна класифікація самих засобів, розроблена на попередніх етапах розвитку науки, при цьому зберігається, але займає допоміжне, а не головне положення. Основною стилістичною опозицією стає опозиція між нормою і відхиленням від норми або, користуючись терміном, запропонованим Ю.М. Скребнева, між традиційно позначаючою і ситуативно позначаючою.

Отже, звертаючи увагу на всі класифікаційні параметри та характер їх походження та вживання, ми можемо визначити основну мету з якою автор застосував той чи інший засіб. Ми можемо зрозуміти сенс, який автор хотів

показати в своєму творі або навіть розтлумачити його з іншої більш глибокої сторони.

РОЗДІЛ 2

СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ

2.1 Семантичний потенціал лексично-синтаксичних одиниць у творах американських поетів

Типологія і еволюція синтаксису поетичного тексту – як і раніше один з мало вивчених напрямів лінгвостилістики і лінгвістичної поетики. Труднощі з'ясування ролі граматичних форм в художньому творі пов'язані перш за все з тим, що граматичні фарби і відтінки в мовній палітрі письменника набагато менш помітні, ніж слова і звороти в незвичайних значеннях. Крім того, граматичні норми в більшості випадків не факультативні, жорсткі, а там, де немає свободи вибору, можливостей селекції мовних елементів, мало можливостей і для їх експресивно-образного використання, переосмислення, трансформації [41, с.24].

Синтаксичні ознаки

Як вказує М.Гаспаров, при вивченні мови поетів спостерігається деяка диспропорція – головна увага приділяється лексиці і фразеології, тоді як дослідники "майже не торкаються граматики і синтаксису" [20, с.540]. М.Гаспаров при цьому відмічає, що без урахування граматичних особливостей стилю дослідження буде далеко не повним [20, с.117-129]. Багато авторів, що досліджують різні аспекти стилю віршованих і прозаїчних творів, відводять синтаксичним ознакам важливу роль [20, с. 204-218].

Визначаємо дві ознаки, що відбивають структуру складних (складносурядних і складнопідрядних) речень. У першому випадку встановлюється число простих речень в складносурядному [complex], у другому – кількість підрядних речень в складнопідрядному [Compound] реченнях [2, с.18].

1. [*Adverbial modifier*]: *From miles around, the autos drive* (Linzee, *When Bryan Speaks*); *I'll soon be changing as all do* (Robinson, *Lisette and Eileen*);

2. [Attribute]: *In various ways aforesaid* (Linzee, *What the Moon Saw*); *The quiet shining of the stars* (Lawell, *New York at Night*);

3. [Predicate]: *I cannot hide the hungry face of him* (Robinson, *The Corridor*); *I were a priest before a holy shrine* (Lawell, *Diya*);

4. [Subject]: *Its bed is left a faded paper sheet* (Frost, *Hyla Brook*); *And sandflies dance their little lives away* (Lawell, *Convalescence*);

5. [Objective]: *What meaning can have patience then?* (Lawell, *Patience*); *For envy that we may recall* (Robinson, *Exit*);

6. [Compound]:

Like flutes in Paradise, they are so glad;

And there is hell's eternal under-song

Of curses and the cries of men gone mad.

(Robinson, *The World*)

Then some explorer finds the den

And all is family peace again.

(Linzee, *The Lion*)

7. [Complex]:

And living things, who suffer pain,

May not endure till time can bring them ease

(Lawell, *Irony*)

Зіставляючи показники авторів, можна сказати, що в цілому у них підмет в першій позиції виявився представленим у край мало, що досить несподівано. Причому максимальна частотність спостерігається саме у Е.Лоуелл, ритміка якої характеризувалася найбільшим відступом від метричної схеми. У інших авторів, особливо у Р.Фроста, підмет часто зрушується углиб рядка, або навіть в його кінець.

Присудок у результаті рядка у Р.Фроста є більше частотним, ніж будь-яка інша ознака, особливе доповнення. Присудок в першій сильній позиції найбільш часто у В.Ліндзі і найменш – у Е.Робінсона. В останній позиції

присудок у усіх чотирьох авторів представлений досить часто – майже в третині усіх рядків[41, с.33].

Означення більш характерне для Е.Лоуелл і по частотності співвідноситься з присудком. Таким чином, у Е.Лоуелл спостерігається рівномірний розподіл між динамічним і статичним описом, тоді як у Е.Робінсона і Р.Фроста в результаті рядка перевага віддається динаміці[41, с.33].

Підрядні і сурядні речення в складних реченнях у поетів представлене практично однаково. У Е.Робінсона складнопідрядних речень трохи більше, ніж складносурядних, проте ця відмінність незначна. Так само як відмінність виражена у Р.Фроста і В.Ліндзі[41, с.34].

Поетичний синтаксис

Авторський стиль може характеризуватися поетичним синтаксисом.

Віршоване перенесення (що іноді також означає як "синтаксичне перенесення") розглядається як відсутність синтаксичної паузи у кінці вірша з її одночасною наявністю усередині вірша, "коли на початку або у кінці рядка з'являється слово, синтаксично не пов'язане з нею, а пов'язане набагато тісніше з попереднім або подальшим рядком" [19, с.134]. Таким чином, перенесення порушує канонічний порядок організації віршованого тексту і створює додаткову напругу.

Перенесення починає привертати все більшу увагу дослідників і використовується ними як важливий параметр вивчення стилю. С.Матяш аналізує структуру перенесення і тип синтаксичних зв'язків, які розриваються, що дозволяє їй виявити важливі особливості стилю поетів ХІХ століття[38, с.5]. Цікаві результати про співвідношення частин мови, приналежності слів, що розриваються перенесенням, і їх семантики отримані в дисертації Н.Кутузової [32, с.256].

Perchance a minute more will see the brood

Of the shaggy forest god, and on his lip

Will rest the rushes he is wont to play.

(Lawell, Teatro Bambi№ Dublin, N.H.)

In fine, we thought that he was everything

To make us wish that we were in his place.

(Robinson, Richard Cory)

Синтаксичний розрив спостерігається в тих випадках, коли в середині рядка виникає пауза, викликана особливістю синтаксичної конструкції (межа двох позицій, складна позиція з твором або підпорядкуванням, звернення, ввідні конструкції або слова тощо)[41, с.35].

Оскільки головною одиницею віршованого тексту є віршований рядок, має значення врахування не лише її структури (розрив, перенесення), але і можливу емоційну маркованість. У кожного поета нами враховується кількість рядків, що мають наступні формальні маркери у кінці рядка : питання, вигук або три крапки[41, с.35].

Miniver Cheevy, child of scorn, Grew lean while he assailed the seasons
(Robinson, Miniver Cheevy);

The sparrow chirps. The rooster crows (Linzee, When Bryan Speaks).

Інверсія включена нами в розділ віршованих ознак досить умовно. Проте, на нашу думку, в даному випадку є причини розглядати інверсію саме в цьому розділі, оскільки вона по своїй дії на читача досить сильно корелює з яскравим віршованим прийомом – перенесенням, викликаючи, як і перенесення, появу в реченні двох інформаційних фокусів [4, с.154]. Ми розглядаємо як повну інверсію, при якій змінюється порядок головних членів речення, так і часткову інверсію зі зміною порядку другорядних членів речення.

Вивчення ролі інверсії у віршованому тексті викликає безперечний інтерес у багатьох дослідників. Так, Х.О. Хейно, досліджуючи питання про прямий і зворотній порядок слів в творах Б. Слуцького в римі і в різних позиціях усередині рядка, приходять до висновку про відсутність кореляції цього синтаксичного явища з локалізацією в рядку і про наявність залежності між інверсією і метричною схемою вірша [60, с.165].

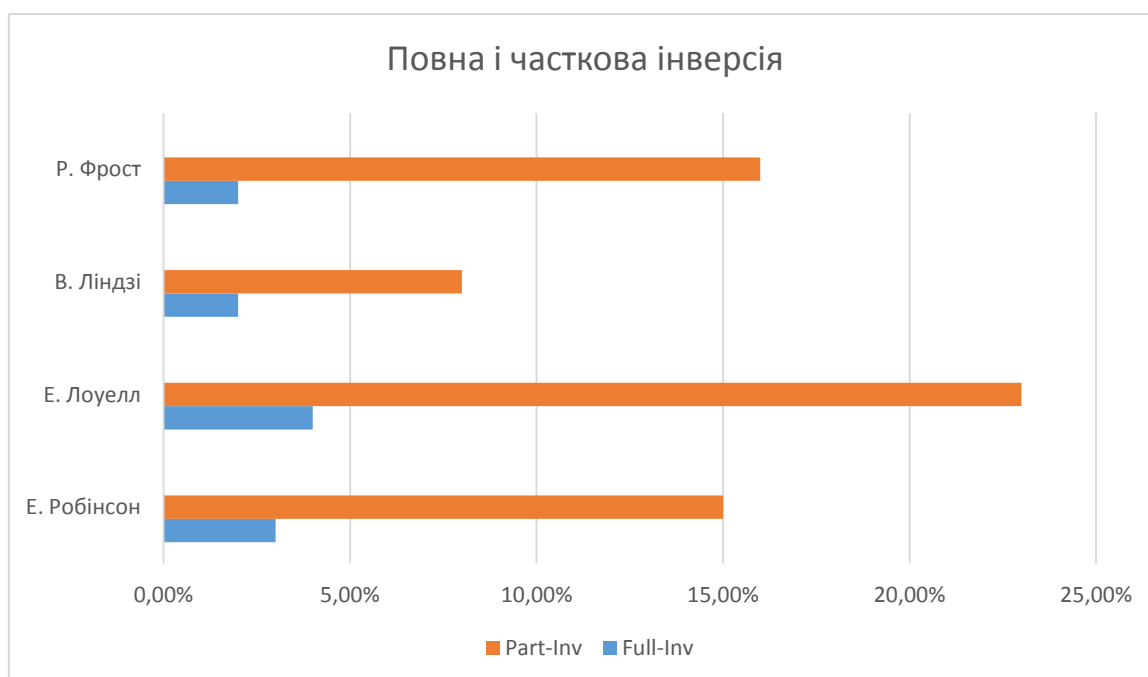
Fled are the ancient tyrant powers (Linzee, When Bryan Speaks);
No more shall quiver down the days (Robinson, For a Dead Lady);
How still it is! Sunshine itself here falls (Lawell, Teatro Bambino. Dublin);
Swiftly above the stars we rode (Linzee, On the Garden Wall).

Особливий інтерес представляє співвідношення ознак, що характеризують порушення структури речення (основної одиниці прозаїчного тексту) і основних одиниць віршованого тексту – віршів (віршованих рядків).

Синтаксичне перенесення досить яскраво виражене в ліриці Е.Лоуелл. Мінімально представлений цей прийом у творах В.Ліндзі. Е.Робінсон і Р.Фрост[41, с.45].

Цікаво, що при цьому кількість пауз у віршах у Е.Лоуелл і Е.Робінсона однакова. У Р.Фроста кількість віршів з паузою значно менша. Зате у Е.Робінсона спостерігається цікаве явище – велика кількість внутрішньо віршових розривів не супроводжується перенесенням паузи з кінця вірша всередину рядка.

Повна інверсія у усіх авторів займає вкрай незначне місце і дещо виділяється у Е.Лоуелл, як і часткова інверсія. Особливо показовий в цьому сенсі В.Ліндзі, у якого усі види інверсії представлені вкрай мало[41, с.47].



Мал.1. Повна і часткова інверсія.

Отже, вивчення індивідуального стилю поета в просторі лінгвістичних параметрів («лінгвістика вірша») є одним з провідних напрямків як в стилістиці так і у когнітивістиці. Для опису особливості стилів американських поетів, в нашому дослідженні використовується набір лінгвістичних параметрів, що відбивають істотні риси віршованого тексту.

Поетичний синтаксис виділяє твори Е.Лоуелл, у яких велика кількість переносів, розривів рядка і емпатичних рядків. Е.Лоуелл помітно тяжіє до займенника *I* уникає *we*, які відображають різну ступінь участі оповідача в цій ситуації. Ще одна особливість поетеси полягає в тому, що вона віддає перевагу теперішньому часу, а не майбутньому і минулому. Р.Фрост характеризується великим ступенем конкретизації ситуації (велика кількість артиклів) і максимальним для цих авторів протиставленням минулого і майбутнього часу, де минулий переважає ці та інші опозиції відображають різні окремі боки і особливості стилів. Для більш глибокого вивчення специфіки індивідуального стилю кожного з авторів слід застосувати багатовимірний класифікаційний аналіз, коли стилі зіставляються не за однією окремо взятою ознакою, а за всіма ознаками одночасно (тобто враховується зміна кожної ознаки при можливих змінах інших).

2.2 Особливість авторського стилю в американській літературі

У сучасній лінгвістиці різноманітні стилістичні прийоми відіграють важливу роль, адже з їх допомогою авторові легше вплинути на читацьке розуміння певних реалій. Усі виражальні та стилістичні прийоми пов'язані із однією з найважливіших теорій, що розкриває розуміння впливу художнього тексту на читача — теорією висунення.

Термін «висунення» (*англ.* foregrounding) був запозичений із Празької школи і перекладений на англійську мову П. Гарвіном. Термін почав

використовуватися в контексті лінгвістики й літературознавства лише з ХХ сторіччя [76, с.128]. Так, чеський теоретик Я. Мукаржовський зв'язав його з лінгвістикою у 1932 році [69, с.389]. Первісне значення терміна «висунення» (чеського *aktualizace*) означало «змусити щось виділитися на фоні заднього плану».

Сама теорія «висунення» була започаткована двома представниками Празької школи: Я. Мукаржовським і Р. Якобсоном. Обидва дослідники погоджуються з такою точкою зору, що функція поезії — «це концентрація саме на посланні», на відміну від основної мови, яка відповідає за розв'язання питань і проблем [82, с.192]. Вони розділяють естетичну функцію, прагматичну, практичну зорієнтованість стандартного мовлення. Крім того, Р.Якобсон та Я. Мукаржовський досліджували різницю використання функцій поетичної та непоетичної мов, і обидва вважали «висунення» характеристикою саме поетичного мовлення [82, с.52].

Дж.Ліч поділяє «висунення» на два типи: кількісне та якісне. Якісне «висунення» — це відхилення від сталої моделі мовлення; кількісне «висунення» — це відхилення від необхідної частоти певних рис тексту. Вчений вважає, що «висунення виражається за допомогою лінгвістичних девіацій або лінгвістичного паралелізму». Спираючись на цю думку, ми розглянемо поезію Е.Каммінгса в аспекті девіації [67, с.127].

Девіація — це феномен, коли загальновідоме правило неочікувано порушується [83, с.42]. У результаті створюється несподівана ситуація, яка привертає увагу до форми тексту, а не до його змісту. За Дж. Лічем, існує вісім типів девіацій: фонетична, графічна, лексична, граматична, діалектична, семантична девіація, девіація історичного періоду та реєстру. Найпоширенішими видами девіації у поезії є лексичні, графічні та семантичні [67, с.128].

У поезії семантична девіація виражена через синекдоху: лексему *face* (з англ. «обличчя») вжито замість *the woman* (з англ. «жінка») та через оксюморон *foolish perfect hours* (з англ. «дурно-досконалі години»). Багатим

на девіації є й вірш “*Jimmie’s got a goil*” (1947). Лексична девіація у цьому вірші виражена складеним okazіоналізмом *twistandtwirl*, який складається з трьох компонентів: *twist* (з англ. «крутитися»), *and* (з англ. «та») і *twirl* (з англ. «обертатися»). На нашу думку, такий okazіоналізм показує танці, описані в тексті. Графічно девіантним є перенесення слів:

Jimmie

*’s got a goil and
talk about your Sal-*

Sal- [84]

Е.Каммінгс не дотримується правил переносу: переносить власні імена *Salo-mes* і морфему *-s*, що утворює присвійний відмінок у *Jimmie’s*. В останній строфі автор знову ж таки переносить ім’я *Salomes*, але на цей раз знак переносу стоїть на іншому рядку, що підсилює ефект «висунення»:

*about your Salo
-mes but gimmie Jimmie’s gal [88, с.1459].*

Семантично девіантною є тавтологія *goil, shake, gurl* та *Sal-*. На нашу думку, лексему *coitnly* автор використовує замість *constantly* (з англ. «постійно», «безупинно»). Таким чином рядок *she coitnly can shimie* (з англ. «вона може безперервно відриватися») має в собі гіперболу.

Поезія “*If*” (1908 — 11) містить виділені курсивом займенники в останньому рядку кожної строфи, що є виявом графічної девіації:

*I wouldn’t be I.
You wouldn’t be you
We wouldn’t be we [88, с.1462].*

Семантична девіація представлена у запереченнях, що утворюють парадокс: *if earth was haven, if day was night* (з англ. «якби земля була небом, якби день був ніччю»).

Грамматичними та семантичними девіаціями наповнений вірш “*Let it go*” (1944). Семантичні девіації тут утворено за допомогою оксюморонів та парадоксу:

truthful liars and «правдиві брехуни»

the false fair friends «фальшиві справжні друзі»

let all go — the

big small middling «великі малі середини» [81, с.119]

Також Е.Каммінгс створює метафори *the big small middling dear* (з англ. «великі малі середини, люба»), *the oath cracked length dear* (з англ. «клятвено тріснута довжина, люба») та гіперболи *and all things — let all go dear* (з англ. «і усі речі відпусти, люба»)[81, с.120].

Поезія “*maggie and milly and molly and may*” (1956) містить семантичну, графічну й граматичну девіації. Семантично девіантним є авторський плеоназм, тобто багатослівність [74, с.179]:

and maggie discovered a shell that sang [84]

Замість *maggie discovered a singing shell* (з англ. «Меггі знайшла співаючу мушлю») Е.Каммінгс задля збереження ритму використовує довшу конструкцію: *maggie discovered a shell that sang* (з англ. «Меггі знайшла мушлю, яка співала»). У тексті одночасно є гіпербола та метафора: *it's always ourselves we find in the sea* (з англ. «це себе ми завжди знаходимо в морі»). Вживає поет і порівняння [74, с.180]:

as small as a world and as large as alone [88].

Багатою на різнопланові девіації є й поезія “*in time of daffodils*” (1954). Графічна девіація показана через вибіркочну відсутність інтервалів між словами, не велику кількість розділових знаків та декапіталізацію. У деяких рядках відсутній інтервал після коми як, наприклад, у фразі *forgetting why, remember how*. На відміну від інших поезій автора, невелика кількість ком у вірші всетаки наявна. Проте крапки відсутні, і тому вірш не поділений на речення. А перше речення вірша взагалі починається з маленької літери [81, с.123].

Семантична девіація представлена парадоксом: *forgetting me, remember me* (з англ. «забуваючи мене, пам'ятай мене»). Повторення *in time of,*

remember, forgetting у першому та останньому рядках кожної строфи створюють тавтологію. Також у творі активно використана гіпербола:

*in time of all sweet things beyond
whatever mind may comprehend [88]*

Також автор звертається і до використання персоніфікації та метафори: *who amaze our now and here with paradise* (з англ. «хто вражає наше тут і тепер раєм»). Метафора *when time from time shall set us free* (з англ. «коли час від часу нас звільнятимуть») символізує смерть, кінець життєвого шляху. До того ж Е.Каммінгс персоніфікує *daffodils* (з англ. «нарциси»), *lilacs* (з англ. «бузок») та *roses* (з англ. «троянди») [65, с.264].

Створення Е.Каммінгсом зорові образі далеко не завжди були легко доступними для розуміння на відмінну від каліграмм Аполлінера, які були виконані у вигляді малюнків з слів і висловлювали тему віршів. Наприклад, у творі «небо було» («the sky was») сенс такого незвичайного розташування вірші на сторінці розкривається лише після його прочитання.

*the
sky
was
can dy lu
minous
edible
spry
pinks shy
lemons
greens coo I choc
olate
s.*

*un der,
a
lo
co
mo
tive s pout
ing
vi*

о
lets[87, с.245].

Зміст вірша зводиться до наступного: «*The sky was candy luminous edible spry pinks shy lemons greens cool chocolates. Under, a locomotivespouting violets* » (« небо було льодяником світиться їстівний-ним живим рожевим сором'язливим лимонами зеленню свіжим шоколадом. Нижче, локомотив викидає фіалки »). Слова у вірші організовані таким чином, що створюється обрис хмари диму, який виходить із труби поїзда, який згадується в кінці твору.

Що стосується змісту, то такі незвичайні порівняння неба з різними кольорами і об'єктами виконані Е.Каммінгсом не випадково і мають своє пояснення. Так, можна зробити припущення, що автор дає детальний опис небосхилу, щоб показати, як він змінюється протягом дня. Слово «*luminous*» – блискучий може позначати ранній ранок, коли перші, боязкі («*shy*») промені сонця тільки показуються з-за обр'ю і яскравим світлом починають висвітлювати землю. Далі слідує період, коли сонце знаходиться в зеніті і має зовнішню схожість з лимоном («*lemons*»). Потім настає прохолодний («*cool*») вечір, а через деякий час небо стає шоколадного («*chocolates*») кольору. Е.Каммінгс закінчує опис неба і ставить крапку в кінці першої частини вірша[81, с.142].

У другій частині, яка до того ж відокремлена міжрядковим інтервалом, автор говорить про рухомий потяг, що випускає клуби темного диму. Можливо, тематичним і структурним поділом строф поет хотів підкреслити розрив між світом природи, який в цьому вірші висловлює прекрасне в своєму різнобарв'ї небо, і технізованою цивілізацією, яка позначена тут через образ локомотива який забруднює навколишнє середовище. Невипадковим являється порівняння, проведене Е.Каммінгсом, між димовими хмарами, що вириваються з труби поїзда, і фіалками, які в Стародавній Греції вважалися символом печалі і смерті. Тим самим автор ще більше підкреслював діалектичний стан, в якому зверху знаходиться безтурботне небо, а знизу

одне з витворів індустріальної цивілізації, що представляє серйозну загрозу забруднення, а значить і руйнування гармонійного світу природи[81, с.144].

Деформація традиційного розташування віршів на сторінці, порушення синтаксичних і орфографічних норм і правил відбувається відповідно до внутрішньої логіки побудови композиції того чи іншого твору. Подібна фрагментація тексту, а також створення певного типографського малюнка дозволяє Е.Каммінгсу донести свої ідеї до читача, використовуючи всього кілька слів. Завдяки злиттю форми і змісту автору вдається домогтися багатозначності висловлювання і різноманіття можливих інтерпретацій віршів. Прагнення до багатозначного тлумачення сенсу поетичних робіт було притаманне багатьом модерністським поетам і письменникам.

На думку У.Сйтса, «вірш має стільки значень, скільки їх знайде читач», а Т.С.Еліот вважав, що «через читача вірш втягується в нову гру значень» [72, с.55], при цьому відношення автора до твору далеко не завжди збігається з позицією реципієнта.

Дотримуючись цього принципу, для створення необхідного ефекту Е.Каммінгс розбиває слова на поєднання букв або окремо взяті букви або об'єднує їх в більші утворення. У деяких роботах поета цей стилістичний прийом слугує для прискорення або уповільнення темпу вірші. Наприклад, у творі «Біллі Бізон» («Buffalo Bill's») для того щоб передати швидкість, з якою вилітають кулі, автор навмисно з'єднує декілька слів в одне: «onetwothreefourfive» («один два три чотири п'ять»). Графічна форма вірша може демонструвати траєкторію кінського галопа, а також життєвий шлях головного персонажа цього вірша – Білла Коді на прізвисько Біллі Бізон. Початком вірша є підйом – його сходження до слави, потім йде спад, завершенням якого є смерть [52, с.346].

Незважаючи на те, що Е.Каммінгс створює образ Біллі гідним захоплення, в творі відчувається іронічне ставлення автора до відомого шоумена. Життя Біллі було присвячена гонитві за матеріальними благами і завоювання популярності. Для американського поета значущими були інші

цінності, і в своїй роботі він підкреслює, що сяйво слави не вічне і всі люди рівні перед обличчям смерті [52, с.347].

*Buffalo Bill 's
defunct
who used to
ride a watersmooth-silver
stallion
and break onetwothreefourfive pigeonsjustlikethat*

*Jesus
he was a handsome man
and what i want to know is
how do you like your blueeyed boy Mister Death*

У вірші «стрімке сп'яніння» («*the nimble heat*») Е.Каммінгс навпаки уповільнює темп твору, щоб відтворити особливості мови жінки, яка перебуває в нетверезому стані.

*... she
gasped almost
loudly i'm

so drunG

k, dear*

Розбивши фрази і окремі слова таким чином, поет дуже точно передає і доносить до читача уповільнену, плутану вимову п'яної людини, яке дається йому важко. Е.Каммінгс розділив слово «*drunk*» і додав до першої частини букву «*G*», виділивши її графічно. Подібне поєднання букв «*drunG*» виражає не що інше, як звук гикавки, мимоволі вирвавшийся у жінки. Поет приділяв велику увагу значущості звучання своїх віршів: співзвуччя, ритмам, інтонацій і т.д [52, с.347].

У поезії Е.Каммінгса пунктуаційні символи і інтервали між буквами, словами, рядками, а також їх комбінації являють собою самостійні семантичні одиниці. Вони є засобами створення певного графічного малюнка віршів з тим, щоб більш комплексно висловити їх зміст. Н. Фрідмен пише, що Е.Каммінгс використовує пунктуаційні знаки, щоб «керувати легкістю і швидкістю, утрудненістю і повільністю процесу читання або навіть ...

передати візуальне відчуття руху і розвитку як еквівалент значення»[57, с.56 цит. за Н.Фрідмен].

Отже, творчий шлях американського поета і художника лежить біля витоків тих процесів, які були безпосередньо пов'язані з формуванням нової культурної парадигми і визначенням її загальної спрямованості. Художнє бачення Е.Каммінгса знайшло своє втілення в синтезі поетичних і образотворчих засобів вираження. Він прагнув принести в поезію багато рис різних художніх напрямків першої чверті минулого сторіччя. Однак Е.Каммінгс не підлаштовував свою поезію і живопис ні під контекст літературної традиції, ні під постулати модерністських напрямків, якщо вони йшли врозріз з його художнім баченням і світовідчуттям. Протягом усього творчого шляху він демонстрував право залишатися собою і в літературі, і в живописі, зберегти свою індивідуальність і свободу.

2.3 Значення і смисл ліричного Я у поетичному мовленні

Аналіз наукових розвідок щодо особливостей поетичного дискурсу епохи модернізму (М. Акішина, Л. Белєхова, Є. Горло, О. Заболотська, О.Маріна, Ж.Маслова, І. Чумак-Жунь, Н.Петренко та інші) довів, що це є окремий тип поетичного дискурсу, у центрі уваги якого перебувають людина, природа, всесвіт, мистецтво, кохання, життя, важливими ознаками якого у лінгвістичному аспекті постає значна кількість оцінної й емотивної лексики, яка допомагає авторам створювати яскраві зорові й слухові образи, синкретизм, метафоричність, значеннєві нашарування, універсалізм, використання авторських метафор, метонімії, антитез. Головними рисами у лінгвокогнітивній площині є звертання до філософії відчуження, самотності та приреченості людини у всесвіті, антропокосмічний принцип зображення світу, визнання абсурдності свого існування й необхідності поринання у власні індивідуальні переживання [8, с.8].

Найголовнішими ознаками поетичного дискурсу є самовираження автора, ілюстрація індивідуальної реальності, суб'єктивність світосприймання, спрямованість на читача (адресата) (І. Гассан, О.Зверев, О.Маріна, В. Руднєв, О. Ушакова)[9, с.7].

У нашому дослідженні під ліричним *Я* розуміємо *художній образ, у якому синкретично поєднується образ ліричного героя та образ автора.*

Основний зміст *ліричного Я* полягає у зображенні суб'єктивного світосприймання та самовираження автора поетичного твору, в якому відбивається індивідуально-авторська картина світу і в якому характеризується комунікативно-прагматична спрямованість на читача (адресата), що у поетичному тексті реалізується за допомогою художніх образів та використання відповідних лінгвокогнітивних механізмів і комунікативно-прагматичних стратегій їх формування [9, с.9].

У *змістовому плані* в ліричному *Я* показана мовна особистість поета як суб'єкта соціальних відносин з урахуванням його особистих якостей, історичного досвіду, філософських поглядів, системою знань про мову і світ. У цьому плані мовна особистість поета здатна художньо відображати реалії навколишнього світу на основі творчого сприйняття, уяви, естетичного мотивування, образного мислення, фантазії та креативної мовленнєво-розумової діяльності з урахуванням специфіки поетичного мовлення. Тут йдеться про можливість передачі засобами поетичного мовлення емоцій, почуттів поета, його ставлення до життя, подій, предметів та явищ навколишньої дійсності [10, с.88].

Аналізуючи наукові роботи вітчизняних і зарубіжних дослідників, пов'язаних із вивченням ідіодискурсу Р. Фроста (А. Акімкіна, О. Зверев, М.Зубець, В. Кикоть, Т. Лясконець, Д. Прияткін та ін.), а також власні наукові дослідження виявили такі його особливості: філософське зображення природи й людини у їхній взаємодії, висока частотність мотивів опису природи, руйнування, опозиції світла і темряви, життя і смерті, метафоричність із використанням каламбурів, омонімів, синонімів,

фразеологізмів, алюзій, розширених метафор, епітетів, повторів, порівнянь, риторичних питань [9, с.10].

На основі опрацьованої методики ґрунтується комплексний підхід дослідження ліричного *Я* і складається з наступних етапів:

1) виокремлення віршованих текстів в ідіодискурсах Р. Фроста та К.Сендберга, для розуміння ліричного дискурсу як поезію настрою (цит. за В.Жирмунським), через сукупність текстів, об'єднаних тематикою любові й ненависті, радості й печалі, добра й зла, позитивного й негативного світосприйняття;

2) аналіз мовностилістичних засобів вираження ліричного *Я* у досліджуваних ідіодискурсах на лексико-граматичному, синтаксичному та морфологічному рівнях поетичного тексту з метою встановлення їх схожостей та відмінностей;

3) визначення лінгвокогнітивних механізмів формування художнього образу ліричного *Я* в ідіодискурсах Р. Фроста та К. Сендберга через відокремлення спільних та окремо-індивідуальних концептів, які активуються у поетичному тексті з допомогою концептуальних метафор, які, в свою чергу, слугують лінгвокогнітивними реконструктами досліджуваного явища;

4) виявлення інтонаційного впливу адресанта поетичного тексту на читача через встановлення комунікативно-прагматичних стратегій і тактик функціонування ліричного *Я* та відповідних мовно-мовленневих засобів їх реалізації в ідіодискурсах Р. Фроста та К. Сендберга [8, с.18].

Використання комплексного підходу до аналізу ліричного *Я* покажемо на класичному прикладі із творчої спадщини Р. Фроста:

Whose woods these are I think I know.

His house is in the village though;

He will not see me stopping here

To watch his woods fill up with snow.

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.
 He gives his harness bells a shake
 To ask if there is some mistake.
 The only other sound's the sweep
 Of easy wind and downy flake.
 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.*

(R. Frost, "Stopping by Woods on a Snowy Evening") [58].

У самій назві вірша "Stopping by Woods on a Snowy Evening", яку дослівно можна перекласти як „Зупинившись у лісі увечері під час снігопаду”, автор, вказуючи в заголовку час і місце, у якому розгортається уявний монолог ліричного героя, задає певний напрям розвитку образів і орієнтує читацьке сприйняття художнього образу ліричного Я. Р. Фрост не випадково використовує в назві дієприкметник теперішнього часу "stopping", підкреслюючи не стільки факт здійснення дії, скільки її тривалість, перебування ліричного героя в певному стані. Одночасно, обираючи заголовок, Р. Фрост немов перетворює малий фрагмент створюваного поетичного світу на цілий Всесвіт і піднімає скороминуще враження до акту пізнання [8, с.20].

У першій строфі вірша ліричне я виражене у неквапливих, очужілих, замислених міркуваннях автора вголос:

*"Whose woods these are I think I know.
 His house is in the village, though;
 He will not see me stopping here
 To watch his woods fill up with snow"*

Експліцитно ліричне *Я* виражене особовими займенниками “*I*” і “*me*”, особовими й неособовими дієслівними формами “*I think*”, “*I know*”, “*me stopping ... to watch*” [8, с.22].

У 16 рядках цього вірша п’ять разів повторюється займенник “*I*”, що підкреслює глибоко особистий характер поезії, а ландшафт, у якому переважає ліс, виявляється засобом об’єктивації переживань ліричного героя (*the sweep of easy wind and downy flake, the woods are lovely, dark and deep*)[8, с.26].

На синтаксичному рівні смисл ліричного *Я* показується через повтори простих поширених речень й синтаксичний повтор останніх рядків “*And miles to go before I sleep*”. Перший раз ця фраза стосується реального шляху, який ще має пройти мандрівник, аби дібратися до людського житла й поринути в сон. Однак повтор цієї фрази прочитується вже як метафора духовного шляху, яким має пройти герой, перш ніж він зможе залишити цей світ[12, с.16].

Іншими лінгвостилістичними засобами вираження ліричного *Я* імпліцитного значення на синтаксичному рівні поетичного тексту виступають інверсії (*Whose woods these are I think I know*), а також прості та складні конструкції з використанням безособових форм дієслова (*see me stopping here; To watch his woods; To stop without a farmhouse near; I have promises to keep*)[12, с.16].

На лексико-семантичному рівні ліричне *Я* у вірші передає настрій тихого суму, прояв героєм хвилинної слабкості засобами метафоричних конструкцій і епітетів (*woods fill up with snow, frozen lake, the darkest evening of the year, the woods are lovely, dark and deep*) змінюється на його стриманий намір жити, виражений метафорами та фразеологічними зворотами (*I have promises to keep, And miles to go before I sleep*)[11, с.16].

У наведеному прикладі образ автора як прояв ліричного *Я* в ідіодискурсі Р. Фроста виявляється завдяки реконструкції концептуальних метафор, які активуються за допомогою концептів ПРИРОДА, ПОРА РОКУ

(ЗИМА) та ЖИТТЯ. Так, концепт ЖИТТЯ актуалізується у концептуальній метафорі ЖИТТЯ – ЦЕ ДОВГИЙ ШЛЯХ, ЯКИЙ ТРЕБА ПОДОЛАТИ (*And miles to go before I sleep*). Концепт ПРИРОДА реалізується у концептуальній метафорі ПРИРОДА – ЦЕ КРАСА (*The woods are lovely, dark and deep*). Концепт ПОРА РОКУ (ЗИМА) у цьому вірші актуалізується у таких концептуальних метафорах: ЗИМА – ЦЕ ХОЛОДНА САМОТНІСТЬ (*frozen lake; the sweep Of easy wind and downy flake*) та ЗИМА – ЦЕ ТЕМРЯВА (*The darkest evening of the year*)[8, с.10].

У наведеному прикладі вказані концепти активуються переважно експлікатами – тобто лексичними одиницями, семантика яких вказує на концепт, що аналізується; на відміну від експлікатів, імплікатами є такі лексичні одиниці, семантичне значення яких непомітно вказує на досліджуваний концепт, має прихований смисл – (*woods, snow, frozen lake, easy wind, downy flake, miles to go*), за допомогою яких ми розуміємо імпліцитні смисли передані образом автора як прояв ліричного Я (роздуми про тлінність буття, про зв'язок між життям та смертю)[11, с.12].

У комунікативно-прагматичній площині ліричне Я в представленому вірші виявляється за допомогою встановлення комунікативно-прагматичної стратегії інтимізації, реалізованої у поетичному тексті. Ця стратегія у вираженні ліричного Я виявляється у наведеному прикладі завдяки застосуванню мовленнєвих тактик відвертості та емоційної спорідненості з адресатом. Щирість і відвертість відносно адресата досягається автором за допомогою використання таких мовностилістичних засобів, як неодноразове використання особових та присвійних займенників першої та третьої особи однини (*I, me, my, he, his*), дієприкметникових та інфінітивних конструкцій із цими займенниками (*me stopping here; To stop without a farmhouse near; To ask if there is some mistake*), оцінних лексичних одиниць, епітетів і метафор (*little horse; queer; darkest evening; easy wind; downy flake; woods are lovely, dark and deep*). Тактика емоційної спорідненості з адресатом у наведеному прикладі реалізується шляхом зображення яскравих образів зими та природи в цю

пору року з використанням епітетів та метафор (*his woods fill up with snow; The only other sound's the sweep Of easy wind and downy flake; The woods are lovely, dark and deep*), а також завдяки фразеологізмам (*But I have promises to keep; And miles to go before I sleep*)[12, с.18].

На відміну від ідіодискурсу Р. Фроста, особливості ідіодискурсу К. Сендберга полягають у зображенні урбаністичних пейзажів, контрастів і драм буднів великого міста, відбитих із точністю репортажу, прерії, природного життя народу, який пручається сучасній цивілізації. Його ідіодискурсу притаманна урбаністична образність, „газетність” мови, висока майстерність вільного вірша, близька до пісенного фольклору, широке використання просторіч, діалектних слів та прозаїзмів[11, с.17].

Проведений лексико-граматичний аналіз мовностилістичних засобів вираження ліричного *Я* довів, що цей художній образ в ідіодискурсах Р. Фроста і К. Сендберга реалізується за допомогою різноманітних мовно-мовленнєвих одиниць. Основними мовностилістичними засобами вираження ліричного *Я* та його імпліцитних смислів у досліджуваних ідіодискурсах виступають особові та присвійні займенники першої та третьої особи однини та множини, особові та присвійні займенники другої особи, зворотні, вказівні, неозначені та заперечні займенники, синоніми й антоніми, архаїзми (*hither, betwixt, hearken, amidst*), діалектизми (*bootleggers, broken-down*), жаргонізми (*harnessmaker, spooks*), авторські okazіоналізми (*a lean car, a long-legged dog of a car, a gray-ghost eagle car, a lean gray-ghost car, treader, half-dancing, half-yawn*) та прозаїзми (*a corn town, cottonwood trees*), присутні також метафоричні й метонімічні загальномовні та індивідуально-авторські епітети [12, с.19].

Обидва представники американського модернізму використовують досить широкий спектр мовностилістичних засобів для вираження ліричного *Я*. В ідіодискурсі К. Сендберга переважає використанням архаїзмів, діалектизмів, жаргонізмів, авторських okazіоналізмів, прозаїзмів та лексичних повторів, натомість у Р. Фроста для вираження ліричного *я*

частіше використовується мовні та контекстуальні синоніми й антоніми, епітети та алегорії[10, с.89].

Наприклад,

Lips half-willing in a doorway.
Lips half-singing at a window.
Eyes half-dreaming in the walls.
Feet half-dancing in a kitchen.
Even the clocks half-yawn the hours
And the farmers make half-answers [84].
 (C. Sandburg, "Village in Late Summer")

У цьому випадку ліричне Я відтворюється в описі важкого життя сільських мешканців, коли наприкінці літа після важкої праці в полі вони вже ледве можуть співати чи цілувати своїх коханих, в їхніх очах майже немає бажання, а ноги можна ледве примусити танцювати. І навіть годинник на стіні відраховує час, позіхаючи. Авторські неологізми *half-willing*, *half-singing*, *half-dreaming*, *half-dancing*, *half-yawn*, *half-answers* слугують засобами вираження імпліцитних смислів ліричного Я [12, с.20].

У наступному прикладі, проводиться аналогія між маленьким луком у лісі й сонцем (за формою), а також дорогоцінним каменем (за розміром), Р. Фросту вдається, створити аналогію і за оцінністю суб'єкта внутрішнього порівняння:

A saturated meadow,
Sun-shaped and jewel-small,
A circle scarcely wider
Than the trees around were tall;
Where winds were quite excluded,
And the air was stifling sweet
With the breath of many flowers,—
A temple of the heat.
 (R. Frost, "Rose Pogonias") [58]

Виділені ознаки (*shaped* і *small*) є переважними (лук у лісі має округлу форму та невеличкий за розміром), але поряд із цими характеристиками складається позитивна оцінка образів об'єктів порівняння (*sun* і *jewel*), заснована на історично закріпленому міфопоетичному сприйнятті сонця як джерела всього живого й дорогоцінного каменю як стану добробуту, джерела матеріальних благ, у чому й полягає відбиття ліричного Я поета. У цьому вірші засобами вираження художнього образу ліричного Я виступають порівняльні метафоричні епітети *saturated* для позначення краси луку в лісі (весь у цвіті, дуже насичений кольорами) та *stifling sweet*, яким автор описує стан повітря у цьому місці (настільки солодке від запаху квітів, що стає задущливо) [8, с.54].

На синтаксичному рівні поетичного тексту, вірші К. Сендберга відрізняються більш різноманітним використанням мовностилістичних засобів вираження художнього образу ліричного Я та його імпліцитних смислів, до яких належать форми дієслова *to be*, дієслівні форми третьої особи однини теперішнього часу, безсполучникові речення, односкладні речення. Натомість, ідіодискурсу Р. Фроста притаманне використання складносурядних та складнопідрядних поширених речень, анафори та епіфори. Спільними мовностилістичними засобами вираження ліричного Я для обох представників американського модернізму є використання безособових форм дієслова та дієприкметникових, герундіальних й інфінітивних конструкцій, дієслів у наказовому способі, інверсій, риторичних питань, синтаксичних паралельних конструкцій [8, с.58].

Наприклад,

She loves blood-red poppies for a garden to walk in.

In a loose white gown she walks

and a new child tugs at cords in her body.

Her head to the west at evening when the dew is creeping,

A shudder of gladness runs in her bones and torsal fiber:

She loves blood-red poppies for a garden to walk in.

(C. Sandburg, "Poppies")[84].

Художній образ ліричного Я у цьому прикладі зображено в образі ліричного героя вірша – жінки, яка готується стати матір'ю і любить кожного вечора виходити у сад, де ростуть яскраві червоні маки кольору крові (*blood-red poppies*). Одним із засобів у цьому вірші є використання дієслівних форм третьої особи однини теперішнього часу (*loves, walks, tugs, is creeping, runs*). У цьому вірші ми звертаємо увагу на синтаксичний повтор, вірш починається й закінчується однією фразою (*She loves blood-red poppies for a garden to walk in*)[8, с.60].

*I'm going out to clean the pasture spring;
I'll only stop to rake the leaves away
(And wait to watch the water clear, I may):
I shan't be gone long – You come too.
I'm going out to fetch the little calf
That's standing by the mother.
It's so young
It totters when she licks it with her tongue.
I shan't be gone long – You come too.
(R. Frost, "Pasture")*[58, с.133].

У вірші йдеться про ліричного героя, який насолоджується красою природи й намагається докласти зусиль, щоб ця краса тривала (*I'm going out to clean the pasture spring, I'll only stop to rake the leaves away, And wait to watch the water clear, I'm going out to fetch the little calf*) – саме в цьому відбивається імпліцитний зміст ліричного Я Р.Фроста. Використання інфінітивних та дієприкметникових конструкцій допомагає створити враження про причетність ліричного героя до природної краси. Іntenціональний вплив адресанта поетичного тексту на читача здійснюється за допомогою наказової конструкції *You come too*, завдяки яким автор нібито запрошує читача приєднатися до ліричного героя для спостереження й

створення прекрасного в живій природі. Художній образ ліричного *Я* зображується як такий, що опікується екологією довкілля [8, с.60-62].

Своєрідність концептуальних метафор в ідіодискурсах Р. Фроста і К. Сендберга полягає в тому, що в їхній основі лежать концепти. Вони містять уявлення людини про властивості самої людини й дійсності, що її оточує (наприклад, ЖИТТЯ – ЦЕ КРАСА, ЖИТТЯ – ЦЕ ПОСТІЙНА ЗМІНА, ЖИТТЯ – ШЛЯХ, СМЕРТЬ – КІНЕЦЬ ШЛЯХУ, ЛЮБОВ – ЦЕ ВСЕСВІТ, ЛЮБОВ – ЦЕ БІЛЬ, ЛЮБОВ – ЦЕ НЕСКІНЧЕННІСТЬ) [9, с.9].

Було встановлено, що в концептосферах Р. Фроста і К. Сендберга є низка спільних та індивідуальних концептів, які виступають лінгвокогнітивними реконструктами ліричного *Я* автора та ліричного героя у поетичному тексті. Спільними концептами в досліджуваних ідіодискурсах виступають ЖИТТЯ, СМЕРТЬ, ЛЮБОВ, ЛЮДИНА, ПРАЦЯ. Індивідуальними концептами в ідіодискурсі Р. Фроста виступають ПРИРОДА, ПОРА РОКУ, СІЛЬСЬКА МІСЦЕВІСТЬ, СВІТЛО, ВОДА, в ідіодискурсі К. Сендберга – МІСТО, НІЧ, РАНОК [8, с.45].

Це можна показати схематично і допоможе нам зрозуміти спільні та відмінні сторони творчості американських поетів ХІХ–ХХ століть.



Мал.2. Спільні і відмінні концепти в ідіодискурсах Р.Фроста та К.Сендберга.

Під комунікативно-прагматичною стратегією розуміємо сукупність мовленнєвих дій, спрямованих на розв'язання глобальної комунікативної мети автора поетичного твору, яка безпосередньо реалізується в тактиках, що сприяють досягненню локальних цілей, залежних від стратегічної, за допомогою різноманітних лінгвостилістичних засобів (М.Алефіренко, О. Воробйова, М. Зубець, Ж. Маслова, О. Соколова, Ю. Фокіна, І. Чумак-Жунь та ін.) [8, с.48]. Відповідно, мовленнєва тактика є мовленнєвою дією, але такою, яка розглядається не ізольовано як мовленнєвий акт, а як спосіб реалізації мовленнєвої стратегії, який передбачає використання низки мовно-мовленнєвих засобів[8, с.48].

В ідіодискурсах Р. Фроста і К. Сендберга виокремлюємо такі комунікативно-прагматичні стратегії вираження ліричного *Я* як: стратегія інтимізації, аргументації та самопрезентації ліричного *Я* [9, с.10].

Реалізація комунікативно-прагматичної стратегії інтимізації в ідіодискурсах Р. Фроста і К. Сендберга здійснюється за допомогою низки мовленнєвих тактик, спільних для обох представників американського поетичного дискурсу модернізму: тактика відвертості, прямого звернення до адресата, створення емоційної спорідненості з адресатом [8, с.78].

Стратегія аргументації спрямована на адресата повідомлення, з метою вплинути на нього, викликати емоційний резонанс, реалізується за допомогою тактики звернення до емоцій та почуттів адресата, тактики проведення аналогій і тактики компромісу і виражається використанням дієслів наказового способу (*lay, beat, drive, come across, try, look, learn*), модальних та напівмодальних дієслів (*must, can, may, let*).

Комунікативно-прагматична стратегія самопрезентації ліричного *Я* полягає у створенні певного враження про образ автора поетичного твору й, в основному, підтримці його позитивного іміджу.

В ідіодискурсах Р. Фроста і К. Сендберга мовленнєвими тактиками реалізації комунікативно-прагматичної стратегії самопрезентації ліричного *Я*

виступають: тактика створення позитивного іміджу ліричного Я, солідаризації образу автора з адресатом та дистанціювання [11, с.15].

Мовно-мовленнєвими засобами реалізації означених тактик є такі: питальні речення з негативною семантикою, лексичні одиниці з негативною конотацією, контекстуальні антитези та антоніми, субстантивовані прикметники, фразеологічні звороти, особові займенники першої особи однини з дієсловами дії та стану, інверсії, метонімії, короткі двоскладні непоширені речення, безсполучникові поєднання частин складних речень, лексико-синтаксичні повтори [12, с.16].

Наприклад, тактика дистанціювання в ідіодискурсі К. Сендберга полягає у протиставленні „ми” – „вони” з обов’язковим відступом від тих, хто утворює „не своє” (тобто чуже) коло, причому оцінка „свого” кола завжди є позитивною, а оцінка „чужого” – завжди негативною:

Have I told any man to be a liar for my sake?

Have I sold ice to the poor in summer and coal to the poor in winter for the sake of daughters who nursed brindie bull terriers and led with a leash their dogs clothed in plaid wool jackets?

Have I given any man an earful too much of my talk – or asked any man to take a snootful of booze on my account?

Have I put wool in my own ears when men tried to tell me what was good for me?

Have I been a bum listener?

Have I taken dollars from the living and the unborn while

I made speeches on the retributions that shadow the heels of the dishonest?

Have I done any good under cover?

Or have I always put it in the show windows and the newspapers?

(C. Sandburg, “Questionnaire”) [85]

У наведеному вірші К. Сендберга тактика створення позитивного іміджу ліричного Я реалізується в основному завдяки використанню

риторичних речень. Присудок, як правило, вжитий у теперішньому завершеному часі (*the Present Perfect Tense*). Майже у всіх висловлюваннях у наведеному вірші містяться речення з негативно конотованою семантикою, що досягається різноманітними мовностилістичними засобами: лексичними одиницями з негативною семантикою (*liar, bum listener, booze, dishonest*), контекстуальними антитезами та антонімами (*ice to the poor in summer – coal to the poor in winter; the living and the unborn*), субстантивованими прикметниками (*an earful too much of my talk – a snootful of booze*), фразеологічними зворотами (*for my sake, on my account, put wool in my own ears; done any good under cover*). Проте образ ліричного Я постає як позитивний („я не маю нічого спільного з негативними речами, про які йдеться”)[81, с.113].

А ось у наступному прикладі із творчої спадщини Р. Фроста (уривок) стратегія самопрезентації виражена у вигляді афоризмів, через які ліричне Я постає таким, де автор опікується цінностями життя:

*That day she put our heads together,
Fate had her imagination about her,
Your head so much concerned with outer,
Mine with inner, weather.
(R. Frost, “Tree at My Window”) [58]*

Відношення до природи як до символу божественного провидіння властиво ідіодискурсу Р. Фроста. Але в природі він шукає не тільки знаків доброти, а співзвучності й спорідненості. Людина, у його розумінні, є частиною природи, але частиною зовсім особливою, такою, що з нею повністю не зливається.

Отже, за допомогою встановлення комунікативно-прагматичних стратегій та тактик функціонування ліричного Я в ідіодискурсах Р. Фроста та К. Сендберга було виявлено вплив адресанта на читача.

На рівні синтаксису та морфології ідіодискурс К. Сендберга відрізняється більшим використанням мовностилістичних засобів вираження

ліричного *Я* та його імпліцитних смислів, до яких належать форми дієслова *to be*, дієслівні форми третьої особи однини теперішнього часу, безсполучникові речення, односкладні речення, у той час як ідіодискурсу Р. Фроста притаманне використання складносурядних та складнопідрядних поширених речень, анафори та епіфори. Спільними засобами вираження ліричного *Я* для обох представників американського модернізму є використання безособових форм дієслова та дієприкметникових, герундіальних й інфінітивних конструкцій, дієслів у формі наказового способу, інверсій, риторичних запитань, синтаксичних паралельних конструкцій тощо.

2.4 Семантична реалізація лексики в індивідуальній інтерпретації американських поетів

У нашій роботі ми б також хотіли розглянути відому американську поетесу Е.Дікінсон яку відносять до Американського Романтизму. Навіть коли вона обирає тему, близьку до реалізму, строфи її поезії переплетені з Романтизмом. Завдяки своїй багатій уяві, зосередженні на природі і використанні символізму в її поезіях створює романтичний настрій. [66, с.14] Е.Дікінсон знаходить полегшення у спілкуванні з природою і живе в гармонії з її світом. Вона обожнює природу. Проте, хоч і відчуває зв'язок з нею, але не стверджує у своїх поезіях, що розуміє її. Е.Дікінсон вважає, що як Бог так і природа є неосяжними для людини. Її фрагментарний поетичний стиль частково є результатом її постійного прагнення піймати явище природи за допомогою поезії висвітлити свої спостереження [66, с.15].

Поетеса рідко зображає природу в негативних тонах; в неї вона асоціюється з позитивними відчуттями. Звичайні об'єкти природи, такі як зміна пір року, схід і захід сонця, птахи, квіти, вітер захоплюють Е.Дікінсон і наповнюють її радістю. Проте в пізніший період творчості Е.Дікінсон можна помітити темну сторону природи. Квіти, дерева, явища зображуються особистостями, мають розум і певним чином поведуться як люди. [66, с.16]

Її поезії поділяються на вірші, які зображають жвавість і красу, та вірші, у яких поетеса ретельно досліджує значення всесвіту та людського життя. Але, на відміну від інших письменників Американського Романтизму, у поезіях Е.Дікінсон природа не лише завжди сприятлива і милосердна, але й іноді незбагненна, невловима чи навіть руйнівна. У вірші «*It sifts from Leaden Sieves*» Е.Дікінсон змальовує прекрасний зимовий пейзаж, використовуючи метафори та епітети. Метафора «*Leaden Sieves*» означає темне, покрите хмарами небо і створює похмурий настрій, але потім сумний настрій змінюється, коли вона описує сніг. Все стає досить гарно в наступних 5 рядках поезії. В третій строфі увага переходить від неба і далеких пейзажів до сусідських будинків, парканів, які вкрилися снігом, наче вовною.

Е.Дікінсон дуже ретельно спостерігала за природою і це забезпечувало її певними знехтуваними і гротескними аспектами природи. Пацюк, муха, змія, кажан, жаба оживають перед нами в її поезіях. Романтики уникають цих аспектів, вони також знехтувані моралістами, але Е.Дікінсон вбачає в цих найдрібніших деталях правдиве відображення природи. [67, с.18] Одним з таких віршів є «*A narrow fellow in the grass*» яскраво змальовано навколишній світ і в цьому вірші зображено одне з найзловісніших створінь, змію, яка є символом зради. Хоча ліричний герой захоплюється природою, здається, що змію неможливо любити. Ліричний герой реагує на змію, ніби це живе втілення жаху перед невідомим, тому що вона є водночас вражаючою і страшною. На початку вірша описано шок від зустрічі зі змією в траві. Хоч поетеса не використовує слова «змія», предмет зображення зрозумілий для читачів:

A narrow fellow in the grass
Occasionally rides;
You may have met him — did you not
His notice sudden is

У своїх зображеннях природи Е.Дікінсон не передає ні своїх релігійних переконань, ні надмірного романтичного ентузіазму. Вона любить квіти,

зміну пір року, її заворожує схід і захід сонця і вона намагається відгадати вічну таємницю природи. Дікінсон вживає образи, вирази із Біблії і репрезентує своє бачення, де світ — це рай, а природа є священною. [67, с.19] Читаючи поезії Е.Дікінсон, ми переносимося до іншого світу. Це світ самої поетеси, де природа стала зв'язком між нею і зовнішнім світом. Те, як часто письменниця реагує на природні явища, відкриває нову перспективу розуміння її поетичної натури. Її життя, так само як і її розуміння природи, — це подорож від незнання до досвіду [68, с.53]. Проте центром уваги поетеси є тема смерті. Саме тема смерті зайняла провідне місце в творчості Е.Дікінсон, адже вона бачила смерть свого коханого, батька, матері і кожна втрата завдвала їй тяжкого удару. Деякі літературні критики зазначають, що близько однієї третьої всіх її віршів про смерть написані через захоплення цією темою, також її називають поетом темряви [68, с.55].

Е.Дікінсон сприймає смерть як фізичне явище. У своїх поезіях про смерть вона прагне драматизувати її як подію, передати напругу чи конфлікт, який спричиняє ця подія. Захоплення смертю може теж свідчити про пуританське оточення поетеси. Для пуритан смерть — це кульмінація життя і її треба прийняти урочисто. Але у віршах Е.Дікінсон вбачається протест проти докритики Пуританства, поетеса не вважає, що смерть може компенсувати життя. Хоч сама вона захоплювалася думками про неї, але не прославляла. [68, с.56]

Смерть — це ніби тире між смертним буттям людини і її прагненням до безсмертя. У поезіях Е.Дікінсон про смерть, присутнє палке бажання встановити контакт зі нею. Для неї смерть — це кульмінація людського досвіду. [73, с.2] У вірші «*I Died for Beauty*» показано віру поетеси у безсмертя та вічне життя після смерті.

I died for Beauty – but was scarce

Adjusted in the Tomb

When One who died for Truth, was lain

In an adjoining Room –

He questioned softly "Why I failed"?
"For Beauty", I replied –
"And I – for Truth – Themself are One –
We Brethren, are", He said –
And so, as Kinsmen, met a Night –
We talked between the Rooms –
Until the Moss had reached our lips –
And covered up – our names – [84, с.50].

У поезії людина, яка померла за красу, спілкується з тим, хто помер за правду. Те, що вони обоє померли через такі благородні жертви, зближує їх. Е.Дікінсон розповідає про ці відносини між покійними, як про звичайну дружбу між людьми. Це все є дуже знайомим: нові стосунки повні енергії і у нових друзів ніколи не закінчуються теми для розмов. Те, що відчувають двоє померлих людей, зіставлення моторошної обстановки із дружніми бесідами двох, які насправді є померлими, є характерним для поезії Е.Дікінсон. Сцена дуже моторошна, але читач забуває про це, допоки поетеса не зазначає, чому ці двоє перестали розмовляти, бо вони вже фізично не могли розмовляти: *"Untill the moss have reached our lips"* і вони замовкли. Так поетеса різко нагадує читачам, що обидва персонажі є мерццями. Поезія зрівнює обох, хто однаково є мучениками, чиї імена покрито мохом, що, зрештою, не важливо хто за що помер [73, с.3].

У цій поезії Е.Дікінсон піднімає питання краси та правди. Тема краси і правди відображається двома людьми, хто помер за них; обоє поховані в тій самій могилі і померли в один час й імена обох вкрито мохом. Далі герої відчувають зв'язок, як тільки вони дізнаються, як вони померли. У поезії також стверджується, що правда і краса є спорідненими. Крім того, ті два герої вважають себе рідними душами. Також те, що ці двоє вмерли за красу і правду, свідчить, що людське не є настільки цінним, як краса і правда.

У поезіях Е.Дікінсон також є тема похорон. До цієї категорії належить поезія *"Because I could not stop for death"*. Смерть тут розглядається і

презентується з різних точок зору. Це несе певне полегшення від життєвих турбот. Смерть зображено як спокусника, а безсмертя як співучасника злочину. Між цими двома альтернативами вона залишає питання того, що є більш підходящим до поезії, відкритим і невирішеним. Виникає відчуття невизначеності, тому що поетеса не може визначитися зі своїми почуттями і ставленням до смерті. Поетеса описує перехід від життя, що осягає смерті, царства невизначеності і таємниці. [73, с.4]

Для Е.Дікінсон загальний символ природи — це смерть. [73, с.3] Про це вона говорить у своїй поезії №465, де передає переживання ліричного героя, який переживає останні хвилини свого життя, і в той час, коли він покидає цей світ, він чує як дзижчить муха:

I heard a Fly buzz — when I died—

The Stillness in the Room

Was like the Stillness in the Air

Between the Heaves of Storm [84, с.65].

Тема смерті дуже тісно пов'язана з темою безсмертя. Е.Дікінсон вірить у безсмертя та потойбічне життя. Але поетеса не вважає, що безсмертя це коли ніхто не помирає, для неї безсмертя — це стан безперервного народження, смерті і переродження.

У поезії “*Because I couldn't stop for death*” Е.Дікінсон досліджує тему безсмертя. Після описання картин, що проходять через різні стадії протягом дня, автор робить висновок, що насправді минають століття, а не один день:

Feels shorter than a day

I first surmised the Horses Heads

Were towards Eternity

В цьому вірші автор, здається, стверджує ,безсмертя можливе, а смерть — це остання подорож шляхом, що веде до безсмертя [73, с.2].

Отже, поезія Емілі Дікінсон часто рве з традиційними канонами. На відміну від більшості поетів її часу, Е.Дікінсон не піддалася впливу таких поетів-романтиків як Кітс, Шеллі чи Водсвод. Її світ природи насичений

маленькими комахами та об'єктами, які в її віршах є особистостями, мають розум і певним чином поводяться як люди. Е.Дікінсон називають поетом темряви, адже провідним мотивом більшості її віршів є смерть, що є наслідком тяжких втрат у житті поетеси. Хоч поезії про смерть здаються на перший погляд моторошними і похмурими, насправді, вони повні оптимізму. Адже в них смерть — це не кінець, а перехід до безсмертя, якого прагне Е.Дікінсон. Теми смерті і природи часто переплітаються у поезії Е.Дікінсон, яка використовує образи природи, щоб змалювати цей перехід.

РОЗДІЛ 3

КОГНІТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ АМЕРИКАНСЬКИХ ПОЕТІВ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ

3.1 Когнітивні параметри стилю

Термін «когнітивний стиль» належить до сфери психології. У лінгвістичних роботах він став об'єктом дослідження віднедавна. У найзагальнішому вигляді під когнітивним стилем розуміються індивідуально-специфічні способи сприйняття і кодування інформації. Вважається, що когнітивний стиль - одна з констант мовної особистості. У той же час в роботах психологів висловлюється думка про те, що когнітивні стилі можуть 1) специфіковані в різних видах професійної діяльності; 2) варіюватися в залежності від комунікативної завдання, тобто носити ситуаційний характер [36, с. 144]

Формування і розвиток когнітивної наукової парадигми в лінгвістиці супроводжувалась появою нової термінології. На сторінках наукових видань з'явилися такі терміни як: фрейм, слот, домен, концептуальна інтеграція, ментальний простір та ін. витісняючи звичні терміни структурної парадигми. У семантиці, яка, власне, і стала полігоном нової для лінгвістики когнітивної

наукової парадигми, процес зміни термінології пройшов відносно безболісно. Когнітивні моделі, фрейми, фокусування, ментальні репрезентації логічно поєднувалися з міркуваннями про абстрактне і конкретне значення, про конотації, про полісемії та семантичній структурі слова. Подібне положення термінів не було дивним, оскільки когнітивна лінгвістика передбачає реалізацію нових підходів і методів, але не передбачає заперечення тих результатів, які раніше були досягнуті в рамках інших парадигм лінгвістичного знання. Навпаки, когнітивна лінгвістика «вбирає» в себе вже наявне знання і ставить своїм завданням дати пояснення тих явищ, які залишалися непоясненим, але ніяк не прагне закреслити досягнення лінгвістики попереднього періоду або ж вивести з ужитку складені в ній поняття [26, с.320].

Однак у стилістиці і лінгвістиці тексту відбулося, на нашу думку, певне «зіткнення» нових (когнітивних) і колишніх (традиційних) термінів. Зокрема, в даний час у лінгвістичній літературі рідко можна зустріти термін «функціональний стиль», який практично повністю витіснений терміном «дискурс». Сама когнітивна наукова парадигма в лінгвістиці зазвичай називається когнітивно-дискурсивної. Здається, що терміни «стиль», і особливо, «функціональний стиль» погано вписуються в систему термінології когнітивної лінгвістики. Може бути, терміни функціональної стилістики просто застаріли? Цікаво також відзначити, що наявні в даний час роботи, систематизують досягнення когнітивної лінгвістики, містять інформацію про розгляд проблем лексики і граматики, аналіз вивчення метафори на когнітивних засадах, але практично ніколи не зупиняються на когнітивних аспектах тексту і стилю [71, с.60].

В англійській науковій літературі термін «функціональний стиль» не вживається. Можна зустріти згадку про *Styles of English writing* [71, с.63], або розгляд стилістичної функції – *stylistic function* і стилю як двох різних, самостійних, наукових понять. Подання про функціональному стилі і

функціональної стилістиці – поняття, розроблені у вітчизняній лінгвістичній традиції і висхідні до ідей Празької лінгвістичної школи[71, с.64].

Більш висока частотність терміна «стиль» у порівнянні з терміном «функціональний стиль», очевидно, пов'язана з першою частиною терміна – зазначенням на поняття функціональності. Непрямим чином це підтверджується тим, що, почавши розгляд стилю як факту когнітивної наукової парадигми, дослідники спробували додати до терміну «стиль» визначення «когнітивний». Однак отриманий результат відразу ж направив термін «когнітивний стиль» в бік психології і психолінгвістики. Дійсно, якщо взяти термін «стиль» за вихідну даність, і додати до нього визначення «когнітивний», яке має значення «пізнавального», то сума смислів двох складових частин терміна підкаже результуючий сенс – стиль як спосіб пізнання. Саме так трактує «когнітивний стиль» М.Холодна – це «властиві людині індивідуально-своєрідні способи переробки інформації про своє оточення» [64, с.276]. Цілком очевидно, що в такому розумінні «когнітивний стиль» належить до сфери розгляду розумових процесів людини, і стає практично непридатним до традиційних проблем стилістики.

Вплив когнітивної наукової парадигми на розуміння тексту і дискурсу обумовлено, на нашу думку, тим, що когнітивна лінгвістика прагне пояснити мовні явища за допомогою моделювання процесів їх формування і функціонування. Складність мовного твору як комунікативного явища полягає в тому, що воно (мовленнєвий твір) в кожен момент часу існує одночасно і як знятий результат мовної діяльності людини, і як якась абстрактна програма формування мовного повідомлення. Така програма повинна враховувати не тільки те смисловий зміст, яке автор повідомлення планує передати в процесі комунікації, але також способи передачі інформації і конкретні умови комунікації (особливо комунікативної ситуації, характеристики учасників, контактний або дистантний канал комунікації та ін.) [64, с.278].

Якщо підходити до поставленої нами проблеми розмежування понять «текст – дискурс – стиль» з точки зору моделювання мовної діяльності, то, перш за все, треба виділити кінцевий результат комунікації – безліч мовних творів (текстів), які дані одержувачу інформації (і досліднику) в безпосередній спостереження. Тексти є об'єктом декодування містяться в них інформації. При цьому інформаційний обсяг тексту значно збільшується, якщо одержувач проводить його аналіз з метою відновити (наскільки це є можливим) процес формування повідомлення. Таким чином, на нашу думку, якщо ми говоримо про текст, це означає, що мовне повідомлення передбачається розглядати з точки зору одержувача інформації (читача або слухача) [64, с.279]. Отже, при вивченні «тексту» необхідно приділяти основну увагу:

- структурним і вербальним складовим повідомлення;
- особливостям реалізації в даному мовному творі основних категорій тексту;
- того, яку інформацію передає текст;
- тому враженню, який текст виробляє / справив на читача або слухача [64, с.283].

Якщо мовленнєвий твір розглядається як «дискурс», об'єкт дослідження залишається тим же самим, але змінюється предмет дослідження, тобто ракурс аналізу мовного матеріалу. Вивчення мовного твору як «дискурсу» передбачає аналіз мовного твору з точки зору процесу кодування переданої в ході комунікації інформації. Це текст в момент його творіння, і тут в максимальній мірі повинні враховуватися як власне лінгвістичні, так і екстралінгвістичні чинники, що забезпечують формування тексту і реалізацію задуму автора. У фокус уваги дослідника при цьому повинні, перш за все, потрапляти:

- прагматичне завдання, закладається автором повідомлення у формований текст;
- авторське бачення поставлених в тексті проблем;

- підстави вибору стильової і жанрової отнесеності форміруемого мовного твору;
- фактори, що визначають вибір мовних засобів, що забезпечують реалізацію авторського задуму;
- прагматичне вплив, яке автор повідомлення прагне надати на одержувача інформації;
- інтертекстуальні характеристики формованого мовного повідомлення [64, с.285].

Відзначимо ще одну важливу відмінність між дискурсом і текстом, яка полягає у тому, що термін «текст», на відміну від терміна «дискурс», широко вживається за межами спеціальної лінгвістичної літератури і використовується не тільки в філології, літературознавстві, історіографії тощо, але і, так би мовити, в повсякденному, побутовому мовленні. Текст являє собою реальність, дану в безпосереднє відчуття: текст можна побачити, прочитати, передати іншій людині, тобто здійснити щодо цього тексту деякі дії, які пов'язані з його вивченням у науковому плані. Дискурс ж є науковою абстракцією, своєрідним гіпотетичним «відновленням» механізмів формування мовного повідомлення, практично не мають матеріальних аналогів в об'єктивній дійсності. Єдиним, на наш погляд, реальним проявом того, що в науці називають «дискурсом», є індивідуально-авторські особливості формування мовного повідомлення. Але в цьому сенсі поняття дискурсу може бути застосоване лише до усного мовлення (пор. Говорить, як пише, блискучий оратор, залізна логіка і т.д.), що фактично повертає нас до вихідного, нетермінологіческой вживання слова *discourse* в значенні «розмова», «бесіда». Однак дискурс – це не стільки індивідуально-авторська манера мови, скільки узагальнена система когнітивних механізмів, що забезпечують формування мовних творів (як усних, так і письмових) в умовах реальної комунікації [25, с.223].

Цілком очевидно, що різні тексти формуються за різними когнітивним програмами, і програма формування наукової статті буде істотно

відрізнитися від програми формування, скажімо, тексту короткого оповідання. Таким чином, можна говорити про деякі когнітивних моделях, які лежать в основі формування текстів коротких оповідань, про когнітивних моделях формування тексту ділового листа і т.д. Легко помітити, що такі когнітивні моделі відповідають тому, що в стилістиці називається типами тексту і жанрами. Є і більш великі когнітивні моделі, які продукують деякі аналоги функціональних стилів. Розглянемо когнітивні параметри подібних моделей. Можна вважати, що когнітивні моделі формування текстів являють собою концептуальні структури, тобто системи певним чином пов'язаних між собою концептів, які визначають вибір мовних засобів і композиційних структур при породженні тексту [33, с.281].

При виділенні функціональних стилів дослідники постійно підкреслювали, що ці «різновиди (літературного) мови» ґрунтуються на цілій низці параметрів, які зазвичай називалися «стильотвірними факторами». До стильотвірних факторів належали «форми суспільної свідомості, соціальних відносин, види виробничої діяльності». Відзначалася важлива роль соціально значущих сфер суспільно-мовної практики людей, в яких функціонують тексти відповідного стилю, а також значимість фактора автора мови (приватної особи, офіційної особи, державної установи і т.п.), адресата (співрозмовника, масової аудиторії), тематики спілкування, цільової установки [64, с.280]. Але центральним поняттям функціонального стилю, власне який зумовив саму форму терміна, є поняття «функції». Функція визначалася по-різному (від основних функцій мови до мети спілкування), в результаті чого пропонувалися різні репертуари функціональних стилів [64, с.287].

Якщо розглядати стиль як когнітивну модель, то необхідно врахувати деякі з перерахованих вище стилеображуючих факторів. Важливими концептуальними складовими моделі стилю є автор мовного повідомлення (адресант) і адресат [64, с.288].

Наступним когнітивним параметром стилю є виконуваним текстом функції.

Вище вже зазначалося, що функція, яка виконується текстом, може визначатися по-різному. Якщо визначити функцію, як комунікативну целеустановку, то в список функцій, що мають найбільш важливе значення для реалізації про-грам формування текстів, необхідно, на нашу думку, включити такі можливості:

- функцію інформування адресата;
- функцію переконання адресата в правильності точки зору, яка виражається автором;
- функцію спонукання адресата до дії;
- функцію передачі адресату авторського відчуття / враження / настрою (в широкому сенсі) [64, с.289].

Це найбільш загальні функції, до яких можуть бути зведені більш приватні комунікативні цілі, на котрих ґрунтується той чи інший текст. Так, науковий текст спрямований на те, щоб представити науковому співтовариству нову концепцію або новий науковий результат (тобто інформувати про нові дані і переконати колег в їх надійності), довести гіпотезу (тобто переконати адресата в правильності точки зору автора) тощо .

Крім того, мовне повідомлення реалізує додаткові функції, пов'язані з відносно формальними характеристиками процесу комунікації, зокрема, з встановленням і підтриманням каналу комунікації. Так, необхідно привернути увагу одержувача інформації (читача або слухача), підтримувати його інтерес до мовному повідомленню, полегшувати сприйняття і засвоєння інформації, що надходить і т.д [16, с.230].

І, нарешті, останній з виділених нами когнітивних параметрів стилю – це співвіднесеність інформації, наданої текстами даного стилю, і позамовною реальності. Цей когнітивний параметр встановлює співвідношення реального і вигаданого в тексті. Певною мірою цей когнітивний параметр стилю співвідносимо з відомої в лінгвістиці проблемою референції, яка зазвичай

розглядається на рівні мовних одиниць або ж на рівні одиничного речення / висловлювання [16, с.235].

Подальше вивчення когнітивних параметрів стилю, зокрема, тих, які виділяються нами в якості стильотвірних вперше, створює передумови для уточнення меж стилів, а також для систематизації загального репертуару стилів, існуючих в тій чи іншій мові. Вище, коли ми наводили приклади, ми користувалися вже усталеною і стала загальноприйнятою у вітчизняній традиції класифікацією стилів. Проте можна вважати, що якщо розглянути великі масиви текстів з точки зору когнітивних програм їх формування, класифікація може стати більш дробовою, але і більш точною. Слід при цьому зазначити, що основні, «вузлові», пункти функціонально-стильової класифікації залишаться незмінними, що підтверджує об'єктивний характер функціональних стилів, відомих з часу розквіту функціональної стилістики [16, с.238].

Отже, в рамках когнітивної лінгвістики на зміну уявленню про стиль як «різновиди (літературного) мови» приходять уявлення про стиль як про когнітивну програму формування текстів, що володіють подібними когнітивними параметрами. Оскільки однією зі складових дискурсивної практики є формування стилю породжується тексту, можна вважати, що дискурс як когнітивна програма формування мовного твору (усного або письмового) включає в себе вибір когнітивної підпрограми, яка задає стильову і жанрову віднесення результату речетворческой діяльності. Таким чином, моделюючи комунікативну діяльність людини в рамках когнітивної наукової парадигми і вибираючи в якості основного терміна «дискурс», дослідники ні в якому разі не повинні відмовлятися від терміна «функціональний стиль», який отримує в цій моделі новий, уточнений зміст.

3.2 Образи автора і ліричного героя у когнітивному висвітленні

Образ автора – це наскрізний образ твору, його глибинний сполучний елемент, який сприяє поєднанню в єдине ціле окремих частин, пронизує його єдиною свідомістю, єдиним світоглядом і світосприйняттям [33, с.218].

Поняття образу автора вперше було запропоноване В.В. Виноградовим і згодом розглядалося ним у цілій низці статей та монографій [див., напр.: 16; 17; 18]. На думку вченого, образ автора – образ, який складається і створюється з основних рис творчості поета. Він втілює і відображає також і елементи художньо зміненої біографії поета [16, с.113].

Взагалі, образ автора – категорія переважно літературознавча. Його можна розглядати крізь призму сприйняття зображуваного ним світу з точки зору самого автора, але точка зору оповідача не співпадає з автором та з точкою зору будь-яких дійових осіб. [59, с.19].

Будь-яке “Я” у художньому тексті є образ. Він має подвійну функцію: являється одночасно іменем суб’єкта та займенником, оскільки являє собою лише уявний знак однини цього суб’єкта [16, с.128].

Ю.Степанов висловлює думку, що із займенником Я (І) може відбуватися семантичний зсув: Я може виконувати дві різні дії, розділені за часом, – одна дія означає те, що людина живе (бере участь у різних подіях), інша – те, що вона все це описує (пригадує, розповідає). Я розділяється на Я, яке діє (персонаж) і Я, яке говорить (оповідач). Ці дві половинки – персонаж і оповідач – і об’єднує двозначність займенника Я [48, с.264-268], тобто фактично в авторській мові може використовуватись точка зору, яка не належить самому автору, він користується чужою мовою, розповідаючи не від себе, а від особи певного оповідача (інакше кажучи, “автор” і “оповідач” у даному випадку не співпадають). Це свідчить про відчуженість автора. В інших випадках точка зору автора співпадає з точкою зору одного з учасників (головного чи другорядного героя); це може бути оповідь від першої або від третьої особи. При цьому важливо, що така особа є єдиним носієм авторської точки зору у тексті. Такі випадки вказують на залучення автора [48, с.273].

З метою зображення ліричного героя, передачі його почуттів та думок здійснюється авторська обробка чужого слова через заміну займенника першої особи (*I*) на займенник третьої особи (*he* або *she*). Наприклад:

Ariel was glad he had written his poems

They were of a remembered time

Or of something seen that he liked

(Stevens AV, с. 280)[87, с.540]

Якщо замінити займенник третьої особи, яким позначається герой, на займенник першої особи, то отримаємо звичайний випадок монологічної прямої мови, на зразок: *Ariel said: “I was glad I had written my poems...”*. Такий приклад засвідчує відсутність або приховану присутність образу автора. Герой сам виражає свій емоційний стан (відчуття радості). А вживання займенників слугує розрізненню образу автора й образу героя[48, с.275].

Характерним для поетичних текстів є також чергування *I – he/she, they*. При цьому авторське „Я”, якщо воно виражене, залишається таким протягом усього тексту. У той же час, якщо автор є ще й дійовою особою у творі, то *I*, що його позначає, може у прямій мові іншого персонажа стати *you*, або навіть *he*. У свою чергу, *he*, що відноситься до певного персонажу авторської мови, у прямій мові цього персонажа стає *I* [43, с.125]. Наприклад:

He questioned softly “Why I failed?”

“For Beauty”, I replied

“And I – for Truth – Themselves are One

We Bretheren, are”, He said

(E.Dickinson AV, с. 164)

Автор, він же дійова особа, цього фрагменту про персонажа говорить у третій особі (*He*), а сам персонаж у прямій мові про себе говорить у першій особі (*I*). Таким чином, відбувається чергування *he – I*.

Аналіз фактичного матеріалу підтверджує, що для поетичних текстів вираженість першооснови образу автора є обов’язковою. Оповідь у таких

текстах презентується від першої або третьої особи. Тож, автор, як оповідач, може знаходитись у тому ж світі, що й інші персонажі, або стояти над ними.

Наприклад:

Cliff Klingenhagen had me in to dine

With him one day...

(Robinson AV, с. 180).

У згаданому фрагменті автор – особа, яка була знайома з персонажем твору веде розповідь від першої особи, тобто сам автор є героєм у поетичному тексті й виступає як персональний оповідач.

Оскільки антропоцентричність художнього тексту визначається взаємовідношенням його автора через систему дійових осіб із читачем [35, с.27], значить людина в тексті – це не тільки Людина-персонаж, але й Людина-автор, і Людина-адресат. За визначенням деяких учених, у макроструктурі художнього тексту існують антропоцентри – автор і персонаж [21, с.41], які одночасно є основними актуалізаторами когнітивних суб'єктно-об'єктних відношень у творчій діяльності автора при створенні художнього тексту. Головний суб'єкт художнього пізнання – автор – робить інформативно значущими певні особи, предмети, явища (об'єкти його пізнавальної діяльності) і об'єднує їх у певну системну сукупність, створюючи особливий “образ світу”, або “авторський концепт світу” [57, с.3].

Для передачі певної інформації, розкриття “авторського концепту світу” автор обирає так званого автора-оповідача, який грає роль посередника між автором та зображуваним ним світом, з одного боку, і світом існуючих незалежно від автора персонажів – суб'єктів художньої дії, з іншого боку. Інакше кажучи, автор є об'єктивованим формою конкретного літературного тексту когнітивним суб'єктом, а персонаж – суб'єктивованим об'єктом когнітивної діяльності автора і читача [21, с.42].

Суб'єктно-об'єктне членування мовленнєвого простору людини є однією із особливостей граматичної системи мови. Суб'єкт, на думку Ю.С.Степанова, піддається розшаруванню в межах семантико-прагматичного

представлення висловлення на “я” – підмет речення; “я” – суб’єкт мовлення; “я” – внутрішнє “Его”, що контролює самого суб’єкта [49, с.374]. Відповідно займенник першої особи однини (*I*) може вказувати на учасника комунікації (мовця), а також на концептуалізацію мовцем цього учасника (уявлення себе самого як носія інтенції) [64, с.283]

Запропонована Р. Ленекером [77, с.25-38] теза про існування відмінностей між профілем (сутністю, експліцитно позначеної підметом або додатком речення) й активною зоною (сутністю, яка безпосередньо бере участь у ситуації, що описується в реченні) допоможе розібратися у такому використанні займенників.

Розглянемо кілька прикладів з поетичних текстів і надамо пояснення.

A. *I was a boy when I heard three red words...* (C.Sandburg AV, с. 210).

Цей рядок з поетичного тексту К. Сендберга ілюструє стандартний спосіб зображення мовця як особи, яка безпосередньо виступає суб’єктом висловлювання. Це типовий приклад функціонування займенника *I*, коли профіль (мовець) й активна зона (автор повідомлення) співпадають.

В іншому прикладі замість звичного займенника першої особи однини (*I*) вживається займенник другої особи однини (*you*).

B. *When I see birches bend to left and right / Across the lines of straighter darker trees, / [...] / You'd think the inner dome of heaven had fallen* (Frost RFP, с. 89).

Розглянемо варіанти використання зворотнього займенника *myself* замість традиційного *I*:

C. ... *the Me myself* (Whitman AV, с. 132);

I myself am hell (Lowell AV, с. 430);

Myself as old as universe (Ginsberg SP, с. 94);

MYSELF and mine gymnastic ever (Whitman AAP, с. 334).

Таке використання займенників *I* і *myself*, *Me* і *myself*, *MYSELF* і *mine* вказує на те, що мовець проводить межу між самим собою як суб’єктом дії та

сферою своїх внутрішніх переживань і емоцій, тією областю свого “я” (активною зоною), профіль якої виражений займенником *myself*.

Отже, аналіз даного способу вираження авторського “Я” показує різне зображення образу автора, залежно від його ролі в прототиповій комунікативній ситуації. Зокрема можливість вживання різних способів вираження мовлення для позначення особи мовця зумовлена тим, що мовець може осмислювати себе як суб’єкт висловлення, як цілісну сутність, як спостерігача свого власного уявного образу, як суб’єкт дії, котрий відмежований від сфери своїх внутрішніх переживань.

3.3 Авторські експерименти в американському поетичному мовленні

Видатний американський поет XIX-XX ст. Роберт Лі Фрост (Robert Lee Frost, 1874-1963) відомий у всьому світі як поет-новатор в сучасній поезії, тому що його творчі шукання підготували ґрунт для сучасних йому поетів (Р.Браунінг, А. Суїнберн і інші) в суперечливому переході від романтизму до реалізму, «за межі мистецтва», коли воно «стає життям».

У своїй поетико-філософській творчості Р. Фрост прагнув зблизити поезію з реальним життям, а поетична мова - з розмовною мовою, як до нього це робили В. Шекспір, Дж. Байрон, В. Вордсворт, Дж. Донн, Дж.Кітс, В.Скотт, П. Шеллі і інші найбільші поети епохи романтизму [46, с.139]. Вони порушили закон класицизму про поетичної нормі [5, с.645-647], згідно з якою поетична мова має містити «незвичайні» слова для додання віршованим творам піднесеного духу. Поети-романтики виступали за утвердження законів про зв'язок поезії з життям через повсякденну мову [46, с.139], не порушуючи межі пристойності, щоб пощадити моральність читача. Слідом за романтизмом в поезію увійшов реалізм, який скасував і романтичну норму. Тепер в поетичній мові слово будь-якого мовного пласта вважалось

дозволенім, якщо відповідало категорії поетичного. На тлі боротьби романтизму з реалізмом особливо цікаво виявилось експериментування Р.Фроста з поетичною мовою.

Творча доля поета склалася вельми непросто. Критика впливової на той момент літературної газети *Poetry* відразу ж наділила Фроста статусом простакуватого «співака села», «мудрого старого-фермера» [58, с.21], майстерно оспівує пейзажі Нової Англії, ніжно улюбленої американцями. З кожною наступною публікацією цей статус все сильніше укоренявся в свідомості сучасників, що заважало більш глибокому розумінню філософських творів Фроста. З цієї ж причини в Європі йому ставилося наслідування, старомодність, небажання слідувати свіжим «ренесансним» течіям літератури кінця XIX - початку XX століття - епохи матеріалізму і ломки колишніх уявлень про життя, природу і людину, коли в свої права вступали новатори, відкидали давно зжили себе канони романтизму [58, с.24]. Серед них Р.Фрост був одночасно визнаним автором і незрозумілим майстром поетичного мови, думки і образу.

До кінця життя поета дослідники його творчості (Л. Томпсон, П.Гербер) [27, с.205] стали говорити про абсолютно новому звучанні старих прийомів і мотивів в ліриці Фроста. Звинувачення в переспівуванні такого корифея романтизму, як, наприклад, В. Вордсворта [27, с.207], виглядали тепер поверхнево і незрело. Штамп «закоренілого пейзажиста» був знятий, світу явило себе інше розуміння філософії лірики Р.Фроста, яка прагне максимально наблизити людини до самої себе і до свого витoku - первозданної природи, незайманої урбанізацією.

Тому в творчості Роберта Фроста постійно присутній образ Природи, так чи інакше несе колосальну смислове навантаження в контексті твору. У будь-якому ранньому або пізньому вірші поета можна побачити різноманітність художніх прийомів, заснованих на зіставленні душевних переживань людини і природних явищ. Однак звинуватити Фроста в повторенні самого себе буде вкрай несправедливо: протягом усього творчого

життя поет не переставав змінюватися і експериментувати з різними складовими вірша: лексикою і стилістичними прийомами. З плином часу очевидними ставали перехід від романтизму до реалізму і, як наслідок, прагнення зблизити поетична мова з розмовною мовою [46, с.141], можливо, і позбавленою романтичної піднесеності, але так само яскраво передає задум автора.

Перш за все, необхідно відзначити, що від твору до твору змінюється лексичний склад поетичної мови тексту: якщо в першому випущеному збірнику *A Boy's Will* (1912) [27, с.204] в розглянутих віршах нерідкі випадки вживання пасивної лексики, до якої відносяться поетізми, застарілі слова, книжкові слова, діалектизми, професіоналізми [36, с.369], в більш пізніх публікаціях (1936, 1942, 1962) Р.Фрост використовує зовсім інші прийоми, які будуть описані нижче.

На прикладі наступних 6 віршів в таблиці 1 представлені зміни у вживанні пасивних лексичних одиниць.

Таблиця 1

Динаміка вживання пасивної лексики

Твір	Кількість пасивної лексики	Приклади
<i>Into My Own</i> (1912)	6	were (заст., поет.) - скор. it were; unto (заст., книжк.) - до; set forth (заст.) - відправлятися [8, с. 40]
<i>Storm Fear</i> (1912)	3	dooryard (амер.) - полісадник; 'Tis (поет.) - скор. it is; arise (поет.) - вставати, воскресати, підніматися [8, с. 52]
<i>Stars</i> (1912)	2	congregate (книжк.) - збиратися, нагромаджується; o'er (поет., діал.) - скор. over [8, с. 52]

Desert Places (1936)	2	stubble (проф.) - жниввар; benighted (застар.) - знаходиться в ночі [8, с. 258]
The Most of It (1942)	1	mocking (заст.) - насміхається [8, с. 282]
Away! (1962)	-	-

Таким чином, можна простежити негативну динаміку (або тенденцію до спаданням) у вживанні пасивної лексики по року публікацій.

Так само, як змінюється лексичний склад, зазнає певних змін і стиль Р.Фроста: тяжіння до романтизму з часом змінюється зверненням до реалізму, або «пасторалізму» (по Д. Лайнену) [43, с.115]. В основному це проявляється і у використанні тих чи інших лексико-стилістичних засобів (тропів).

• *Into My Own*

епітет: *firm trees* – непохитні дерева;

метафори: *mask of gloom* – маска зневіри, завіса мороку; *edge of doom* – край долі / смерті (в художньому перекладі Г. Кружкова «без кінця і краю» [27, с.212]);

уособлення: *the slow wheel pours the sand* – колесо збиває пісок;

синекдоха: *wheel = wagon* – вагон, візок.

• *Storm Fear*

епітет: *stifled bark* – задушений гавкіт;

метафора: *the wind = the beast* – звір;

уособлення: *the wind works against us, pelts with snow, whispers* – вітер ополчився на нас, закидає снігом, шепоче;

the cold creeps – холод крадеться;

the fire dies - вогонь вмирає;

my heart owns a doubt – моє серце таїть сумнів;

перифраз: *to arise with day* – воскреснути [нам] разом з днем: *to arise* – вставати (про сонце).

- *Stars*

епітет: *white rest* – білосніжний спокій;

уособлення: *they [stars] congregate* – вони [зірки] збираються;

порівняння: *[snow] flows in shapes as tall as trees* – [сніг] струмує потоком, таким же величним, як дерева;

those stars like some snow-white Minerva's snow-white marble eyes – ті зірки подібні очам білосніжною Мінерви.

- *Desert Places*

гра слів: *snow falling and night falling* – падає сніг і опускається ніч.

- *The Most of It*

епітет, уособлення: *mocking echo* – насміхався відлуння;

порівняння: *[a buck] landed pouring like a waterfall* – піднявся [олень], з якого подібно водоспаду лилась вода.

- *Away!*

порівняння: *[I leave] like Adam and Eve* – (я) мов той Адам і Єві (рятуюся)

Крім тропів, в своїх творах Р.Фрост використовує синтаксичні стилістичні звороти (фігуральний вислів), які також слугують створенню образної мови «поселян» [65, с.150].

- *Storm Fear*

Полісиндетон: *And ..., and - i ... i;*

вигук: *Ah, no!* - а ні;

анафора: *How ..., How ...* - як;

еліпси: *two [adults] and a child* - два (дорослих) і дитина.

- *Stars*

повторення: *snow-white* - білосніжно-білий;

алюзія: (*Minerva*) - Мінерва - в римській міфології богиня мудрості, мистецтва, рідше - війни.

- *Desert Places*

повторення: *loneliness, lonely* - самотність, самотній; *expression, express* - вираз, висловлювати.

• *Away!*

алюзія: *Adam and Eve* - Адам і Єва - біблійні перші люди.

При аналізі тропів і фігур мови була виявлена аналогічна тенденція до негативної (зменшенням) динаміки, тобто зменшення лексичних і синтаксичних стилістичних засобів в творах Р. Фроста 60-х роках ХХ ст. показана зміна словарного складу творів, вказує на перехід Фроста до реалістичного напрямку [28, с.533].

Слід, однак, відзначити, що з плином часу далеко не всі стежки і фігури мови виходили з ужитку автором. Періодами можна спостерігати появу значної кількості інверсій, наприклад, в таких збірниках віршів, як *North of Boston (1914)*, *Mountain Interval (1916)*. Це може бути обумовлено пошуками інших способів експресії, інших «глибинних смислів» [34, с.92]. Втім, деякі ускладнення синтаксичної структури віршів практично не ускладнює їх розуміння.

Залежно від особливостей конструювання автором відношень синтаксичні конструкції можуть відтворювати рівнозначні, концептуально незалежні відношення між пропозиціями. Сюди належать конструкції з єднальними (одночасні, послідовні), протиставними відношеннями або відношеннями взаємовиключення, когнітивним обмеженням на формування яких є конвенційна концептуальна граматична метафора СИНТАКСИЧНА РІВНОПРАВНІСТЬ – ЦЕ КОНЦЕПТУАЛЬНА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ. Ці конструкції формують картину світу, в якій явища й події сприймаються як еквівалентні, рівнозначні, що узгоджується з постмодерністським світобаченням. Наприклад:

Like a dull scholar, I behold, in love,

An ancient aspect touching a new mind.

It comes, it blooms, it bears its fruit and dies

(Stevens)

Частини складного безсполучникового речення семіотично репрезентують послідовні відношення між трьома рівноправними пропозиціями. За допомогою такої конструкції можна представити кохання людини у вигляді послідовних етапів, кожному з яких відведений свій час. Водночас унаслідок розширення можуть формуватися конструкції з пояснювальними, умовними, причиново-наслідковими, часовими або допустовими відношеннями, пов'язаними з концептуальною граматичною метафорою СИНТАКСИЧНА НЕРІВНОПРАВНІСТЬ – ЦЕ КОНЦЕПТУАЛЬНА ЗАЛЕЖНІСТЬ. У американській поезії ці конструкції використовують для створення образу світу з притаманною йому ієрархічністю, субординативною зв'язністю явищ і подій [43, с.110].

Завдяки компресії відбувається здавлювання глибинних змістових компонентів шляхом опущення елементів конструкцій або приховуванням маркерів синтаксичного зв'язку між ними. Концептуальним підґрунтям такої операції є граматична метафора МЕНШЕ ФОРМИ – ЦЕ МЕНШЕ ЗНАЧЕННЯ. Сміслова невизначеність, породжувана порушенням відношень між предикатом та аргументами пропозиції, покликана виразити засобами синтаксису неспроможність осягнення зв'язків і відношень між об'єктами навколишнього світу. Так, прикладом синтаксичної одиниці, утвореної компресією, є конструкція апокойну:

It was soldiers went marching over the rocks

And still the birds came, came in watery flocks...

(Stevens)

У наведеному уривку відсутність сполучника між головним реченням “*It was soldiers*” і підрядним “*went marching*” спричиняє утворення синтаксичного бленду, в якому іменна частина складеного іменного присудка є підметом наступного речення. Компресія спрямована на приховування пояснювальних відношень між пропозиціями “*It was soldiers*” і “*(They) went marching*” за допомогою імпліцитно заданого суб'єкта другої пропозиції, що не репрезентується в позначувальну конструкцію. Відсутність сполучних слів

спонукає читача розкласти "сплав" семантико-синтаксичних відношень і деавтоматизує сприйняття конструкції [28, с.535].

Пермутація (англ. *permutation* – переставляння, зміна) – це когнітивно-семіотична операція, унаслідок якої змістові компоненти актуалізуються в послідовності, незвичній для синтаксичних правил певної мови. Це зумовлено принципом іконічної відстані, пов'язаним з концептуальною метафорою ВІДДАЛЕНІСТЬ – ЦЕ ПОРУШЕННЯ ЗВ'ЯЗКУ. У текстах сучасної американської поезії конструкції, утворені внаслідок пермутації, відтворюють ірраціональне, не логічне сприйняття світу поетом. Так, у тексті “*Epilogue*” американської поетеси Е. Лоуелл:

*But sometimes everything I write
with the threadbare art of my eye
seems a snapshot,
lurid, rapid, garish, grouped,
heightened from life,
yet paralyzed by fact
(Lowell)*

Якості об'єкта пропозиції, вираженого іменником “*snapshot*”, втілюються шляхом їх проекції на прикметники “*lurid*”, “*rapid*”, “*garish*”, дієприкметники “*grouped*” та дієприкметникові звороти “*heightened from life*”, “*paralyzed by fact*”. Розташування останніх у постпозиції щодо іменника сприяє висуненню значення штучності віршів, що так само, як і моментальні фото, неякісні і є лише поганою копією реальності.

Так, зокрема, ускладненими конструкціями в американських віршованих текстах властива втрата зв'язку з головними реченнями, зумовлена трансформацією образ-схеми ЦЕНТР – ПЕРИФЕРІЯ. Наприклад, в уривку поетичного тексту Р. Левінсона “*Against the Silences to Come*” – “Щоб не настала тиша”:

*Here, in this room
flooded with morning light,*

*waiting to hear on the radio news
of the parading Giants,
waiting to hear the squall of the crowds
lining the streets as they pass
in their open cars, arms waving
awkwardly, eyes dancing
over the crowd, eyes meeting & holding
for a moment, the lips
to speak – there, out of that radio
in the kitchen
(Loewinsohn)*

Відсутність підмета і присудка, які б вказували на суб'єкт та предикат дії, спричиняє порушення ЦЕНТРУ образ-схеми. Таке опущення покликане перенести акцент із суб'єкта та його дії на обставини. Нагромадження дієприкметникових зворотів створює ефект багатоголосного гамору [28, с.540].

Отже, основною особливістю динаміки у вживанні пасивної лексики і стилістичних засобів є відмова від книжних слів і обмежене використання стилістичних прийомів.

Тому цілком правомірно говорити, що Р.Фрост прагнув мінімізувати вживання «незрозумілих» [69, с.226-227], «переносних слів» [5, с.672], складних для сприйняття конструкцій і виступав за вільний виклад складних думок. Питання про образність поет вирішував, створюючи живі, реалістичні картини природи, без захаращення змісту і форми твору художніми «шедеврами». Саме тому він зміг «встановити точні закони про зв'язок поезії з життям ... через повсякденну мову» [72, с.58], залишаючись майстром художнього слова.

3.4 Особливості індивідуального стилю американських поетів XIX–XX століть

Вивчаючи стилі американських поетів XIX–XX століть ми звернули увагу на те що, кожен з авторів має свій неповторний, індивідуальний стиль, який відрізняє його від інших письменників того часу. Не дивлячись на те що поети XX століття наслідують письменників XIX століття, всерівно приносять свою інтерпретацію в той чи інший спосіб вираження сласної точки зору.

Спираючись на дослідження таких науковців як: Андреев В., Виноградов В., Гаспаров М., Гончарова Є., Мейєн С., Петренко Н. та Бабіч В. ми розробили схематичне зображення індивідуальних особливостей притаманних кожному автору.

Першим автором якого ми б хотіли охарактеризувати буде Е.Каммінгс. Його творчість дуже багатогранна та різноманітна.



Мал.2. Особливості індивідуального стилю Е.Каммінгса

А зараз ми пояснимо чим особливий кожен елемент його творчості. *Графічне зображення.* Е.Каммінгс пише свої вірші з певним геометричним забарвленням, для того щоб читач розумів не лише текст але і візуально

проникнувся сенсом написаного. Наприклад у вірші “You” автор зображує словами форму стрілки, яка вказує назад. В тексті використовуючи метод «потоків свідомості» та філософські роздуми змушує читача задуматись про зробені справи та зробити певні висновки.



Мал.3. Вірш Е.Камінгса “You”

Гра слів. Е.Каммінгс для передчі звукових особливостей твору використовує переноси, розриви слів, великі літери в словах, розтягнене написання. Наприклад у вірші «r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r» аби показати раптовість стрибка коника-стрибунця, автор розтягує слова та робить переноси.

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
 who
 a)s w(e loo)k
 upnowgath
 PPEGOHRASS
 eringt(o-
 aThe): l
 eA
 !p:
 S a
 rlvInG .gRrEaPsPhOs)
 to
 rea(be)rran(com)gi(e)ingly
 , grasshopper;

Мал.4. Вірш Е.Каммінгса «r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r»

Синтаксичне забарвлення. Автор надає іншого значення словам поезії. Наприклад у вірші “Jimie’s got a goil”, лексему *coitnly* автор вживає замість

constantly (з англ. «постійно», «безупинно»). Отже, рядок *she coitnly can shimie* (з англ. «вона може безперервно відриватися») відповідно містить гіперболу.

Теми природи. Е.Каммінгс дуже любив природу тому більшість своїх віршів присвятив саме цій темі.

Далі ми б хотіли поговорити про Р.Фроста. Роберт Фрост – найбільший американський поет ХХ століття, почесний доктор багатьох університетів США та Англії, лауреат національних і міжнародних літературних премій, автор одинадцяти окремих книг. Ніхто з літературних сучасників Фроста не знав такого всезагального визнання, такої гучної слави. Уже в 20-ті роки його сприймали як живого класика. Надалі його внесуть до «Великої п'ятірки» поетів США та назвуть національним поетом Америки.



Мал.5. Особливості індивідуального стилю Р.Фроста

Розмовна мова. У своїй поетико-філософській творчості Р. Фрост прагнув зблизити поезію з реальним життям, а поетичну мову – з розмовною мовою, як до нього це робили В. Шекспір, Дж. Байрон, В. Вордсворт, Дж.Донн, Дж.Кітс, В. Скотт, П. Шеллі й інші найбільші поети епохи романтизму.

Пасивна лексика. У збірнику «*A Boy`s Will*» нерідкі випадки вживання пасивної лексики, до якої відносяться поетизми, застарілі слова, книжкові слова, діалектизми, професіоналізми. Наприклад: *unto* (заст., книжк.) – до; *set forth* (заст.) – відправлятися.

Карл Сендберг успадкував традиції американської літератури, які істотно відрізнялися між собою. Перш за все, це була реалістична традиція В.Вітмена і модерністські прагнення Е.Паунда. Таке зіткнення традицій,

яким притаманні протилежні напрямки, визначало специфіку «поетичного реалізму» Карла Сендберга.



Мал.6. Особливість індивідуального стилю К.Сендберга

Використання просторіч, діалектних слів та прозаїзмів. К. Сендберг характеризується вживанням архаїзмів, діалектизмів, жаргонізмів, авторських оказіоналізмів, прозаїзмів та лексичних повторів.

Наприклад,

Lips half-willing in a doorway.

Lips half-singing at a window.

Eyes half-dreaming in the walls.

Feet half-dancing in a kitchen.

*Even the **clocks half-yawn** the hours*

*And the **farmers make half-answers.***

(C. Sandburg, "Village in Late Summer")

Авторські неологізми *half-willing, half-singing, half-dreaming, half-dancing, half-yawn, half-answers* слугують засобами вираження імпліцитних смислів ліричного Я.

Урбаністична образність. К.Сендберг в своїх віршах описував безликість або насиченість міського пейзажу, що дозволило читачеві уявити картину подій повністю.

«Газетність» мови. Автор використовує у віршах сленг та публіцистичний стиль, тобто слова притаманні газетним статтям.

Майстерність вільного вірша. Автор не ставить себе в рамки, тому його вірші не відповідають літературним формам, інколи навіть рими. Він використовує написання білих віршів, не римованих між собою рядків.

Наступний автор, це неперевершена американська письменниця Е.Дікінсон. Її вірші сповнені мікроскопічним відчуттям оточуючого світу.



Мал.7. Особливості індивідуального стилю Е.Дікінсон.

Метафори, афоризми, парадокси – для вираження особливості тої чи іншої події у вірші Е.Дікінсон використовувала ці стилістичні прийоми. Адже вони більш повною мірою розкривають сенс її поезії.

Лаконічна мова – Е.Дікінсон ніколи не любила використання так званої «води» в поезії, тому чітко висловлювала свої спостереження.

Гармонійно і вправно пов'язані думки – здається що її твори це витвори натхнення, в яких виражено сильних дух та неповторний емоційний надрив.

Отже, ми можемо зробити наступні висновки. Всі ці письменники відносяться до одного часу та наслідують одних і тих самих поетів, але кожен з них приніс в літературу незамінний вклад. Роблячи експерименти над своїми віршами вони дійшли до піку своєї художньої майстерності та

виокремили себе серед інших. Кожен автор має свою індивідуальну особливість завдяки якій його можна визначити з ряду інших авторів.

ВИСНОВКИ

Проведений аналіз індивідуальних стилів американських поетів початку 20 століття (епоха «поетичного Ренесансу» в США) в просторі лінгвістичних параметрів дозволив визначити специфіку індивідуального стилю, що відносяться до різних літературних напрямів і встановити основні маркери подібності та відмінності.

Для уточнення специфіки стилів авторів було враховано взаємодію різних різнорівневих і різноаспектних ознак між собою і проведено класифікаційний аналіз стилів в багатовимірному просторі, утвореному лінгвістичними параметрами.

Вивчення індивідуального авторського стилю є важливою частиною вивчення літератури. Зважаючи на швидкий розквіт письменників були визначені певні особливості стилю кожного автора. Саме ці особливості розглянуті в нашій роботі.

Слід наголосити на тому що індивідуальний стиль поета в просторі лінгвістичних параметрів («лінгвістика вірша») є одним з провідних напрямків як в стилістиці так і у віршотворенні. Для опису особливості стилів поетів, лідерів «поетичного Ренесансу» в США 10-х років минулого століття, в нашому дослідженні використовується набір лінгвістичних параметрів, що відбивають істотні риси віршованого тексту.

Для більш глибокого вивчення специфіки індивідуального стилю кожного з авторів слід застосувати багатовимірний класифікаційний аналіз, коли стилі зіставляються не за однією окремо взятою ознакою, а за всіма

ознаками одночасно (тобто враховується зміна кожної ознаки при можливих змінах інших).

У роботі доведено, що жанр доречно розглядати в аспекті індивідуального авторського стилю та виявляти при цьому особливості та динаміку авторської мовленнєвої стилістики крізь призму жанрової своєрідності художніх текстів на основі структурно-стильового аналізу.

Творчий шлях американського поета і художника лежить біля витоків тих процесів, які були безпосередньо пов'язані з формуванням нової культурної парадигми і визначенням її загальної спрямованості. На нашу думку важливим є наступне: художнє бачення Е.Каммінгса знайшло своє втілення в синтезі поетичних і образотворчих засобів вираження. Він прагнув принести в поезію багато рис різних художніх напрямків першої чверті минулого сторіччя. Однак Е.Каммінгс не підлаштовував свою поезію і живопис ні під контекст літературної традиції, ні під постулати модерністських напрямків, якщо вони йшли врозріз з його художнім баченням і світовідчуттям. Протягом усього творчого шляху він демонстрував право залишатися собою і в літературі, і в живописі, зберегти свою індивідуальність і свободу.

За допомогою встановлення комунікативно-прагматичних стратегій та тактик функціонування ліричного *Я* в ідіодискурсах Р. Фроста та К. Сендберга та відповідних мовно-мовленнєвих засобів їх реалізації у поетичному тексті було виявлено вплив адресанта на читача, у якому відбито інтенції автора.

Як засвідчив аналіз емпіричного матеріалу на рівні синтаксису та морфології ідіодискурсу К. Сендберга відрізняється більш різноманітним використанням мовностилістичних засобів вираження ліричного *Я* та його імпліцитних смислів, до яких належать суплетивні форми дієслова *to be*, дієслівні форми третьої особи однини теперішнього часу, безсполучникові речення, односкладні речення, у той час як ідіодискурсу Р. Фроста притаманне використання складносурядних та складнопідрядних поширених

речень, анафори та епіфори. Спільними засобами вираження ліричного *Я* для обох представників американського модернізму є використання безособових форм дієслова та дієприкметникових, герундіальних й інфінітивних конструкцій, дієслів у формі наказового способу, еліптичних конструкцій, інверсій, риторичних запитань, синтаксичних паралельних конструкцій тощо.

Аналіз досліджуваного матеріалу дозволяє стверджувати, що поезія Емілі Дікінсон часто рве з традиційними канонами. На відміну від більшості поетів її часу, Е.Дікінсон не піддалася впливу таких поетів-романтиків. Її світ природи насичений маленькими комахами та об'єктами, які в її віршах є особистостями, мають розум і певним чином поведуться як люди. Е.Дікінсон називають поетом темряви, адже провідним мотивом більшості її віршів є смерть, що є наслідком тяжких втрат у житті поетеси. Хоч поезії про смерть здаються на перший погляд моторошними і похмурими, насправді, вони повні оптимізму. Адже в них смерть — це не кінець, а перехід до безсмертя, якого прагне Е.Дікінсон.

В рамках когнітивної лінгвістики на зміну уявленню про стиль як «різновиди (літературного) мови» приходять уявлення про стиль як про когнітивну програму формування текстів, що володіють подібними когнітивними параметрами. Оскільки однією зі складових дискурсивної практики є формування стилю породжується тексту, можна вважати, що дискурс як когнітивна програма формування мовного твору (усного або письмового) включає в себе вибір когнітивної підпрограми, яка задає стильове і жанрове віднесення результату мовотворчої діяльності. Таким чином, моделюючи комунікативну діяльність людини в рамках когнітивної наукової парадигми і вибираючи в якості основного терміна «дискурс», дослідники ні в якому разі не повинні відмовлятися від терміна «функціональний стиль», який отримує в цій моделі новий, уточнений зміст.

Аналіз даного способу вираження авторського “Я” показує різне зображення образу автора, залежно від його ролі в прототиповій комунікативній ситуації. Зокрема можливість вживання різних способів

вираження мовлення для позначення особи мовця зумовлена тим, що мовець може осмислювати себе як суб'єкт висловлення, як цілісну сутність, як спостерігача свого власного уявного образу, як суб'єкт дії, котрий відмежований від сфери своїх внутрішніх переживань.

Основною особливістю динаміки у вживанні пасивної лексики і стилістичних засобів є відмова від книжних слів і обмежене використання стилістичних прийомів.

Тому цілком правомірно говорити, що Р.Фрост прагнув мінімізувати вживання «незрозумілих», «переносних слів», складних для сприйняття конструкцій і виступав за вільний виклад складних думок. Питання про образність поет вирішував, створюючи живі, реалістичні картини природи, без захаращення змісту і форми твору художніми «шедеврами». Саме тому він зміг «встановити точні закони про зв'язок поезії з життям ... через повсякденну мову», залишаючись майстром художнього слова.

Всі ці письменники відносяться до одного часу та наслідують одних і тих самих поетів, але кожен з них приніс в літературу незамінний вклад. Роблячи експерименти над своїми віршами вони дійшли до піку своєї художньої майстерності та виокремили себе серед інших. Кожен автор має свою індивідуальну особливість завдяки якій його можна визначити з ряду інших авторів. Перспективою подальших досліджень вважаємо визначення стилістично-маркованих засобів, що формують ідіостиль автора та його стильових домінант у залежності від жанрової специфіки англомовної драми ХХ століття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев П.М., Манасян Н.С. Лингвистические распределения (Элементы количественного анализа текста): ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1985. 56 с.
2. Андреев, В.С. Классификация стихотворных текстов (На материале американских поэтов-романтиков): автореф. дис.канд. филол. наук. Смоленск, 2002. 18 с.
3. Андреев, В.С. Моделирование индивидуального стиля американских поэтов-романтиков/В.С. Андреев // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. 2012б. Вып. 10 (114). С. 47 - 52.
4. Андреев, В.С. Моделирование индивидуального стиля (На основе лингвистических характеристик) М.: Флинта Наука, 2012в. 248 с.
5. Аристотель. Сочинения: в 4-х т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. Поэтика. 830 с.
6. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык : учебник (для студ. Вузов) / И.В. Арнольд. М. : Флинта: Наука, 2002. 384 с.
7. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1966. 608 с.
8. Бабич В. І. Лінгвокогнітивний аналіз засобів вираження ліричного я в поетичних ідіодискурсах Р. Фроста та К. Сендберга / В. І. Бабич// Одеський лінгвістичний вісник. № 7. 2016. URL: <http://www.oljournal.in.ua/v7/4.pdf>.
9. Бабич В. І. Стратегія інтимізації та тактики її реалізації в ідіодискурсах Р.Фроста та К. Сендберга / В. І. Бабич // Одеський лінгвістичний вісник. № 8. 2016. С. 7 – 10.

10. Бабич В. І. Ліричне я крізь призму образів природи в ідіодискурсах Р.Фроста і К. Сендберга / Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія. Вип. 16. 2015. С. 88 – 93.
11. Бабич В. І. Особливості ідіодискурсу К. Сендберга / В. І. Бабич// Нова філологія: Зб. наук. праць. № 66. Запоріжжя: ЗНУ, 2014. С.10 – 17.
12. Бабич В. І. Лексико-семантичний аналіз мовностилістичних засобів вираження ліричного я в ідіодискурсах Р. Фроста та К. Сендберга. В. І. Бабич Science and Education a New Dimension. Philology. IV (17). Issue:78. 2016. С. 16 – 20.
13. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. М.: Искусство, 1986. 445 с.
14. Белый, А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / А. Белый / Общ. ред. В.М. Пискунова. М.: Культурная революция; Республика, 2010. 528 с.
15. Вейде, В. Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002. 456 с.
- 16.Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Виноградов В.В. М. : Изд-во АН СССР, ОЛЯ, 1963. 256 с.
17. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М. : Высшая школа, 1971. 239 с.
- 18.Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М. : Наука, 1976. 512 с.
- 19.Гаспаров, М.Л. Синтаксическая структура стихотворной строки // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: материалы международной конференции 23 - 27 июня 1998 г. М.: 2001а. С. 130 - 137.
- 20.Гаспаров, М.Л. Избранные труды: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. М.: Языки славянской культуры, 2012.С. 720.
- 21.Гончарова Е.А. Антропоцентризм хронотопа как концептуальная основа художественного текста. Категоризация мира: пространство и время : мат-лы науч. конф. М. : Диалог-МГУ, 1997. С. 40 – 43.

- 22.Жирмунский В. М. О поэзии классицизма и романтизма. Л.: Наука, 1977. 404 с.
- 23.Григорьев В.П. Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики. М.: Наука, 1993. 175 с.
- 24.Єрмоленко С.Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). К.: Довіра, 1999. 304 с.
- 25.Єрмоленко С.Я., Бибик С.П., Тодор О.Г. Українська мова: Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. К.: Либідь, 2001. 224 с.
26. Засурский, Я.Н. Американская литература XX века. Некоторые аспекты литературного процесса. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1966.440с.
- 27.Зверев А.М. Испытание Роберта Фроста / А.М. Зверев // Вопросы литературы. 1969. №10. С. 204-212.
28. Зверев, А.М. «Поэтический ренессанс» / А.М. Зверев // История всемирной литературы в девяти томах / Ю. Б. ВИППЕР (главный редактор). М.: Наука, 1994. Т. 8. С. 533-544
29. Иванова, Ю.В. Роль цветообозначений в англоязычном стихотворном тексте : на материале поэтических произведений XX-XXI веков: дис. канд филол. наук / Иванова Юлия Владимировна. М., 2008. 180 с.
30. Камовникова, Н.Е. Антропонимы как интертекстуальные аллюзии в поэтическом тексте: дис. канд. филол. наук / Камовникова Наталья Евгеньевна. СПб., 2000. 200 с.
31. Кубрякова Е.С. Язык и знание М.2004 с.240
32. Кутузова, Н.В. Синтаксические характеристики стихотворного переноса (на материале лирики У. Вордсворта) / Н.В. Кутузова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Челябинск, 2008б. №4. С. 256-264.
- 33.Кухаренко В.А. Интерпретация текста : учебник для студ. филолог. спец. / В.А. Кухаренко. 3-е изд., испр. Одесса : Латстар, 2002. 292 с.

34. Леонтьева К. И. Звуковая аранжировка текста и перевод поэзии // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика». 2012. № 1. С. 90-95.
35. Лещенко О.И. Особенности реализации антропоцентричности в англоязычных сказках: дис. кандидата филол. наук : 10.02.04 / Лещенко Ольга Ильинична. Сумы, 1996. 185 с.
36. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. М.: Советская энциклопедия, 1990. 688 с.
37. Лотман, Ю.М. Две формы динамики / Ю.М. Лотман // М.Ю. Лотман. Семиосфера. СПб: Искусство СПб, 2000. С. 120-122.
38. Матяш, С.А. Из истории строфического переноса в русской поэзии / С.А. Матяш // Вестник Оренбургского государственного университета. 2008. №11. С. 4-7.
39. Мейен, С.В. Методические аспекты теории классификации / С.В. Мейен, Ю.А. Шрейдер // Вопросы философии. 1976. №12. С. 67-79.
40. Мейен, С.В. Основные аспекты типологии организмов / С.В. Мейен // Журнал общей биологии. 1978. Т. 39 (4). С. 495-508.
41. Николаева Е.А. «Соотношение стилей американских поэтов начала XX века в пространстве лингвистических признаков (на материале лирики р.Фроста, Э.Робинсона, Э.Лоуэлл, и В.Линдзи)» дис. на соиск. учен.степ. канд. фил. наук. Смоленск. 2013 170 с.
42. Пелевина Н.Ф. Стилистический анализ художественного текста / Пелевина Н.Ф. Л. : Просвещение, 1980. 272 с.
43. Петренко Н. В. Займенник у віршованих текстах американської поезії: когнітивно-семіотичний та лінгвосинергетичний аспекти: дис.канд. філол. наук: 10.02.04 «Германські мови». Херсон, 2008. 205 с.
44. Прияткин, Д.А. Социально-философские аспекты поэзии Роберта Фроста: автореф. дис. канд. филол. наук / Прияткин Дмитрий Александрович. Л., 1984. 16 с.

- 45.Пряткин Д. А. Социально-философские аспекты поэзии Роберта Фроста
URL: <http://cheloveknauka.com/sotsialno-filosofskie-aspekty-poezii-roberta-frosta>
(дата обращения: 02.04.2019).
- 46.Сахарова Н. Г. Разговорная лексика в современных английских поэтических текстах // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 7. Ч. 3. С. 138-141.
47. Селиванова О.О. Актуальні напрямки дослідження сучасної лінгвістики (аналітичний огляд) / О.О. Селіванова. К. Видавництво Українського фіто соціологічного центру, 1999. 148 с.
- 48.Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка (Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства) / Степанов Ю.С. М. : Наука, 1985. 335 с.
- 49.Степанов Ю.С. Язык и метод. К современной философии языка / Степанов Ю.С. М. : Языки русской культуры, 1998. 784 с.
- 50.Степанов Г.В. Единство выражения и убеждения (автор и адресат) / Г.В.Степанов // Язык. Литература. Поэтика. М. : Наука. 1988. С. 106 – 124.
- 51.Степанов Ю.С. Имена. Предикаты. Предложения : Семиологическая грамматика / Степанов Ю.С. М. : Наука, 1981. 360 с.
- 52.Стрільчук А. В. Синтаксичні засоби вираження іконічності (на матеріалі текстів сучасної американської поезії) / А. В. Стрільчук // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: зб. наук. праць Київського національного університету ім. Тараса Шевченка. Вип. 10. К.: Вид-во "Логос", 2006. С. 346–354.
- 53.Стрільчук А. В. Синтаксична організація поетичного тексту: когнітивно-семіотичний аспект (на матеріалі американської поезії ХХ століття) / А.В.Стрільчук // "Наукові записки" Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського: зб. наук. праць. Серія "Філологія". Вип.9. Вінниця: ТОВ "Ландо ЛТД", 2007. С. 129–134.
- 54.Стрільчук А. В. Когнітивно-семіотичні принципи синтаксичної організації поетичного тексту / А. В. Стрільчук // Науковий вісник Херсонського

- державного університету: зб. наук. праць. Серія "Лінгвістика". Вип. V. Херсон: Вид-во ХДУ, 2007. С. 369–373.
55. Тарасова Е.В. Синергетические тенденции в современной лингвистике / Е.В. Тарасова // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна. Харків : Константа, 2000. № 500. С. 3 – 9.
56. Троштна Н.Н. Когнитивная парадигма в лингвистике. Парадигмы научного знания в современной лингвистике: сб. науч. тр. РАН ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. языкознания. М. 2006
57. Федоров Ф. Человек в романтической литературе : учебное пособие / Федоров Ф. Рига : Зинанте, 1981. 118 с.
58. Фрост Р. Стихи. Сборник / сост. и общ. ред. перев. Ю. А. Здорова. М.: Радуга, 1986. 432 с.
59. Успенский Б.А. Семиотика искусства / Успенский Б.А. М. : Языки русской культуры, 1995. 357 с.
60. Хейно, Х.О. Размер, рифма и синтаксис: прямой и обратный порядок слов в атрибутивных словосочетаниях у Бориса Слуцкого / Х.О. Хейно // Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика: материалы международной конференции 23-27 июня 1998 г. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 164-171.
61. Холодная М.А. Когнитивные стили: О природе индивидуального ума. М. 2002 С.15-20
62. Хомішина А.В. Ознаки стилів автора: формальні параметри, тематичні класи слів: матеріали міжнародної наук.-практ. Конференції: м. Львів, 11-12 жовтня 2019 р.: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС»». 2019, С. 139-143
63. Хомішина А.В. Структурна організація текстових класів в американській поезії XIX–XX століть: Магістерські студії. Альманах. Вип. №19, Херсон. ХДУ, 2019 р. С. 264-267
64. Хрисонопуло Е.Ю. Категория лица местоимений и категоризация когнитивного и коммуникативного опыта / Е.Ю. Хрисонопуло // Studia

Linguistica Cognitiva. Язык и познание: Методологические проблемы и перспективы. М. : Гнозис, 2006. Вып. 1. С. 276 – 293.

65. Американская поэзия XX века: Основные направления развития / В.К. Шпак. Киев: Выща шк., 1991. 166 с.

66. Alipurduar Mahila Mahavidyalaya Emily Dickinson as a Poet of Nature&Love / Alipurduar Mahila Mahavidyalaya// International journal of English language. 2009. P. 14-17

67. Alipurduar Mahila Mahavidyalaya The Theme of Death And Time in Emily Dickinson's Poetry / Alipurduar Mahila Mahavidyalaya // International journal of English language. 2009. P.18-19

68. Ashraf Ayesha Representation of Death in Poems of Emily Dickinson and Robert Frost: A Stylistic Analysis Because I could not Stop for Death / A. Ashraf // American International Journal of Contemporary Research. 2015 Vol.5.p. 53-58.

69. Baugh A. C. A History of the English Language. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall Inc., 1978. 498 p.

70. Burrows, J.F. Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method / J.F. Burrows. Oxford: Clarendon Press, 1987. 245p.

71. Campbell, R.Sh. The secret life of pronouns: Flexibility in writing style and physical health / R.Sh. Campbell, J.W. Pennebaker // Psychological Science. 2003. Vol. 14 (1). P. 60-65.

72. Eliot T. S. Selected Prose /ed. by J. Hayward. London: Penguin books, 1958. 58p.

73. Gundale Maroti Pralhadrao Death Theme in the Poetry of Emily Dickinson / M.P. Gundale // Reviews of Literature. 2014. Vol.1. P. 2 - 4

74. Holmes, D.I. The diary of a public man: a case study in traditional and non-traditional authorship attribution / D.I. Holmes, D.W. Crofts // Literary and Linguistic Computing. 2010. Vol. 25 (2). P. 179-197.

75. Hoover, D.L. Testing Burrow's delta / D.L. Hoover // Literary and Linguistic Computing. 2004. Vol. 198 (4). P. 179-197.

76. Lachenbruch, P.A. *Discriminant Analysis* / P.A. Lachenbruch. New York: Hafner Press, 1975. 128 p.
77. Langacker R.W. *Why a mind is necessary: Conceptualization, grammar and linguistic semantics* / R.W. Langaker // *Meaning and Cognition : A Multidisciplinary Approach*. Amsterdam, Philadelphia : John Benjamin's Publishing Company, 2000. P. 25 – 38.
78. Mehl, M.R. *The Sounds of Social Life: A Psychometric Analysis of Students' Daily Social Environments and Natural Conversations* / M.R. Mehl, J.W. Pennebaker // *Journal of Personality and Social Psychology*. 2003. Vol. 34 (4). P. 857-870.
79. Naumann, S. *Aspects of nominal style* / S. Naumann, I.-I. Popescu, G. Altman // *Glottometrics*. 2012. Vol. 23. P. 23-55.
80. Pavlyshenko, B. *Classification analysis of authorship fiction texts in the space of semantic fields* / B. Pavlyshenko // *Journal of Quantitative Linguistica*. 2013. Vol. 20 (3). P. 218 - 226.
81. *Stilistisch-rethorische Diskursanalyse* / Hrsg. von Barbara Sandig. Tübingen: Narr Verlag, 1988. 147 S.
82. Tarlinskaja, M. *Strict stress-meter in English poetry compared with German and Russian* / M. Tarlinskaja. Calgary, Alberta: University of Calgary Press, 1993. 261p.
83. Tuzzi, A. *Parts-of-speech diversification in Italian texts* / A. Tuzzi, I.-I. Popescu, G. Altman // *Glottometrics*. 2009. Vol. 18. P. 42-48.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

84. AAP—The Academy of American Poets URL: <http://www.poets.org/index.php>
85. ALT – The American Tradition in Literature / Ed. by G. Perkins. N. Y. : McCrawhill, Inc., 1994. 2115 p.
86. AP – American Poems URL : <http://www.americanpoems.com.http>

87. AV – Американская поэзия в русских переводах. XIX-XX вв. / (сост. С.Б. Джимбинов). М. : Радуга, 1989. 672 с.
88. Cummings NA – Cummings E.E. // The Norton Anthology of American Literature / (ed. by N. Baym, R. Gottesman, L.B. Holland and others). N. Y., L. : W.W. Norton & Company, 1989. P. 1459 - 1471.
89. Eliot NA – T.S. Eliot // The Norton Anthology of American Literature / [ed. by N. Baym, R. Gottesman, L.B. Holland and others]. N. Y., L. :W.W. Norton & Company, 1989. P. 1268 -1299.
90. Ginsberg SP – Ginsberg A. Selected Poems 1947-1995 / Ginsberg A. (1st Edition). N.Y. : Harper Collins Publishers, Inc., 1996. 442 p.
91. MacLeish CP – MacLeish A. Collected Poems, 1917-1982 / MacLeish A. Boston : Houghton Mifflin Company, 1985. 524 p.
92. Millay MAP – Edna St. Vincent Millay // The Mentor Book of Major American Poets / (ed. by O. Williams and E. Honig). – Bergenfield (N. J.) : A Mentor Book, 1999. P. 414 - 432.
93. MP2–Modern American Poets URL:
<http://www.nathanielturner.com/marvinxtable.htm>
94. NALW – The Northon Anthology of Literature by Women : The Tradition in English / [by Sandra M. Gilbert, Susan Cubar].N. Y. : W.W. Norton & Co., 1985. 2457 p.
95. OB – The Oxford Book of American Verse. N.Y. : Oxford University Press, 1950. 1132 p.
96. Plath SP – Selected Poems / [ed. by Ted Hughes]. London, Boston : Faber & Faber, 1985. 85 p.
97. Pound NA – Ezra Pound // The Norton Anthology of American Literature / [ed. by N. Baym, R. Gottesman, L.B. Holland and others]. N. Y., L. : W.W. Norton & Company, 1989. P. 1204 -1228.
98. RFT – New Enlarged Anthology of Robert Frost’s Poems / [ed. by Louis Untermeyer]. N.Y. : Washington Square Press, Inc., 1971. 280 p.

99. Sandburg CP – Sanburg C. *The Complete Poems* / Sandburg C. San-Diego ; N.Y. ; L. : Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1970. 797 p.
100. Sandburg CP2 – Sanburg C. *Chicago Poems* / Sandburg C. N.Y. : Dover Publications, Inc., 1994. 88 p.
101. Stevens NA – Wallace Stevens // *The Norton Anthology of American Literature* / [ed. by N. Baym, R. Gottesman, L.B. Holland and others]. N.Y., L. : W.W. Norton & Company, 1989. P. 1144 – 1163.
102. Stevenson A. *Bitter Fame : A Life of Sylvia Plath* / Stevenson A. London : Viking, 1989. 124 p.
103. Wylie NA – Elionor Wylie // *The Norton Anthology of American Literature* / [ed. by N. Baym, R. Gottesman, L.B. Holland and others]. N.Y., L. :W.W. Norton & Company, 1989. P. 1197 – 1201.