

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської філології та світової літератури
імені професора Олега Мішукова

**ВИРАЖАЛЬНІ Й ЗОБРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ
У ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ
АНГЛІЙСЬКОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ)**

Кваліфікаційна робота (проєкт)
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка II курсу, 08-251М

Спеціальності 014 Середня освіта,
014.021 Англійська мова і література

Освітньо-професійної (наукової)
програми Середня освіта (Мова і
література англійська)

Лаворенко Анастасія Віталіївна
Керівник проф., д., ф. н.

Белехова Лариса Іванівна

Рецензент д., ф. н. Олексенко
Володимир Павлович

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. Стилiстичнi прийоми й засоби створення образiв у англomовнiй поезiї ХХ– ХХI столiть	5
1.1. Стилiстичнi прийоми англomовноi поезiї на зламі столiть як об'єкт лiнгвiстичних дослiджень.....	5
1.2. Лексичнi та синтаксичнi тропи в англomовнiй поезiї кiнця ХХ столiття	14
1.3. Еволюцiя художнiх засобiв виразностi у англomовнiй лiтературi на рубежi ХХI столiття	21
РОЗДІЛ II. Лiнгвопоетичний аналіз сучасноi англomовноi поезiї	25
2.1. Особливостi поетичних троп у творах Дерекa Волкота.....	25
2.2. Художнi прийоми у «рок- н-рольнiй» поезiї Боба Дiлана.....	36
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	47
ДОДАТКИ	52
Додаток А Percy Bysshe Shelley « ODE TO HEAVEN».....	53
Додаток Б «Endings» Derek Walcott.....	57
Додаток В «To Norline» Derek Walcott.....	58
Додаток Г «Far Cry from Africa» <u>Derek Walcott</u>	59
Додаток Д «The Sea Is History» Derek Walcott.....	61
Додаток Е « Blowin' in the Wind» Bob Dylan.....	64
Додаток Ж «Desolation Row» Bob Dylan	65

ВСТУП

Для стилістів ХХІ століття характерний інтерес до проблематики художнього тексту як до самостійного об'єкту дослідження. Кожна з гуманітарних наук розглядає художній текст з власної точки зору. У сучасній лінгвістиці художній текст розглядається з позиції лінгвостилістики та лінгвістики тексту.

У сучасній науці стилістичні прийоми виступають в якості засобів впливу на читача, що і стало приводом до їх широкого використання у англійській поезії ХХ– ХХІ століть. Мова зазвичай віддзеркалює життя її носіїв, а саме стилістичні прийоми допомагають найбільш виразно та влучно висловлювати свою думку. У художньому стилі ці прийоми не тільки несуть інформацію, а й служать для естетичного впливу на читача за допомогою образів. Чим яскравіше підібраний образ, тим сильніше його вплив на читача.

Дана кваліфікаційна робота присвячена вивченню стилістичних прийомів у поетичних творах Дерек Волкотта та Боба Ділана , як одних з найяскравіших творців свого часу.

Актуальність вибраної теми обумовлена загальною спрямованістю наукових розвідок з віршованого мовлення на вивчення функціонування стилістичних прийомів у англійській поезії, та необхідністю виявлення таких стилістичних засобів, які демонструють індивідуальний стиль поетів і виступають способами створення авторських образів у поетичних текстах.

Об'єктом даного дослідження виступають стилістичні фігури як засіб створення образності в англійських поетичних текстах. **Предметом** даного дослідження є стилістичні засоби творення авторських образів у поетичних доробках Дерек Волкотта та Боба Ділана.

За **мету** в даній роботі ми взяли розгляд та аналіз стилістичних засобів, що сприяють створенню образів у віршованих текстах досліджуваних авторів.

Для виконання даної мети ми поставили такі **завдання**:

- 1) Проаналізувати теоретичний матеріал за темою дослідження.
- 2) Визначити функції виражальних стилістичних фігур у поезіях англомовних авторів та зробити вибірку відомих творів.
- 3) Класифікувати зображальні стилістичні образні засоби вибраних творів.
- 4) Описати стилістичні прийоми з точки зору їх ефективності у створенні поетичних образів.

Практичне значення роботи полягає в тому, що аналізи та приклади дослідження можуть використовуватися у курсах «Інтерпретація художнього тексту», при написанні курсових робіт. **Структура кваліфікаційної магістерської роботи** складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

У роботі були використані такі **методи**: метод суцільної вибірки, описовий метод, метод лінгвістичного аналізу та когнітивно-семантичний аналіз.

РОЗДІЛ 1

СТИЛІСТИЧНІ ПРИЙОМИ Й ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ У АНГЛОМОВНІЙ ПОЕЗІЇ ХХ– ХХІ СТОЛІТЬ

1.1. Стилiстичнi прийоми англiомовної поезії на зламі століть як об'єкт лінгвістичних досліджень

Лінгвісти відзначають, що своє найбільш яскраве відображення стилістичні прийоми знаходять в поетичному тексті. Стилiстичнi прийоми є засобом зв'язку речень у структурі складного поетичного цілого. Вони сприяють підвищенню загальної експресивності поетичного тексту, організації його особливої ритмомелодики. У стилістиці існує таке поняття як поетичні прийоми. За визначенням багатьох вчених поетичні прийоми (тропи) – це перетворення одиниць мови, яке полягає в перенесенні традиційного найменування в іншу предметну область. Найбільш часто образність і виразність досягається шляхом стилістичного використання лексичних одиниць. Автор вживає слова в переносному сенсі (у вигляді метафор, метонімії або епітетів), порівнює їх із значенням інших слів (шляхом порівнянь), протиставляє один одному різні значення всередині одного і того ж слова або всередині слів– омонімів тощо [2, с. 371].

До поетичних прийомів лінгвісти відносять: епітети, порівняння, метафора, уособлення, метонімія, літота, гіпербола, оксюморон, каламбур тощо. Епітет – один з тропів, який надає образного визначення предмету (явища), виражене переважно прикметником, але також може бути виражений іменником, числівником, дієсловом. На відміну від звичайного логічного визначення, яке виділяє даний предмет з багатьох (*quiet jingle*), епітет або виділяє в предметі одне з його властивостей (*proud horse*), або – як метафоричний епітет – переносить на нього властивості іншого предмета (*alive trail*).

Порівняння – образний словесний вираз, в якому зображуване явище уподібнюється іншому за якою-небудь спільною для них ознакою з метою виявити в об'єкті порівняння нові, важливі властивості. Метафора є тропом, заснованим на перенесенні властивостей одного предмета на інший, за принципом їх схожості в будь-якому відношенні або за контрастом. У метафорі різні ознаки (те, до чого уподібнюється предмет, і властивості самого предмета) представлені в новій нерозчленованій єдності художнього образу.

Особливим різновидом метафори є уособлення – троп, заснований на перенесенні людських рис (ширше – рис живої істоти) на неживі предмети і явища. Розрізняють такі види уособлення:

- 1) уособлення як стилістична фігура, притаманна будь-якій виразній мові, наприклад: *heart speaks, river plays* тощо;
- 2) уособлення в народній поезії та індивідуально-авторській ліриці як метафора, близька по своїй ролі до психологічного паралелізму;
- 3) уособлення як символ, що виростає з системи приватних уособлень і виражає авторську ідею.

Метонімія – це вид тропу, в основі якого лежить принцип суміжності.

Гіпербола – це стилістична фігура або художній прийом, заснований на перебільшенні тих чи інших властивостей зображуваного предмета або явища:

Троп, зворотній гіперболі, – літота, суть якої полягає у применшенні ознаки предмета, наприклад: *nothing like, she is no coward*.

У стилістиці іронія, що виражає насмішку або лукавство, виникає у випадках, коли слово або вислів знаходять в контексті мови значення, протилежне буквальному сенсу або заперечують його, що ставить їх під сумнів. Іронія є протиріччям під маскою схвалення і згоди.

Оксюморон – це стилістична фігура художнього мовлення, що поєднує протилежні за змістом визначення чи поняття, в результаті чого виникає нова смислова якість.

Каламбуром є гра слів, заснована на їх багатозначності (полісемії), омонімії або звуковій схожості, застосовується з метою досягнення комічного ефекту.

У мові літературних творів особливого значення набувають поетизми – різні слова, сполучення і фразеологізми, які в художньому контексті набувають нового високого, урочистого забарвлення, відмінного від їх прямого словникового значення.

Особливість поетизмів визначається обмеженою сферою їх функціонування, а саме – зазвичай їх вживання характерне лише для стилю художньої мови. Вивчення лексичних особливостей мови поезії та порівняння її зі словником мови прози, як і дослідження їх ритміко-фонетичного і образного потенціалу має давню традицію.

У численних лінгвістичних та літературознавчих наукових розвідках дослідники доходять висновку, що у мові поетичних текстів використовується особлива лексика, визначною рисою якої є відрив від загальноновживаного словника національної мови. Такі лексичні одиниці використовуються поетами з метою формування особливого ореолу віршованих текстів.

Академік С.І. Виноградов, вивчаючи роль поетизмів у текстах поезії, зазначає, що їх особлива комбінація у поєднанні зі словесними образами дає змогу автору доповнити дійсність, стилізувати її під існуючі літературні тенденції і канони. Мовознавець вважає, що будь-яке слово у поетичному контексті відривається від реального предмета. Потрапляючи в систему літературних стилів, слова угрупуються в образи, фразеологізми, неологізми, які фіксуються й стають умовними символами, що відображають певні явища, реалії, ідеї, уявлення тощо [7, с. 328].

У сучасній англійській мові група поетизмів представлена різномірним пластом лексики, до якої входять, зокрема, архаїзми. Їх використання у поетичних текстах обумовлюється необхідністю втілення особливих індивідуально-авторських інтенцій, наприклад, лексичні одиниці *whilome, ne, leman* і багатьох інших використовуються Дж. Г. Байроном у поетичному творі “Childe Harold’s Pilgrimage” («Паломництво Чайльд-Гарольда») з метою відтворення описаної атмосфери. Часто у текстах поезії поетизми представлені застарілими граматичними формами сучасних англомовних слів, як от, архаїчними варіантами сучасних займенників: *thy, thee, thou* [7, с. 346].

Найбільш уживані поетизми в англійськомовних поетичних текстах мають різну частиномовну належність, зокрема, вони можуть бути виражені займенниками (*aught, thee, thy*), іменниками (*swain-peasant, billow-wave, main-sea*), прикметниками (*staunch-firm, yon-there, hallowed-holy*), прислівниками (*oft-often, haply-perhaps, whilome-formerly*), дієсловами (*quit-leave, fare-walk, trow-believe*). Найчастіше у текстах англомовної поезії використовуються форми минулого часу (*wrought-worked, clad-clothed, bade-bid*). Поширеним є також використання архаїчних форм сполучників, наприклад: *albeit-although, o'er-over, ere-before* та інших.

Особливим різновидом поетизмів вважаються лексичні одиниці, які, не перейшли до розряду архаїзмів, оскільки часто використовуються в текстах англомовної поезії. Завдяки своєму частотному вживанню вони утворили окрему групу, що визначається терміном «поетична термінологія». Найбільш наглядними прикладами поетичних термінів можуть слугувати лексеми *bard* у значенні «поет», *woe* – «горе», *steed* – «кінь» та інші.

До групи поетизмів також відносять лексичні одиниці, які можна назвати рідковживаними. Це зазвичай слова, які запозичені в різні періоди із французької, грецької, латинської та інших мов, на кшталт,

matin, pleasaunces, robe, adieu, circumambient, garment, apparel, joyaunce, perchance тощо.

У деяких випадках поетизми виникають у результаті перифрастичного відображення автором оточуючої дійсності. Такі новоутворені номінативні одиниці також узагальнено називають поетичною фразеологією.

Група поетизмів охоплює також деякі неологізми, створені представниками класичної англосмовної поезії у своїх творах, після чого вони увійшли у сферу їх індивідуального вживання. Прикладами таких індивідуально-авторських неологізмів є лексеми *awe-struck, dark-glancing, goar-faced, wave-reflected, dew-drops, long-reluctant, sea-girt, blood-red, sea-mew* та інші, створені Дж. Г. Байроном у його поетичних доробках.

Слід зазначити, що вживання поетизмів є характерним не для всієї англосмовної поезії, а лише поетичних творів окремих літературних течій, створених на певних історичних етапах розвитку англійської літературної мови. Найбільш репрезентативним є використання поетизмів в англосмовних поетичних текстах періоду класицизму і романтизму. Представники англосмовної поезії класицизму вважали поезію як мистецтвом обраних, тому використання в ній особливих слів, які підкріплюють означену поетичну традицію, було нормою.

На сучасному етапі розвитку англійської мови поетизми часто використовуються у художніх творах з метою створення комічного ефекту. Така функція цієї групи лексем реалізується в тому випадку, коли поетизм використовується в оточенні слів, стилістична характеристика є їм протилежною.

У сучасній англійській мові, незважаючи на відсутність спеціального поетичного стилю, зберігається шар лексики, який в силу асоціацій з поетичними контекстами має в постійному значенні компонент, який можна назвати поетичною стилістичною конотацією.

Цей компонент стійкий, і словники позначають його спеціальною позначкою *poet*, а лексикологи називають такі слова поетизмами. В їх число входять не тільки ті високі слова, які визнавалися ще класицистами, а й архаїчні і рідкісні слова, введені в поетичний побут романтиками.

Для поезії характерним є також використання фонетичних стилістичних прийомів, таких як рима, евфонія, алітерація, асонанс, какофонія тощо. Рима у сучасних філологічних дослідженнях трактується як повторення однакових або подібних звукових поєднань в кінці слів, часто через певні інтервали.

Рима в поетичних творах англійською мовою виникла у результаті розвитку так званого якісного віршування, тобто під час адаптації класичного віршування до норм англійської мови. Зокрема, намагання адаптувати грецьку метричну систему віршування до мов з іншою морфологічною структурою привела до певної видозміни класичної метричної системи, зокрема, до появи рими. Рими в англійськомовних поетичних текстах характеризуються варіативністю як в плані звучання, так і структури. Наприклад, різновид римування, коли звуковий повтор створюється одним наголошеним складом і завершує строфу називається чоловічою:

Palace – roof of cloudless nights!

Paradise of golden lights! (цит. за [12, с. 106]).

У випадках, коли повторюваним є один наголошений і один ненаголошений склади, рима називається жіночою, наприклад:

Higher still and higher

From the earth thou springest;

Like a cloud of fire

The blue deep thou wingest. (цит. за [12, с. 112]).

Дактилічне римування – це повтор останнього в рядку наголошеного і двох ненаголошених складів. Такий різновид рими

зазвичай використовується у поетичних текстах, написаних трискладовим розміром, наприклад:

They have a number, though they never exhibit `em

Four wives by law, and concubines at libitum». (цит. за [12 , с. 115]).

За словами І.Р. Гальперіна, англомовним поетичним текстам властиве використання переважно чоловічої і жіночої рими. Це пояснюється тим, що саме ці різновиди рими можуть бути застосовані в усіх віршованих розмірах.

Також у творах англомовних поетів зустрічається особливий різновид рими – складена рима (*broken rhyme*). Такий фонетичний феномен утворюється у випадках, коли в тексті слово або його частина співзвучні одразу двом або більше словам, наприклад:

upon her honour won her . . .

bottom forgot 'em shot him . . . (цит. за [12 , с. 122]).

Використання складеної рими характерне для гумористичних і сатиричних поетичних текстів.

У філологічних дослідженнях науковцями розроблено низку класифікацій рими за іншими критеріями. Зокрема, коли у поетичному тексті голосний звук наголошеного складу співпадає з усіма послідовними звуками, рима називається повною, наприклад:

– might – right;

– heedless – needless. (цит. за [12 , с. 128]).

Явищем протилежним повній римі є рима неповна, при якій повторюються не всі звуки заримованих складів. Зважаючи на якість повторюваних звуків, неповні рими поділяють на такі типи:

- асонансувальна рима, яка утворюється при повторенні лише голосних, а приголосні при такому римуванні не співпадають, наприклад: *tale – pain – flesh – fresh – guess*;

- консонансувальна рима, для якої характерним є повтор однакових приголосних при різних голосних, наприклад: *tale – pull*, *worth – forth* [14, с. 251].

Якщо ж у творі відбувається повторення приголосного, голосного і усіх наступних звуків, рима називається точною або ідентичною:

- *hours – ours*;
- *perfection – infection* (цит. за [12, с. 130]).

Науковцями у численних розвідках з означеної проблеми доведено, що деякі рими в англійській мові базуються не на звуках, а на буквах, тобто, не на збігу кінцевих звуків у строфі, а на збігу кінцевих літер. Такий різновид рими називається зоровою, наприклад:

- *love – prove*;
- *flood – brood*;
- *have – grave*.

Звукові відмінності у зорових римах виникли у результаті значної кількості історично обумовлених змін у звуковій системі англійської мови. У текстах, створених в ранні періоди розвитку англійської мови, голосні звуки в таких римах звучали однаково.

У строфах поетичних текстів розрізняють такі типи рими:

- 1) парні – в парі стоячих рядках (aa);
- 2) потрійні – (aaa);
- 3) перехресні – (абаб);
- 4) кільцеві (обрамляючі), коли римуються останні рядки строфи (*abba*);
- 5) тернарні, коли римуються звуки через два рядки на третій (*aabaab*) тощо [14, с. 257].

Різним типам строф властиве відмінне розташуванням рим. Рима може розташовуватися будь-де: найчастіше вона знаходиться в кінці рядка, але іноді вона трапляється й усередині. Перший тип рими називається зовнішньою, а останній йменується внутрішньою.

Внутрішня рима характерна для багатостопних рядків, наприклад: *I bring fresh showers for the thirsting flowers.*

Лінгвісти дають таке визначення оперезаної рими: «Оперезана рима – римування віршів за схемою abba, тобто, коли в чотирьох рядковій строфі перший рядок римується з четвертим, як би оперізуючи собою другий і третій рядки, які взаємно римуються по суміжності. [14, с. 263]

Рима у англійськомовних поетичних текстах відіграє значну роль. Основна її функція полягає у метричному розподілі вірша на ритмічні одиниці, завдяки чому ритм вірша стає більш відчутним, що полегшує його сприйняття.

Надзвичайно важливою є рима для семантичного виділення слова у текстах англійської поезії. Слово, що ґрунтується на повторі певного звуку, стає особливо помітним і акцентує таким чином увагу читача на собі.

Іншим стилістичним прийомом фонетичного рівня, пов'язаним із звуковою організацією поетичних текстів, є звуконаслідування. Суть зазначеного фонетичного явища полягає в тому, що звуки підбираються і розміщуються автором у творі певним чином, а їх особлива комбінація здатна відтворювати різноманітні звуки (наприклад, природних об'єктів, тварин, техніки тощо), які викликають у читача асоціації з їх продуцентом, наприклад: *buzz, bang, cuckoo, to mew* тощо.

Розрізняють звуконаслідування пряме та непряме. Пряме звуконаслідування передбачає утворення самостійного слова, в якому комбінація звуків націлена на відтворення певного звукового ефекту. Ілюстрацією такого типу звуконаслідування можуть слугувати вищенаведені лексичні одиниці. Подібних лексем в англійській мові небагато, а їх призначення полягає не лише в номінації явищ оточуючої дійсності, але і відтворенні їх шляхом звукопису, наприклад: *ting – tang, tip – top, ping – pong.*

Деякі мовознавці називають такі номінативні одиниці звуковими метафорами, оскільки вони, так само, як і звичайні лексичні метафори, здатні створювати словесні образи. Наприклад, в англійській мові лексична одиниця *to mew* так само, як і її україномовний еквівалент «нявкати», не лише об'єктивно називає дію, що асоціюється з її продуцентом (кішкою), але й водночас створює звуковий образ. Таким чином, реалізація прямого звуконаслідування неможлива без активації предметно-логічного значення лексичної одиниці.

Непряме звуконаслідування трактується як відтворення будь-якого звуку природи шляхом комбінування різних звуків в різних словах. Цей різновид звуконаслідування постає особливою формою фонетичного прийому алітерації, оскільки звуки, що повторюються в різних словах, відтворюють реально існуючий звук й викликають асоціації з його джерелом походження. Наприклад, у поетичних рядках *And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain ...* (Е.А. Рое) (цит. за [15, с. 347]) алітерація звуку [s] призводить до непрямого звуконаслідування, оскільки нагадує читачеві означеного поетичного тексту шерех фіранки, рухомої вітром.

Так само важливу роль в поезії грає ритм. Вчені визначають ритм таким чином: ритм вірша заснований на правильному чергуванні у віршованій рядку ударних і ненаголошених складів (тоновий принцип). ТONOва система підрозділяється на чисто тонову, силабічну і силаботонову. Останню можна розглядати як характерну для українського та англійського віршування. Важливою ознакою віршованої мови є упорядкована повторюваність організації її ритмічних одиниць, а саме стоп, рядків, строф [16, с. 169]

Таким чином, до поетичних прийомів відносяться: епітет, порівняння, метафора, уособлення, метонімія, літота, гіпербола, оксюморон, каламбур, а так само фонетичні стилістичні прийоми евфонія, алітерація, рима.

Рима буває чоловічою, жіночою, дактилічною, повною, точною, ідентичною, асонансувальною, консонансувальною, зоровою. Також існує оперезана рима, парна, потрійна, перехресна тощо. Іншим прийомом, пов'язаним із звуковою організацією висловлювання, є звуконаслідування. Його суть полягає у виборі звуків, комбінація яких викликає певні асоціації. Існує два види даного прийому: пряме звуконаслідування і непряме. У поезії дуже велику роль грає ритм, який заснований на тоновому принципі. Тонова система підрозділяється на чисто тонову, силабічну і силабо-тонову. Останню можна розглядати як характерну для українського та англійського віршування.

Ритмічними одиницями віршованої мови є стопа, рядок, строфа, метр. Звучання і ритм вірша задає віршований розмір, який являє собою певний порядок, в якому розміщуються в стопі ударні і ненаголошені склади в сучасних віршах (або довгі і короткі за звучанням склади для античного віршування).

1.2. Лексичні та синтаксичні тропи в англійській поезії кінця XX століття

Якщо звернутися до класифікації І.Р. Гальперіна, то ми можемо виокремити виразні засоби і стилістичні прийоми, які він ділить на три великі групи: фонетичні, лексичні і синтаксичні.

В свою чергу на три підрозділи діляться лексичні виразні засоби і стилістичні прийоми, що взаємодіють з семантикою слова та представляють різноманітні семантичні процеси. [21, с. 106]

Перший підрозділ ми можемо розділити на 4 групи:

А) засоби, у яких є взаємодія словникового і контекстуального значення:

– метафора – це приховане порівняння одного предмета з іншим за подібністю (*A mighty Fortress is our God*).

Простою називається метафора, яка виражена одним простим виразом. Розгорнута, або розширена, метафора складається з кількох метафорично вжитих слів, що поєднуються у єдиному образі, тобто з ряду взаємопов'язаних і доповнених до один одного простих метафор, що підсилюють вмотивованість образу.

Серед функцій розгорнутих метафор виділяють розпливчастість та туманність створеного образу з метою пожвавлення застарілого, а також спосіб більш конкретного відображення дійсності в художньому плані.

Метафори також можуть бути мовленнєвими і мовними. Мовленнєва метафора як стилістичний прийом унікальна, свіжа, слугує зазвичай способом влучного відображення дійсності в художньому плані і завжди дає оцінку моменту висловлювання. Мовна метафора як виразний засіб мови переважно скам'яніла, набуває відтінок штампу (*the ray of hope, floods of tears, storm of indignation, gleam of mirth, shadow of a smile*).

Метафора, яка реалізується автором на рівні всього тексту, може бути сюжетною або композиційною. У романі Джорджа Апдайка міф про кентавра Харона використовується для зображення життя провінційного американського вчителя Колдуелла. Паралель з кентавром розкриває образ скромного шкільного вчителя через символічність гуманізму, доброзичливості і аристократизму.

Для певної нації може бути характерна національна метафора: англійське слово «beag» крім буквального значення «ведмідь» має ще й сленгове – «поліцейський», тут слушно буде нагадати, що в міфології германських племен ведмідь – знак порядку.

Традиційними метафорами називають метафори, які загальноприйняті в будь-який період або в будь-якому літературному напрямку. Так, англійські поети, описуючи зовнішність красивої жінки,

широко використовували такі традиційні, постійні метафоричні епітети, як *pearly teeth, coral lips, hair of golden wire*;

– метонімія – це троп, який демонструє асоціацію по суміжності. Вона полягає в тому, що замість назви одного предмета вживається назва іншого, пов'язаного з першим внутрішнім або зовнішнім зв'язком (*wealth for rich people*).

Цей зв'язок може бути між предметом та матерією, з якої він зроблений; між територією та людьми, які в ній знаходяться; між процесом та його результатом; між дією та інструментом тощо. Особливість метонімії полягає у тому, що вона зберігає образ коли створює його. Метафора навпаки має принцип знищення та руйнування цього образу при розшифровці або створенні. Метонімія зазвичай використовується так само, як і метафора, з метою образного зображення фактів дійсності, створення чуттєвих, візуально більш відчутних уявлень про описану подію, надає художню виразність. Метонімія допомагає читачеві виявити ставлення автора до описаного явища. [7, с. 129]

Метонімія аналогічно з метафорою також може бути узуальною (*Crown*– королівська влада, *sword*– символ війни, *plough*– світова праця).

– іронія – це глузливий вираз, який створюється шляхом використання прямого слова з протилежною конотацією. Іронія зобов'язана викликати сміх, навпаки може виражати роздратування, невдоволення або жаль. Основна її функція полягає у тому, щоб викликати у читача гумористичне ставлення до повідомлення. Іронія – це мовний контраст. (*It must be delightful to find oneself in a foreign country without a penny in the pocket.*)

Б) слова засновані на взаємодії початкових і похідних значень:

1. полісемія (багатозначність) – наявність в мові декількох значень.

2. зевгма є фігурою мовного комізму. У ній синтаксично об'єднані два несумісних за значенням члена речення. Найчастіше опорний елемент такої конструкції виступає одночасно і як елемент фразеологічного словосполучення і як елемент вільного словосполучення (*He lost his hat and his temper*); [2, с. 379]

3. – каламбур – фігура мови, яка використовується в одному контексті подібні за написанням або за звучанням слова. Завдання даного явища – створити сатиричний ефект або в якості рими (*So I paid my check and all. Then I left the bar and went out where the telephones were*).

С) засоби, які засновані на протилежності логічних і емоційних значень:

1. Вибуки, специфікою яких є експресивність. Вони висловлюють через відповідні поняття емоційний стан мовця, є виразними засобами мови. Емоційна напруга є однією з головних функцій.

2. Епітети – це експресивні засоби, які характеризують явище з точки зору суб'єктивного сприйняття. Епітет завжди індивідуальний, він всякчас має чуттєве значення або емоційне забарвлення. Емоційне значення може супроводжувати предметно-логічне значення, або існувати як єдине значення в слові.

Епітет досліджують як основний засіб вираження індивідуального, суб'єктивно-оцінного ставлення автора до описуваного явища. За допомогою епітета досягається бажана реакція на висловлювання з боку читача. В англійській мові, як і в інших мовах, часте вживання епітетів з реальними визначеннями створює стійкі поєднання. Такі поєднання поступово перетворюються на фразеологічні одиниці. Епітети закріплюються за певними словами. Основна стилістична функція – виявлення експресивного індивідуально- оцінного ставлення автора до предмета думки. Епітети також можна ділити на мовлені (постійні) (*green wood, salt tears, true love*), мовні (*the smiling sun, the frowning cloud,*

the sleepless pillow), епітети з інверсією (*this devil of a woman instead of this devilish woman*); [22, с. 137]

3. Оксюморон або оксиморон – троп, який поєднує контрастні значення слів. В основі семантична несумісність: *low skyscraper, nice rascal, horribly beautiful*.

Д) група заснована на взаємодії логічних і номінальних значень:

1. антономазія (перейменування) – це ставлення місця, де відбулася яка-небудь подія і сама подія, особа, відома будь-яким вчинком, діяльністю і сам вчинок, діяльність.

Антономазія теж ділиться на мовленнєву і мовну. Антономазія – це перехід власного значення в загальне (Дон Жуан), або перетворення слова, яке розкриває суть характеру, на власне ім'я персонажа *He is a Sheilock*. (Скупий), або заміна власного імені назвою, пов'язаним з даним типом події чи предмета.

Другий підрозділ ґрунтується на взаємодії між двома лексичними значеннями, одночасно втілюватися в контексті:

1. порівняння – два поняття з різних класів порівнюються між собою за одною зі спільних характеристик, формально виражається у подібних словах: *as, such as, as if, like, seem* тощо [7, с. 157]

2. перифраз у тексті виступає в якості синонімічного обороту по відношенню до раніше існуючого слова. У формі вільного словосполучення або цілого речення він замінює назву відповідного предмета або явища.

Оригінальний перифраз зазвичай уособлює одну з рис явищ, яка в даному конкретному випадку є характерною, істотною. Таке виділення нової риси описуваного явища одночасно показує індивідуальне ставлення автора до описуваного. Традиційними перифразами називаються такі, які зрозумілі і без відповідного контексту тобто для розкриття значення якого немає необхідності у пояснювальному тексті.

Мовні перифрази по-різному використовуються в різних стилях мови і мають різноманітні стилістичні функції.

Однією з функцій перифраза, що створила цього стилістичному прийому погану славу, є функція надання високості, урочистої піднесеності мови.

Перифрази можна розділити на логічні та образні. Логічними перифразами називаються такі, які, виділяючи якусь рису предмета, визначають по-новому поняття та не мають в своїй основі будь-якого способу словотворення (*the instruments of destruction*). В основі образного перифраза лежить метафора чи метонімія.

Її стилістичні функції полягають у образній характеристиці в метамові (ревності – *green eyed monster*); пафос промови, піднесеність (*the victory lord*); створення комічного ефекту (ножиці – *the fatal*).

– евфемізми – це слова і словосполучення, якими в мові позначені поняття, які вже мають назви, але вважаються грубими або непристойними. Вони є в словниковому складі мови і є синонімами слів, раніше позначали ці поняття.

Функції евфемізмів: пом'якшення негативної оцінки; ухильне, завуальоване вираження неприємного поняття (*I am thinking an unmentionable thing about your mother. (I.Shaw)*); іронічний та комічний вираз (*an old lady – a lady with doubtful age*); політична коректність (розумово відсталий – *a person with learning disabilities*).

– гіпербола – це відомий прийом перебільшення, яке з точки зору реальних можливостей видається сумнівним або просто неймовірним. [22, с. 149]

Гіперболи бувають:

1. узуальні: (*have not seen for ages, told you 40 times*)

2. мовні: (*writing desk was a size of a tennis court*);

– Мейозис (применшення) – применшення того, що в дійсності є великим (*She wore a pink hat, the size of a button.*)

– літота – твердження через заперечення протилежної ідеї (*not bad – very good. Her face was not unpretty.*);

– алегорія – вираз певної загальної ідеї в художньому образі з подальшим розвитком ситуації і сюжету;

– уособлення – це троп, у якому властивості людини переносяться на неживі предмети або абстрактні поняття, що проявляється у валентності назв особи. Таким чином іменники при вживанні можуть замінюватися займенниками *he* і *she*, вживатися в формі присвійного відмінка і поєднуватися з дієсловами на позначення мислення, бажання і іншими ознаками дій і станів, властивих людям. Іноді уособлення маркується з великої літери.

Третій підрозділ порівнює стійкі комбінації слів в їх взаємодії з контекстом:

1. кліше – стереотипний стійкий мовний зворот з частою відтворюваністю (виправленому вірити);

2. прислів'я – поєднання слів, яке виражає закінчену думку (*Two wrongs don't make a right*);

3. приказки – поєднання слів, яке виражає одне конкретне поняття (*Too many cooks spoil the broth*)

4. сентенція – це те ж прислів'я, але створене конкретною людиною (*Alea jacta est*)

5. цитати – точне відтворення відрізка будь-якого тексту;

6. алюзії – посилання на історичні, літературні, міфологічні, біблійні та побутові факти (*Victoria was always proud to adopt the Micawber-like attitude that something would turn up*)

Підсумовуючи, можна зазначити, що лексичні виразні засоби і стилістичні прийоми роблять мову експресивною, різноманітною. Слово, мова – показник загальної культури індивіда, його інтелекту, його мовної культури. Жоден твір не зможе існувати без лексичних засобів вираження та стилістичних прийомів. Оволодіти певними

ресурсами мови, знати його стилістичні норми це те, що повинен мати за мету кожен кваліфікований вчитель для вдосконалення мовних навичок та для підвищення рівня мовної культури серед молоді.

1.3. Еволюція художніх засобів виразності в англomовній літературі на рубежі XXI століття

Специфічною рисою стилю художнього мовлення є особливі форми зв'язку між частинами конкретного висловлювання. Як і образність, ця риса виявляється тісно пов'язаною з емоційною забарвленістю речень. У цьому стилі мови знайшли своє збірне використання такі форми зв'язку народної мови, як безсполучниковість, полісиндетон тощо.

Розвиток англійської поезії активно розпочався після розпаду драматургії, яка активно переслідувалася пуританами. Саме XVII століття по праву вважається століттям становлення і розвитку самостійного жанру англomовної поезії.

За характером використання мовних засобів поезія була наближена до прози та тогочасної есеїстики, а також до мови ділових документів. При тому, це свідчило про те, що характерні ознаки самого поетичного стилю ще не визначилися, а тому підпадали під вплив інших стилів. [Сорокін 1994, с. 24].

Тільки до кінця XVIII століття стали чітко вимальовуватися типові риси поезики як самостійного виду стилю художнього мовлення. Починаючи з Персі Шеллі, англomовна поезія вживає стилістичні засоби, які в подальшому визначили багато з її типових особливостей. З'являються зачатки невластиві прямої мови; усне мовлення все більш наближається до норм живої розмовної мови; сама оповідь починає виражати індивідуально– специфічну манеру автора не тільки в ідейно – художньому відношенні, але, що особливо важливо для

лінгвопоетичного аналізу, в манері використання засобів загальнонародної англійської мови цього періоду; різні пласта словникового складу ширше використовуються як у мовних характеристиках, так і в самих авторських оповідань.

У XIX і XX століттях мовні особливості поезії отримують подальший розвиток і вдосконалення. Різноманіття форм їх прояву пов'язано з розширеними можливостями індивідуально-творчого використання мовних засобів.

У зв'язку з тотальними закономірностями розвитку художньої літератури XIX століття, які виражалися зокрема в ширшому висвітленні життя різних прошарків англійського суспільства, поетична мова починає вбирати в себе все більшу кількість різних елементів, раніше неприпустимих в літературній мові. У поетичній мові головним чином з метою мовної характеристики героїв з'являються діалектизми, жаргонізми, елементи просторіччя тощо. Здійснюється поступова диференціація авторської мови та мови персонажа. Починається інтеграція різних стилів у поезії, де мовні форми, характерні для інших стилів, починають з'являтися в мові поезії, спочатку вкраплені в текст, виділені лапками, курсивом тощо, потім все сміливіше і більше, аж до свідомого використання характерних рис будь-якого функціонального стилю в мові поезії [Орлов 1996, с. 132].

Так в мові Г.Байрона, Д. Остін та інших класиків англійської літератури з'являються елементи професійної лексики, сленгу, наукової термінології. Ділові листи і документи або приватні повідомлення, які автор по ходу дії відтворює в художньому творі, не є простим відтворенням зразків цього стилю. На них лежить штамп художньої обробки: занадто різкі відхилення від норм загальноживаності пом'якшуються, замінюються синонімічними засобами.

Змішування різних стилів, як характерна риса поетичної мови, отримала особливий розвиток в перші десятиліття XX століття. Вона не

зупинилася на механічному перенесенні особливостей одного стилю мови в інший. Таким чином відбувалася свідомо творча обробка мовних засобів в стилі художнього мовлення.

Не даремно ж стиль художньої мови часто розглядається як синтез різних стилів літературної мови. Елементи різних стилів стають загальнодоступними через стиль художньої мови в поезії. Однак вони ніколи не втрачають своїх специфічних рис там, де вони використовуються не в якості стилістичних прийомів, а в якості певних норм даного стилю [Калугіна 1990, с. 22].

Поетична мова як різновид стилю художнього мовлення чітко реагувала на зміни норм літературної мови. Більше того, взаємодіючи з останнім, мова поезії сама впливає на зміну і розвиток норм літературної мови.

Оригінальна образність мови в поєднанні з емоційною синтаксичною організацією висловлювання; синтез авторського задуму поетичних творів і мови персонажів; використання елементів різних стилів мови, оброблених і пристосованих для цілей художньої поезики; використання слів в похідних і контекстуальних значеннях – всі ці особливості, взаємодіючи один з одним, утворюють свою систему, неповторну ні в якому іншому стилі мовлення [Пешковський, с. 213].

Таким чином, стилістичні прийоми є засобом зв'язку речень у структурі складного поетичного цілого. Термін «поетизм» показує на обмеженість вживання слів певним стилем мови, а саме стилем художньої мови. Лексичні виразні засоби і стилістичні прийоми роблять мову експресивною, різноманітною. Слово, мова – показник загальної культури індивіда, його інтелекту та його мовної культури. Елементи різних стилів стають загальнодоступними через стиль художньої мови в поезії.

РОЗДІЛ 2

ЛІНГВОПОЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ СУЧАСНОЇ АНГЛОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ

2.1. Особливості поетичних троп у творах Дерекка Волкота

Заглибленість у світ природи, культури, історії своєї вітчизни і відкритість всієї світової культури – ці специфічні риси поетики Д. Волкота проявилися вже в перших його творах. Йому також надзвичайно властиве характерне для людини ХХ століття відчуття конфліктності, дуальності світу, чому сприяли і життєві обставини поета. Юні роки поета припали на той період, коли острова Карибського басейну ще були частиною Британської імперії. Він, по батькові англієць, по материнській лінії нащадок чорних рабів, ріс у протестантській сім'ї, а його оточуючі в переважній більшості були католиками.

Умови, в яких зростав майбутній поет, значно вплинули на його світосприйняття і знайшли своє відображення у творчості. Поетичні твори Д. Волкота насичені тропами, найчастіше з яких зустрічаються лексико-стилістичні образні засоби. Наприклад, у поетичному тексті “Saint Lucia’s First Communion” («Перше причастя Святої Люсії») [43] Д. Волкот піднімає проблеми своєї батьківщини та впливу релігії на життя молоді. У творі автор використовує низку тропеїчних номінацій, в яких імліковано його власний погляд на життя співвітчизників. Зокрема, у поетичних рядках *So, all across Saint Lucia thousands of innocents <...> erect as candles <...> Before darkness came on like their blinded saint's* [43] образні порівняння об’єктивують образ дітей, які прийшли на перше причастя – традиційний урочистий католицький обряд. У номінативній одиниці *innocents* та порівняльній конструкції *erect as candles* втілено

ідею про світлу, невинну душу дітей, які беруть участь у церемонії, адже палаюча свічка у християнстві асоціюється з духовним світлом та прагненням душі до очищення. Образне порівняння *darkness came on like their blinded saint's* втілює образ католицької церкви, вербалізованої лексемою *saint's*. Пейоративні номінативні одиниці *darkness* та *blinded*, які мають спільну сему «темрява», негативно характеризують церкву, та протиставляють її світлу дітей, які прийшли до неї. Словосполучення *blinded saint's* також перекликається з назвою твору й асоціюється, зодного боку, з католицькою святою Люсією, яка за легендою була осліплена та вбита за свою віру, а з іншого, з країною Сент-Люсія, батьківщиною Д. Волкота. Таким чином, автор натякає читачеві на наслідки, що можуть очікувати на його співвітчизників після прийняття чужої, нав'язаної їм колонізаторами віри.

Дихотомія образів світла-темряви є характерною рисою твору, в якому вони вербалізуються різними метафоричними номінаціями. Наприклад, у поетичних рядках *At dusk, on the edge of asphalt's worn-out ribbon, / in white cotton frock, cotton stockings, a black child stands* [43] лексеми *dusk* і *worn-out* вербалізують образ темряви, бруду і бідності міста та його жителів. Номінативні одиниці *white cotton* та *a black child* метафорично репрезентують протистояння світла і темряви, а також викликають асоціації з рабовласницьким строєм, коли поневолені європейцями темношкірі служниці носили простий білий одяг.

Вербальні репрезентанти світла та темряви представлені також в останній строфі віршу: *I'd let the dark car / enclose their blizzard, and on some black hill* [43]. У проілюстрованому контексті місце, де автор хоче сховати дітей, які прийшли на причастя, позначають номінативні одиниці *dark car* та *black hill*, які є метафоричним відображенням рідної культури і релігії темношкірого населення Сент-Люсії. Лексема *blizzard*, яка асоціюється з білим кольором, об'єктивує образ релігії європейських колонізаторів. Використовуючи зазначені метафори, Д. Волкот

імпліцитно висловлює бажання застерегти та захистити своїх співвітчизників у «темряві» їх рідної релігії від «світла» християнства, нав'язаного їм європейцями.

Уживання низки лексичних одиниць, які містять у своєму значенні семи «світло» та «темрява» характерне також для поетичного тексту «XIV» [47], присвяченого темі дитинства: Д. Волкот із задоволенням згадує ті славні дні, коли він разом зі своїм братом-близнюком збирався біля їхньої матері, щоб послухати історії. Свою матір він порівнював зі світилом своїх дитячих днів. У цьому вірші Д. Волкот святкує славне минуле свого життя, яке склало кістяк його майбутніх днів.

Структурно вірш можна поділити на дві частини. У першій частині спостерігаємо використання автором номінативних одиниць, які асоціюються з темрявою і метафорично відображають незнання й пошуки істини: *the dasheen leaves thicken, sunset, dark, the shutters closing*. У другій частині тексту навпаки поет послуговується образними засобами на позначення світла як відображення набутого в результаті подорожі знання: *lucent as paper lanterns, lamplight glowed through the ribs, there was her own lamp at the black twist of the path, fireflies, she was the lamplight in the stare of two mesmerized boys* [47].

Окрім дихотомії образів світла-темряви, знання-незнання, у даному поетичному доробку функціонує низка інших тропів, наприклад, у метафорі *an old snake shedding its skin* образ старої змії, яка скидає стару шкіру і відновлює свою подорож слугує відображенням старшого «я» поета. Автор відчуває себе омолодженим, як змія зі свіжою шкірою, щоразу, коли він знову повертається до «рябої» дороги додому.

У поетичному образі *the speckled road, scored with ruts* дорога визначається коліями або довгими глибокими слідами. Ця дорога є не що інше, як смуга пам'яті, якою поет часто неквапливо прогулюється. Під час прогулянки він відчуває запах цвілі – *smelling of mold*. Це ще одна метафора старих спогадів, нюховий образ, що зображує запах моху,

вирощеного у вологих кутках старих будинків. Таким чином, поет створює ностальгічний настрій у тексті, використовуючи образність та метафору.

Фрагмент поетичного тексту *Sunset would threaten us as we climbed closer / called Ti-Marie; then – lucent as paper lanterns* [47] є переломним і вербалізує ідею набуття нових знань і досвіду, переходу від темряви до світла: *sunset* → *then – lucent as paper lanterns*.

У поетичних рядках *lamplight glowed through the ribs, house after house / stories she told to my brother and myself* описується як крізь ребра вікон світився ліхтар. Подібну сцену можна було побачити по сусідських домівках. Використані автором образи імплікують знання, на які слід орієнтуватися і до яких слід йти.

У поетичному образі *there was her own lamp at the black twist of the path* Д. Волкот вказує на свою матір, яка слугувала для нього та його брата основним джерелом знань, допомагала їм в тяжкі життєві моменти (*at the black twist of the path*), коли вони не знали, що робити. Образ лампи, запаленої його матір'ю, є також символом славних днів дитинства поета та його сім'ї. У той час як темрява на вулиці демонструє ніщо інше як «наслідки дитинства».

У наступних рядках *Her leaves were the libraries of the Caribbean / still joined in one shadow, indivisible twins* [47] Д. Волкот порівнює свою матір з ліхтарем. Поет та його брат- близнюк дивились на неї, коли вона розповідала їм історії. У ті часи вони були настільки тісно пов'язані між собою, що поет каже, що вони були схожі на «одну тінь» та «неподільних близнюків».

У своєму вірші «Ebb» («Відплив») [39], який є предметом наступного нашого аналізу, Д. Волкот досліджує складні взаємовідносини між людьми та природою і те, що відбувається, коли вони виходить з рівноваги. Вірш наповнений візуальними образами, що

зображують сцени спустошення та фізичного знищення природи, спричинені руками людей.

Поетичний текст починається з лексичного повтору *year round, year round, we'll ride / this treadmill* [39], який у метафоричній формі уподібнює рік біговій доріжці або промисловому конвеєру (*treadmill*), полотно якого постійно рухається по колу, і використовується людьми задля задоволення власних цілей: заробітку, розвитку і удосконалення себе. У зазначеному повторі примітним також є повторення звуку [r] на початку та в кінці слів. Такий фонетичний прийом також використовується автором для створення відчуття руха по колу, повторюваності, безкінечності.

Для образного змалювання швидкого прогресу, спричиненого індустріалізацією, автор використовує образне порівняння *some island schooner netted in its weave / like a lamed heron / an oil-crippled gull* [39]. Образ шхуни у даному контексті, на нашу думку, є метафоричним відображенням часу, коли люди ставились до природи більш бережно – шхуни використовувались рибачами для вилову незначної кількості риби, що не завдавало шкоди екосистемі, на відміну від сучасних реалій, в яких люди експлуатують природні ресурси з метою збагачення, руйнують її красу та чистоту. У порівнянні шхуни з кульгавою чаплею (*a lamed heron*) та покаліченою чайкою (*an oil-crippled gull*) заковано інформацію про те, що люди не тільки руйнують довкілля, але й калічать себе та своє майбутнє своїм незбалансованим і неприродним прогресом.

У поетичних рядках *through a dark aisle / of fountaining, gold coconuts, an oasis / marked for the yellow Caterpillar tractor* [39] метафорична номінація *gold coconuts* у даному контексті використовується для позначення жадібності людей, яка призводить до знищення навколишнього середовища: з одного боку, прикметник *gold* вказує на незрілість кокосів, а з іншого, на те, що люди розглядають кокосові дерева як фізичне золото – спосіб заробити на ландшафті.

У поетичному образі *the yellow Caterpillar tractor* використаний автором власний іменник має іронічний підтекст: так, як гусениці їдять і знищують листя дерев, люди за допомогою сучасної техніки руйнують біоресурси. Він також привертає увагу до дисгармонії між людьми та природним середовищем – гусениці ніколи не будуть надмірно споживати листя і призводити до загибелі дерева, оскільки вони самі є частиною екосистеми, яка завжди саморегулюється і знаходиться в рівновазі, тоді як люди деформують і руйнують свій світ.

Шляхом прийому персоніфікації у фрагменті поетичного тексту *The palm fronds signal wildly in the wind* [39] автор імплікує ідею прощання: як пальмове листя махає, наче рука, так природа прощається зі шхуною, тобто з людьми, які бережно ставилися до неї, жили в гармонії з навколишнім середовищем.

Важливим для розкриття головної ідеї твору є також функціонування у ньому займенників: оповідь переважно ведеться у множині від першої особи (*we, us*), щоб підкреслити відповідальність людства в цілому за безглуздість, жадібність, прагнення збагатитися, результати нашої взаємодії з навколишнім світом та наслідки індустріалізації. Однак у кінці поетичного тексту оповідач змінюється й позначається займенником першої особи однини *I*, щоб наштовхнути читача до роздумів про індивідуальну відповідальність кожного за те, що відбувається у світі. Зміна оповідної інстанції у даному випадку піднімає проблему колективізму проти особистості – важко уявити собі більший вплив людських повсякденних дій на світ. Люди не завжди думають про те, що колись замість їх будинку був ліс чи поле, або що вони роблять внесок у руйнування навколишнього середовища кожного разу, коли купують новий товар у супермаркеті або їдуть на нове місце з використанням машинного палива. У цьому творі ми спостерігаємо розрив між людськими безпосередніми діями та їх більш широкими наслідками для світу. Повідомлення тут, на нашу думку, полягає в тому,

що люди повинні робити більше, щоб зменшити або уповільнити вплив, який створюється людьми на планеті.

У поетичних рядках *The schooner's out too far / too far that boyhood. / Sometimes I turn to see the schooner* [39] лексема *schooner*, як уже зазначалося вище, об'єктивує образ природи в минулі часи, коли люди більш бережно ставилися до неї. Таким чином у проілюстрованому фрагменті імпліковано почуття суму автора не лише за своїм дитинством (*boyhood*), але й незабрудненою природою, якою вона була тоді.

У поетичному образі *scurf-streaked bungalows* автор втілює думку про те, що природа намагається чинити опір діяльності людей та повернути гармонію. Бунгало з нальотом – це нагадування про силу природи, яка також здатна руйнувати людські творіння.

Поетичні образи, які є у даному творі, тісно пов'язані між собою, а також змінюються таким чином, що імітує фільм та фіксує враження, як поет спостерігає за своїм оточенням під час їзди на автомобілі. Їх зв'язок, на нашу думку, позначає те, як наші дії пов'язані між собою, наприклад, рішення використовувати автомобіль або побудувати будинок мають екологічні наслідки. А зі зміною образів змінюється і процес мислення Д. Волкота – він спостерігає за колективним негативним впливом людей на природу, передає читачам власний особистий досвід технологій та сучасного життя, ширші філософські наслідки нашої взаємодії з навколишнім середовищем.

У останній строфі автор використовує одразу декілька стилістично маркованих одиниць на синтаксичному рівні: риторичне питання *And why not?* та еліпсис *Sure...* Основна їх мета полягає у підсумовуванні усього вищесказаного і спонукання до роздумів. Фінальна фраза-еліпсис свідчить про те, що ліричний герой не має реального вирішення проблеми і що він відчуває себе безпорадним, спостерігаючи за тим, як світ природи споживається і деформується через одержимість людства

зростанням і прогресом. Три крапки в кінці речення є графічним маркером імпліцитності: автор натякає читачеві, що та ситуація, яка склалася, не є остаточною і мотивує до пошуків можливих шляхів вирішення означених у творі проблем.

У поетичному доробку «Endings» («Кінець») основна ідея твору виражається за допомогою образних порівнянь: *Things <...> fade, as sunlight fades from the flesh, / as the foam drains quick in the sand <...> flowers fading like the flesh / from sweating pumice stone* [41]. У результаті семантичного аналізу номінативних одиниць *fade, fading, drains quick* виявлено їх спільну сему 'disappearance', що дає підстави для висновку: усе, що існує у нашому світі, є швидкоплинним і з часом безслідно зникає, тому слід цінувати і насолоджуватися тим, що маємо. Вірш закінчується метафоричним виразом *we are left / with the silence that surrounds Beethoven's head* [41], у якому автор нагадує читачеві про раптову втрату слуху у молодому віці видатним композитором Л. Бетховеном. Зазначений троп імпліцитно доповнює головну думку твору: навіть втративши щось важливе, не слід впадати у відчай, адже людське життя також проходить швидко і закінчується раптово. Додатково ідея швидкоплинності виражається на синтаксичному рівні, адже увесь поетичний текст є одним складнопідрядним реченням.

Тема кохання звучить у поетичному тексті «To Norline» («До Норлайн»), який поет присвятив своїй дружині Норлайн після їх розлучення. Ключовим стилістичним прийомом у даному тексті є повтор лексичної одиниці *line*, що апелює до назви твору і в метафоричній формі репрезентує дружину автора. Вперше лексема *line* використовується в поетичному образі *slate-coloured dawns / of lines the surf continually / erases with its sponge* [45], де номінація *surf* є вербальним репрезентантом кохання: як лінії на піщаному пляжі змиваються морським прибоєм, так і Норлайн зникла з життя Д. Волкота через нове кохання. У поетичних рядках *when some line on a page / is*

loved, and it's hard to turn [45] лексема *line* доповнюється атрибутивною номінацією *loved*, що дає підстави стверджувати, що навіть після розлучення поет продовжував кохати Норлайн. Номінативна одиниця *it's hard to turn* експліцитно повідомляє про переживання чоловіка і даремні намагання забути кохану жінку.

У поетичних текстах Д. Волкота використовуються також засоби фоносемантичного маркування, загальна кількість яких менша у порівнянні з образними засобами інших мовних рівнів. Наприклад, у поетичному доробку автора «A far cry from Africa» («Далекий крик з Африки») спостерігаємо явище какофонії, що виникає внаслідок частотного використання звуку [k] у такому фрагменті твору: *A wind is ruffling the tawny pelt / Of Africa. Kikuyu, quick as flies <...> Corpses are scattered through a paradise. / Only the worm, colonel of carrion, cries* [38]. Таке нагромадження приголосного не лише створює ефект немилословності, але й виконує стилістичну функцію – закріплює образ згаданого у тексті африканського народу кікуйю, хаотичність їх рухів, танців, звук барабану, ритм традиційної музики.

У поетичних рядках *We miss you liberty. Ches / bullet-riddled body falls* [40] близьке розташування приголосних [b], [d], [l] також призводить до какофонії, мета якої у даному контексті полягає у відтворенні звуків схожих вистріли з вогнепальної зброї.

Частотне використання звуку [f] у словах *fail, fade, fades, from, flesh, foam, flash, of, flowers, fading, flesh, from, left* у короткому поетичному тексті «Endings» [40] навпаки призводить до виникнення явища милословності і сприяє легкому і швидкому прочитанню твору. Такий фонетичний виразний засіб також сприяє вираженню авторського задуму.

У фрагменті поетичного тексту «A far cry from Africa» *Statistics justify and scholars seize / The salients of colonial policy* [38] автор

послугується прийомом алітерації звуку [s] з метою вираження власного саркастичного ставлення до зображуваних у тексті подій.

У вірші «Elegy» алітерація звуків [w], [p], з яких починаються вжиті у тексті слова *wounded* і *pain*, привертає увагу читача до болі та страждань корінних жителів Америки, спричинених діяльністю європейських переселенців на завойованих територіях: *But the old choice of running / howling, wounded / wolf-deep in her woods / while the white papers snow on genocide is gone, / no face can hide / its public private pain* [40].

Алітерація звуків [s] та [ʃ] у проілюстрованій нижче частині поетичного тексту «XIV» має декілька функцій: допомагати читачеві «почути» шипіння змії (*With the frenzy of an old snake shedding its skin* [47]) та створити враження загадкової і зловісної атмосфери описаної поетом подорожі (*the speckled road, scored with ruts, smelling of mold, / twisted on itself and reentered the forest / where the dasheen leaves thicken <...> shadows stood up and walked, her voice travels my shelves. / She was the lamplight in the stare <...> in one shadow* [47]).

Відповідна атмосфера створюється також за допомогою епіфори, яка у даному поетичному тексті проявляється у повторі звуку [s] у словах *origins, voice, shelves, boys, twins*, якими закінчуються останні п'ять рядків.

У вищезазначеному поетичному тексті автор також імпліцитно транслює своє бачення британських колонізаторів африканських земель за допомогою гри слів. Зокрема, у фрагменті поетичного тексту *Again brutish necessity wipes its hands <...> The drunken officer of British rule* [47] для позначення завойовників поет використовує лексеми *brutish* – *British*, перша з яких є блендом слів *Brutus* і *British*. Завдяки такому стилістичному рішенню поет створює образ британських переселенців, які, прикриваючись благими намірами для африканського населення,

насправді намагалися задовольнити власні інтереси, грабуючи та вбиваючи корінних жителів.

Яскравим прикладом використання прийому гри слів є поетичний текст «Elegy» («Елегія»): *We miss you liberty. Ches / bullet-riddled body falls <...> the Republican / must first die / to be reborn, are dead / the freeborn citizens ballot in the head* [40]. Описуючи в іронічній формі проблему волевиявлення та прав людини в США, автор навмисно використовує лексему *ballot* ‘виборчий бюлетень; голосувати’ замість *bullet* ‘куля’. Гра слів у даному контексті імплікує ідею ілюзію свободи у пересічних американців, яка наносить їм непоправної шкоди.

У поетичному тексті «Volcano» («Вулкан») Д. Волкот послуговується прийомом анафори з метою не лише задати потрібний ритм, але й акцентувати увагу читача на інформації, поданій після повторюваних синтаксичних конструкцій: *so many people have seen everything / so many people can predict, / so many refuse to enter the silence <...> so many are no more than / erect ash, like the cigar, / so many take thunder for granted* [46].

Анафору, використану з аналогічною метою, спостерігаємо й у поетичному тексті «The sea is history» («Море – це історія»): *then came the synod of flies, / then came the secretarial heron, / then came the bullfrog bellowing for a vote <...> and the mantis, like khaki police, / and the furred caterpillars of judges* [44].

Отже, характерною рисою поетичних текстів Д. Волкота є насиченість великою кількістю образних засобів на різних рівнях мовної системи. Найпоширенішими тропами у проаналізованих творах поета є метафори та образні порівняння, рідше трапляються образні засоби фонетичного та синтаксичного рівнів. У поезії Д. Волкота тропи об’єктивують образи пов’язані не лише з вічними літературними темами (на кшталт кохання, світла і темряви, відповідальності тощо), а й ті, що відображають особистий життєвий досвід митця, тому для їх правильної

інтерпретації важливою умовою є знання читачем екстралінгвальних чинників їх творення, наприклад, біографії автора, географії та історії його рідної країни, важливих подій у світовій історії тощо.

2.2. Художні прийоми у «рок-н-рольній» поезії Боба Ділана

Поетичне використання мови Боба Ділана досить незвичне у своєму роді, і він створює значну кількість поетичних творів, несхожих на будь-які інші. Хоча його основним прийомом є музика та музичне виконання, його поетична праця демонструє витончену поетичну чуйність та майстерність.

Його поезія насамперед стосується взаємодії слів: фігур мови, рими, дикції та усвідомлення мови як форми виразності, так і самої мови; мова поезії – це і віз, і вантаж. Б. Ділан відносить себе до традиції виступати з поетами, аж до менестрелів, які декламують свої вірші під музику. Живі виконання його пісень часто мають варіанти текстів, які іноді різко змінюються.

Поняття усного та письмового завжди взаємодіють у творчості Б.Ділана, будь то як аналогії чи контрапункти. Подвійне або високе значення омофонів не обов'язково взаємовиключні; насправді, часто позначення та конотації окремого слова чи фрази створюють інтерпретацію більшу, ніж будь-яке з окремих визначень. Звичайно, цей зв'язок між побаченим і почутим аж ніяк не властивий тільки Б. Ділану; це один із фундаментальних аспектів самої поезії.

Що відрізняє Б. Ділана від багатьох інших поетів, так це те, що його слова існують переважно в усному контексті, доповненням якого є письмовий текст. Його живі виступи, його неопубліковані студійні записи – це всі версії, які пропонують не лише варіанти текстів, але й

обов'язково варіанти музики, оскільки сам базовий текст змінюється. Пісні Б. Ділана мінливі, постійно змінюються.

Щоб зрозуміти, чому поезії Боба Ділана важлива, нам слід розглянути не лише кілька пісень, які він написав у свої юні роки (хоча ці твори були блискучими), а й його творчість у цілому, дотримуючись його повторюваних тем, стилів та прийомів, як вони змінювалися протягом його кар'єри. Наприклад, його альбом «*Tempest*» 2012 року значно відрізняється від «*The Freewheelin*» 1963 року, хоча він все ще містить відлуння цього дуже раннього альбому.

Боб Ділан – визначний поет англійської літератури, а не просто «голос свого покоління», який написав кілька впливових пісень у 1960-х роках. Швидше за все, він назавжди запам'ятається цими піснями, оскільки вони були настільки потужними і прийшли у вирішальний час в американській історії, але його справді революційний вчинок – повернення до поезії в її класичному варіанті та її перевизначення. Саме за це Б. Ділан був визнаний однією з найважливіших постатей в історії англійської літератури.

За всю його письменницьку кар'єру, що триває понад 50 років, ми можемо визнати важливість пісень 1960-х років, але ми також повинні розглянути його найновішу і, мабуть, найсильнішу роботу з 1997 року по теперішній час.

Робота Б. Ділана змінилася від мінімалізму таких пісень, як «*Blowin 'in the Wind*» та «*Oxford Town*» (обидві з 1963 р.) через використання символів та образів у фільмах «*A-Gonna Fall*» (1963) та «*Jokerman*» (1983), інтертекстуальність «*Desolation Row*» (1965) та «*Early Roman kings*» (2012).

Дійсно, не можна заперечувати, що робота, яку він створив у перше десятиліття, була важливою, істотною справою. Саме тоді проявився його блиск, коли він спалахнув і запросив світ запалати разом з ним; це також тоді, коли він був у пастці, заморожений та збережений.

Його ранні пісні були відображенням його часів, і багато з них вважалися піснями «протесту», оскільки вони відкрито виступали проти несправедливості. Коли в 1965 році Б. Ділан став електриком, багато людей відчували себе зрадженими і вважали, що Б. Ділан відмовився від них. Однак можна стверджувати, що коли він підключався до мережі, його слова також ставали більш електричними, оскільки ширина його зору розширювалася.

На нашу думку, найвідоміший твір Боба Ділана – пісня «*Blowin' in the wind*» («Зависле у повітрі»), яка в трьох коротких віршах зуміла узагальнити боротьбу проти війни, расизму та несправедливості, не говорячи, що робити чи думати, але вимагаючи, щоб люди дійсно думали. Автор використовує метафору та символ, щоб відобразити випробування свого століття. Не згадуючи нічого, що визначає пісню у 1963 році, музикант запитує не тільки «скільки разів» це станеться, але й що ще важливіше, він запитує, як довго це може допускатися.

У зазначеному ліричному тексті поет використовує низку образів, які мають символічне значення й підштовхують реципієнта до роздумів. Зокрема, у фрагменті пісні *Yes, 'n' how many seas must a white dove sail / Before she sleeps in the sand?* [34] образ білої голубки може викликати двоякі асоціації. З одного боку, цей птах є символом миру і свободи у всьому світі і у даному контексті може слугувати метафоричним відображенням цих життєвих цінностей. З іншого, для людей, які сповідують християнство, білий голуб символізує віру, надію і добро, оскільки у Старому Завіті розповідається, що саме він повернувся до Ноя на ковчег з гілкою оливи, сповістивши про закінчення потопу. У Євангелії описано як у вигляді білого голуба зійшов з небес Святий Дух під час хрещення Христа, тому у християнстві цей птах також асоціюється з духовною чистотою і Божою силою.

У ліричному тексті автор задає низку інших риторичних питань, які імплікують інші важливі для кожної людини цінності й ставлять під

сумнів розповсюдженні у суспільстві стереотипи. У ліричних рядках *How many roads must a man walk down / Before you call him a man?* [34] лексема *roads* є метафорою, що позначає життєвий досвід людини і її життя загалом. Зважаючи на те, що пісня була написана під час війни у В'єтнамі, повтор лексеми *a man* імпліцитно вказує на опозицію «чоловік – солдат»: поет натякає на те, що у суспільстві чоловік, який не пройшов військову службу або не має воєнного досвіду не вважається справжнім чоловіком.

Абсурдність такого стереотипного мислення, яке призводить до трагічних наслідків виражено шляхом морфемного повтору у риторичному питанні *How many deaths will it take till he knows / That too many people have died?* [34].

У ліричних рядках *How many ears must one man have / Before he can hear people cry?* [34] риторичне питання використовується автором з метою наголосити на байдужості сучасного суспільства до таких важливих проблем й імпліцитно закликати слухачів пісні змінити цю ситуацію.

Фрагмент ліричного тексту *How many times must a man look up / Before he can see the sky?* [34] містить метафору *the sky*, яка використовується для відображення безмежної свободи людей, відсутність обмежень: кожен має право жити так, як вважає за потрібне, і нести відповідальність за свої рішення. Образ вільної людини і свободи вибору актуалізується на мовному рівні номінативною одиницею *allowed to be free* у рядках *Yes, 'n' how many years can some people exist / Before they're allowed to be free?* [34]. Даний образ також може трактуватися як відображення проблеми расової дискримінації в американському суспільстві, яка й на сьогоднішній день залишається актуальною.

Трикратний повтор фрази *The answer, my friend, is blowin' in the wind / The answer is blowin' in the wind* [34] містить відповідь на усі

поставлені питання: рішення усіх проблем знаходиться прямо перед нами, на що в тексті вказує метафоричний зворот *blowin' in the wind*.

Використовуючи у цьому ліричному тексті таку кількість образних засобів на лексико-стилістичному, морфологічному та синтаксичному рівнях, Б. Ділан розраховує на розуміння своєї аудиторії. Усі тропи у його пісні по-різному запитують одне і те ж: *що ви думаєте? яке це?* І передбачають, що реципієнти самі повинні відповісти на ці питання. По суті, Б. Ділан завжди питає: *«Що таке бути людиною?»*.

Одна пісня, яка особливо втілює обидві педагогічні спеціалізації Б.Ділана, – це *«Early Roman kings»* з його альбому *«Storm»* 2012 року. Назва пісні натякає на теологічні проблеми, в ній ми спостерігаємо натяк на Біблейський мотив про римлян і царів. Можливо, тоді ранні римські королі могли мати менше спільного з першими королями Риму, а більше з групою Бронкса під назвою *«Roman kings»*, менше – зі світським правлінням, а більше – з духовним зрушенням.

Як і багато інших його пісень, час і місце змінюються та перетворюються. У першому вірші нам розповідають, що *«Roman kings»* носять *«костюми з акулової шкіри ... краватки – метелики і ... високі чоботи»*, лише останні з яких насправді можуть стосуватися Стародавнього Риму. Це анахронічне відкриття пісні запрошує нас охопити можливості множинних уявлень про римських королів.

Слово *«ранній»* має декілька визначень, а його зв'язок з іншими словами та піснею свідчить про ще більше. Отже, римські королі у пісні могли бути будь-якими з них, починаючи від *«початкової стадії історичного періоду»* і закінчуючи *«наближенням; неминучим»*. Ця пісня поєднує минуле, сьогодення та майбутнє завдяки не тільки анахронізмам, але й відтінкам самого слова *«ранній»*. Текст також привертає увагу до цього слова, повторюючи його в першому рядку другого вірша: *«All the early roman kings; In the early early morn»*

повторення, яке, можливо, дає підказку рядку Маленького Річарда у «*Good Golly Miss Molly*», «з раннього ранку до раннього вечора».

Рядки «*Bring down my fiddle; Tune up my strings; I'm gonna break it wide open; Like the early roman kings*» – натякають на Нерона, а не на римського короля. У цьому натяку Б. Ділан, здається, змішує поняття королів та імператорів, королівства та імперії; ця пісня, що викликає минуле, стає серйозною піснею для нашого часу.

Будучи безапелюсним голосом химерної мрії Америки, Боб Ділан залишається незмінним символом сучасної американської культури. Незважаючи на те, що було багато дискусій щодо життя та музики Б.Ділана, напрочуд мало досліджень було зроблено щодо нової групи композицій та виконання його віршів. Однак композитори та виконавці все більше спокушаються двозначністю та абстракцією ліричного стилю Б.Ділана.

Генеруючи свою просодію, Боб Ділан багато в чому спирається на музичну концепцію, колір та пристрій. Музика – це і ґрунт, на якому будувалася його поетична думка, і умова існування, до якої вона прагнула. Посилаючись на музичні установки його поетичної творчості (нині вона вважається основним каноном у сучасній американському народної/популярної пісні), цей проект зосереджений на ролі виконавця у реалізації текстів Ділана за допомогою альтернативної музичної ідіоми: пісні сучасного американського мистецтва.

Досліджуючи різноманітність використовуваних композиційних прийомів, можна звернути увагу на повторення, використання простору і тиші, прийоми ритміки, живопис і налаштування слів, розташування складів, використання наголосу, винахідливе використання структури, гармонічне і мелодійне виконання.

У текстах Б. Ділана використовуються більш поетичні прийоми, ніж у інших (Пол Саймон та Джоні Мітчелл – його єдині однолітки в американському каноні написання пісень), але це не вірші, тому що без

музики для їх підтримки вони не мають такої глибини та історії, що кваліфікує їх як літературу. Але якщо лірика Б. Ділана – це не зовсім вірші, вони досить музичні.

Характерною рисою ліричних текстів Б. Ділана є часте використання алюзій на всесвітньовідомі твори. Наприклад, у пісенному тексті «*Desolation Row*» («Провулок самотності») спостерігається наскрізне вживання алюзій у кожній строфі, завдяки чому розкривається основна ідея твору. Розглянемо детальніше деякі з них. У першій строфі твору поетичний образ *As Lady and I look out tonight / From Desolation Row* [35] містить алюзію на відомий мультфільм «Lady and the Tramp» студії Walt Disney, в якому йдеться про кохання двох собак – породистої Леді та дворового пса Бродяги. У своїй пісні Б. Ділан асоціює себе з цією закоханою бродячою собакою, історія кохання якого є непростю, повною перепон, але має щасливий фінал.

Тема життя, смерті і кохання імплікована в інших алюзіях на відомі твори світової літератури – казку про Попелюшку та п'єсу В. Шекспіра «Ромео та Джульєтта»: *Cinderella, she seems so easy / «It takes one to know one,» she smiles <> And in comes Romeo, he's moaning / «You Belong to Me I Believ»*” <...> *And the only sound that's left / After the ambulances go / Is Cinderella sweeping up / On Desolation Row* [35]. У проілюстрованому контексті Б. Ділан поєднує дві історії кохання – Ромео намагається добитися прихильності Попелюшки, яка відповідає йому відмовою. Образ героїні є протилежним тому, що ми знаємо з казки: лексичні одиниці *so easy* та *smiles* вербалізують її байдужість до закоханого Ромео, який помирає. Героїня після його смерті (*after the ambulances go*) спокійно продовжує свою роботу (*sweeping up*). Таким чином, у даному фрагменті тексту алюзії імплікують ідею про те, що в житті трапляється зовсім не так, як у казках з щасливим фіналом, а самотність (*Desolation Row*) часто розкриває в людях їх негативні риси.

Алюзію на біблійні сюжети знаходимо у фрагментах тексту *The fortune-telling lady / Has even taken all her things inside / All except for Cain and Abel; And the Good Samaritan, he's dressing / He's getting ready for the show* [35]. Перша алюзія – це образи братів Каїна та Авеля, перший з яких символізує праведність, а другий – гріхопадіння. Використовуючи ці біблійні образи, автор привертає увагу реципієнта до проблеми морального вибору, яка у всі часи не втрачає своєї актуальності. Лексична одиниця *the Good Samaritan* є апеляцією до відомої біблійної постаті: добрий самаритянин, герой притчі, яку розповідав Ісус Христос, є прикладом безкорисної допомоги тим, хто цього потребує. Б. Ділан для його характеристики використовує метафору *getting ready for the show*, натякаючи, що у сучасному світі допомога більшості таких «благодійників» є нічим іншим, ніж шоу.

Біблійна алюзія використовується Б. Діланом й у пісні “Highway 61 Revisited” («Повернення на шосе 61»). У творі зображено багато різних образів, однак усі описані події завжди відбуваються на шосе №61, одній із доріг в Америці. Зважаючи на це, словосполучення *Highway 61* можна інтерпретувати як метафору для позначення життя людини.

На початку твору йдеться про розмову Бога та Авраама, що є алюзією на відповідну біблійну притчу, в якій Бог, бажаючи перевірити відданість Авраама, попросив його вбити свого сина Ісаака. У біблійному варіанті історії батько погоджується принести в жертву власного сина, демонструючи таким чином свою покірність.

У ліричному тексті Б. Ділана історія отримує інший розвиток – Авраам відповідає Богові *Man, you must be puttin' me on* [36]. Розмовна лексика, використана у відповіді, демонструє рівноправне або навіть зневажливе ставлення Авраама до Бога. У наступних рядках *Abe says, «Where do you want this killin' done?» / God says, «Out on Highway 61»* [36] вказівка Бога скоїти вбивство саме на шосе №61 розкриває цей

образ з іншого боку: біблійна історія Ісаака є прикладом надзвичайно важкого морального іспиту, тому у творі Б. Ділана означена дорога метафорично позначає місце, де відсутні будь-які норми моралі, або життя в сучасному світі, коли усталені моральні норми і принципи поступово зникають або змінюються.

У пізньому шедеврї Б. Ділана «Not dark yet» («Ще не темно»), пісні про смерть звучить: «*Feel like my soul has turned into steel / I've still got the scars that the sun didn't heal*», де сталева душа – це потужна метафора смерті, яка настає з віком і втратами. І якщо ми хочемо детальніше розібратися в цьому, «сталь» тут є об'єктивним корелятором, термін Еліота для об'єкта, що означає емоцію. Холодний, невідбиваючий, негнучкий метал, змушує відчувати себе самотнім і втомленим. Саме в цьому присутня поетична мова.

Можливо, найбільше технічне нововведення Ділана – це довгі тиради, такі як «*Desolation Row*» та «*Idiot Wind*», паради повторюваних структур вірш–хор–вірш, які нагадують нам епічні поеми Гомера. Ці вірші були написані у римованих строфах, щоб їх можна було передавати усно протягом кількох поколінь, перш ніж вони були записані. Б. Ділан побачив нове використання цієї старої форми, припаявши її до фольклорної та блюзової музики. Гомер каталогізував героїв та лиходіїв стародавніх битв; Б.Ділан робить те саме з тропами та міфами про свої мінливі часи.

Б. Ділан схожий на Гомера ще в одному значному аспекті. Його анонімні джерела в глибокій історії фольклору та блюзу відображають вплив античного поета, який, можливо, і не був одним письменником, але, безсумнівно, з'єднав грецькі міфи, щоб сформувати «Іліаду» та «Одіссею». Ні, Ділан не є письменником літературних книг. Але, мабуть, жоден живий художник так глибоко не сформував американську душу чи не заглибив її, як Боб Ділан.

Боб Ділан – не голос свого покоління; він поет, чия творчість продовжує виходити за межі його початкового зіркового статусу 1960-х – як акустичних, так і електричних – і резонує сьогодні.

Отже, ліричні твори Боба Ділана характеризуються функціонуванням великої кількості різних стилістичних прийомів. Найбільш продуктивними і часто вживаними образними засобами у проаналізованих текстах є алюзії, метафори та повтори. Образні засоби інших мовних рівнів використовуються поетом значно рідше. Як і у віршованих текстах, декодування інформації, закладеної автором в піснях, потребує залучення читачем / слухачем фонових знань, пов'язаних з різними сферами людської діяльності.

ВИСНОВКИ

Художній поетичний текст – це не просто літературна мова, що виконує певні функції. Це окремий і суто індивідуальний твір художнього мовлення, який суттєво впливає на формування світосприйняття людей і формування мовної свідомості представників різних культурних спільнот.

Для точного і достовірного поетичного опису необхідні виразні мовні засоби. Важливо не тільки те, що сказано, але і те, як це сказано. Виразні засоби мови відіграють ключову роль в розкритті образів художнього твору, допомагаючи найбільш точно передати ставлення автора та наблизити їх до реальності.

Саме різноманітність значень, гра слів, яскраві метафори та епітети роблять поетичний текст таким привабливим для читача, а образи – яскравими і незабутніми. Однак не слід недооцінювати роль синтаксичних прийомів, використовуваних для посилення образно-виразної функції мови.

Що стосується лінгвістичних засобів створення образів, ми довели, що вони грають величезну роль в описі не тільки зовнішніх характеристик, а й внутрішніх. Засоби виразності створюють більш багатий і яскравий світ, надаючи свою «родзинку» кожній сцені і кожному персонажу.

У нашому дослідженні нами були проаналізовані виражальні й зображальні засоби творення образів у поезії Дерека Волкота та Боба Ділана.

У поетичних текстах Дерека Волкота нами виявлено низку образних засобів на різних рівнях мовної системи. На фонетичному рівні образність у проаналізованих творах найчастіше створюється за допомогою прийомів алітерації, какофонії, евфонії, епіфори. На морфологічному рівні виявлено повтори однокорінних слів.

Лексико- семантичні засоби творення образів у проаналізованому мовному матеріалі є найбільш продуктивними. Найчастіше Дерек Волкот послуговується такими образними засобами, як метафора, персоніфікація, образне порівняння, лексичний повтор.

На синтаксичному рівні поетичні образи у творах Дерека Волкота створюються за допомогою риторичних питань, еліпсису, повторів і паралельних конструкцій. У деяких випадках автор також послуговується графічними засобами творення образів.

Аналіз ліричних творів Боба Ділана показав, що найпродуктивнішим засобом творення поетичних образів у них є алюзійні переосмислення всесвітньовідомих літературних сюжетів. Найчастіше поет використовує алюзійні натяки на біблійні історії та авторські художні твори, рідше апелює до реальних історичних постатей або фактів. Визначальною рисою творів Боба Ділана є творення поетичних образів шляхом парадоксального поєднання алюзій, що мають різне першоджерело. Наприклад, в одному контексті можуть взаємодіяти біблійні герої та персонажі художніх творів.

Як і в будь-якій поезії, у творах Боба Ділана важливу образотворчу функцію виконують метафоричні номінації. З-поміж інших засобів творення образів слід також відзначити вживання слів з символічним значенням, морфемних і синтаксичних повторів і риторичних питань.

У поетичних текстах обох означених митців різними образними засобами створюються унікальні образи, пов'язані з широким спектром проблем. Тому важливою умовою виявлення і правильного розуміння таких поетичних образів є знання інтерпретатором різних екстралінгвальних чинників їх формування, володіння достатніми фоновими знаннями.

Аналіз лінгвістичних засобів створення поетичних образів обраних нами авторів дозволяє дійти висновку: стилістичні прийоми можуть

передавати позитивні і негативні емоції, містити оцінку, можуть використовуватися для передачі авторського настрою, інтенцій, іронії тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд И.В. Стилистика. Москва: Просвет, 2004. 384 с.
2. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. Москва: Наука, 2002. 374 с.
3. Березина Р.С., Остапенко В.І. Основні методологічні принципи лінгвостилістичного аналізу художнього тексту. Кам.-Под.: Абетка-НОВА, 2004. 115 с.
4. Брандес М.П. Стилистика текста. Москва: Прогресс-Традиция ИНФРА-М, 2004. 416 с.
5. Бреев Л.В., Бутенко А.А. Лексико-стилистические трансформации при переводе. Москва: Просвет, 1999. 215 с.
6. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. Москва: Высшая школа, 1983. 315с.
7. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). Москва: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 470 с.
8. Волкова М.Ю. Особливості лінгвостилістичного аналізу художніх творів. *Вісник СевНТУ*. 2010. Вип. 102. С. 6-11.
9. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник / За наук. ред. Олександра Галича. Київ: Либідь, 2001. 218 с.
10. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. Москва: Высшая школа, 1981. 334 с.
11. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва: Наука, 1981. 138 с.
12. Знаменская Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса. Москва: Едиториал УРСС, 2002. 205 с.
13. Ивашкин М.П., Сдобников В.В., Селяев А.В. Практикум по стилистике английского языка. Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2002. 97 с.

14. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.

15. Кочерган М.П. Вступ до мовознавства: підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ: Видавничий центр «Академія», 2001. 368 с.

16. Малащук-Вишнеvsька Н.В. Поетика нонсенсу в американських віршованих текстах модернізму і постмодернізму: лінгвокогнітивний та лінгвостилістичний аспекти: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Київський національний лінгвістичний університет. Київ, 2014. 189 с.

17. Маріна О. С. Контрастивні тропи й фігури в американській поезії модернізму: лінгвокогнітивний аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Київський національний лінгвістичний університет. Київ, 2004. 19 с.

18. Ніконова В. Г., Бойко Я. В. Концептуальний простір естетичної оцінки в ліриці англійського романтизму. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія «Філологія»*. 2018. Т.21. № 2. С. 62-71.

19. Пікалова А. Структурні складові англomовного дитячого поетичного дискурсу. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки»*. 2018. №15. С. 131-140.

20. Редька І.А. Англomовна віршована пастораль у ракурсі категорії емотивності: лінгвопоетична перспектива. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2016. Вип. 29. С. 196-208.

21. Редька І.А. Синестезійна образність поетичного тексту: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської жіночої поезії кінця ХІХ–початку ХХІ століття): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Київський національний лінгвістичний університет. Київ, 2009. 23 с.

22. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.
23. Семенець О.О. Синергетика поетичного слова. Кіровоград: Імекс ЛТД, 2004. 337 с.
24. Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка. Москва: АСТ, 2004. 221 с.
25. Солганик Г.Я. Стилистика текста: учебное пособие. Москва: Флинта, Наука, 2003. 256 с.
26. Суворова Т.М. Методика дослідження образності американських фольклорних балад. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2015. III (10). Issue: 47. С. 106-110.
27. Суворова Т.М. Система словесних образів американської фольклорної балади XVIII–XX століть: когнітивно-семіотичний та лінгвосинергетичний аспекти: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Херсонський державний університет. Херсон, 2016. 273 с.
28. Тарасова И.А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте : монография. Москва: Флинта 2012. 196 с.
29. Філіпчик О.Й. Синтаксичні засоби створення образу (на матеріалі сучасної американської поезії): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Одеський державний університет ім. І.І. Мечникова. Одеса, 2000. 16 с.
30. Цолін Д.В. Поетичний дискурс: синтаксичний аспект. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2015. Вип. 52. С. 269-273.
31. Чистякова О.С. Лінгвостилістичний аналіз художнього тексту. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2016. Вип. 60. С. 297-299
32. Beatles. The Beatles Anthology. Cassell & Co, 2000. 367 p.
33. Bell I. Once Upon a Time: The Lives of Bob Dylan. Mainstream Publishing, 2012. 590 p.

34. Dylan B. Blowin' in the wind. URL:
<https://www.bobdylan.com/songs/blowin-wind/>
35. Dylan B. Desolation Row. URL:
<https://www.bobdylan.com/songs/desolation-row/>
36. Dylan B. Highway 61 Revisited. URL:
<https://www.bobdylan.com/songs/highway-61-revisited/>
37. Kukhareno V.A. A Book of Practice in Stylistics. Vinnytsya: Nova Knyga, 2000. 160 p.
38. Walcott D. A Far Cry from Africa. URL:
<https://poets.org/poem/far-cry-africa>
39. Walcott D. Ebb. URL:
<https://kathleenjonesauthor.blogspot.com/2015/03/tuesday-poem-derek-walcott-ebb.html>
40. Walcott D. Elegy. URL: <https://kirstenjeannine-blog.tumblr.com/post/20396937643/our-hammock-swung-between-americas-we-miss-you>
41. Walcott D. Endings. URL:
<https://readalittlepoetry.wordpress.com/2017/03/18/endings-by-derek-walcott/>
42. Walcott D. Omeros. URL:
<https://www.poetryfoundation.org/poems/48317/omeros>
43. Walcott D. Saint Lucia's First Communication. URL:
https://books.google.com.ua/books?id=PbrqAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
44. Walcott D. The Sea Is History. URL: <https://poets.org/poem/sea-history>
45. Walcott D. To Norline. URL:
<http://mondaypoems.blogspot.com/2014/06/to-norline.html>
46. Walcott D. Volcano. URL: https://www.pwf.cz/rubriky/pwf-2011/authors/featuring/derek-walcott-three-poems_8271.html

ДОДАТКИ

Percy Bysshe Shelley « ODE TO HEAVEN»

CHORUS OF SPIRITS:

FIRST SPIRIT:

Palace-roof of cloudless nights!

Paradise of golden lights!

Deep, immeasurable, vast,

Which art now, and which wert then

Of the Present and the Past,

Of the eternal Where and When,

Presence-chamber, temple, home,

Ever-canopying dome,

Of acts and ages yet to come!

Glorious shapes have life in thee,

Earth, and all earth's company;

Living globes which ever throng

Thy deep chasms and wildernesses;

And green worlds that glide along;

And swift stars with flashing tresses;

And icy moons most cold and bright,

And mighty suns beyond the night,

Atoms of intensest light.

Even thy name is as a god,
Heaven! for thou art the abode
Of that Power which is the glass
Wherein man his nature sees.

Generations as they pass
Worship thee with bended knees.
Their unremaining gods and they

Like a river roll away:

Thou remainest such-alway!

SECOND SPIRIT:

Thou art but the mind's first chamber,
Round which its young fancies clamber,

Like weak insects in a cave,

Lighted up by stalactites;

But the portal of the grave,

Where a world of new delights

Will make thy best glories seem

But a dim and noonday gleam

From the shadow of a dream!

THIRD SPIRIT:

Peace! the abyss is wreathed with scorn

At your presumption, atom-born!

What is Heaven? and what are ye

Who its brief expanse inherit?

What are suns and spheres which flee

With the instinct of that Spirit

Of which ye are but a part?

Drops which Nature's mighty heart

Drives through thinnest veins! Depart!

What is Heaven? a globe of dew,

Filling in the morning new

Some eyed flower whose young leaves waken

On an unimagined world:

Constellated suns unshaken,

Orbits measureless, are furled

In that frail and fading sphere,

With ten millions gathered there,

To tremble, gleam, and disappear.

Endings

Derek Walcott

Things do not explode,
they fail, they fade,

as sunlight fades from the flesh,
as the foam drains quick in the sand,

even love's lightning flash
has no thunderous end,

it dies with the sound
of flowers fading like the flesh

from sweating pumice stone,
everything shapes this

till we are left
with the silence that surrounds Beethoven's head.

Додаток В

To Norline

Derek Walcott

This beach will remain empty
for more slate-coloured dawns
of lines the surf continually
erases with its sponge,

and someone else will come
from the still-sleeping house,
a coffee mug warming his palm
as my body once cupped yours,

to memorize this passage
of a salt-sipping tern,
like when some line on a page
is loved, and it's hard to turn.

Додаток Г

A Far Cry from Africa

Derek Walcott

A wind is ruffling the tawny pelt
 Of Africa. Kikuyu, quick as flies,
 Batten upon the bloodstreams of the veldt.
 Corpses are scattered through a paradise.
 Only the worm, colonel of carrion, cries:
 "Waste no compassion on these separate dead!"
 Statistics justify and scholars seize
 The salients of colonial policy.
 What is that to the white child hacked in bed?
 To savages, expendable as Jews?
 Threshed out by beaters, the long rushes break
 In a white dust of ibises whose cries
 Have wheeled since civilization's dawn
 From the parched river or beast-teeming plain.
 The violence of beast on beast is read
 As natural law, but upright man
 Seeks his divinity by inflicting pain.
 Delirious as these worried beasts, his wars
 Dance to the tightened carcass of a drum,
 While he calls courage still that native dread
 Of the white peace contracted by the dead.
 Again brutish necessity wipes its hands
 Upon the napkin of a dirty cause, again
 A waste of our compassion, as with Spain,
 The gorilla wrestles with the superman.
 I who am poisoned with the blood of both,
 Where shall I turn, divided to the vein?
 I who have cursed
 The drunken officer of British rule, how choose
 Between this Africa and the English tongue I love?
 Betray them both, or give back what they give?
 How can I face such slaughter and be cool?
 How can I turn from Africa and live?

The Sea Is History

Derek Walcott

Where are your monuments, your battles, martyrs?
Where is your tribal memory? Sirs,
in that grey vault. The sea. The sea
has locked them up. The sea is History.
First, there was the heaving oil,
heavy as chaos;
then, like a light at the end of a tunnel,
the lantern of a caravel,
and that was Genesis.
Then there were the packed cries,
the shit, the moaning:
Exodus.
Bone soldered by coral to bone,
mosaics
mantled by the benediction of the shark's shadow,
that was the Ark of the Covenant.
Then came from the plucked wires
of sunlight on the sea floor
the plangent harps of the Babylonian bondage,
as the white cowries clustered like manacles
on the drowned women,
and those were the ivory bracelets
of the Song of Solomon,
but the ocean kept turning blank pages
looking for History.
Then came the men with eyes heavy as anchors
who sank without tombs,
brigands who barbecued cattle,
leaving their charred ribs like palm leaves on the shore,
then the foaming, rabid maw
of the tidal wave swallowing Port Royal,
and that was Jonah,
but where is your Renaissance?
Sir, it is locked in them sea-sands
out there past the reef's moiling shelf,
where the men-o'-war floated down;
strop on these goggles, I'll guide you there myself.
It's all subtle and submarine,
through colonnades of coral,
past the gothic windows of sea-fans

to where the crusty grouper, onyx-eyed,
 blinks, weighted by its jewels, like a bald queen;
 and these groined caves with barnacles
 pitted like stone
 are our cathedrals,
 and the furnace before the hurricanes:
 Gomorrah. Bones ground by windmills
 into marl and cornmeal,
 and that was Lamentations—
 that was just Lamentations,
 it was not History;
 then came, like scum on the river's drying lip,
 the brown reeds of villages
 mantling and congealing into towns,
 and at evening, the midges' choirs,
 and above them, the spires
 lancing the side of God
 as His son set, and that was the New Testament.
 Then came the white sisters clapping
 to the waves' progress,
 and that was Emancipation—
 jubilation, O jubilation—
 vanishing swiftly
 as the sea's lace dries in the sun,
 but that was not History,
 that was only faith,
 and then each rock broke into its own nation;
 then came the synod of flies,
 then came the secretarial heron,
 then came the bullfrog bellowing for a vote,
 fireflies with bright ideas
 and bats like jetting ambassadors^{20:34}
 and the mantis, like khaki police,
 and the furred caterpillars of judges
 examining each case closely,
 and then in the dark ears of ferns
 and in the salt chuckle of rocks
 with their sea pools, there was the sound
 like a rumour without any echo
 of History, really beginning.

Додаток Е

Blowin' in the Wind

Bob Dylan

How many roads must a man walk down

Before you call him a man?

How many seas must a white dove sail

Before she sleeps in the sand?

Yes, how many times must the cannon balls fly

Before they're forever banned?

The answer my friend is blowin' in the wind

The answer is blowin' in the wind.

Yes, how many years can a mountain exist

Before it's washed to the sea?

Yes, how many years can some people exist

Before they're allowed to be free?

Yes, how many times can a man turn his head

Pretending he just doesn't see?

The answer my friend is blowin' in the wind

The answer is blowin' in the wind.

Yes, how many times must a man look up

Before he can really see the sky?

Yes, how many ears must one man have

Before he can hear people cry?

Yes, how many deaths will it take till he knows

That too many people have died?

The answer my friend is blowin' in the wind

The answer is blowin' in the wind.

ДОДАТОК Ж

Desolation Row
Bob Dylan
They're selling postcards of the hanging
They're painting the passports brown
The beauty parlor is filled with sailors
The circus is in town
Here comes the blind commissioner
They've got him in a trance
One hand is tied to the tight-rope walker
The other is in his pants
And the riot squad they're restless
They need somewhere to go
As Lady and I look out tonight
From Desolation Row

Cinderella, she seems so easy
"It takes one to know one," she smiles
And puts her hands in her back pockets
Bette Davis style
And in comes Romeo, he's moaning
"You Belong to Me I Believe"
And someone says, "You're in the wrong place my friend
You better leave"
And the only sound that's left
After the ambulances go
Is Cinderella sweeping up
On Desolation Row

Now the moon is almost hidden
The stars are beginning to hide
The fortune-telling lady
Has even taken all her things inside
All except for Cain and Abel
And the hunchback of Notre Dame
Everybody is making love
Or else expecting rain
And the Good Samaritan, he's dressing
He's getting ready for the show
He's going to the carnival tonight
On Desolation Row

Now Ophelia, she's 'neath the window
 For her I feel so afraid
 On her twenty-second birthday
 She already is an old maid
 To her, death is quite romantic
 She wears an iron vest
 Her profession's her religion
 Her sin is her lifelessness
 And though her eyes are fixed upon
 Noah's great rainbow
 She spends her time peeking
 Into Desolation Row

Einstein, disguised as Robin Hood
 With his memories in a trunk
 Passed this way an hour ago
 With his friend, a jealous monk
 He looked so immaculately frightful
 As he bummed a cigarette
 Then he went off sniffing drainpipes
 And reciting the alphabet
 Now you would not think to look at him
 But he was famous long ago
 For playing the electric violin
 On Desolation Row

Dr. Filth, he keeps his world
 Inside of a leather cup
 But all his sexless patients
 They're trying to blow it up
 Now his nurse, some local loser
 She's in charge of the cyanide hole
 And she also keeps the cards that read
 "Have Mercy on His Soul"
 They all play on pennywhistles
 You can hear them blow
 If you lean your head out far enough
 From Desolation Row

Across the street they've nailed the curtains
 They're getting ready for the feast
 The Phantom of the Opera
 A perfect image of a priest

They're spoonfeeding Casanova
 To get him to feel more assured
 Then they'll kill him with self-confidence
 After poisoning him with words
 And the Phantom's shouting to skinny girls
 "Get Outa Here If You Don't Know
 Casanova is just being punished for going
 To Desolation Row"

Now at midnight all the agents
 And the superhuman crew
 Come out and round up everyone
 That knows more than they do
 Then they bring them to the factory
 Where the heart-attack machine
 Is strapped across their shoulders
 And then the kerosene
 Is brought down from the castles
 By insurance men who go
 Check to see that nobody is escaping
 To Desolation Row

Praise be to Nero's Neptune
 The Titanic sails at dawn
 And everybody's shouting
 "Which Side Are You On?"
 And Ezra Pound and T. S. Eliot
 Fighting in the captain's tower^{20:35}
 While calypso singers laugh at them
 And fishermen hold flowers
 Between the windows of the sea
 Where lovely mermaids flow
 And nobody has to think too much
 About Desolation Row

Yes, I received your letter yesterday
 (About the time the doorknob broke)
 When you asked how I was doing
 Was that some kind of joke?
 All these people that you mention
 Yes, I know them, they're quite lame
 I had to rearrange their faces
 And give them all another name
 Right now I can't read too good

Don't send me no more letters no
Not unless you mail them