

**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**

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНОГО**  
**ПОТЕНЦІАЛУ ХУДОЖНЬО МАРКОВАНИХ ЛЕКСИЧНИХ**  
**ОДИНИЦЬ В АНГЛІЙСЬКОМОВНІЙ ПОЕЗІЇ**

**Кваліфікаційна робота (проект)**

на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконала: студентка 202М групи  
Спеціальності 035.041 Філологія  
(германські мови та літератури  
(переклад включно)) перша – англійська  
Освітньо-професійної програми  
«Філологія (германські мови та  
літератури (переклад включно)),  
перша – англійська»

Шульженко Ганна Дмитрівна

Керівник: канд. філол. н., Поторій Наталія  
Володимирівна

Рецензент: нач. центру міжнародного  
співробітництва Херсонської Торгово-  
промислової палати

Пономаренко Лариса Валентинівна

Херсон – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1.Теоретичні засади дослідження.....</b>	<b>7</b>
1.1. Поняття та особливості художньо маркованих лексичних одиниць.....	7
1.2. Конотативне та денотативне значення лексичних одиниць як об’єкт лінгвостилістичного дослідження .....	15
1.3. Конотація і денотація в поетичному тексті.....	22
<b>РОЗДІЛ 2. Специфіка художньо маркованих лексичних одиниць в англійськомовній поезії.....</b>	<b>27</b>
2.1. Роль лексичних одиниць у відтворенні поетичного стилю англійськомовних авторів .....	27
2.2. Контекстна реалізація семантико-стилістичного ресурсу художньо маркованих одиниць у поетичному мовленні.....	37
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>48</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>50</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>56</b>

## ВСТУП

Дослідження змісту мовної одиниці як елемента художньої форми є одним із актуальних завдань сучасної лінгвостилістики. Саме стилістичні дослідження в області семантики дозволяють зазирнути вглиб змістовної структури слова, розкрити багатовимірність, діапазон його смислових можливостей. До компетенції лінгвостилістики входить вивчення тих компонентів змістовної структури слова, які дозволяють висловити своє ставлення до дійсності. Компоненти семантичної структури слова, що несуть, крім предметно-логічного контенту, додаткову інформацію про ставлення суб'єкта до явища дійсності, визначаються багатьма лінгвістами як конотація, актуалізує в промові додаткову стилістичну інформацію і тим самим сприяє створенню експресивності художнього тексту.

У наш час лінгвістика тексту досягла значних успіхів у пізнанні законів побудови тексту. Вивчення поетичного тексту полягає у дослідженні цілого комплексу лінгвістичних питань, що дозволяють розкрити закони текстотворення з найбільшою повнотою і ясністю.

У зв'язку зі зростанням інтересу до проблеми тексту особливого розвитку отримують дослідження мовних аспектів стилістичного функціонування різних компонентів тексту, різних одиниць, що пов'язано з проявом додаткового характеру їх стильових властивостей.

Вивчення конотативного аспекту семантичної структури слів представляється важливим для мовностилістичних досліджень у зв'язку з тим, що в процесі актуалізації в тексті лексичні одиниці стають носіями стилістичної функції, естетичної (художньої) в широкому сенсі, що включає експресивну. Оскільки її виконання визначається контекстом, мінливість останнього обумовлює практично необмежену варіативність художніх можливостей всіх мовних елементів. При цьому конотації, нашаровуються на актуалізовану мовну одиницю, розширюють, підкреслюють її експресивну значущість.

Однією з особливостей художнього тексту є те, що в ньому інформація передається стилістично маркованими лексичними одиницями.

Механізм актуалізації стилістичної (експресивно-емоційно-оцінної) інформації представляє для нас особливий інтерес, в зв'язку з тим, що автор, передаючи тим чи іншим способом додаткову інформацію слова, має за мету певним чином вплинути на одержувача даної інформації.

Дослідження маркованої лексики має досить тривалу історію, проте продовжує носити в значній мірі розрізнений і дискусійний характер. Термінологічно нечіткими залишаються трактування як узагальнюючого поняття маркування, так і його окремих складових. Тож, **актуальність** дослідження диктується, перш за все, загальнонауковим інтересом до проблем структурно-семантичної організації лексичної системи мови в цілому і маркованої підсистеми художніх текстів.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Кваліфікаційне дослідження виконано у контексті наукової теми кафедри «Вплив лінгвальних та екстралінгвальних чинників на формування фахівця з іноземних мов у сучасному мультикультурному просторі» (номер держреєстрації 0117U003763).

**Об'єктом** дослідження є художньо марковані лексичні одиниці.

**Предметом** дослідження виступає семантико-стилістичний потенціал художньо маркованих одиниць в англійськомовній поезії.

**Метою** дослідження є визначення специфіки функціонування маркованих одиниць на матеріалі британських і американських поетичних творів.

Для досягнення мети нашого дослідження необхідно вирішити низку **завдань**:

- визначити поняття маркованих лексичних одиниць;

- розглянути конотативне і денотативне значення лексичних одиниць як об'єкту лінгвістичного дослідження;
- дослідити роль лексичних одиниць у відтворенні поетичного стилю англійськомовних авторів;
- розкрити контекстну реалізацію семантико-стилістичного ресурсу художньо маркованих одиниць у поетичному мовленні.

Вибір методів дослідження зумовлено міждисциплінарним характером досліджуваного явища. Основними *методами дослідження* є семантико-стилістичний метод, метод аналізу конотативної структури слова, що дають можливість проникнути вглиб семантичної структури лексичних одиниць і тим самим простежити процес їх стилістичної актуалізації для встановлення механізму створення експресивності тексту, концептуальний та функціональний аналіз.

**Наукова новизна** полягає в тому, що в ній вперше здійснено єдиний підхід до аналізу стилістично маркованої лексики англійськомовних поетичних творів за допомогою вивчення структури компонентів конотативного аспекту семантичної структури слів, актуалізація яких в певних контекстних умовах веде до створення його експресивності.

Як **матеріалдослідження** нами були використані віршовані твори П.Б. Шеллі, Дж. Мілтона, Є. Каммінгс, Р. Фрост, М. Енджелу та А. Теннісон.

**Практичне значення** роботи визначається можливістю теоретичного і практичного використання її матеріалів і висновків у відповідних розділах вузівських курсів лексикології, стилістики. Основні положення цієї роботи можуть зробити певний внесок як в теорію інтерпретації художнього тексту, так і можуть бути використані в практиці викладання мови на старших курсах вищих навчальних закладів, на практичних та семінарських заняттях, в спецкурсах. Отримані дані, що стосуються подальшої розробки теорії значення

слова, можуть слугувати матеріалом для написання дипломних і курсових робіт з лексикології, стилістики, лексикографії.

**Апробація результатів роботи.** Результати дослідження було обговорено на засіданнях кафедри англійської філології та світової літератури імені професора Олега Мішукова Херсонського державного університету під час попереднього захисту.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1 Поняття та особливості художньо маркованих лексичних одиниць

Художній текст – це те, що виникає з специфічного (егоцентричного) внутрішнього стану художника, душевне чуттєво-понятійне осягнення світу в формі мовного висловлювання [1, с. 120]. Загальновідомо, що характерною рисою художнього мовлення є те, що крім комунікативної, читацької, фатичної й інших функцій, вона виконує функцію естетичну, що включає експресивну. Виконання естетичної функції означає образне уявлення дійсності, пропущене через індивідуальну свідомість, з позиції конкретного адресанта, що сприймає дійсність. У зв'язку з цим цілий текст в межах художнього мовлення (художній твір) поза суб'єктом не існує і завжди являє собою конкретну реалізацію індивідуальної мовної системи автора.

Художньому мовленню властива орієнтованість на реципієнта при впливі на читача безумовно істотною виявляється експресивність висловлювання. Володіючи підвищеною чутливістю до мовної форми, письменник передає фрагменти розмовних ситуацій в художньому тексті, використовуючи найбільш типові риси живої англійської розмовної мови для створення експресії і настрою. Експресивна стратегія автора, яка відображає художній задум і спрямована на те, щоб створювати вплив на естетичні почуття, свідомість, поведінку реципієнта, регулює використання різних мовних засобів.

Таким чином, автор передає індивідуально-оцінне ставлення до предмету думки, створює експресивність, або експресивно-стилістичну тональність, властиву художнім текстам [34, с.1-9]. Це явище вербально об'єктивується за допомогою різноманітних мовних форм (фонетичних, лексичних, морфологічних, синтаксичних тощо), а також за допомогою спеціальних стилістичних засобів.

Однією з відмінних рис мови художньої літератури є використання в особливій, художній функції мовних засобів, що мають різне стильове забарвлення, в тому числі і що знаходяться за межами літературної мови. Для передачі свого задуму творці літературних художніх творів серед різноманітних мовних форм і прийомів використовують стилістично марковані і стилістично немарковані засоби, які відіграють важливу роль у створенні експресивності тексту. Різні за стилістичною суттю, стилістично марковані і стилістично немарковані засоби грають в мові художнього твору схожу роль. Вони стають носіями однієї і тієї ж функції – функції повідомлення стилістичної, додаткової до предметно-логічної інформації про предмет, яка дуже суттєва для автора [1, с.38]. Використання діалектної лексики, застарілих слів, просторіччя, різного виду запозичень служить важливим засобом створення колориту епохи, місця, середовища, робить мову героїв і персонажів твору яскравою, індивідуалізує їхні характери. Введення в текст художнього твору перерахованих груп лексики обумовлено, як правило, ідейно-художніми завданнями твору [10, с. 31-42].

Марковані слова традиційно відносять до поетичної лексики чи художніх засобів, які належать відповідному розряду так званих *-ізмів*: *діалектизми, неологізми, архаїзми, тощо* [19, 25 с.].

Виокремлюючи поняття маркованої лексики, її зазвичай описують термінами *стилістично маркована лексика, стилістично забарвлена лексика*. Але поняття *маркована лексика* набагато ширше, ніж просто *стилістично маркована лексика*. Марковані лексеми містять додаткову супровідну, інформацію про часову віднесеність, емоційно-експресивне забарвлення, функціонально-стильове використання або сферу вживання [19, с. 25].

У нашій кваліфікаційній роботі термін *маркована лексика* вживається для позначення двох груп лексичних одиниць: тих, що



функціонують у поетичних творах англійської мови, та тих, що мають у своєму лексичному значенні конотативний компонент [25].

У працях з мовознавства наводяться кілька принципів класифікації й характеристики маркованих лексичних одиниць (С.А. Бузько [8], І. В. Посвалюк [31], І.С. Бахов [4] тощо). Узагальнюючи лінгвістичні погляди, можна виокремити наступні групи маркованих слів:

- 1) за наявністю емоційно-експресивного забарвлення та належністю до певних функціональних стилів – стилістично марковані;
- 2) з точки зору історичної перспективи – *хронологічно* марковані ;
- 3) з погляду територіальної обмеженості – територіально марковані
- 4) за віднесеністю лексичного запасу користувачів до певних соціальних груп – *соціально* марковані; [18, с.8].

Специфіка лексики, котра протиставлена нейтральному фону, може визначатися особливою складністю семантики слів, пов'язаної з тим, що в змісті слова крім об'єктивно-змістовного значення містяться конотативні компоненти, які мають суб'єктивний характер. У них відбивається емоційне, оцінне ставлення людей до тих явищ, які позначені словом. Такі слова виконують в мові та мовленні особливу експресивну функцію. За словами Т. Г. Винокур, експресивна функція орієнтована на вираження суб'єктивних аспектів сприйняття людиною реального світу [11, с. 43]. Саме функціональна своєрідність і визначає наявність в словах конотативної семантики.

У цілому слова конотативно- і стилістично-марковані складають близько 10% загальнолітературного словникового фонду, вони не досить поширені і відносяться до периферійних шарів лексичної системи. Проте роль такої лексики дуже важлива, без неї не може обійтися жодна мова. Це необхідні засоби вдосконалення і гнучкості мовної культури, засоби,

за допомогою яких в об'єктивну інформацію, відображену за допомогою слів, вривається суб'єктивний людський фактор [11, с. 46].

Загалом марковану лексику можна характеризувати як вторинні лексичні засоби, синонімічно співвіднесені з нейтральним фондом. Більшість маркованих слів пов'язані з нейтральними словами своєрідними приватними опозиціями.

Маркований елемент таких опозицій завжди інформативно багатший за нейтральне найменування. У той самий час додаткова інформація, пов'язана з маркованим словом може бути двох типів. По-перше, вона може бути чисто зовнішньою, такою, що маркує не значення слова, а саме слово як одиницю словникового складу. По-друге, найчастіше маркована інформація входить до змісту лексичного значення як особливий конотативний компонент [40, с. 129-154].

У зв'язку з цим і прийнято розмежовувати в сфері функціонально-маркованої лексики два типи слів: конотативну лексику і лексику власне стилістично-марковану, хоча практично у багатьох випадках обидва типи маркування можуть поєднуватися в одних і тих самих словах.

Конотативний компонент – це частина системного лексичного значення слова, яка доповнює його основний понятійний зміст смислами, в яких відображені соціально-психологічні оцінки і асоціації відповідних явищ. За своєю структурою конотативний компонент дуже складний, чим і пояснюється те, що він досі не має в мовознавстві однозначного визначення, хоча конотативна лексика привертає останнім часом увагу багатьох дослідників (Й.А. Стернин [38], Н.О. Лук'янова [23], І.Є. Герасименко [12], В.К. Харченко [43] тощо.). Узагальнюючи концепції різних авторів, узагальнюючи їх, ми вважаємо за можливе розглянути в якості компонентів конотації такі явища як експресивність, емоційність, оцінність і образність.

Стилістична маркованість слова відрізняється від конотативної тим, що має зовнішній характер. Вона не включається в зміст слова, а як би приписується самому слову як факту мови. Змістовно стилістичну маркованість можна розглянути як додаткову інформацію про доречність, допустимість, оптимальність слова в певних умовах спілкування, про його схильність до певного функціонального стилю [22, с. 67].

Основний фактор, що розмежовує стилі мовлення (відповідно і стилістичне маркування лексики), – це форма мови: письмова та усна. Умови і цілі усного та письмового спілкування істотно різні, і в рамках цих типів мовлення виробляються специфічні засоби, що несуть на собі печать того чи іншого стилю [8, с. 110-124].

У словниках маркування слів, тяжіють до стилів писемного мовлення, надаються за допомогою ряду відміток: книжкове, офіційне, високе, поетичне тощо.

Вживання в мові маркованої лексики визначається багатьма факторами. Зазначимо деякі з них.

1. *Форма мови: усна або письмова.* В цілому ширше представлена маркована лексика в усній формі мови, тому що в ній людина виявляє себе більш безпосередньо і повно, не тільки інтелектуально, а й емоційно. Тому саме в усному мовленні типові скорочені (розмовні) найменування, слова емоційно забарвлені. Отже, актуальним є дослідження саме письмової форми, а адже вона не в такій мірі досліджена, як розмовна.

2. *Характер мови: нейтральне повідомлення або емоційно забарвлене висловлювання.* У другому випадку ми не можемо обійтися без засобів вираження нашого стану, нашого ставлення до предмету повідомлення.

3. *Соціальні характеристики учасників мови: вік, ступінь культури, освіченість, вихованість*

4. *Сфера спілкування*: офіційна і неофіційна. Навіть в усному мовленні вживаність слів неоднакова; в залежності від обставин ми допускаємо (або не допускаємо) вживання маркованої лексики [15, с. 74].

Максимально корисним і доцільним при дослідженні цієї проблеми є аналіз конкретних функцій експресивно стилістичної лексики в конкретних текстових умовах. В роботі ми розглядаємо марковані лексичні одиниці в поетичному тексті.

Марковані лексичні одиниці в поетичному тексті часто називають *поетизмами*. При розгляді поетизмів часто не диференціюються два підходи: функціонально-стилістичний і експресивно-стилістичний, хоча для стилістики будь-якої мови важливо з'ясувати, яка емоційно-естетична цінність вживаної одиниці, тобто чи є слово пишномовно-урочистим або ж, навпаки, грубим, що не є рекомендованим до використання. З точки зору функціонально-стилістичного підходу, поетизми (поетична лексика) – це слова, що зустрічаються виключно в поезії. З точки зору емоційно-естетичної цінності слів (експресивно-стилістичний підхід), поетизми – це розряд експресивної, стилістично маркованої лексики, тобто лексики, в якій стилістичне значення домінує над лексичним. Під стилістичним значенням розуміється емоційне, оцінне і експресивно-образне значення слова. У поетизмах, які зустрічаються в поезії нового часу, зазвичай поєднуються їх приналежність до поетичної мови і їх експресивність, піднесеність, емоційність; слова, сфера вживання яких обмежена поезією, є експресивними, стилістично значущими [14, с. 5].

Т. Б. Бараннікова вважає, що специфіка семантики стилістично маркованих лексичних одиниць полягає в поєднанні в їх лексичному значенні предметно-логічного і експресивного начала. Експресивність цієї групи лексики обумовлюється її функціонально-стилістичною приналежністю. Функціонально-стилістичний компонент конотації

стилістично маркованих лексичних одиниць, будучи складовою частиною плану змісту слова, пов'язаний з дією внутрішньосемного фактора, який є результатом прецедентів вживання слова, інкорпорує в план змісту слова деякі внутрішньомовні риси. При актуалізації фіксованого функціонально-стилістичного і напівфіксованих компонентів конотації експресивне начало стилістично маркованих лексичних одиниць висувається на перший план і тим самим різко підвищує вражаючу силу літературно-художнього мовлення [6, с. 25-31].

В.М. Телія, розглядаючи проблему взаємозв'язку конотацій і стилістичного маркування, позиціонує конотацію як особливий макроелемент значення номінативних одиниць, який виражає емотивне ставлення суб'єкта мовлення до позначуваного. Це відношення, за словами автора, може об'єднувати емотивно-оцінну модальність, стилістичну маркованість в найширшому сенсі і власне експресивне забарвлення. [41, с. 17]. Стилістиці найкраще пасує розуміння конотації, запропоноване Л. Ельмслева щодо якого стилістичне значення мовного знака – це конотативне значення, чийм означуванним виступає даний знак як єдність денотативного значення і денотативного означуваного [16, с. 44].

Стилістична маркованість лексичних одиниць, очевидно, тісно пов'язана з конотативною структурою їх значення. Адже якщо використовується вираз з номінативним або описовим значенням, у реципієнта активізується не тільки понятійний зміст, який пов'язаний з формою слова, а й цілий ряд інших смислових асоціацій. В такому випадку такий асоціативний ряд має відношення до конотації.

Узгодженість конотації і стилю в більшості випадків позначається предметно, при цьому відношення між даними мовними явищами залежить, перш за все, від визначення конотації. Якщо конотація є свого роду обмеженням вживання і в той же час варіацією включення мовної одиниці в мовну систему, то стиль утворює підгрупу

конотації. Стилiстична конотація при цьому є способом впровадження мовної одиниці в стилістичну підсистему. У контексті ситуативного вживання конотація є свого роду проявом когнітивної оцінки на мовному рівні. Для вербального вираження оцінки автор вправі вибрати відповідний для певної мовної ситуації стилістичний варіант [23, с. 620-629].

Таким чином, конотація тісно пов'язана зі стилістичним маркуванням – вона виражає емотивне ставлення суб'єкта мовлення до позначуваного. У ній поєднується стилістична маркованість, емотивно-оцінна модальність і власне експресивне забарвлення. Стилiстична маркованість лексичних одиниць виходить з конотативної структури їх значень.

## 1.2. Конотативне та денотативне значення лексичних одиниць як об'єкт лінгвостилістичного дослідження

Поняття *конотація* використовується в різних напрямках філологічної науки, таких, як семантика, стилістика, інтертекстуальність, теорія виразності. У тому чи іншому вигляді, конотація присутня в дослідженнях літературних і рекламних текстів, політичних дискурсів, наративних психологічних дослідженнях, дослідженнях міфологем і архетипів людської свідомості тощо.

Спочатку терміни *конотація* і *денотація* виникли в логіці і належали до імені. Ім'я денотує об'єкт або клас об'єктів і в той же час конотує атрибути і якості цих об'єктів. Денотація співвідноситься з обсягом поняття. Так, поняття *dog* денотує сімейство котячих і кожен конкретну тварину, яку можна віднести до сімейства котячих. Конотація співвідноситься зі змістом поняття. Те ж поняття *dog* конотує ті якості, які характерні для представників сімейства собачих [32, с. 436].

Подібне розуміння терміну конотація використовується в лексичній семантиці. Конотацією вважаються нестійкі, але при цьому не завжди істотні, ознаки поняття, які формують оцінку предмета або явища [32, с. 440].

Поняття *денотація* і *конотація* знайшли своє застосування в лінгвістичній стилістиці. Лінгвістична стилістика представляє собою розділ лінгвістики, що вивчає стилі. Предметом дослідження цього напрямку також є парадигматичний (у рамках мовної системи) і синтагматичний (у рамках мовної комунікації) аспекти оціночних властивостей одиниць мови. У деяких випадках звукова форма чи зміст слова обмежують її вживання певного стилю, надаючи йому певне супутнє значення, тобто конотацію.

Денотація є лексичним значенням слова. Конотація – значення сугестивне, символічне, яке має на увазі. Так наприклад, лексичне

значення слів *tiger* або *eagle* – це відповідні тварини. Однак конотативне значення – сила, міць. Аналогічну конотацію має слово *lion*, однак у цього слова є і ще одне конотативне значення – воно символізує Британську імперію.

А.П. Чудінов визначає конотацію в лінгвістиці як периферійний компонент семантики слова [44, с. 38–53].

Своєрідні визначення конотації надає Л.М. Попов, який вважає, що конотація – це залишок, якесть вільне місце в знаковій системі, деяка її незавершеність, яка повинна бути заповнена особистісним змістом [29, с. 36]. На думку М.А. Тульової, це сенс (або намір) або утримання відповідного поняття на відміну від денотації будь-якого слова, тобто розширення обсягу поняття, де охоплюється вся сукупність об'єктів [42, с.68].

Л.М. Йорданська стверджує, що конотація, в зв'язку з її активним впливом на формування асоціативно-образного змісту лексичних одиниць, створює певні складності при дослідженні тексту. [17, с. 191]. Труднощі виникають уже в дефініції самого поняття конотація. У наш час відзначається деяка його дифузність, що пов'язана з фактом існування двох основних підходів до цього явища. Так, з одного боку, конотацію розглядають як повноправну складову семантики слова (В.М. Телія, І.В. Арнольд, Н.Г. Баришнікова, Р. О. Будагов, В. Н. Комісаров, В. І. Шаховський тощо). З іншого боку, конотацію визначають як другорядне значення (В.І. Говердовский, М.Г. Комлев, Н.О. Лук'янова, Й.А. Стернин тощо). Але при цьому практично всі дослідники сходяться на думці, що конотація – це явище, що включає в себе мовні дані, які не залежать від людини, але допомагають їй аналізувати і класифікувати повідомлення і різного роду фонові асоціації, пов'язані з почуттями, емоціями, що виникають у рецептора в процесі комунікації. Отже, причиною використання конотативних значень в тексті є необхідність акцентування особистісно важливих для



самого автора особливостей описуваних подій і характеристик дійових осіб.

Виявлення конотації в тексті стає однією з основних проблем, яку необхідно вирішити лінгвісту при роботі з художнім текстом через складність розуміння емоційного, стилістичного і інших відтінків значення слова, які складають конотацію. Не випадково тому багато дослідників-перекладознавців проводили спроби сформуванню універсальної схеми для розмежування лексичного значення і конотації. Прикладом тому може послужити тест, розроблений Л.М. Йорданської і І.О. Мельчук [17], що пропонує алгоритм зіставлення значень лексем відповідно до їх функціонального навантаження. Проте, цей тест, поряд з іншими подібними тестами, не можна назвати універсальним і абсолютно надійним. Існують лексеми, в яких подібні тести не можуть виявити присутні в них конотації.

Наразі, у зв'язку з відсутністю універсального способу виявлення конотативних значень, лінгвіст в процесі роботи над текстом здатний розпізнати конотацію, лише комбінуючи експериментальні методи з власною інтуїцією.

Короткий огляд використання поняття конотації в різних областях лінгвістики і філології переконує в тому, що у всіх випадках мова йде про один і той самий мисленнево-мовний механізм. Конотація поширюється на мову і її рівні, на відносини всередині тексту і між текстами. Можна вважати, що конотація є невід'ємним пристроєм мовної системи і її функціонування в соціумі, тобто являє собою лінгвістичну універсалью [17].

Конотативна інформація може бути переведена в денотативну і денотативна – в конотативну. Питання в тому, наскільки це положення всеосяжне.

Конотацію складно розглядати поза когнітивним аспектом лінгвістики. Сучасна лінгвістика характеризується інтеграційними

тенденціями в пізнанні світу, лінгвокреативністю, синтезом когніції і комунікації, множинністю парадигм [21, с. 54].

У процесі сприйняття мови, людина співвідносить сприймається образ з його власною індивідуальною картиною світу. В рамках цієї картини світу існують певні взаємопов'язані між собою семантичні поля. У цих семантичних полях поняття мають взаємозв'язок один з одним. Поняття, пов'язані між собою безпосередньо можуть активізуватися несвідомо, інтуїтивно [28].

Г.І. Берестнев, зіставляючи когнітивні і оціночні аспекти конотації, приходять до висновку, що конотація – це, перш за все, явище когнітивного порядку, а оцінка лише завершує когнітивне освоєння світу [7, с. 37-65].

Н.М. Пахомова підкреслює, що в рамках когнітивної лінгвістики конотація виявляється одним з найважливіших ділянок мовної діяльності людини, що відбиває концептуалізацію суб'єктивної сфери дійсності і виражає її за допомогою різнорівневих мовних одиниць, насамперед лексичних і синтаксичних в структурі того чи іншого дискурсу (тексту) [26, с. 4].

У трактуванні поняття *конотація* найбільш важливим моментом відображення суб'єктивної (конотативної) сфери діяльності людини є характеристика людського сприйняття дійсності, при цьому мається на увазі неоднорідний конотативний компонент, а простір, утворений сукупністю різних конотативних значень. Когнітивні ознаки, що утворюють зміст концепту, відображають ті чи інші сторони явищ реальної дійсності.

Конотація – це когнітивний феномен, що виявляється на рівні слова, дискурсу і тексту, як його фіксованою репрезентацією. У той самий час конотація може функціонувати як в індивідуальній, так і в суспільній свідомості, таким чином, комбінуючи ці два аспекти, ми можемо виділити 6 рівнів конотації. Як різновид конотації виділяють

фразеологізм як засіб конотативного втілення національно-культурної специфіки, і метафору, механізм якої, на думку М. Блека, полягає в тому, що до головного суб'єкта додається система асоційованих імплікацій, пов'язаних з допоміжним суб'єктом [51, с. 348-356].

Є.М. Сторожева виділяє 3 основних напрямки вивчення конотації:

1. Семіотичний напрямок – конотація розглядається як зміст денотативної семантики за вирахуванням з тексту денотата.

2. Психолінгвістичний напрямок – схожий з розглянутою нами раніше парадигмою когнітивної лінгвістики, пов'язаний з асоціативною і емоційною організацією мовлення.

3. Власне лінгвістичний напрям, який підрозділяється на наступні підходи:

- стилістичний, що визначає експресивні, стилістичні та оціночні додаткові значення;

- прагматичний, що фіксує ставлення мовця до того, про що йдеться;

- лексикологічний, що вивчає способи і види створення таких додаткових значень мовного вираження, які надають їм експресивність;

- культурологічний, при якому конотація розглядається як семантична частка значення, яка доповнює відомості щодо об'єктивно існуючої реальності відомостями про її національну специфіку [39, с.113-118]

Таким чином, конотація є узагальнюючим терміном для цілого ряду мовних явищ. Найбільш загальне значення поняття конотація – це будь-яка додаткова інформація в значенні слова, пов'язана з його функціонуванням.

У науковій літературі є двояке осмислення денотації. По-перше, денотація трактується вузько – як частина лексичного значення, спрямована на відображення тільки конкретних об'єктів, яка на протилежності сигніфікату, має логіко-понятійний характер. Таким чином,

лексичне значення слова підрозділяється на денотативний і сигніфікативний макрокомпоненти, які виділяють в своєму складі мікрокомпоненти – семи. Денотатом знаку називається клас охоплених їм фактів, а сигніфікатом – загальні ознаки всіх фактів цього класу. До них додають також внутрішню форму слова (ознака, що стала основою найменування). Сигніфікативна сторона лексичного значення слова є його ядром. [35, с.54].

У концепції М.М. Копиленко і З.Д. Попової зафіксовано розуміння денотата як реалії зовнішнього світу, відображеної і закріпленої мисленням в значенні слова – реалії, які не мають мовного позначення, не є денотатами, оскільки вони не стали предметом мислення і не мають знаку в мові [30].

Таким чином, друга точка зору на денотацію має на увазі широке розуміння її як сфери знання, яка орієнтована на об'єктивне відображення навколишньої дійсності, в той час як конотація керується позицією мовця і комунікативною ситуацією, що можна розцінювати як суб'єктивний підхід до відображення дійсності. За таким розумінням денотація поєднується з логіко-предметною частиною значення, і в сферу денотата входять конкретні, реально існуючі об'єкти, уявлення, а також поняття про властивості, якості, стани. Іншими словами, в такому трактуванні денотат вміщає не тільки фізичні конкретно-чуттєві феномени, але і так звані ідеальні предмети – поняття про реально існуючі зв'язки і відносини матеріального світу. Слід вказати на специфічність денотатів слів, що позначають персонажів творів народної творчості, міфічних істот, соціально значущих явищ тощо [5, с. 232-236].

Наведені дані дозволяють зробити висновок, що денотативний макрокомпонент лексичного значення на противагу конотативній є основним для більшості слів і являє собою понятійне ядро значення, тобто об'єктивний компонент сенсу, абстрагований від стилістичних,

прагматичних, модальних, емоційних і інших відтінків, предметно-понятійну або чисто понятійну інформацію, пов'язану з відображенням об'єктивної або суб'єктивної позамовної дійсності.

У зв'язку з цим можна констатувати, що специфіка конотативної частини лексичного значення щодо денотативної (існування якої забезпечується наявністю конкретного предмета позамовної дійсності) міститься в її суб'єктивній мовній природі, а також в приналежності до виключно розумової сфери, залежно від особливостей системи мови, традицій вживання слова, суб'єктивних факторів. Конотація як фактор суб'єкта мовлення, включений в значення, протиставляється об'єктивному змісту мовних одиниць. Суб'єктивність конотації проявляється також у можливості неоднозначної інтерпретації ознак предметів реальної дійсності, які названі одним і тим же ім'ям [5].

Конотація і денотація тісно пов'язані одна з одною, вони взаємовизначаючі. Їх взаємозв'язок обумовлюється смисловою єдністю і принциповою рівноправністю, на думку М. М. Кожиної, понятійно-логічне і конотативне (в широкому сенсі) в мовній одиниці є рівноправними з точки зору мови як дійсної свідомості, складаючи єдність в її смисловій структурі [ 20, с. 17].

Конотація представляється мовною універсалією, форми прояву якої залежать від типу значущих одиниць, від правил їх комбінаторики і принципів організації тексту, а зміст – від типу ставлення до позначуваного (оціночного, емотивного, стилістичного), а також від культурно-національного світобачення людей, які розмовляють цією мовою. Зміст конотації виражається інтерпретацією позначуваного в межах культурно-аксіологічних категорій, прагматичних аспектів, психолінгвістичного розуміння. Конотація співвідноситься з побутовим досвідом, культурно-національною свідомістю мовців, з їх світобачення та висловлює ціннісне (раціональне чи емоційне за характером оцінки) ставлення мовця до позначуваного [36, с. 132].

Отже, визначення понять конотація і денотація є досить неоднозначними. Конотація розглядається як додаткова інформація в значенні слова, пов'язана з його функціонуванням, а денотація як частина лексичного значення, спрямована на відображення тільки конкретних об'єктів, на противагу сигніфікату, має логіко-понятійний характер.

### **1.3. Конотація і денотація в поетичному тексті**

На думку М. С. Степанова, поетичний текст має всі властивості знаку, і, отже, повинен розглядатися як поетичний знак [37]. У сукупності своїх семіотичних якостей поетичний знак протистоїть мовному знаку, оскільки принципи денотативної і конотативної семантики в поетичному тексті і в мовному знакові не збігаються, протилежні один одному. Те, що є денотативним в мовному знаку, в поетичному тексті буде конотативним, в свою чергу, те, що конотативне в мовному знаку – денотативне в поезії [37, с. 110]. Реальний контекст – конотативний в поетичному символі, віртуальний (подібний) контекст – денотативний. У мовному знаку денотат – реальний, конотат – віртуальний. При взаємному протистоянні і взаємному переході поетичного і мовного знаків не змінюються семіотичні функції денотата і конотата. Денотат виконує структурну функцію в знаку, а конотат – мотивуючу. Знак, в його діяльній поданні, завжди мотивований конотатом [37, с. 111-117].

Конотативна семантика поетичного тексту визначається, головним чином, використанням тропів. Метафора має абсолютно незвичайні властивості в порівнянні з іншими тропами. Літературознавці, лінгвісти, вбачають в метафорі магію, чаклунство. Метафору розглядають з точки зору когнітивної психології, тому що вона впливає на свідомість. Метафору розглядають з точки зору філософської категорії.

На думку М.П. Антип'єва, вона відразу заражає несподіванкою, парадоксом. Мертве перетворює в живе, живе в мертве. І відразу пропонує своє бачення без всяких логічних умовиводів [2, с.119-128].

У роботах Н.Д. Арутюнової метафора розглядається як спосіб створення лексики невидимих світів, що відображає духовне начало, внутрішнє життя людини. Зокрема, при вираженні емоцій за допомогою природних явищ (води, вогню, вітру), на її думку, виникає якийсь зведений образ почуттів, що виявляються в наборі спірних з точки зору логіки предметного світу предикатів, створюється підлеглий особливій логіці світ душі [3, с. 5-17].

У художньому, особливо поетичному тексті, використовуються такі типи метафор, які не завжди можна зустріти в повсякденній мові.

1) Різка метафора – це виражена метафора, що має яскраві, незвичайні конотативні значення. Різка метафора створює враження своєю образністю.

2) Метафора-формула являє собою стійкий вираз, який має певний, стереотипний сенс і стійку конотацію. Не перетворюється в нефігуральну конструкцію.

3) Реалізована метафора припускає оперування метафоричним виразом без урахування його фігурального характеру, тобто так, як якщо б метафора мала пряме значення. результат реалізації метафори часто буває комічним.

4) Розгорнута метафора – це метафора, яка послідовно розгортається протягом всього твору або епізоду, або речення, де проводяться паралелі між елементами семантичного поля.

Залежно від типу перенесення конотативного значення, метафори поділяються на діафори і епіфори.

1) Діафорична метафора. У діафори присутній рух через ті чи інші елементи реального чи вигаданого досвіду. У діафори присутні 2 частини, які не мають видимого зв'язку одна з одною, але при цьому,

поєднуючись, дають новий сенс. Принцип діяфори застосовується в японських хокку. Як правило, діяфори є групою елементів без предикації.

2) Епіфорична метафора ґрунтується на звичному значенні слова, а потім відносить це слово до чогось знайомого, таким чином надаючи слову певне конотативне значення. У епіфорі порівняння може бути виражено як прямо, так і алегорично [33, с. 74-79].

За способом реалізації принципу зіставлення метафори підрозділяються на:

1) Метафори-загадки. У цих метафорах описуваний об'єкт заміщається іншим об'єктом, мають подібні властивості, а конотацію вгадує читач. При цьому далеко не завжди контекст дається в тій же фразі або навіть в тому ж тексті. Іноді текст може містити алюзію, відсилання до інших літературних творів. Іноді для розуміння конотації необхідне знання контексту епохи твору.

2) Метафори-епітети, в яких конотація надається за допомогою наділення одного об'єкта властивостями іншого об'єкта. Метафори-епітети можуть бути побудовані на втіленні, коли природному світу присвоюються антропоморфні конотації, неживому присвоюються властивості живого тощо. Метафоричні епітети мають двочленну структуру, яка включає в себе по-перше, основу, а по-друге – образ зіставлення [33, с. 74-79].

Є.Б. Рябих, провівши аналіз поетичних текстів, приходять до висновку, що крім звичайного, лексичного рівня метафори, існують ще й додаткові рівні: фонетичний, граматичний, графічний, кожен з яких надає поетичному тексту свої конотації [33, с. 74-79].

Досліджуючи природні реакції емоційні реакції, вчені виявляють чуттєво-сміслові конотації, які, на думку дослідника, забезпечують природний зв'язок між чуттєвими і раціональними аспектами інтелекту.



Саме такі конотації і є основою сприйняття поетичних текстів. [9, с. 35-38].

Аналізуючи інтелектуальні реакції, виділяють конотативні реакції і позиціонує їх як незалежні від інших інтелектуальних, в тому числі розумових процесів, які можуть бути стимульовані конотаціями, а можуть бути викликані розумовими процесами вищого рівня, наступними за комплексним логічним мисленням. Автор приходиться до висновку про емоційну природу когнітивних процесів. До складу комплексної конотації в цьому випадку входить складова емоційна реакція. Такою може вважатися будь-яка реакція, в тому числі і просто визнання виниклої конотації. Іншим прикладом типової емотивної реакції, є зміна фокусу уваги. Дві конотації можуть бути тісно пов'язані з різними, можливо навіть суперечливими, емоційними реакціями. Процес пізнання, таким чином, викликає не тільки складну емоційну реакцію, але також і когнітивну обізнаність про суперечливі емоції [35].

Оскільки однією з функцій емоції є сугестія, то виникають підстави говорити про сугестивну функцію конотації (функцію вербального впливу). Досліджуючи сугестивне поле внутрішньої форми слова, М.Д. Голєв висуває гіпотезу, що в змістовному плані його можна представити як структуру з ворогуючими полюсами: концептуальним і конотативним. Перший тип змісту в сприйнятті постає як відображення (внутрішня форма слова тут – носій певної інформації про об'єкт), другий передбачає конотативні реакції на внутрішню форму слова (емоційні, експресивні, оціночні). Саме сугестивна функція найкращим чином реалізується за допомогою тропів. Поняття «троп» має на увазі образну алегоричність, заміну прямого значення переносним, або денотативного значення конотативним [13, с. 45-78].

Отже, існує багато визначень і класифікацій маркованої лексики, але марковані слова традиційно відносять до поетичної лексики чи художніх засобів. Виокремлюючи поняття маркованої лексики, її

зазвичай описують термінами стилістично маркована лексика. Лексики, котра протиставлена нейтральному фону визначається особливою складністю семантики слів. Хоча конотативно- і стилістично-марковані складають близько 10%, їх роль – це необхідні засоби вдосконалення і гнучкості мовної культури, засоби, за допомогою яких в об'єктивну інформацію, відображену за допомогою слів, вривається суб'єктивний людський фактор. Тож марковані лексичні одиниці поетичної мови (поетизми) допомагають розкрити семантико-стилістичні особливості того чи іншого поетичного тексту.

## РОЗДІЛ 2.

### СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬО МАРКОВАНИХ ЛЕКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ В АНГЛІЙСЬКОМОВНІЙ ПОЕЗІЇ

#### 2.1 Роль лексичних одиниць у відтворенні поетичного стилю англійськомовних авторів

Стилістично марковані та образні одиниці, що функціонують в художньому творі є домінантою творчого світу, яка створює унікальність і цілісність ідіостиля автора. Саме вони допомагають висловити авторський задум та передати своє сприйняття у художній манері.

П.Б. Шеллі відомий своїм використанням оказіоналізмів у своїй поезії. Проаналізуємо поезію *Ginevra*. Її сюжет – трагічна доля молодого дівчини Жіневри, яка була змушена одружитися на літньому дворянині на ім'я Жерарді. Однак серце Жіневри належало молодому чоловікові на ім'я Антоніо, який звинуватив її у зраді. Після весілля бідна дівчини була знайдена без свідомості у весільному ліжку.

«*Wild, pale, and wonder-stricken, even as one  
Who staggers forth into the air and sun  
From the dark chamber of **mortal fever**,  
Bewildered, and incapable...*» [53].

Для опису використовується оказіональне словосполучення *mortal fever* для передачі гнітючих почуттів Жіневри перед шлюбною церемонією. Семний аналіз показує, що це словосполучення утворено шляхом поєднання двох слів, які містять ітераційну сему «*woe like death*». У іменника *fever* актуалізовано потенційну сему – «гіркота». Коли лексеми *mortal* і *fever* поєднані в одне ціле словосполучення, у читача складається враження, що Жіневра така невдоволена тим, що хоче померти. У цьому фрагменті Шеллі створює тужливу атмосферу, прямо протилежну емоції нареченої в день весілля. Цей ефект

досягається шляхом метафоричного перенесення понять «горе -> жар -> смерть». Тому можна стверджувати, що словосполучення *mortal fever* формується метафоризацією. Це словосполучення справляє особливий вплив на читача і описує тривогу в описі емоційного стану головного героя. Так воно свідчить про реалізацію емоційно-експресивної функції розглянутого словосполучення.

Наступний фрагмент поезії описує прихід Жіневри до вівтаря. Її весільна сукня прикрашена прикрасами, але це не справляє на неї враження:

*«She scarce felt conscious - but the weary glare  
Lay like a chaos of unwelcome light,  
Vexing the sense with **gorgeous undelight**» [53].*

Словосполучення *gorgeous undelight* об'єднує дві лексеми, що мають в цьому контексті протилежні значення. Іменник *undelight* – це okazіоналізм, створений П.Б. Шеллі. Як правило, використання префіксу *un-* навпаки формує протилежне значення лексеми захоплення. Тому значення недосвідченість можна визначити як «невдоволення», «обурення», «огиду». Семний аналіз показує, що okazіональні словосполучення *gorgeous undelight* поєднує дві несумісні концепції:

- 1) прикметник *gorgeous* актуалізує поняття «блиск», «елегантність», «Розкіш»;
- 2) okazіоналізм *undelight* актуалізує семи «смуток», «розчарування», «гіркота».

Словосполучення, що мають протилежні значення як зовнішнього вигляду, так і внутрішнього стану Жіневри, наприклад її розкішна весільна сукня і пригнічене почуття, одночасно викликані її внутрішнім протестом вийти заміж. Таким чином, у цьому контексті *gorgeous undelight* актуалізує різноспрямовані семи (пишнота-гноблення). Це створює контраст у цьому фрагменті вірша – сумні

почуття Жіневри проти розкішної атмосфери весільної церемонії. Тому час від часу словосполучення *gorgeous undelight* утворюється за допомогою оксюмору. У контексті це словосполучення описує суперечливий характер події, створює почуття антиномії і доводить реалізацію контрастивної функції.

У наступному фрагменті вірша автор описує сад, де Жіневра зустрічає коханого Антоніо:

*«And through the sunny air, with jangling tone,  
The music of the merry marriage-bells  
Killing the azure silence, sinks and swells»* [53].

Іноді оказіональне словосполучення *azure silence* дозволяє поетові описати емоційний стан Жіневри. Шеллі демонструє її зневірений стан проти її доброти, смирення та чистоти через колірні схеми. Словосполучення *azure color* символізує вірність, чесність і спокій. Жіневра вийшла заміж за коханого чоловіка; проте вона все ще вірна своєму коханому Антоніо. Словосполучення *azure silence* охоплює відразу два рівні відчуття: зір (*azure*) + слух (*silence*). У слові лазурний потенційні семи «спокій», «безтурботність» і «чистота» актуалізовані. У слові актуалізуються семи «*silence*» – «спокій» і «мир». Семний аналіз показує, що в цьому контексті ітеративні семи «вірність» та «внутрішній спокій» об'єднують два слова.

У словосполученні *azure silence* поєднуються два різних відчуття, так що воно створюється на основі синестезії. Це словосполучення представляє естетичне відображення дійсності, створює неіснуючий асоціативний образ та виконує емоційно-експресивну функцію.

Прочитавши наступний уривок, стає зрозуміло, що Антоніо пригнічений і ображений. Молодий чоловік запитує бідну дівчину: «*Is this thy faith?*» [53]. Жіневра висловлює її готовність пожертвувати своїм життям:

*«If the grave which hides*

*The victim from the tyrant*

*The cheek that whitens from the eyes that dart*

***Imperious inquisition to the heart***

*That is another's, could dissever ours...» [53].*

Жіневра називає свою церемонію одруження *imperious inquisition*. Це словосполучення відображає її безпорадність у виборі партнера. Як показує аналіз, прикметник *imperious* актуалізує потенційні семи «примус» та «тиск». Лексема *inquisition* містить семи «мук» та «випробувань». Оказіональне словосполучення, на якому ґрунтується *imperiousinquisition* базується на ітеративній семі «безнадійність» і «приреченість». Ця асоціативна передача здійснюється через авторську метафору. Шлюб – це як нестерпні катування для Жіневри. Оригінальна авторська асоціація викликає яскраві емоції і вказує на реалізацію емоційно-експресивної функції.

Жіневра розповідає Антонію, що незабаром пролунає весільний дзвін, який буде замінено похоронними піснями, а квіти у їх спальні прикрасять її труну.

*«And glazed her eyes, and spread an atmosphere*

*Round her, which chilled the burning noon with fear,*

*The image of the thought...» [53].*

Результати семного аналізу показують, що оказіональні словосполучення об'єднує два слова зі спільною семою «ідея» та «репрезентація». У лексемі виникає потенційна сема «поява». Це авторське метафоричне зображення фантазій Жіневри. Все це дозволяє нам стверджувати, що словосполучення – образ думки, який відображає думки дівчини, які здаються їй реальними і набувають фізичної форми. У цьому уривку ми спостерігаємо помітне розширення семантичного поля обох компонентів за рахунок виникнення переносного значення. Таким чином, це оказіональне словосполучення засноване на метафоризації. Образ думки – це перейменування думок автора, що

виникає в розбитому серці Жіневри, тому він усвідомлює перифрастичну функцію.

Розглянемо ще одне okazіональне словосполучення нижче:

*«And open eyes, whose fixed and glassy light*

*Mocked at the speculation they had owned...»* [53].

Шеллі описує погляд Жіневри за допомогою словосполучення *glassy light*. Його складові виділяються загальними семантичними характеристиками. Лексема *glassy* містить семи «нерухомість» та «прозорість», а лексема світло містить семи «блиск» і «глянець». Ітеративна сема в обох словах це погляд зі скляними очима. Отже, очі у Жіневри широко відкриті, вона має «застиглий вигляд», як люди, які перебувають у несвідомому стані. Словосполучення *glassy light* характеризується поєднанням двох зображень одночасно: одне – у прямому значенні (світло), і інший за допомогою метафоричного перенесення (склоподібний). Це доводить, що це okazіональне словосполучення базується на метафоризації. Таким чином, це словосполучення обумовлене оригіналом евфемістичного опису і виконує перифрастичну функцію.

Таким чином, можна сказати, що поетичий стиль П.Б. Шеллі, який був одним з найбільших відомих представників англійського романтизму, характеризується безсумнівною оригінальністю, підтвердженою використанням великої кількості таких художньо маркованих одиниць як okazіональні словосполучення, що розкривають його ідіостиль, думки та світогляд.

Аналізуючи вірш Дж. Мілтона «*Paradise Lost*», знаходимо, що вступні слова «*Paradise Lost*» є доречним введенням біблійної історії про падіння людства від божественної благодаті. Цей епос має стати поетичним засобом для обговорення суперечливих, але основні богословських питань. Важливо підкреслити той факт, що у «*Paradise Lost*» яскравий контраст існує між поняттям світла і темряви. Мілтон

часто використовує ці поняття для контрасту *Heaven and Hell, God and Satan, Good and Evil*.

Символічне використання кольорів пронизує «*Paradise Lost*» Дж. Мілтона. У цитаті нижче чорний колір є прототипом темряви, набуває негативної конотації. Так як чорний – найтемніший колір у колірному спектрі, це безпосередньо відноситься до концепції темряви. Однак побічно чорний колір пов'язується з концепцією пекла, вічної в'язниці царства тіней, підземного світу. Пекло – це місце, де вічний чорний вогонь ніколи не гасне. У поезії, *black fire* є катастрофічним і зображено як символ пекла:

«*Infernal thunder, and, for lightning, see  
Black fire and horror shot with equal rage  
Among his Angels, and his throne itself  
Mixed with Tartarean sulphur and strange fire*» [52]

У наведеній вище цитаті чорний вогонь є однією з основних рис пекла. Існування його всередині пекла здається парадоксом, оскільки вогонь вважається джерелом світла. Однак у наведеній вище цитаті чорний вогонь розглядається як негативний руйнівний принцип. Це викликає негативні конотації, оскільки це асоціюється з люттям та духовністю мук.

*Bitumen* також позиціонується як прототип для концептуалізації чорного. Розглянемо наступні рядки де *black bituminous gurge* відноситься до темної безодні, місця, де ангели Сатани були ув'язнені, коли вони потрапили у в'язницю, коли були вигнані з неба:

«*With him or under him to tyrannize  
Marching from Eden towards the west, shall find  
The plain, wherein a black bituminous gurge  
Boils out from under ground, the mouth of Hell*» [52].

У «*Paradise Lost*» ілюстрація образної символіки також зустрічається у використанні червоного кольору. Існує дуже сильна



кореляція між червоним кольором і кров'ю. Кров є прототипом концептуалізації червоного. У наведених нижче рядках Червоне море також асоціюється з небезпекою:

*«High over-arched embower; or scattered sedge  
Afloat, when with fierce winds Orion armed  
Hath vexed the **Red-Sea** coast, whose waves  
o'erthrew Busiris and his Memphian chivalry» [52].*

В цій поезії, *red right hand* викликає асоціації з насильницьким гнівом і стосується караючої руки Бога:

*«His **red right hand** to plague us? What if all  
Her stores were opened, and this firmament  
Of Hell should spout her cataracts of fire,  
Impendent horrors, threatening hideous fall» [52].*

Фраза *red right hand* не є буквальною і виявляє інше символічне значення, а саме караюча рука Бога.

Червоний колір також має позитивні конотації. Як пропонується в цитаті нижче, небесний рожево-червоний означає кохання:

*«To whom the Angel, with a smile that glowed  
Celestial **rosy red**, Love's proper hue,  
Answered. Let it suffice thee that thou knowest  
Us happy, and without love no happiness» [52].*

Крім того, у «*Paradise Lost*» чорний колір означає смерть. Представляючи смерть як *black attendant*, Дж. Мілтон звертається до пороку, що містить смерть.

*«Infernal thunder, and, for lightning, see  
**Black fire** and horror shot with equal rage  
Among his Angels, and his throne itself  
Mixed with Tartarean sulphur and strange fire» [52].*

У наведеній вище цитаті чорнота символізує смерть.

Білий і чорний були об'єктами численних конотацій. У «*Paradise Lost*», існують такі бінарні опозиції, як *white* і *black*, *dark* і *light*.

«*One way the self-same hour? why in the east  
Darkness ere day's mid-course, and morning-light  
More orient in yon western cloud, that draws  
O'er the blue firmament a radiant white*» [52].

У наведених вище рядках Бог зображений із сяючим білим світлом. Білий колір позначає світло і символізує благодать, мудрість і славу. Більш того, білий колір – це абсолютний колір світла, а також символ чистоти, правди, невинності і божественності. Використаний автором прикметник *blue* є прототипним кольором неба, місця проживання Бога, яке характеризується як місце спокою та гармонії існування.

Стосовнопоетичного стилю Е.Е. Каммінгса слід зазначити, що його вірші про життя передають спогади дитинства про сцени радості на фермі та ескізи міської бідності, оскільки вони дуже пов'язані з реальним життєвим досвідом поета.

Короткий вірш «*Chansons Innocence*», 1922 року, був розміщений у збірці «*Tulips and Chimneys*». Будучи першим віршем циклу, він створює веселий тон, просякнутий дитячою невинністю і безтурботним життям, що впливає з назви [46].

У першій строфі *just* посередині рядка написано з великої літери, що підкреслює ранність весни, тугу поета по сезону. Між «*just*» та «*spring*» є дефіс, але «*spring*» розміщене на початку другого рядка, знову підкреслює сезон весни, що є темою цього вірша. Простір після весни запрошує читача долучитися до щасливих і невинних спогадів дитинства поета. Оказіоналізм «*mud-luscious*» – це, очевидно, імітація дитячої мови, завдяки якій запах бруду виникає прямо перед нами. Далі, «*balloonman*», інший оказіоналізм, може бути людиною, що виготовляє

та продає повітряні кулі, або людиною, що тримає повітряні кулі в руках.

Друга строфа повністю про те, що робить ця людина. Очевидно, він свистить наодинці з собою.

Третя строфа, ця людина більше не самотня, оскільки її свистіння та повітряні кулі привернули увагу двох дітей. Декапіталізований okazіоналізм «*eddieandbill*» без пробілу або дефісу між ними вказує на те, що двоє хлопчиків маленькі і міцно тримаються за руки, поки щасливо біжать до повітряної кулі. Кінець строфи – це знову-таки одне слово «*spring*», що свідчить про її значення.

Незакінчене речення завершується дієприслівниковим реченням у четвертій строфі «*when the world is puddle-wonderful*» [46]. Знову ж таки, okazіоналізм «*puddle-wonderful*» – це дитяча мова, яка вказує на те, що діти граються один з одним у воді.

Як і третя строфа, дві маленькі дівчинки «*bettyandisbel*» [46], тримаючись за руки, танцюють. Одиночна строфа «*from hopscotch and jump-rope and*» [46], здається, перегукується з четвертою строфою. Okazіоналізми «*hop-scotch*» та «*jump-rope*» [46] – це назви ігор, у які вони грають, і всі вони викликають захоплення. Форма тексту повністю нагадує розсіяну веселу юрбу на фермі, де бігають маленькі хлопчики та дівчатка, танцюють та грають у ігри. Наступна строфа розміщує «*spring*» наодинці в одному рядку, що перегукується з третьою строфою вірша, щоб висвітлити тему.

На що варто звернути особливу увагу, так це те, що «*man*» в «*balloonman*» [46] записується з великої літери, тоді як «*Man*» в останній строфі пишеться з великої літери як «*balloonMan*». Контраст між шумом дітей і самотнім свистом повітряної кулі очевидний. «*Goat-footed*» [46] – це ще один okazіоналізм, який маніпулюється випадковим чином, щоб вказати на дивну, кумедну та цікаву манеру поведінки чоловіка з кульками.

Графологічні патерни «*far and wee*» [46] у другій та останній строфах різні. Розділяючи кожне слово, поет припускає, що повітряна куля свистить все голосніше і сильніше, перш ніж його свист потоне в шумі дітей. Тому свистіння подовжуються по рядках.

Як вже говорилося вище, поетові вдається представити веселу весняну сцену, сповнену життєвих сил, жвавості та дитячої невинності, які закарбуються у наших серцях та свідомості.

Розглянемо вірш Е. Каммінгса «*Impressions*» зі збірки «*Tulips and Chimneys*» назва якої передбачає, що вірші можна читати практично як словесні описи картин імпресіонізму [47].

Унікальна форма тексту покликана створити картину з поеми приморської сцени на заході сонця. Загальна композиція ілюструє послідовність живопису та створення зображень зверху вниз і здалеку і близько. Зокрема, у другій строфі форма певною мірою нагадує відступ та занурення морських хвиль.

У першій строфі описується собор з його високими шпилями. Тут використовується метафора, що порівнює промінь заходу сонця, що сідає на собор з дзижчанням бджоли, що літає туди-сюди. Тим самим створюючи незвичайний візуальний образ «*stinging gold*» [47]. «*Silver*» [47] в останньому рядку першої строфи можна інтерпретувати як із зорового, так і зі слухового почуття, одночасно з'єднуючись із співучими дзижчанням на початку другої строфи. Це може бути сріблястий колір дзвонів з собору або чіткий звук дзвінких великих дзвонів. Зорова функція «*silver*» переноситься на слухову, створюючи надзвичайний феномен «*ver chants the litanies*» [47].

У другій строфі «*great bells are ringing with rose*» [47] означає пурхання та хитання квітів за вітром, коли дзвонять дзвони. «*Lewd fat bells*» [47] – це ще одне унікальне словосполучення, яке припускає, що великий дзвін тісно пов'язаний з ароматною та ніжною трояндою на вітрі. Лише кількома словами встановлюється ландшафт із тиші та

динамічності. Зрештою поет звертає увагу на море. «*A tall wind*» [47] є творчим у тому сенсі, що він викликає уяву про морські хвилі, що розбризкуються на березі під вітром; звук вітру, бризки і хвилі начебто чутні. Він не тільки пов'язує море з мріями, але і втягує читачів у мальовничу сцену. Щоб сприяти виразу «*tall wind*», остання строфа відокремлюється слово за словом у вертикальному напрямку.

Останні два слова уповільнюють темп усієї поеми, розбиваючись на три частини у мрійливій манері. Зрештою, велика буква *S* нагадує злети і падіння морських хвиль, що бризкає і нескінченно розтягується до кінця горизонту.

На відміну від попередніх віршів, цьому твору вдається створити образне слово, яке вражає почуття різними художніми засобами, такими як збирання та розбирання фрагментів та творче використання слів як виразів кольору та світла.

Таким чином, треба сказати, що кольори грають велику роль у формуванні ідіостилю автора, адже свідчать про певні конотації, які автор вкладає в них, в те як він їх поєднує й інтерпретує під головну тему твору.

## **2.2 Контекстна реалізація семантико-стилістичного ресурсу художньо маркованих одиниць у поетичному мовленні**

На семантичному рівні можна побачити чотири риторичні прийоми, які вносять зміст у вірш метафора, порівняння, символізм та образність. Р. Фрост був відомий своїм досвідом використання риторичних задумів. Риторичні засоби використовуються для передачі змісту у простий спосіб. Перший риторичний прийом – порівняння

*«He said it for himself. I see him there (Рядок 38)*

*Bringing a stone grasped firmly by the top (Рядок 39)*

*In each hand, like an old-stone savage armed» (Рядок 40) [50].*

Рядки вище показують, що речення «*I see him there*» відноситься до сусіда, тому порівняння «*like an old-stone savage armed*» [50] вказує і на сусіда. Речення «*like an old-stone savage armed*» може стати порівнянням сусіда з примітивною істотою, яка не може прийняти зміни. Мовець у тексті хоче змінити стосунки сусідів, де вони змогли б спілкуватися без невидимих бар'єрів. Однак, сусід дотримується минулих звичок.

Другим стилістичним прийомом є символізм. Символом у вірші «*Mending Wall*» є сама «*wall*». Стіна використовується як основний конфлікт у поемі, у вірші «*wall*» використовується як символ, оскільки буквально «*wall*» означає вертикальну цегляно-кам'яну конструкцію, яка розділяє дві зони, по-іншому, слово «*wall*» використовується як бар'єр для розділення. Образно «стіну» у поемі можна трактувати як невидимий бар'єр, створений людським розумом.

Тут можна сказати, що Р. Фрост використовує образну «стіну», щоб передати значення вірша, який є конфліктом та людськими стосунками через те, як автор та сусід бачать «стіну».

Останній риторичний прийом – образність. Образи у вірші «*Mending Wall*» зустрічаються у рядку 41:

«*He moves in **darkness** as it seems to me*» (Рядок 41) [50].

У рядку 41 образи можна побачити у слові «*darkness*» [50]. Спочатку образність мала візуальне значення, все ще поширене в семіотиці, фізичній імітації об'єкту, як у скульптурі, живописі, маска, як у прозі, так і в поезія, образність – це не просто прикраса, а передача таких речей, як розкриття очікування, підсилення теми, надання характеристики. Образність «*darkness*» у рядку 41 можна інтерпретувати як глибоке Еґо, яке є у сусіда. Сусід у вірші є тим, хто не хоче знімати стіну, неважливо скільки мовець намагається, сусід завжди твердо стверджує, що добрі паркани роблять добрих сусідів. Тому Р. Фрост використовує образи «темряви», щоб показати его сусіди.

З трьох риторичних прийомів можна зробити висновок, що риторичні засоби у вірші використовуються для підтримки змісту вірша. Порівняння і образи у вірші «*Mending Wall*» допомагає краще показати характеристику сусіда. Символіка використовується як тригер конфлікту між оратором та сусідом.

Вірш «*Paris; this April sunset completely utters*» 1925 року у збірці «*Post Impressions*» [49]. Сцени заходу сонця часто з'являються в картинах і поезіях Каммінгса. Деякі з віршів є прямим описом картин, написаних маслом.

Перша строфа створює урочисту і спокійну атмосферу з метафорою, згідно з якою те, як квітневий захід захопив місто Париж, поруч, із тим, як місто тихо і таємниче шепоче собору:

«*Paris; this April sunset completely utters  
utters serenely silently a cathedral*» [49].

У другій строфі вживається персоніфікація. Собору присвоєно характер людини зі стрункою і високою фігурою і чудовим обличчям. З цієї ж причини вулиці персоніфікуються, коли він «*turn young*» після того, як його вимили та освіжили краплі дощу:

«*before whose upward lean magnificent face  
the streets turn young with rain*» [49].

У третій строфі спіральний собор, розмитий заходом сонця, порівнюють із трояндою на тлі глибокого синього неба. Тоді собор уособлюється ментальністю, і рухами людини щодо спадаючих сутінків у більш темно фіолетовому кольорі, ніж червона троянда. Використовуючи дужки, сутінки уособлюються витонченістю і поступовим ступенем, коли вони стикаються з падаючою темрявою, передбаченою появою першої зірки. Захід сонця затемнюється сутінками так само, як сутінки темніють вночі. Використовуючи різні відтінки кольору, такі як «*cobalt*» та «*mauve*», і контраст між світлом, поет успішно створює світ естетичної та художньої краси:

«*spiral acres of bloated rose  
coiled within **cobalt** miles of sky  
yield to and heed  
the **mauve**»[49].*

Прихід ночі такий само ніжний, як і поступова зміна кольорів. Проте все змінюється зі знаком оклику, коли місто повністю перебуває під владою ночі, поглинаючи метушню зайнятих міських жителів, що рухаються туди-сюди. На відміну від попередньої лагідності та витонченості, місяць несподівано вмикає наліт сріблястого відтінку, незважаючи на неохоче прийняття ночі. Видовищне, безтурботне та урочисте видовище повністю зруйноване суперечливими голосами повій, подібними до сварок собору з будинками. Як не дивно, але, здавалося б, мирна та урочиста сцена собору під заходом сонця повністю спотворюється в кінці поеми. Дивовижний фінал, створений іронією, можливо, є макетом байдужості релігії до широкої публіки. Точніше, він передбачає філософську та парадоксальну доктрину людського світу: непередбачуваність пов'язана у світі неминучості, тоді як вони перебувають у постійній трансформації один до одного. Проте успішне викликання емоційних конфліктів та спотворень заслуговує уваги.

Е.Е. Каммінгс – великий любитель природної краси. Те, що він висловив у своїх віршах, – це, з одного боку, гармонійні стосунки між людиною та природою, а з іншого – конфлікти та суперечності.

Вірш «*Amores*» 1922 року у збірці «*Tulips and Chimneys*» [46]. Перша строфа закінчується незакінченим рядком, що є загальноприйнятою технікою у поезії Е. Каммінгса. Друга строфа починається з перевернутої гіперболи. Місяць, сонце, зірки та квіти, якими б чарівними та чаруючими вони не були, не можна вважати їх достовірними і вони не можуть конкурувати з чарівністю його коханої. Гіпербола використовується для контрасту між попереднім



переконанням і теперішньою неймовірністю. Тоді читачам залишається місце, щоб поринути в суперечливі емоції. Після паузи поема продовжується з солодким задумом, як спогади про людину в останні дні. Усі щасливі спогади з коханою промайнули, коли він згадував ту ніч, коли він обіймався зі своєю коханою, коли його серце «співало» від екстазу. Строфа закінчується ще однією гіперболою, яка ще більше посилює задоволення поета, оскільки «*the kisses were so sweet and delightful like stars falling on the lips and flowers dancing on his eyes petal by petal up and down*» [46].

Наступна строфа починається з уособлення радісної душі, здатної співати і говорити, звук якої сягає далеко за межі «*green-greeting*», «*pale-departing*» моря [46]. Хвилі зустрічають берег смарагдовим кольором і відходять від берега блідим кольором, що символізує минущу властивість. Коли хвилі зникнуть, вони ніколи не повернуться. Ніщо, навіть припливи і відпливи, не вічні. Зробивши «*sea*» єдиним рядком, він використовує гомофонію, оскільки вона може стосуватися як моря, описаного вище, так і дієслова «*see*», що означає «*to comprehend*». «*I know thee death*» перегукується з першою строфою, щоб знову зобразити швидкоплинне море, і крапка позначає чітке ставлення. Архаїчна форма «*thee*» [46] на тлі сучасної мови стає ще більш кричущою, ніби віддалений шепіт з минулого був уловлений мимоволі.

Решта строф у поєднанні звучать дуже схоже на заповіт, а море – це орієнтир. Коли поет запропонував усі поцілунки та обійми, як ті запашні ночі, що залишилися у пам'яті, поет залишився блідим. Раптово, однак, поет вводить різкий поворот, коли море «*will rise*» [46] з попелу і «*will come to her*» з парою божественних і магічних крил, пройнятих подихом зірок на неб. Якщо безповоротні морські хвилі в попередніх строфах порівнювали з уявною смертю поета, то море в кількох останніх строфах уособлювалося немислимою силою підйому з попелу після смерті, уособлюючи перевтілення кохання.

На закінчення цей вірш демонструє переплетене почуття любові та смерті. Ставлення поета до смерті не є ні скорботним, ні жалюгідним, а скоріше оптимістичним. Смерть – це не те, чого варто боятися, а те, що слід прийняти природним чином і повністю зрозуміти. Поки в глибині серця є кохання та кохана людина, яку можна цінувати і згадувати, не буде жалю, а смерть, зрештою, не жахлива.

Вірш «*One*» вибрано з останньої збірки Е.Е. Каммінгса, в якій стиль менш драматичний, ніж попередні [48].

Снігові та зимові сцени – одні з часто згадуваних образів у поезії Е.Е. Каммінгса. Цей вірш можна розглядати як вірш на тему смерті, тому що «*gravestone*» можна читати як метафору, що означає смерть. Однак слід від падіння сніжинки з самого початку можна прочитати як шлях усього життя. Життєвий шлях складається з трьох етапів. Найбільш сяючою частиною може бути молодість або середній вік. Симетрична частина з двох сторін може бути немовлям і літньою людиною. Порівняно величезний простір і відстань між кожним із етапів свідчать про те, що потрібно буде подолати роки між різними етапами життя. У дуже стислому вигляді поема є ідеальним описом життєвого циклу та еволюції. Падіння сніжинки на «*the gravestone*» символізує смерть людини.

У поемі є два приклади контрасту: контраст кольорів, світла та почуттів. Кольори різко контрастують між «*black*» і «*white*», сніжинка – біла, а надгробна плита – «*white*» або «*grey*». Вказуючи на контраст між життям і смертю. Контраст світла полягає в порівнянні між яскравою та чистою сніжинкою та темною та похмурою надгробною плитою, складаючи на читача сильне візуальне враження. Контраст почуття, однак, полягає в різних стилях падіння сніжинки.

Наступним проаналізуємо вірш А. Теннісона «*The Eagle*» [54].

А. Теннісон описує орла, який є одним з найсильніших птахів, і він зазвичай живе високо на горах. Поет описує, що орел без страху

тримає гостру скелю своїми міцними руками. Він велично стоїть високо в горах, далеко подалі від усіх інших істот. Поет спостерігає за самотнім орлом із великим захопленням. Він летить дуже високо, поки не наблизиться до гарячого сонця. Перша строфа відображає силу та честь орла, які приписуються славі та чудові висот, він досягає. Небо і земля – частина його власності. У другій строфі поет порівнює рух орла з морем. Атаку руху орла порівнюють із громом, тоді як рух моря – повільним повільною твариною або немовляти. Це порівняння підкреслює велич і високу швидкість орла в порівнянні з рухом моря. Це свідчить про сліпкість всіх предметів, що стоять перед ним. Коли орел бачить свою жертву, він дуже швидко летить до неї, як а блискавка. Поет використав наступні стилістичні засоби.

«*The Eagle*» – це символічна поема, в якій він розглядає орла як символ могутньої, сильної та мужньої людини, а море – як символ людини скромної, слабкої і наляканої. Орел може бути символом могутньої, заможної та розвиненої країни які можуть стояти окремо, але зберігають силу, можливість, навички та зброю, щоб панувати над іншими країнами, які є слабкими, бідними та недорозвинені.

Порівняння в останньому рядку «*like a thunderbolt he falls*» [54] порівнює швидкість орла зі швидкістю грому та блискавки, зробивши його схожим на якесь найвище створіння.

Автор використовує метафору «*mountain walls*» [54], щоб означити, що гори – це стіни для орла. Такі стіни знаходяться дуже високо, поза межами досяжності звичайних істот.

Цей символічний вірш сповнений візуальних образів, які можна «побачити розумом». «*Eagle*» – головний візуальний образ. «*Crag*», «*sun*», «*Crooked hands*», «*azure world*», «*stands*», «*wrinkled sea*», «*mountain walls*» та «*thunderbolt*» – візуальні образи. «*Crawls*» та «*falls*» [54] – це і візуальні, і кінестетичні образи. «*Crawls*» передає повільність моря, а «*falls*» говорить нам про дуже високу швидкість орла. Всі ці

зображення відображають силу, міць, висоту швидкість і жорстокість орла.

У цій поемі орел не раз уособлюється, надаючи йому людських якостей, які роблять його ще більш величним, могутнім і трепетним, як могутня людина. «*Crooked hands*», «*he stands*», «*he falls*», і «*he watches*» [54] забезпечують орла людськими характеристиками стояння, падіння та спостереження. Це уособлення, оскільки у птахів немає рук, але вони мають на увазі кігті, тому він робить орла особистістю. Море також уособлюється як слабка або квола людина або дитина, що повзе на руках і колінах для позначення нижчого положення моря у порівнянні з орлом.

Поет стверджує, що орел живе «*close to the sun*» [54]. Це гіперболічний вираз, який розповідає нам, що орел живе в самотніх країнах дуже близько до сонця. Жодна інша істота не могла там жити.

Поема «*Eagle*» є символічним коротким віршем, який можна пояснити, інтерпретувати та проаналізувати зі стилістичної перспективи. Явно, у вірші йдеться про орла та його силу, його жорстокість та панування над звичайними істотами. Побічно, у вірші може мовитись про могутню, заможну та домінуючу націю чи людину у світі. Цей вірш звучить ідеально зі семантико-стилістичної точки зору, адже всі засоби сприяють правильній передачі конотацій, які вклав в образ орла поет.

Семантико-стилістичний аналіз вірша «*Still I Rise*» один із найважливіших кроків у розкритті творчих вподобань авторки Маї Енджелу [45]. Центральна ідея поеми спирається на протидію маргіналізації та спробу повернути раніше принижене «я» через горде відновлення тіла. Таким чином, семантичне поле можна умовно розділити на три категорії, тобто а) вірш-розповідь про рабів б) у поемі зображено М. Енджелу як революціонерку, вогненно-сильну, незалежну жінку і в) вірш як феміністичний твір, жінки жінкам.

Слова, що стосуються надання поемі змісту як розповіді про рабів, включають такі слова, як «*Broken*», «*Bowedhead*», «*Loweredeyes*»,

«*Teardrops*», «*Weakened*», «*Soulful cries*», «*Shoot*», «*Cut*», «*Kill*» і «*Past rooted in pain*» [45], які відносяться до звірств, скоєних над африканською расою. Крім того, вони також мають на увазі жінок, які в минулому зазнавали насильства та жорстокого поводження з боку чоловіків. Слова «*gold mines*» і «*oil wells*» іронічно говорять про скарби, які шукала Біла людина, в ім'я цивілізації, і повернувся з мільйонами рабів.

Друге поле, на яке вона посилається, – це повстання жінок проти поширеної фалоцентричної традиції. Розпалювання революційного духу у жінок і надання їм достатньої впевненості в собі, щоб побачити себе «рівними», а не схожими на «інших».

Стилістичні фігури мають надзвичайно важливе значення і надають багатство поетичному твору, дозволяючи поетові непрямо передавати деталі, посилюючи контраст або подібність, а також полегшуючи розуміння та поетичне задоволення. М. Енджелуо пронизує свою поезію «*Still I Rise*» такими засобами:

«*Just like moons and like suns,*  
*With the certainty of tides,*  
*Just like hopes springing high,*  
*Still I'll rise*» [45].

Тут вона порівнює свої великі надії з Місяцем і Сонцем, які знаходяться поза зоною звичайних людських істот. М. Енджелуо, навпаки, має доступ до цих фізичних осіб. Так само вона передає своє переконання протистояти всім шансам так само, як припливи обов'язково настануть.

М. Енджелуо також стверджує, що вона має намір використати протилежні обставини на свою користь, коли каже, що той самий «*dirt*», який піднімуть інші, буде її натхненням для підйому. Тому вона каже: «*But still, like dust, I'll rise*». Так само вона порівнює свої сутулі плечі з

подібністю сльози, коли каже: «*Shoulders falling down like teardrops*» [45].

Крім того, М. Енджелу описує причини її пихи та гордості, які є результатом достатку її багатства (оскільки африканці в Америці зазвичай вважалися людьми з нестачею ресурсів). Вона каже:

«*Cause I walk like I've got oil wells  
Pumping in my living room  
Cause I laugh like I've got gold mines  
Diggin' in my own back yard*» [45].

Енджелу використовує метафоричну мову, коли називає себе «*black ocean*»:

«*I'm a **black ocean**, leaping and wide,  
Welling and swelling I bear in the tide*» [45].

Звертаючись до себе як до океану, вона також посилається на колективну жіночу силу, як у світі, так і з точки зору жіночого письменства.

Енджелу також заявляє про свою сексуальність, коли вона представляє водні образи океану, «*leaping and wide*», «*welling and swelling*» [45], що несуть приплив.

Енджелу також називає себе «*dream*» та «*hope*» раба, коли каже:

«*Bringing the gifts that my ancestors gave,  
I am the **dream** and the **hope** of the slave*» [45]

Сон і надія є абстрактними іменниками, прагненнями і не можуть бути буквально людиною. Метафорично цей вірш говорить про те, що М. Енджелу – це справжній прояв, на який раби сподівалися і мріяли стати в майбутньому.

М. Енджелу використовує уособлення у «*huts of history's shame*» [45], де вона уособлює історію, приписуючи їй людську якість «*shame*». Історія персоніфікована для того, щоб підкреслити великодушність

впливу рабства та жорстокості, які воно завдало людям. Історія, як жива істота, несе тягар років рабства.

Енджелуоу використовує «синекдоху», коли каже: «*I am the dream and the hope of the slave*» [45]. Тут під словом «*slave*» вона має на увазі та представляє всю рабську спільноту, яка постраждала від рук рабства.

У результаті дешифрування вірша «*Still I rise*» за допомогою стилістичного рівня ми можемо зробити висновок, що в ядрі лежить ідея повстання жінок проти підкорення чоловіків, особливо жінок, що належать до чорної раси в Америці. Всі проаналізовані приклади стилістичних засобів використані для передачі позитивної конотації сили і незламності жінок та негативної конотації горя та страждань чорношкірих.

## ВИСНОВКИ

Художнім творам властива орієнтованість на реципієнта, де експресивність висловлювання виявляється безумовно істотною при впливі на читача.

Автори передає індивідуально-оцінне ставлення до предмету думки, створюють експресивність, або експресивно-стилістичну тональність, властиву художнім текстам за допомогою художньо маркованих лексичних одиниць.

Марковані слова традиційно відносять до поетичної лексики чи художніх засобів. Виокремлюючи поняття маркованої лексики, дослідники використовують терміни стилістично забарвлена лексика або стилістично маркована лексика.

Марковані лексичні одиниці в поетичному тексті часто називають *поетизмами*.

Маркована лексика визначається багатьма факторами залежно від вживання. Зазначимо деякі з них.

1. Форма мови: усна або письмова.
2. Характер мови.
3. Соціальні характеристики учасників мови.
4. Сфера спілкування.

У зв'язку з цим і прийнято розмежовувати в сфері функціонально-маркованої лексики два типи слів: конотативну лексику і лексику власне стилістично-марковану.

Конотація – значення сугестивне, символічне, яке мається на увазі. Денотація є лексичним значенням слова.

Конотативна семантика поетичного тексту визначається, головним чином, використанням тропів.

В дипломній дослідженні було розглянуто дев'ять англійськомовних віршів, визначаючи роль лексичних одиниць у



відтворенні поетичного стилю британських та американських авторів та контекстну реалізацію семантико-стилістичного ресурсу художньо маркованих одиниць у поетичному тексті. Матеріалом дослідження слугували вірші Е. Кмммінгсі, Дж.Мілтона, П.Б. Шеллі, Р. Фрост, М. Енджелу та А. Теннісона.

В результаті аналізу було виявлено, що велику роль відграють okazіоналізми та okazіональні словосполучення, які сприяють розкриттю задуму автора та його ідіостилу, шляхом перенесення конотативного значення.

Великим семантико-стилістичним потенціалом володіють кольорові лексеми, які зазвичай несуть бінарні конотативні значення.

Серед стилістичних засобів найбільш поширеними виступають метафори, порівняння, образність, символізм та синекдоха.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адмони В.Г. Поэтика и действительность. М.: Наука, 1994. с.120 <https://www.twirpx.com/file/1412707/>
2. Антипьев Н. П. Художественная коммуникация: иносказание. *Вестник ИГЛУ*. 2012. №1 (17). С.119-128
3. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс. *Теория метафоры*. М., 1990. С. 5-32 <http://www.philology.ru/linguistics1/arutyunova-90.htm>
4. Бахов І. С. Stylistic Semantics in Interpretation: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К. : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2012. 152 с.
5. Баюн К.С. Экспресивність як мовна та мовленнєва категорія. *Вісник Житомирського державного університету*, 2005. Вип. 2 (80). С. 232-236
6. Бердникова, Т.А. Лексико-фразеологическое поле соматизмов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 2000. 20 с
7. Берестнев, Г.И. К философии слова (лингвокультурологический аспект). *Вопр. языкознания*. 2008. № 1. С. 37-65
8. Бузько С. А. Поняття стилістичної маркованості мовних одиниць (загальнотеоретичний аспект) / С. А. Бузько // *Філологічні студії*. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. - 2018. - Вип. 17. - С. 110-124.
9. Бурукина О.А. Исследование коннотации с позиций когнитивной лингвистики. *Вопросы когнитивной лингвистики*. 2010. №3. С.35-40 <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-konnotatsii-s-pozitsiy-kognitivnoy-lingvistiki/viewer>
10. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) *Лексические вопросы перевода художественной прозы*. М.: Изд-во института общего среднего образования РАО, 2001.

224 с Скибо В. Н. Практический курс по интерпретации текста. М.: МГЛУ, 2004. 118

с. <http://www.helpforlinguist.narod.ru/VinogradovVS/VinogradovVS.pdf>

11. Винокур Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. Стилистический узор и синонимия. М.:Наука, 1980. 237 с. (с. 43) <https://www.twirpx.com/file/2659016/>

12. Герасименко, И. Е. Эмотивность как лингвистическая категория / И. Е. Герасименко, О. М. Тютрина. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2016. — № 13.2 (117.2). — С. 23-25. — URL: <https://moluch.ru/archive/117/32368/>

13. Голев Н.Д. Суггестивное функционирование внутренней формы слова в аспекте ее взаимоотношения с языковым сознанием. *Языковые единицы в семантич. и лексикографич. аспектах.* Новосибирск, 1998. Вып. 2. С. 45-78. <http://lingvo.asu.ru/golev/articles/z52.html>

14. Гречухина И.Д. Древнеанглийская поэтическая лексика: Автореф. дисс. . канд. филол. наук. Киев, 1990. 32 с.

15. Грицай І. С. Засоби масової інформації як окремія підстиль публіцистичного стилю. Матеріали за 9-а міжнародна научна конференція «Achievement of high school – 2013» 2013. Софія : Бял ГРАД-БГ ООД. Т. 27. 112 с

16. Долинин К.А. Стилистика французского языка. М.:Наука,1978. 344 с. (с. 44) <https://www.twirpx.com/file/1217000/>

17. Иорданская Л. Н., Мельчук И. А. Коннотация в лингвистической семантике. *Wiener Slawistischer Almanach.* 1980.. С. 191-210 <https://www.twirpx.com/file/1216249/>

18. Кабиш О. О. Зміни в семантичній структурі та функціонуванні макрваної лексики:автореф. канд. філ. наук. К., 2007. 21 с.

19. Качуровський І. Основи аналізу мовних форм: (Стилістика). Мюнхен-Ніжин, 1994. 136 с.
20. Кожина М.Н. Стилістика російського мови. Учебне посібник. — М.: Просвіщення, 1977. — 223 с. (С. 17.)  
<https://www.twirpx.com/file/1860659/>
21. Кубрякова, Е.С. Типи мовних значень. М. : Наука, 1981. 200 с. (с. 54) <https://www.twirpx.com/file/245547/>
22. Левчук О. Лексикологія сучасної української літературної мови (Практикум. Львів, 2014. 258 с
23. Лукьянова Н. А. Экспрессивная лексика разговорного употребления в семантическом аспекте. *Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология*. 2015. Т. 14, вып. 9: Филология. С. 183–201  
<https://vestnik.nsu.ru/historyphilology/files/d7936e87855b403a03ec852f640124fe.pdf>
24. Лунькова Л.Н., Мордакина М.В. О взаимосвязи коннотации и стилистической маркированности (на материале английского и немецкого языков). *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика*. М., 2017. Т. 8. № 3. С. 620—629]
25. Мацько Л. І. Стилістика української мови. К. : Вища школа, 2003. 462 с
26. Пахомова Н. Г. Нейропсихолінгвістика: Навчальний посібник для студентів спеціальності 7.01010501, 8.01010501 – «Корекційна освіта» / Полтава : ТОВ «АСМІ», 2010. 280 с.: с. 4
27. Пономарів О.Д. Стилістика сучасної української мови: Підручник. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2000. 248 с
28. Овчинников, Н.Ф. Новый взгляд на мышление. Ростов н / Д.: РостИздат. 2008. – 87 с

29. Попов Л.Н. Коннотация в музыке как средство развития художественного сознания старшего дошкольника: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2003. 150
30. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ, Восток-Запад, 2007. 315 с
31. Посвалюк І.В. Стилiстичнi функцiї хронологiчно маркованої лексики у прозі В. Лиса : дипломна робота / І. В. Посвалюк // Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського. Вінниця, 2018. 85 с
32. Ревзина, О.Г. О понятии коннотации. Языковая система и её развитие во времени и пространстве. *Сборник научных статей к 80-летию профессора Клавдии Васильевны Горшковой*. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 436 – 446 <https://danefae.org/pprs/gorwkova/ogrkonnot.htm>
33. Рябых Е.Б. Фонетическая, грамматическая, графическая метафоры как вспомогательные способы репрезентации знаний о концептах. *Вестник ТГУ*. 2012. №5. С.74-79
34. Скибо В. Н. Практический курс по интерпретации текста. М.: МГЛУ, 2004. 118 с.
35. Солодуб Ю.П. Структурная типология метафоры. *Филологические науки*. 1999. № 4. С. 54
36. Соломоник А. Б. Семиотика и лингвистика. Монография. Минск.: МЕТ, 2009. 191 с. С. 132. <https://www.twirpx.com/file/663966/>
37. Степанов М. С. Поэтическое как научный объект аспекты реконструкции. *Вестник Военного Университета*, 2007. № 3. с. 109
38. Стернин, И.А. Структурные компоненты значения слова. *Русистика и современность*. СПб., 2005.
39. Сторожева, Е.М. Коннотация и ее структура. *Вестник ЧелГУ*. 2007. №13. С.113-118 <https://cyberleninka.ru/article/n/konnotatsiya-i-ee-struktura/viewer>

40. Струганець Л. В. Лексика на перетині наукових парадигм. Тернопіль: Осадца, 2018. 212 с
41. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. Москва: Наука, 1986: (17) <https://www.twirpx.com/file/261734/>
42. Тульнова, М.А. Структура социокультурной коннотации слова в учебном словаре (на материале британских учебных одноязычных словарей): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 158 с.
43. Харченко В.К. Разграничение оценочности, образности, экспрессии и эмоциональности в семантике слова. *Русский язык в школе*, 1976. №3. С. 66-71 <https://www.twirpx.com/file/3017381/>
44. Чудинов, А.П. Структурный и когнитивный аспекты исследования метафорического моделирования (регулярной многозначности). *Лингвистика. Бюллетень Уральского лингвистического общества*. Екатеринбург: Изд-во УГУ, 2001. Т. 6. С. 38–53
45. Angelou M. Still I Rise. URL: <https://poets.org/poem/still-i-rise>
46. Cummings E.E. Amores. URL: <https://poets.org/poem/amores-viii> Cummings E.E. Chansons Innocence. URL: <https://poets.org/poem/chansons-innocentes-i>
47. Cummings E.E. Impressions. URL: <https://poets.org/poem/post-impressions-vi>
48. Cummings E.E. One. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poets/e-e-cummings>
49. Cummings E.E. Paris; this April sunset completely utters. URL: <https://hellopoetry.com/poem/1638/paristhis-april-sunset-completely-utters/>
50. Frost R. Mending Wall. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44266/mending-wall>
51. Odegard D. Review: Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy by Max Black. *Philosophy*. 1962. Vol. 39. №150. Pp. 348-356 <https://www.jstor.org/stable/3749120>

52. Milton J. Paradise Lost. URL:  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/45718/paradise-lost-book-1-1674-version>

53. Shelly P.B. Ginevra. URL:  
<https://www.poemhunter.com/poem/ginevra/>

54. Tennyson A. The Eagle. URL:  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/45322/the-eagle-56d224c9a41d1>

**ДОДАТКИ****Still I Rise (Maya Angelou)**

You may write me down in history  
With your bitter, twisted lies,  
You may trod me in the very dirt  
But still, like dust, I'll rise.  
Does my sassiness upset you?  
Why are you beset with gloom?  
'Cause I walk like I've got oil wells  
Pumping in my living room.  
Just like moons and like suns,  
With the certainty of tides,  
Just like hopes springing high,  
Still I'll rise.  
Did you want to see me broken?  
Bowed head and lowered eyes?  
Shoulders falling down like teardrops,  
Weakened by my soulful cries?  
Does my haughtiness offend you?  
Don't you take it awful hard  
'Cause I laugh like I've got gold mines  
Diggin' in my own backyard.  
You may shoot me with your words,  
You may cut me with your eyes,  
You may kill me with your hatefulness,  
But still, like air, I'll rise.  
Does my sexiness upset you?  
Does it come as a surprise



That I dance like I've got diamonds  
At the meeting of my thighs?  
Out of the huts of history's shame  
I rise  
Up from a past that's rooted in pain  
I rise  
I'm a black ocean, leaping and wide,  
Welling and swelling I bear in the tide.  
Leaving behind nights of terror and fear  
I rise  
Into a daybreak that's wondrously clear  
I rise  
Bringing the gifts that my ancestors gave,  
I am the dream and the hope of the slave.  
I rise  
I rise  
I rise.

### Mending Wall (Robert Frost)

Something there is that doesn't love a wall,  
That sends the frozen-ground-swell under it,  
And spills the upper boulders in the sun;  
And makes gaps even two can pass abreast.  
The work of hunters is another thing:  
I have come after them and made repair  
Where they have left not one stone on a stone,  
But they would have the rabbit out of hiding,  
To please the yelping dogs. The gaps I mean,  
No one has seen them made or heard them made,  
But at spring mending-time we find them there.  
I let my neighbor know beyond the hill;  
And on a day we meet to walk the line  
And set the wall between us once again.  
We keep the wall between us as we go.  
To each the boulders that have fallen to each.  
And some are loaves and some so nearly balls  
We have to use a spell to make them balance:  
'Stay where you are until our backs are turned!'  
We wear our fingers rough with handling them.  
Oh, just another kind of out-door game,  
One on a side. It comes to little more:  
There where it is we do not need the wall:  
He is all pine and I am apple orchard.  
My apple trees will never get across  
And eat the cones under his pines, I tell him.  
He only says, 'Good fences make good neighbors.'  
Spring is the mischief in me, and I wonder

If I could put a notion in his head:  
'*Why* do they make good neighbors? Isn't it  
Where there are cows? But here there are no cows.  
Before I built a wall I'd ask to know  
What I was walling in or walling out,  
And to whom I was like to give offense.  
Something there is that doesn't love a wall,  
That wants it down.' I could say 'Elves' to him,  
But it's not elves exactly, and I'd rather  
He said it for himself. I see him there  
Bringing a stone grasped firmly by the top  
In each hand, like an old-stone savage armed.  
He moves in darkness as it seems to me,  
Not of woods only and the shade of trees.  
He will not go behind his father's saying,  
And he likes having thought of it so well  
He says again, 'Good fences make good neighbors.'

**The Eagle (Alfred Tennyson)**

He clasps the crag with crooked hands;  
Close to the sun in lonely lands,  
Ring'd with the azure world, he stands.

The wrinkled sea beneath him crawls;  
He watches from his mountain walls,  
And like a thunderbolt he falls.

**Paris; This April Sunset Completely Utters (E.E. Cummings)**

Paris;This April Sunset Completely Utters

Paris;this April sunset completely utters

utters serenely silently a cathedral

before whose upward lean magnificent face

the streets turn young with rain,

spiral acres of bloated rose

coiled within cobalt miles of sky

yield to and heed

the mauve

of twilight(who slenderly descends,

daintily carrying in her eyes the dangerous first stars)

people move love hurry in a gently

arriving gloom and

see!(the new moon

fills abruptly with sudden silver

these torn pockets of lame and begging colour)while

there and here the lithe indolent prostitute

Night,argues

with certain houses

In Just-  
 Spring when the world is mud-  
 Luscious the little  
 Lame balloonman

Whistles far and wee  
 And eddieandbill come  
 Running from marbles and  
 Piracies and it's  
 Spring  
 When the world is puddle-wonderful

The queer  
 Old balloonman whistles  
 Far and wee  
 And bettyandisbel come dancing  
 From hop-scotch and jump-rope and

It's  
 Spring  
 And  
 TheGoat-footed  
 BalloonMan whistles  
 Far  
 And  
 We