

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

На правах рукопису

ГРИЦЕНКО ЯНА СЕРГІЇВНА

УДК 811.111'42:82-14(410+73)“16/19”

**ДИСКУРСИВНІСТЬ ВІРШОВАНИХ ТВОРІВ: КОГНІТИВНО-
ПРАГМАТИЧНИЙ ВИМІР (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ ТА
АМЕРИКАНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ XVII – XX СТОЛІТЬ)**

Спеціальність 10.02.04 – германські мови

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата
філологічних наук

Науковий керівник –
Неборсіна Наталія Павлівна,
доктор філологічних наук, доцент

Київ – 2013

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ.....	4
ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ДИСКУРСИВНОСТІ ВІРШОВАНИХ ТВОРІВ.....	12
1.1. Основні напрями дослідження віршованого твору.....	12
1.2. Поняття дискурсу, тексту та дискурсивності віршованого твору.....	25
1.3. Мовленнєвий акт як прагматичний маркер дискурсивності віршованого твору.....	32
1.4. Поняття композиції та архітектоніки віршованих творів.....	36
1.5. Жанрові та тематичні відмінності віршованих творів.....	42
1.6. Когнітивний вимір дослідження віршованого твору.....	46
Висновки до першого розділу.....	49
РОЗДІЛ 2. ДИСКУРСИВНІ ОЗНАКИ ЖАНРУ “ОДА”.....	52
2.1. Ода як канонічний жанр лірики.....	52
2.2. “Піндарівський” тип англійської оди XVII – XVIII століть.....	55
2.3. “Британський” тип оди XVII – XVIII століть.....	72
2.4. Англійський тип організації оди XIX століття.....	78
2.5. Американський тип організації оди XIX – XX століть.....	94
Висновки до другого розділу.....	103
РОЗДІЛ 3. ДИСКУРСИВНІ ОЗНАКИ АНГЛІЙСЬКИХ ТА АМЕРИКАНСЬКИХ ЛІРИЧНИХ ВІРШОВАНИХ ТВОРІВ XIX – XX СТОЛІТЬ.....	106
3.1. Тематико-композиційна спорідненість ліричного віршованого твору та оди.....	106
3.2. Дискурсивні особливості англійського ліричного віршованого твору... 3.2.1. Прототипна модель композиції англійського ліричного віршованого твору XIX століття.....	111
3.2.2. Тематико-композиційні зв’язки ліричних віршованих творів.....	113

3.2.3. Узагальнена схематична репрезентація композиції ліричних віршованих творів.....	124
3.3. Дискурсивність американських ліричних віршованих творів ХХ століття.....	137
3.3.1. Віршовані твори американських поетів ХХ століття з традиційною композиційною формою.....	139
3.3.2. Віршовані твори американських поетів ХХ століття з модифікованою композиційною формою.....	143
3.3.3. Віршовані твори астрофічної композиційної групи.....	164
Висновки до третього розділу.....	167
ВИСНОВКИ.....	170
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	173

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

ДМА – директивний мовленнєвий акт

ЕМА – експресивний мовленнєвий акт

КМА – квеситивний мовленнєвий акт

ПЗ – поетичне звернення

РМА – репрезентативний мовленнєвий акт

ВСТУП

Лінгвістичним дослідженням останніх десятиліть притаманний усе більш глибокий та всеосяжний аналіз художньої літератури. Широкий простір для цього надає такий літературний рід, як поезія. Віршовані твори з їхньою унікальною структурою та глибинним значенням постійно перебувають у колі наукового інтересу багатьох учених. Питання, пов'язані з вивченням віршованого тексту як складного мовного явища, стали предметом дослідження науковців у галузі літературознавства: М. Л. Гаспаров [36; 38], В. М. Жирмунський [63 – 65], К. Ф. Тарановський [140], Ю. М. Тинянов [148] та лінгвістики: Ю. М. Лотман [86; 87], Я. Мукаржовський [95; 96], Р. Якобсон [171; 172].

У сучасному мовознавстві віршований твір досліджується за такими напрямками: структурно-семіотичним – Н. В. Альохіна [1], І. І. Ковтунова [74 – 76], О. Г. Ревзіна [117]; когнітивно-поетичним – Л. І. Белехова [14 – 17], Л. В. Димитренко [60], І. А. Редька [118], Р. І. Стефурак [138], О. Й. Філіпчик [152]; прагмалінгвістичним – І. О. Безкровна [10], Є. А. Горло [42; 43], О. А. Гришина [46], О. О. Соловйова [136].

Актуальність теми дисертаційної роботи зумовлена інтегрованою когнітивно-прагматичною спрямованістю дослідження дискурсивності віршованих творів, що відповідає загальній сучасній антропоцентричній парадигмі. Звернення до питання дискурсивності віршованих творів англійських та американських поетів XVII – XX століть, як малодослідженої галузі поетичного дискурсу, є важливим для з'ясування механізмів творення тексту автором та його сприйняття читачем.

Зв'язок дисертаційної праці з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано згідно з комплексною науковою темою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка “Розвиток і взаємодія мов і літератур в умовах

глобалізації” (код 06 БФ 044-01), затвердженої Міністерством освіти і науки України.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей дискурсивності англомовних віршованих творів XVII – XX століть у руслі когнітивно-прагматичного підходу.

Відповідно до мети поставлено такі **завдання**:

- зробити теоретико-методологічне узагальнення основних наукових здобутків у вивченні особливостей поетичного дискурсу;
- виявити структуротвірні мовленнєві акти віршованих творів провідних англомовних поетів XVII – XX століть;
- виокремити провідні типи композиційної побудови віршованих творів;
- вивести залежність композиції від тематики та жанру віршованих творів;
- установити ступінь впливу історичних змін у тематиці віршованих творів на їхню композицію;
- провести зіставне діахронійне дослідження дискурсивності англомовних од та ліричних віршованих творів XVII – XX століть.

Об’єктом дослідження є англомовні віршовані твори XVII – XX століть, а **предметом** – мовленнєвий акт як прагматичний маркер дискурсивності віршованого твору.

Матеріалом дослідження слугують віршовані твори Дж. Г. Байрона, Р. Бернса, Е. Бішоп, В. Вордсворта, Т. Грея, Б. Джонсона, Дж. Кітса, В. Коллінза, С. Т. Колріджа, Р. Крілі, Д. Левертов, М. Мур, Т. Сайблеса, Ф. Сайдела, А. Тейта, Б. Хембі та П. Б. Шеллі загальним обсягом 14021 поетичний рядок (182143 друкованих знаки).

Методи дослідження ґрунтуються на засадах когнітивно-прагматичного підходу до вивчення поетичного дискурсу: критичний дискурс-аналіз мовного матеріалу (віршованих творів), що складається з трьох компонентів – опису, інтерпретації та пояснення, надає можливість виявити специфіку англомовного поетичного дискурсу XVII – XX століть; схематичне моделювання

запроваджено для репрезентації та узагальнення тематико-композиційної єдності віршованих творів різних жанрів; при обґрунтуванні результатів дослідження використано кількісний аналіз і логіко-аналітичні методи.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше досліджено дискурсивність віршованих творів з метою вивчення ролі мовленнєвих актів у побудові тексту, розглянутого відповідно до особливостей жанру й тематики оди та ліричного віршованого твору.

Теоретичне значення дослідження зумовлене внеском у визначення поняття поетичної дискурсивності й полягає у виявленні особливостей дискурсивності англomовного віршованого твору XVII – XX століть, що сприяє розв’язанню теоретичних питань прагматики, когнітивної поетики, стилістики та теорії мовленнєвих актів. Запропоновану в роботі схему аналізу фактичного матеріалу може бути використано при дослідженні інших поетичних жанрів.

Практична цінність дисертації полягає в можливості використання результатів дослідження в теоретичних курсах, спецкурсах і на семінарських заняттях з інтерпретації художнього тексту, стилістики, когнітивної лінгвістики, дискурсології, а також як складової частини інших досліджень філологічного напрямку.

Положення, винесені на захист:

1. Поетична дискурсивність – співвіднесеність побудови поетичного тексту з мовленнєвими актами, ужитими відповідно до тематико-композиційної форми та архітекtonіки віршованих творів окремого жанру й спрямованими на створення тексту автором і забезпечення адекватного сприйняття його змісту читачем.

2. Дискурсивність жанру оди в англійській поезії представлена трьома типами: 1) “піндарівським”, який починається ПЗ та складається з необмеженої кількості строф, згрупованих у трискладові блоки: строфа → антистрофа → епод, що мають кільцевий розвиток теми в архітекtonіці: прославлення ліричного героя, епічний міф і ще одне “ускладнене” прославлення ліричного героя; 2) “британським”, відповідно до

якого оди починаються ПЗ до адресата, основна частина присвячена прославленню адресата, на завершенні вжито риторичне питання або підкреслено захоплення адресатом вірша; мовленнєві акти є структуротвірними елементами, а строфи містять однакову кількість рядків; 3) “варіантним” типом, що відрізняється від перших двох типів дискурсивності превалюванням РМА, відмовою від ПЗ на початку од, різнорядковістю строф і зниженням експресивності. Жанр оди в американській поезії представлений “варіантним” типом композиції.

3. Зміна тематики англійських та американських віршованих творів жанру “ода” в період XVII – XX століть здійснюється паралельно зі зменшенням ролі мовленнєвого акту в процесі творення композиції та відмовою від традиційного вживання ПЗ на початку віршованих творів.

4. Прототипна тематико-композиційна схема англійського ліричного віршованого твору XIX століття складається з такої послідовності блоків: зав’язка (ЕМА/ ДМА/ РМА) → розвиток теми (РМА) → розгалуження теми (ЕМА/ ДМА/ КМА) → розвиток теми (РМА) → кульмінація (ЕМА/ ДМА/ КМА) → завершення (РМА). Уживання різних типів мовленнєвих актів у англійських ліричних віршованих творах цілком залежить від тематики.

5. У композиції англійських та американських од і ліричних віршованих творів XIX століття присутнє “жанрове зближення”, виражене через такі ознаки: наявність ПЗ на початку віршованого твору; відповідність використання ЕМА, ДМА або КМА тематиці віршованого твору на його завершенні; рівномірна кількість рядків у строфах.

6. Англійські ліричні віршовані твори беруть свої витоки із жанру оди. Низка ліричних віршованих творів кінця XIX століття вже не має у своїй назві слова “ода”, однак за своєю композиційною побудовою та внутрішньою формою ще відповідає моделі останньої. Історичні зміни тематики віршованих творів здійснюють вплив на структуру оди й дають поштовх до розвитку ліричної поезії.

7. Дискурсивність американських ліричних віршованих творів зумовлена індивідуально-авторським стилем поетів. Віршовані твори знаходяться під впливом історичних змін у тематиці, не відповідають прототипній композиції ліричного вірша, спостерігається припинення структуротвірної ролі мовленнєвих актів. Структуротвірними елементами американського ліричного віршованого твору виступають такі графічні засоби, як: розділові знаки – тире, знак оклику, питання; застосування великих літер у ключових позиціях віршів; розподіл строф відповідно до архітектоніки віршів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертаційної роботи обговорювались на засіданнях кафедри англійської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, а також викладено в доповідях на Всеукраїнській науковій конференції “Діалог культур: лінгвістичний та літературознавчий виміри” (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Київ, квітень 2008 р.); Міжнародній науковій конференції “Мовно-культурна комунікація в сучасному соціумі” (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Київ, жовтень 2008 р.); III Міжнародній конференції “Пріоритети германського та романського мовознавства” (Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк, червень 2009 р.), Третій міжнародній науковій конференції “Іноземна філологія у XXI столітті” (Запорізький національний університет, м. Запоріжжя, квітень 2010 р.); Міжнародній науковій конференції “Думка й слово: традиції О. Потебні й сучасна філологічна наука (до 175-річчя О. Потебні)” (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Київ, жовтень 2010 р.).

Публікації. Результати дослідження висвітлено в шістьох статтях, написаних одноосібно, з яких п'ять опубліковано в провідних наукових фахових виданнях України, а одна стаття – у закордонному науковому фаховому виданні.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів з висновками, загальних висновків та списку використаних джерел (265 джерел, з них 18 джерел ілюстративного матеріалу). Загальний обсяг дисертації становить 198 сторінок друкованого тексту, обсяг основного тексту – 172 сторінки.

У **вступі** обґрунтовано вибір теми; визначено мету, основні завдання, об'єкт і предмет дослідження; розкрито наукову новизну, теоретичне та практичне значення роботи; наведено методи й матеріал дослідження; надано свідчення про апробацію положень дисертації та кількість публікацій.

У **першому розділі** визначено поняттєвий і теоретичний апарат дослідження; систематизовано наукові підходи до вивчення віршованих творів; подано визначення поетичного дискурсу й дискурсивність; виділено прагматичні маркери дискурсивності віршованого твору; з'ясовано такі поняття, як композиція та архітектоніка віршованого твору, особливості його членування; розглянуто поняття мовленнєвого акту як структуротвірного засобу композиції віршованого твору; досліджено жанрові відмінності віршованих творів, вивчено особливості їх схематичної репрезентації.

У **другому розділі** проаналізовано віршовані твори англійських та американських поетів XVII – XX століть поетичного жанру “ода”. За результатами проведеного аналізу встановлено, що диференційними рисами англійської оди XVII – XVIII століть є структуротвірна роль мовленнєвого акту у композиції віршованих творів, слідування традиціям античності та утворення власне “британської” композиційної форми; англійська ода XIX століття переважно будується, як варіант традиційної англійської оди, однак ще зберігаються прототипні зразки од; американська ода має модифіковану композиційну форму, яка змінюється від варіантних композиційних форм англійської оди наприкінці XIX століття до модифікованої композиційної форми оди у XX столітті. У розділі також виокремлено провідні ознаки дискурсивності віршованих творів поетів жанру “ода” відповідно до трьох композиційних типів: “піндарівського”, “британського” та “варіантного”.

У **третьому розділі** досліджено англійські та американські ліричні віршовані твори XIX та XX століть. Вивчено провідні відмінні риси композиційної побудови віршованих творів цього жанру. За результатами кількісних підрахунків виокремлено прототипну тематико-композиційну схему англійського ліричного віршованого твору XIX століття, визначено ознаки дискурсивності ліричних віршованих творів XIX і XX століть.

У **загальних висновках** підведені підсумки дисертації, висвітлені теоретичні та практичні результати дослідження, окреслено перспективи подальших розвідок у цьому напрямі.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ДИСКУРСИВНОСТІ ВІРШОВАНИХ ТВОРІВ

1.1. Основні напрями дослідження віршованого твору

Історія вивчення віршованих творів своїм корінням сягає глибини століть. Ще в IV столітті до н.е. Аристотель [2; 168] визначав поезію як засіб опанування світу, зображення емоцій від спостереження світу. Через кілька тисячоліть Герхард Лессінг у своєму трактаті “Лаокоон” проводить зіставлення поезії з мистецтвом, живописом. На його думку, основна розбіжність між поезією та живописом полягає в тому, що поезія відображає дійсність, показуючи об’єкти в певній часовій послідовності, та має можливість показати процеси, що проходять у часі, а живопис розташовує один біля одного водночас наявні предмети, дозволяючи глядачу одночасно їх охоплювати в єдиному сприйнятті, проте не маючи змоги показати процес у повному обсязі [119, с. 216].

Розвиток ідей, закладених у минулих століттях, продовжується й у ХХ столітті. Віршовані тексти активно вивчали провідні лінгвісти та літературознавці: М. Л. Гаспаров [36; 38], В. М. Жирмунський [63 – 65], Ю. М. Лотман [86; 87], Я. Мукаржовський [95; 96], К. Ф. Тарановський [140], Ю. М. Тинянов [148] Б. М. Ейхенбаум [169], Є. Г. Еткінд [170], Р. Якобсон [171; 172].

Проблему особливостей поетичної мови досліджував В. М. Жирмунський [63 –65]. На його думку, художній твір відрізняється від нехудожнього своєю поетикою, в основі якої лежить класифікація фактів мови, які надає лінгвістика. Під поетикою вчений мав на увазі науку, що вивчає поезію як мистецтво. При розгляді питань поетики В. М. Жирмунський відштовхується від поняття поетичної мови, тобто від слова, підпорядкованого художній функції. Тоді відмінною особливістю поетичної мови є її художня функціональність, яка

відображає естетично значуще, емоційно впливове перетворення дійсності [63, с. 41 – 45].

Підтримував таке ставлення до поезики й інший прихильник ідей Московського лінгвістичного гуртка Р. Якобсон, який розумів під поезикою лінгвістичне дослідження поетичної функції вербальних повідомлень загалом та в поезії зокрема [171, с. 81]. Під поетичною функцією учений мав на увазі спрямованість на повідомлення як таке, зосередження уваги на повідомленні заради нього самого [172, с. 202 – 203]. Так само, як і В. М. Жирмунський, Р. Якобсон наголошував на тому, що предметом вивчення лінгвістичної поезики є поетична мова.

Той факт, що єдина постійна ознака поетичної мови є її “естетична” (поетична) функція, також підкреслено в працях Я. Мукаржовського. Науковець досліджує поетичну функцію, спираючись на визначення Р. Якобсона. Метою поетичного виразу Я. Мукаржовський вважає його естетичний вплив на читача. Проте естетична функція, яка посідає визначальну роль у поетичній мові (в інших мовах вона існує як супровідне явище), ставить у центр уваги сам мовний знак, що є прямим протиставленням дійсній орієнтації на мету, якою в мові слугує повідомлення. Я. Мукаржовський визначає поетичну мову як складову частину мовної системи, як “сталий вираз, що вирізняється власним закономірним розвитком, як важливий чинник у загальному розвитку можливості людини розмовляти за допомогою мови” [96, с. 78]. Отже, при аналізі віршованих творів необхідно враховувати їхню емоційну експресивність і не обмежуватися лише формально-естетичним аналізом, адже поезія, як відомо, дуже тісно межує з риторикою, тобто з мовою, що розрахована на емоційно-вольовий вплив на слухача [63, с. 98].

Питання про традиційні зв’язки між віршованим твором та образами, мотивами, емоціями порушено також у працях К. Ф. Тарановського. Науковець наголошує на тому, що в кожного поета є свої улюблені теми, образи та слова, які становлять внутрішні цикли творчості певного поета, цикли, що неможливо

вмістити в чіткі хронологічні межі. Такі теми можуть поєднувати творчість кількох поетів-сучасників, незалежно від поетичних шкіл та навіть історичних періодів [140, с. 18].

На межі ХХ та ХХІ століть дослідження віршованих творів проводять за кількома напрямками: структурно-семіотичним – Н. В. Альохіна [1], І. І. Ковтунова [74 – 76], О. Г. Ревзіна [117]; когнітивно-поетичним – Л. І. Белєхова [14 – 17], Т. В. Горчак [44], Л. В. Димитренко [60], І. А. Редька [118], Р. І. Стефурак [138], О. Й. Філіпчик [152]; прагмалінгвістичним – І. О. Безкровна [10], Є. А. Горло [42; 43], О. А. Гришина [46], О. О. Соловійова [136].

Структурно-семіотичний напрям вивчення віршованого твору представлений у роботах Ю. М. Лотмана [86; 87]. Поетичний текст розглядається як певним чином організована семіотична структура. В основі структурного аналізу знаходиться погляд на літературний твір як на органічне ціле, кожен з елементів якого реалізується лише у відношенні до інших елементів та до структурного цілого всього тексту. Сама ж цілісність міститься в тому, що художній твір становить деяку реальність та може членуватися на частини. Одна з провідних властивостей художньої реальності має виявитися при виокремленні того, що входить у саму сутність твору, від ознак, при зміні яких зберігається специфіка твору [86, с. 34]. Сутність поетичної структури полягає в тому, що вона свідомо вживає несинонімічні та нееквівалентні одиниці як синоніми та адекватні. При цьому мова перетворюється на матеріал побудови різноманітних моделей, а власна структура мови, своєю чергою, впливає на них [там само, с. 134].

Структурно-семіотичний підхід до вивчення віршованих творів отримав свій розвиток у роботі сучасної дослідниці Н. В. Альохіної [1], де на прикладі аналізу поетичних текстів з домінантним синтаксичним рівнем продемонстровано специфіку їхньої поетичної структури, яка характеризується домінуванням синтаксичного рівня та полягає в наявності в семантичній структурі поетичних текстів особливого художнього змісту – категоріального,

який формується завдяки провідній ролі засобів синтаксису в організації тексту як художнього цілого [там само, с. 5]. Н. В. Альохіна наголошує на тому, що художній зміст знаходиться в тісному зв'язку з композиційною побудовою віршованих творів: з одного боку визначає його, з іншого, – включається в композиційну побудову віршованого тексту як провідна утворювальна ланка [там само, с. 6].

У дослідженні О. Г. Ревзіної [117] художня мова є вербалізацією художнього мислення в модусі мовного існування. Форма віршованих творів задає той напрям, у якому здійснюється якісна специфікація поетичної мови. Системність та функціональна завантаженість властива індивідуально-авторській поетичній мові. Системно-функціональний підхід до лінгвістичної поетики реалізує себе на рівні загально поетичної та індивідуально-авторської поетичної мови. В основі дослідження потенційних можливостей мовної системи знаходиться категорія виразності [117, с. 22].

Синтаксис поетичного тексту також досліджено у працях І. І. Ковтунової [74 – 76]. Системний підхід до поетичної мови загалом поєднано з увагою автора до індивідуальних особливостей окремих поетичних текстів. Дослідження І. І. Ковтунової відкрило провідні напрями мовної творчості в поетичній мові, у якій інтенсивного розвитку набуває асиметрія мовного знака й збільшення ролі полісемії та синонімії в синтаксичних одиницях, що організують поетичний текст.

Новий напрям дослідження віршованих творів запропоновано у працях Л. І. Белехової, у фокусі студій якої знаходиться теорія словесних поетичних образів, розглянутих у руслі когнітивно-поетичного методу [14 – 17]. Поетичний текст учена визначає як “вид художньої комунікації, спрямованої на розкриття текстової, підтекстової та позатекстової інформації, що стоїть за словесними поетичними образами, котрі її опредметнюють” [15, с. 18]. Поетичний образ Л. І. Белехова розуміє в якості вираження ідеї, узагальненого змісту віршованого тексту та словесного поетичного образу як утілення образу, ідеї й змісту в мовленнєвій формі [17, с. 273]. Вивченню онтологічних

та гносеологічних властивостей словесного поетичного образу з метою визначення тенденцій та закономірностей його формування й функціонування в американській поезії присвячено докторську дисертаційну роботу Л. І. Белехової [16]. У межах сучасної когнітивно-дискурсивної парадигми лінгвістичних знань це здійснено шляхом аналізу змін, які відбуваються в семантико-когнітивній структурі словесного поетичного образу на тлі еволюції художньої свідомості та видів поетичного мислення. Л. І. Белехова розглядає поняття словесного поетичного образу як багатовимірної величини, параметри якої визначено її онтологічними, епістемологічними й когнітивними властивостями: “Словесний поетичний образ є лінгвокогнітивним текстовим конструктором, який інкорпорує передконцептуальну, концептуальну й вербальну іпостасі. Передконцептуальна іпостась словесного поетичного образу виражає його глибинний смисл, котрий вилучається через аналіз образ-схем архетипів і базових концептів, що є його підґрунтям. Трансформації образ-схем шляхом різних видів лінгвокогнітивних операцій забезпечують конфігурацію концептуальної структури словесного поетичного образу. Концептуальна іпостась словесного поетичного образу – це внутрішньоформний образ, цілісність, котра інтегрує в собі різні концептуальні ознаки номінативних одиниць словесного поетичного образу, через які здійснюється акт пізнання. Вона є когнітивним кодом словесного поетичного образу та відбиває його узагальнений зміст. Концептуальна іпостась словесного поетичного образу структурована концептуальними схемами, які висвітлюють лінгвокогнітивні механізми його формування та зумовлюють особливості його функціонування в поетичному тексті. Вербальна іпостась поетичного образу є втіленням його передконцептуальної й концептуальної структури в словесну тканину віршованого тексту шляхом різних лінгвокогнітивних операцій і процедур, серед яких конструктивно-творче малювання є ведучим. Словесний поетичний образ як тривимірна величина гнучко змінює свої контури залежно від когнітивних і мовних операцій, що домінують у формуванні образу та від виду

поетичного мислення (аналогового, асоціативного, парадоксального, параболічного або есеїстичного), який зумовлює характер і напрям мапування, що є лінгвокогнітивною операцією проектування структур знань про властивості й ознаки об'єктів і явищ навколишньої дійсності, опредметнених в номінативних одиницях суб'єктної та об'єктної частин словесного поетичного образу. Залежно від видів поетичного мислення та концептуальних тропів, які є когнітивною базою словесного поетичного образу, виокремлюються різні види мапувань. Аналогове (атрибутивне, релятивне й ситуативне), субститутивне, контрастивне й наративне мапування пов'язані з парадигматикою словесного поетичного образу, натомість конструктивно-творче відбиває його синтагматичні властивості" [16, с. 15 – 17].

Теорія словесного (вербального) поетичного образу продовжує свій розвиток у дисертаційній роботі Л. В. Димитренко [60], яка трактує образ як лексико-синтаксичний комплекс, що є результатом мовного втілення концептуальної тричасної структури (*X is like Y on the ground of Z*, де *X* є думкою про світ, концептом, який потребує образної актуалізації; *Y* є сутністю, за посередництва якої відбувається образне визначення думки; *Z* є основою ототожнення) та об'єднання її елементів за правилами граматики на підставі ототожнення суперечливих у широкому розумінні сутностей. У цьому випадку когнітивний погляд на образ полягає в прагненні виявити те, як у ньому відображено когнітивне членування світу реальності. До стилістичних засобів ідентифікації вербального поетичного образу в тексті належать: висунення непередбачуваного елемента на тлі передбачуваного, співвіднесеність протилежностей, що переходять одна в одну, включення в контекст поетичного тексту, виконання естетичної функції. За результатами дослідження Л. В. Димитренко, вербальний поетичний образ є лінгвокогнітивним фактом мовного втілення знання про світ через співвіднесення з відомою інформацією за допомогою концептуальних переносів та універсальних концептуальних зв'язків. Вербалізовані концепти (посередники між словом та дійсністю), своєю чергою, формують

концептуальну картину світу й виконують функцію представлення, зберігання та оперування змістом окремого кванту інформації [60, с. 4 – 5].

Словесні поетичні образи досліджені також у роботі О. Й. Філіпчик, де поетичний образ розглянуто як двоаспектне явище, яке містить концептуальний і мовний плани існування. Автор додає до загальноприйнятих трьох структурних компонентів образу – визначального (X), визначаючого поняття (Y) та підстави для порівняння перших двох понять (Z) – ще один, яким є взаємозв'язок репрезентованих у образі об'єктів дійсності, втілений у тій чи іншій синтаксичній конструкції [152, с. 6]. Корелятами реальних відносин між об'єктами зіставлення є синтаксичні відносини, які, зі свого боку, втілюються у певних синтаксичних конструкціях, де останні є мовним засобом об'єктивації словесного поетичного образу у віршованих текстах [там само, с. 11].

Зв'язок між образним складником та внутрішньою формою слова знаходить своє відображення в дисертації Р. І. Стефурак, яка розглядає асоціативно-образний потенціал внутрішньої форми слова в поетичному тексті. На відміну від згаданих вище досліджень, у роботі Р. І. Стефурак на передньому плані знаходиться внутрішня форма слова, яка об'єднує мотиваційний, концептуальний та асоціативно-образний компоненти. Наслідком реалізації асоціативно-образного потенціалу внутрішньої форми слова в поетичному тексті є конструювання метафори та епітета (асоціативність, метафоричність, звукозмістова гра лексем – основні виразники поетичного дискурсу). Реалізація асоціативно-образного потенціалу внутрішньої форми слова забезпечує конструювання художнього змісту віршованого твору [138, с.7].

Виявлення лінгвокогнітивних особливостей формування словесно-поетичних образів у віршованих текстах досліджено в розвідці І. А. Редьки, яка за результатами проведеного аналізу виокремлює кілька моделей поетичних образів: монополярну, біполярну, ланцюгову та циркулярну [118, с.5], що за своїм наповненням співзвучні моделям, виокремленим у роботі Л. І. Белехової.

Висвітлення когнітивного й семіотичного аспектів розкриття проблеми формування та функціонування словесного образу-символу здійснено в дисертаційній роботі Т. Ю. Горчак, яка визначає словесний образ-символ “як імплікативний, макроконтекстуальний, динамічний словесний образ, для якого характерна розщепленість референції та рівноправність вихідного значення і похідного референційного смислу. Він інкорпорує образність та знаковість, які домінують у ньому залежно від характеру інформації, що передається. Образність словесного образу-символу ґрунтується на семантичному переносі – транспозиції, яка виступає тут процесом породження, генерування нових референційних смислів за умови повного збереження самозначущості первинних значень” [44, с.16].

Отже, віршовані твори неодноразово ставали предметом лінгвістичних досліджень, які здійснювалися з позицій вивчення мови як формальної системи, відокремленої від ситуативного контексту. Утім, у сучасній лінгвістиці поширюється антропоцентричний підхід до дослідження тексту, пов’язаний з інтерпретацією тексту в аспекті його породження, сприйняття й впливу на читача. Антропоцентризм тексту зумовлений егоцентричною позицією людини в семантичному просторі тексту, тісно пов’язаному з прагматикою тексту. Саме в межах антропоцентричної парадигми отримали розвиток прагмалінгвістичні дослідження віршованих творів.

Серед прагмалінгвістичних досліджень віршованих творів останніх десятиліть слід особливо виділити наукові праці, присвячені вивченню адресованості віршованих творів [10; 28; 29; 136] та мовленнєвих актів [42; 43; 46].

Системне моделювання функціонально-мовних процесів, які становлять специфіку поетичної комунікації, здійснено в дисертації І. О. Безкровної, у якій дослідниця створює класифікацію типів адресанта, адресата й мовленнєвих дій у поезії. Авторка виділяє кілька типів адресатів: на першому рівні розглянуто внутрішню адресацію (автоадресацію) в поезії, представлено типи адресатів в автокомунікативному контексті; другий рівень містить висловлювання, у яких

автоадресацію поєднано із “зовнішньою” адресацією; третій рівень репрезентує типи “зовнішніх” адресатів в поезії [10, с. 4].

У дисертаційній роботі також розглянуто різні типи мовленнєвих дій, на основі аналізу яких І. О. Безкровна доходить таких висновків: 1) трансформацію директива в поезії зумовлено специфічною комунікативною природою останньої, а саме – відсутністю реального адресата в ситуації повеління, що викликає зміну модальності директива; 2) директив зберігає спонукальне значення лише у випадку автокомунікації, тобто при прямому вираженні внутрішнього адресата; 3) у поетичній комунікації вирізняється кілька типів питальних конструкцій: запитання, які потребують відповіді, та запитання, які її не потребують; 4) в умовах поетичного мовлення експресив може поставати або у вигляді описового повідомлення, або як адресована мовленнєва дія, де в першому випадку експресив є певним повідомленням, у яке введено позицію адресанта, й орієнтація на можливого адресата відсутня, а в другому випадку повідомлення спрямовано випадковому адресату, й експресив має автокомунікативний характер, оскільки стає сферою актуалізації специфічних структур внутрішнього мовлення; 5) ПЗ – це складна мовленнєва дія, основними семантичними компонентами якої є констатація, експресія та спонукування; 6) у поетичній мовленнєвій дії “обіцяння” первинну комунікативну функцію повідомлення втрачено: воно перетворюється на розумове планування суб’єктом своїх дій; виділено також обіцяння-експресиви, які моделюють субординативні стосунки між комунікантами; 7) функцією поетичної декларації (яка сама по собі є привселюдною мовленнєвою дією) є автокомунікативне повідомлення адресанта самому собі про власне рішення [там само, с. 11 – 12].

Комплексний аналіз діалогічних основ англomовного поетичного тексту як однієї зі сфер літературної комунікації здійснено в роботі О. О. Соловйової [136]. Дослідниця наголошує, що різноманітні форми прояву комунікативної спрямованості процесу поетичного текстопородження треба розглядати з єдиного центру (від адресата), щоб їхня роль у цьому процесі могла бути диференційованою. Авторка досліджує два типи адресованості: адресованість

читачу та адресованість конкретній людині чи події. За результатами аналізу О. О. Соловйова встановлює, що сам факт творення будь-якого поетичного тексту відмічений адресованістю. Комунікативна спрямованість цього процесу несе на собі риси діалогічного спілкування, яке, з одного боку, об'єднує автора та умовних комунікантів, а з іншого – має широкий спектр проявів на текстовому рівні [там само, с.4].

Дослідження чинника адресованості здійснено в праці О. Ю. Васильєвої [28; 29], у якій адресованість вивчається в урочистих одичних висловлюваннях, репрезентованих та зумовлених, насамперед, прийомами внутрішньої адресації, кваліфікованої як елітарна персоніфікована адресація й ідентифікованої із зовнішньою [29, с.132].

Апарат теорії мовленнєвих актів до опису структури поетичного тексту застосовує О. О. Гришина [46], яка використовує загальноновживане визначення структури, що бере свій початок ще у Ф. де Соссюра: це таке взаємовідношення елементів тексту, при якому зміна одного з них веде до зміни інших. О. О. Гришина в дисертаційній роботі підкреслює, що структуротвірними чинниками є певні характеристики мовця та акту мовлення: 1) мовленнєва дія яка лежить в основі того чи іншого висловлювання; 2) структура ролей у цьому висловлюванні (мовець, адресат, предмет мовлення). У цьому випадку прагматичну структуру ліричного тексту розглянуто з динамічного погляду, тобто авторка ставить акцент не на наявності тих або тих мовленнєвих актів у ліричному вірші, а на послідовності мовленнєвих актів, на їхньому розгортанні, отже, поєднуючи прагматичний аспект розгляду тексту з динамічним способом його аналізу [там само, с. 3].

Провідним критерієм згаданого вище підходу до вивчення віршованих творів, за О. О. Гришиною, є “відповідальність мовця за власне висловлювання” [там само, с. 4], де під останнім розуміється ступінь участі мовця у власному висловлюванні, ступінь приналежності висловлювання мовцю. З використанням цього критерію мовленнєві акти в роботі дослідниці розглянуто у двох аспектах: 1) з погляду тієї дії, яку здійснює мовець цим

мовленнєвим актом (питання, спонукання, обіцянка тощо); 2) з погляду тих комунікативних ролей, які є каркасом цього мовленнєвого акту (тобто з погляду особових займенників, що лежать в основі мовленнєвого акту) [там само].

Спираючись на теорію мовленнєвих актів Дж. Остіна, О. О. Гришина виокремлює дві провідні групи висловлювань: “словесні дії” (питання, спонукання, перформативи) та ствердження (оцінки, сентенції, констатації). Під перформативом дослідниця має на увазі ствердження, яке не описує дію, а саме є дією [там само, с. 5]. І тут існує деяке протиріччя теорії Дж. Остіна, який убачав значення перформативів у тому, що вони є не тільки повідомленням та передачею думки, але й стають у повному розумінні слова діями або викликають невідкладні дії в тих, кому вони адресовані [105, с. 49]. Зважаючи на те, що О. О. Гришина розподіляє висловлювання на констативи та перформативи (усі використані О. О. Гришиною типи висловлювань, окрім констативів), беручи до уваги погляд Е. Бенвеніста, який вивів зі складу перформативів висловлювання в спонукальній формі, але залишив усі інші [13, с. 18], вважаємо розподіл дослідницею типів висловлювань на дві згадані вище групи таким, що може викликати деякі сумніви й потребує подальшого дослідження.

Поняття перформативності набуло подальшого розвитку в дисертації Є. А. Горло [42; 43]. У межах антропоцентричної моделі поетичного дискурсу Є. А. Горло визначає перформативність як мовленнєву дію, що повністю співвідноситься і з теорією Дж. Остіна, і з уточненнями Е. Бенвеніста. Дослідниця вивчає пряму, непряму та приховану перформативність. Пряма перформативність ґрунтується на спроможності мовленнєвих одиниць реалізовувати наміри відправника відкрито для одержувача. Одним із її проявів є перформативні практики відправника, що сходять до прямого мовленнєвого впливу. Пряма мовленнєва дія зазвичай реалізується за допомогою спонукальних речень. Непряма перформативність репрезентується в перформативних практиках відправника, що сходять до непрямого мовленнєвого

впливу. Непряма перформативність потребує від одержувача додаткових зусиль ідентифікації й реалізується у віршованому тексті через вибір тропів і мовленнєвих фігур, причому показники реалізації останніх значно перевищують показники реалізації засобів прямого мовленнєвого впливу, що дозволяє авторці зробити припущення щодо домінантної позиції непрямой перформативності по відношенню до прямої. Прихована перформативність відображає індивідуальні звичні перформативні практики відправника та спирається на неусвідомлюваний відправником вибір прихованих значень граматичних і лексичних одиниць. Прихована перформативність пов'язана з неусвідомлюваною автоматизованою індивідуальною та стереотипною актуалізацією автором віршованого тексту мовленнєвих знаків різних рівнів [43, с. 8 – 9].

Питання егоцентризму ліричного тексту порушено в роботі О. О. Гришиної [46], яка при дослідженні віршованого тексту має справу не тільки з переходом від висловлювання, що найменше належить мовцю, до висловлювання, яке належить йому найбільше, але й зі зростанням “я” як аксіологічного центру вірша.

О. О. Гришина зазначає, що егоцентризм ліричного тексту має свого “двійника” в тих текстах, де немає зміни мовленнєвих актів: це – тематичний перехід від опису предметів і явищ, які належать до позалюдської сфери, зокрема до опису людини, її психічних та фізичних властивостей; цей принцип побудови тексту – антропоцентризм. При розгляді егоцентризму як принципу, що лежить в основі структури ліричного тексту, О. О. Гришина виключає все індивідуально-авторське у цих текстах як несуттєве [там само, с. 12].

Натомість, у розвідках Є. А. Горло багато уваги приділено індивідуально-авторському стилю поетичного дискурсу: проведено дослідження медійності поетичного дискурсу, що трактується як невід’ємна властивість дискурсу репрезентувати стереотипну мовленнєву поведінку відправника (тобто відносно сталу систему мовленнєвих дій людини, яка сформувалась у відповідь

на звичні умови спілкування, що мають властивість повторюватися), яка може бути і індивідуальною, і середньостатистичною [43, с. 29 – 30].

Індивідуальну мовленнєву поведінку автора тексту, як зазначає Є. А. Горло, актуалізовано індивідуальними стратегіями мовленнєвої поведінки, що є універсальними для мовних особистостей – носіїв різних мовних систем. В актуалізації стратегій мовної поведінки проявляються унікальні особливості мовної особистості, які забезпечують її неповторність та можуть бути основою для виведення її структурної моделі – сталої системи, що відображує стереотипні особливості суб'єкта, який вступив у комунікацію, та детермінує його мовленнєву поведінку [там само, с. 30].

Поетичний дискурс у роботі Є. А. Горло розглянуто як сукупність процесу та результату мовленнєвої діяльності, якій властиві три плани – лінгвістичний, лінгвокогнітивний і лінгвопрагматичний. Мовленнєві засоби, реалізовані та актуалізовані відправником віршованого тексту, становлять лінгвістичний план поетичного дискурсу. Мовленнєва свідомість, що впливає на породження та сприйняття віршованих текстів, належить до лінгвокогнітивного плану. Маніфестація продуманого та звичного вибору відправником віршованого тексту мовленнєвих засобів відповідає лінгвопрагматичному плану поетичного дискурсу. Дослідниця наголошує на тому, що вона займається вивченням саме лінгвопрагматичного плану поетичного дискурсу, який дозволяє проаналізувати його перформативність [там само, с. 8].

Складна універсальна модель поетичного дискурсу представлена в дослідженні Є. А. Горло трьома рівнями – семантичним, синтаксичним і прагматичним. Семантичний рівень пов'язаний з інформацією про реальність, відправника та одержувача, яка наявна у віршованому тексті. Синтаксичний рівень відповідає мовним формам і зв'язкам між ними, що зафіксовані у віршованому тексті. Прагматичний рівень спирається на характеристики мовленнєвої ситуації, індивідуально-особистісні, соціальні та ситуативні характеристики, а також на пресупозиції відправника та одержувача

віршованого тексту. Мовленнєву особистість розглянуто як частину універсальної антропоцентричної моделі поетичного дискурсу, як активний суб'єкт, що реалізується в комунікації, слідує тим чи тим стратегіям і тактикам спілкування, обирає та актуалізує певні лінгвістичні й екстралінгвістичні засоби. Отже, мовна особистість відправника – це складна структура, яку можливо розглядати з урахуванням лінгвістичних та екстралінгвістичних елементів [там само, с. 18].

Таким чином, прагмалінгвістичний напрям досліджень віршованого тексту, у центрі якого знаходяться такі поняття, як адресованість, мовленнєва дія та мовленнєвий акт, співзвучний з напрямом нашої праці, де віршований текст розглянуто з позиції когнітивно-прагматичної парадигми. Проблема вивчення поетичного дискурсу в когнітивно-прагматичній парадигмі є актуальною й надалі. Наголошуємо, що базовими елементами дискурсивності постають мовленнєвий акт, тематика й поетичний жанр.

1.2. Поняття дискурсу, тексту та дискурсивності віршованого твору

Дискусії щодо визначення терміна “дискурс” тривають від початку його появи в лінгвістиці. Дослідженням дискурсу присвячена велика кількість робіт з лінгвістики останніх десятиліть (Ф. С. Бацевич [8; 9], Л. Р. Безугла [11], Б. Бенвелл [177], А. Д. Белова [18], М. Білліг [178], Я. О. Бондаренко [21], Г. Браун [179], В. Б. Бурбело [24 – 27], Г. Годдарт [194], Б. Дж. Грос [198; 199], Н. К. Данилова [54], Т. А. ван Дейк [55; 184; 185], В. З. Дем'янков [56 – 59], Л. П. Єфімов [62], А. П. Загнітко [67], В. І Карасик [69 – 71], А. О. Кібрик [73], Г. Кук [183], К. Кусько [81], М. Л. Макаров [89], А. П. Мартинюк [90; 237], Л. П. Науменко [98], Л. С. Піхтовнікова [106], А. М. Приходько [115], К. С. Серажим [125 ; 126], П. Серіо [127], К. Ф. Сєдов [131], С. Л. Сіднер [223], С. Тічер [143], Н. Фейерклау [186 – 188], Л. Філліпс [150], М. Фуко [153 – 155], М. Д. Харріс [201], М. В. Хітіна [157], Ш. В. Чан [181], В. Е. Чернявська

[158;159], Л. Чоуліаракі [182], В. А. Шаймієв [160 – 162], І. С. Шевченко [164 – 167], Д. Шіффрін [213; 214], Е. Щеглов [220 – 222] та ін.).

Теорія дискурсу як прагматизованої форми тексту бере свій початок у концепції Е. Бенвеніста, який розмежовував план розповіді та план дискурсу – мови, яка привласнюється мовцем. Учений уважав, що мовлення (дискурс) – це будь-яке висловлювання, що передбачає мовця та слухача, а також намір першого певним чином впливати на другого [13, с. 276].

Дискурс у межах структурно-комунікативного підходу розуміють як частину мовної поведінки, що включає кілька висловлювань з кількома комунікантами. Теорія ґрунтується на тому, що структура будь-якого типу дискурсу складається з трьох окремих елементів, які взаємодіють: 1) структури речення як актуального типу висловлювання; 2) структури наміру адресанта; 3) стану уваги адресата [199, с. 176]. До матеріалу віршованих творів цю теорію адаптувала М. Д. Харріс, яка проводила дослідження на матеріалі поетичного дискурсу, застосовуючи замість актуальних типів висловлювань “поетичні акти” [201, с. 424].

Дослідження дискурсу з когнітивного погляду полягає в тому, що розуміння конкретного типу дискурсу є процесом, який здійснюється в реальному часі та дозволяє постійне переосмислення [184, с.198], тому ментальні репрезентації прочитаного тексту є “результатом стратегічного процесу конструювання або смислоутворення, що охоплює елементи тексту, знання комунікантів про контекст, елементи їхніх переконань та попередніх знань” [там само, с. 199].

Когнітивно-прагматичний підхід до вивчення дискурсу заснований на дослідженні його розумово-мовленнєвого підґрунтя. Дискурс є невідривним від ситуації та контексту, а визначення ролі контексту в дискурсі підкреслює важливість не тільки прагматичних процедур його аналізу, а й потребу залучення когнітивних методик [166, с. 107].

У наш час термін “дискурс” використовують у таких значеннях: 1) дискурс як текст у його текстовій даності та особливостях; 2) дискурс як

закінчене за змістом висловлення; 3) дискурс як текст або фрагмент тексту, співвіднесений з особливим – “вірогідним” – світом; 4) дискурс як зв’язний текст у сукупності з екстралінгвальними чинниками; 5) дискурс як інтерактивні форми й одиниці мови; 6) дискурс як мовний добуток ситуативного характеру [127, с. 35].

Одним з аспектів дослідження дискурсу є розмежування у функціонально зорієнтованих дослідженнях понять дискурсу й тексту, опозитивними критеріями для яких слугують процес і результат [88, с.87]. Дискурс є поняттям, яке поєднує усний і письмовий текст обсягом більший від речення. У цьому значенні текст – засіб дискурсу, без наявності якого останній “не був би лінгвістичною діяльністю” [197, с. 4]. Дискурс як індивідуальний стиль, мовленнєву практику та мовленнєвий досвід індивідуума, який реалізує в мовленні соціальні та особистісні характеристики мовця, трактує М. Фуко [154]. Ю. С. Степанов під дискурсом розуміє “мову в мові”, представлену у вигляді особливої соціальної даності. Дискурс існує насамперед у текстах, однак тільки таких, яким властива особлива грамати́ка, особливий лексикон, особливі правила слововживання й синтаксису, особлива семантика, тобто особливий світ [137, с. 44]. Під дискурсом В. Є Чернявська розуміє текст(и) у нерозривному зв’язку із ситуативним контекстом: у сукупності зі спеціальними, культурно-історичними, ідеологічними, психологічними та іншими чинниками, із системою комунікативно-прагматичної й когнітивної цілеспрямованості автора, що взаємодіє з адресатом, які зумовлюють особливе впорядкування мовних одиниць різного рівня при втіленні в тексті. Дискурс характеризує комунікативний процес, який призводить до утворення певної формальної структури – тексту. Залежно від дослідницьких завдань дискурсу, в одному випадку, він позначає окрему конкретну комунікативну подію, в іншому – комунікативну подію як інтегративну сукупність окремих комунікативних актів, результатом якої є змістовно-тематична спільність багатьох текстів [158, с. 20].

Результатом дискурсу є текст, який, за визначенням І. Р. Гальперіна, – витвір мовотворчого процесу, що вирізняється завершеністю, об’єктивований у

вигляді письмового документа, літературно оброблений відповідно до типу цього документа; витвір, що складається з назви (заголовка) та низки особливих одиниць (надфразової єдності), об'єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв'язку, які мають певну цілеспрямованість та прагматичну установку [34, с. 18]. Текст є засобом дискурсу, без наявності якого останній “не був би лінгвістичною діяльністю” [192, с. 4]. Текст, на думку О. О. Леонтьєва, є функціонально завершеним мовленнєвим цілим [83, с. 19]. К. Кожевнікова формулює поняття тексту як ідеальної вищої комунікативної одиниці, що тяжіє до змістової замкнутості та завершеності, але ознакою якої є зв'язність, що проявляється кожного разу в інших параметрах, на різних рівнях тексту та в різній сукупності ізольованих зв'язків [77, с. 53]. Ю. Б. Боров розуміє під текстом замкнене повідомлення, що сприймається поза зв'язком із дійсністю, яка його породила, з автором та його біографією [229, с. 454]. З. Я. Тураєва вважає, що текст – це поєднана змістовим зв'язком послідовність знакових одиниць, основними властивостями якої є зв'язність та цілісність [147, с. 14]. Текст у сукупності із соціальним контекстом, за визначенням Л. С. Піхтовнікової, є взаємозалежними складниками дискурсу [106]. Цей погляд набуває розвитку в розумінні тексту та дискурсу В. І. Карасиком, що перегукується з визначенням Н. Д. Арутюнової [3]: дискурс – це текст, занурений у ситуацію спілкування, або навпаки – спілкування через текст [71, с. 350]. Останнє визначення найбільш чітко віддзеркалює сутність такого поняття, як поетичний дискурс, що є персональним типом дискурсу, який сходить до виражених Я-інтенцій автора [22, с. 14].

Поезія – це глибоко змістовна віршована форма літератури: “вірш – це текст, який сприймається як мовлення великої ваги, розраховане на запам'ятовування та повтор” [35, с. 278]. Існує безліч підходів до вивчення віршованих творів [84; 85; 87; 103; 108; 109; 124; 132; 144; 145; 146; 205]. Віршований твір як ритмічну одиницю – мовленнєвий період, об'єднаний певною єдиною інтонаційною мелодією, визначає Б. В. Томашевський.

Зовнішнім вираженням віршованого членування є графічна форма віршованого твору, де кожен вірш становить окремий рядок [146, с. 65]. Вірш є особливим ліричним жанром, у якому розкриваються душевні переживання ліричного героя (автора) [235, с. 189]. Загалом віршовану поетичну форму характеризує піднесений лад думок, у яких відображені найбільш суттєві, загальнолюдські цінності буття, підкреслена емоційність, вишуканий підбір слів та форм їх звукового сполучення [246, с. 682]. Поетичний жанр вирізняє єдність, певний зв'язок із часом [145, с. 57] та тенденція до узагальнення [87, с. 137].

При породженні тексту свідомість поета не просто позначає за допомогою знакових засобів відображувану реальність, а й виокремлює в ній значущі для суб'єктів ознаки та властивості, конструює їх в ідеальні узагальнені моделі дійсності. Ініціює цей процес не бажання передати думку або інформацію, а намір автора на висловлювання своєї інтенції [102]. Ще В. Гумбольдт відзначав, що прекрасне призначення поета – шляхом усебічного обмеження свого матеріалу зробити нескінченну та необмежену дію, через індивідуальний образ задовольнити потреби ідеї, відкрити цілий світ явищ [53, с. 78].

Вивчення поетичного дискурсу як цілеспрямованої соціальної дії, що матеріально фіксується в процесі поетичної комунікації, було запропоноване Л. С. Виготським. На думку вченого, мистецтво є соціальною дією, суспільною технікою почуттів, знаряддям суспільства, за допомогою якого воно втягує в коло соціального життя найінтимніші та найбільш особисті сторони нашого єства. Індивідуальне відчуття через витвір мистецтва стає суспільним надбанням [32, с. 314].

Розгляд витвору мистецтва як соціальної діяльності в умовах реального світу відображено в різних дослідженнях художнього дискурсу [80, с. 41]. У визначеннях і дослідженнях художнього й поетичного дискурсу [12, с. 205] останній розглянуто як відображення складного процесу мовотворчості в сукупності з культурологічними та психологічними чинниками, що вказують на “присвоєння мовлення мовцю”.

Отже, доходимо висновку, що поетичний дискурс характеризується такими ознаками: 1) емоційною експресивністю; 2) образною насиченістю; 3) тематичним наслідуванням; 4) адресованістю; 5) естетичним впливом на читача.

Під поетичним дискурсом маємо на увазі продукт творчості, що відображує поетичну інтенцію автора у співвідношенні з соціальним контекстом з метою естетичного впливу на читача та пояснюється через функціонування мовленнєвих актів у композиції та архітектоніці віршованих творів. У поетичному дискурсі особистісний компонент більш виражений за рахунок того, що віршований твір є дзеркалом душевних переживань поета. Стратегії поетичного дискурсу реалізуються через особливості структури (композиційної побудови) віршованого твору та його змістового наповнення, що передано через уживання різних типів мовленнєвих актів. Тематика поетичного дискурсу досить широка та різноманітна, віддзеркалює всі найяскравіші та найемоційніші моменти людського життя.

Зважаючи на те, що поетичний дискурс невід'ємно пов'язаний зі структурою та змістовою побудовою віршів, вважаємо необхідним уведення поняття дискурсивності віршованого твору.

Первісно поняття дискурсивності з'явилося в науковому просторі завдяки дискурсивним дослідженням М. Фуко, який намагався за допомогою цього терміна прийти до ситуативної диференціації дискурсів та їх розрізнення, якими обмінюються кожен день, та тих, що зникають разом з тим актом, де вони були висловлені, і дискурсів, що лежать в основі деякого числа нових актів мовлення, які їх підхоплюють, трансформують або про них говорять [153]. Отже, уводячи це поняття, учений підкреслює такі характеристики змістового об'єкта, як мобільність, рухомість, здатність до трансформацій різного роду в часі та просторі. При цьому такі зміни не призводять до змін об'єкта, його приналежності до певної дискурсивної сутності, оскільки в основі указаних змін знаходяться певні схеми та зразки, які є невід'ємними характеристиками кожного з типів дискурсу. Термін "дискурсивність" М. Фуко

розглядав як поняття, за допомогою якого здійснюється наближення дослідника до витоків певного типу дискурсу та до його автора [154].

У лінгвістичну галузь поняття дискурсивності було введено В. А. Шаймієвим, який під цим поняттям розуміє співвіднесеність тексту з діями (мовленнєвими кроками) автора, спрямованими на створення тексту автором та забезпечення адекватного сприйняття його змісту читачем [162, с. 68], що відображується і на змісті тексту, і на його формальних особливостях. Під мовленнєвими кроками науковець має на увазі такі дії автора, які здійснено в процесі мовлення та за допомогою мовлення й спрямовано безпосередньо на спілкування зі співрозмовником [160, с. 33]. Отже, до дій (мовленнєвих кроків) автора відносимо мовленнєві акти, що застосовує автор твору в його структурі задля впливу на адресата.

Дискурсивність у широкому значенні, за В. А. Шаймієвим, становить співвіднесеність тексту з його прагматико-дискурсивним контекстом. При цьому названу співвіднесеність реалізовано на різних рівнях тексту: і на формальному (оскільки засобами дискурсивних кроків автора, спрямованих на розгортання тексту та забезпечення адекватності його сприйняття читачем є саме компоненти тексту, що становлять його композицію), і на змістовому рівні (оскільки ситуація породження тексту автором та його сприйняття читачем певним чином проектується на зміст самого тексту) [162, с. 68]. Текст як продукт мовленнєвої діяльності співвіднесений із цілою низкою елементів свого прагматико-дискурсивного контексту: інтенціями, поглядами й знаннями автора; мовленнєвими діями; хронотопом реалізації цих дій автора; читачем як суб'єктом сприйняття тексту [160, с. 31].

Дискурсивність як внутрішній зв'язок текстів різних типів, які належать одному типу дискурсу, розглянуто в роботі С. Х. Карчаєвої. Дослідниця вважає, що однією з провідних ознак дискурсивності є змістові та структурні відповідності жанровим канонам цього типу дискурсу [72, с. 106 – 107].

Отже, дискурсивність віршованого твору визначаємо як співвіднесеність побудови поетичного тексту з мовленнєвими актами, ужитими відповідно до

тематико-композиційної форми та архітектоніки віршованих творів окремого жанру й спрямованими на створення тексту автором і забезпечення адекватного сприйняття його змісту читачем. Прагматична установка віршованого твору зафіксовано його жанром і тематикою, відповідно до яких здійснюється формування композиції та архітектоніки. Серед критеріїв визначення дискурсивності вирізняємо: приналежність певному жанру й тематиці, тип композиційної побудови, особливості архітектоніки віршів, послідовність і різноманітність уживання мовленнєвих актів як структуротвірних одиниць.

Дослідження дискурсивності віршованих творів відкриває новий вимір їхнього аналізу, включаючого в себе такі складники процесу поетичної комунікації, як “автор” та “читач”. Урахування діяльності породжувального та сприймаючого пізнання відновлює цілісність естетичного об’єкта, яким і є поетичний твір, і перетворює кожне звернення читача до тексту на процес художньо-естетичних взаємин між автором та читачем.

1.3. Мовленнєвий акт як прагматичний маркер дискурсивності віршованого твору

Становлення лінгвістичної прагматики пов’язане з іменами З. Вендлера [30], Г. Грайса [45; 196; 197], Т. А. ван Дейка [55; 184], Дж. Остіна [105; 175], Дж. Серля [128 – 130; 215 – 219]. Прагмалінгвістика включає комплекс питань, пов’язаних з адресантом, адресатом, їхньою взаємодією в комунікації й ситуацією спілкування. Об’єктом прагмалінгвістики є відношення між мовними одиницями та умовами їх уживання в певному комунікативно-прагматичному просторі, у якому взаємодіють адресант та адресат, і для характеристики якого важливі конкретні вказівки на місце й час їхньої мовленнєвої взаємодії, пов’язані з актом мети спілкування та його очікування. Центральними поняттями прагмалінгвістики є: мовленнєвий акт (дія), комунікативна ситуація, адресант (мовець), адресат (слухач), інтенція (мета) [91, с. 32–33].

Поняття мовленнєвого акту, яке з'явилося у ХХ столітті, є наслідком формування теорії дискурсу, виникненню якої сприяла активізація прагматичної й когнітивної парадигми [107; 110; 121 – 123; 139; 141; 151; 200; 206; 207 – 210; 212; 224; 227]. Отже, подальший розвиток прагматики проходить під впливом теорії мовленнєвих актів, над якою працювали такі видатні учені, як Дж. Остін [105; 175], Дж. Серль [128 – 130; 215 – 219], Г. Грайс [45; 196], Р. Гордон [195], Д. Лакофф [82], Р. Райт [226], Б. Фрейзер [190], Г. Г. Почепцов [112 – 114], О. А. Романов [120], М. М. Кожина [78]. Цей напрям прагматичних досліджень відрізняється від “семантико-синтаксичного” і орієнтовано на дослідження інтерактивності комунікантів у процесах мовного спілкування. Його спрямовано на емпіричні дослідження конкретних комунікативних ситуацій, встановлення їх типології, способів оптимізації інтерактивності, аргументації, залежності мовлення від статусних і позиційних ролей комунікантів тощо.

Засновником теорії мовленнєвих актів є Дж. Остін, який розглядав поняття цілісного мовленнєвого акту в цілісній мовленнєвій ситуації [105, с. 117]. Учений вважав, що в процесі мовленнєвого акту одночасно здійснюються три акти: локутивний (мовленнєвий акт пов'язаний з вимовлянням речення з певним змістом та референцією), іллокутивний (позамовленнєвий акт, що інформує або передає попередження), перлокутивний (те, чого ми досягаємо за допомогою мовлення – переконування, залякування, примушування) [97, с. 27]. Класифікація мовленнєвих актів Дж. Остіна ґрунтується на іллокутивній силі висловлювань й складається з п'яти типів мовленнєвих актів [105, с. 118]: вердиктивів, екзерситивів, комісивів, бехабітивів та експозитивів.

Послідовник Дж. Остіна Дж. Серль, подаючи класифікацію мовленнєвих актів, розрізняє поняття “іллокутивна сила” та “іллокутивний акт”. Найбільш важливим положенням для нього була мета дії (різниця між ствердженням та питанням), також він ураховував відносність позиції мовця та слухача (різниця між запрошенням і наказом), ступінь інтенсивності висловлення прийнятих зобов'язань (різниця між простим висловленням наміру й обіцянкою), різницю

в пропозиціональному змісті (різниця між передбаченням і повідомленням), різницю у вираженні психічного стану мовця (різниця між обіцянкою, яка, на думку автора, виражає намір, та ствердженням, яке є вираженням погляду) [218, с. 70]. Відповідно до цього Дж. Серль виокремлював репрезентативи, директиви, комісиви, експресиви та декларації.

Близькі до класифікації Дж. Серля дослідження Г. Грайса [196, с. 113 – 128; 197, с. 41 – 58], який розглядає поняття імплікатури (комунікативного підтексту), та його послідовників Д. Гордона, Дж. Лакоффа [195, с. 83 – 106]. Р. Райт намагався виявити зв'язок між імплікатурою та значенням висловлювання [226, с. 363 – 382]. Класифікація іллокутивних актів Б. Фрейзера спирається на намір мовця здійснити дію та нараховує вісім типів мовленнєвих актів [190, с. 189 – 193].

Класифікація мовленнєвих актів К. Баха та Р. Харніша ґрунтується на понятті іллокутивної інтенції та висловленого відношення (*expressed attitude*). Учені виокремлюють шість груп мовленнєвих актів. Чотири з них – комунікативні – відповідають чотирьом типам, виділеним Дж. Остіном та Дж. Серлем. До комунікативних мовленнєвих актів належать констативи, директиви, комісиви та акти визнання. П'ятому класу, виділеному Дж. Серлем, – декларативам – у класифікації К. Баха та Р. Харніша відповідають два конвенціональні типи мовленнєвих актів – ефективи та вердиктиви. У середині кожного з чотирьох комунікативних класів мовленнєвих актів К. Бах та Р. Харніш виділили кілька підтипів. Так, серед директивних мовленнєвих актів науковці виокремлюють шість підтипів мовленнєвих актів: реквестиви, квеситиви, вимоги (*requirements*), прохібітиви, пермісиви, адвізиви [176, с. 39 – 51].

Г. Г. Почепцов базує свою класифікацію на характері прагматичного компонента семантичної структури речення та виділяє такі прагматичні типи речень, як констативи, промісиви, менасиви, перфомативи, ін'юнктиви, реквестиви, квеситиви та директиви [113, с. 260 – 280].

Спробу обґрунтування та систематизації наявних класифікацій прагматичних типів речень здійснив О. А. Романов, який виділяє чотирнадцять різновидів прагматичних речень [120, с.64]: комісиви, експозитиви, пермісиви, сатисфактиви, регламентативи, ін'юнктиви, реквестиви, інструктиви, сугестиви, інвітиви, дескриптиви, аргументативи, констативи та наративи.

У дисертаційних роботах кінця XX – початку XIX століття учені досліджують окремі типи мовленнєвих актів на матеріалі квеситивного мовленнєвого акту [165] і директивного мовленнєвого акту [94].

І. С. Шевченко [165, с. 82] запропонувала модель квеситивного мовленнєвого акту, яка складається з трьох блоків і дев'яти аспектів: а) адресантний, адресатний та інтенціональний аспекти становлять антропоцентричний блок; б) контекстний, ситуативний та метакомунікативний аспекти утворюють блок умов і способів реалізації мовленнєвого акту; в) денотативний, локутивний та іллокутивний аспекти становлять центральний мовленнєвоактовий блок, який визначає впливову силу висловлювання й відповідає плану змісту, вираження й актуалізації висловлювання в мовленні. Загалом це дозволяє моделювати прямі й непрямі мовленнєві акти та є зручним інструментом аналізу їх діахронічного варіювання.

Історичний розвиток директивного мовленнєвого акту вивчається в роботі Л. В. Михайлової [94, с. 71]. Серед прагмасемантичних різновидів мовленнєвих актів директивів Л. В. Михайлова виділяє наказ, вимогу, прохання, пораду, побажання, дозвіл, заборону. Вони розрізняються за своїми іллокутивними, денотативними, локутивними особливостями й відношенням до реалізації стратегій увічливості в дискурсі.

Усі зазначені вище класифікації мовленнєвих актів можуть бути використані при аналізі художніх творів, але з огляду на те, що матеріалом нашої дисертаційної роботи слугують віршовані твори, стає необхідним перегрупування мовленнєвих актів й використання в класифікації тих, які найбільш імовірно буде уживано у віршованих творах. Класифікація мовленнєвих актів, які підлягатимуть аналізу в поетичних текстах цього

дослідження, ґрунтується на вживанні цих актів у віршах і становить такі групи: 1) репрезентативи (опис стану речей): дескриптиви (описання), констативи (ствердження), наративи (розповідь), аргументативи (доказ); 2) директиви (спонукання до дії): ін'юнктиви (наказ), реквестиви (прохання), пермісиви (дозвіл), інструктиви (розпорядження, заборона), сугестиви (порада, попередження); 3) експресиви (передача психологічного стану мовця): квеситиви (питання), ПЗ, поетичне захоплення; 4) бехабітиви (передача реакції на поведінку людей): сатисфактиви (докір, похвала), регламентативи (форми соціального етикету), інвітиви (запрошення); 5) комісиви (брання на себе зобов'язання здійснити вчинок): декларативи (заява мовця з гарантією її успішного виконання), менасиви (погроза), промісиви (обіцянка), експозитиви (роз'яснення).

За результатами нашого дослідження було встановлено, що серед наведених вище мовленнєвих актів найбільш частотними у віршованих творах є репрезентативні, директивні, експресивні та квеситивні мовленнєві акти.

Узагальнюючи зазначене вище, доходимо висновку: при розгляді прагматичних властивостей будь-якого художнього тексту, зокрема віршованого, застосування теорії мовленнєвих актів є невід'ємним складником аналізу. Вивчення прагматичних властивостей віршованого твору розкриває взаємодію автора й читача, установлює міру естетичної інформації в тексті. Прагматична установка художнього твору фіксується його жанром і тематикою, відповідно до яких здійснюється формування композиції й змісту віршованого твору.

1.4. Поняття композиції та архітектоніки віршованих творів

Дослідження особливостей функціонування мовленнєвих актів у віршованих творах невід'ємне від вивчення понять композиції та архітектоніки віршованих творів.

Під час дослідження віршованого твору насамперед визначено його прототипові параметри, у яких фокусовано найбільш типові риси побудови. При цьому можливо буде побачити свідомі відхилення від цього “стандартного” типу, тобто його варіанти [34, с. 50].

За своєю композицією віршований твір розподіляється на змістові відрізки – рядки та строфи, де під строфою маємо на увазі фонічно визначену віршову сполуку, відмінну від астрофічного вірша, яка налічує кілька рядків, об’єднаних за періодично повторюваним формальним принципом. Строфи характеризуються інтонаційною та ритміко-синтаксичною цілісністю, змістовою завершеністю, розміром, належністю до певного літературного канону [236, с. 437]. Перехід від одного образу до іншого, від однієї думки до іншої, від однієї асоціації до іншої становить варіант контекстно-варіативного членування. У поетичних творах не тільки строфа може бути одиницею членування, але й частина строфи може поставати в якості більш або менш незалежної одиниці.

Членування віршованого твору дуже важливе і для читача, і для автора. Розподіл твору має на меті роздільно представити читачеві відрізки віршу для того, щоб полегшити його сприйняття, але для автора важливо усвідомити для себе характер часового, просторового, логічного й інших зв’язків окремих відрізків віршованих творів. У першому випадку відчувається прагматична основа членування, а в другому – суб’єктивно-пізнавальна [34, с. 57]. Однак не можна забувати й про те, що особливість будь-якого художнього твору, зокрема віршованого, полягає не тільки в тому, що він багатозначний та багатосаровий, але й у тому, що при цьому він повинен залишатися цілісним. Зміст дійсно системного, комплексного підходу до мистецтва (віршованого твору) полягає в тому, щоб, застосовуючи на певному етапі аналізу різноманітні методи дослідження, не залишитися на рівні емпіричної роздрібленості; це не більш, ніж сходинка до наступного рівня – до дослідницького синтезу [4, с. 331]. Інтеграція частин віршованого твору є його

цілісністю та здійснюється в процесі осмислення, аналітичного розгляду видів співвідношення окремих частин, які становлять загальне ціле.

Завершений поетом твір є кінцевим результатом дуже складного творчого процесу, останнім етапом обробки ідейно-естетичної інформації адресантом-автором. Процес породження художнього твору, зокрема віршованого твору, можна уявити собі як серію актів вибору зі ступенем свободи вибору, що зменшується на кожному наступному етапі. Маючи перед собою безмежні можливості вибору тієї чи тієї реальності для відображення її в художньому творі, автор зупиняється на певному зрізі – часовому, просторовому, соціальному, ідеологічному, естетичному. Наступним вузловим моментом є вибір проблеми, а за ним – характеру, який діє в запропонованих, уже обраних раніше умовах. Такий вибір характеру визначає розвиток подій, тобто безпосередньо впливає на сюжет і композицію художнього твору, які, своєю чергою, значною мірою зумовлюють безпосередньо текстову побудову твору – його архітектоніку, лексичну систему й синтаксичну організацію [68, с. 4].

Віршові явища, присутні в мові як можливість, стають дійсністю тільки в конкретному мовленнєвому контексті, виникають як наслідок „співвіднесеності” віршованих рядків [104], яка реалізується за допомогою внутрішньої структури віршованих рядків (підрахунок складів, наголосу, чергування сильних та слабких місць), специфічної для кожної віршованої системи.

Віршований твір є результатом діалектичної єдності композиції та архітектоніки. Однак, термін “композиція” має неоднозначне тлумачення не тільки серед лінгвістів, але й у лексикографічних джерелах, отже, потребує детального розгляду.

Композиція – побудова твору, доцільне розташування та поєднання в художньо-естетичну цілісність усіх його компонентів, послідовне їх розгортання, зв'язок між мотивами (логіка відтворення задуму, світоглядна позиція, естетичний ідеал, рівень таланту автора, жанрові завдання) і

нормативною схемою жанрово-архітектурної конструкції. Композиція, концентруючи змістову значущість, скріплює інші елементи форми, підпорядковуючи їх авторському задуму [235, с. 510].

В іншому лексикографічному джерелі під композицією, навпаки, мається на увазі побудова художнього твору, організація його художньої структури, засіб творення художньої реальності [229, с. 203]. Композиція також може визначатися як побудова художнього твору, певна система засобів розкриття, організації образів, їхніх зв'язків та відношень, що характеризують процес життя, показаний у творі [242, с. 153]. Композиція – закономірне, мотивоване розташування деталей у великих частинах художнього твору та взаємне співвідношення цих частин. Композицією має бути і розташування та співвідношення компонентів художньої форми, тобто також побудова твору, але зумовлена його змістом і жанром [234, с. 164].

Сучасні лінгвісти також висувають різні інтерпретації поняття композиції [5; 31; 63; 99 – 101; 156; 163; 173]. У працях В. Е. Хализєва стверджується, що під композицією художнього твору слід розуміти взаємну співвіднесеність та розташування одиниць того, що зображується та художньо-мовленнєвих засобів [156, с. 262]. В. Е. Шевченко вважає, що в первісному значенні латинське слово “композиція” відображало уявлення про частини, при поєднанні яких утворюється певна єдність. Композиція – склад, поєднання частин, приведення їх до порядку; властивість, яку має будь-який предмет, створений природою або людиною [163, с. 70]. Сприйняття композиційно правильно побудованого віршованого твору закладене в його структурній основі, що вимагає дотримання чітких правил [там само, с. 71]: 1) розчленування (тобто вірш складається з кількох частин – строф, рядків); 2) різноманітність (тобто частини відрізняються розміром, оформленням для створення різноманітності); 3) пропорційність (розмір частин у порівнянні між собою та цілим); 4) групування (об'єднання частин); 5) шляхетність (краса ліній); 6) єдність (створення моделі, усі чинники якої погоджені між собою та виражають спільну ідею) [там само, с. 74].

За В. В. Виноградовим, під композицією розуміємо засоби використання схем літературно-художньої мови та засоби впорядкування, оформлення їх під впливом чинників, що komponують поетичну мову: ритмічного, мелодичного та ін. Композиція віршованого твору вирізняється чіткою домірністю інтонаційно-синтаксичних і метрико-ритмічних одиниць [31, с. 462]. В. М. Жирмунський виокремлював два аспекти художніх явищ: тематику – позначення вибору певних елементів тексту та композицію – розміщення цих елементів у деякій послідовності, розвиток і поєднання між собою [63, с. 31 – 32]. Так, у цьому випадку тематика та композиція співвідносяться, як матеріал та прийом.

На відміну від згаданого вище підходу, Б. І. Ярхо ототожнює тематику із сюжетною композицією та навіть з ученням про сюжет узагалі [173, с. 42, 45]. П. М. Медведєв наголошував не на тематиці, а на тематичній єдності та тематичній дійсності, маючи на увазі діяльність героя, яку неможливо вважати простою функцією поетичного прийому – матеріалом, необхідним для здійснення композиційних “завдань”. Цей аспект художнього твору, за логікою вченого, має власну впорядкованість (архітектоніку), поняття ж композиції належить до форм мовлення [92].

Проблема вивчення композиції літературних творів порушена в працях М. М. Бахтіна, який розмежовує естетичний об’єкт і зовнішній твір. Структурою естетичного об’єкта є архітектоніка; структурою твору, який здійснює естетичний об’єкт, – композиція [5, с. 17]. Композицію можна також визначити як сукупність чинників художнього вираження [7, с. 18]. Естетичний об’єкт визначає вибір композиційної форми. Художня форма є формою змісту, але прикріплена до матеріалу. Тому форма повинна бути осягнена та вивчена у двох напрямках: 1) зсередини естетичного об’єкта як архітектонічна форма, ціннісно спрямована на зміст (можливу подію), віднесена до нього; та 2) зсередини композиційного матеріального цілого твору як вивчення техніки форми. При цьому композиційна форма не є формою матеріалу, її лише здійснено на ньому й за його допомогою, у цьому відношенні, окрім своєї естетичної мети, зумовлена й природою цього

матеріалу [5, с. 56]. Композиційну форму розглядаємо як організацію матеріалу, що здійснює форму архітектонічну – об'єднання та організацію пізнавальних і етичних цінностей [там само, с. 57]. Форма є вираженням активного ціннісного ставлення автора-творця й того, хто сприймає твір, до змісту; усі моменти твору, у яких можливо відчутти себе, свою активність, що ціннісно належать до змісту та які долаються у своїй матеріальності цією активністю, повинні бути віднесені до форми [там само, с. 59].

Архітектонічні форми, сутність форми душевної та тілесної цінності естетичного людини, форми природи як її оточення, форми події в її особисто-життєвому, соціальному та історичному аспекті – усі вони є сутністю досягнення, здійсненності, вони є формами естетичного буття в його своєрідності. Композиційні форми, що організують матеріал, мають службовий характер й підлягають суто технічній оцінці: наскільки адекватно вони здійснюють архітектонічне завдання [6, с. 21].

У якості прикладу розмежування архітектонічних та композиційних форм М. М. Бахтін відзначає: кожна архітектонічна форма здійснюється за допомогою певних композиційних прийомів, але й найважливішим композиційним формам, наприклад, жанровим, відповідають в об'єкті, що здійснюється, суттєві архітектонічні форми. Форма ліричного – архітектонічна, але також є й композиційні форми ліричних віршів [там само, с. 20].

Новий підхід до розгляду архітектоніки художнього світу ліричного твору досліджується в кандидатській дисертації В. І. Козлова, де віршований твір розкривається в категоріях ліричної події, поетичної свідомості, ліричної ситуації, мотиву та сюжету, які у своєму взаємозв'язку формують певне уявлення про архітектоніку світу в ліриці. Під ліричною подією маємо на увазі подію, розгорнуту в просторі поетичної свідомості, де поетична свідомість – простір здійснення цієї події, лірична ситуація – первісне співвідношення учасників події, а ліричний мотив розуміємо як певне відношення між ціннісними центрами художнього світу, які тяжіють до прямого словесного вираження. Фіксація розвитку світу ліричного твору можлива завдяки

ліричному сюжету, який виражає цілісність художнього світу лірики, що розвивається [79].

Найважливішим композиційним формам, наприклад, жанровим, відповідають суттєві архітектонічні форми, які описують певний об'єкт [6, с. 20].

Отже, структурування віршованого твору здійснено через його композицію та архітектоніку. У нашому дослідженні, наслідуючи концепції М. М. Бахтіна, П. М. Медведєва та Б. І. Ярхо, визначаємо композицію як зовнішню формальну побудову віршованого твору, у якій формується внутрішня форма (архітектоніка).

У поетичних жанрах розвиток тематики протягом вірша, за В. Б. Томашевським, визначено характером віршованого мовлення. Віршовані твори вирізняються статичністю теми, яка надається в різних варіаціях з додаванням нових асоціацій. Типовою є побудова віршованого твору з трьох частин, де в першій частині введено тему, у другій її розвинуто через додавання бокових мотивів або відтінено через протиставлення, третя ж частина надає емоційне завершення у формі сентенції або порівняння [146].

З питанням композиційно-тематичної діалектичної єдності тісно пов'язане вчення про поетичні жанри – сфера поетики, яка вже давно привертає увагу дослідників.

1.5. Жанрові та тематичні відмінності віршованих творів

У письменників різних епох та різних країн поширені художні твори, які композиційно повторюють один одного. Так, поезія трапляється і в античності, і в сучасних поетів, те ж саме можна казати про епос і драму. Ці літературні роди різняться за своїми композиційними особливостями: лірика надає коротке вираження окремого людського переживання; епос розповідає про людське життя в більш або менш складних його проявах в оповіданні, повісті або романі. Драма показує своїх персонажів у дії. У кожному з цих

випадків маємо справу з особливою побудовою твору, з різним його композиційним оформленням [142, с. 340]. Кожен з цих літературних родів розподілено на жанри. У цій роботі розгляду підлягатимуть саме поетичні жанри, але, насамперед, поняття літературного жанру.

Під літературним жанром розуміємо певний вид художнього твору, який належить до одного й того самого літературного роду [230, с. 109].

Літературний жанр зумовлено чотирма чинниками: 1) темою, предметом зображення; 2) точкою зору й ставленням автора; 3) естетичними властивостями життєвого матеріалу, який знаходиться в основі твору; 4) традицією [229, с. 126; 240, с. 76].

Від самого початку свого існування жанр займає вагоме місце в історії теорії літератури. Найвідомішими роздумами про літературний жанр були праці давньогрецького філософа Аристотеля та давньоримського поета Горація, де під жанром малася на увазі сукупність художніх норм. Проте за родовою ознакою жанри були розмежовані лише в XVII столітті французьким поетом Ніколя Буало. Він виділив епічний рід, до якого належать героїчні та комічні поеми; драматичний рід – трагедію та комедію; ліричний рід – оду, елегію, баладу, пастораль, сатиру, епіграму [19, с. 16 – 18]. Тобто вже на той час було створено подібну до сучасної класифікацію літератури, яка наприкінці XVIII – початку XIX століть повільно трансформувалася в розподіл літератури на три роди – епос, лірику й драму. У межах родів літературні жанри розподілено за їх провідною естетичною якістю – естетичною “тональністю” (комічною, трагічною, елегійною, сатиричною, ідилічною). Однак цей розподіл, який можна з легкістю застосовувати до літератури деяких епох (наприклад, романтизму), у сучасній літературі значно ускладнений розмаїттям жанрів, які не завжди укладаються в сталу форму. Тому дослідження літературних творів, зокрема лірики, потребує звернення до лінгвістичного поняття жанру, до мовленнєвого жанру.

До XX століття літературні жанри вивчалися відповідно до їх літературно-художньої специфіки, у їх диференційних відмінностях один від

одного (у межах літератури), а не як певні типи висловлювань, відмінні від інших типів, але ті, які мають з ними спільну словесну (мовну) природу [6, с. 429]. Однак при цьому практично не було враховано проблему висловлювання та його типів, адже кожна сфера використання мови виробляє свої, відносно стійкі типи висловлювань – мовленнєві жанри. Різноманітність останніх настільки велика, що вони вміщують навіть і всі літературні жанри.

Кожен поетичний жанр (елегія та ода, новела та роман, лірична поема та героїчна епопея, комедія та трагедія) має, перш за все, своєрідне композиційне завдання, яке відповідає тим композиційним формам, які ми знаходимо в музиці (соната, симфонія тощо). Істотна відмінність полягає в тому, що в музиці, як у безпредметному мистецтві, особливості художнього жанру повністю визначено його композицією; а в поезії до визначення специфічних особливостей жанру входять також і тематичні ознаки [63, с. 32].

Одним з провідних розділів теоретичної поетики є тематика творів. Вона розглядає поетичні теми – те, про що йде мова у віршованому творі. У поетичному мовленні зміст як тема підпорядкований загальному художньому завданню – створенню художнього враження від віршованого твору. Елемент тематизму властивий будь-якому людському мовленню. Кожне слово, яке вживає поет, уже є темою та може бути розгорнуте в художній мотив. Кожне речення, за допомогою якого щось висловлено, є відправним пунктом розвитку поетичного сюжету. Багато художніх напрямів визначаються властивостями свого тематизму, “словесними темами”; так, словник сентиментальної лірики (сльози, подихи, сум, ніжність, томність тощо) відрізняє її від поетичних напрямів значною мірою, ніж ті чи ті явища в межах стилістики (емоційні повтори, питання, оклики) [33].

Тенденція оцінювання художніх творів за темою, яка є визначальним чинником зображення дійсності, який стосується не всієї образної системи, а певних її груп, що повторюються в доробку певного автора й можуть вважатися основою його образотворення, поширена в сучасному літературознавстві [236, с. 473]. Під тематикою в цьому випадку маємо на увазі сукупність основної й

залежної від неї тем одного твору або кількох творів певного автора чи різних авторів [там само].

Зауважимо, що в дисертаційній роботі поняття “тематика” вжито у двох планах: 1) як повторювані сталі теми або їхні комплекси, характерні для низки творів певного автора, літературної школи або напряму, а також жанру (так поняття тематики представлене у цій частині розділу); 2) як розділ поетики, у веденні якого знаходиться предмет зображення [238, с. 262].

Відповідно до класифікації Г. М. Поспелова, лірику (ліричний жанр) за тематикою розділяють на медитативну, медитативно-зображувальну та зображувальну. У перших двох з цих своїх різновидів лірика може мати переважну спрямованість до самоаналізу, містити емоційну або розумову рефлексію. Або ж лірична медитація може бути спрямована назовні, на відношення й події об’єктивного світу й на досягнення ідеалу. Зображувальна ж лірика може бути описовою, зокрема пейзажною, або ж оповідальною, набуваючи при цьому нерідко алегоричного або символічного значення [111, с. 63].

За свій безпосередній предмет пізнання медитативна лірика має специфічність соціальної свідомості людини, у більшості випадків свідомості самого поета. Суб’єктом ліричної медитації є особливого роду літературний тип, це завжди тією чи тією мірою наслідок творчої уяви поета, а не реальна особа, безпосередньо взята з життя [там само, с. 64].

Медитативно-зображувальна лірика поєднує в собі віддзеркалення внутрішнього світу автора та явищ зовнішнього, об’єктивного світу. У творах цього типу лірики роздуми ліричного суб’єкта не тільки розкривають його емоційний стан і розвивають його думки, але й разом з тим спрямовані на ті чи ті явища зовнішнього, об’єктивного світу й відтворюють його риси [там само, с. 65].

У медитативно-зображувальних віршованих творах власне їх зображувальний бік складається з предметних деталей, що відтворюють дрібниці явищ об’єктивного зовнішнього світу, які стали предметом емоційних

роздумів ліричного суб'єкта. Проте це можуть бути лише такі дрібниці, через які не проявляються дії та взаємини людей, що є сутністю їхнього соціального буття. Частіше за все, це подробиці статичних аспектів об'єктивного людського життя та подробиці життя природи. Звідси походить описовість їхнього зображення [там само].

Зображувальна лірика виникла пізніше, ніж медитативно-зображувальна. У більшості випадків предметом пізнання та зображення в ній бувають види природи (пейзажі). Під пейзажами маються на увазі не окремі явища природи, а вигляд природи, ціла її картина, у яку можуть входити земний рельєф місцевості і небо над ним, і вода на ньому, і різноманітна флора та фауна, а іноді навіть об'єкти людської праці – оброблені поля, дороги, будівлі тощо. Пізніше в художній літературі з'явилися описові зображення видів міста, так звані міські пейзажі, які стали основною темою описової лірики [там само, с. 66].

Поряд з описом видів природи та міста в описовій ліриці іноді також трапляються зображення внутрішнього вигляду житла людей, тобто інтер'єрів. Деякі загальні властивості з описовою лірикою також має персонажна лірика, яка вирізняється відсутністю сюжету. До цього типу лірики належать короткі віршовані літературні твори, які зображують якусь особу або якусь подію та обставину й можуть мати узагальнювально-емоційне, художнє значення.

У нашому дослідженні для аналізу обрано поетичний жанр “ода” як жанр первинної композиції віршованого твору. Поряд з цим жанром розглядаємо ліричний віршований твір без жанрових ознак, що дає змогу простежити жанровий розвиток віршованих творів протягом століть.

1.6. Когнітивний вимір дослідження віршованого твору

У цій дисертації для схематичної репрезентації функціонування мовленнєвих актів у композиції віршованих творів використано термін “схема”. У цьому тлумаченні схема стає інструментом швидкої та функціональної

обробки інформації [247, с. 187]. Схема ситуації задає співвідношення між учасниками та обставинами зображуваної ситуації. Частина елементів такої форми при цьому буває недовизначеною – представлена “змінними” величинами [189, с. 123 – 125].

Провідною ознакою схеми є наявність у ній постійного каркасу, який заповнюється змінними елементами, та можливість однієї схеми спиратися на інші (підсхеми) [93, с. 100 – 101; 203, с. 218]. Схема є ментальною презентацією типової ситуації. Схематична репрезентація дозволяє інтерпретувати нову інформацію чітко й економічно, сприяє систематизації та узагальненню даних, отриманих у результаті проведеного аналізу [183, с. 86]. У формальному описі семантики мови схеми використовуються у ситуаціях, коли мовні значення дорівнюють сукупності: інтенціонал (частково визначена функція, яка дає екстенціонали) плюс стереотип (представлення поглядів). У такому розумінні значення залежить від мовців, контексту та фонового знання мовців [207, с. 537].

Розуміння віршованих творів характеризуємо як виявлення узагальнювальних схем на основі співвіднесених між собою конкретних спостережень за функціонуванням мовленнєвих актів у композиції віршованих творів. Такий підхід дозволяє виокремити прототипи для кожного тематико-композиційного напрямку віршів відповідно до обраного жанру. Для відображення особливостей дискурсивності англійських та американських віршованих творів XVII – XX століть використовуємо тематико-композиційні схеми.

Отже, при розгляді функціонування різних типів мовленнєвих актів у віршованих творах залучення до їх аналізу схем стає необхідним. Схематична репрезентація авторської інтенції дозволяє виділити окремі прототипи для кожного тематичного напрямку віршованих творів, адже “для того, щоб правильно дослідити віршований твір, необхідно визначити параметри “ідеального” типу твору, у якому фокусуються найбільш типові риси його побудови” [223, с. 79].

У науковій літературі розмежують два підходи до трактування прототипу. Перший розглядає його як одиницю, яка виявляє найбільшою мірою ознаки, спільні з іншими одиницями відповідного класу, другий кваліфікує прототипи як одиниці, які реалізують ці ознаки в найбільш чистому вигляді [193].

Прототип у загальному значенні розуміємо як ідеалізований член категорії з максимально повним набором ознак, якому властиві: 1) цілісність сприйняття; 2) швидка ідентифікація; 3) широке функціонування; 4) мовна репрезентація загальноповживаним, нейтральним, простим, первинним з погляду входження в словник словом [80].

Прототип є підґрунтям пізнавальної і розумово-мовленнєвої діяльності людини, реалізованої в дискурсі. До різновидів прототипів зараховують типові приклади, соціальні стереотипи, ідеали, взірці, зразки, метонімічні моделі [20, с. 81 – 82].

За визначенням О. В. Бондарко, прототип – це еталонний репрезентат певного інваріанта серед інших його представників (варіантів). Інваріант – це перш за все системне, глибинне джерело впливу на підпорядковані йому варіанти. Він відображає вихідну системну сторону взаємодії системи та середовища [22, с. 49]. Інваріант, варіант та прототип знаходяться в ієрархічній взаємодії один з одним.

Первісно під інваріантом малося на увазі число, пов'язане з будь-якою цілісною сукупністю об'єктів, яке залишається незмінним протягом перетворень цієї сукупності об'єктів [231, с. 196 – 197].

У лінгвістиці під інваріантом розуміють абстрактне позначення однієї й тієї самої сутності (наприклад, однієї й тієї одиниці) у відстороненні від її конкретних модифікацій – варіантів [233, с. 80].

Простір поетичного жанру, у нашій роботі, для вироблення чіткішої методики аналізу, виражаємо через такі поняття, як прототип та варіант. Поняття інваріанту не вживаємо тому, що для позначення найбільш загальних, завжди незмінно наявних властивостей класу предметів (жанру) необхідний

термін, у якому враховуватиметься максимальна кількість необхідних системоутворюючих ознак. Вважаємо, що прототип (як зразковий варіант інваріанта) характеризується більш вільним набором ознак, це еталонний (репрезентативний) варіант певного системного об'єкту, який характеризується більш загальною концентрацією специфічних ознак певного об'єкта (жанру “ода”), спроможністю до впливу на похідні варіанти й у багатьох випадках більш високим ступенем регулярності функціонування [22, с. 19].

Визначення прототипу певного поетичного жанру передбачає його структурування у вигляді окремої схеми – одного з провідних понять когнітивної лінгвістики.

Отже, під час аналізу дискурсивності віршованого твору з погляду когнітивної лінгвістики будемо розглядати мовну особистість поетів крізь призму схематизації їхньої творчості, спираючись на жанрове та тематичне розмаїття їхніх творів.

Висновки до першого розділу

У сучасному мовознавстві віршовані твори досліджують за різними напрямками. У межах структурно-семіотичного підходу вивчають: специфіку поетичної структури віршованих творів, яка полягає в наявності у семантичній структурі поетичних текстів особливого категоріального художнього змісту, що формується завдяки провідній ролі засобів синтаксису в організації тексту як художнього цілого; залежність форми віршованих творів та поетичної мови, яка є вербалізацією поетичного мислення в модусі мовного існування. У руслі когнітивно-поетичного напрямку розробляють теорію словесного поетичного образу, що вербалізує текстову, підтекстову та позатекстову інформацію, на розкриття якої спрямований поетичний текст як вид художньої комунікації. З позицій прагмалінгвістичного підходу в колі питань, пов'язаних з вивченням віршованих творів, знаходиться питання адресованості; до опису структури віршованих творів застосовується апарат теорії мовленнєвих актів при вивченні

перформативності й індивідуально-авторського стилю, егоцентризму ліричного тексту.

Когнітивно-прагматичний підхід до вивчення дискурсивності віршованих творів є невідривним від ситуації та контексту й тримає у фокусі поняття мовленнєвого акту як маркера дискурсивності віршованого твору, вивчення якої розкриває взаємодію автора та читача.

Методологічною основою когнітивно-прагматичного підходу до вивчення дискурсивності віршованих творів, у межах якого виконана наша дисертаційна робота, слугують принципи прагмалінгвістики та когнітивної лінгвістики. Дослідження ґрунтується на таких вихідних положеннях: 1) мовленнєвий акт є базовим структурним елементом, який забезпечує зв'язність дискурсу як продукту мовленнєвої діяльності; 2) дискурсивність – співвіднесеність тексту з діями (мовленнєвими кроками) автора, спрямованими на створення тексту та забезпечення адекватного сприйняття його змісту читачем; 3) структурування віршованого твору здійснюється через його композиційну побудову та архітектоніку; 4) схема є когнітивним засобом репрезентації прототипної структури віршованого твору.

Поетична дискурсивність у нашій роботі визначена як співвіднесеність побудови поетичного тексту з мовленнєвими актами, ужитими відповідно до тематико-композиційної форми та архітектоніки віршованих творів окремого жанру й спрямованими на створення тексту автором і забезпечення адекватного сприйняття його змісту читачем. Прагматична установка віршованого твору фіксується його жанром і тематикою, відповідно до яких здійснюється формування композиції та архітектоніки.

Серед критеріїв визначення дискурсивності вирізняємо: приналежність певному жанру й тематиці, тип композиційної побудови, особливості архітектоніки віршів, послідовність і різноманітність уживання мовленнєвих актів як структуротвірних одиниць.

Отже, когнітивно-прагматичний підхід до вивчення дискурсивності віршованих творів передбачає розгляд їх композиції та архітектоніки крізь

призму мовленнєвих актів відповідно до жанрової приналежності: жанр оди як жанр первинної композиції віршованого твору, ліричний віршований твір без жанрових ознак. Такий підхід дає змогу простежити жанровий розвиток віршованих творів протягом століть.

У подальшому дослідженні висвітлення набувають дискурсивні ознаки жанру оди на матеріалі англійських од XVII – XIX століть та американських – XIX – XX століть.

Основні положення першого розділу дисертації розкрито в публікаціях автора [49; 50].

РОЗДІЛ 2. ДИСКУРСИВНІ ОЗНАКИ ЖАНРУ “ОДА”

2.1. Ода як канонічний жанр лірики

Термін “ода” має грецьке коріння й визначається як ліричний урочистий жанр, який передбачає уславлення героя або діяння, а тому оді притаманні високий стиль мовлення, насичений архаїзмами та риторичними фігурами, покликаннями на міфологічні образи, відмовою від просторіч, діалектизмів, переносів й “бідної” рими, будь-яких епічних відступів [238, с. 151]. Відмінними особливостями оди є: присвячення видатній особистості або події, що претендує на історичне значення; урочистість, звеличувальний характер; піднесеність як провідна естетична якість тексту [116, с. 315]. Темою будь-якої урочистої оди, за Т. І. Смоляровою, є подія, покликана уславити та увічнити. Пам’ять виконує критичну функцію по відношенню до історії. Ода сама стає подією, яка зупиняє перебіг історії [133, с. 11].

Оду як ораторський жанр, за Ю. М. Тиняновим, складено з двох взаємодіючих початків: з початку найбільшої дії в кожній ситуації та з початку словесного розвитку. Перше є визначальним для стилю оди; друге – для її ліричного сюжету; причому лірична побудова сюжету є результатом компромісу між послідовною логічною побудовою та асоціативним перебігом логічних роздумів [148, с. 229].

Зважаючи на те, що ода як ліричний жанр у англомовній літературі формувався під впливом двох прототипів – од Піндара та Горація [191; 202], поперш розглянемо детальніше дискурсивні ознаки цих віршованих творів.

Жанр “ода” бере свій початок у Давній Греції, де віршовані твори супроводжувалися грою на музичному інструменті (арфа, кіфара тощо) і танцями, однак, на відміну від пісні, ода була авторською лірикою. У той час виокремлювали панегічний, танцювальний і плачевний різновиди оди, які іноді набували форми подяки та виконувалася переважно під час особливих

релігійних ритуалів або великих зібрань на зразок Олімпійських ігор [236, с. 143].

Засновником жанру “ода” вважають давньогрецького поета Піндара, який складав оди на честь урочистих подій [174, с. 4], переважно військових та спортивних перемог [246, с. 608]. Оди Піндара, за визначенням О. Т. Дубровської, вирізнялися громадянським пафосом, піднесенням тоном, емоційною інтенсивністю мовлення, сміливістю несподіваних асоціацій і складністю віршованої композиції [61, с. 4], що будувалася на строфічних тріадах: строфа → антистрофа → епод, які збереглися як нагадування про супроводження оди танцями [180, с. 283]. Антистрофа є зворотньою парною строфою, що за метричною структурою відповідає непарній строфі та замикається еподом – частиною оди, яка має інший ритм [235, с. 74]. Наприклад, Піфійська ода Піндара складена на честь перемоги Гієрона, царя сіракузького (478 – 467 рр. до н.е.), на піфійських ігрищах. Піфійська ода, як і всі інші оди Піндара, має чітку композиційну побудову, що містить одинадцять строф, які, зі свого боку, складені з трискладових блоків: 1) строфи, яка починається поетичним зверненням; 2) антистрофи, що є віддзеркаленням строфи; 3) еподу, який є завершенням вірша й відрізняється від попередніх двох його складників довжиною та метричною структурою [37, с. 367].

Тричасна побудова од Піндара містить хвалу переможцю (зазвичай уводиться поетичним зверненням до якогось божества), епічний міф й ще одну хвалу переможцю (часто з молитвою про його благополуччя). Залежно від типу одичного жанру включений до складу оди епічний міф змінювався за обсягом. Завершення оди – хвала переможцю – урізноманітнювалося поетичним відступом, поетичним зверненням та міфологічним порівнянням (інакше кажучи, повторною хвалою переможцю, молитвою до божества та поетичним відступом) [39, с. 291 – 292].

Отже, прототипові ознаки композиції “піндарівської оди” такі: ПЗ має вживатися на початку кожної оди, яка, своєю чергою, може складатися з будь-якої кількості строф, згрупованих у трискладові блоки – строфа →

антистрофа → епод, та мати кільцеву композицію – хвала переможцю, епічний міф й ще одна “ускладнена” хвала переможцю.

Наступний свій розвиток жанр «ода» отримав у римській поезії. Горацій (IV ст. до н. е.) славив у одах: Венеру, Вакха, імператора Октавіана Августа [149]. Оди римського поета Горація були відокремлені від музики та мали адресну спрямованість [236, с. 144]. На відміну від кільцевої композиції “піндарівських” од, композиція Горація не має сталої блочної побудови. В одах Горація виділяють і симетричні конструкції, і тричасний розподіл, і обрмовувальну побудову, і послідовність строфічних, тематично замкнутих, блоків; однак, кожен підхід виявляв кілька виразних прикладів, а потім починалися очевидні натяжки. Проте кожна з од Горація містить кілька складників: по-перше, ПЗ з іменуванням та закликанням; по-друге, прославлення божества – статична частина з переліком ознак його величності й епічна частина з описом певних подвигів, де б проявлялася ця велич; по-третє, оперативна частина – молитва з проханням не залишати співаків своєю прихильністю [40, с. 93 – 94].

Оди Горація досить своєрідні через те, що строфи в них складені з віршів різного метру, адже саме строфа є повторювальною метричною одиницею у віршованих творах поета. Різнометричні строфи різноманітні і Горацій користується цим різноманіттям дуже широко – у його одах використовується тринадцять різних видів чотирирядкових строф. Найбільш уживаною є Алкеева строфа, саме її дослідники й називають Горацієвою строфою, другою за частотою використання є Сапфічна строфа, інші одинадцять використовуються значно рідше. Форму своїх віршованих творів – своєрідні ліричні строфи, складені з різностопних віршів, де звучать перемінні, подекуди важко вловимі, ритми – Горацій запозичив відповідно в Алкея і Сапфо (VII століття до н. е.). Найбільшим своїм надбанням поет уважав те, що заспівав “на італійський лад еолійську пісню”, маючи на увазі пісенну творчість відомих давньогрецьких поетів [135, с. 5 – 6].

Отже, провідними ознаками композиції од Горация є послідовність уживання таких частин: ПЗ на початку, прославлення божества та молитви, а також використання чотирирядкових строф різних розмірів.

Наслідування традицій Піндара та Горация в англійській літературі здійснювалося різними шляхами.

“Піндарівський” варіант англійських од повною мірою відповідає прототипним композиційним та архітектонічним ознакам цього типу оди.

“Горацієвий” варіант англійської оди, порівняно з прототиповими ознаками од цього типу, зазнає змін. В основі англійської оди “горацієвого” типу, як зазначає О. Д. Жук, лежить ораторська мовна настанова на розум, яка виявляється через логічну побудову віршованого твору, що повторює схему міркування через наявність у віршованих творах логічної зумовленості між словами та частинами речення, через наявність порівнянь та образів-персоніфікацій ідей [66, с. 4 – 5].

Отже, у цій дисертації, аналізу підлягають: зазначений вище “піндарівський” варіант англійських од; “британський” варіант од, що сформований на підґрунті “горацієвого” варіанту і наслідує його прототипні ознаки; “варіантний” тип, у якому збереглися деякі ознаки оди, однак його не можна віднести до жодного із згаданих вище типів.

2.2. “Піндарівський” тип англійської оди XVII – XVIII століть

Тематична палітра англійських од XVII – XVIII століть кардинально вирізняється від первинної греко-римської палітри од урочистого жанру, які передбачали уславлення богів та героїв того часу; теми, для якої поети черпали зі сфери найвищих ідеалів, поривів, бажань і змагань людини, що підносять її понад тісне коло особистих турбот й інтересів, а також особистих почуттів і бажань. Воля, поступ людства, любов до рідного краю, боротьба за здійснення в житті великих покликів волі, правди й братерства, ідеальні змагання,

геройські справи й подвиги, непереможна сила пісні – усе те, що може дати привід до підйому духу й бути прославленим в оді.

У поезії класицизму (XVII – XVIII століть) ода – провідний жанр високого стилю з канонічними темами (уславлення Бога, Вітчизни, життєвої мудрості). Інколи ода прославляє величні природні явища [39, с. 291].

За результатами проведеного аналізу десяти од Б. Джонсона, восьми од Т. Грея, дванадцяти од В. Коллінза та шести од Р. Бернса було встановлено, що композиційна організація англійської оди XVII – XVIII століть “піндарівського” напряму залежить від тематики, а мовленнєвий акт відіграє ключову роль у композиції та архітектоніці цих віршованих творів.

Композиційний тип “піндарівської” оди представлений у творчості всіх зазначених вище поетів XVII – XVIII століть, що вказує на шанування давніх традицій композиційної побудови оди. Однак, зазначимо, що лише в одній оді Б. Джонсона та двох одах Т. Грея зберігається чітка “піндарівська” композиційна побудова віршів. Інші проаналізовані оди цього типу є варіантними “піндарівськими” одами. “Піндарівські” оди англійських поетів XVII – XVIII століть розподілені на три тематичні блоки:

1) оди, присвячені жалобі (оди Б. Джонсона “*A Pindaric Ode on the Death of Sir H. Morrison*”, Р. Бернса “*Ode Sacred to the Memory of Mrs. Oswald*”);

2) оди, присвячені розвитку поезії (оди Т. Грея “*The Progress of Poesy*”, “*The Bard*”);

3) оди, присвячені абстрактним поняттям: страху, милості, свободі (оди В. Коллінза “*Ode to Fear*”, “*Ode to Mercy*”, “*Ode to Liberty*”).

Для ілюстрації прототипу “піндарівської” композиції першої прототипної групи представимо аналіз дискурсивності, згаданої вище оди Б. Джонсона “*A Pindaric Ode on the Death of Sir H. Morrison (To the immortal memorie, and friendship of that noble paire, Sir Lucius Cary and Sir H. Morison)*”.

За своєю композиційною організацією ода складається з чотирьох повторюваних тригранних блоків: строфи (*The Strophe or Turn*), антистрофи

(*The Antistrophe or Counter-Turn*) та еподу (*The Epode or Stand*). Обсяг строфи та антистрофи – десять рядків, еподу – дванадцять рядків.

Кожна строфа, антистрофа або епод присвячені певному етапу на життєвому шляху Г. Моррісона від його раннього дитинства в місті Сагунто до заходу його життя. Протягом віршованого твору поет передає кожен етап життя ліричного героя через певні мовленнєві акти, уживання яких повністю відповідає композиції оди та формує її архітекtonіку.

Перша строфа віршованого твору починається ПЗ до “дитини” міста Сагунто: “*Brave infant of Saguntum...*” // “*Thou...*” // “*Wise child...*” [257], де розгортаються події, які передано через РМА. Наприкінці першої строфи, через уживання ЕМА: “*How summ'd a circle didst thou leave mankind// Of deepest lore, could AVC the centre find!*” [там само], автор передає свою радість з приводу народження дитини.

Перша антистрофа починається КМА: “*Did wiser nature draw thee back, // From out the horror of that sack; // Where shame, faith, honour, and regard of right, // Lay trampled on?*” [там само], з якого поет розпочинає власні роздуми про негативні сторони на початку життя людини.

Перший епод, також як і антистрофа, починається КМА: “*For what is life, if measur'd by the space, // Not by the act ? // Or masked man, if valued by his face, // Above his fact ? // What did this stirrer but die late?*” [там само], через які автор намагається прийти до вирішення питання про те, чим є. Наприкінці еподу, перед переходом до другої строфи, поет використовує ЕМА: “*How well at twenty had he fallen or stood !*” [там само] – перед читачем постає юнак двадцяти років.

Провідним мовленнєвим актом другої, третьої та четвертої строф є РМА, однак ці строфи знаходяться між тими мовленнєвими актами, ужитими наприкінці попередньої й на початку наступної строфи. Наприклад, у другій строфі поет говорить про доброчесність юнака, а друга антистрофа починається ЕМА, яким поет привертає увагу читача до смерті юнака: “*Alas! but Morison fell young...*” [там само]. Наступні рядки строфи – репрезентативні: “*Hee never fell,*

thou fall'st my tongue. // Hee stood, a Souldier to the last right end, A perfect Patriot, and a noble friend, // But most a vertuous Sonne” [там само].
Отже, другу строфу від другої антистрофи й еподу виокремлює зміна мовленнєвих актів і зміна об’єктів опису.

У третьому блоці, так само, як і в другому, третя строфа репрезентативна, однак, вона передає добрі почуття до вмерлого, що продовжено у антистрофі та еподі. Третя антистрофа починається з ДМА (“*Call, noble Lucius, then for wine, // And let thy looks with gladness shine: // Accept this Garland, plant it on thy head, // And think, nay know, thy Morison's not dead...*” [там само]), який відмежовує строфи одну від одної. Між третьою антистрофою та третім еподом, на межі строф, здійснено строфічний перенос між ім’ям та прізвиськом поета, який у наступних рядках еподу перетікає в ЕМА – останній відмінний мовленнєвий акт у цій оді. Віршований твір завершує РМА, через який поет передає свої дружні почуття до вмерлого.

Схематичну репрезентацію наведеного вище віршованого твору представлено на рисунку 2.1.

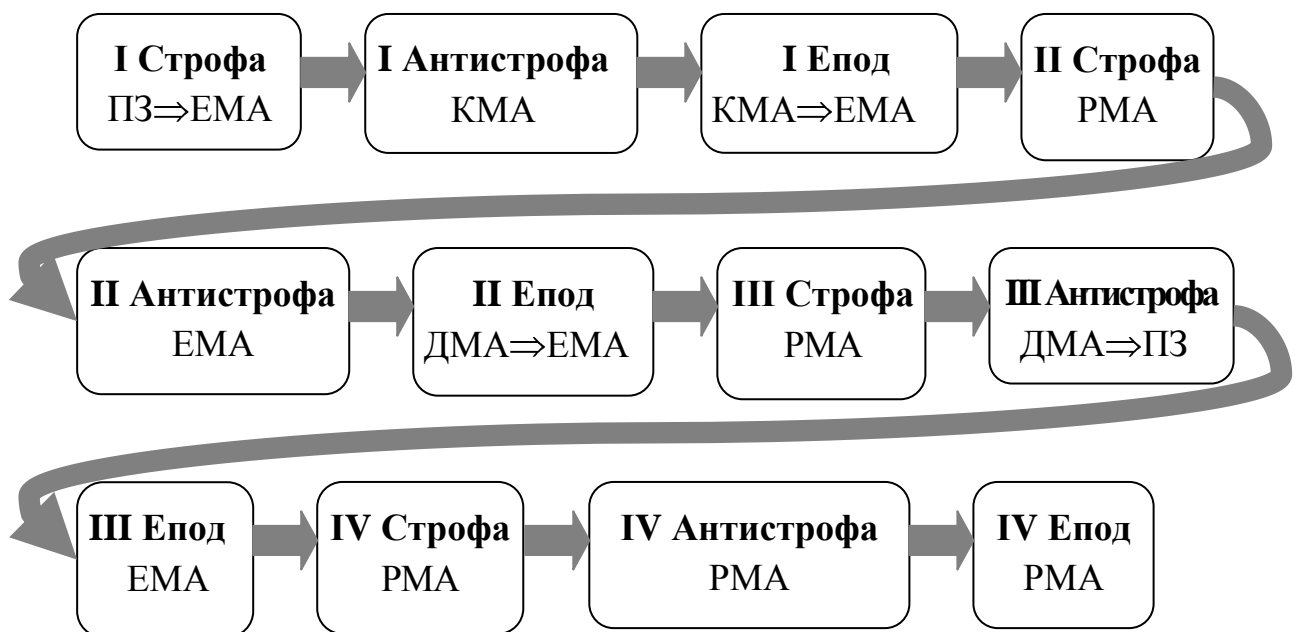


Рис. 2.1. Схематична репрезентація оди Б. Джонсона “A Pindaric Ode on the Death of Sir H. Morrison (To the immortall memorie, and friendship of that noble paire, Sir Lucius Cary and Sir H.Morison)”

Отже, у перших трьох композиційних блоках оди мовленнєвий акт відіграє структуротвірну роль у композиції, однак це не відноситься до четвертого блоку вірша, де композиційний розподіл вірша було зроблено відповідно до його архітекtonіки.

Варіантом наведеної вище “піндарівської” композиції вважаємо оду Р. Бернса “*Ode, Sacred to the Memory of Mrs. Oswald*”, у якій поет зі зневагою проводить в могилу жінку відомого й багатого лондонського купця та радіє тому, що хоча б у пеклі їй не допоможуть її “десять тисяч сяючих фунтів на рік”: “*And are they of no more avail, // Ten thousand glittering pounds a year?*” [249]. Як і в розглянутій вище оді Б. Джонсона, мовленнєвий акт відіграє вирішальну роль у структурній організації цього віршованого твору. У вступі поет звертається не до головної героїні твору, а до місця її поховання – темної темниці: “*Dweller in yon dungeon dark, // Hangman of creation, mark!*” [там само]. У наступній строфі автор береться за розглядання обличчя вмерлої жінки: “*View the wither'd beldam's face // Can thy keen inspection trace // Aught of Humanity's sweet melting grace?*” [там само], передаючи свої враження через ДМА, КМА та ЕМА. В антистрофі Р. Бернс знову використовує ПЗ, ДМА та КМА й називає головну героїню – грабіжницею армій: “*Plunderer of Armies, lift thine eyes, // (A while forbear, ye torturing fiends), // Seest thou whose step, unwilling, hither bends?*” [там само]. В еподі поет починає свій роздум про те, наскільки необхідне багатство на тому світі, з КМА: “*Seest thou whose step, unwilling, hither bends? // In other worlds can Mammon fail, // Omnipotent as he is here?*” [там само].

Аналізована ода, так само як і оди Піндара, складається з трьох блоків (строфа, антистрофа, епод), використаних послідовно, однак на початку віршованого твору поет виокремлює від загальної структури ПЗ та КМА і виносить їх у окрему строфу, яку не називає. Відповідно до змісту ця строфа є експозицією всього віршованого твору.

Наступні три строфи складені послідовно та відповідають композиції Піндара: строфа, антистрофа та епод. За обсягом строфи відрізняються від

початкового прототипа – перша строфа складається з шести рядків, друга з десяти, третя з семи, а четверта з восьми рядків. Строфа та антистрофа розкривають зовнішній вигляд та характер умерлої з відтінком легкого неприйняття, в еподі поет неоднозначно зображує своє вкрай негативне ставлення до жінки. Структуротвірним елементом цієї оди виступає КМА.

Схематичну репрезентацію наведеного вище віршованого твору представлено на рисунку 2.2.

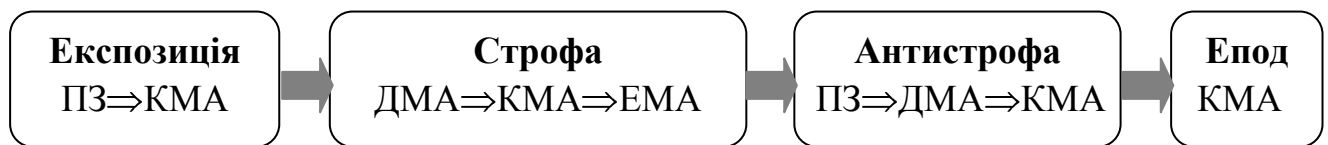


Рис. 2.2. Схематична репрезентація оди Р. Бернса “Ode, Sacred to the Memory of Mrs. Oswald”

Результати аналізу наведеної вище оди дозволяють стверджувати, що композиційною домінантою цієї оди є друга строфа. Експозиція та антистрофа мають репрезентативний характер з нечітко вираженими елементами – ПЗ та ДМА. Уважаємо, що відхилення від прототипної “піндарівської” композиції – уведення на початку оди експозиції – спричинено тим, що тема жалоби за вмерлою розкривається з негативного боку й потребує попереднього пояснення, що й здійснено в експозиції.

Отже, доходимо висновку, що в першій тематичній групі, одах, присвячених жалобі, превалює прототипний “піндарівський” тип композиції, яка вирізняється такими особливостями дискурсивності: 1) ода завжди починається ПЗ та складається з кількох повторюваних трискладових блоків: строфа – антистрофа – епод; 2) кожен з блоків має дві сильні позиції – на початку та наприкінці строфи, виражені через ДМА, КМА або ЕМА; 3) в одах цієї групи присутній кільцевий розвиток теми: прославлення ліричного героя, епічний міф та ще одне “ускладнене” прославлення ліричного героя.

На підставі отриманих результатів здійснюємо схематичну репрезентацію особливостей дискурсивності од тематичного напрямку “жалоба”, яку наведено на рисунку 2.3.

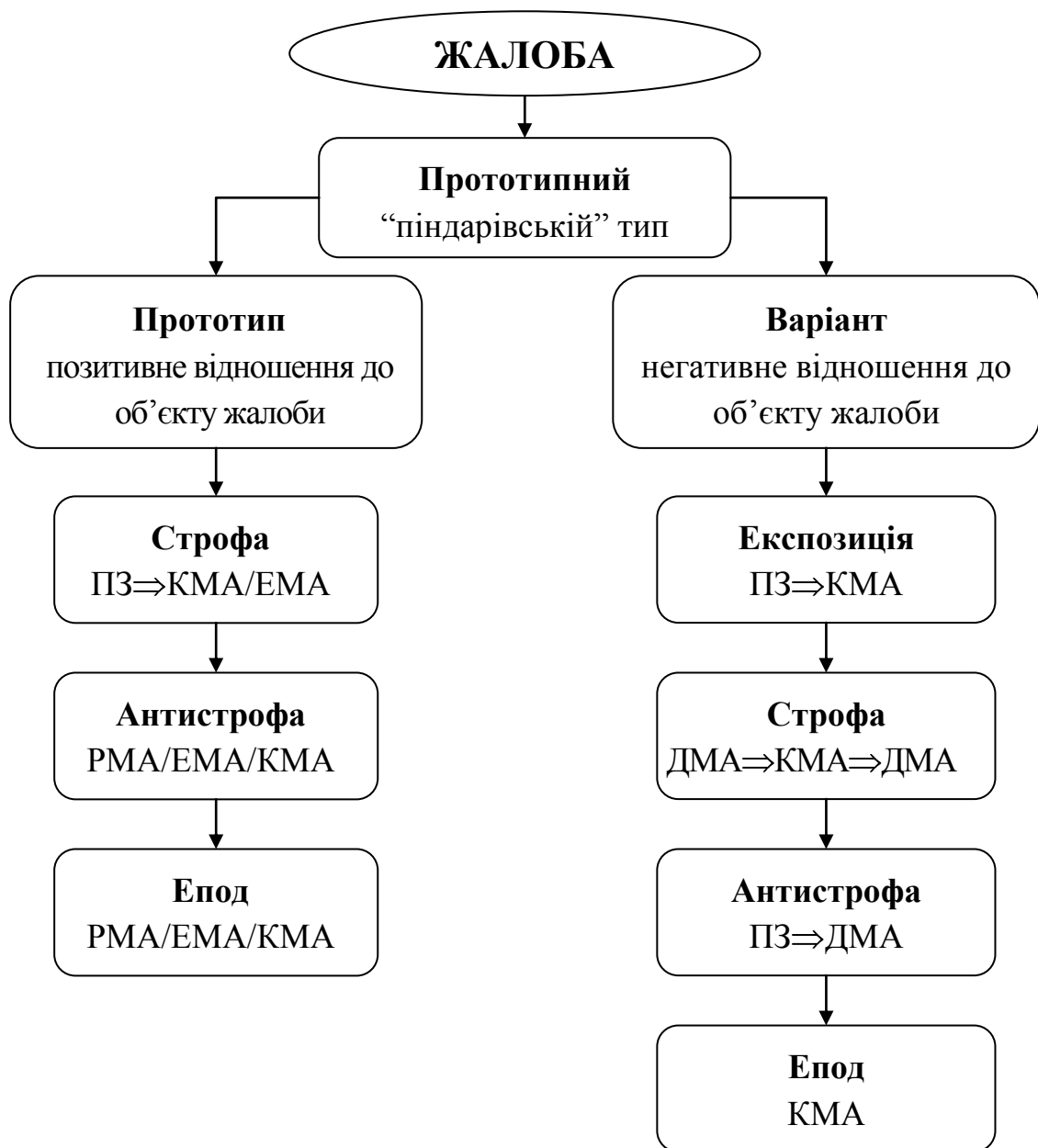


Рис. 2.3. Схематична репрезентація особливостей дискурсивності “піндарівських” од тематичного напрямку “жалоба”

У окрему тематичну групу зараховуємо оди Т. Грея, присвячені розвитку поезії, – “*The Progress of Poesy*” та “*The Bard*”. Ода “*The Progress of Poesy*” належить до “піндарівського” композиційного типу, де зображується урочистий хід поезії з Греції до Італії, з Італії до Англії – до Шекспіра, Мільтона,

Драйдена та самого Грея. Кожен цикл “піндарівських” строф присвячений одному зі згаданих вище періодів розвитку поезії. Цей віршований твір, безумовно, є наочною ілюстрацією вміння Т. Грея наслідувати й трискладову піндарівську композиційну форму, і послідовне розгортання сюжету.

Ода починається зі строфи, у якій тісно переплітаються ПЗ до поезії з ДМА: *“Awake, Æolian lyre, awake, // And give to rapture all thy trembling strings...”* [255]. У першій антистрофі через ЕМА здійснюється прославлення поезії: *“Oh! Sovereign of the willing soul, // Parent of sweet and solemn-breathing airs // Enchanting shell!”* [там само], міфічні порівняння *“On Thracia's hills the Lord of War, // Has curb'd the fury of his car ... // ...thy magic lulls the feather'd king...”* [там само]. У першому еподі поет продовжує прославлення поезії через РМА: *“Thee the voice, the dance, obey, // Temper'd to thy warbled lay...”* [там само].

Друга строфа віддзеркалює людське життя. Поет використовує ЕМА: *“Man's feeble race what Ills await, // Labour, and Penury, the racks of Pain, // Disease, and Sorrow's weeping train, // And Death, sad refuge from the storms of Fate!”* [там само], КМА: *“Say, has he giv'n in vain the heav'nly Muse?”* [там само] та РМА. У другій антистрофі продовжується репрезентативний опис співіснування людини й музи: *“In climes beyond the solar road, // Where shaggy forms o'er ice-built mountains roam...”* [там само]. Другий епод починає ПЗ до лісів, островів та полів: *“Woods, that wave o'er Delphi's steep, // Isles, that crown th' Egæan deep, // Fields, that cool Ilissus laves...”* [там само]. Наступним кроком, використовуючи КМА, поет уводить проблему *“How do your tuneful Echoes languish, // Mute, but to the voice of Anguish?”* [там само], вирішення якої показане в наступних рядках еподу через РМА.

Третя строфа починається репрезентативним описом: *“Far from the sun and summer-gale, // In thy green lap was Nature's Darling laid // What time, where lucid Avon stray'd, // To Him the mighty Mother did unveil // Her awful face: The dauntless Child // Stretch'd forth his little arms, and smiled.”* [там само], який завершується ЕМА у комбінації ПЗ до хлопця: *“Thine too these golden*

keys, immortal Boy!...” [там само]. У третій антистрофі через РМА здійснюється опис побаченого хлопцем: “*He pass'd the flaming bounds of Place and Time // The living Throne, the saphire-blaze, // Where Angels tremble, while they gaze, // He saw; but blasted with excess of light, // Closed his eyes in endless night. // Behold, where Dryden's less presumptuous car, // Wide o'er the fields of Glory bear // Two Coursers of ethereal race, // With necks in thunder cloath'd, and long-resounding pace.*” [там само]. У третьому еподі поет знову передає хвалу поезії через ДМА: “*Hark, his hands the lyre explore!// Bright-eyed Fancy hovering o'er...*” [там само].

Схематичне представлення цієї оди показано на рисунку 2.4.

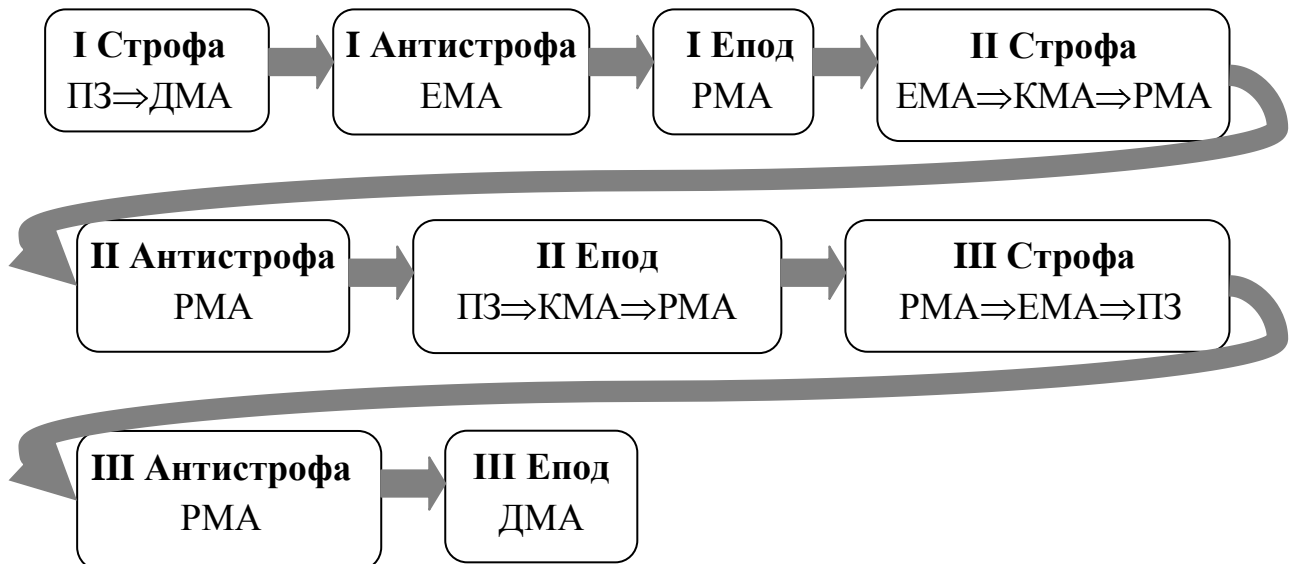


Рис. 2.4. Схематична репрезентація оди Т. Грея “The Progress of Poesy”

Отже, дискурсивність од цього тематичного напрямку вирізняється тим, що мовленнєвий акт відіграє структуротвірну роль у композиційній побудові аналізованих од – строфи виокремлені одна від одної різними мовленнєвими актами. Тематика строф повністю відповідає їхній композиційній організації та збігається з прототипною формою Піндара. Однак таке твердження не може бути прийняте до уваги для характеристики цієї тематичної групи, адже оди “*The Bard*” та “*The Progress of Poesy*” належать одному поету, а тому наводять на думку про те, що цей поет повністю наслідував стиль Піндара при складанні аналізованих од.

Схематичну репрезентацію дискурсивності од другого тематичного напрямку, що відображує узагальнену структуру “піндарівської” оди, представлено на рисунку 2.5.

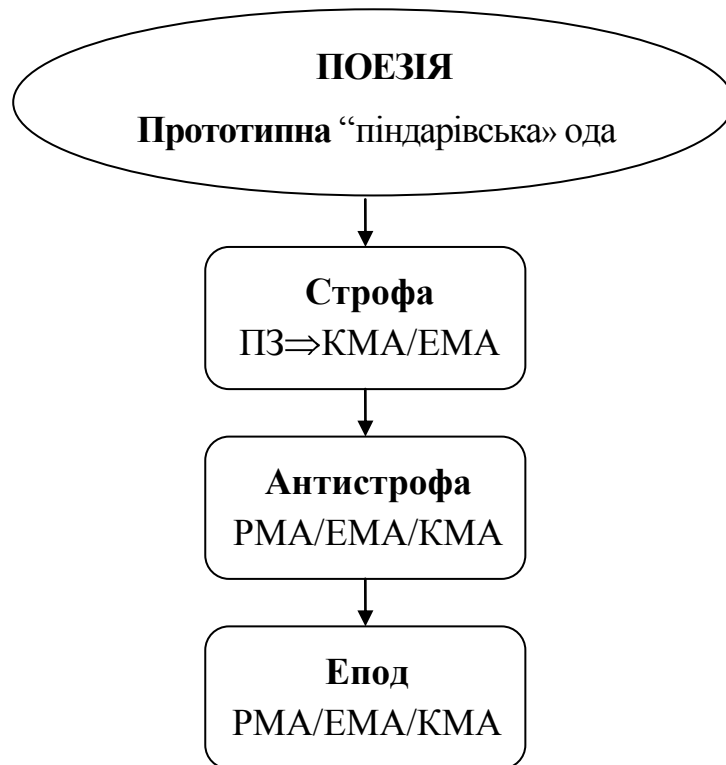


Рис. 2.5. Схематична репрезентація оди Томаса Грея “The Progress of Poesy”

До третього тематичного блоку відносимо оди В. Коллінза, присвячені абстрактним поняттям – свободі, страху й милості, та підрозділяємо на дві композиційні групи:

- 1) де традиційні складники вживаються вільним чином, тобто поет дотримується правил побудови строфи, антистрофи та еподу, однак не дотримується їх правильного чергування (“*Ode to Liberty*”, “*Ode to Fear*”);
- 2) скорочену композицію, яка вирізняється відсутністю еподу (“*Ode to Mercy*”).

За результатами проведеного аналізу оди В. Коллінза обох композиційних типів починаються зі строфи, яка, своєю чергою,

відкривається ПЗ. Однак у одах “*Ode to Liberty*” та “*Ode to Fear*” після першої строфи поет одразу переходить до еподу, і лише після нього вживається антистрофа. Так само, як і в попередньому випадку, на межі між строфою, еподом та антистрофою здійснено зміну мовленнєвого акту, що ще раз підкреслює знакову функцію мовленнєвого акту в композиції оди “піндарівського” типу. В оді В. Коллінза “*Ode to Liberty*” кількість рядків у строфі та антистрофі збігається (двадцять п’ять рядків), а обсяг першого та другого еподу – різний (тридцять вісім та п’ятдесят шість рядків). Кількісні характеристики оди “*Ode to Fear*” також нерівномірні: строфа складається з двадцяти п’яти рядків, антистрофа – з двадцяти шести рядків, а епод, що знаходиться між ними, – з п’яти чотирирядкових строф. Наведені вище свідчення вказують на індивідуально-авторський відтінок “піндарівської” традиції в композиції оди.

У результаті зіставлення композиційної побудови обох од з “піндарівською” оригінальною композицією отримуємо неправильну схематичну побудову композиції оди. Для прикладу розглянемо одну з од В. Коллінза – “*Ode to Fear*”, де так само, як і в оді “*Ode to Liberty*”, поет використовує мовленнєвий акт як структуротвірний елемент композиції оди.

У віршованому творі “*Ode to Fear*” В. Коллінз передає єство страху, який персоніфікується у вигляді небезпечного та зловісного монстра. Страх також показаний як завивання серед опівнічного шторму та неспокійна картина на схилі гори. Емоційне зображення страху в цій оді примушує читача відчувати всю його силу.

Вірш починається з поетичного звернення до страху – страху перед невідомістю через образи “невідомого світу”, “темних фігур”, “нереальних сцен”: “*Thou, to whom the world unknown // With all its shadowy shapes is shown; // Who see'st appalled the unreal scene, // While Fancy lifts the veil between*” [252]. Поряд з тим В. Коллінз доносить до читача, що тривога – не матеріальне відчуття, яке викликає емоційну реакцію занепокоєння та невизначеності, що призводить до унеможливлення довіри будь-чому. Поет перемежує ЕМА ПЗ

до страху. Намагаючись надати страху певних форм, поет конкретизує його у вигляді монстра: *“Ah Fear! Ah frantic Fear! // I see, I see thee near. // I know thy hurried step, thy haggard eye! // Like thee I start, like thee disordered fly. // For lo, what monsters in thy train appear!”* [там само]. Протягом наступних рядків віршу й до самого його завершення поет повністю знаходиться в путах страху та небезпеки, що передає через КМА перед яким вживає ПЗ: *“Danger, whose limbs of giant mould // What mortal eye can fixed behold? // Who stalks his round, an hideous form... // Who prompt to deeds accursed the mind... // Who lap the blood of sorrow, wait; // Who, Fear, this ghastly train can see, // And look not madly wild like thee?”* [там само].

Початок еподу, що слідує за строфою, є переломною частиною твору, де В. Коллінз за допомогою РМА робить припущення, що тривога та страх можуть бути використані в якості натхнення. Поет проводить паралелі між музами Давньої Греції та сучасними музами, провідні якості останніх автор передає через вирази: *“infant Tongue” and “awful Voice”*[там само], що викликають тривогу. Протягом еподу В. Коллінз намагається вийти з-під влади тривоги та страху й керувати ними. Адже поет має необхідний інструмент – перо, що може надати можливість контролювати розум. Автор звертає увагу читача на взаємозв’язок між тривогою й натхненням. Наголошує на тому, що тривожність призводить до емоційної чуттєвості, необхідної для творчості. В останніх рядках еподу поет стверджує, що тривога не бере над ним гору, оскільки він спроможний використати негативні емоції для втілення свого творчого задуму: *“O Fear, I know thee by my throbbing heart, // Thy withering power inspired each mournful line, // Though gentle Pity claim her mingled part, // Yet all the thunders of the scene are thine!”* [там само].

Антистрофу В. Коллінз використовує, щоб узагальнити тему тривоги. Поет нагороджує останню несхвальними ознаками: *“shroud in haunted cell”, “where gloomy rape and murder dwell”,* або *“in some hollowed seat”* [там само]. Автор показує, що страх властивий будь-кому, однак кожен ставиться до цього стану по-своєму. Наприкінці твору поет виступає за страх, тому що за умови

прийняття власних побоювань страх надає можливість отримати доступ до власних емоцій: “*And I, O Fear, will dwell with Thee*” [там само].

Ця ода, як уже було зазначено вище, відрізняється особливою композиційною побудовою еподу, який не є окремою строфою, а складається з п’яти чотирирядкових строф, що може вказувати на змішування поетом “піндарівського” та “горацієвого” композиційного стилю. Строфи виокремлені одна від одної різними мовленнєвими актами, через які передається багатогранність жаху.

Схематичну репрезентацію цього віршованого твору представлено у вигляді схеми на рисунку 2.6.

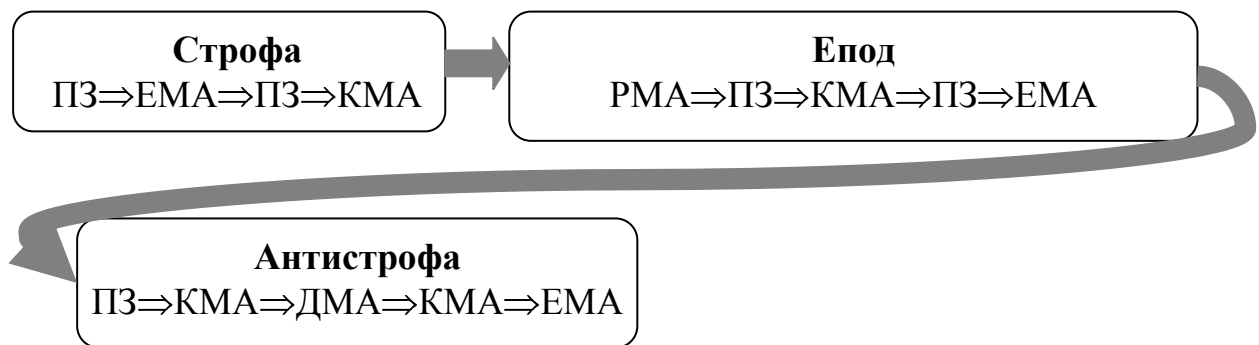


Рис. 2.6. Схематична репрезентація оди В. Коллінза “Ode to Fear”

У схемі представлено переформатування традиційної послідовності елементів оди: строфа ⇒ антистрофа ⇒ епод, у композицію, відмічену індивідуально-авторським стилем: строфа ⇒ епод ⇒ антистрофа. Відмінною рисою цієї композиції є вживання ПЗ на початку кожного з елементів оди, що цементує композиційну структуру цього віршованого твору.

Композиція оди В. Коллінза “*Ode to Mercy*” “піндарівського” типу, як уже було згадано вище, відрізняється від прототипної схеми Піндара скороченою структурою – відсутністю еподу, водночас кількісні характеристики строфи та антистрофи не відрізняються від проаналізованих віршованих творів згаданих вище поетів – строфа та антистрофа становлять тринадцять рядків.

Ця ода була складена в передчутті страти учасників якобітського повстання в 1745 році. Тема жалості проходить через весь твір, у якому

Вільям Коллінз порівнює останню з дівчиною, що повинна розділити трон монарха. Перша строфа присвячена пам'яті героїв, які пали, захищаючи власну країну. На початку строфи, використовуючи ПЗ, ЕМА та ДМА, поет закликає до милосердя: “ *O Thou, who sitt'st a smiling Bride // By Valour's armed and awful Side, // Gentlest of Sky-born Forms and best adored:// Who oft with Songs, divine to hear, // Win'st from his fatal Grasp the Spear, // And hid'st in Wreaths of Flow'rs his bloodless Sword! // Thou who, amidst the deathful Field, // By Godlike Chiefs alone beheld, // Oft with thy Bosom bare art found, // Pleading for him the Youth who sinks to Ground: // See, Mercy, see, with pure and loaded Hands, // Before thy Shrine my Country's Genius stands, // And decks thy Altar still, tho' pierc'd with many a Wound!*” [252].

Зміст антистрофи викликає відчуття жалості до тих нещасних, уведених в оману негідників, які стали жертвою громадського правосуддя. Поет послідовно вживає РМА, ПЗ та ДМА: “*When he whom ev'n our Joys provoke, // The Fiend of Nature, join'd his Yoke, // And rush'd in Wrath to make our Isle his Prey; // Thy Form, from out thy sweet Abode, // O'ertook Him on his blasted Road, // And stop'd his Wheels, and look'd his Rage away. // I see recoil his sable Steeds, // That bore Him swift to Salvage Deeds, // Thy tender melting Eyes they own; // O Maid, for all thy Love to Britain shown, // Where Justice bars her Iron Tow'r, // To Thee we build a roseate Bow'r, // Thou, Thou shalt rule our Queen, and share our Monarch's Throne!*” [там само].

Представимо варіантну побудову оди В. Коллінза у вигляді схеми на рисунку 2.7.

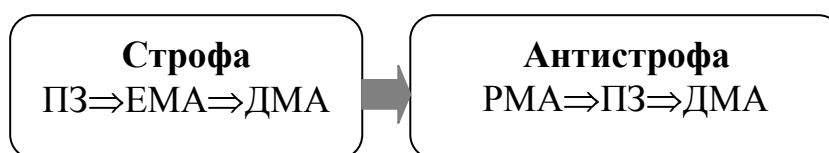


Рис. 2.7. Схематична репрезентація оди В. Коллінза “Ode to Mercy”

Композиційна структура цього віршованого твору є прикладом скороченої варіантної “піндарівської” композиції. Відсутність еподу ні в якому

разі не зменшує структуротвірної ролі мовленнєвого акту в цій композиційній структурі та повністю підпадає під типову композицію другої тематичної групи. Отже, так само, як і в попередніх проаналізованих одах англійських поетів XVII – XVIII століття “піндарівської” композиції, мовленнєвий акт відіграє структуротвірну роль у її побудові.

Узагальнену тематико-композиційну схему “абстрактного” тематичного типу варіантної “піндарівської” композиції представлено на рисунку 2.8.

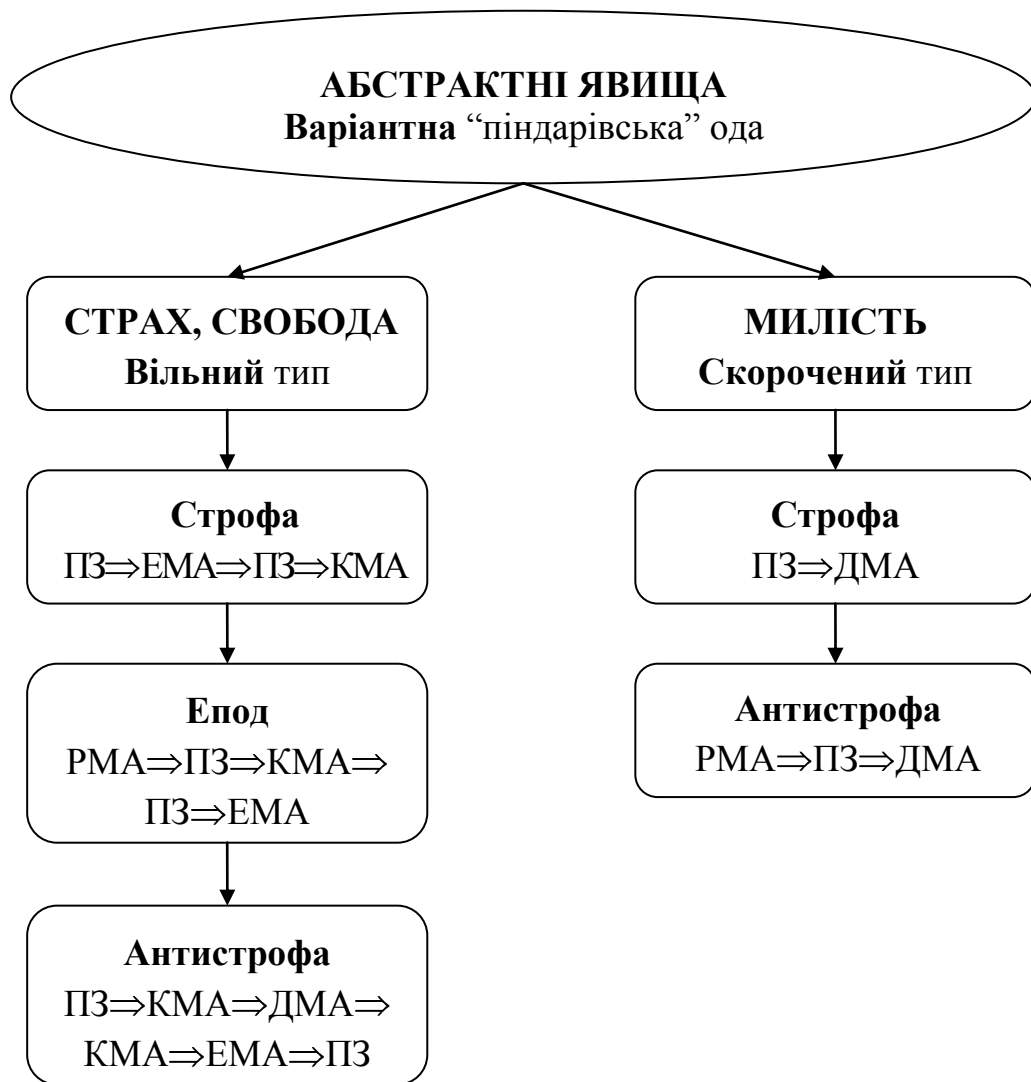


Рис. 2.8. Тематико-композиційна схема “піндарівської” оди “абстрактного” тематичного типу

“Абстрактний” тематичний тип “піндарівської” оди представлений двома композиційними варіантами – прототипним та варіантним, які були

виокремлені відповідно до тематики творів. Тематичну гілку “поезія” представлено прототипною “піндарівською” композицією, яку виражено через трискладову будову од правильної послідовності та вживання мовленнєвих актів на сильних позиціях строф. Тематична гілка “страх, милість та свобода” побудована на варіантній “піндарівській” композиції й розподілена за тематико-композиційним співвідношенням ще на дві додаткові гілки: 1) темі “страху та свободи” відповідає “вільний” тип композиції – віршовані твори складені з “піндарівських” блоків, проте останні вжито у вільній послідовності; 2) темі “милості” відповідає “скорочений” тип композиції – у віршованому творі відсутній епод. В обох випадках зміну мовленнєвого акту здійснено на початку або наприкінці строф.

Отже, композицію “піндарівських” од англійських поетів XVII – XVIII століть розподілено на два окремих типи, прототипний та варіантний, які, своєю чергою тематично розподіляються на такі напрями: оди, присвячені події, пов’язаній зі смертю; оди, присвячені розвитку поезії; оди, присвячені абстрактним поняттям – страху, милості, свободі. Під час варіювання традиційної “піндарівської” композиції зберігаються класичні складники оди: строфа, антистрофа та епод, однак вони можуть бути доповнені експозицією на початку оди, відсутністю одного зі складників (еподу), відмінною послідовністю вживання та обсягом згаданих вище блоків. Мовленнєвий акт відіграє структуротвірну роль у композиційній побудові од обох тематичних типів: оди починаються ПЗ; здійснюється зміна мовленнєвих актів, яка випадає на зміну композиційних блоків оди; на завершенні всіх трьох тематичних типів од ужито емоційно-забарвлений мовленнєвий акт. Зважаючи на виокремлені тематичні групи: оди, присвячені подіям, пов’язаним зі смертю; оди, присвячена розвитку поезії, та оди, присвячені абстрактним явищам, доходимо висновку, що в одах першої та другої тематичних груп превалює прототипна композиційна структура, а в одах другого типу – варіантна, що вказує на “традиційність” написання од,

пов'язаних зі смертю, та індивідуальність авторського стилю в одах другої тематичної групи.

Схематична організація “піндарівського” типу од представлена на рисунку 2.9.

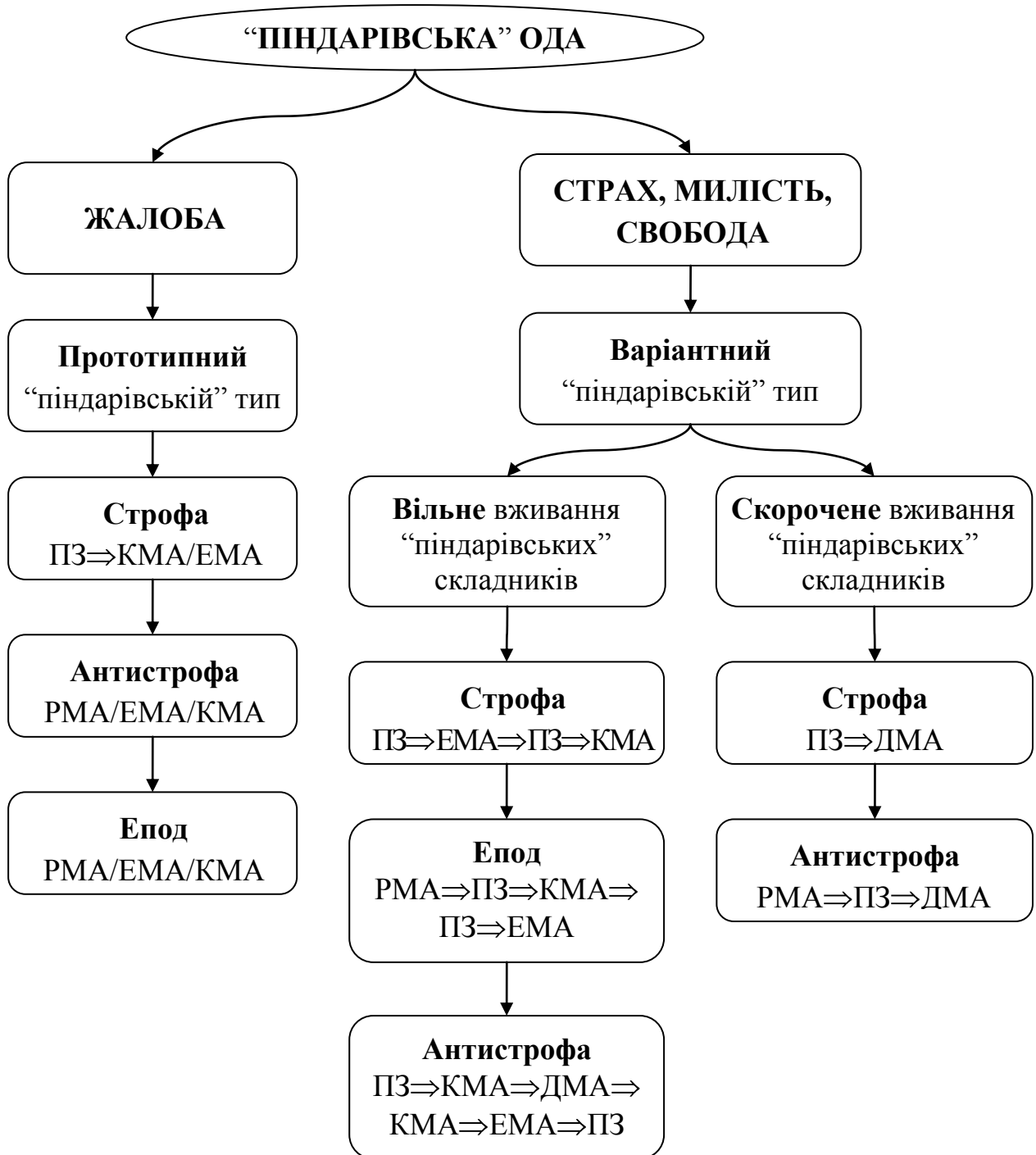


Рис. 2.9. Схематична репрезентація англійських од XVII – XVIII століть “піндарівського” типу

2.3. “Британський” тип оди XVII – XVIII століть

“Британський” тип оди було сформовано на основі поширеного в європейській традиції того часу “горацієвого” типу композиції. Так само, як і оди Горація, “британські” оди містять рівну кількість рядків у строфах, починаються ПЗ до адресата, містять елемент уславлення героя, розгортання сюжету вірша супроводжується вживанням мовленнєвих актів, які виконують структуротвірну функцію.

Композиція не “піндарівської” англійської оди XVII – XVIII століть різноманітна. Аналіз матеріалу показав, що серед тридцяти шести од найбільш частотну композицію мають оди, які складені зі строф по шість рядків, такий тип композиції трапляється у восьми проаналізованих одах. Ця структура віршованого твору притаманна перш за все В. Коллінзу – п’ять з дванадцяти його од мають подібну композицію, дві оди – у Б. Джонсона та одна – у Т. Грея. На початку кожної з цих од вживається ПЗ, строфи розмежовані відповідно до зміни мовленнєвих актів. Було виокремлено ще два типи прототипного строфічного членування – строфи, які складені з восьми та з десяти рядків. Перший тип наявний у чотирьох віршованих творах з тридцяти шести, а другий – у трьох випадках. Також зауважимо, що переважну більшість од становлять однакові строфи з парною кількістю рядків, починаючи з чотирьох.

“Британський”, історично складений, тип оди має свої відмінні ознаки, які було встановлено за результатами проведеного аналізу од. Під час аналізу визначено, що в одах із шестирядковими строфами роль мовленнєвого акту в структуруванні текстів відображена найбільш чітко. Цей композиційний тип оди трапляється у В. Коллінза, Б. Джонсона та Т. Грея. Кожен з авторів має свій відтінок узагальненої композиційної структури цього типу, тому звернемося до поезії кожного з авторів окремо, у послідовності, що відповідає кількісним характеристикам од цього типу.

Ода В. Коллінза “*Ode to Pity*” складається з семи строф по шість рядків. Кількість композиційних елементів твору відповідає кількості строф у оді. Мовленнєвий акт відіграє структуруючу роль у композиції цього типу творів.

Основною темою цього віршованого твору є тема жалю. Ода починається зі звернення до жалості як до співбесідника та друга людини. Кульмінацією віршованого твору є п'ята строфа, де поет запрошує жалість прийти до його думок.

За своєю композицією ода починається ПЗ до жалості як до друга в першій строфі: “*O Thou, the Friend of Man assign'd...*” [252]; друга – починається з РМА: “*By Pella's Bard, a magic Name,...*” [там само], за яким знову слідує звернення до жалості: “*Long, Pity, ...*”; у наступному рядку строфи автор використовує ДМА: “*...let the Nations view //Thy sky-worn Robes of tend'rest Blue, //And Eyes of dewy Light!*” [там само]. Третя строфа – квеситивна: “*But wherefore need I wander wide // To old Ilissus' distant Side, // Deserted Stream, and mute?*” [там само]; після репрезентативної четвертої строфи: “*There first the Wren thy Myrtles shed // On gentlest Otway's infant Head, // To Him thy Cell was shown; // And while he sung the Female Heart, // With Youth's soft notes unspoiled by Art, // Thy Turtles mix'd their own*” [там само] слідує кульмінаційна п'ята, де поет запрошує жалість до своїх думок, використовуючи ДМА: “*Come, Pity, come, by Fancy's Aid, // Ev'n now my Thoughts, relenting Maid...*” [там само]. У шостій строфі поет продовжує розвивати основну думку п'ятої, що передає через РМА: “*There Picture's Toils shall well relate // How Chance, or hard involving Fate, // O'er mortal Bliss prevail: // The Buskin'd Muse shall near her stand, // And sighing prompt her tender Hand // With each disastrous Tale*” [там само]. Наприкінці вірша, у сьомій строфі, Вільям Коллінз знову звертається до жалості та виражає їй свою шану, використовуючи ПЗ та ЕМА: “*Till, Virgin, Thou again delight // To hear a British shell!*” [там само].

Узагальнену схематичну репрезентацію п'яти од В. Коллінза, де кількість композиційних елементів відповідає кількості строф у одах, наведено на рисунку 2.10.

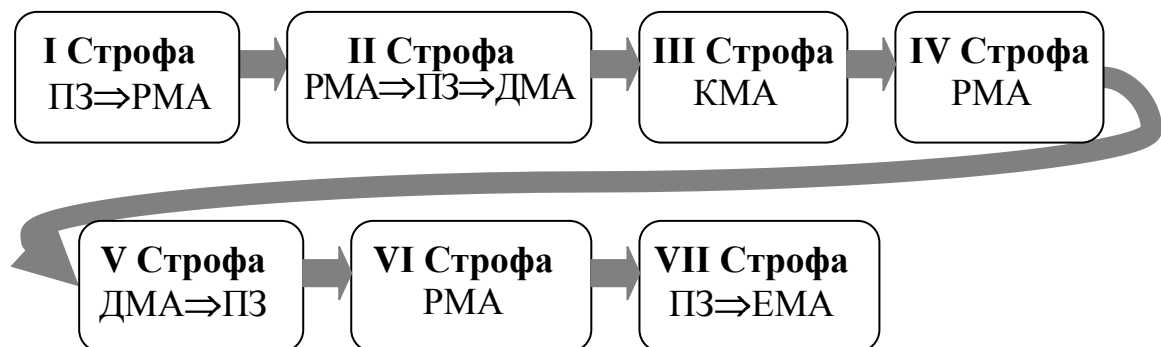


Рис. 2.10. Узагальнена схематична репрезентація од В. Коллінза

Зі схеми видно, що зміна різних типів мовленнєвих актів проходить свій шлях від ПЗ та РМА на початку до ЕМА наприкінці віршованих творів жанру “ода”. Схематична репрезентація цієї оди повністю відповідає послідовності вживання традиційних складових частин творів цього жанру: ПЗ – прославлення – прохання.

Ода Б. Джонсона “*Ode, or Song, by All the Muses, in Celebration of her Majesty's Birthday, 1630*” складається з дев'яти строф, де кожна строфа присвячена одній з дев'яти покровительок мистецтв та науки: перша строфа присвячена Клію – музи історії, друга строфа – Мельпомені – музи трагедії, третя строфа – Талії – музи комедії, четверта строфа – Евтерпії – музи музики, п'ята строфа – Терпсихорі – музи поезії, шоста строфа – Ерато – музи гімну, сьома строфа – Каліопі – музи епічної поезії, восьма строфа – Уранії – музи астрономії, дев'ята строфа – Полігімнії – музи пантоміми. У мовленнєвоактовому розмаїтті кожної з дев'яти строф віршованого твору віддзеркалюються професійні ознаки муз.

Перша строфа оди, присвячена Клію, починається ПЗ до народу: “*Up public joy, ...*” [257], продовжується в наступному рядку строфи використанням DMA: “*...remember // This sixteenth of November, // Some brave uncommon way; // And though the parish steeple // Be silent, to the people // Ring thou it holiday*” [там

само]. Через згаданий вище мовленнєвий акт передається протиставлення мовчання церковної дзвіниці та гучного свята в думках народу. На приналежність цієї строфи до історії вказує вживання дати та опис урочистої події.

Друга строфа, присвячена Мельпомені, також, як і попередня, складається з шести рядків. На початку строфи поет ставить питання про те, чи потрібно відкривати ворота Тауера, адже їх відкриття буде супроводжуватися незмінним здійсненням шуму. Друга строфа віршованого твору за своїм внутрішнім змістом трагічна. Поет одночасно використовує КМА та РМА: “*What though the thrifty Tower // And guns there spare to pour // Their noises forth in thunder; // As fearful to awake // This city, or to shake // Their guarded gates asunder?*” [там само].

Третя строфа є відображенням настрою комедії. Поет використовує ДМА: “*Yet let our trumpets sound, // And cleave both air and ground // With beating of our drums; // Let every lyre be strung, // Harp, lute, theorbo sprung // With touch of dainty thumbs!*” [там само], який відображає пряму протилежність настрою попередньої строфи.

Четверта строфа є середовищем музики музики – Евтерпії. Через РМА цієї строфи поет передає гармонію мелодії хору: “*That when the choir is full//The harmony may pull//The angels from their spheres;//And each intelligence//May wish itself a sense//Whilst it the ditty hears.*” [там само].

П’ята строфа присвячена Терпсихорі – музи поезії. Ця строфа є експресивним вираженням захоплення автора величністю та красою імениниці – королеви Мері: “*Behold the royal Mary, // The daughter of great Harry // And sister to just Louis, // Comes in the pomp and glory // Of all her brother's story // And of her father's prowess!*” [там само]. Приклад надає можливість побачити використання ДМА в цій строфі.

У шостій строфі, під впливом музи гімну Ерато, поет продовжує захоплюватися королевою, однак переходить від ДМА до ЕМА: “*She shows so far*

above // The feigned queen of love, // This sea-girt isle upon, // As here no Venus were; // But that she reigning here // Had got the ceston on!" [там само].

У сьомій строфі, присвяченій музі епічної поезії Каліопі, захоплення величністю королеви зростає з кожним рядком: *"See, see our active king // Hath taken twice the ring // Upon his pointed lance; // Whilst all the ravished rout // Do mingle in a shout, // Hey! for the flower of France!"* [там само]. Поет використовує ДМА, спонукаючи народ до споглядання за чарівною королевою: *"See, see our active king..."*[там само]. В останньому рядку строфи вжито ПЗ до народу та заохочення останнього до захоплення "квіткою" Франції: *"Hey! for the flower of France!"* [там само].

Восьма строфа присвячена музі астрономії – Уранії. У цій строфі стає зрозумілим вік королеви – двадцять два роки. Поет знову звертається до ЕМА та славить королеву: *"This day the court doth measure//Her joy in state and pleasure,//And with a reverend fear//The revels and the play//Sum up this crowned day,//Her two-and-twentieth year!"* [там само].

Останню, дев'яту, строфу, музою якої є Полігінія, поет знову починає ПЗ, однак, на відміну від першої строфи, в останній автор звертається вже до самої королеви: *"Sweet, happy Mary! All// The people her do call.//And this the womb divine,//So fruitful and so fair,// Hath brought the land an heir,// And Charles a Caroline!"* [там само].

Зважаючи на те, що в цій оді мовленнєвий акт не виконує "прототипну" структуротвірну функцію, а строфічне членування віршованого твору не є рівномірним, згадана вище ода Б. Джонсона є варіантною "британською" одою XVII – XVIII століть. Узагальнену тематико-композиційну схему англійських віршованих творів жанру "ода" із шестирядковими строфами представлено на рисунку 2.11.

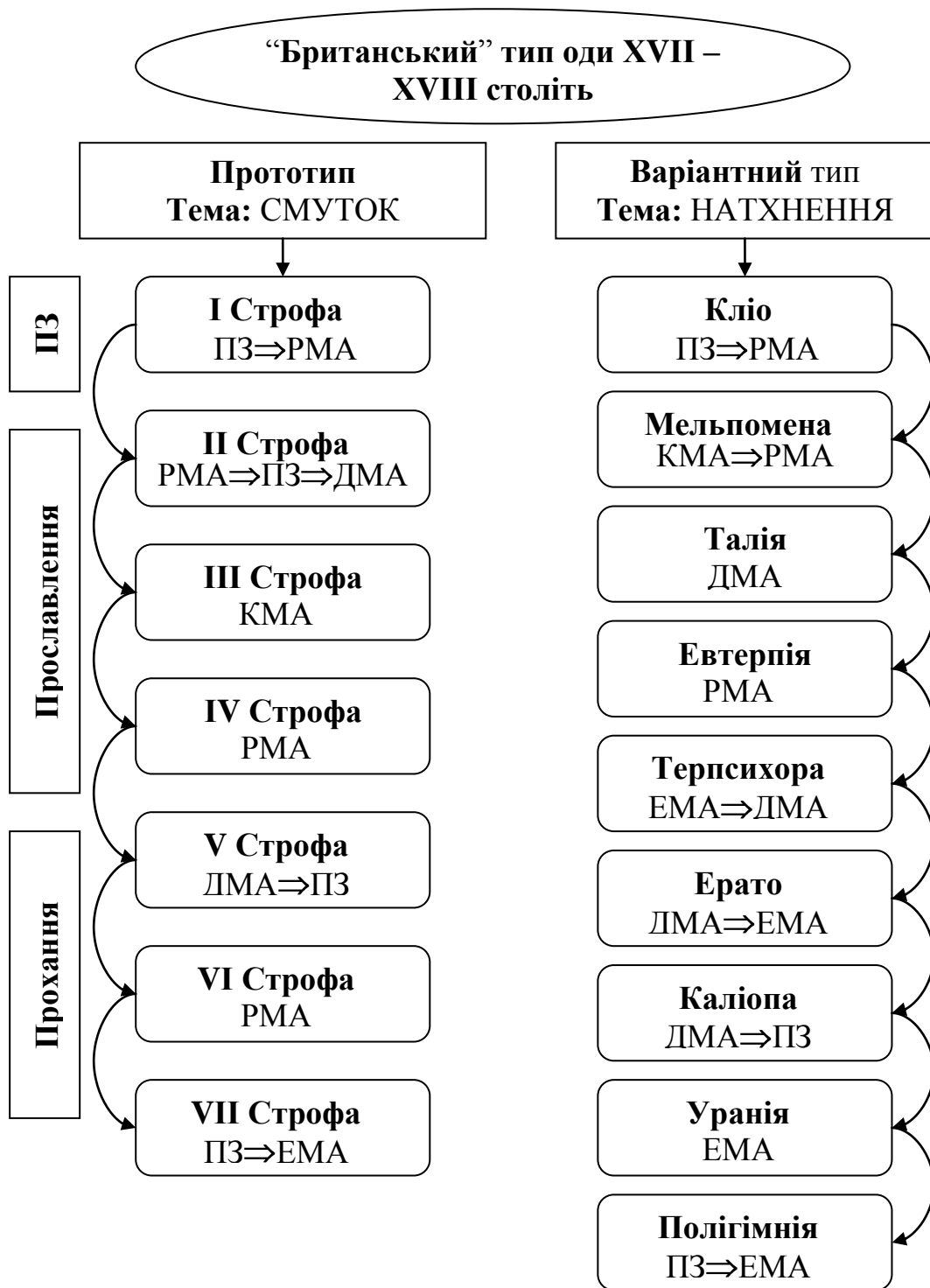


Рис. 2.11. Схематична репрезентація “британського” типу оди XVII – XVIII століть

Отже, у традиційній композиції віршованих творів XVII – XVIII століть жанру “ода” античного походження превалює “піндарівський” варіант композиції, що складається з тригранних боків – строфа → антистрофа → епод, які вжиті в різній послідовності. “Британський” варіант композиції оди має два

прояви – той, де зовнішнє строфічне членування рівномірне, і той, що має власну строфічну структуру, однак відповідає іншим згаданим вище критеріям од цього типу.

2.4. Англійський тип організації од XIX століття

Розквіт “британської” оди, яка сформувалася в результаті вікової поступової еволюції одичного жанру, припадає на XIX століття. Модифікування оди всуціль залежить від національних особливостей та соціальних змін у житті народів. В англійській літературі розквіт оди припадає на добу Романтизму, однак унаслідок традиційної “стриманості” характеру англійців та зміни загальної картини світу спостерігається зміна тематики й композиції од. Окрім традиційних “хвалебних” од, з’являються пейзажні оди та оди-роздуми, присвячені абстрактним явищам.

Під час дослідження композиційної побудови британських од XIX століття, проведеного на матеріалі сорока шести од В. Вордсворта, Дж. Г. Байрона, Дж. Кітса, С. Т. Колріджа, та П. Б. Шеллі, отримані статистичні дані дозволяють виявити таке:

- ПЗ починає 81,3% віршованих творів цього періоду;
- РМА уживається на початку 12% од та є провідним у їхній композиційній побудові;
- мовленнєві акти відіграють структуротвірну роль у композиції англійської оди XIX століття (у 87% випадків зміна мовленнєвих актів припадає на зміну строф);
- композиційна побудова “традиційної” британської оди (не “піндарівської”) використовується в 96% випадків;
- внутрішня форма відповідає композиційній побудові од в 87% випадків.

Зважаючи на те, що композиція оди має відмінні риси, властиві кожному окремому автору, розглянемо послідовно композиційні ознаки кожного з поетів.

Жанр “оди” у творчості В. Вордсворта представлений одинадцятьма одами різного композиційного складу. За результатами аналізу було встановлено, що оди поета за своєю композиційною структурою підрозділяються на два різновиди: оди з вираженими ознаками (дві оди) та оди з трансформованим початком (дев’ять од). Мовленнєвий акт є структуротвірною одиницею композиції од поета.

ПЗ звучить на початку од В. Вордсворта: “*Ode to Duty*” (I): “*Stern Daughter of the Voice of God!// O Duty! if that name thou love...*” [265]; “*Ode. The Morning of the Day Appointed for a General Thanksgiving. January 18, 1816*” (II): “*Hail, orient Conqueror of gloomy Night! // Thou that canst shed the bliss of gratitude...*” [там само].

Строфи поет розділяє і в першому, і в другому віршованому творі, відповідно до чергування мовленнєвих актів. За обсягом перший віршований твір містить вісім строф, а другий – десять. Кількість рядків у строфах другого віршованого твору нерівномірна, у першому ж випадку строфи складені з восьми рядків. На завершенні першої оди поет використовує ДМА: “*And in the light of truth thy Bondman let me live!*” [там само], а завершуючи другий, ЕМА: “*To his omniscience will appear // An offering not unworthy to find place, // On this high DAY of THANKS, // before the Throne of Grace!*” [там само].

РМА уживається на початку останніх дев’яти віршованих творів поета. Зазначимо, що ці віршовані твори не відрізняються частою зміною мовленнєвих актів, однак зберігається їхня зміна на межі строф, що ще раз указує на структуротвірну функцію останніх.

Усі оди В. Вордсворта, що підлягали аналізу, побудовані на гармонійному поєднанні їхньої композиційної структури та тематичного розвитку. Узагальнене схематичне вираження віршованих творів цього жанру представлено на рисунку 2.12.

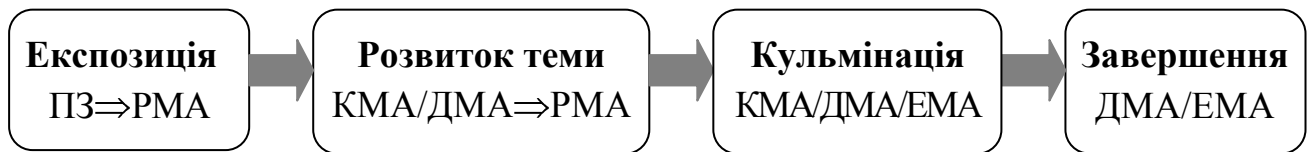


Рис. 2.12. Узагальнена схематична репрезентація од В. Вордсворта

Віршовані твори жанру “ода” С. Т. Колріджа різноманітні. Трапляються оди, що починаються ПЗ (три оди), ЕМА (три оди), ДМА (одна ода) та РМА (одна ода). В одах поета використано різнорядкові строфи. Застосування мовленнєвих актів на завершенні віршованих творів прямо пропорційно їхньому уживанню на початку од, окрім ДМА: ПЗ (три оди), ЕМА (три оди), РМА (дві оди). За результатами дослідження всі проаналізовані оди традиційного “британського” типу композиції С. Т. Колріджа зводяться до однієї узагальненої схематичної репрезентації композиції, яку наведено на рисунку 2.13.

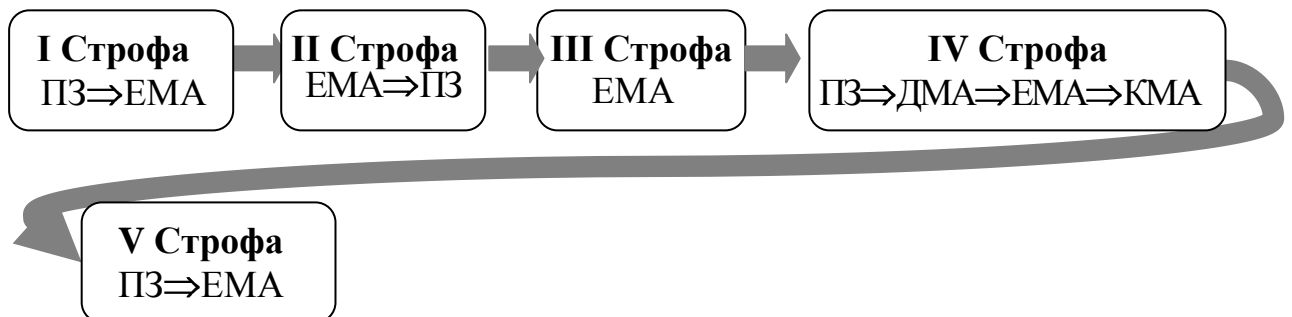


Рис. 2.13. Схематична репрезентація од С. Т. Колріджа

У якості прикладу оди цього типу розглянемо дискурсивність віршованого твору С. Т. Колріджа “*France: an Ode*”.

Ода складається з п’яти строф, кожна з яких за тематикою розподіляється ще на кілька строф, що всуціль залежить від зміни мовленнєвих актів у строфах.

Провідною темою оди є тема незалежності, яку поет передає через насичену палітру мовленнєвих актів.

Першу строфу починає ПЗ до об'єктів Природи, що сприяли відданому прагненню поета до незалежності. Ця строфа має вступний описовий характер і містить три змістові “підстрофи”: 1) перша “підстрофа”, що складається з восьми рядків, починається ПЗ до хмар, за яким слідує ЕМА, далі поет звертається до хвиль океану, після звернення знову використовуючи ЕМА, третє звернення – до лісу, за яким знову слідує ЕМА: *“Ye Clouds! that far above me float and pause, // Whose pathless march no mortal may control!// Ye Ocean-Waves! that, wheresoe'er ye roll, // Yield homage only to eternal laws! // Ye Woods! that listen to the night-birds singing // Midway the smooth and perilous slope reclined, // Save when your own imperious branches swinging, // Have made a solemn music of the wind!”* [251]; 2) друга “підстрофа”, що складається з шести рядків, починається з РМА, а на завершенні поет використовує ЕМА: *“Where, like a man beloved of God, // Through glooms, which never woodman trod, // How oft, pursuing fancies holy, // My moonlight way o'er flowering weeds I wound, // Inspired, beyond the guess of folly, // By each rude shape and wild unconquerable sound!”* [там само]; 3) третя “підстрофа” (шість рядків), так само, як і перша, починається ПЗ, але воно адресоване одразу п'яти об'єктам – хвилям, лісам, хмарам, сонцю та небесам. Одразу за поетичним зверненням поет уживає ЕМА та завершує строфу директивним мовленнєвим актом без стилістичного вираження: *“O ye loud Waves! and O ye Forests high! // And O ye Clouds that far above me soared! // Thou rising Sun! thou blue rejoicing Sky! // Yea, every thing that is and will be free! // Bear witness for me, wheresoe'er ye be, // With what deep worship I have still adored // The spirit of divinest Liberty”* [там само].

Друга строфа є вираженням радості поета під час Французької революції. Ця строфа, також, як і перша, за розвитком тематики складається з трьох “підстроф”, які виокремлюються відповідно до зміни мовленнєвих актів у віршованому творі. Перша “підстрофа” другої строфи віршованого твору, що складається з чотирьох рядків, починається з розповіді про Францію, яка передається через РМА, та завершується ДМА: *“When France in wrath her giant-limbs upreared, // And with that oath, which smote air, earth and sea, // Stamped her*

strong foot and said she would be free, // Bear witness for me, how I hoped and feared!" [там само]. Друга "підстрофа", що складається з тринадцяти рядків, так само, як і перша, починається з РМА, завершення "підстрофи" виражене через ЕМА: *"With what a joy my lofty gratulation // Unawed I sang, amid a slavish band...// ...To all that braved the tyrant-quelling lance, //And shame too long delayed and vain retreat!"* [там само]. Третя "підстрофа", що складається з чотирьох рядків, починається ПЗ до свободи, за яким вживається РМА: *"For ne'er, O Liberty! with partial aim // I dimmed thy light or damped thy holy flame; // But blessed the pœans of delivered France, // And hung my head and wept at Britain's name"* [там само].

У третій строфі зображено всі негативні сторони правління терору та деспотизму, однак поет сподівається, що Франція обере правильний шлях. Третя строфа, як і попередні, відрізняється зміною мовленнєвих актів (від РМА до ЕМА), однак, зважаючи на те, що вся строфа виконана у формі прямого мовлення та присвячена єдиному об'єкту мовлення – Франції, доходимо висновку, що в даній строфі внутрішня форма збігається з композицією.

У четвертій строфі оди зображено Швейцарію. Ця строфа, як і перші дві строфи віршованого твору поета, складається з трьох "підстроф". Перша "підстрофа" (чотири рядки) починається ДМА та ПЗ до свободи, а на завершення вжито ЕМА: *"Forgive me, Freedom! O forgive those dreams! // I hear thy voice, I hear thy loud lament, // From bleak Helvetia's icy cavern sent – // I hear thy groans upon her blood-stained streams!"* [там само]. У другій "підстрофі" (дванадцять рядків) поет звертається до героїв Франції. У "підстрофі" оди перемежуються ЕМА, РМА та КМА: *"Heroes, that for your peaceful country perished, // And ye that, fleeing, spot your mountain-snows // With bleeding wounds; forgive me, that I cherished // One thought that ever blessed your cruel foes..."* [там само]. Третя "підстрофа" (сім рядків) починається ПЗ до Франції, і наприкінці "підстрофи" автор двічі вживає КМА: *"O France, that mockest Heaven, adulterous, blind, // And patriot only in pernicious toils, // Are these thy boasts, Champion of human kind? // To mix with Kings in the low lust of sway, // Yell in the*

hunt, and share the murderous prey; // To insult the shrine of Liberty with spoils // From freemen torn; to tempt and to betray?" [там само].

У п'ятій строфі оди поет звертається до "великого ідеалу" свободи. Остання строфа, як і попередня, за своєю внутрішньою формою складається з трьох "підстроф". Перша "підстрофа" (чотири рядки) починається ПЗ до повстанців, одразу за яким уживається ЕМА: *"The Sensual and the Dark rebel in vain, // Slaves by their own compulsion! In mad game // They burst their manacles and wear the name // Of Freedom, graven on a heavier chain!"* [246, с. 67]. Друга підстрофа (дев'ять рядків) починається ПЗ до свободи, у наступних рядках "підстрофи" здійснюється чергування РМА та ЕМА: *"O Liberty! with profitless endeavour // Have I pursued thee, many a weary hour..."* [там само]. Третя підстрофа (сім рядків) знову починається ПЗ до повстанців, а на завершенні звучить ПЗ до свободи: *"The guide of homeless winds, and playmate of the waves! // And there I felt thee! – on that sea-cliff's verge, // Whose pines, scarce travelled by the breeze above, // Had made one murmur with the distant surge! // ... O Liberty! my spirit felt thee there"* [там само].

Отже, тематичний розвиток цього віршованого твору жанру "ода" поета має більш деталізовану структуру, ніж його композиція. Тематично вірш розподілено на окремі складники відповідно до змін мовленнєвих актів та об'єктів опису.

Серед п'яти віршованих творів жанру "ода" Дж. Г. Байрона чотири ілюструють "провідну одичну тему" – нерозривність поезії та держави: *"An Ode to the Framers of the Frame Bill"*, *"Ode from the French"*, *"Ode to Napoleon Buonaparte"*, *"Ode on Venice"*. Усі згадані вище оди починаються ПЗ та мають різнорідні великі за обсягом строфи (кількість рядків у строфі коливається від дев'яти до п'ятдесяти п'яти одиниць). Базовим мовленнєвим актом, як і в одах В. Вордсворта, постає РМА, а чотири виокремлені оди завершуює ЕМА. Отже, елементами композиції віршованих творів жанру "од" Дж. Г. Байрона є: 1) ПЗ; 2) виклад основного матеріалу (розвиток і розгалуження теми через чергування РМА, КМА та ЕМА); 3) завершення (через ЕМА). Ілюстрацією даного

твердження є віршований твір “*Ode to Napoleon Buonaparte*” – єдиний з віршованих творів поета жанру “ода”, що має однорідну дев’ятирядкову строфічну структуру.

У згаданій вище оді тісно співіснують захоплення поета визначною особистістю Наполеона Бонапарта, що передається через ЕМА, та ненависть за численні війни, які він приніс людству. В оді поет показує розвиток особистості Наполеона від героя до жорстокого тирана та вбивці людей, який на початку спирався на підтримку народу, а потім заради власних корисних інтересів знехтував інтересами останнього. Питання про особистість Наполеона поступово переходить у проблему нації, особистості та історії. В останніх строфах оди Наполеон асоціюється вже не зі свободою, а з тиранією.

Віршований твір складається з дев’ятнадцяти строф, починається ПЗ поета до Бонапарта як до короля: “*’Tis done – but yesterday a King! // And armed with Kings to strive...*” [250]. У наступних рядках строфи через ЕМА та КМА поет передає свою зневагу до Бонапарта: “*...now thou art a nameless thing:// So abject – yet alive!// Is this the man of thousand thrones, // Who strewed our earth with hostile bones, // And can he thus survive?*” [там само]. Наступна строфа, також, як і попередня, починається ПЗ до Бонапарта, поет звертається до нього, як до безумця: “*Ill-minded man! why scourge thy kind// Who bowed so low the knee?*” [там само]. У третій та четвертій строфах поет виражає своє ставлення до дій Бонапарта, а співчуває йому наприкінці четвертої строфи: “*All quelled! – Dark Spirit! what must be// The madness of thy memory!*” [там само]. П’ята строфа є кульмінацією віршованого твору, яку поет створює за допомогою вживання ЕМА та КМА: “*The Desolator desolate! //The Victor overthrown!// The Arbiter of others' fate// A Suppliant for his own!// Is it some yet imperial hope// That with such change can calmly cope?// Or dread of death alone?// To die a Prince – or live a slave –// Thy choice is most ignobly brave!*” [там само]. У середині й на межах строф здійснюється чергування різних типів мовленнєвих актів, що вказує на той факт, що мовленнєвий акт виконує структуротвірну функцію. Кожна строфа виокремлена від попередньої зміною мовленнєвого акту, змістове

наповнення строф також повністю відповідає композиційній побудові віршованого твору. На завершенні оди вживається ЕМА, через який поет передає своє ставлення до Наполеона Бонапарта: *“Yes – One – the first – the last – the best – // The Cincinnatus of the West, // Whom Envy dared not hate, // Bequeathed the name of Washington, // To make man blush there was but one!”* [там само].

Жанр оди в поезії Дж. Г. Байрона представлений двома композиційними напрямками, які можливо виокремити відповідно до рівномірності строф у віршованому творі: “британська” ода – *“Ode to Napoleon Buonaparte”*; “британська” ода з варіантною композицією – *“An Ode to the Framers of the Frame Bill”*, *“Ode from the French”*, *“Ode on Venice”*.

Оди П. Б. Шеллі *“Ode to the West Wind”*, *“Ode to Heaven”*, *“Ode to Liberty”*, *“An Ode (Written October, 1819, Before the Spaniards Had Recovered Their Liberty)”*, *“Ode to Naples”* вважаються одними з найкращих його творів.

Зважаючи на те, що композиційна побудова од поета досить різноманітна, розглянемо кожну оду поета окремо.

“Ода західному вітру” (*“Ode to the West Wind”*) за своєю композицією складається з п’яти блоків, кожен з яких має по п’ять строф, де чотири трирядкові строфи та одна дворядкова, що становить “горацієвий епод”. Провідною темою цього віршованого твору є зображення західного вітру крізь призму пір року.

Ода починається ПЗ до вітру: *“O wild West Wind, thou breath of Autumn's being, // Thou, from whose unseen presence the leaves dead // Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing...”* [263]. Наступні строфи першого блоку репрезентативні та присвячені опису вітру восени: *“Yellow, and black, and pale, and hectic red, // Pestilence-stricken multitudes...”* [там само]. Остання дворядкова строфа першого блоку складається з комбінації ПЗ та ДМА, через який поет закликає вітер до уваги: *“Wild Spirit, which art moving everywhere; // Destroyer and preserver; hear, oh, hear!”* [там само].

У другому блоці поет через РМА робить детальний опис дій вітру в негоду: *“Thou on whose stream, mid the steep sky's commotion, // Loose clouds like earth's decaying leaves are shed, // Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean...”* [там само]. Останні два рядки блоку знову закликають до уваги через ДМА: *“Vaulted with all thy congregated might // Of vapours, from whose solid atmosphere // Black rain, and fire, and hail will burst: oh, hear!”* [там само].

Третій блок є відображенням дій осіннього вітру на морських просторах, де опис також здійснюється через РМА: *“Thou who didst waken from his summer dreams // The blue Mediterranean, where he lay, // Lulled by the coil of his crystalline streams...”* [там само]. Остання дворядкова строфа вже втретє закликає до уваги через ДМА: *“Thy voice, and suddenly grow gray with fear, // And tremble and despoil themselves: oh, hear!”* [там само].

Четвертий блок – репрезентативний – поет примірює на себе образи листа, хмари та хвилі й намагається зрозуміти, що вітер міг би з ними зробити: *“If I were a dead leaf thou mightest bear; // If I were a swift cloud to fly with thee; // A wave to pant beneath thy power, and share”* [там само]. У четвертій строфі поет, використовуючи ДМА, благає вітер про звільнення від життєвих пут: *“Oh, lift me as a wave, a leaf, a cloud! // I fall upon the thorns of life! I bleed!”* [там само]. В останніх двох рядках блоку П. Б. Шеллі ототожнює себе з вітром, спираючись на такі лексеми, як *“timeless, swift, proud”*. Кожна строфа останнього блоку починається директивним мовленнєвим актом, через який поет звертається з проханням до вітру про те, щоб помінятися з ним місцями: *“Make me thy lyre, even as the forest is: // What if my leaves are falling like its own!”*; *“Be thou, Spirit fierce, // My spirit! Be thou me, impetuous one!”*; *“Drive my dead thoughts over the universe // Like withered leaves to quicken a new birth!”*; *“Scatter, as from an unextinguished hearth // Ashes and sparks, my words among mankind!”* [там само]. Поет знову використовує ПЗ до вітру: *“My Spirit!”* [там само].

На завершення, в останній двоскладовій строфі, поет виражає свою цікавість майбутнім шляхом використання КМА: “*O, Wind, If Winter comes, can Spring be far behind?*” [там само].

Отриману за результатами аналізу композиційну структуру цього віршованого твору схематично представлено на рисунку 2.14.

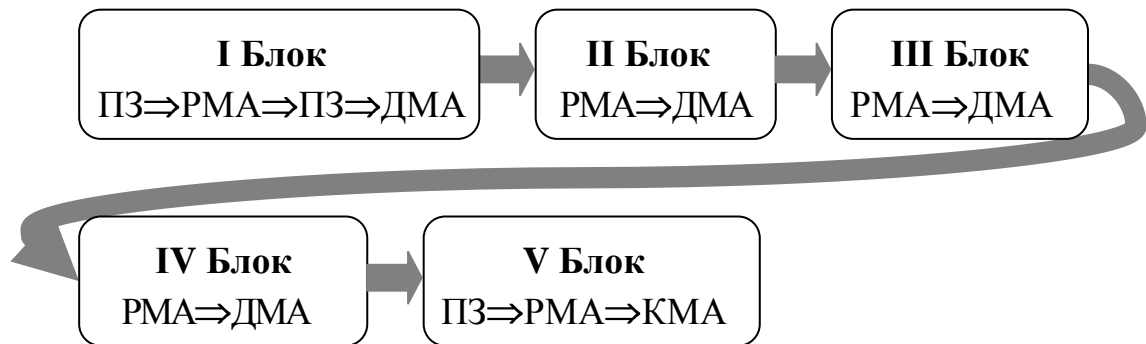


Рис. 2.14. Схематична репрезентація оди П. Б. Шеллі “Ode to the West Wind”

Отже, результати дослідження засвідчують, що композиція цього віршованого твору П. Б. Шеллі жанру “ода”, який складається з п’яти блоків, відповідає настрою віршованого твору. Поет використовує трирядкові строфи, що підкреслює легкість та мінливість самого вітру. Віршований твір традиційно починається ПЗ, за яким здійснено виклад основного змісту твору, завершується віршований твір риторичним питанням до вітру. Часта зміна елементів блоків, що досягається через зміну типів мовленнєвих актів, також указує на характерні ознаки вітру – легкість та перемінливість. Тому приходимо до висновку, що в цьому віршованому творі існує пряма залежність між темою та її композиційним відображенням.

Композиція віршованого твору “*Ode to Heaven*” є протилежністю композиції попередньої оди. Цей віршований твір складається з трьох блоків, де перший, своєю чергою, складається з трьох строф, другий – з однієї, а третій – з двох. Кожна строфа містить по дев’ять рядків. На відміну від попереднього віршованого твору, у цій оді можливо виділити провідні структуротвірні елементи ПЗ: “*Palace-roof of cloudless nights! // Paradise of golden lights!*”

...Heaven! for thou art the abode ...// Peace! the abyss is wreathed with scorn // At your presumption, atom-born!” [263] та КМА: “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?” [там само], при цьому ПЗ використовується в перших двох блоках, а КМА – у третьому.

У цій оді поет поступово розкриває сутність небес. Перший дух зображує “земні” якості небес, від строфи до строфи змінюючи мовленнєві акти від ПЗ, РМА до ЕМА: “But a dim and noonday gleam // From the shadow of a dream!” [там само], другий – філософські роздуми про небеса, актуалізовані через РМА, третій дух – через КМА задається питанням про істинну сутність небес: “What is Heaven? a globe of dew...” [там само].

Структурну репрезентацію цієї оди П. Б. Шеллі “Ode to Heaven” наведено на рисунку 2.15.

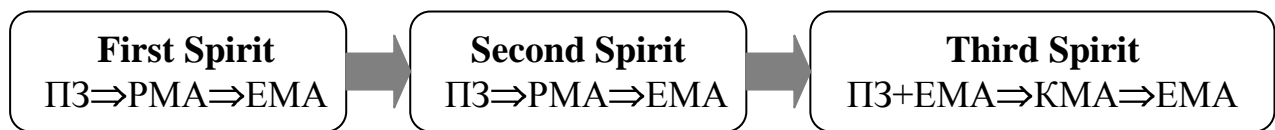


Рис. 2.15. Схематична репрезентація оди П. Б. Шеллі “Ode to Heaven”

Віршований твір “Ode to Naples” написано в стилі Піндара. Ода складається з десяти таких строф: епод1а → епод2а → строфа1а → строфа2а → антистрофа1а → антистрофа2а → антистрофа1б → антистрофа2б → епод1б → епод2б. Виходячи з наведеної вище схеми, композиція цієї оди має “обрамлювальний” характер. Епод у цьому віршованому творі використано не в його традиційному значенні, як приспів, а в значенні введення в тему та її завершення.

Перший епод через РМА в похмурих барвах знайомить нас з прадавнім духом Неаполя, а також відчуттями поета відносно цього міста: “I felt that Earth out of her deep heart spoke – // I felt, but heard not: – through white columns glowed// The isle-sustaining ocean-flood, // A plane of light between two heavens of azure!” [263].

Другий епод також має репрезентативний характер, де сповіщається про яскраву природу міста. Спостерігається зміна забарвлення міста, яке, як і в попередній строфі, відображує прадавні часи, але вже у світліших тонах. Строфа завершується експресивним ствердженням: “*I must speak them! - be they fate!*” [там само].

ПЗ до Неаполя з’являється на початку першої строфи: “*Naples! thou Heart of men which ever pantest// Naked, beneath the lidless eye of Heaven!*” [там само].

Поет переходить до звеличення Неаполя, де через ЕМА називає його раєм на землі. Наприкінці строфи П. Б. Шеллі використовує регламентативний мовленнєвий акт для привітання: “*Hail, hail, all hail!*” [там само].

У наступній строфі поет розвиває тему про населення Неаполя, перемежуючи ЕМА та РМА. Наприкінці строфи П. Б. Шеллі знову використовує регламентативний мовленнєвий акт для привітання: “*Hail, hail, all hail!*” [там само].

Перша антистрофа починається з КМА: “*What though Cimmerian Anarchs dare blaspheme // Freedom and thee?*” [там само]. На завершенні строфи звучить регламентативний мовленнєвий акт: “*O hail!*” [там само]. Цей мовленнєвий акт є відмінною ознакою наступних трьох антистроф, адже наприкінці кожної з них звучать той самий мовленнєвий акт у тій самій вербалізації.

Два завершальних еподи відмінні за обсягом від строф та антистроф. У першому еподі превалюють КМА, у другому – ДМА. В останніх двох рядках останнього еподу також використовується ДМА: “*...oh, let be // This city of thy worship ever free!*” [там само].

У творчій спадщині Дж. Кітса налічується шість віршованих творів жанру “ода”: *Ode on a Grecian Urn*, *Ode on Melancholy*, *Ode to a Nightingale*, *Ode on Indolence*, *Ode to Psyche*, *Ode to Apollo*”[211], де перші чотири написані десятирядковими строфами, що вказує на індивідуальний стиль авторської композиції.

“*Ode on a Grecian Urn*” є однією з од поета, що мають класичну композиційну структуру. Ода написана під враженням від давньої грецької

вази. Поет славить безсмертя життя, що заключене у витворі мистецтва та передається з покоління до покоління [211]. На початку віршованого твору звучить ПЗ до вази: *“Thou still unravished bride of quietness, ...”* [258]. У наступних рядках строфи поет намагається сприйняти “сутність” вази, що передається через КМА: *“In Tempe or the dales of Arcady? // What men or gods are these? What maidens loath? // What mad pursuit? What struggle to escape? // What pipes and timbrels? What wild ecstasy?”* [там само]. У наступних трьох строфах поет передає свої роздуми над сутністю вази, перемежуючи мовленнєві акти від РМА: *“Heard melodies are sweet, but those unheard ...”* [там само], КМА: *“Who are these coming to the sacrifice?”* [там само], ДМА до ЕМА: *“Ah, happy, happy boughs! // More happy love!”* [там само]. Остання строфа передає розмах захоплення поета стародавньою вазою, що передано через ЕМА: *“O Attic shape!”* [там само]. На передостанньому рядку з’являється відгук вази на роздуми поета: *“Beauty is truth, truth beauty”* [там само]. Протягом усієї оди її тематичний розвиток підкреслено композиційною структурою. Кожна строфа виокремлюється зміною мовленнєвого акту, що представлено у вигляді схематичної репрезентації композиції цього віршованого твору на рисунку 2.16.

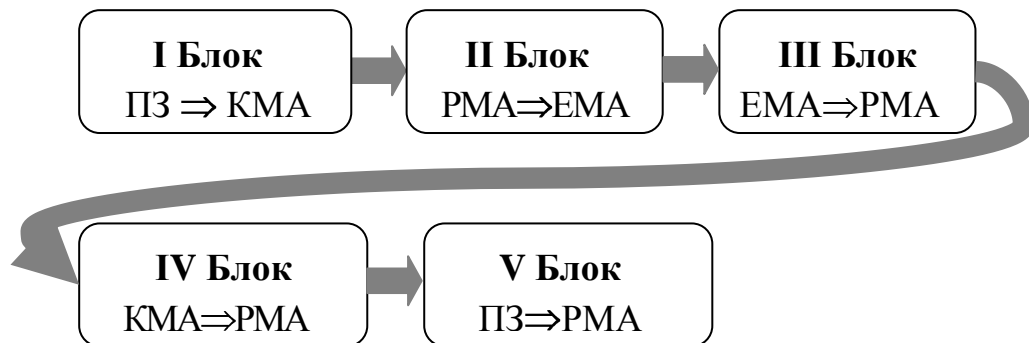


Рис. 2.16. Схематична репрезентація оди Дж. Кітса “Ode on a Grecian Urn”

Зауважимо, що лише у двох одах Дж. Кітса: “Ode on a Grecian Urn” та “Ode to Psyche” на початку віршованого твору використовується ПЗ, усі інші оди поета починаються з РМА.

Схематичну репрезентацію од індивідуально-авторської композиції проілюструємо одою “Ode to Indolence”. Провідною темою вірша є потяг поета

до відчуження від бездіяльності. Композиційно цю оду розподілено на шість строф по десять рядків.

У першій строфі через РМА поет починає опис своєї зустрічі з трьома тінями: *“One morn before me were three figures seen, // With bowèd necks, and joinèd hands, side-faced; // And one behind the other stepp’d serene, // In placid sandals, and in white robes graced; // They pass’d, like figures on a marble urn, // When shifted round to see the other side; // They came again; as when the urn once more // Is shifted round, the first seen shades return; // And they were strange to me, as may betide // With vases, to one deep in Phidian lore”* [258].

У другій строфі поет задається питанням (КМА) про таємничість тіней: *“How is it, shadows, that I knew ye not? // How came ye muffled in so hush a masque? // To steal away, and leave without a task // My idle days? ... // O, why did ye not melt, and leave my sense// Unhaunted quite of all but - nothingness?”* [там само].

Третя строфа присвячена розкриттю таємниць тіней, для чого поет використовує РМА: *“A third time pass'd they by, and, passing, turn'd // Each one the face a moment whiles to me; // Then faded, and to follow them I burn'd // And ached for wings, because I knew the three; // The first was a fair Maid, and Love her name; // The second was Ambition, pale of cheek, // And ever watchful with fatiguèd eye; // The last, whom I love more, the more of blame // Is heap'd upon her, maiden most unmeek,— // I knew to be my demon Poesy. ”* [там само]. Коли тіні з’являються втретє, серед них виділяються Любов, Честолюбність та Поезія.

На початку четвертої строфи поет виражає свій подив зникненням тіней через ЕМА: *“They faded, and, forsooth! ... // For Poesy! ...// Or hear the voice of busy common-sense! ...”* [там само], а також намагається вирішити, за якою з тіней необхідно слідувати, що передає через КМА: *“O folly! What is Love? and where is it?”* [там само].

У п’ятій строфі тіні знову з’являються, однак поет намагається вирішити питання про причини їхньої появи (КМА): *“...alas! wherefore?// O shadows! 'twas a time to bid farewell!”* [там само].

В останній строфі звучить прощання з тінями, що вводиться ЕМА: “*For I would not be dieted with praise, // A pet-lamb in a sentimental farce! //... Vanish, ye phantoms, from my idle spright, // Into the clouds, and never more return!*” [там само].

Розвиток тематики цього віршованого твору відповідно до змістового наповнення та зміни мовленнєвих актів повністю відповідає його композиції й може бути представлено у вигляді схеми наведеній на рисунку 2.17.

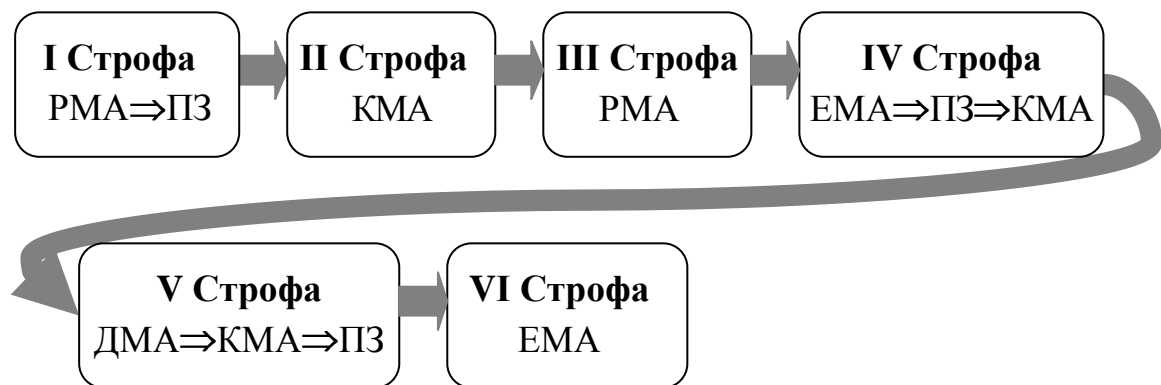


Рис. 2.17. Схематична репрезентація оди Дж. Кітса “Ode to Indolence”

Отже, дискурсивність жанру оди в англійській поезії XIX століття представлена трьома типами: 1) “піндарівським”, який починається ПЗ та складається з необмеженої кількості строф, згрупованих у трискладові блоки: строфа → антистрофа → епод, мають кільцевий розвиток теми в архітектоніці: прославлення ліричного герою, епічний міф і ще одне “ускладнене” прославлення ліричного герою; 2) “британським”, відповідно до якого, оди починаються ПЗ до адресата, основна частина присвячена прославленню адресата, на завершенні вживається риторичне питання або підкреслюється захоплення адресатом вірша; мовленнєві акти є структуротвірними елементами, а строфи містять рівну кількість рядків; 3) “варіантним” типом, що відрізняється від перших двох типів дискурсивності переважанням PMA, відмовою від ПЗ на початку од, різнорядковістю строф і зниженням експресивності.

Представимо ці висновки у вигляді узагальненої схеми англійської оди XIX століття, яку наведено на рисунку 2.18.

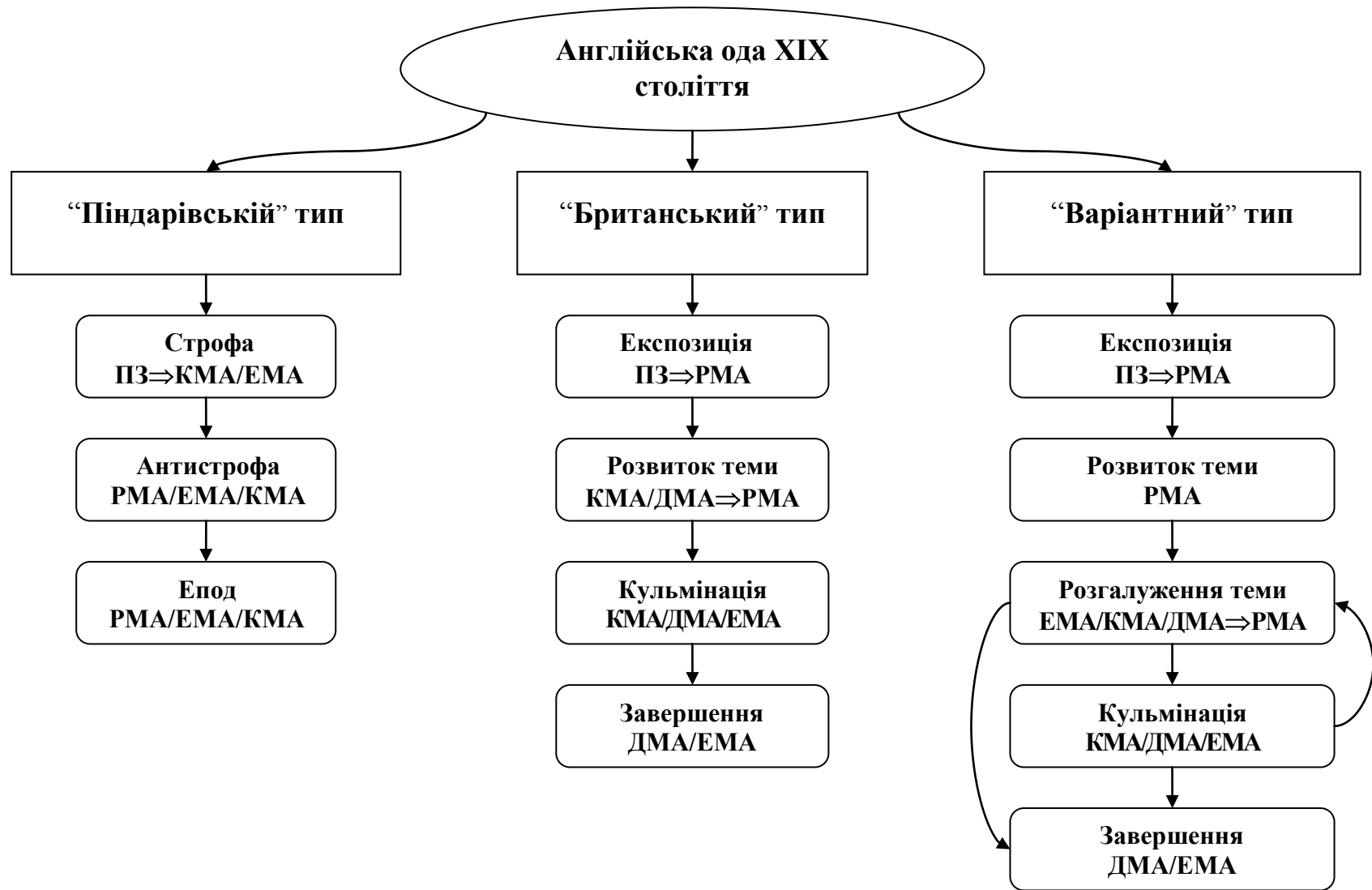


Рис. 2.18. Схематична репрезентація англійських од XIX століття

2.5. Американський тип організації од XIX – XX століть

Зважаючи на особливості становлення національної картини світу американців – революційне об'єднання Сполучених Штатів Америки, у XIX столітті спостерігається розрив між ідеалами й дійсністю, письменники шукають свій ідеал у сфері мрій, протиставляють неприглядному буржуазному світу вигаданий, у XX столітті характерними рисами американців стає прагматичність, етноцентричність і схематичність поглядів. За результатами аналізу було встановлено, що предметом зображення в одах американських поетів XIX та XX століть ставало таке: абстрактні поняття краси, кохання (оди Р. В. Емерсона: “*Ode To Beauty*”, “*Ode to Beauty*”, Ф. Сайдела: “*Ode to Spring*”), громадянські обов'язки (оди Р. В. Емерсона: “*Ode, Inscribed to William H Channing*”, “*Ode to W. H. Channing*”, А. Тейта: “*Ode to the Confederate Dead*”). Провідним об'єктом зображення в американській поезії XX століття є буденні речі (оди Б. Хамбі: “*Ode to Dictionaries*”, “*Ode to the Potato*”, “*Ode to Barbecue*”, Т. Сайблеса: “*Ode to my Hands*”).

Чергування мовленнєвих актів у американських одах XX століття здійснюється відповідно до тематичних змін у віршованих творах жанру оди. Проте тематико-композиційна організація американської оди XIX – XX століть не може бути зведена до певної прототипної форми, адже віршовані твори цього періоду вже відзначаються нецільовим уживанням мовленнєвих актів, які є сигнальними маркерами дискурсивності віршованих творів жанру “ода”. При дослідженні віршованих творів цього періоду перш за все тримаємо у фокусі індивідуально-авторський стиль поетів, де трапляються оди, складені відповідно до традиційних ознак жанру, та оди, що мають варіантну композиційну структуру.

До од з традиційними жанровими ознаками відносимо дві оди Р. В. Емерсона “*Ode To Beauty*” та “*Ode to Beauty*”, якими й проілюструємо цей тип віршованих творів.

Провідною темою оди “*Ode To Beauty*” є краса людини та природи. За своєю композиційною структурою віршований твір складається з чотирьох різнорядкових строф.

У першій строфі звучить ПЗ до природи. Строфа починається із КМА: “*Who gave thee, O Beauty, // The keys of this breast,— // Too credulous lover // Of blest and unblest?*” [254]. Упродовж усієї строфи поет зображує красу людини у взаємодії з природою, що передає через чергування КМА, РМА та ЕМА: “*Say, when in lapsed ages // Thee knew I of old?// Or what was the service // For which I was sold?// When first my eyes saw thee, // I found me thy thrall, // By magical drawings, // Sweet tyrant of all! ...// The dangerous glances // Make women of men; // New-born, we are melting // Into nature again*” [там само].

Друга строфа, як і перша, починається із КМА: “*Ah, what avails it // To hide or to shun // Whom the Infinite One // Hath granted His throne*” [там само]. У цій строфі поет зображує красу природи, перемежуючи КМА та РМА ПЗ: “*The heaven high over // Is the deep’s lover;...// Was mingled from the generous whole; // Sea-valleys and the deep of skies...//Draw me to them, self-betrayed?// Oft, in streets or humblest places, // ...detect far-wandered graces, // Which, from Eden wide astray, // In lonely homes have lost their way*” [там само].

Третя строфа розповідає про красу природних стихій шляхом використання РМА: “*Thee gliding through the sea of form, // Like the lightning through the storm...*” [там само].

В останній строфі поет знову повертається до питання взаємодії краси людини та природи: “*All that’s good and great with thee Works in close conspiracy;...*” [там само]. На завершенні оди використовується ДМА: “*Dread Power, but dear! if God thou be, // Unmake me quite, or give thyself to me!*” [там само].

Членування архітектоніки та композиції цього віршованого твору здійснюється відповідно до вживання різних типів мовленнєвих актів, які є структуротвірними елементами оди. Однак, на межі другої та третьої строф

мовленнєві акти не змінюються, у цьому випадку розмежування строф здійснюється відповідно до тематичних змін у творі.

Схематичну репрезентацію цієї оди представлено на рисунку 2.19.

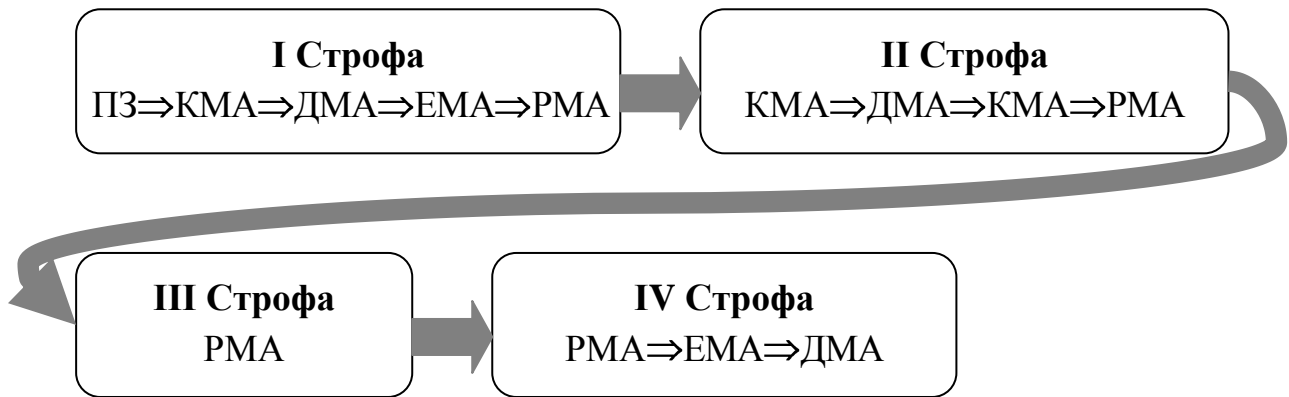


Рис. 2.19. Схематична репрезентація оди Р. В. Емерсона “Ode To Beauty”

Синонімічна за назвою ода Р. В. Емерсона “*Ode to Beauty*” має відмінні від попередньої особливості дискурсивності.

Провідною темою оди, як і попередньої, є краса людини та її природа. За своєю композицією ода складається з п’яти строф різної довжини.

Перша строфа починається ПЗ до урочистої краси: “*EXULTING BEAUTY, – phantom of an hour, // Whose magic spells enchain the heart,...*” [254]. Захоплення силою краси та намагання зрозуміти її витoki передається через ЕМА та КМА у навіступних рядках строфи: “*Oh! what avails thy fascinating pow'r, // Thy thrilling smile, thy witching art? // Thy lip, where balmy nectar glows;... // Thy golden hair, where cunning Love // In many a mazy ringlet lies?*” [там само]. На завершенні першої строфи поет, використовуючи ЕМА, змальовує те, на що перетворюється “краса у світлі”: “*Soon as thy radiant form is seen, // Thy native blush, thy timid mien, // Thy hour is past! thy charms are vain!*” [там само]. В останніх рядках першої строфи шляхом уживання РМА здійснюється опис вигляду дівчини: “*ILL-NATURE haunts thee with her sallow train, // Mean JEALOUSY deceives thy list'ning ear, // And SLANDER stains thy cheek with many a bitter tear*” [там само].

Друга та третя строфи – репрезентативні, поет продовжує власні роздуми про зовнішній вигляд дівчини та його причини: *“In calm retirement form'd to dwell, // NATURE, thy handmaid fair and kind, // For thee, a beauteous garland twin'd...”* [там само].

На початку четвертої строфи ужито ЕМА, через який привертається увага до руйнування чар краси: *“heir spells prevail! no more those eyes // Shoot undulating fires; // On thy wan cheek, the young rose dies, // Thy lip's deep tint expires; // Dark Melancholy chills thy mind; // Thy silent tear reveals thy woe; // TIME strews with thorns thy mazy way, // Where'er thy giddy footsteps stray, // Thy thoughtless heart is doom'd to find // An unrelenting foe”* [там само].

На завершенні п'ятої строфи поет використовує ЕМА для вираження жалю відносно швидко зав'ялої краси: *“For ah! the beauteous bud, too soon, // Scorch'd by the burning eye of day; // Shrinks from the sultry glare of noon, // Droops its enamell'd brow, and blushing, dies away”* [там само].

Отже, схематична організація цієї оди, як і попередньої синонімічної оди, має вигляд, наведений на рисунку 2.20.

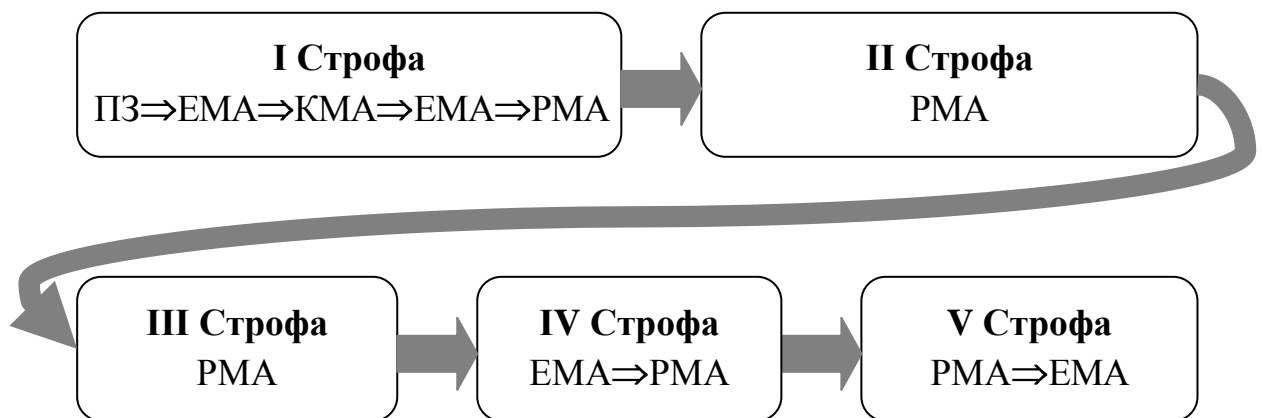


Рис. 2.20. Схематична репрезентація оди Р. В. Емерсона “Ode to Beauty”

Ода Ф. Сайдела: “Ode to Spring”, як і наведені вище оди Р.В. Емерсона, належить до тематичного напрямку “абстрактні поняття краси, кохання”.

Композиційно ода складається з п'яти чотирирядкових строф. Ода має репрезентативний характер. Провідною темою оди – є тема краси та кохання. У оді поет вдається до філософських роздумів і намагається зрозуміти значення оточуючих речей: *“I can only find words for. // And sometimes I can't. // Here are*

these flowers that stand for. // I stand here on the sidewalk. /// I can't stand it, but yes of course I understand it. // Everything has to have meaning. // Things have to stand for something. // I can't take the time. /// Even skin-deep is too deep. // I say to the flower stand man: // Beautiful flowers at your flower stand, man. // I'll take a dozen of the lilies. /// I'm standing as it were on my knees // Before a little man up on a raised // Runway altar where his flowers are arrayed // Along the outside of the shop. // I take my flames and pay inside. // I go off and have sexual intercourse. // The woman is the woman I love. // The room displays thirteen lilies. // I stand on the surface.” [262]. Цей віршований твір є прикладом того, що структуротвірна роль мовленнєвого акту може переходити до графічних засобів. У цій оді структуротвірну роль виконують: строфічне членування віршу та відокремленість речень крапками.

Прикладом оди другого тематичного напрямку ХХ століття з модифікованою композиційною формою слугує твір А. Тейта “*Ode to the Confederate Dead*”, який присвячено громадянській війні 1861 – 1865 років. У цій оді підкреслено гідність та мужність солдат Півдня, які боролися за безнадійну справу [225]. Композиційно ода складається з чотирнадцяти різних за обсягом строф.

Провідною темою перших двох строф оди є тема смерті, яку поет розвиває через РМА. У першій строфі, через РМА, поет зображує місце, де знаходяться могили загиблих воїнів: “*Row after row with strict impunity // The headstones yield their names to the element...*” [264]. У другій строфі автор уводить образ осені, ототожнюючи її зі спустошенням: “*Autumn is desolation in the plot // Of a thousand acres where these memories grow // From the inexhaustible bodies that are not //Dead, but feed the grass row after rich row*” [там само]. Третя строфа також базується на РМА, складається з двох рядків і відмежовує другу строфу від четвертої: “*Dazed by the wind, only the wind // The leaves flying, plunge...*” [там само]. У третій строфі та в наступних дворядкових строфах протягом вірша поет порівнює загиблих воїнів з осіннім листям: “*Seeing, seeing only the leaves // Flying, plunge and expire...// ...Cursing only the leaves crying //*

Like an old man in a storm” [там само]. У четвертій та шостій строфах автор відображує свої роздуми про загиблих, використовуючи ДМА: “*Turn your eyes to the immoderate past, // Turn to the inscrutable infantry rising // Demons out of the earth they will not last. // Stonewall, Stonewall, and the sunken fields of hemp, // Shiloh, Antietam, Malvern Hill, Bull Run...*” [там само]. У восьмій строфі увагу поета привертає крик, що передано через КМА: “*What shall we say of the bones, unclean, // Whose verdurous anonymity will grow? // The ragged arms, the ragged heads and eyes // Lost in these acres of the insane green?*” [там само]. Наступні чотири строфи базуються на РМА, через які передано роздуми автора про загиблих: “*We shall say only the leaves whispering // In the improbable mist of nightfall // That flies on multiple wing ...*” [там само]. У передостанній строфі шляхом уживання КМА поет задається питанням про те, що ми вважаємо смертю: “*What shall we say who have knowledge // Carried to the heart? Shall we take the act // To the grave? Shall we, more hopeful, set up the grave // In the house? The ravenous grave?*” [там само]. Наприкінці віршованого твору поет використовує ДМА, поєднуючи загиблих конфедератів з усіма смертними: “*Leave now // The shut gate and the decomposing wall: // The gentle serpent, green in the mulberry bush, // Riots with his tongue through the hush-- // Sentinel of the grave who counts us all!*” [там само].

Отже, згаданий вище віршований твір є наочним прикладом композиційної побудови, де мовленнєвий акт постає лише як індикатор наявності дискурсивності, а не як структуротвірний елемент оди.

За результатами аналізу було встановлено, що так звана “жорстка” конструкція віршованого твору жанру “ода” всуціль залежить від об’єкта зображення та обсягу вірша – чим більший вірш, тим більша кількість мовленнєвих актів у ньому трапляється. На відміну від XIX століття, мовленнєві акти в одах XX століття відіграють другорядну роль у їхній композиційній побудові.

Розглянемо цю тезу на прикладі двох американських віршованих творів XX століття – “*Ode to American English*” Б. Хембі та “*America*” Р. Крілі.

Ода Б. Хембі складається із сорока п'яти рядків і не має строфічного членування. Провідний мовленнєвий акт віршованого твору – РМА. Структурними маркерами оди є такі мовленнєві акти: КМА у восьмому та дев'ятому рядках, ДМА у тринадцятому рядку, ПЗ та ДМА у двадцять першому рядку, ПЗ у сорок першому рядку.

У композиції цього віршованого твору, на відміну від британських віршованих творів ХІХ століття, мовленнєві акти не завжди мають пунктуаційне вираження, а також не слугують для членування віршованого твору на строфи, однак надають “жорсткість” композиції.

Починається ода з роздумів авторки про Америку (РМА): “*I was missing English one day, American, really...*” [256]. Далі, через КМА здійснюється переломлення композиції: “*Dick Tracy, Tricky Dick?//...how could they understand my yearning for the hotrod...*” [там само]. Поетеса структурує віршований твір уведенням до його структури діалогу, де присутнє ПЗ та КМА. Наступним кроком поетеса знову переходить до роздумів з детальним описом американського життя (РМА): “*...hot flash vocabulary of the U. S. of A., ...// ...drive-by monster hip-hop stereos shaking ... //... the windows of my dining room like a 7.5 earthquake, ...*” [там само]. Поетеса використовує історичних персонажів, що є відгуком прототипних особливостей, притаманних оді. На завершення Б. Хембі через ЕМА та РМА підсумовує все сказане у віршованому творі: “*... I miss them all, sitting here on my sidewalk throne sipping ...*” [там само].

Одичний віршований твір Р. Крілі “*America*”, на відміну від згаданої вище оди Б. Хембі, складається з шести строф по два рядки (дворядкові строфи притаманні індивідуально-авторському стилю поета), має менш “жорстку” композиційну побудову, що підкреслює припущення про те, що обсяг вірша та жорсткість його композиційної побудови взаємозалежні.

Цей віршований твір, як і притаманно оді, починається ПЗ до Америки: “*America, you ode for reality!*” [253]. Це єдина прототипна ознака, присутня у вірші. Поет також використовує ДМА протягом вірша, однак вони, як і мовленнєві акти в попередньому віршованому творі, не відрізняються ознаками

експресивності: *“Give back the people you took. // Let the sun shine again. // ... Give back what we are, // these people you made, us, // and nowhere but you to be”* [там само]. За своєю композиційною структурою твір складається з шести строф по два рядки, що також указує на зниження жорсткості композиції оди. Проте обидва попередні віршовані твори мають деякі прототипні ознаки оди у вигляді структуротвірних мовленнєвих актів та ПЗ на початку обох од.

Оди Б. Хембі та Т. Сайблеса присвячені повсякденним речам – словнику, картоплі, виїзду на барбекю, власним рукам. Усі оди цієї тематичної групи мають варіантну композиційну побудову. Наявність слова “ода” в назві віршованих творів та присвячення обраному об’єкту – єдині жанрові ознаки оди в цій тематичній групі.

Ода Т. Сайблеса *“Ode to my hands”* є прикладом цієї тематичної групи. Ода складається з шести нерівномірних строф. Віршований твір присвячено роздумам про руки. Провідним мовленнєвим актом оди є РМА, однак починається ода ЕМА: *“Five-legged pocket spiders, knuckled // starfish, grabbers of forks, why // do I forget that you love me: // your willingness to button my shirts, // tie my shoes—even scratch my head!”* [261]. Протягом оди трапляються поодинокі ЕМА: *“O! // If only they knew the unrestrained // innocence of your intentions// each finger a cappella, singing // a song that rings like rain // before it falls—that never falls!”* [там само], *“ I misread you completely // and you are dreaming a tangerine, one // particular hot tamale, a fabulous // banana!”* [там само] ДМА: *“ Think of it! No! Yes: // let my brain sweat, make my // veins whimper: without you, my five-headed // fiends, my five-headed hydras...”* [там само] та КМА: *“...what of my mischievous history?”* [там само], проте вони не є структуротвірними елементами композиції цього віршованого твору. Отже, розглянута вище ода є “варіантною”, від первісного прототипу оди залишилися лише поодинокі мовленнєві акти.

Оді Б. Хембі *“Ode to the Potato”*, як і згаданій вище оді, не притаманна підвищена експресивність, однак у оді присутні ПЗ та неструктуротвірні чередування мовленнєвих актів.

Композиційно віршований твір складається з однієї строфи у двадцять чотири рядки. На початку оди поетеса вживає декларативний мовленнєвий акт, що слугує зав'язкою для майбутнього розвитку подій у творі: “*“They eat a lot of French fries here,” my mother // announces after a week in Paris...*” [256]. У наступних шести рядках поетеса переходить до розгляду видів їстівної картоплі, що передано через РМА: “*and she's right, // not only about les pommes frites but the celestial tuber // in all its forms: rotie, purée, not to mention // au gratin or boiled and oiled in la salade niçoise. // Batata edulis discovered by gold-mad conquistadors // in the West Indies, and only a 100 years later // in The Merry Wives of Windsor Falstaff cries*” [там само]. Наступні три рядки, що вводяться ДМА, є вираженням ставлення поетеси до зображеного об'єкта, одразу за яким слідує постановка питання про те, що б ми робили без картоплі, яка передано через КМА: “*“Let the skie raine Potatoes,” for what would we be // without you – lost in a sea of fried turnips, // mashed beets, roasted parsnips?*” [там само]. Роздуми про користь, отриману від картоплі, виражено через РМА: “*Mi corazón, mon coeur, // my core is not the heart but the stomach, tuber // of the body, its hollow stem the throat and esophagus, // leafing out to the nose and eyes and mouth. Hail // the conquering spud, all its names marvelous: Solanum // tuberosum, Ignose, Caribe, Russian Banana, Yukon Gold. // When you turned black, Ireland mourned*” [там само]. На завершення віршованого твору вжито ПЗ до картоплі, одразу за яким поетеса ставить невирішені питання про картоплю: “*O Mr. Potato Head, // how many deals can a man make before he stops being // small potatoes? How many men can a woman drop // like a hot potato? Eat it cooked or raw like an apple // with salt of the earth, apple of the earth, pomme de terre. // Tuber, tuber burning bright in a kingdom without light, // deep within the earth where the Incan potato gods rule, // forging their golden orbs for the world's ravening gorge*” [там само].

Отже, особливостями дискурсивності американської оди ХХ століття є віддаленість від прототипних ознак композиційної побудови, поступова втрата мовленнєвим актом структуротвірної функції, і, як наслідок, зниження жорсткості композиції, залежність композиційної побудови і обсягу

віршованого твору від об'єкта зображення, залежність зміни палітри та послідовності вживання мовленнєвих актів від розгортання тематики у вірші.

Висновки до другого розділу

За результатами аналізу англійських та американських од було встановлено, що мовленнєвий акт у композиції англійських та американських віршованих творів жанру “ода” XVII – XIX століть виконує структуротвірну функцію, водночас, в американській оді XX століття трапляються лише поодинокі мовленнєві акти, що не впливають на композиційну побудову віршованих творів.

Дискурсивність жанру оди в англійській поезії XVII – XIX століть та американській поезії XIX – XX століть представлена трьома типами:

1) “піндарівським”, який належить до англійської оди XVII – XVIII століть, починається ПЗ та складається з необмеженої кількості строф, згрупованих у трискладові блоки: строфа → антистрофа → епод, які мають кільцевий розвиток теми в архітектоніці: прославлення ліричного героя, епічний міф і ще одне “ускладнене” прославлення ліричного героя;

2) “британським”, що репрезентує англійські оди XVII – XIX століть, відповідно до нього оди починаються ПЗ до адресата, основна частина присвячена прославленню адресата, на завершнні вживається риторичне питання або підкреслюється захоплення адресатом вірша; мовленнєві акти є структуротвірними елементами, а строфи містять рівну кількість рядків;

3) “варіантним” типом, що належить до англійської та американської оди XIX – XX століть і відрізняється від перших двох типів дискурсивності переважанням РМА, відмовою від ПЗ на початку од, різнорядковістю строф і зниженням експресивності.

Початок зміни тематичної спрямованості оди спостережено вже в XIX столітті. Під зміною тематичної спрямованості маємо на увазі тематику од, яка є відмінною від класичної античної. Зауважимо, що зміна тематики од

здійснюється паралельно зі зменшенням ролі мовленнєвого акту в процесі творення композиції та відмовою від традиційного вживання ПЗ на початку віршованих творів, та вказує на поступове розмивання меж між одою та ліричним віршованим твором, який буде розглянуто у наступному розділі.

За результатами аналізу тематики од встановлено, що в XIX столітті оди Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі, Дж. Кітса, В. Вордсворта тематично розподіляються за такими напрямками: громадянська ода, присвячена історичним подіям; ода, де зображені природні явища; “абстрактна” ода. У XX столітті тематика американських од наповнюється любовними одами й віршами, присвяченими побутовим справам. Отже, протягом століть в оді здійснюються тематичні зміни – спостережено перехід від прототипної спрямованості оди до зображення урочистих подій у громадянській сфері, через зображення менш урочистих подій (природні явища, людські почуття, абстрактні оди) поети переходять до побутової оди, присвяченої словникам, рукам та навіть тераріуму, тобто здійснюється поступове змиття традиційних ознак жанру оди.

Особливостями дискурсивності американської оди XX століття є віддаленість від прототипних ознак композиційної побудови, поступова втрата мовленнєвим актом структуротвірної функції і, як наслідок, зниження жорсткості композиції, залежність композиційної побудови й обсягу віршованого твору від об’єкта зображення, залежність зміни палітри та послідовності вживання мовленнєвих актів від розгортання тематики у вірші.

Чергування мовленнєвих актів у американських одах XX століття здійснюється відповідно до тематичних змін у віршованих творах жанру “ода”. Проте тематико-композиційна організація американської оди XIX – XX століть не може бути зведена до певного прототипу. Віршовані твори цього періоду відзначаються нецільовим уживанням мовленнєвих актів, які використані для позначення окремих емоційних сплесків і не несуть структуротвірної функції.

Отже, диференційними рисами англійської оди XVII – XVIII століть є слідування традиціям античності; структуротвірна роль мовленнєвого акту в

композиції віршованих творів та утворення власне “британської” композиційної форми; британська ода XIX століття переважно будується як варіант традиційної британської оди, однак ще зберігаються прототипні зразки од; американська ода XX століття має власну варіантну композиційну форму.

Основні положення другого розділу дисертації розкрито в публікації автора [51].

РОЗДІЛ 3. ДИСКУРСИВНІ ОЗНАКИ АНГЛІЙСЬКИХ ТА АМЕРИКАНСЬКИХ ЛІРИЧНИХ ВІРШОВАНИХ ТВОРІВ XIX – XX СТОЛІТЬ

3.1. Тематико-композиційна спорідненість ліричного віршованого твору та оди

Термін “лірика” походить від грецького “*lyra*” – музичний інструмент, під акомпанемент якого античні поети виконували свої вірші. Ті твори, які виконувалися в супроводі ліри, називали ліричними [149]. В основі лірики знаходяться думки й переживання, тобто внутрішній світ ліричного героя, характер якого розкривається в архітектоніці віршованих творів, що подається в межах композиційного оформлення. Мовленнєві акти, які обирає поет задля вираження свого світогляду, є структуротвірними елементами композиції та архітектоніки віршованих творів.

Провідними ознаками лірики є: 1) зображення характеру лірики в його окремому прояві, переживанні; 2) суб’єктивованість такого зображення; 3) індивідуалізованість такого переживання, що здійснюється у відповідних композиційних та архітектонічних ознаках віршованих творів [142, с. 353]. Відображений у ліриці стан характеру набуває ознак художнього образу, що є образом-переживанням індивідуалізованої та типової картини духовного світу поета [242, с.175].

Уявлення про сутність та специфіку лірики змінювалося в процесі переходу від однієї з провідних стадій розвитку літератури до іншої [238, с.110]. В античності, Середньовіччі, під час епохи Відродження та класицизму існував чіткий розподіл лірики відповідно до жанрів: ода, пісня, балада, елегія тощо. У всесвітній культурі XIX – XX століть такий розподіл поступово зникає, та вираз “ліричний віршований твір” стає універсальним жанровим позначенням для всієї лірики [234, с. 425].

У новий час лірика усвідомлюється як літературний рід, який характеризується архітектонічно-композиційним принципом суб'єктивності та індивідуалізованості [204]. Відповідно до концепції Гегеля в ліриці “не об'єктивна сукупність усього і не індивідуалізована дія, а саме суб'єкт, що визначає форму та зміст” [41, с. 504]. У цьому випадку “не зовнішній привід і не його реальність створює ліричну єдність, а суб'єктивний внутрішній рух душі та засіб сприйняття предмета” [41, с. 500], отримання естетичної насолоди [23, с. 273].

Уже в період романтизму відмічається неможливість пояснити лірику, виходячи з класичного набору її особливостей, ідеться про множинність родових критеріїв [238, с. 110]. Виходом з цього становища став початок формування у ХХ столітті лірики як роду літератури, що відрізняється специфічним типом суб'єктної архітектоники – такого роду відношення суб'єктів естетичної події, при якому між ними відсутня зовнішня межа, однак автор має вдатися до розширення внутрішньої палітри зображення.

Композиційна організація ліричного віршованого твору ґрунтується на “первинній” композиційній організації од, адже саме з оди бере свій початок класичний ліричний віршований твір.

Класична англійська ода, як було вказано в попередньому розділі, у ХVII – ХVIII століттях мала чітку композиційну структуру, що складалася з незмінних композиційних блоків, де мовленнєві акти виконували структуротвірну функцію. У ХІХ столітті ода є поширеним жанром лірики, що має власну композиційну побудову, з чітко виокремленим переліком мовленнєвих актів та тематичним забарвленням. У ХХ столітті ода як жанр поступово зникає, віршовані твори, що називаються одами, уже не мають усього набору ознак оди і стають схожими на звичайні ліричні віршовані твори. Значення мовленнєвого акту як композиційного маркера втрачає свою актуальність.

Перехід між композиційними формами здійснювався поступово, однак ключовим моментом стало саме ХІХ століття, коли межі між одою та ліричним

віршованим твором почали стиратися. Саме у цьому столітті було здійснено також і “тематичний перехід”. Ліричний віршований твір починає відбирати на себе функції оди. Теми уславлення героїв, Вітчизни, життєвої мудрості переходять у розряд ліричного віршованого твору. Водночас жанр оди використовується для прославлення людей, їхніх вчинків та навколишнього середовища, що розширює тематику оди, однак поступово зменшує природну експресивність самої оди, зводить її до простого чергування різними мовленнєвими актами, які не відповідають дійсним задумам автора, а слугують лише оболонкою для “збереження” жанру “ода”.

У ХІХ столітті оди Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі, Дж. Кітса, В. Вордсворта тематично розподіляються за такими напрямками: громадянська ода, присвячена історичним подіям; ода, де зображені природні явища; “абстрактна” ода. У ХХ столітті тематика од наповнюється любовними одами та віршами, присвяченими побутовим справам. Отже, протягом століть в оді здійснюються тематичні зміни – спостерігається перехід від прототипної спрямованості оди на зображення урочистих подій у громадянській галузі. Поети через зображення менш урочистих подій (природні явища, людські почуття, абстрактні оди) переходять до побутової оди, присвяченої словникам, рукам і навіть тераріуму. Інакше кажучи, здійснюється поступове розмиття жанру оди.

Поряд з одою в ХІХ та ХХ століттях в англійській та американській поезії розвивається ліричний віршований твір. Існує кілька тематичних напрямів розвитку ліричних віршованих творів, які були детально описані в попередньому розділі. Зауважимо повторно, що в нашій дисертаційній роботі дотримуємося класифікації Г. М. Поспелова та виокремлюємо медитативно-зображувальну й зображувальну лірику із суто медитативної. За результатами аналізу на матеріалі англійських та американських ліричних віршованих творів було встановлено, що в англійському поетичному дискурсі превалює медитативно-зображувальна лірика, що поєднує в собі віддзеркалення внутрішнього світу автора та явищ зовнішнього, об’єктивного світу, а в

американському поетичному дискурсі на першому плані знаходиться зображувальна (описова, персонажна) лірика.

Отже, до англійської медитативно-зображувальної лірики XIX століття відносимо найбільшу тематичну групу віршованих творів – пейзажну. У результаті проведеного кількісного підрахунку ліричних віршованих творів англійських поетів XIX століття Дж. Г. Байрона, В. Вордсворта, Дж. Кітса та П. Б. Шеллі було отримано дані наведені у табл. 3.1.

Таблиця 3.1.

Кількісні показники наявності пейзажних віршованих творів серед загального корпусу віршованих творів Дж. Г. Байрона, В. Вордсворта, Дж. Кітса та П. Б. Шеллі

Поет	Загальна кількість розглянутих віршованих творів	Кількість віршованих творів пейзажної тематики
Дж. Г. Байрон	296	67
В. Вордсворт	388	138
Дж. Кітс	221	31
П. Б. Шеллі	325	52

Перш ніж перейти до розподілу наведених вище ліричних віршованих творів на тематичні групи з метою подальшого аналізу їхньої композиції та архітекtonіки, зупинимося на особливостях композиційної спорідненості од і ліричних віршованих творів.

Композиційна спорідненість оди та ліричного віршованого твору існує в кожному столітті, адже ода, як було вказано раніше, є первинним жанром лірики. Протягом століть композиційна форма і оди, і ліричного віршованого твору змінювалася, що можливо простежити на одах та ліричних віршованих творах поетів різних епох.

Розглянемо цю тезу на прикладі віршованих творів С. Т. Колріджа, у якого було проаналізовано близько ста віршів, зокрема сім од. У зв'язку з тим, що детальна схема од поета була представлена в другому розділі, зосередимось

на ліричних віршованих творах поета, що за своєю композицією нагадують оду, хоча й не мають зазначення жанру у назві. Серед віршів поета особливо виокремимо три ліричні віршовані твори, які за композиційно-тематичним співвіднесенням нагадують оду: “*On Revisiting the Sea-Shore*”, “*A Day Dream*”, “*Separation*”. Оберемо для наочного аналізу віршований твір “*Separation*”.

Провідною темою цього віршованого твору є розподіл людської сутності на зовнішню, ту, що в усіх на очах, та внутрішню духовну сутність.

Віршований твір складається із шести катренів. У першому катрені, на початку віршованого твору, звучить ПЗ: “*A sworded man whose trade is blood...*” [251], що повністю збігається з початком одичного віршованого твору. Наприкінці першого катрена ужито ЕМА: “*I seek the wealth you hold so dear!*” [там само]. У другому катрені доміантним є РМА: “*The dazzling charm of outward form, // The power of gold, the pride of birth...*” [там само]. Провідним мовленнєвим актом третього катрену постає КМА: “*Is not true Love of higher price // Than outward Form, tho' fair to see, // Wealth's glittering fairy-dome of ice, // Or echo of proud ancestry?*” [там само]. Четвертий катрен починається ПЗ: “*O! Asra, Asra! couldst thou see // Into the bottom of my heart, // There's such a mine of Love for thee, // As almost might supply desert!*” [там само]. П'ятий катрен – директивний: “*This separation is, alas! // Too great a punishment to bear; // O! take my life, or let me pass // That life, that happy life, with her!*” [там само]. На завершенні віршованого твору, в останньому катрені, ужито ЕМА: “*Oh! I have heart enough to die – // Not half enough to part from Thee!*” [там само].

Схематичну репрезентацію цього ліричного віршованого твору С. Колріджа наведено на рисунку 3.1.

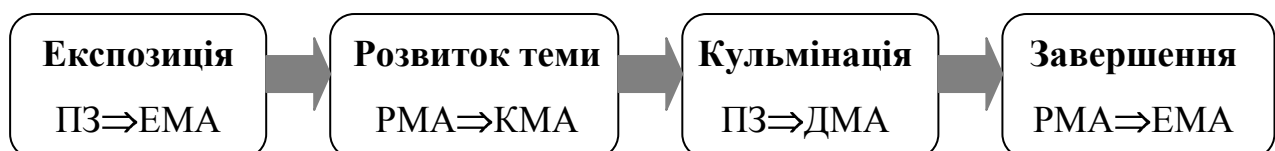


Рис. 3.1. Схематична репрезентація ліричного віршованого твору С. Т. Колріджа “*Separation*”

Отже, віршований твір С. Т. Колріджа має кілька ознак оди: складається з катренів, починається ПЗ, завершується ЕМА, протягом вірша здійснюється традиційне для оди розгортання тематики, мовленнєвий акт є структуротвірним елементом ліричного віршованого твору.

3.2. Дискурсивні особливості англійського ліричного віршованого твору

3.2.1. Прототипна модель композиції англійського ліричного віршованого твору XIX століття

У результаті проведеного аналізу віршованих творів Дж. Г. Байрона, В. Вордсворта, Дж. Кітса та П. Б. Шеллі (див. табл. 3.1) було встановлено, що поети XIX століття з натхненням ставилися до природи, цінували та персоніфікували її, отже, природнича тематика віршованих творів представлена в різноманітних кольорах та відтінках. У творчості згаданих вище поетів здійснюється зближення з природою, яке виражене крізь призму мовленнєвих актів у композиційно-тематичних зв'язках віршованих творів.

Прототипну схему побудови пейзажної лірики було створено на основі проведеного аналізу віршованих творів Дж. Г. Байрона, яка за результатами дослідження має схематичну репрезентацію композиції (див. рис. 3.2), що найбільш наближена до класичної побудови віршованих творів жанру оди й найбільш повно віддзеркалює пейзажний напрям поезії:

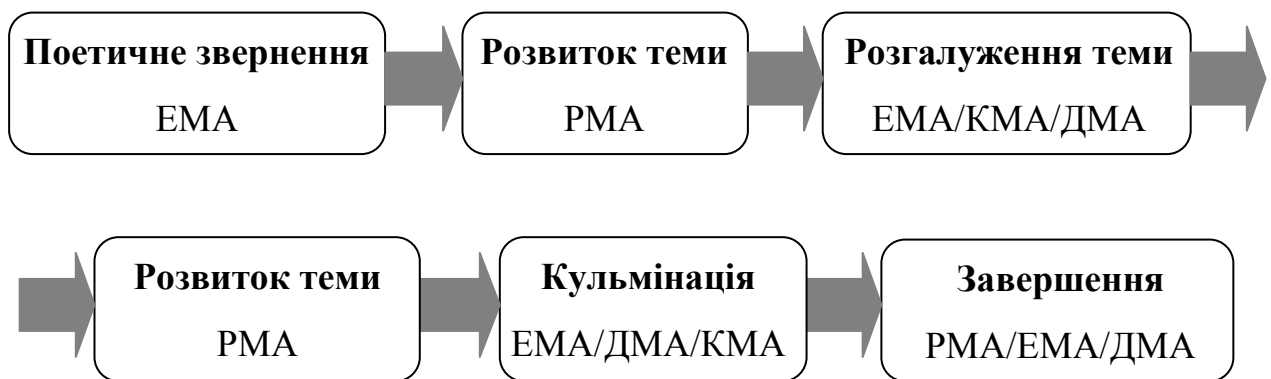


Рис. 3.2. Узагальнена тематико-композиційна схема прототипу віршованих творів Дж. Г. Байрона

За результатами аналізу, що наочно представлено на схемі, на початку більшості віршованих творів пейзажної тематики переважно в першій строфі поет використовує ПЗ, яке вербалізується у вигляді ЕМА. Наступним складником композиції віршованого твору є блок “розвиток теми”, де за допомогою РМА автор веде розповідь про навколишню природу. Третім складником композиції пейзажної лірики є “розгалуження теми”, де поет уводить додаткову тему для всебічного висвітлення провідної через зміну мовленнєвого акту на ЕМА, КМА або ДМА. Після цього етапу знов слідує “розвиток теми”, виражений у вигляді РМА. “Кульмінація” віршованого твору також, як і “розгалуження теми”, здійснюється через зміну мовленнєвих актів (ЕМА, ДМА). За “кульмінацією” вірша слідує “завершення” (розв’язка), яке може бути виражене і без зміни мовленнєвого акту, і за допомогою зміни мовленнєвого акту на ЕМА або ДМА.

Наведемо детальний аналіз віршованого твору Дж. Г. Байрона “*Stanzas to The Po*” як приклад прототипного вірша англійської пейзажної лірики ХІХ століття.

Ліричний віршований твір належить до медитативно-зображувальних творів пейзажної тематики. Композиційно віршований твір складається з тринадцяти катренів, виокремлених один від одного цифрами.

На початку першої строфи автор здійснює ПЗ до ріки, якій присвячено цей віршований твір: “*River, that rollest by the ancient walls...*” [250].

У наступних строках та всьому другому катрені за допомогою вживання РМА здійснюється опис ріки, що належить до блоку “розвиток теми”: “*Where dwells the Lady of my love, when she// Walks by thy brink, and there perchance recalls// A faint and fleeting memory of me // What if thy deep and ample stream should be // A mirror of my heart, where she may read // The thousand thoughts I now betray to thee, // Wild as thy wave, and headlong as thy speed!*” [там само].

У третій строфі виконано розгалуження теми, що відображається зміною мовленнєвого акту на КМА. Автор замислюється над тим, чи є ріка дзеркалом

серця: *“What do I say - a mirror of my heart? // Are not thy waters sweeping, dark, and strong?”* [там само].

У наступному розвитку теми (від третьої до п'ятої строфи) проводиться паралель між коханням та річним потоком, захопившись яким поет чергує РМА з ЕМА: *“Time may have somewhat tamed them, - not for ever; // Thou overflow'st thy banks, and not for aye // Thy bosom overboils, congenial river!// Thy floods subside, and mine have sunk away...”* [там само].

Кульмінацією віршованого твору є перехід між спогляданням пейзажу ріки та коханням до жінки, поет використовує ЕМА та КМА: *“Her bright eyes will be imaged in thy stream, - // Yes! they will meet the wave I gaze on now: // Mine cannot witness, even in a dream, // That happy wave repass me in its flow! // The wave that bears my tears returns no more: // Will she return by whom that wave shall sweep?...”* [там само].

Віршований твір завершується РМА, за допомогою якого автор доносить до читача свої роздуми над причинами розлуки: *“'Tis vain to struggle - let me perish young – // Live as I lived, and love as I have loved; // To dust if I return, from dust I sprung, // And then, at least, my heart can ne'er be moved”* [там само].

Отже, цей віршований твір повністю підпадає під наведену узагальнену вище схему прототипу пейзажної лірики, яка була отримана в результаті аналізу віршованих творів пейзажного напрямку.

3.2.2. Тематико-композиційні зв'язки ліричних віршованих творів

У результаті проведеного аналізу було встановлено, що композиційна побудова віршованого твору залежить від того, якою була мета використання пейзажу. Виокремлено кілька різновидів використання теми природи у творчості поетів XIX століття: віршований твір може бути повністю присвячений опису природи, на тлі природи можуть розгортатися деякі події, вірш іншої тематики може містити короткий опис пейзажу.

Наведемо ілюстративний матеріал до цих суджень за напрямками, указаними в попередній частині розділу.

Одним з напрямів творчості поезії Дж. Г. Байрона є напрям “Natural phenomena”. До цієї групи належить віршований твір “*Stanzas Composed During the Thunderstorm*”, який є ілюстрацією поезії цієї групи.

Композиція цього віршованого твору за обсягом складається з вісімнадцяти катренів. Тема грози, яка порушується у вірші, який починається з опису місця дії, Пінду – гірського хребта на півночі Греції. Опис подано через РМА: “*Chill and mirk is the nightly blast, // Where Pindus' mountains rise, // And angry clouds are pouring fast // The vengeance of the skies*” [250].

Розвиток теми здійснено в наступному катрені, де також ужито РМА: “*Our guides are gone, our hope is lost, // And lightnings, as they play, // But show where rocks our path have crost, // Or gild the torrent's spray*” [там само].

Переломлення композиції віршованого твору та зміна мовленнєвого акту здійснюється під час розгалуження теми в третьому катрені, де автор за допомогою вживання КМА та ПЗ переходить до зображення ознак грози: “*Is yon a cot I saw, though low? // When lightning broke the gloom - // How welcome were its shade! - ah, no! // 'Tis but a Turkish tomb*” [там само], яке продовжується й у наступному катрені, але вже виражене через РМА: “*Through sounds of foaming waterfalls, // I hear a voice exclaim – // My way-worn countryman, who calls // On distant England's name*” [там само].

Ужитий на початку п'ятого катрена КМА знову здійснює розгалуження теми, адже увагу оповідача відволікає постріл: “*A shot is fired - by foe or friend?*” [там само]. У наступних трьох рядках цього катрена, та ще у двох наступних катренах поет розгортає нову тему через перемежовування РМА та КМА, за допомогою яких він розмірковує над причинами та наслідками такого сигналу: “*Another - 'tis to tell // The mountain-peasants to descend, // And lead us where they dwell. // Oh! who in such a night will dare // To tempt the wilderness? // And who 'mid thunder-peals can hear // Our signal of distress?*” [там само].

Восьмий та дев'ятий катрени є кульмінацією віршованого твору. У страшну грозову годину поет звертається до свого кохання. На початку восьмого катрена свої відчуття під час буревію поет передає шляхом ЕМА: *“Clouds burst, skies flash, oh, dreadful hour! // More fiercely pours the storm!”* [там само], а завершує дев'ятий катрен пошуками свого кохання, уживаючи КМА: *“While wandering through each broken path, // O'er brake and craggy brow; // While elements exhaust their wrath, // Sweet Florence, where art thou?”* [там само].

У наступних шістьох катренах тема кохання отримує свій розвиток. Наприкінці десятого катрена поет використовує ДМА задля вираження тривоги та відчаю, що спіткали його під час невдалих пошуків коханої: *“Not on the sea, not on the sea - // Thy bark hath long been gone: // Oh, may the storm that pours on me, // Bow down my head alone!”* [там само]. Наступні три катрени присвячені спогадам, які виражено через РМА: *“Full swiftly blew the swift Siroc, // When last I pressed thy lip; // And long ere now, with foaming shock, // Impelled thy gallant ship...”* [там само]. Чотирнадцятий та п'ятнадцятий катрени містять інструкцію до дій на випадок, якщо кохана вільна, що також виражено через РМА: *“Do thou, amid the fair white walls, // If Cadiz yet be free, // At times from out her latticed halls // Look o'er the dark blue sea; // Then think upon Calypso's isles, // Endeared by days gone by; // To others give a thousand smiles, // To me a single sigh”* [там само].

Останні три катрени завершують віршований твір РМА, вони виражають захоплення красою дівчини та тугу поета за своєю коханою: *“...Though smile and sigh alike are vain, // When severed hearts repine, // My spirit flies o'er Mount and Main, // And mourns in search of thine”* [там само].

Зважаючи на те, що цей віршований твір є прикладом пейзажної лірики, слід приділити увагу лексичному опису грози, вираженої такими словами та словосполученнями: *chill, mirk, nightly blast, angry clouds, engeance of the sky pour, lightnings play, torrent's spray, gloom, foaming waterfalls, clouds burst, skies flash, dreadful hour etc.*

Схематичну репрезентацію згаданого вище віршованого твору напряму пейзажної лірики “Natural phenomena”, відповідно до проведеного аналізу, наведено на рисунку 3.3.



Рис. 3.3. Схема віршованого твору Дж. Г. Байрона “Stanzas Composed During the Thunderstorm”

Отже, пейзажна лірика Дж. Г. Байрона всіх чотирьох груп з незначними відхиленнями підпадає під загальний прототип пейзажної лірики поета.

Наступним кроком розглянемо пейзажну лірику В. Вордсворта та зіставимо її структуру з прототипом пейзажної лірики.

Прикладом тематичного напряму “Fauna” є віршований твір “To a Butterfly”, який зображено у вигляді схеми, наведеної на рисунку 3.4.:

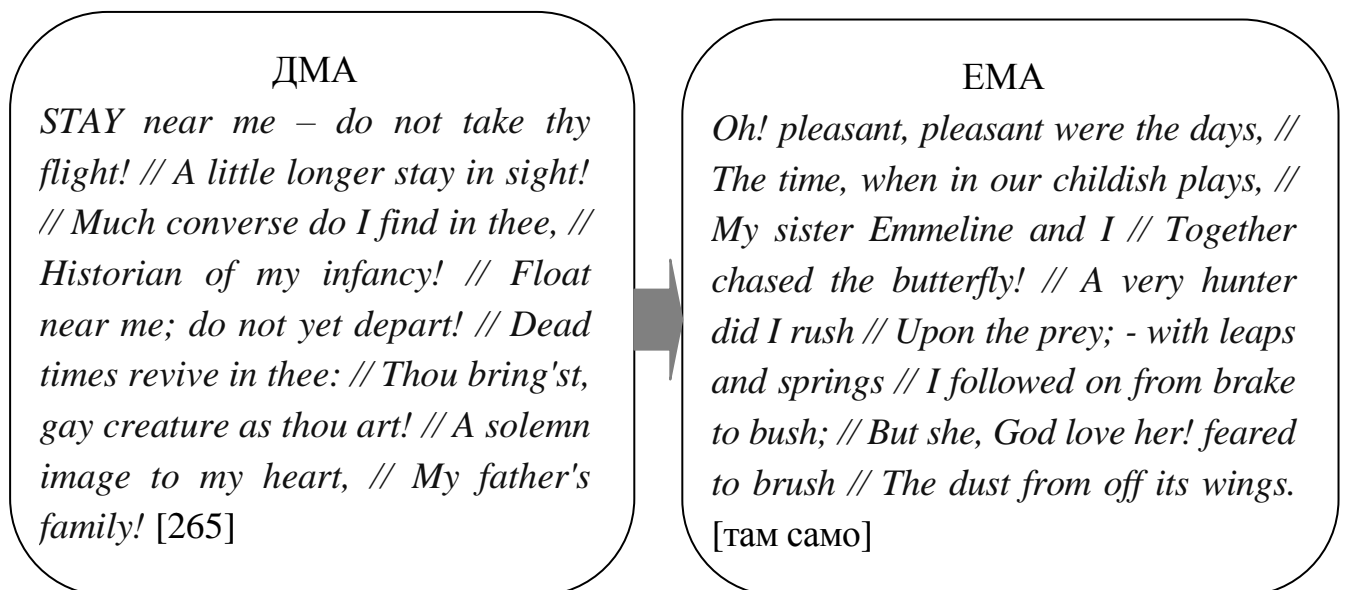


Рис. 3.4. Схема віршованого твору В. Вордсворта “To a Butterfly”

За своєю композицією вірш складається з двох строф, кожна з яких становить дев'ять рядків. Чергування мовленнєвих актів здійснюється і на межі строф, і в середині кожної строфи, що можна наочно побачити вище. Вірш відрізняє мажорний настрій, який відображає захоплення спостереженнями за поведінкою метелика, а також узагалі, дуже приємним днем. Схематично чергування мовленнєвих актів у цьому віршованому творі можна подати у вигляді двох ланок одного ланцюга: ДМА2 ⇒ ЕМА2.

Напряма пейзажна лірика В. Вордсворта “Flora”, прикладом якої є віршований твір “*The Daffodils*”, побудований на ідентичній до напряму “Fauna” композиційній структурі.

Віршований твір складається з двадцяти чотирьох рядків, проте за послідовністю розгортання сюжету твір може бути поділений на чотири строфи по вісім рядків. Самотність у віршованому творі передається через репрезентативні МА.

На початку цього ліричного віршованого твору, у першій строфі, поет відображає своє захоплення “золотими” нарцисами, які позбавили його від самотності: “*I wandered lonely as a cloud // That floats on high o'er vales and hills, // When all at once I saw a crowd, // A host, of golden daffodils; // Beside the lake, beneath the trees*”[265].

У наступній строфі цього віршованого твору продовжується опис квітів, що наприкінці строфи призводить до радощів та веселого танцю: “*Fluttering and dancing in the breeze. // Continuous as the stars that shine // And twinkle on the milky way, // They stretched in never-ending line // Along the margin of a bay: // Ten thousand saw I at a glance, // Tossing their heads in sprightly dance*”[там само].

Кульмінація вірша – у третій строфі, де автор радіє “сусідству” квітів: “*The waves beside them danced; but they // Out-did the sparkling waves in glee: // A poet could not but be gay, // In such a jocund company: // I gazed-and gazed-but little thought*”[там само].

Наприкінці вірша, в останній строфі, поет приходять до висновку про те, що “золоті” нарциси – найкраща компанія для позбавлення від тяжких дум:

What wealth the show to me had brought:// For oft, when on my couch I lie// In vacant or in pensive mood, // They flash upon that inward eye // Which is the bliss of solitude; // And then my heart with pleasure fills, // And dances with the daffodils”[там само].

Отже, зовнішнє членування цього віршованого твору підтверджується не структуротвірною роллю мовленнєвих актів у вірші, а розвитком тематики останнього. У віршованому творі В. Вордсворта зберігається наведена на рисунку 3.5 загальна схема пейзажної лірики.

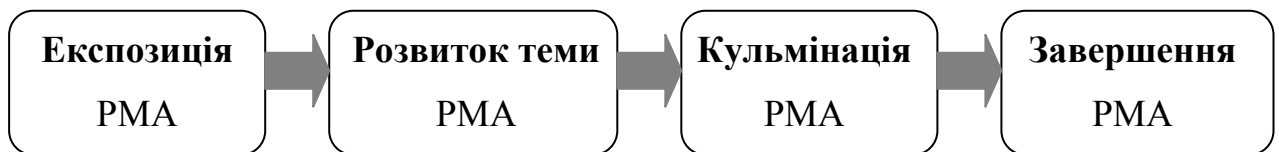


Рис. 3.5. Схематична репрезентація віршованого твору В. Вордсворта “The Daffodils”

Ще одним прикладом пейзажної лірики напряму “Seasons and Months” слугує віршований твір В. Вордсворта “September 1819”, написаний під враженням від осінньої пори року.

Віршований твір складається з п’яти строф по шість рядків. Ліричний вірш, як і попередній, побудований на контрасті пір року, проте він становить виняток із загальної схеми пейзажної лірики В. Вордсворта. У цьому випадку використано протиставлення осінньої пори року весняній. На відміну від попереднього твору, поет починає свою розповідь з ЕМА, чим виражає своє захоплення природою в осінню пору року: “*The sylvan slopes with corn-clad fields//Are hung, as if with golden shields, //Bright trophies of the sun!*” [265].

У наступному розвитку теми, що починається з РМА у другій половині першої строфи і закінчується другою строфою, поет робить опис навколишньої природи: “*Like a fair sister of the sky, // Unruffled doth the blue lake lie, // The mountains looking on. // And, sooth to say, yon vocal grove, // Albeit uninspired by love, // By love untaught to ring, // May well afford to mortal ear // An impulse more profoundly dear // Than music of the Spring*”[там само].

Третя та четверта строфи за змістом протиставлені одна одній, проте композиційно складені ідентично: на початку строф здійснюється розгалуження теми (у першому випадку йдеться про весну, а на початку другого – про осінь):
“For that from turbulence and heat //Proceeds, from some uneasy seat //In nature's struggling frame, // Some region of impatient life: //And jealousy, and quivering strife, // Therein a portion claim.// This, this is holy; – while I hear //// These vespers of another year, // This hymn of thanks and praise, // My spirit seems to mount above // The anxieties of human love, // And earth's precarious days”[там само].

Після розгалуження тем, що представлене РМА, поет виводить їх розвиток, використовуючи той самий мовленнєвий акт. Завершення вірша є одночасно і його кульмінацією, де шляхом ЕМА поет відтворює “гімн” осені:
“But list! – though winter storms be nigh, //Unchecked is that soft harmony: // There lives Who can provide // For all his creatures; and in Him, // Even like the radiant Seraphim, // These choristers confide”[там само].

На рисунку 3.6 наведено схему цього віршованого твору яка має відмінний від попередніх творів цієї тематики вигляд.

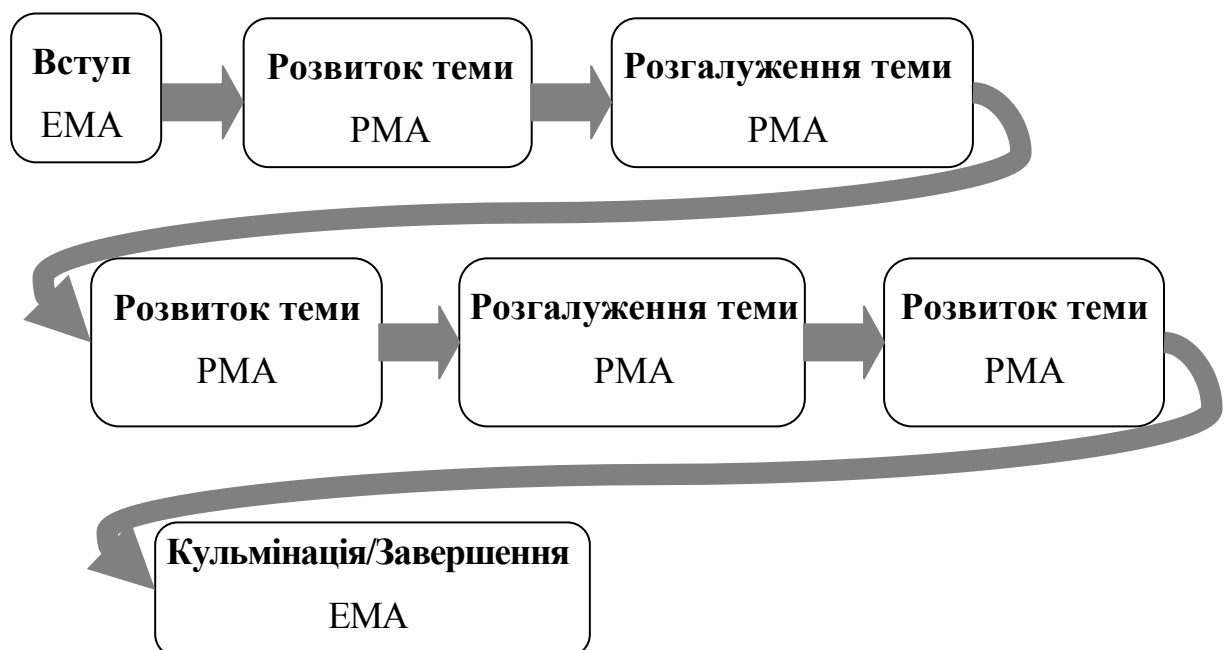


Рис. 3.6. Схематична репрезентація віршованого твору В. Вордсворта “September 1819”

Наведене вище ще раз підкреслює, що цей віршований твір є винятком із загальної схематичної репрезентації віршованих творів цього напрямку, адже у цьому вірші поставлено два акценти – на початку та наприкінці, шляхом уживання ЕМА; крім того, здійснюється зміщення кульмінації віршованого твору – вона поєднується із завершенням. Однак наведене не передекреслює встановленої схематичної репрезентації для цього напрямку віршів, адже цей випадок є лише виключенням.

Віршований твір “*Lines on the Mermaid Tavern*” є прикладом другого напрямку пейзажної поезії Дж. Кітса.

Цей віршований твір має нерівномірну композиційну структуру й автоматично стає винятком з узагальненої композиційної побудови ліричних віршованих творів поета цього напрямку.

Вірш складається з чотирьох строф: перша та друга строфи містять по шість рядків, третя – десять, а остання – чотири. Представлений ліричний віршований твір є сумішшю пейзажної та філософської лірики. На початку вірша поет використовує ПЗ до душ умерлих поетів, що настраює читача аж ніяк не на пригодницький лад: “*Souls of poets dead and gone, // What elysium have ye known, // Happy field or mossy cavern, // Choicer than the Mermaid Tavern? // Have ye tippled drink more fine // Than mine host's Canary wine? // Or are fruits of Paradise // Sweeter than those dainty pies // Of venison? O generous food! // Drest as though bold Robin Hood // Would, with his maid Marian, // Sup and bouse from horn and can*”[258].

У наступних рядках строфи звучить кілька риторичних питань, виражених у КМА. У другій та третій строфах здійснюється розвиток теми, де поет і звертається до опису природи: “*I have heard that on a day // Mine host's sign-board flew away, // Nobody knew whither, till // An astrologer's old quill // To a sheepskin gave the story, // Said he saw you in your glory, // Underneath a new old sign // Sipping beverage divine, // And pledging with contented smack // The Mermaid in the zodiac*”[там само].

Остання строфа завершує віршований твір у вигляді риторичного питання: “*Souls of poets dead and gone, // What elysium have ye known, // Happy field or mossy cavern, // Choicer than the Mermaid Tavern?*” [там само].

Отже, схематична репрезентація цього віршованого твору має відмінний вигляд від інших віршованих творів цієї тематики й складається лише з трьох блоків, наведених на рисунку 3.7.

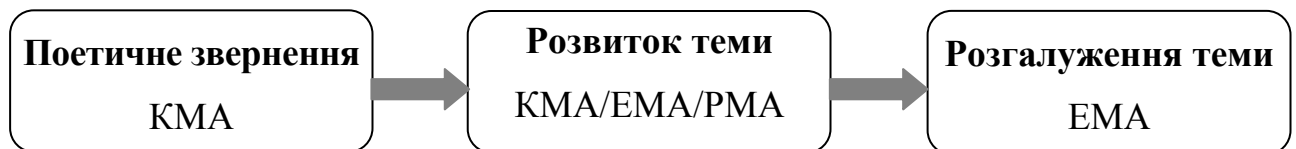


Рис. 3.7. Схематична репрезентація віршованого твору Дж. Кітса “*Lines on the Mermaid Tavern*”

Зважаючи на те, що згаданий вище віршований твір є єдиним представником пейзажної лірики напряму “*Travelling*” поета, не будемо враховувати результати аналізу та схему репрезентації цього напряму в результатах дослідження.

Побудова пейзажної лірики П. Б. Шеллі “*Пори року*”, до якої належать лише два його віршовані твори – згаданий вище “*Summer and Winter*” та “*Autumn*”, дуже чітка. Обидва віршовані твори складені з двох строф та містять зміну настрою з мажорного на мінорний на межі цих строф. Обидва віршовані твори починаються з РМА, який не змінюється протягом вірша в першому випадку, та чергуються з ДМА у другому. Наприкінці обох віршованих творів здійснюється зміна провідного мовленнєвого акту на директивний (співчуття у першому випадку та мовленнєвий акт без наочного експресивного вираження у другому).

Для наочного прикладу наведемо віршований твір П. Б. Шеллі “*Autumn*”, що продовжує пейзажну лірику поета, з посиланням на відповідність композиції віршованого твору вживанню мовленнєвих актів у певній послідовності.

Цей ліричний віршований твір складається з двох строф по одинадцять рядків кожна. Перша строфа містить дві підстрофи, поділені відповідно до зміни мовленнєвих актів. На початку використано РМА: “*The warm sun is failing, the bleak wind is wailing, // The bare boughs are sighing, the pale flowers are dying, // And the Year // On the earth her death-bed, in a shroud of leaves dead, // Is lying*” [263]. ДМА відповідає другій підстрофі першої строфи: “*Come, Months, come away, // From November to May, // In your saddest array; // Follow the bier // Of the dead cold Year, // And like dim shadows watch by her sepulcher*” [там само]. Друга строфа знову починається з РМА: “*The chill rain is falling, the nipped worm is crawling, // The rivers are swelling, the thunder is knelling // For the Year; // The blithe swallows are flown, and the lizards each gone // To his dwelling*” [там само]. Наприкінці віршованого твору, в другій підстрофі другої строфи використано ДМА: “*Come, Months, come away; // Put on white, black, and gray; // Let your light sisters play – // Ye, follow the bier // Of the dead cold Year, // And make her grave green with tear on tear*” [там само].

Переломлення композиції в цьому творі здійснено в середині строф на межі мовленнєвих актів. Представимо розгортання подій у цьому віршованому творі, передане крізь використання певних типів мовленнєвих актів, у вигляді схеми наведеній на рисунку 3.8.

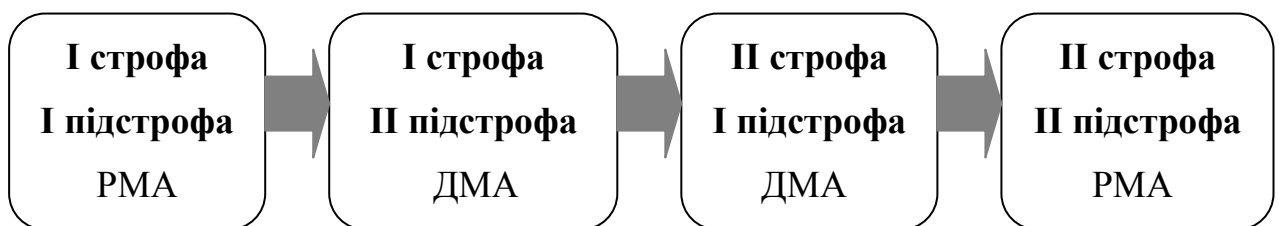


Рис. 3.8. Схематична репрезентація віршованого твору П. Б. Шеллі “Autumn”

Другим відтінком природничої тематики віршованих творів П. Б. Шеллі є спостереження за небесними світилами (“Luminaries”). Віршовані твори цієї групи за своєю композиційною побудовою вирізняються астрофічністю та можуть містити від трьох до п’ятнадцяти рядків у строфі. На початку таких

віршованих творів уживається ЕМА (ПЗ) або РМА. Середня частина віршів представлена чергуванням РМА, ЕМА (ПЗ) та КМА. Наприкінці віршованих творів уживаються РМА або ЕМА. Уживання мовленнєвих актів не збігається з композиційною побудовою віршованих творів та змінами в архітектоніці ліричних віршованих творів.

Для прикладу розглянемо віршований твір поета *“To the Moon”*, що також належить до пейзажної лірики згаданого вище автора.

Цей віршований твір складається з двох строф (перша строфа – шість рядків, друга строфа – два рядки), і є класичним прикладом пейзажної поезії П. Б. Шеллі групи *“Небесні світила”*. Віршований твір є віддзеркаленням роздумів поета про мандри Місяця серед зірок. Вірш починається РМА (ПЗ) *“Art thou pale for weariness...”*[263], який плавно перетікає в КМА на завершенні строфи *“...Among the stars that have a different birth, –// And ever changing, like a joyless eye// That finds no object worth its constancy?”* [там само]. Друга строфа починається ПЗ до Місяця: *“Thou chosen sister of the Spirit...”*[там само]. У цьому віршованому творі завершення відсутнє, поет замовчує подальший розвиток подій: *“That gazes on thee till in thee it pities ...”* [там само]. Протягом вірша зберігається піднесений настрій та посилюється експресивність.

Третій відтінок пейзажної лірики П. Б. Шеллі віддзеркалює об'єкти спостереження флори (*“Flora”*). Віршовані твори цієї тематики також мають чітку структуру: обсяг коливається від однієї до дванадцяти строф. Переважна більшість складена в катренах. Віршовані твори не вирізняються різноманітністю мовленнєвих актів. На початку віршів ужито РМА, у середині віршів відбувається чергування РМА та ЕМА, наприкінці віршованих творів ужито РМА. У якості прикладу наведемо віршований твір *“On a Faded Violet”*.

Цей віршований твір за своєю композицією складається з трьох катренів. На початку вірша для опису стану квітки поет використовує РМА, за яким наприкінці першого катрену використано ЕМА: *“The odour from the flower is*

gone// Which like thy kisses breathed on me; //The colour from the flower is flown// Which glowed of thee and only thee!” [263].

Другий катрен повністю відповідає РМА: “*A shrivelled, lifeless, vacant form, //It lies on my abandoned breast, // And mocks the heart which yet is warm, // With cold and silent rest”*[там само].

Останній, третій, катрен починається ЕМА, і на завершенні звучить побажання у вигляді ЕМА: “*I weep, – my tears revive it not! // I sigh, – it breathes no more on me; // Its mute and uncomplaining lot // Is such as mine should be”*[там само].

Отже, первісний еталон пейзажної лірики потребує змін. Зокрема, перший блок потребує заміни, адже прийняте на початку ПЗ не пройшло перевірку в інших поетів. Схематичну репрезентацію пейзажної лірики представлено на рисунку 3.9.

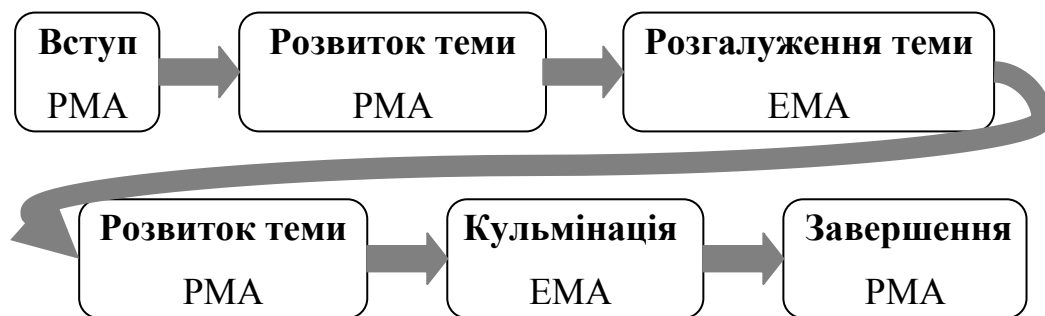


Рис. 3.9. Схематична репрезентація пейзажного типу лірики

Узагальнений тематичний розподіл пейзажних віршованих творів містить такі напрями: *Travelling, Seasons and Months, Luminaries, Natural Phenomena, Flora, Fauna, Minerals*, кожен з яких додає нові елементи в загальну тематико-композиційну схему пейзажної лірики.

3.2.3. Узагальнена схематична репрезентація композиції ліричних віршованих творів

Для чистоти експерименту було обрано один з найбільш частотних тематичних напрямів англійських ліричних віршованих творів XIX століття –

пейзажну лірику. Під час експерименту було проаналізовано близько ста сорока шести віршованих творів Дж. Г. Байрона, В. Вордсворта, П. Б. Шеллі та Дж. Кітса.

За результатами аналізу було підтверджено, що мовленнєвий акт – той інструмент, за допомогою якого поети розкривають перед читачем свій внутрішній світ, діляться своїми особистими переживаннями, тому композиційна побудова віршованих творів залежить від чергування типів мовленнєвих актів, ужитих в ній.

Серед мовленнєвих актів, які застосовуються для відображення теми природи в англійських ліричних віршованих творах ХІХ століття, відповідно до кількісних підрахунків, найбільш вирізняється РМА, адже він використовується в усіх віршованих творах, і лише він створює композицію 16% віршованих творів цього жанру. ЕМА трапляється значно рідше – у 76% віршованих творів, КМА – у 6%, а ДМА – лише у 4% віршованих творів.

Наведемо у якості прикладу аналіз віршованого твору Дж. Г. Байрона “*Lachin Y Gair*”, який було присвячено одній з найвеличніших та мальовничих вершин у північній Шотландії, де поет провів частину своєї юності, розповідь починається із зображення пейзажу місцевості.

На початку вірша поет через ЕМА звертається до садів, наступні рядки першої строфи належать до розвитку теми та через ДМА виражають відторгнення прогулянок у доглянутих парках і благаання про повернення до Лох-на-гару: “*Away, ye gay landscapes, ye gardens of roses!// In you let the minions of luxury rove: //Restore me the rocks, where the snow-flake reposes,// Though still they are sacred to freedom and love: // Yet, Caledonia, belov'd are thy mountains,// Round their white summits though elements war; // Though cataracts foam 'stead of smooth-flowing fountains,// I sigh for the valley of dark Loch na Garr*”[250].

Отже, у межах наведеної вище строфи здійснюється перехід між мовленнєвими актами, що вказує на переломлення композиції віршованого твору.

Далі здійснюється розгалуження теми, де поет переходить до зображення подій і думок під час прогулянок ущелинами Лох-на-гару в дитячі роки, яке починається з ЕМА: *“Ah! there my footsteps in infancy, wander'd...”*[там само]. У розвитку теми знову використано РМА. Третя строфа починається ПЗ до тіней померлих, що вказує на ще одне розгалуження теми, за яким одразу ж здійснюється зміна мовленнєвого акту на КМА: *“Shades of the dead! Have I not heard your voices// Rise on the night-rolling breath of the gale?”* [там само].

Четверта строфа становить кульмінацію віршованого твору, де послідовно ужито ЕМА (звернення до воїнів), КМА та ЕМА: *“‘Ill starr'd, though brave, did no visions foreboding//Tell you that fate had forsaken your cause?"/ Ah! were you destined to die at Culloden...”*[там само].

Остання строфа є завершенням вірша – автор знову вживає ЕМА, яким виражає своє захоплення цією місцевістю Англії: *“...England! thy beauties are tame and domestic,// To one who has rov'd on the mountains afar: // Oh! for the crags that are wild and majestic!// The steep, frowning glories of dark Loch na Garr!”* [там само].

Схематичну репрезентацію цього віршованого твору, що належить до елемента *“Travelling”*, який віддзеркалює тему природи, наведено на рисунку 3.10.

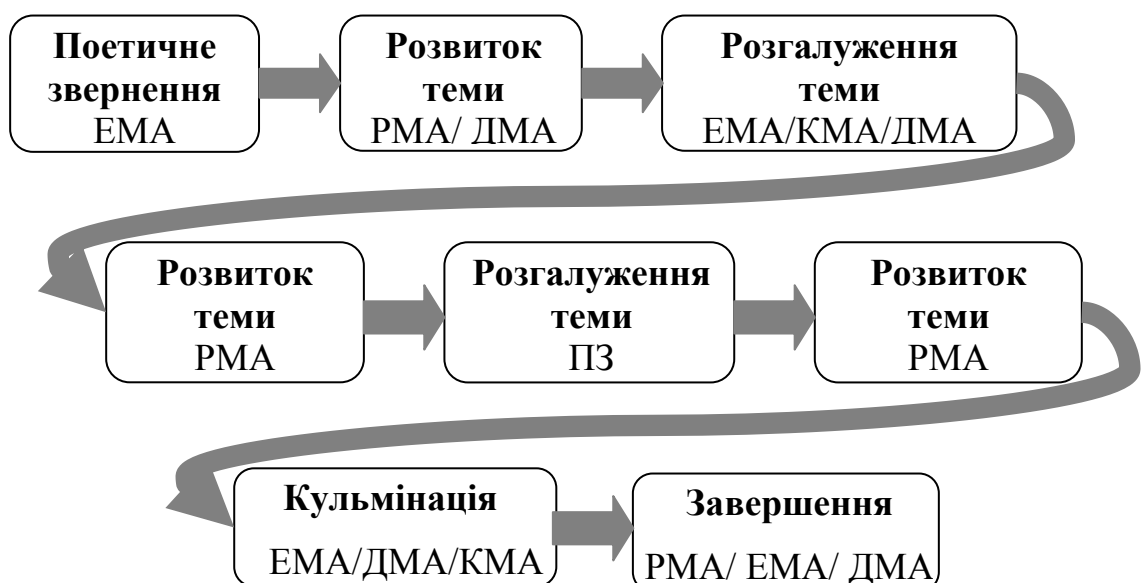


Рис. 3.10. Схематична репрезентація віршованого твору Дж. Г. Байрона *“Lachin Y Gair”*

Отже, як можна побачити зі схеми, на відміну від прототипу пейзажної лірики в цьому випадку до структури віршованого твору додається ще два блоки – “розгалуження теми” (ПЗ) та ще один “розвиток теми”.

Наступним напрямом пейзажної лірики Дж. Г. Байрона є “Luminaries”, до якої належить віршований твір поета “*Sun of the Sleepless! Melancholy Star!*”.

Віршований твір складається з двох катренів. Перша строфа починається ПЗ до сонця тих, хто не спить, тобто до Місяця як небесного тіла: “*Sun of the sleepless! melancholy star!*” [250]. У другому зверненні поет ототожнює Місяць із сумною зіркою. У наступних двох рядках через РМА здійснюється розвиток теми: “*Whose tearful beam glows tremulously far, // That show'st the darkness thou canst not dispel...*” [там само]. У четвертому рядку за допомогою ЕМА поет виражає захоплення променями Луни, що і складає кульмінацію вірша: “*How like art thou to joy remember'd well!*” [там само]. Наступні чотири рядки другого катрену закінчуються ЕМА і являють собою завершення віршованого твору, де поет порівнює світло Луни зі світлом минулого: “*So gleams the past, the light of other days, // Which shines, but warms not with its powerless rays; // A night-beam Sorrow watcheth to behold, // Distinct but distant – clear – but, oh how cold!*” [там само].

Цей віршований твір можливо розподілити на дві частини – два катрени, на межі яких між різними типами мовленнєвих актів при зміні теми міркувань здійснюється переломлення композиції.

Отже, модель пейзажної лірики “Luminaries” виглядає згідно з схемою, наведеної на рисунку 3.11.

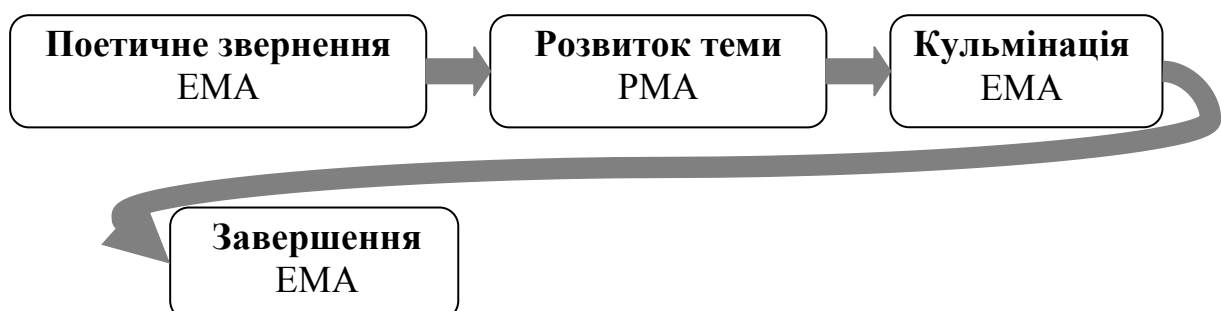


Рис. 3.11. Схематична репрезентація віршованого твору Дж. Г. Байрона “*Sun of the Sleepless! Melancholy Star!*”

Внаслідок того, що більшість віршованої спадщини поета становлять сонети та оди, що мають специфічну композицію, і які не підлягають аналізу у нашій дисертаційній роботі, серед розглянутих ста п'ятидесяти п'яти віршованих творів Дж.Кітса для аналізу було відібрано лише п'ятдесят вісім. Ліричні твори мають чітку композицію, де строфи містять від чотирьох до десяти рядків, а перехід від однієї строфи до іншої у 67% випадків здійснюється на межі різних мовленнєвих актів. Обсяг віршованих творів поета для адекватності аналізу також, як і у Дж. Г. Байрона та В. Вордсворта, був обмежений вісімнадцятьма строфами.

Пейзажна лірика поета, за об'єктами опису, може бути розподілена за схемою, наведеною на рисунку 3.12.

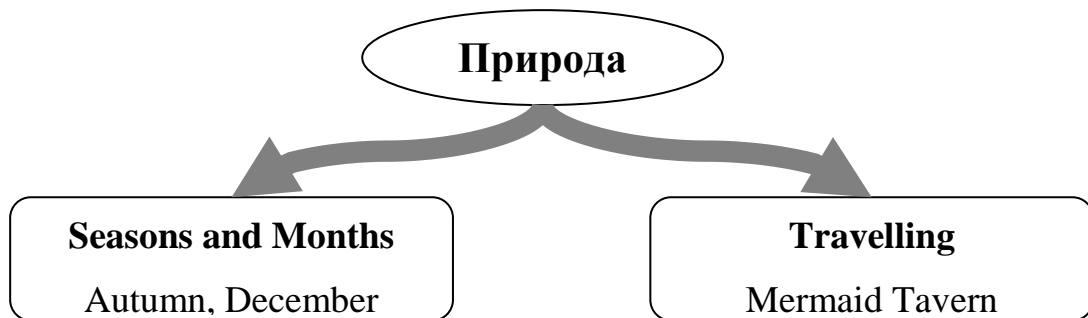


Рисунок 3.12. Схематична репрезентація тематичного розподілу пейзажної лірики Дж. Кітса

Отже, маємо лише два напрями пейзажної лірики, які повністю співпадають з напрямками, що представлені у творчості попереднього поета. Також, як і у В.Вордсворта, віршовані твори цих тематик мають подібну структуру, наведену на рисунку 3.13.

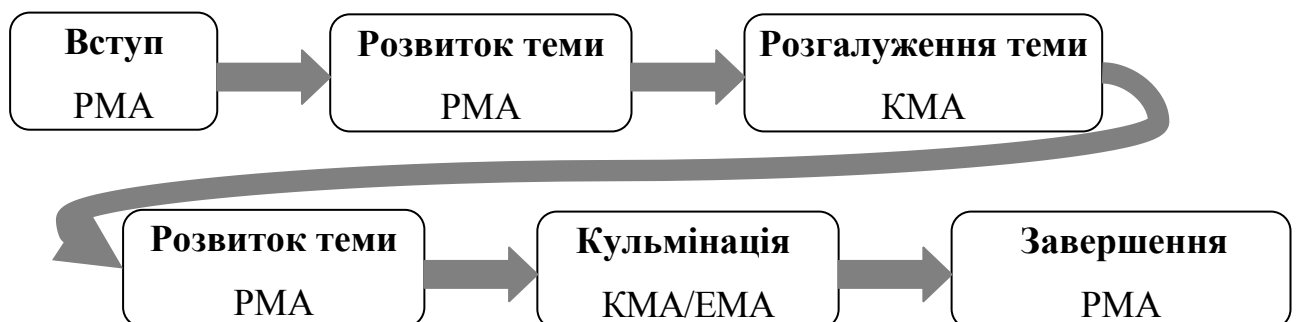


Рисунок 3.13. Схематична репрезентація віршованих творів В. Вордсворта

Тема “*Minerals*” є ще одним напрямом пейзажної лірики Дж. Г. Байрона. До цієї групи відноситься віршований твір “*The Cornelian*”, який займає важливе значення у творчості поета, адже, як відомо, сердолик був його амулетом. Отже, у якості прикладу розглянемо цей вірш: “*1.No specious splendour of this stone// Endears it to my memory ever;// With lustre only once it shone,// And blushes modest as the giver.//2. Some, who can sneer at friendship's ties,//Have, for my weakness, oft reprov'd me;// Yet still the simple gift I prize,// For I am sure, the giver lov'd me.//3. He offer'd it with downcast look,// As fearful that I might refuse it;// I told him, when the gift I took,// My only fear should be, to lose it.//4.This pledge attentively I view'd,// And sparkling as I held it near,// Methought one drop the stone bedew'd,// And, ever since, I've lov'd a tear.//5. Still, to adorn his humble youth,// Nor wealth nor birth their treasures yield;// But he, who seeks the flowers of truth,// Must quit the garden, for the field.//6.'Tis not the plant uprear'd in sloth,// Which beauty shews, and sheds perfume;// The flowers, which yield the most of both,// In Nature's wild luxuriance bloom.//7. Had Fortune aided Nature's care,// For once forgetting to be blind,// His would have been an ample share,// If well proportioned to his mind//8.But had the Goddess clearly seen,// His form had fix'd her fickle breast;// Her countless hoards would his have been,// And none remain'd to give the rest*” [250].

Композиційно твір складається з восьми катренів. Протягом вірша здійснюється опис каменю та почуття до того, хто його подарував, у вигляді РМА. На початку віршованого твору, який ми назвали “вступом”, поет розповідає про вигляд каменю. У наступному катрені, який належить до “розвитку теми”, поет розповідає, за що він полюбляє цей камінь. У третій строфі здійснено розгалуження теми, де поет переходить до спогадів про того, хто подарував йому цей камінь. У наступному розвитку теми у п’ятому катрені поет переходить до зображення людини, яка подарувала йому цей камінь. Кульмінацією є сьома строфа, де поет звертається до вищих сил – Природи та Долі. Остання строфа становить завершення вірша.

Схематичну репрезентацію пейзажної лірики “*Minerals*” наведено на рисунку 3.14.

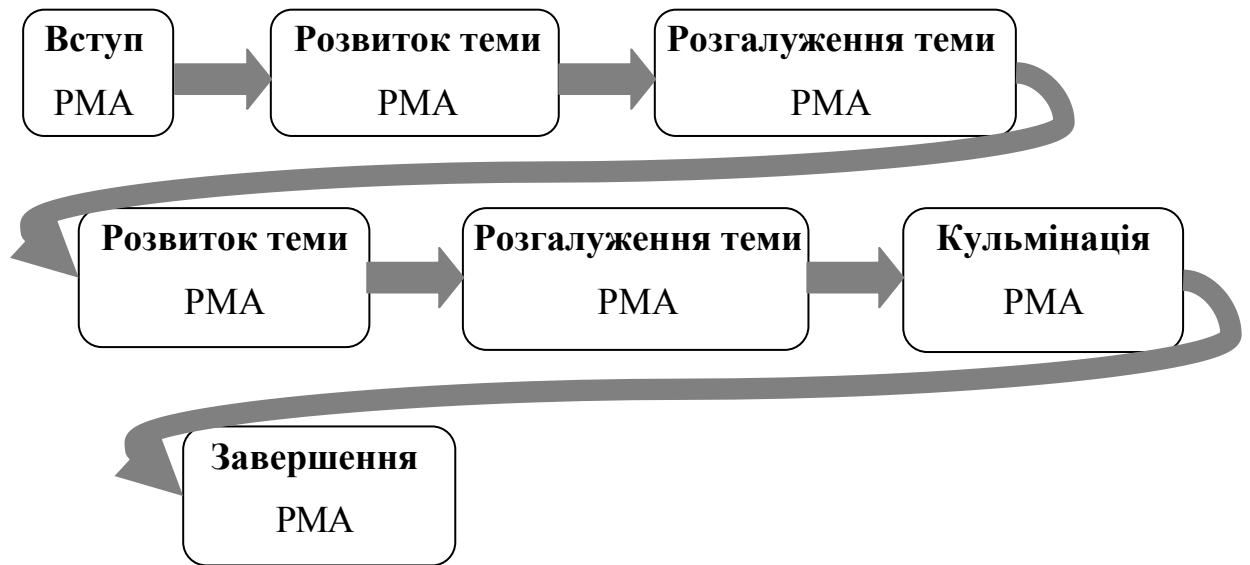


Рисунок 3.14. Схематична репрезентація тематичного напрямку пейзажної лірики “*Minerals*”

Ситуація, що виникає під час спостереження змін пор року (тематичний напрям) “*Seasons and Months*”, представлена кількома віршованими творами В. Вордсворта та П. Б. Шеллі. Доцільним вважаємо паралельний аналіз композиції та архітектоніки віршованих творів В. Вордсворта “*Written in March*” і П.Б. Шеллі “*Summer and Winter*” із залученням лексичних елементів.

Віршований твір В. Вордсворта “*Written in March*” складається з двох строф по десять рядків. Кожна зі строф відображує певний стан речей у сучасний або минулий час. У першій строфі через РМА поет малює картину пробудження весни: “*The Cock is crowing, // The stream is flowing, // The small birds twitter, // The lake doth glitter, // The green field sleeps in the sun...*” [265]. Наприкінці строфи ужито ЕМА (ПЗ), що виражає захоплення навколишньою природою: “*There are forty feeding like one!*” [там само]. Другу строфу присвячено порівнянню теперішнього стану речей з минулим – за допомогою РМА автор малює поступовий відхід зими, що також завершений тріумфом весни та виражений через ЕМА (ПЗ): “*The rain is over and gone!*” [там само].

Лексичну схему згаданого вище віршованого твору наведено на рисунку

3.15.

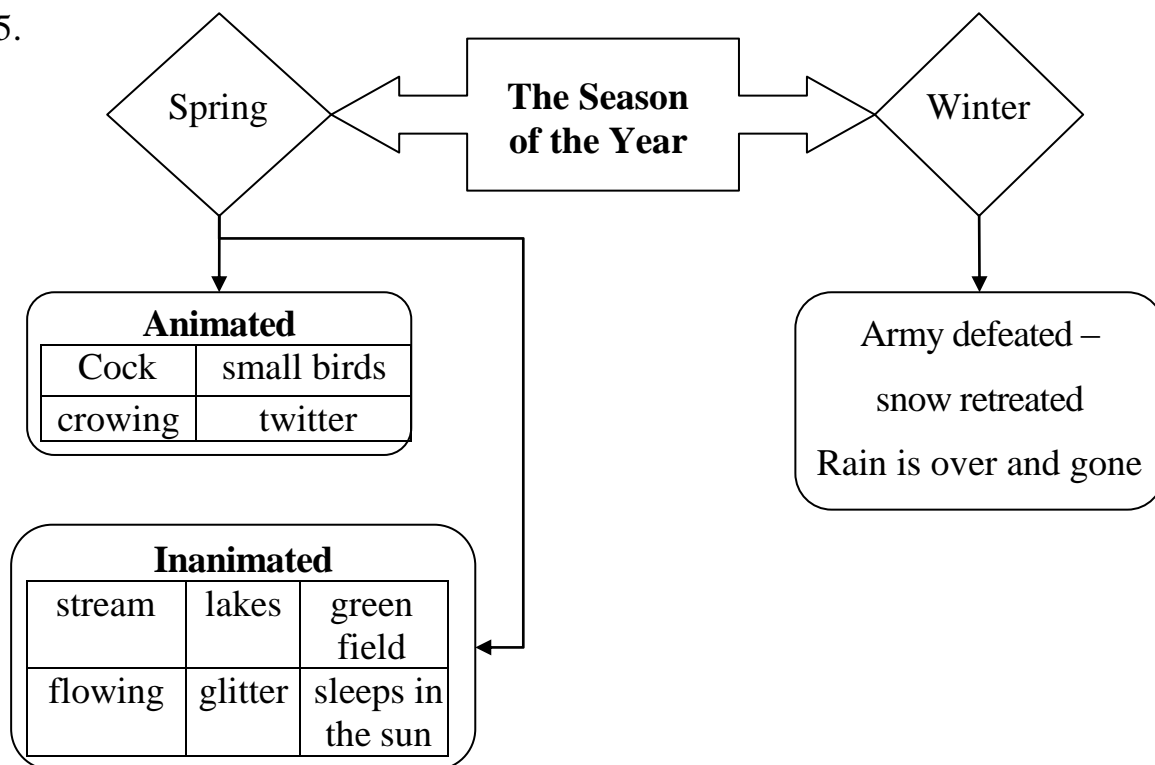
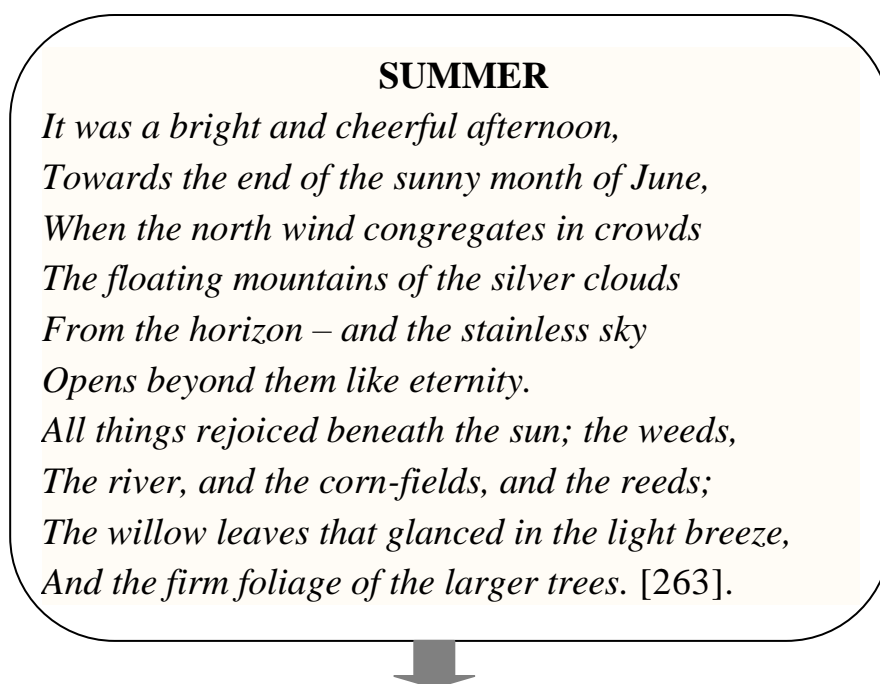


Рисунок 3.15. Лексична схема віршованого твору В. Вордсворта “Written in March”

Віршований твір П.Б. Шеллі “*Summer and Winter*” за архітектонікою подібний до розглянутого вище твору. Зображення двох протилежних пір року подаємо на схемі (див. рис. 3.16).



WINTER

*It was a winter such as when birds die
In the deep forests; and the fishes lie
Stiffened in the translucent ice, which makes
Even the mud and slime of the warm lakes
A wrinkled clod as hard as brick; and when,
Among their children, comfortable men
Gather about great fires, and yet feel cold:
Alas, then, for the homeless beggar old! [там само].*

Рисунок 3.16. Схема тематико-композиційного розподілу у віршованому творі П. Б. Шеллі “Summer and Winter”

Композиційна структура цього віршованого твору неоднорідна. Перша строфа складається з десяти, а друга – з восьми рядків. Переломлення композиції здійснюється на межі двох строф під час зміни МА.

Мовленнєві акти протягом вірша не чергуються, лише наприкінці вірша вжито ЕМА, що виражає співчуття до безпритульних людей. Зміна настрою досягається за рахунок лексики.

Перша строфа віршованого твору присвячена літній порі року та виконана в оптимістичних барвах. Навіть уведення північного вітру не змінює радісного, безтурботного настрою. Перша строфа за лексичним розподілом складається з трьох єдностей: *June Afternoon* (яскраві та бадьорі відтінки), *North Wind* (чарівність пейзажу), *Sun* (радощі навколишньої природи).

У другій строфі, разом зі зміною пори року, змінюється й настрій вірша. Поет використовує похмурі барви для зображення зими. Строфа побудована на контрасті між красою природи та тими явищами, що відбуваються з нею в цю пору року. Розподіл строфи здійснюється за чотирма включеннями: смерть (умирають птахи в густих лісах), застигання (холоне риба під напівпрозорим льодом), теплі озера та наприкінці вірша – безпритульні жебраки (одночасно збираються біля великих вогнищ та відчувають холод.

Згаданий вище віршований твір можливо співвіднести з віршованим твором В. Вордсворта “September”. В обох здійснюється протиставлення пір року (зима – літо; зима – весна). Для кожної пори року знаходяться свої барви, що передаються через РМА. Приємні “ознаки” літа та весни протиставляються “ознакам” зими. Для підкреслення контрасту між порами року, зображеними у вірші П. Б. Шеллі, як і для віршованого твору В. Вордсворта, було побудовано лексичну схему, у вигляді наведеному на рисунку 3.17.

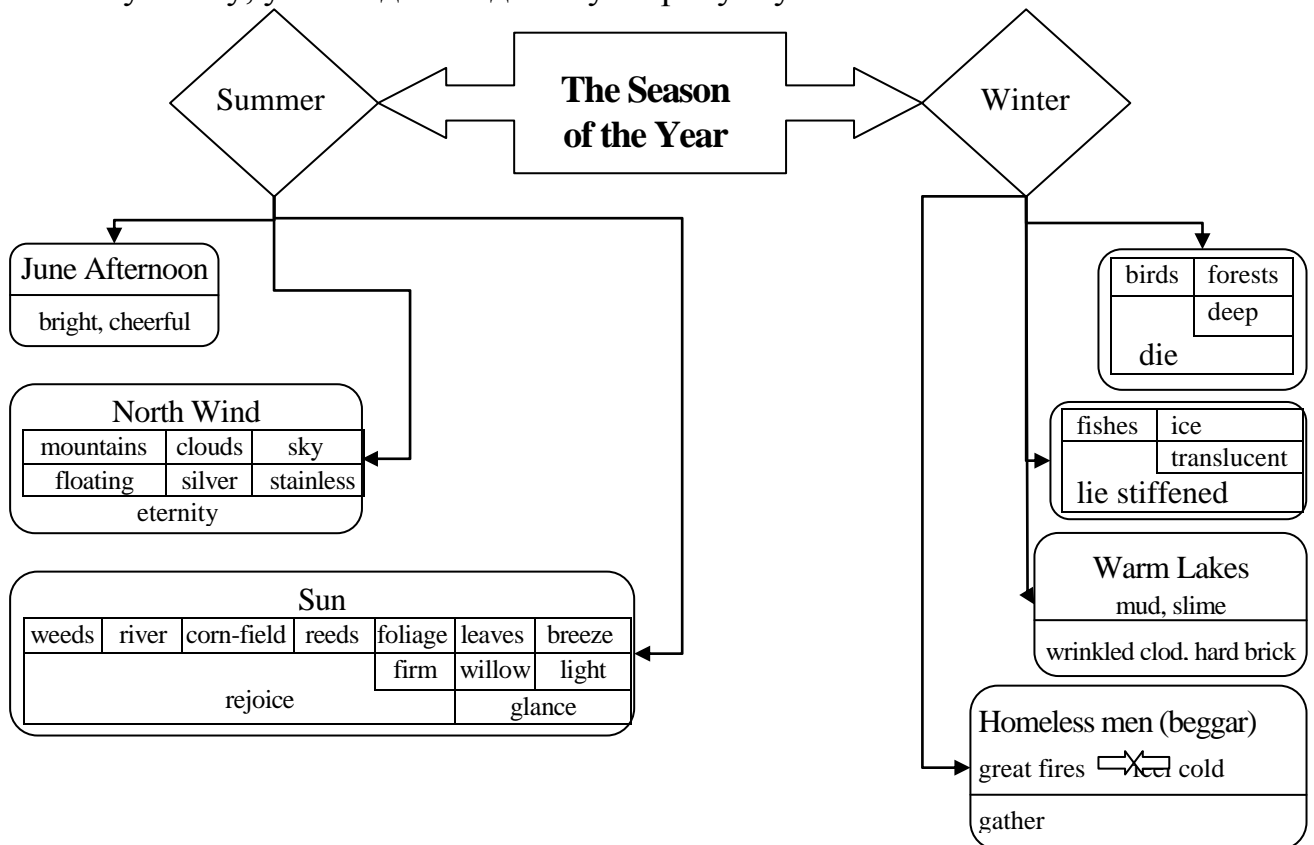


Рисунок 3.17. Лексична схема віршованого твору П. Б. Шеллі “Summer and Winter”

Композиційна побудова пейзажної лірики П. Б. Шеллі, яка вирізняється філософською глибиною та експресивною наповненістю, чітка. За своєю композицією ліричні вірші поета містять від семи до тридцяти п'яти рядків. Проте, за традицією, аналізу підлягатимуть лише ті твори, які мають не більше вісімнадцяти строф.

Кількісні характеристики вживання різних типів мовленнєвих актів у пейзажних віршованих творах П. Б. Шеллі такі:

- РМА починається 80% проаналізованих творів, у яких за допомогою цього акту поет знайомить читача з проблемою, що підлягає розгляду у вірші: *“It was a bright and cheerful afternoon,/ Towards the end of the sunny month of June...”* [263]; ЕМА (ПЗ) поет використовує на початку 20% віршів: *“Sweet star! Which gleaming o'er the darksome scene/ Through fleecy clouds of silvery radiance fleets”* [там само];
- у середині віршів поет перемежує ЕМА, ПЗ і КМА з РМА [там само];
- поет застосовує РМА наприкінці 46% віршованих творів: *“Thou chosen sister of the Spirit,/ That grazes on thee till in thee it pities...”* [там само]; у 30% випадків наприкінці вірша звучить експресивне висловлювання: *“Alas, then, for the homeless beggar old!”* [там само], і лише іноді вірші закінчуються ДМА(24%): *“Spirits from beyond the moon,/ Oh, refuse the boon!”* [там само].

На рисунку 3.18 наведено узагальнену схему пейзажної лірики П. Б. Шеллі.

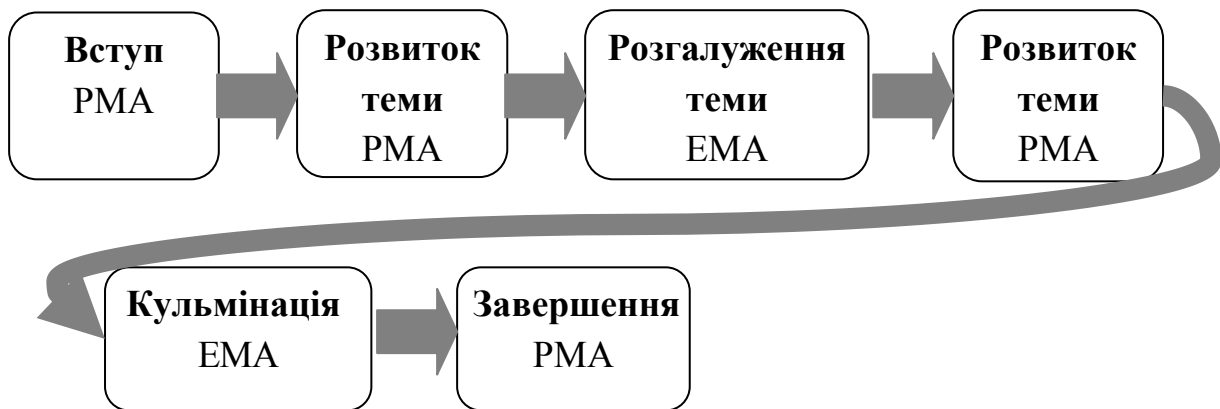


Рис. 3.18. Схематична репрезентація пейзажної лірики П. Б. Шеллі

Вище вказано, що побудова пейзажної лірики П. Б. Шеллі – класична, збігається з двома попередніми авторами й лише в єдиному, першому, блоці використовується “вступ” замість “поетичного звернення”.

У результаті розподілу пейзажних віршованих творів за тематикою було виділено певні варіанти схем цього напрямку. Зупинимося на деяких з них.

Отже, обраний на початку дослідження прототип композиції пейзажної лірики є класичним, стереотипним еталоном композиції романтичного пейзажного віршованого твору XIX століття, у той час як пейзажні віршовані твори інших представників XIX століття було побудовано за відмінною від еталону схемою.

Універсальний характер наведеної вище схеми конкретизований у певному контексті. Встановлено, що пейзажну лірику за тематикою розподілено на такі напрями: *Travelling, Seasons and Months, Luminaries, Natural Phenomena, Flora, Fauna, Minerals*. Кожен напрям лірики в кожного поета було складено в окрему схему, при зіставному аналізі яких було створено узагальнену схему пейзажної лірики, що має універсальний характер для поетів XIX століття.

Проведений аналіз віршованих творів Дж. Г. Байрона, В. Вордсворта, Дж. Кітса, П. Б. Шеллі дозволяє зробити висновок, що класична прототипна композиційна побудова англомовних віршованих творів епохи Романтизму поступово тане й переходить на новий спрощений ступінь. Зникають межі у композиційній побудові та архітектоніці різних типів лірики. Більш яскраво проступають ознаки індивідуально-авторського стилю поетів, що й буде досліджуватися в наступному розділі.

Також зазначимо, що в англомовному поетичному дискурсі XIX та XX століть існує тісний тематичний зв'язок, який не залежить від розбіжностей у композиційній побудові віршованих творів.

У результаті проведеного аналізу пейзажної лірики англійських поетів XIX століття було отримано узагальнений набір тематичних напрямів, що можуть бути представлені таким чином: *Travelling, Seasons and Months, Luminaries, Natural Phenomena, Flora and Fauna*.

Серед розглянутих віршованих творів англійських поетів XIX століття було виокремлено такі тематичні напрями пейзажної лірики (див. рис. 3.19).

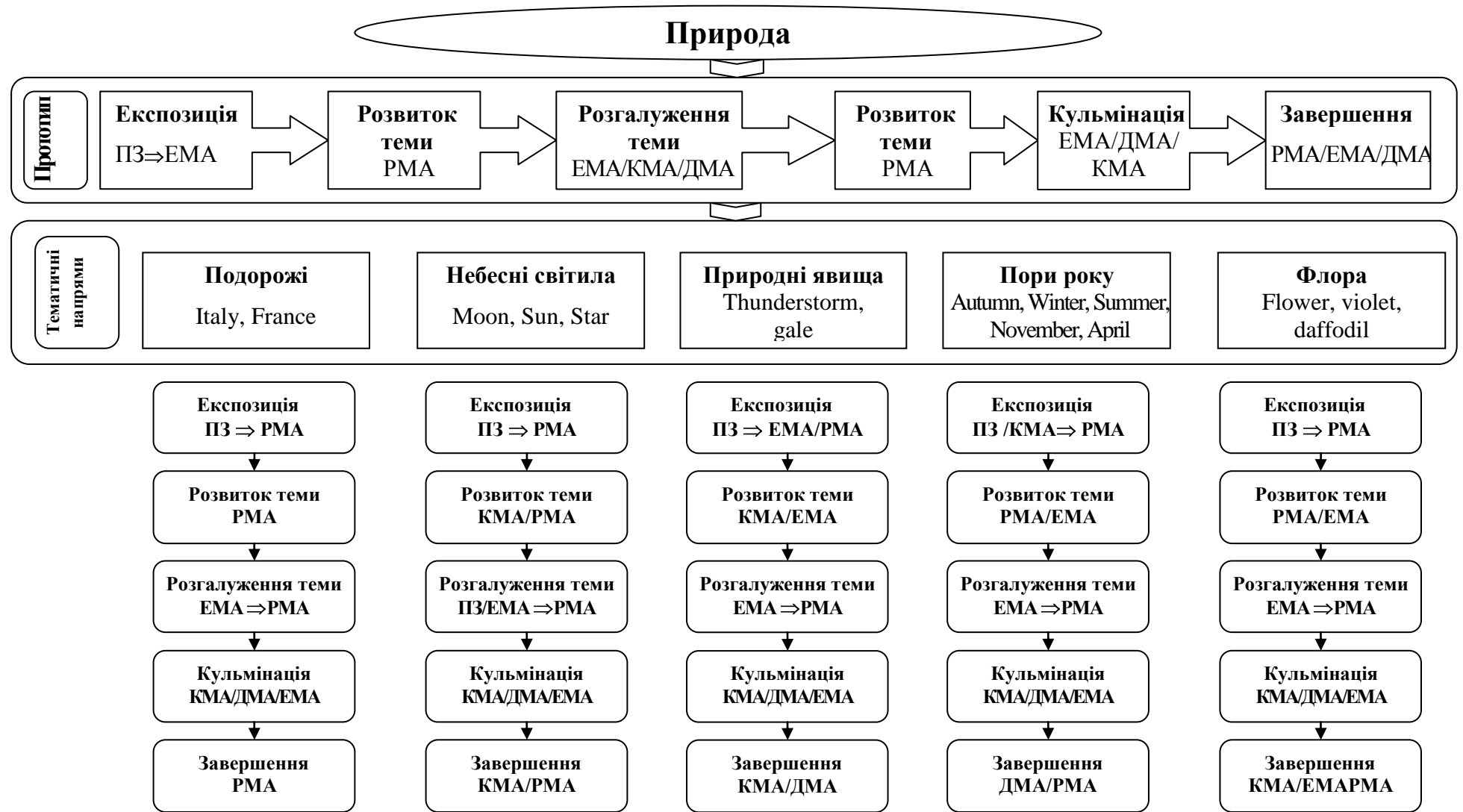


Рисунок 3.19. Тематико-композиційна схема пейзажної лірики англійських поетів XIX століття

Схему побудовано в результаті статистичного аналізу віршованих творів за їх тематичним розподілом, наведеним вище.

Мовленнєвий акт – той інструмент, за допомогою якого поети розкривають перед читачем свій внутрішній світ, діляться своїми особистими переживаннями, тому композиційна побудова віршованих творів залежить від чергування типів мовленнєвих актів, що вжиті в ній.

Від того, якою була мета використання пейзажу у віршованому творі, всуціль залежить його композиція, наприклад, у віршованому творі може просто описуватися певний пейзаж (місцевість, окрема квітка, листок, камінь, метелик, тварина тощо), пейзаж може слугувати фоном для розгортання інших, більш значущих, подій, а може бути використаний для незначного короткого опису місцевості у віршованому творі іншої тематичної групи, тобто грати другорядну роль.

Наслідування значно поширене в різних тематичних групах ліричних віршованих творів. Зокрема, воно притаманне й пейзажній ліриці. Наслідування досліджувалося за трьома напрямками: тематичним, лексичним і композиційним.

Наведені в попередній частині цього розділу приклади схем віршованих творів дають підстави для висновку, що прототипна схема побудови пейзажної лірики, обрана на початку дослідження, була правильною, адже зміни, які було внесено протягом дослідження, не мають значного впливу на узагальнену схему.

3.3. Дискурсивність американських ліричних віршованих творів XX століття

Пересиченість багатовіковою канонічністю композиційних форм та стилів, традиційністю тематики, сприяла розвитку новаторства у XX столітті. Увага поетів поступово переводилася зі спостереження за чіткістю рими, правильністю строфічного розподілу, розмаїттям та послідовністю вживаних мовленнєвих актів

на внутрішню форму віршованого твору – на граматичні та змістові зв'язки, на логіку розгортання поетичної думки, на ритм як послідовність руху останньої.

В американських віршованих творах цього періоду на перший план постає індивідуально-авторський стиль. Поезія характеризується багатоплановістю пошуків нових форм і стилів, тематичною різноманітністю. Отже, стає все важче говорити про цілісність композиційних форм чи загальні поетичні мотиви. Проте за суцільним наочним хаосом прихована власна гармонія та система. Зважаючи на це, при аналізі дискурсивності американських віршованих творів ХХ століття будемо приділяти більшу увагу внутрішній формі віршованого твору.

У нашому дослідженні аналіз проводиться на матеріалі віршованих творів таких американських поетес ХХ століття: М. Мур (двісті п'ятдесят шість творів), Е. Бішоп (сто сімдесят дев'ять творів) та Д. Леверт (шістсот двадцять сім творів). Відбір матеріалу було здійснено шляхом попереднього виокремлення віршованих творів відповідно до певних критеріїв: кількість строф не повинна перевищувати вісім, максимальний обсяг віршованого твору не більш ніж тридцять два рядки, які було створено у результаті попереднього аналізу англійської поезії ХІХ століття та для чистоти експерименту перенесено на американську поезію ХХ століття. Отже, у результаті цього відбору отримали таку кількість віршованих творів для подальшого аналізу: М. Мур – сто сімдесят сім, Е. Бішоп – сто тридцять п'ять, Д. Леверт – чотириста шість, що вже становить певну тенденцію до зменшення кількості прототипних композиційних форм віршованих творів порівняно з ХІХ століттям.

Дослідження індивідуально-авторських особливостей творчості цих авторів проводилося відповідно до трьох композиційних блоків, які було сформовано у результаті попереднього аналізу творчості поетес: 1) вірші з традиційною композиційною формою (віршовані твори написані в катренах); 2) віршовані твори з модифікованою композицією (вірші зі строфами менш ніж та понад чотири рядки, з плаваючими строфами, неримовані віршовані твори); 3) астрофічні вірші. Кількісні підрахунки щодо наведених вище композиційних блоків у творчості поетес представимо у вигляді таблиці 3.2.

Кількісні характеристики композиційної типології віршованих творів

М. Мур, Е. Бішоп та Д. Левертов

Поетеса	Композиційний тип:		
	вірші з традиційною композиційною формою	віршовані твори з модифікованою композицією	астрофічні вірші
М. Мур	34%	37%	29%
Е. Бішоп	21%	70%	9%
Д. Левертов		70%	30%

На підставі отриманих результатів аналізу віршованих творів цих поетес тематичну належність віршів не було взято до уваги. Американські віршовані твори ХХ століття за своєю тематикою належать до зображувальної лірики, зустрічаємо також описову та портретну лірику, проте виокремити тематичні напрями, які б базувалися на єдиній композиційній основі та архітектонічному наповненні на цьому матеріалі, не вдалося. Тому зосередимо аналіз американських віршованих творів ХХ століття на композиційних відмінностях.

Отже, виокремивши провідні критерії відбору матеріалу для аналізу та навівши статистичні його результати, переходимо до опису проведеного дослідження.

3.3.1. Віршовані твори американських поетів ХХ століття з традиційною композиційною формою

Віршовані твори М. Мур, написані в катренах, становлять 34% від загального обсягу проаналізованих віршів поетеси. Поезія цього типу відрізняється чіткістю композиційної побудови, римуванням та вживанням різних типів мовленнєвих актів на межах строф. Композиція віршів наближена до згаданої в другому розділі “згорнутої” композиційної форми. Серед віршованих

творів цієї групи можливо виділити вірші, де мовленнєві акти відіграють провідну роль у композиційній побудові та вірші, де роль мовленнєвих актів – другорядна.

Прикладом традиційної композиційної побудови віршованих творів першої групи є вірш М. Мур “*Isaiah, Jeremiah, Ezekiel, Daniel*”, який належить до громадянської тематики:

What is war

For;

Is it not a sore

On this life's body?

Yes? Although

So

Long as men will go

To battle fighting

With gun-shot,

What

Argument will not

Fail of a hearing! [260].

Віршований твір складається з трьох римованих катренів, у кожному з яких у другій строфі використовується ехо-рима. Протягом вірша поетеса намагається донести до читача своє розуміння призначення війни.

На початку вірша застосовується КМА “*What is war // For; // Is it not a sore // On this life's body?*” [там само], автор розмірковує над поставленим питанням, ставлячи нові й нові питання в намаганні знайти відповідь.

У другому катрені починаються роздуми поетеси, що виражено через уживання КМА “*Yes?...*” [там само]. У третьому катрені, через уживання ЕМА, поетеса висловлює своє обурення нескінченною війною “*What // Argument will not // Fail of a hearing!*” [там само].

Зважаючи на те, що поетеса використовує “enjambment”, можливо припустити намагання авторки звернути увагу читача на слова: *for, so, what*.

Цей віршований твір є показовим прикладом узагальненої схеми традиційного типу композиції віршів поетеси (див. рис. 3.20).

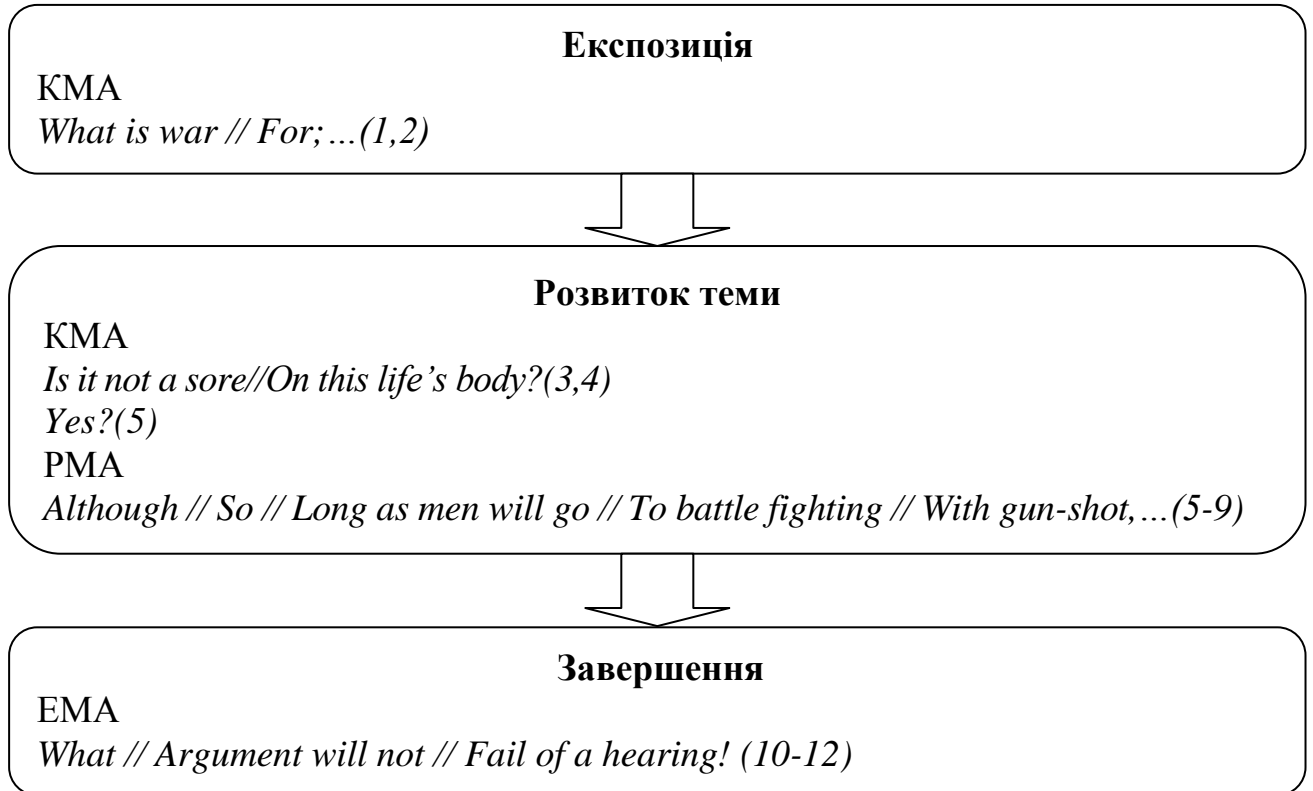


Рис. 3.20. Схематична репрезентація композиції віршованого твору М. Мур “Isaiah, Jeremiah, Ezekiel, Daniel”

Віршований твір поетеси “*Sojourn on the Whale*” є прикладом другої групи віршів з традиційною композиційною побудовою, яка вирізняється постійністю вживання репрезентативного мовленнєвого акту та описовим характером викладу. Цементуючою основою строфи в цьому випадку є рима в першій та останній строфах:

*“Trying to open locked doors with a sword, threading
the points of needles, planting shade trees
upside down; swallowed by the opaqueness of one whom the seas
love better than they love you, Ireland—*

you have lived and lived on every kind of shortage.

*You have been compelled by hags to spin
gold thread from straw and have heard men say:
"There is a feminine temperament in direct contrast to ours,*

*which makes her do these things. Circumscribed by a
heritage of blindness and native
incompetence, she will become wise and will be forced to give in.
Compelled by experience, she will turn back;*

*water seeks its own level";
and you have smiled. "Water in motion is far
from level." You have seen it, when obstacles happened to bar
the path, rise automatically." [260].*

Цей віршований твір складається з чотирьох катренів, де другий та третій рядки римуються в першому та останньому катрені. У вірші продовжується морська тема письменниці. Поетеса веде розповідь через РМА. Завдяки відмові від великих літер наочно вгадується початок та кінець речень. Уведення прямої мови так само наочно привертає увагу читача та вказує на розповідний характер вірша.

Віршований твір М. Мур "An Egyptian Pulled Glass Bottle in The Shape of a Fish" також належить до другої групи віршів поетеси:

*"Here we have thirst
and patience, from the first,
and art, as in a wave held up for us to see
in its essential perpendicularity;*

*not brittle but
intense - the spectrum, that
spectacular and nimble animal the fish,
whose scales turn aside the sun's sword by their polish." [260].*

За своєю композицією віршований твір поділений на два скріплені римою катрени. Провідний мовленнєвий акт цього віршованого твору – репрезентативний, через який М. Мур передає свої враження від побаченої в музеї єгипетської скляної пляшки у вигляді риби. Однак, зважаючи на те, що до формальних мовленнєвих засобів, які забезпечують сприйняття віршованого тексту читачем та відображають поняття дискурсивності віршованого тексту, належать не тільки мовленнєві акти, але й пунктуаційні засоби та символи, показовими є відмова від великих літер на початку рядків, яка підкреслює описовий характер віршованого твору поетеси та незмінність теми протягом вірша, а також використання крапки з комою, яка знаходиться на межі двох строф.

Композиційна побудова цього віршованого твору незчленована і не підпадає під узагальнену схему по групі. Твір було наведено як виняток із загального типажу групи віршів з традиційною композицією другого типу.

Отже, віршовані твори поетеси цієї групи лише деякими деталями відрізняються від віршів англійських поетів попереднього століття. “Скорочена” схема композиції традиційних віршів вказує на часткове збереження традицій композиційної побудови віршованих творів цієї групи.

3.3.2. Віршовані твори американських поетів ХХ століття з модифікованою композиційною формою

За результатами кількісних підрахунків з’ясовано, що віршовані твори Е. Бішоп, написані в катренах, складають 21% від загального обсягу проаналізованих віршів поетеси. Поезія цього типу вирізняється чіткістю композиційної побудови, римуванням та вживанням різних типів мовленнєвих актів на межах строф. Композиція цих віршованих творів поетеси наближена до згаданої у другому розділі роботи “згорнутої” композиційної форми.

“Катренний” напрям композиції представимо на прикладі віршованого твору Е. Бішоп *“The Armadillo”*:

*“This is the time of year
when almost every night
the frail, illegal fire balloons appear.
Climbing the mountain height,*

*rising toward a saint
still honored in these parts,
the paper chambers flush and fill with light
that comes and goes, like hearts.*

*Once up against the sky it's hard
to tell them from the stars --
planets, that is -- the tinted ones:
Venus going down, or Mars,*

*or the pale green one. With a wind,
they flare and falter, wobble and toss;
but if it's still they steer between
the kite sticks of the Southern Cross,*

*receding, dwindling, solemnly
and steadily forsaking us,
or, in the downdraft from a peak,
suddenly turning dangerous.*

*Last night another big one fell.
It splattered like an egg of fire
against the cliff behind the house.
The flame ran down. We saw the pair*

*of owls who nest there flying up
and up, their whirling black-and-white
stained bright pink underneath, until
they shrieked up out of sight.*

*The ancient owls' nest must have burned.
Hastily, all alone,
a glistening armadillo left the scene,
rose-flecked, head down, tail down,*

*and then a baby rabbit jumped out,
short-eared, to our surprise.
So soft! -- a handful of intangible ash
with fixed, ignited eyes.*

*Too pretty, dreamlike mimicry!
O falling fire and piercing cry
and panic, and a weak mailed fist
clenched ignorant against the sky!” [248].*

Цей віршований твір, що складається з десяти катренів, присвячено карнавалу Святого Джона в Ріо-де-Жанейро. У цей час люди традиційно запускають вогняні кульки, які потім розриваються. Е. Бішоп наголошує на небезпеці такої забави для живої природи.

Зважаючи на те, що більша частина задуму віршованого твору передається через РМА, що зводить нанівець формування зовнішньої композиції віршованого твору, звернемося до його внутрішньої форми.

Експозиція цього віршованого твору створюється через РМА, за допомогою вживання якого поетеса знайомить читача з часом події. Останній рядок першого катрена та наступні чотири строфи вірша присвячено розвитку теми, де шляхом використання РМА авторка передає свої враження від згаданої вище традиції. Шоста строфа є кульмінацією віршованого твору, тим переломним моментом, що, як було зазначено вище, притаманний віршованим творам поетеси. Через РМА Е. Бішоп залишає читача в передчутті гнітючих наслідків використання вогняних кульок на карнавалі. Наступні дві строфи віршованого твору присвячено опису цих наслідків. В останніх двох рядках передостанньої строфи поетеса привертає увагу читача до результату карнавальної ходи, використовуючи ЕМА. Останній, виділений курсивом, катрен вірша – післямова, де поетеса також через ЕМА наголошує на тому, що люди за своєю забавою не в змозі помітити, яку вона приносить біль.

Отже, цей віршований твір, як і всі твори цієї групи, має відмінність у своїй композиційній структурі від віршів М. Мур. У композиції віршованих творів Е. Бішоп присутній такий елемент, як кульмінація, що вводиться через РМА. Узагальнена послідовність композиційних елементів віршованих творів поетеси цієї групи виглядає таким чином: *експозиція → розвиток теми → кульмінація → розвиток теми → завершення*. Композиція проаналізованого віршованого твору практично повністю підпадає під узагальнену композиційну схему традиційної групи, проте відрізняється від неї єдиною рисою – наявністю післямови. Представимо композицію цієї групи віршованих творів на матеріалі цього твору у вигляді схеми на рисунку 3.21.

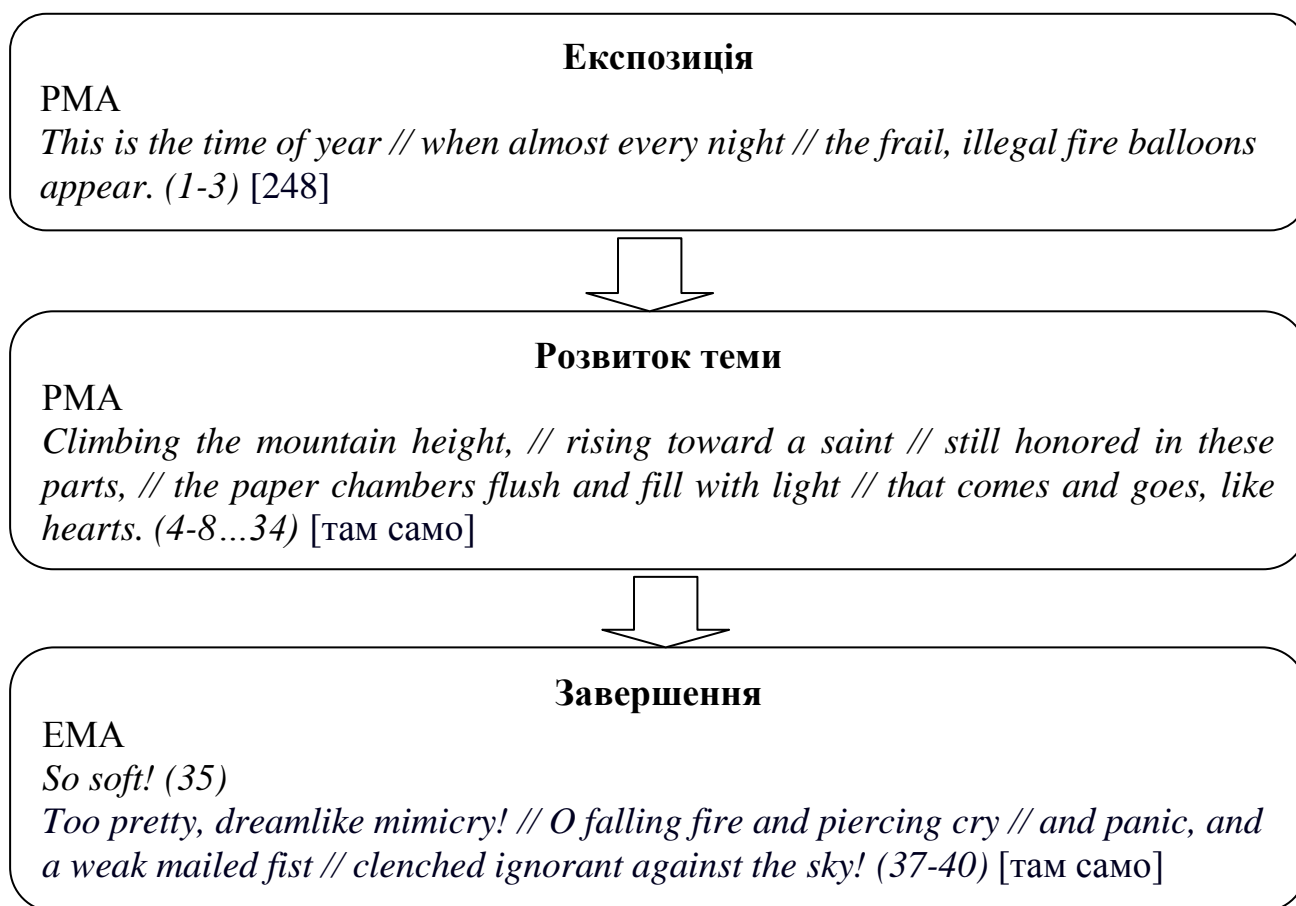


Рис. 3.21. Схематична репрезентація віршованого твору Е. Бішоп “The Armadillo”

Зауважимо, що, окрім традиційних “катренних” віршованих творів, у творчості Е. Бішоп є ті, що складені у строфах в чотири рядки без рими. Подібним віршованим творам властивий наочний розподіл на строфи, відсутність великих літер на початку рядків. У віршованих творах цієї підгрупи, також, як і в попередньому випадку, спостерігається переломний момент у композиції, який можливо побачити, лише ретельно розглянувши внутрішню форму віршованого твору.

Ліричні віршовані твори Е. Бішоп цієї групи, як і віршовані твори М. Мур, лише деякими деталями відрізняються від віршів англійських поетів попереднього століття. Проте від поезії М. Мур авторку відрізняє наявність деяких відмінних деталей – кульмінації, відмови від уживання великих літер на початку кожного рядка (великі літери вживаються лише на початку речень)

віршів традиційної композиції, наявність блоку наочних віршованих творів традиційного зразка без рими. Також слід указати на розгорнутість композиційної структури віршованих творів поетеси по відношенню до віршів М. Мур.

Віршовані твори модифікованої композиційної форми становлять більшість (37%) творів поетеси й розподіляються за зростанням використання на віршовані твори зі строфами, що містять понад 4 рядки – 19%, терцетні віршовані твори – 11% та вірші з плаваючими строфами – 7%.

Віршовані твори зі строфами, що містять понад чотири рядки, становлять значну частку поезії М. Мур, проте, зважаючи на встановлений раніше обсяг віршованих творів для аналізу, частка подібних віршів зменшується до 19% від загальної кількості проаналізованих творів цієї категорії.

Прикладом поезії цієї групи слугує філософський віршований твір М. Мур

“What are Years?”:

*“What is our innocence,
what is our guilt? All are
naked, none is safe. And whence
is courage: the unanswered question,
the resolute doubt,-
dumbly calling, deafly listening-that
in misfortune, even death,
entourages others
and in its defeat, stirs*

*the soul to be strong? He
sees deep and is glad, who
accedes to mortality
and in his imprisonment rises
upon himself as
the sea in a chasm, struggling to be
free and unable to be,*

*in its surrendering
finds its continuing.*

*So he who strongly feels,
behaves. The very bird,
grown taller as he sings, steels
his form straight up. Though he is captive,
his mighty singing
says, satisfaction is a lowly
thing, how pure a thing is joy.*

*This is mortality,
this is eternity.” [260].*

Філософська тематика цього вірша та тема природи синтезуються в єдине ціле, де поетеса використовує образ птаха як уособлення людини.

Віршований твір складається з трьох строф по дев'ять рядків. Відмова від великих літер на початку кожного рядка вказує на номінальний поділ на рядки задля того, щоб показати належність творів поетеси до віршованих. Рима, що слугує організаційним елементом віршованого твору, присутня лише в останніх двох рядках кожної строфи. На початку вірша, через КМА, поетеса ставить питання про те, у чому полягає невинність чи винуватість людини. Авторка вказує на те, що ніхто в нашому світі не є в безпеці. У наступних строфах поетеса розвиває порушену на початку тему безпеки шляхом РМА. Відповідь на запитання, поставлене в назві віршованого твору, з'являється в останніх двох рядках останньої строфи: “*This is mortality, / this is eternity*” (у тексті вірша підкреслено).

Композицію цього віршованого твору можливо представити у вигляді схеми на рисунку 3.22.



Рис. 3.22. Схематична репрезентація композиції віршованого твору М. Мур “What are Years?”

Другу композиційну групу становлять терцетні (11%) віршовані твори, серед яких можливо виділити два типи: вірші, де мовленнєві акти відіграють провідну роль у композиційній побудові, та вірші, де роль мовленнєвих актів – другорядна.

Серед віршованих творів першого типу превалує громадянська портретна тематика, що, як і в попередньому прикладі, тісно взаємодіє зі світом природи, наприклад, віршований твір М. Мур “*To a Strategist*” побудований саме на порівнянні єврея з хамелеоном:

*“You brilliant Jew,
You bright particular chameleon, you
Regild a shabby fence.*

*They understood
Your stripes and particolored mind, who could
Begrudge you prominence*

*And call you cold!
But when has prejudice been glad to hold
A lizard in its hand –*

*A subtle thing?
To sense fed on a fine imagining,
Sound sense is contraband.” [260].*

Віршований твір складається з чотирьох терцетів. Цей твір, також як і попередній, має номінальний розподіл на строфи, що вказує лише на належність твору до віршів, хоча його композиція скріплена також і римою: римуються рядки – 1:2; 4:5; 3:6; 7:8; 10:11; 9:12. Каркасом слугує чергування: *PMA* → *EMA* → *KMA* → *PMA*. Як уже було вказано раніше, поетеса порівнює поведінку єврея з поведінкою хамелеона, що можна наочно побачити через підкреслені фрази з тексту.

До терцетних віршованих творів без “мовленневоактового складника” належить вірш М. Мур “*A Talisman*”:

I

*Upon a splintered mast
Torn from the ship, and cast
Near her hull,*

II

*A stumbling shepherd found,
Embedded in the ground,
A sea gull*

III

*Of lapis lazuli:
A scarab of the sea,
With wings spread,*

IV

*Curling its coral feet,
Parting its beak to greet,
Men long dead.” [260].*

Віршований твір, як і попередній, складається з чотирьох терцетів, додатково виокремлених один від одного нумерацією. У вірші через *PMA* передається картина загиблого корабля з талісманом у вигляді чайки, що вітає померлих. Перший терцет є зображенням стану корабля, другий сповіщає про знахідку, третій є описом талісмана, а в четвертому з’ясовується призначення

цього талісмана. Схема римування подібна до вказаної в попередньому віршованому творі.

Третій напрям композиційного різновиду поезії М. Мур вирізняється “плаваючими” строфами. Подібні віршовані твори становлять меншість серед проаналізованих творів поетеси (7%). Яскравим прикладом цього напрямку є віршований твір “*Is your town Nineveh?*”, що, як і попередній, належить до громадянської лірики поетеси:

*“Why so desolate?
in phantasmagoria about fishes,
what disgusts you? Could
not all personal upheaval in
the name of freedom, be tabooed?*

*Is it Nineveh
and are you Jonah
in the sweltering east wind of your wishes?
I myself, have stood
there by the aquarium, looking
at the Statue of Liberty.” [260]*

Віршований твір складається з двох строф (перша строфа – п’ять рядків, друга – шість). У першій строфі віршобразовано роздуми про самотність та свободу, а в другій – здійснюється порівняння з давнім містом Ніневією та поведінкою в ньому пророка Іони. Усі ці образи виникають в уяві поетеси під впливом споглядання Статуї Свободи. Перша строфа віршованого твору починається потрійним КМА, на початку другої строфи також уживається КМА, а останні три рядки другої строфи є поясненням того, який об’єкт викликав подібні роздуми.

Отже, модифікована композиційна група віршованих творів американських поетес ХХ століття вирізняється наочним розподілом на строфи, відмовою від

великих літер, побудована на вживанні РМА та розподіляється на кілька підгруп (див. рис. 3.23).

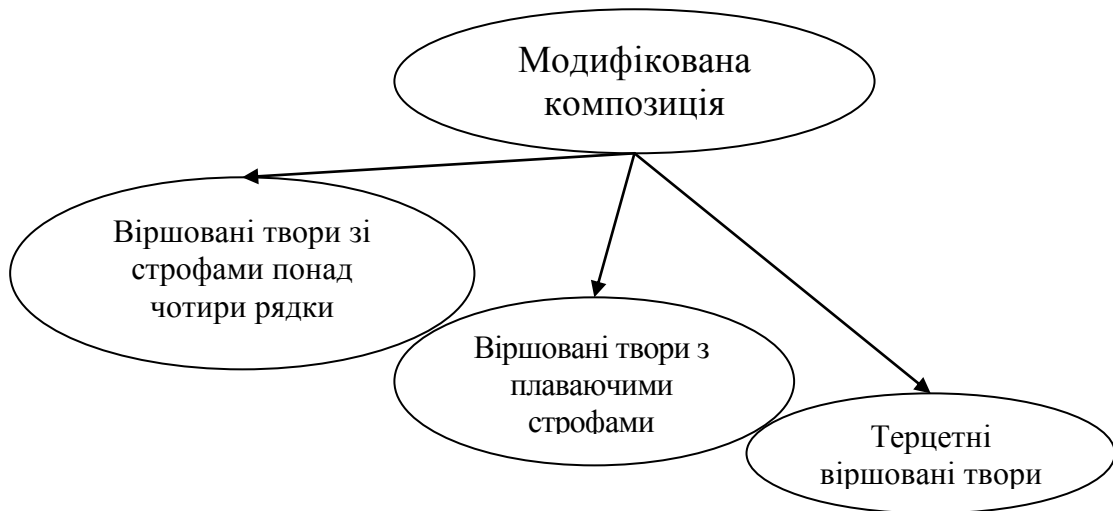


Рис. 3.23. Схема композиційного розподілу віршованих творів модифікованої композиції

Віршовані твори іншої американської поетеси ХХ століття Елізабет Бішоп цієї композиційної групи становлять більшість (70%) творів поетеси і розподіляються за зростанням використання на терцетні віршовані твори з плаваючими строфами та на вірші зі строфами, що містять понад чотири рядки.

Серед першої підгрупи творів особливо виділяються терцетні віршовані твори з плаваючими строфами, які вирізняються чіткими римами, наявністю ключових фраз та глибинною внутрішньою формою. Також додамо, що суто терцетних віршованих творів у Е. Бішоп немає, однак, зважаючи на це, через відмінності в засобах творення композиції, терцетні віршовані твори з плаваючими строфами було виокремлено у власну підгрупу.

Прикладом терцетної поезії з модифікованою формою композиції слугує філософський віршований твір “*One Art*”:

*“The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.*

*Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.*

*Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.*

*I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.*

*I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.*

*--Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (Write it!) like disaster.” [248].*

Віршований твір складається з шести строф, з яких перші п'ять є терцетами, а остання – катреном. Римування у вірші – наскрізне. У цьому вірші сповіщається про вміння втрачати. Протягом вірша вживаються РМА та ДМА, причому друге вживання ДМА не є композиційнобудівним елементом. У перших трьох строфах поступово розповідається про різні дрібні втрати в житті. Четверта строфа є переломною, де через ДМА поетеса переходить до опису більш великих утрат. В останній строфі сповіщається про втрату близької людини. Ключовими висловлюваннями цього віршованого твору є: “*Lose something every day*” та “*The art of losing isn't hard to master*” [там само], причому друге висловлювання є вкрай важливим, адже повторюється в тексті кілька разів. Те, що втрати не є

найжахливішими в житті, поетеса також підкреслює такими висловлюваннями: *their “loss is no disaster”, “None of these will bring disaster”, “it wasn't a disaster”* [там само]. Однак наприкінці віршованого твору поетеса все ж визнає єдину жахливу втрату, втрату близької людини, *“it may look like disaster”* [там само]. Слід також звернути увагу на риму *“master – disaster”*, яка ніби підсвідомо спонукає читача до подолання всіх небезпек. Згадана вище рима виконує також і цементувальну функцію в цьому віршованому творі.

Другою підгрупою модифікованої композиційної форми є віршовані твори, що мають понад чотири рядки. Також, як і в попередніх групах віршованих творів Е. Бішоп, вони вирізняються відмовою від уживання великих літер на початку рядків, наочною стрункістю композиції та глибиною внутрішньої форми.

Прикладом віршованих творів цієї категорії є вірш поетеси *“Argument”*:

*“Days that cannot bring you near
or will not,
Distance trying to appear
something more obstinate,
argue argue argue with me
endlessly
neither proving you less wanted nor less dear.*

*Distance: Remember all that land
beneath the plane;
that coastline
of dim beaches deep in sand
stretching indistinguishably
all the way,
all the way to where my reasons end?*

*Days: And think
of all those cluttered instruments,*

*one to a fact,
canceling each other's experience;
how they were
like some hideous calendar
"Compliments of Never & Forever, Inc."*

*The intimidating sound
of these voices
we must separately find
can and shall be vanquished:
Days and Distance disarrayed again
and gone
both for good and from the gentle battleground." [248].*

Цей віршований твір складається з чотирьох строф по вісім рядків кожна, римування досить умовне: у першій, другій та четвертій строфах присутня часткова рима, у третій строфі рима відсутня повністю, що створює деяку крихкість композиції. Ключовими словами в цьому віршованому творі є “*days*” та “*distance*”, що присутні в кожній строфі твору і також є цементувальним матеріалом композиції. У першій строфі здійснюється введення обох термінів, друга та третя строфи присвячені кожному з термінів окремо, остання строфа є площиною для їх з'єднання.

Віршований твір Е. Бішоп “*Five Flights Up*” є ще одним прикладом модифікованої композиційної форми підгрупи віршів з плаваючими строфами, що містять понад чотири рядки:

*“Still dark.
The unknown bird sits on his usual branch.
The little dog next door barks in his sleep
inquiringly, just once.
Perhaps in his sleep, too, the bird inquires
once or twice, quavering.*

*Questions--if that is what they are--
answered directly, simply,
by day itself.*

*Enormous morning, ponderous, meticulous;
gray light streaking each bare branch,
each single twig, along one side,
making another tree, of glassy veins...
The bird still sits there. Now he seems to yawn.*

*The little black dog runs in his yard.
His owner's voice arises, stern,
"You ought to be ashamed!"
What has he done?
He bounces cheerfully up and down;
he rushes in circles in the fallen leaves.*

*Obviously, he has no sense of shame.
He and the bird know everything is answered,
all taken care of,
no need to ask again.
Yesterday brought to today so lightly!
(A yesterday I find almost impossible to lift.)" [248].*

Цей віршований твір, як і попередній, складається з чотирьох строф, де перша строфа містить дев'ять рядків, друга – п'ять, а третя та четверта – по шість рядків. Вірш має одночасно репрезентативний та дієвий характер. Рима відсутня, на початку рядків, також, як і в усіх попередніх випадках, немає великих літер, які виокремлюють лише речення. Ці факти вказують на номінальний розподіл на строфи.

Вірш складено в оптимістичній палітрі. Провідними героями вірша є птах та собака. У першій строфі, через РМА, поетеса надає детальний опис вранішнього стану речей. Друга строфа містить перерахування та опис образу ранку. Надалі поетеса знов повертається до опису дій птаха та собаки. У третьому та четвертому рядках шляхом зміни РМА на ЕМА і КМА здійснюється переломлення композиції – саме та властивість, що є відмінною рисою поезії Елізабет Бішоп. Наступні строфи завершують зображення взаємодії собаки та птаха. На завершення поетеса знов використовує ЕМА з наступним уточненням.

Отже, модифікована композиційна група віршованих творів подібна до такої у творчості М. Мур та вирізняється наочним розподілом на строфи, відмовою від великих літер, побудована на вживанні РМА і розподіляється на кілька підгруп (див. рис. 3.24).

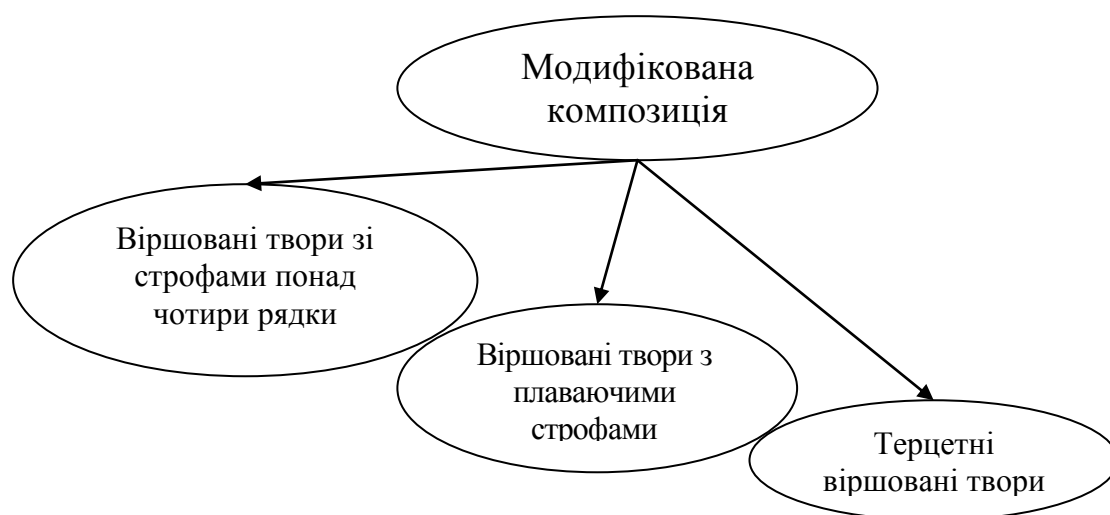


Рис. 3.24. Схема типологічного розподілу модифікованої композиції

Віршовані твори Д. Левертов, які належать до групи творів з модифікованою композиційною формою, становлять 70% від загальної кількості проаналізованих віршованих творів. Твори з плаваючими строфами є пріоритетним видом композиційного оформлення поезій Д. Левертов (80%) цієї групи. У результаті аналізу віршованих творів поетеси було виявлено, що віршовані твори поетеси не мають особливо виокремленої композиційної групи віршів з великою кількістю рядків у строфі, усі віршовані твори цієї категорії підпадають під групу творів з “плаваючими” строфами. Крім згаданої вище групи,

існує ще дві – терцетні віршовані твори та вірші з п'ятьма рядками у строфі, що разом становлять 20% від загальної кількості проаналізованих віршованих творів цієї категорії.

Прикладом віршованих творів поетеси першої групи слугує твір “*The Rainwalkers*”:

*“An old man whose black face
shines golden-brown as wet pebbles
under the streetlamp, is walking
two mongrel dogs of dis-
proportionate size, in the rain,
in the relaxed early-evening avenue.*

*The small sleek one wants to stop,
docile to the imploring soul of the trash basket,
but the young tall curly one
wants to walk on; the glistening sidewalk
entices him to arcane happenings.*

*Increasing rain. The old bareheaded man
smiles and grumbles to himself.
The lights change: the avenue's
endless nave echoes notes of
liturgical red. He drifts*

*between his dogs' desires.
The three of them are enveloped-
turning now to go crosstown – in their
sense of each other, of pleasure,
of weather, of corners,
of leisurely tensions between them*

and private silence.” [259].

Цей віршований твір складається з чотирьох строф з композиційним малюнком – 6:5:5:7 та повною відсутністю рими. Наявність великих літер, як і в усіх попередніх віршованих творах поетеси, відсутня, що загалом вказує на суто наочний поділ вірша на строфи та його репрезентативний характер.

Провідною темою цього віршованого твору поетеси є прогулянка під дощем. Перша строфа віршу слугує експозицією, де поетеса змальовує загальну картину для подальшого розгортання дії. У другій строфі віршованого твору тема отримує свій розвиток, через РМА Д. Левертов малює портрети характерів обох собак. Фраза *“Increasing rain”* [там само] є переломним елементом композиції, у якому поетеса переходить до зображення навколишнього оточення. На завершення віршу автор деякими штрихами накреслює подальший маршрут прогулянки. При розгортанні дії протягом віршованого твору поетеса користується лише РМА.

Отже, схематична репрезентація цього віршованого твору та всіх творів цієї підгрупи вирізняється лише відсутністю розмаїття мовленнєвих актів, однак має цілком традиційну структуру. Представимо композицію цього віршованого твору у вигляді схеми на рисунку 3.25.

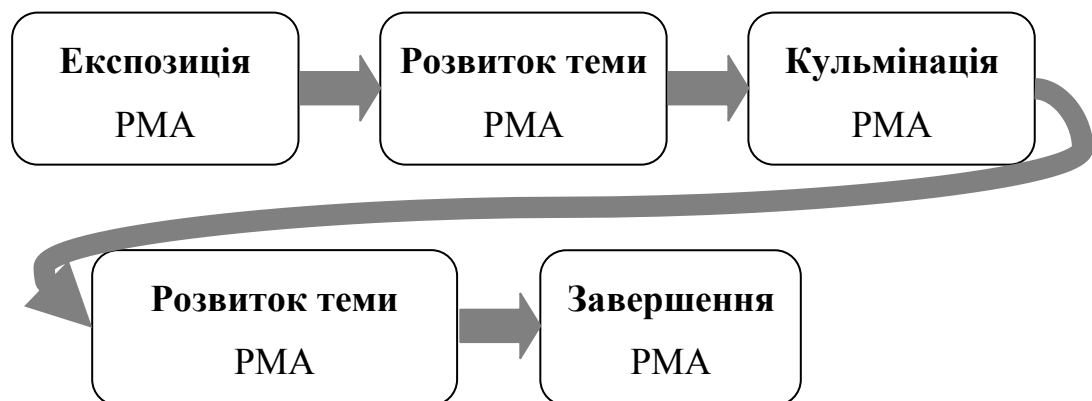


Рис. 3.25. Схематична репрезентація композиції віршованого твору Д. Левертов *“The Rainwalkers”*

Зазначимо, що деякі віршовані твори поетеси з плаваючими строфами можуть бути об’єднані за тематикою, як, наприклад, віршовані твори *“In Mind”* та

“*When We Look Up*”. Розглянемо вірші поступово порівняно один до одного. Звернемо свою увагу на віршований твір “*In Mind*”:

*“There's in my mind a woman
of innocence, unadorned but*

*fair-featured and smelling of
apples or grass. She wears*

*a utopian smock or shift, her hair
is light brown and smooth, and she*

*is kind and very clean without
ostentation –*

*but she has
no imagination*

*And there's a
turbulent moon-ridden girl*

*or old woman, or both,
dressed in opals and rags, feathers*

*and torn taffeta,
who knows strange songs*

but she is not kind.” [259].

Аналізований віршований твір складається з дев’яти строф, де перші вісім містять по два рядки, а остання – один. Римування відсутнє, однак поділ на строфи не випадковий. Віршований твір присвячено жінкам.

У першій частині вірша йдеться про дівчину, через РМА поетеса зображує красиву та добру дівчину, однак у п'ятій строфі дізнаємося, що вона не має уяви. Шоста, сьома та восьма строфи присвячені літній жінці, однак вона, як ми дізнаємося в останній строфі, не добра. Отже, композиція цього віршованого твору побудована на протиставленні двох жінок з переломними моментами в п'ятій та останній строфах.

Продовження міркувань над цією темою здійснюється у віршованому творі “*When We Look Up*”:

*“He had not looked,
pitiful man whom none
pity, whom all
must pity if they look
into their own face (given
only by glass, steel, water
barely known all
who look up
to see – how many
faces? How many
seen in a lifetime? (Not those that flash by, but those
into which the gaze wanders
and is lost
and returns to tell
Here is a mystery,
a person, an
other, an I?” [259].*

Віршований твір складається з восьми строф, де перша, друга, четверта, шоста, сьома та восьма строфи містять два рядки, третя – чотири, а п'ята – з один. У цьому вірші спостереження ведеться від чоловічої особи. Поетеса перемежує протягом твору РМА і КМА. Ключовою фразою вірша є така: “*How many seen in a lifetime?*”. На відміну від попереднього віршованого твору, особа, про яку йдеться

у віршованому творі, не згадується, проте спостереження чоловіка вказують, що це жінка.

Терцетні віршовані твори Д. Левертов вирізняються також, як і вірші попередньої підгрупи, наочним розподілом на строфи без рими. Яскравим прикладом цієї підгрупи є віршований твір “*Losing Track*”:

“Long after you have swung back

away from me

I think you are still with me:

you come in close to the shore

on the tide and nudge me awake the way

a boat adrift nudges the pier:

am I a pier

half-in half-out of the water?

and in the pleasure of that communion

I lose track

the moon I watch goes down, the

tide swings you away before

I know I'm

alone again long since,

mud sucking at gray and black

timbers of me,

a light growth of green dreams drying.” [259].

Композиція аналізованого віршованого твору за обсягом складається з шести потрійних строф. У творі порушено тему втраченого шляху. Розповідь ведеться через РМА. У вірші вербалізується тема втраченого шляху та самотності.

Перші дві строфи та початок третьої присвячено зображенню обставин, що призвели до втрати шляху, а в останніх двох рядках третьої строфи мовленнєвий акт змінюється на КМА, через який поетеса доводить до читача думки човна. У четвертій строфі звучить ключова фраза вірша “*I lose track*” [там само], яка є відправною точкою переломлення композиції. У наступних рядках, використовуючи РМА, поетеса знов вдається до опису тяжкого становища того, хто втратив шлях у воді. На завершення вірша звучить мотив відчаю та безмежної самотності.

Розвиток подій у цьому віршованому творі можливо представити у вигляді схеми на рисунку 3.26.



Рис. 3.26. Схема розвитку тематики у віршованому творі Д. Левертов “*Losing Track*”

Третій підтип композиції віршованих творів поетеси – вірші з п’ятьма рядками у строфі, що також належать до групи творів з модифікованою композиційною формою. Ці віршовані твори, як і попередні, практично не мають рими (трапляються лише поодинокі римовані рядки), строфи побудовані відповідно до початку та кінця речень, що вказує на досить умовне членування на строфи, однак трапляються й віршовані твори – як виняток, наприклад, віршований твір “*Sleeping On The Ceiling*”:

“It is so peaceful on the ceiling!

It is the Place de la Concorde.

The little crystal chandelier

is off, the fountain is in the dark.

Not a soul is in the park.

*Below, where the wallpaper is peeling,
the Jardin des Plantes has locked its gates.
Those photographs are animals.
The mighty flowers and foliage rustle;
under the leaves the insects tunnel.*

*We must go under the wallpaper
to meet the insect-gliadiator,
to battle with a net and trident,
and leave the fountain and the square.
But oh, that we could sleep up there....” [259].*

Цей віршований твір складається з трьох строф по п'ять рядків. Уява поетеси запрошує читача до сну на стелі. На відміну від попереднього вірша, твір починається з ЕМА, що виражає захоплення сном на стелі. Наступні рядки першої строфи та друга строфа присвячені опису переваг такого сну, що здійснюється через РМА. На початку третьої строфи поетеса навіть запрошує зазирнути за шпалери у світ природи. В останньому рядку автор жалкує про те, що спати на стелі неможливо.

На завершення слід підсумувати, що модифікована композиційна група віршованих творів Д. Левертов, також як і попередніх поетес, вирізняється наочним розподілом на строфи, відмовою від великих літер, містить у своїй структурі різноманітні мовленнєві акти та розподіляється на кілька підгруп: віршовані твори зі строфами в п'ять рядків, віршовані твори з плаваючими строфами, терцетні віршовані твори.

3.3.3. Віршовані твори астрофічної композиційної групи

Віршовані твори астрофічної композиційної групи становлять меншість (29%) серед віршів М. Мур, побудовані на РМА та у своїй більшості не мають

рими. У якості прикладу наведемо віршований твір “*The Past is the Present*”, де поетеса сама говорить про неримовані віршовані твори.

Цей віршований твір складається з дев’яти рядків. Римування у вірші відсутнє. Через РМА поетеса переказує читачеві свої роздуми про те, чому римовані віршовані твори вийшли з моди:

*"If external action is effete
and rhyme is outmoded,
shall revert to you,
Habakkuk, as when in a Bible class
the teacher was speaking of unrhymed verse.
He said - and I think I repeat his exact words –
"Hebrew poetry is prose
with a sort of heightened consciousness." Ecstasy affords
the occasion and expediency determines the form"*[260].

Згаданий вище віршований твір має лише одну структуротвірну ознаку – виокремлення лапками важливої фрази у сьомому та восьмому рядках: “*Hebrew poetry is prose // with a sort of heightened consciousness.*” [там само].

Ознакою віршованих творів цієї групи й аналізованого вірша зокрема є те, що вони містять цитування, що наочно показано в наведеному вище випадку.

Астрофічна композиційна форма складає 30% від загальної кількості проаналізованих віршованих творів Д. Левертов. Єдиною ознакою віршованості творів поетеси цього типу, як і творів Елізабет Бішоп, є те, що вони подані в рядках. Усі інші ознаки, такі як рима, уживання великих літер на початку строф, чергування різних типів мовленнєвих актів, термінологічний каркас, відсутні в цій групі віршів.

У якості прикладу наведемо астрофічний віршований твір поетеси “*The Springtime*”.

Твір складається з двадцяти рядків. Провідною темою вірша є весняна пора року. Д. Левертов, шляхом використання РМА у віршованому творі, зображує тваринний світ та природу, що поступово пробуджується від зимової сплячки:

“The red eyes of rabbits // aren't sad. No one passes // the sad golden village in a barge // any more. The sunset // will leave it alone. If the // curtains hang askew // it is no one's fault” [259]. Рима тут відсутня, також відсутні великі літери на початку кожного рядка, що вказує на умовний розподіл на рядки в строфі. Завдяки вживанню великих літер на початку першої строфи та у восьмому рядку вірша, а також зважаючи на тематичний розвиток твору, вважаємо, що в цьому віршованому творі структуротвірним елементом слугує саме велика літера.

Астрофічна композиційна форма не дуже поширена серед віршованих творів Е. Бішоп (вона становить лише дев'ять відсотків), на відміну від попередніх авторів. Проте для повноти аналізу приділимо увагу й цій групі. Єдиною ознакою віршованості творів поетеси цього типу є те, що вони подані в рядках. Усі інші ознаки, такі як рима, уживання великих літер на початку строф, чергування різних типів мовленнєвих актів, термінологічний каркас, в цій групі віршів теж відсутні.

Звернемося до астрофічного віршованого твору поетеси *“Rain Towards Morning”*.

Вірш складається з дев'яти рядків і його провідною темою є свобода. Поетеса через РМА передає відчуття звільнення птаха з клітки *“The great light cage has broken up in the air, // freeing, I think, about a million birds // No cage, no frightening birds; the rain is brightening now”* [248]. Так само, як і у віршованому творі Деніз Левертов, поетеса структурує вірш за допомогою вживання великої літери. Цей віршований твір розподіляється на дві частини – чотири та п'ять строф.

Отже, астрофічні віршовані твори поетес мають переважно репрезентативний характер, структуротвірними елементами творів є такі графічні засоби: розділові знаки, вживання великих літер, виділення курсивом, тобто структуротвірна функція переходить до індивідуальних синтаксичних та структурних засобів творення композиції.

Висновки до третього розділу

Третій розділ присвячено дослідженню дискурсивності англійських та американських віршованих творів XIX – XX століть.

Встановлено, що при дослідженні ліричних віршованих творів XIX століття, перш за все, необхідно тримати у фокусі індивідуально-авторський стиль поетів, відповідно до якого трапляються оди, складені за традиційними ознаками жанру, та оди, що мають модифіковану композиційну структуру. У XIX столітті ода як жанр поступово зникає, віршовані твори, які називають одами, уже не мають усього набору ознак оди й стають схожими на ліричні віршовані твори. Значення мовленнєвого акту як композиційного маркера втрачає свою актуальність.

Перехід між композиційними формами здійснювався поступово, однак ключовим моментом стало саме XIX століття, коли межі між одою та ліричним віршованим твором почали стиратися. Саме в цьому столітті був здійснений також і “тематичний перехід”. Ліричний віршований твір починає брати на себе функції оди. Теми уславлення героїв, вітчизни, життєвої мудрості переходять у розряд ліричного віршованого твору, водночас жанр оди використовується для прославлення людей, їхніх вчинків та навколишнього середовища, що розширює тематику оди, однак поступово зменшує природну експресивність самої оди, зводить її до простого чергування різними мовленнєвими актами, які не відповідають дійсним задумам автора, а слугують лише оболонкою для “збереження” жанру “ода”.

Композиційна організація ліричного віршованого твору ґрунтується на “первинній” композиційній організації од, адже саме з оди бере свій початок класичний ліричний віршований твір. В основі ліричних віршованих творів знаходяться думки й переживання, тобто внутрішній світ ліричного героя, характер якого розкривається в архітектоніці віршованих творів, що подано в межах композиційного оформлення. Мовленнєві акти є структуротвірними елементами композиції й архітектоніки віршованих творів.

У результаті кількісного аналізу ліричних віршованих творів англійських поетів XIX століття Дж. Г. Байрона, В. Вордсворта, Дж. Кітса та П. Б. Шеллі виокремлено прототипну композицію ліричного віршованого твору XIX століття, яка складається з таких блоків: зав'язка (ЕМА/ ДМА/ РМА) → розвиток теми вірша (РМА) → розгалуження теми вірша (ЕМА/ ДМА/ МА) → розвиток теми (РМА) → кульмінація (ЕМА/ ДМА/ КМА) → завершення (РМА).

Проведений аналіз дискурсивності ліричних віршованих творів Дж. Г. Байрона, В. Вордсворта, Дж. Кітса, П. Б. Шеллі дозволяє зробити висновок, що прототипна композиційна побудова англійських віршованих творів епохи Романтизму поступово тане і переходить на новий спрощений ступінь. Зникають межі в композиційній побудові різних типів лірики. Більш яскраво виступають ознаки індивідуально-авторського стилю поетів, що й проявляється в американському ліричному віршованому творі XX століття.

За результатами дослідження американських ліричних віршованих творів XX століття на матеріалі поезії М. Мур, Е. Бішоп та Д. Левертов встановлено, що дискурсивність віршованих творів поетес повністю залежить від їхнього індивідуально-авторського стилю, верховенство мовленнєвого акту як структуротвірного елементу вірша завершується, структуротвірна функція переходить до індивідуальних синтаксичних та структурних засобів творення композиції.

За результатами проведеного аналізу виокремлено три композиційні групи віршованих творів американських поетес: 1) вірші з традиційною композиційною формою (віршовані твори написані в катренах); 2) віршовані твори з модифікованою композицією (вірші зі строфами менш ніж (та понад) чотири рядки, з плаваючими строфами, неримовані віршовані твори); 3) астрофічні вірші.

Встановлено, що в усіх блоках віршованих творів провідну роль відіграють РМА; у першій групі поширені також КМА та ЕМА; у другій групі спостережено незначні зміни – превалюють РМА та ЕМА; а в третій взагалі превалюють РМА. Результати дослідження підтверджують домінування РМА над усіма іншими, на відміну від романтичної поезії XIX століття, структуротвірну роль виконують такі

одиниці: розділові знаки, пропуски, символи, написання з нового рядка, відмова від великих літер на початку речень, виділення курсивом. Автори ставлять дискурсивні маркери задля привернення уваги читача до певної думки.

Особливості дискурсивності американських ліричних віршованих творів XX століття вирізняються такими ознаками: превалюванням РМА, відповідністю традиційної композиційної форми віршованих творів прийнятому прототипу у XIX столітті, інноваційними композиційними прийомами в блоках віршованих творів з модифікованою та астрофічною композицією.

Основні положення першого розділу дисертації розкрито в публікаціях автора [47; 52].

ВИСНОВКИ

У результаті з'ясування теоретико-методологічних засад дослідження дискурсивності віршованих творів було встановлено, що когнітивно-прагматичний вимір аналізу тримає у фокусі поняття мовленнєвого акту як маркера дискурсивності віршованого твору, де під останньою маємо на увазі співвіднесеність побудови поетичного тексту із мовленнєвими актами, ужитими відповідно до тематико-композиційної форми окремого жанру та спрямованими на створення тексту автором і забезпечення адекватного сприйняття його змісту читачем. Дискурсивність реалізується у віршованому творі через його композицію, де структуротвірним є мовленнєвий акт, й архітектоніку, у якій розкривається інтенція поета. Провідними прагматичними маркерами дискурсивності вважаємо мовленнєві акти, послідовність уживання яких повністю залежить від тематичної та жанрової приналежності віршованого твору, що відображають інтенцію поета й можуть бути представлені у вигляді схематичних структур.

Виявлення структуротвірних мовленнєвих актів од провідних англійських поетів XVI – XX століть показало, що мовленнєвий акт у композиції англійських та американських віршованих творів жанру “ода” XVII – XIX століть відіграє структуротвірну роль, водночас, в американській оді XX століття трапляються лише поодинокі мовленнєві акти, які не впливають на композиційну побудову віршованих творів. Отже, протягом століть змінюється роль мовленнєвого акту в композиції оди.

Жанр оди в англійській та американській поезії XVII – XX століть представлений трьома типами: “піндарівським”, “британським” та “варіантним”.

Диференційними рисами англійської оди XVII – XVIII століть є слідування традиціям античності, структуротвірна роль мовленнєвого акту в композиції віршованих творів та утворення власне англійської композиційної форми; англійська ода XIX століття переважно будується як варіант традиційної

англійської оди, однак ще зберігаються прототипні зразки од; американська ода ХХ століття має “варіантну” композиційну форму.

Проведений аналіз англійських та американських ліричних віршованих творів дозволяє стверджувати, що американські віршовані твори, на відміну від англійських, мають відмінний порядок визначення особливостей дискурсивності: класична композиційна побудова, емоційність, зміна мовленнєвих актів у англійських віршованих творах ХХ століття зникають. Натомість з’являється кілька видів композиційної побудови, які вирізняються загальною репрезентативністю та наявністю інших текстотвірних одиниць, наприклад: розділових знаків, пропусків, символів, написань з нового рядка, відмови від великих літер на початку речень, виділення курсивом. Автори ставлять синтаксичні маркери задля привернення уваги читача до певної думки. У сучасному американському віршованому творі відсутня гармонія між композицією та архітектонікою.

Розмаїття та послідовність використання мовленнєвих актів у композиції англійських віршованих творів ХІХ століття залежить від жанрової та тематичної приналежності віршованого твору, інтенції поета. У композиційній побудові англійських віршованих творів ХХ століття провідну роль відіграє індивідуально-авторський стиль поета.

Узагальнюючи зазначене вище, відзначаємо, що провідні розбіжності дискурсивності англійських віршованих творів ХІХ та ХХ століть полягають у: відмінностях у композиційній структурі; різних ролях мовленнєвих актів у віршованих творах; наявності різних типів маркерів, що відіграють структуротвірну роль у віршованих текстах; розбіжності в мовленнєвоактово-тематичній залежності. Згадане вище підкреслює поступовий відхід від традиційної, залежної від жанру та тематики, композиційної побудови віршованого твору ХІХ століття до нових індивідуально-авторських стилів письма, структуротвірними елементами яких стають такі графічні засоби, як: розділові знаки – тире, знак оклику, питання; застосування великих літер у ключових позиціях віршів; розподіл строф відповідно до архітектоніки віршів.

Запропонована методика аналізу поетичного дискурсу англійських поетів XVII – XX століть у когнітивно-прагматичному вимірі відкриває нові можливості подальшого дослідження поетичного дискурсу. Перспективним вважаємо зіставний аналіз дискурсивності віршованих творів різних жанрів, контрастивне дослідження індивідуально-авторських особливостей дискурсивності віршованих творів поетів різних епох і культур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алёхина Н. В. Синтаксис как доминанта структуры поэтического текста : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Алёхина Наталья Владимировна ; Дальневост. гос. ун-т. – Владивосток, 2005. – 26 с.
2. Аристотель. Поэтика / Аристотель. Полное собрание сочинений : в 4 т. ; [пер. с древнегреч. М. Л. Гаспарова]. – М. : Мысль, 1975 – 1984. – Т. 4. – 1984. – С. 645–680.
3. Арутюнова Н. Д. Истоки, проблемы и категории прагматики / Н. Д. Арутюнова, Е. В. Падучева // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1985. – Вып. 16 : Лингвистическая прагматика. – С. 3–42.
4. Барабаш Ю. Я. Вопросы эстетики и поэтики / Ю. Я. Барабаш. – М. : Современник, 1983. – 416 с.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художеств. лит., 1975. – 504 с.
6. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Художеств. лит., 1986. – 543 с.
7. Бацевич Ф. С. Лінгвістична генологія: проблеми і перспективи / Ф. С. Бацевич. – Львів : ПАІС, 2005. – 264 с.
8. Бацевич Ф. С. Текст, дискурс, речевой жанр: соотношение понятий / Ф. С. Бацевич // Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія “Філологія”. – Х., 2001. – 520. – С. 3–6.
9. Бацевич Ф. Термінологія комунікативної лінгвістики: аспекти дискурсивного підходу [Електронний ресурс] / Флоріан Бацевич // Термінологія комунікативної лінгвістики : аспекти дискурсивного підходу // Вісник Нац. ун-ту “Львів. політ.”. – 2002. – № 453. – С. 30 – 34. – Режим доступу : http://lp.edu.ua/tc.terminology/TK_Wisnyk453/TK_wisnyk453_bacewych.htm.
10. Безкровна І. О. Комунікативна структура поетичного тексту (семантичний та прагматичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.02 / Безкровна Ірина Олександрівна ; Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні НАН

- України. – К., 1999. – 20 с.
11. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі : [монографія] / Л. Р. Безугла. – Х. : Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2007. – 332 с.
 12. Белозерова Н. Н. Интегративная поэтика / Н. Н. Белозерова. – Тюмень : Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 1999. – 205 с.
 13. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист ; [под. ред. Ю. С. Степанова]. – М. : Прогресс, 1974. – 447 с.
 14. Белехова Л. І. Втілення архетипних символів в американській поезії модерну / Л. І. Белехова // Записки з романо-германської філології. – Одеса : ОДУ ; Фенікс, 2008. – Вип. 20. – С. 8–16.
 15. Белехова Л. І. Інтерпретація поетичного тексту в когнітивному ракурсі / Л. І. Белехова // Нова філологія [зб. наук. пр.]. – Запоріжжя : ЗНУ, 2009. – № 34. – С. 12 – 18.
 16. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04 / Белехова Лариса Іванівна ; Київ. нац. лінгв. ун-т. – К., 2002. – 461 с.
 17. Белехова Л. І. Типологія словесних поетичних образів в американській поезії: лінгвокогнітивний підхід / Л. І. Белехова // Наук. вісник Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Серія “Філологічні науки”. – 2008. – № 5. – Луцьк : Вежа. – С. 272 – 278.
 18. Белова А. Д. Поняття “стиль”, “жанр”, “дискурс”, “текст” у сучасній лінгвістиці / А. Д. Белова // Вісн. Київ. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка. Серія “Іноземна філологія”. – К., 2002. – Вип. 32. – С. 11–14.
 19. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів : [монографія] / Т. В. Бовсунівська. – К. : Вид.-полігр. центр “Київський університет”, 2008. – 519 с.
 20. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии / Н. Н. Болдырев. – Тамбов : Изд-во Тамбов. ун-та, 2000. – 123 с.

21. Бондаренко Я. О. Дискурс акцентуєваних мовних особистостей: комунікативно-когнітивний аспект (на матеріалі персонажного мовлення в сучасній американській художній прозі) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Бондаренко Яна Олексіївна ; Київськ. Держ. Лінгв. ун-т. – К., 2002. – 248с.
22. Бондарко А. В. Проблемы функциональной грамматики: семантическая инвариантность/вариативность : [монография] / А. В. Бондарко. – М. : Наука, 2003. – 398 с.
23. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.
24. Бурбело В. Б. Комунікативні моделі в діахронічній перспективі розвитку французької словесності : Середньовіччя і доба Відродження // Мовні і концептуальні картини світу. – Вип. 41, Ч. 1. – К. : ВПЦ “Київський ун-т”, 2012. – С. 156–165.
25. Бурбело В. Б. Модель дискурсу в парадигмальному вимірі / В. Б. Бурбело // Вісн. Київського ун-ту ім. Тараса Шевченка. Серія “Іноземна філологія”. – К. : ВПЦ “Київський ун-т”, 2004. – №37–38. – С. 81–85.
26. Бурбело В. Б. Сучасні концепції дискурсу та лінгвопрагматичні засади дискурсології / В. Б. Бурбело // Вісн. Київського ун-ту ім. Тараса Шевченка. Серія “Іноземна філологія”. – К. : ВПЦ “Київський ун-т”, 2002. – №32–33. – С. 79–84.
27. Бурбело В. Б. Художній дискурс в історії французької мови та культури 9–18 ст. : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.05 / Бурбело Валентина Броніславівна ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1999. – 36 с.
28. Васильєва О. Ю. Одический жанр XVIII века: прагмастилистическая интерпретация : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Васильєва Оксана Юрьевна ; Омский гос. ун-т. – Омск, 2001. – 178 с.
29. Васильєва О. Ю. Одический жанр XVIII века: прагмастилистическая интерпретация : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Васильєва Оксана Юрьевна ; Омский гос. ун-т. – Омск, 2001. – 22 с.

30. Вендлер З. Иллокутивное самоубийство / Зено Вендлер ; [пер. с англ.] // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 16. – М. : Прогресс, 1985. – С. 238 – 269.
31. Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1976. – 512 с.
32. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; [предисл. А. Н. Леонтьева ; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова ; общ. ред. В. В. Иванова]. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.
33. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв ; [за наук. ред. О. Галича]. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.
34. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : КомКнига, 2007. – 144 с.
35. Гаспаров Б. М. Структура текста и культурный контекст / Б. М. Гаспаров // Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века. – М., 1993. – С. 275–303.
36. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров.— М. : Наука, 1989. – 304 с.
37. Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара / М. Л. Гаспаров // Пиндар Вакхилид. Оды. Фрагменты / [изд. подгот. М. Л. Гаспаров ; отв. ред. Ф. А. Петровский]. – М., 1980. – С. 367–383.
38. Гаспаров М. Л. Статьи о лингвистике стиха / М. Л. Гаспаров, Т. В. Скулачева. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 288 с.
39. Гаспаров М. Л. Строение эпиникия / М. Л. Гаспаров // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. – С. 290–329.
40. Гаспаров М. Л. Топика и композиция гимнов Горация / М. Л. Гаспаров // Поэтика древнеримской литературы : жанры и стиль. – М., 1989. – С. 93–124.
41. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель [под ред. М. Лифшица]. – М. : Искусство, 1968-1973. – Т. 3. – 1971. – 624 с.
42. Горло Е. А. Прагмалингвистическое диагностирование речевого поведения авторов поэтических текстов (на материале русской и немецкой поэзии) :

- автореф. дисс. ... канд. філол. наук : 10.02.19 / Горло Евгения Анатольевна ; Рост. гос. пед. ун-т. – Ростов-на-Дону, 2004. – 18 с.
43. Горло Е. А. Универсальная антропоцентрическая модель поэтического дискурса : автореф. дисс.... д-ра філол. наук : 10.02.19 / Горло Евгения Анатольевна ; Пед. ин-т Южного федер. ун-та. – Ростов-на-Дону, 2007. – 46 с.
44. Горчак Т. Ю. Словесний образ-символ в американській поезії ХХ століття: когнітивно-семіотичний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Горчак Тетяна Юріївна ; Київ. нац. лінгвістич. університет. – К., 2009. – 20 с.
45. Грайс Г. П. Значение говорящего, значение предложения и значение слова / Г. П. Грайс // Философия языка / Ред. – сост. Дж. Г. Серл. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – С 75–98.
46. Гришина Е. А. Структура поэтического текста с точки зрения теории речевых актов (на материале русского восьмистишия начала ХХ века) : автореф. дисс. ... канд. філол. наук. : 10.02.01 / Гришина Елена Александровна ; Моск. гос. универс. им. М.В. Ломоносова. – М., 1989. – 17 с.
47. Грищенко Я. С. Дискурсивність віршованих творів Дж. Г. Байрона / Я. С. Грищенко // Мовні і концептуальні картини світу : [зб. наук. пр.] / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2009. – Вип. 25, Ч. 1. – С. 184–190.
48. Грищенко Я. С. Когнітивна модель композиції англійських віршованих творів (на матеріалі пейзажної лірики ХІХ сторіччя) / Я. С. Грищенко // Проблеми семантики слова, речення та тексту : [зб. наук. пр.] / Мін-во освіти і науки України ; Київ. нац. лінгв. ун-т ; [відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – К., 2010. – Вип. 25. – С. 81–91.
49. Грищенко Я. С. Когнітивно-прагматичний напрям досліджень віршованого твору / Я. С. Грищенко // Нова філологія : [зб. наук. пр.] / Запоріж. нац. ун-т. – Запоріжжя, 2010. – № 39. – С. 61–66.
50. Грищенко Я. С. Мовленнєві акти як дискурсивні маркери композиції віршованого твору / Я. С. Грищенко // Мовні і концептуальні картини світу :

- [зб. наук. пр.] / Київ. нац. ун-т ім.Тараса Шевченка. – К., 2009. – Вип. 26, Ч. 1. – С. 256–260.
51. Грищенко Я. С. Особенности дискурсивности английской оды XVII-XX веков / Я. С. Грищенко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2013. – №3 (21). Ч. 1. – С 43-46.
52. Грищенко Я. С. Поетичний дискурс Емілі Дікінсон крізь призму мовленнєвого акту / Я. С. Грищенко // Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Серія “Філологічні науки. Мовознавство”. – Луцьк, 2009. – Вип. 6. – С. 180–183.
53. Гумбольдт В. фон Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. – М. : Прогресс, 1984. – 400 с.
54. Данилова Н. К. “Знаки субъекта” в дискурсе / Н. К. Данилова. – Самара : Самар. ун-т, 2001. – 228 с.
55. Дейк Т. А. ван Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк ; [пер. с англ. ; сост. В. В. Петрова ; вступ. ст. Ю. Н. Караулова, В. В. Петрова]. – М. : Прогресс, 1989. – 312 с.
56. Демьянков В. З. “Теория речевых актов” в контексте современной зарубежной лингвистической литературы / В. З. Демьянков // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1986. – Вып. 17 : Теория речевых актов. – С. 223–234.
57. Демьянков В. З. Прагматические основы интерпретации высказывания / В. З. Демьянков // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – М., 1981. – Т. 40, № 4. – С. 368–377.
58. Демьянков В. З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка [Электронный ресурс] / В. З. Демьянков // Язык. Личность. Текст : [сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой] / Ин-т славяноведения РАН ; [отв. ред. В. Н. Топоров]. – М., 2005. – С. 34–55. – Режим доступа: <http://www.infolex.ru/Textidis.html>. – Назва з екрану.
59. Демьянков В. З. Теория прототипов в семантике и прагматике языка [Электронный ресурс] / В. З. Демьянков // Структуры представления знаний в

- языке / ИНИОН РАН ; [ред. Е. С. Кубрякова]. – М., 1994. – С. 32–86. – Режим доступа: <http://www.infolex.ru/Prot.html>. – Назва з екрану.
60. Димитренко Л. В. Когнітивні та лінгвостилістичні особливості поетичного образу (на матеріалі американської поезії ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Димитренко Лариса Вікторівна ; Одес. держ. ун-т ім. І. І. Мечнікова. – Одеса, 2000. – 19 с.
61. Дубровська О. Т. Еволюція жанру оди на зламі століть (початок ХVІІІ – кінець ХІХ) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Дубровська Ольга Тарасівна ; Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2003. – 20 с.
62. Єфімов Л. П. Стилістика англійської мови і дискурсивний аналіз / Л. П. Єфімов, О. А. Ясінецька. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 240 с.
63. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии : [сб. работ] / В. М. Жирмунский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 485 с.
64. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – М. : Наука, 1977. – 405 с.
65. Жирмунский В. М. Теория стиха / В. М. Жирмунский ; [послел. В. Е. Холшевникова]. – Л. : Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1975. – 664 с.
66. Жук А. Д. Специфика жанров оды и гимна в эпоху Романтизма (Ф. Гельдерлин и П. Б. Шелли) : автореф. дисс. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Жук Александра Дмитриевна ; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 1998. – 16 с.
67. Загнітко А. П. Основи дискурсології : [наук.-навч. вид.] / А. П. Загнітко. – Донецьк : Донец. нац. ун-т, 2008. – 194 с.
68. Индивидуально-художественный стиль и его исследование / В. А. Кухаренко, К. А. Горшкова, Л. Л. Емельянова [и др.]. – К. ; Одесса : Вища школа, 1980. – 168 с.
69. Карасик В. И. О типах дискурса / В. И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 5–20.

70. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.
71. Карасик В. И. Языковые ключи / В. И. Карасик. – Волгоград : Парадигма, 2007. – 520 с.
72. Карчаева С. Х. Дискурсивность научного текста : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Карчаева Светлана Хакимовна ; Кабард. – Балкар. гос. ун-т. им. Х. М. Бербекова– Нальчик, 2010. – 209 с.
73. Кибрик А. А. Когнитивные исследования по дискурсу / А. А. Кибрик // Вопр. языкознания. – 1994. – № 5. – С. 126–139.
74. Ковтунова И. И. Поэтика и лингвистика / И. И. Ковтунова // Československá rusistika. – XXXII. – № 5. – Praha, 1987. – С. 197–203.
75. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис / И. И. Ковтунова. – М. : Наука, 1986. – 206 с.
76. Ковтунова И. И. Синтаксис поэтического текста / И. И. Ковтунова // Linguistische Poetik. – Hamburg, 2002. – С. 165–227.
77. Кожевникова К. Об аспектах связности в тексте как целом / Квета Кожевникова // Синтаксис текста [отв. ред. Г. А. Золотова]. – М. : Наука, 1979. – С. 49–67.
78. Кожина М. Н. Речевой жанр и речевой акт (некоторые аспекты и проблемы) / М. Н. Кожина // Жанры речи. – Саратов : Изд. Саратов. ун-та, 1999. – Вып. 2. – С. 36–41.
79. Козлов В. И. Архитектоника художественного мира лирического произведения (на материале цикла И. Бродского “Часть речи”) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Козлов Владимир Иванович ; Моск. гос. ун-т им. Ломоносова. – Москва, 2006. – 18 с.
80. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – Омск : Изд-во ОмГУ, 1999. – 268 с.
81. Кусько К. Текст, дискурс та інтердискурс : функціональна сфера, сутність, прагматика / К. Кусько // Мовні і концептуальні картини світу : [зб. наук. пр.]. – Вип. 14. Кн. 1. – С. 230 – 234.

82. Лакофф Дж. Мышление в зеркале классификаторов / Дж. Лакофф ; [пер. с англ.] // Новое в зарубежной лингвистике / [сост., ред., вступ. ст. В. В. Петрова, В. И. Герасимова]. – М. : Прогресс, 1988. – Вып. 23 : Когнитивные аспекты языка. – С. 12–52.
83. Леонтьев А. А. Высказывание как предмет лингвистики, психолингвистики и теории коммуникации / А. А. Леонтьев // Синтаксис текста / [отв. ред. Г.А. Золотова]. – М. : Наука, 1979. – С. 18–36.
84. Липгарт А. А. Основы лингвопоэтики : [учеб. пособие] / А. А. Липгарт. – изд. 4-е. – М. : Либроком, 2010. – 168 с.
85. Література. Теорія. Методологія : [пер. з польськ.] / [наук. ред. Данута Уліцька]. – К. : Вид. дім “Києво-Моги́л. акад.”, 2006. – 543 с.
86. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман, М. Л. Каспаров – СПб. : Искусство-СПб., 1996. – 846 с.
87. Лотман Ю. М. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры / Ю. М. Лотман // Вопросы языкознания. – М., 1963. – № 3. – С. 44–52.
88. Майлин Е. А. Теория и практика литературного анализа / Е. А. Майлин . – М. : Просвещение, 1984. – 160 с.
89. Макаров М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. – М. : ИТДГК “Гнозис”, 2003. – 280 с.
90. Мартинюк А. П. Перспективи дискурсивного напряму дослідження концептів // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2009. – 837. – С. 14 – 18.
91. Маслова А. Ю. Введение в прагмалингвистику : [учеб. пособие] / А. Ю. Маслова. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 152 с.
92. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении / П. Н. Медведев. – М. : Лабиринт, 1993. – 207 с.
93. Минский М. Фреймы для представления знаний / М. Минский ; [пер с англ.] ; под ред. Ф. М. Кулакова. – М. : Энергия, 1979. – 151 с.

94. Михайлова Л. В. Еволюція директивних мовленнєвих актів в англійській мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Михайлова Людмила Віліївна ; Харків. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2001. – 21 с.
95. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Ян Мукаржовский. – М. : Искусство, 1994. – 606 с.
96. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика / Ян Мукаржовский. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 480 с.
97. Мутовина М. А. Англоязычная научно-техническая реклама: стилистико-прагматический анализ / М. А. Мутовина. – Братск : Братск. гос. техн. ун-т, 2001. – 168 с.
98. Науменко Л. П. “Текст” – “діалог” – “дискурс” : до розмежування понять / Мовні і концептуальні картини світу : [зб. наук. пр.]. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. – Вип. 18. Кн. 2. – С. 3 – 9.
99. Неборсина Н. П. Синтаксис стихотворной речи как предмет лингвопоэтического исследования (на материале английской поэзии XVI-XX веков) : дисс. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / Неборсина Наталия Павловна ; Моск. гос. унив. им. М. В. Ломоносова. – М., 1997. – 356 с.
100. Неборсіна Н. П. Герменевтика мовлення: фразування як когнітивно-поетична категорія / Н. П. Неборсіна // Вісн. Київ. ун-ту ім. Тараса Шевченка. Іноземна філологія. – К., 2004. – № 37/38. – С. 71–74.
101. Неборсіна Н. П. Про внутрішню форму поетичного твору / Н. П. Неборсіна // Вісн. Київ. ун-ту ім. Тараса Шевченка. Іноземна філологія. – К., 2003. – № 34/36. – С. 12–14.
102. Нефедова Л. А. Когнитивный подход к интерпретации текста / Л. А. Нефедова. – Челябинск : Челяб. гос. ун-т, 2003. – 166 с.
103. Николаева Т. М. От звука к тексту [Электронный ресурс] / Т. М. Николаева. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 679 с. — Режим доступа: www.inslav.ru/resursy/elektronnaya-biblioteka/1328--2000. – Назва з екрану.
104. Никонов В. А. Стих и язык: полемические заметки / В. А. Никонов // Проблемы восточного стихосложения : [сб. ст.]. – М., 1973. – С. 4–15.

105. Остин Дж. Л. Слово как действие / Дж. Л. Остин // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1986. – Вып. 17 : Теория речевых актов. – С. 22–129.
106. Піхтовнікова Л. С. Стилїстика і синергетика дискурсу [Електронний ресурс] / Л. С. Піхтовнікова // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен : 200-річчю Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна присвячується. – Х. : Константа, 2005. – 356 с. – Режим доступу: <http://shevchenkois-h.univer.kharkov.ua/books.html>. – Назва з екрану.
107. Полюжин М. М. Когнітивно-прагматичні механізми іллокутивних моделей мовлення / М. М. Полюжин // Проблеми романо-германської філології. – Ужгород : Патент, 2002. – С. 9–15.
108. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1986. – 480 с.
109. Пономарева М. В. Поэтика Г. Р. Державина: проблемы композиции : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Пономарева Марина Валерьевна ; Санкт-Петербург. гос. унив. – Санкт-Петербург, 2008. – 198 с.
110. Попова З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М. : АСТ : Восток-Запад, 2007. – 314 с.
111. Пospelов Г. Н. Лирика / Г. Н. Пospelов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 208 с.
112. Почепцов Г. Г. О месте прагматического элемента в лингвистическом описании / Г. Г. Почепцов // Прагматические и семантические аспекты синтаксиса. – Калинин, 1985. – 187 с.
113. Почепцов Г. Г. Прагматика предложения / Г. Г. Почепцов // Иванова И. П. Теоретическая грамматика современного английского языка / И. П. Иванова, В. В. Бурлакова, Г. Г. Почепцов. – М., 1981. – С. 267–280.
114. Почепцов Г. Г. Языковая ментальность: способы представления мира / Г. Г. Почепцов // Вопр. языкознания. – 1990. – № 6. – С. 110–122.

115. Приходько А. Н. Таксономические параметры дискурса / А. Н. Приходько // Язык. Текст. Дискурс : [науч. альм.]. / Ставроп. отд. РАЛК. – Ставрополь, 2009. – Вып. 7. – С. 22–30.
116. Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма (Поэтика Ломоносова) / Л. В. Пумпянский // Контекст – 1982. – М., 1983. – С. 303–311.
117. Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта : дисс. [в форме науч. докл.] ... д-ра филол. наук ; 10.02.01 / Ревзина Ольга Григорьевна ; Моск. гос. унив. им. М. В. Ломоносова. – М., 1998. – 86 с.
118. 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 / Редька Інна Анатоліївна ; Київ. нац. лінгв. ун-т. – К., 2009. – 20 с.
119. Розенфельд Б. Поэтика / Б. Розенфельд // Литературная энциклопедия : в 11 т. – М., 1929–1939. – Т. 9. – М., 1935. – С. 215–224.
120. Романов А. А. Иллокутивные знания, иллокутивные действия и иллокутивная структура диалогического текста / А. А. Романов // Текст в коммуникации.– М. : Ин-т языкознания АН СССР, 1991. – С. 82–100.
121. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : [учеб. пос.]. / Е. А. Селиванова. – К. : Брама, 2004. – 336 с.
122. Селіванова О. О. Актуальні напрямки сучасної лінгвістики : аналітичний огляд / О. О. Селіванова. – К. : Вид. Укр. фітосоціол. центру, 1999. – 148 с.
123. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : [підручник] / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2008. – 712 с.
124. Семенюк Г. Ф. Версифікація: теорія і практика віршування : [підручник] / Г. Ф. Семенюк, А. Б. Гуляк, О. Е. Бондарева. – 2-ге вид., випр., доп. – К. : Вид.-поліграф. центр Київ. ун-ту, 2008. – 303 с.
125. Серажим К.С. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність [На матер. сучасн. газетн. публіці.]: Монографія / За ред. В. Різуна. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2002. – 392 с.

126. Серажим К. С. Дискурс як соціолінгвальний феномен сучасного комунікативного простору (методологічний, прагматико-семантичний і жанрово-лінгвістичний аспекти : на матеріалі політичного різновиду українського мовоінформаційного дискурсу : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.08 / Серажим Катерина Степанівна ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Ун-т журналістики. – К., 2003. – 32 с.
127. Серио П. Как читают тексты во Франции / П. Серио // Квадратура смысла : французская школа анализа дискурса. – М. : Прогресс, 1999. – С. 14–53.
128. Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов [Электронный ресурс] / Дж. Р. Серль // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1986. – Вып. 17. – Режим доступа : <http://www.classes.ru/grammar/159.new-in-linguistics-17/source/worddocuments/4.htm>.
129. Серль Дж. Р. Основные понятия исчисления речевых актов / Дж. Р. Серль, Д. Вандеверкен // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 18: Логический анализ естественного языка. – М., 1986. – С. 242–265.
130. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт [Электронный ресурс] / Дж. Р. Серль // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1986. – Вып. 17. – С. 151 – 169. – Режим доступа : <http://www.classes.ru/grammar/159.new-in-linguistics-17/source/worddocuments/i2.htm>.
131. Седов К. Ф. Жанры речи в становлении дискурсивного мышления языковой личности / К. Ф. Седов // Русский язык в контексте культуры. – Екатеринбург : УрГУ, 1999. – 145 с.
132. Скрипник А. В. Французский поетичний дискурс епохи середньовіччя : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Скрипник Антоніна Володимирівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2005. – 20 с.
133. Смолярова Т. И. Обращение к Пиндару в русской и французской одической традиции XVII – XVIII веков : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Смолярова Татьяна Игоревна ; Ин-т высш. гуманитар. исслед. – М, 2000. – 234 с.

134. Смущинська І. В. Модальність французького художнього тексту: типи та засоби вираження : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.05 / Смущинська Ірина Вікторівна ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2003. – 39 с.
135. Содомора А. Горацій і його поетична творчість / А. Содомора // Горацій. Твори / Горацій. – К. : Дніпро, 1982. – С. 5–6.
136. Соловьева Е.А. Диалогические основы англоязычного поэтического текста в аспекте его категориальных свойств : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Соловьева Елена Александровна ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2007. – 19 с.
137. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии и искусства / Ю. С. Степанов. – М. : Наука, 1985. – 335 с.
138. Стефурак Р. І. Асоціативно-образний потенціал внутрішньої форми слова у поетичному тексті (на матеріалі української поезії 60–90 років ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Стефурак Роксолана Іванівна ; Прикарпат. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2003. – 24 с.
139. Сусов И. П. Лингвистическая прагматика / И. П. Сусов. – Винница : Нова книга, 2009. – 272 с.
140. Тарановський К. О поэзии и поэтике / К. Тарановский. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 432 с.
141. Тарасова Е. В. Когнитивные основания системной организации речи / Е. В. Тарасова // Вісн. Харків. держ. ун-ту. – 1999. – № 424. – С. 174–183.
142. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев. – М. : Просвещение, 1966. – 478 с.
143. Тичер С. Методы анализа текста и дискурса / С. Тичер, М. Мейер, Р. Водак, Е. Ветер ; [пер. с англ.]. – Х. : Гуманитарный Центр, 2009. – 356 с.
144. Тодоров Ц. Понятие литературы / Цветан Тодоров // Семиотика. – М., 1983. – С. 355–369.
145. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров ; [пер. з франц.]. – К. : Вид. дім “Києво-Моги́л. акад.”, 2006. – 162 с.

146. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : [учеб. пособие] / Б. В. Томашевский ; [вступ. ст. Н. Д. Тамарченко ; коммент. С. Н. Бройтмана при уч. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
147. Тураева З. Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика) / З. Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 127 с.
148. Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 227-252.
149. Ференц Н. Ц. Основи літературознавства [Електронний ресурс] / Н. Ц. Ференц. – К. : Знання, 2011 – 431 с. – Режим доступу: http://pidruchniki.ws/15840720/literatura/osnovi_literaturoznavstva_-_ferents_ns. – Назва з екрану.
150. Филлипс Л. Д. Дискурс-анализ: теория и метод / Л. Д. Филипс, М. В. Йоргенсен ; [пер. с англ.]. – Х. : Гуманит. центр, 2008. – 352 с.
151. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания / Ч. Филлмор ; [пер. с англ. Л. Н. Баранова] // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка / [сост., ред., вступ. ст. В. В. Петрова, В. И. Герасимова]. – М. : Прогресс, 1988. – С. 52 – 92.
152. Філіпчик О. Й. Синтаксичні засоби створення образу (на матеріалі сучасної американської поезії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Філіпчик Ольга Йосипівна ; Одеський держ. ун-т. – Одеса, 2000. – 16 с.
153. Фуко М. Археология знания [Електронний ресурс] / М. Фуко ; [общ. ред. Б. Левченко]. – К. : Ника-Центр, 1996. – 208 с. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fuko_arh/01.php. – Назва з екрану.
154. Фуко М. Порядок дискурса [Електронний ресурс] // Воля к истине. – М., 1996. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fuko_arh/02.php. – Назва з екрану.
155. Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук / М. Фуко ; [пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой]. – С-Пб. : Асад, 1994. – 408 с.
156. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : ИЦ Академия, 2000. – 432 с.

157. Хитина М. В. Понятие “Дискурс” : история и современность / М. В. Хитина // Актуальные проблемы прикладной и экспериментальной лингвистики / [отв. ред. М. В. Хитина]. – М. : Рема, 2008. – С. 253–262.
158. Чернявская В. Е. Дискурс как объект лингвистических исследований / В. Е. Чернявская // Текст и дискурс: проблемы экономического дискурса : [сб. науч. ст.] / С.-Петерб. гос. ун-т экономики и финансов. – СПб., 2001. – С. 11–22.
159. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность : [учеб. пособие] / В. Е. Чернявская. – М. : Книж. дом “Либроком”, 2009. – 248 с.
160. Шаймиев В. А. Метадискурсивность научного текста (на материале лингвистической литературы) : [монография] / В. А. Шаймиев. – СПб. : Изд-во Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 1999. – 281 с.
161. Шаймиев В. А. Метадискурсивность научного текста (на материале лингвистических произведений) : дисс. ... д-ра філол. наук : 10.02.01 / Шаймиев Вадим Аухатович ; Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – СПб., 1999. – 494 с.
162. Шаймиев В. А. Понятие о дискурсивности текста / В. А. Шаймиев // Многомерность языка и науки о языке : [материалы Всерос. науч. конф., 2–3 июня 2001 г]. – Бирок, 2001. – Ч. 2. – С. 67–68.
163. Шевченко В. Е. Композиція та архітектоніка друкованого видання / В. Е. Шевченко // Вісн. Київ. нац. ун-ту. Серія “Журналістика”. – К., 2000. – Вип. 8. – С. 70–75.
164. Шевченко И. С. К определению понятия дискурса в исторической прагмалингвистике / И. С. Шевченко // Вісник Харків. держ. ун-ту. Серія “Романо-германська філологія”. – Х. : Константа, 1999. – № 435. – С. 150–154.
165. Шевченко І. С. Історична динаміка прагматичних властивостей англійського питального речення (16-20 ст.) : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04 / Шевченко Ірина Семенівна ; Київ. держ. Лінгв. ун-т. – К., 1999. – 457 с.

166. Шевченко І. С. Когнітивно-прагматичні дослідження дискурсу [Електронний ресурс] / І. С. Шевченко // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен : 200-річчю Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна присвячується. – Х. : Константа, 2005. – 356 с. – Режим доступу : <http://shevchenkois-h.univer.kharkov.ua/books.html>. – Назва з екрану.
167. Шевченко І. С. Мовленнєвий акт у когнітивно-дискурсивній парадигмі / І. С. Шевченко // Вісн. Київ. нац. лінгвіст. ун-ту. Сер.: “Філологія”. – К., 2007. – Т. 10, № 1. – С. 28–36.
168. Шестаков В. П. “Поэтика” Аристотеля и теория поэзии / В. П. Шестаков // История эстетической мысли. – М., 1985. – Т. 2. – С. 178–184.
169. Эйхенбаум Б. М. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Советский писатель, 1969. – 552 с.
170. Эткинд Е. Г. Материя стиха / Е. Г. Эткинд. – [2-е изд.]. – Париж : Institut d’Etudes Slaves, 1985. – 506 с.
171. Якобсон Р. О. Вопросы поэтики // Работы по поэтике / Р. О. Якобсон ; [вступ. ст. В. В. Иванова ; общ. ред. М. Л. Гаспарова]. – М. : Прогресс, 1987. – С. 80 – 95
172. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон ; [сокр. пер. И. А. Мельчука] // Структурализм: “за” и “против” : [сб. ст.]. – М. : Прогресс, 1975. – С. 202–203.
173. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения : избр. тр. по теории лит. / Б. И. Ярхо [подгот. М. В. Акимова, И. А. Пильщиков, М. И. Шапир ; под общ. ред. М. И. Шапира]. – М. : Яз. славян. культур, 2006. – XXXI, [1], 926 с.
174. Apollo and the Nine: A History of the Ode [Електронний ресурс]/ by Carol Maddison. – Baltimore, MD, 1960. – 430 p. – Режим доступу : <http://www.questia.com/read/6058819/apollo-and-the-nine-a-history-of-the-ode> – Назва з екрану.
175. Austin J. L. How to do things with words / John L. Austin. – Clarendon, Oxford, 1962. – 167 p.

176. Bach K. *Linguistic Communication and Speech Acts* / K. Bach, R. M. Harnish. – Cambridge, MA : MIT Press, 1979. – 327 p.
177. Benwell B. *Discourse and identity* / B. Benwell, E. Stokoe. – Edinburg : Edinburg University Press, 2006. – 314 p.
178. Billig M. The language of critical discourse analysis : the case of nominalization / M. Billig // *Discourse and Society*. – 2008. – Vol. 19 (6). – P. 783-800.
179. Brown G. *Discourse analysis* / G. Brown, G. Yule. – Cambridge^ Cambridge University Press, 1983. – 288p.
180. Burnett A. P. Performing Pindar's Odes / A. P. Burnett // *Classical Philology*. – 1989. – Vol.84. – P. 283–293.
181. Chan Sh.W. Definition of poetic discourse and translation [Электронный ресурс] / Sh.W Chan // *GEMA Online Journal of Language Studies*. – 2003. – Vol. 3 (2). – Режим доступа : eprints.ukm.my/231/1/GemaVol3.2.2003No3.pdf.
182. Chouliaraki L. *Discourse in late modernity: rethinking critical discourse analysis* / L. Chouliaraki, N. Fairclough. – Edingurg : Edinburg University Press, 1999. – 168 p.
183. Cook G. *Discourse and Literature* / Guy Cook. – Oxford : Oxford University Press, 1994. – 282 p.
184. Dijk van T. A. Discourse, context and cognition [Электронный ресурс] / T. A. van Dijk // *Discourse Studies*. – London : Thousand Oaks, 2006. – No. 8. – P. 159–177. – Режим доступа : <http://www.discourses.org/OldArticles/Discourse%20context%20and%20cognition.pdf>. - Назва з екрану.
185. Dijk van T. A. Introduction : What is critical discourse analysis? [Электронный ресурс] / T. A. Van Dijk // *Critical Discourse Analysis*. – Режим доступа : www.discourses.org/OldArticles/Critical%20discourse%20analysis.pdf. - Назва з екрану.
186. Fairclough N. *Discourse and text: linguistic and intertextual analysis within discourse analysis* / N. Fairclough // *Discourse and Society*. – 1992. – №3. – P. 192–217

187. Fairclough N. Language and Power / N. Fairclough. – London : Longman, 1989. – 226 p.
188. Fairclough N. The Dialectics of Discourse [Электронный ресурс] / N. Fairclough // Textus. – 2001. – Vol. XIV, No. 2. – P. 231–242. – Режим доступа: <http://www.ling.lancs.ac.uk/staff/norman/2001a.doc>. – Назва з екрану.
189. Fillmore Ch. J. An Alternative to checklist theories of meaning / Ch. J. Fillmore // BSL. – 1975. – Vol. 1. – P. 123–131.
190. Fraser B. Hedged Performatives / B. Fraser // Syntax and Semantics: Speech Acts. – N.Y. : Academic Press, 1975. – V. 3. – P. 187–210.
191. Geldern James Von. The Ode as a Performative Genre / Geldern James Von // Slavic Review. – 1991. – V. 50, No. 4. – P. 927–939.
192. Georgakopoulou A. Discourse analysis : an introduction [Text] / Alexandra Georgakopoulou, Dionysis Goutsos. – Edinburgh University Press, 2004. – 215 p.
193. Givon T. Prototypes Between Plato and Wittgenstein / T. Givon // Noun Classes and Categorization. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1986. – P. 77–102.
194. Goddard G. Discourse and Culture / G. Goddard, A. Wierzbicka // Discourse as Social Interaction: Discourse Studies / Teun A. van Dijk (ed.) ; A Multidisciplinary Introduction. – London, 1997. – Vol. 2. – P. 231–259.
195. Gordon D. Conversational Postulates / D. Gordon, G. Lakoff // Syntax and Semantics: Speech Acts. – N.Y. : Academic Press, 1975. – V. 3. – P. 83–106.
196. Grice H. P. Further Notes on Logic and Conversation / H.P. Grice // Syntax and Semantics / ed. by P. Cole. – N.Y. : Academic Press, 1978. – Vol. 9. – P. 113–128.
197. Grice H. P. Logic and Conversation / H.P. Grice // Syntax and Semantics / ed. by P. Cole and J. L. Morgan. – N.Y. : Academic Press, 1975. – Vol. 3. – P. 41–58.
198. Grosz B. J. Discourse Analysis / B. J. Grosz // Walker, D., 1978. – P. 235–268.
199. Grosz B. J. Attention, Intentions, And The Structure Of Discourse / B. J. Grosz, C. L. Sidner // Computational Linguistics, Volume 12, Number 3, July-September 1986. – P. 175–204.

200. Harder P. Partial Autonomy: Ontology and Methodology in cognitive Linguistics / Peter Harder // Cognitive Linguistics: Foundations, Scope and Metodology / ed. by Theo Janssen, Gisela Reker. – Berlin, N.Y. : Mouton de Gruyter, 1999. – P. 195–222.
201. Harris M. D. Analysis of the discourse structure of liryc poetry / M. D. Harris // Computers and the Humanities. – Amsterdam, 1988. – Vol. 23, No. 4/5. – P. 423–428.
202. Hight G. The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature [Электронный ресурс] / Gilbert Hight. – N. Y. : Oxford University Press, 1985. – 764 p. – Режим доступа : <http://www.questia.com/read/80524872/the-classical-tradition-greek-and-roman-influences>. – Назва з екрану.
203. Minsky M. A Framework for Representing Knowledge [Электронный ресурс] / M. Minsky // The psychology of computer vision. – New York : McGraw-Hill, 1975. – P. 211–277. – Режим доступа : <http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/Frames/frames.html>. – Назва з екрану.
204. Müller-Zettelmann E. Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric / E. Müller-Zettelmann, M. Rubik. – Amsterdam : Rodopi, 2005. – 375 p.
205. Newmann A. R. “Language is not a vague province”: Mapping and Twentieth-Century American Poetry : diss. for the Ph. D. / Alba Rebecca Newmann; The University of Texas at Austin. – 2006. – 184 p.
206. Rieser H. A new approach to linguistic semantics / H. Rieser // Sprache, Logik und Philosophie: Akten des vierten internationalen Wittgenstein Symposiums 28. August bis 2. September 1978, Kirchberg am Wechsel (Österreich). – Wien : Hölder – Pichler – Tempsky, 1980. – P. 536-538.
207. Rosch E. Cognitive reference points / E. Rosch // Cognitive psychology. – 1975. – V. 7. – P. 532–547.
208. Rosch E. Human categorization / E. Rosch // Advances in cross-cultural psychology. – London, 1975. – P. 23–57.
209. Rosch E. Natural categories / E. Rosch // Cognitive psychology. – 1973. – V. 4. – P. 328–350.

210. Rosch E. H. Principles of Categorization / E. H. Rosch // Cognition and Categorization. – Hillsdale ; N. Y. : Lawrence Erlbaum, 1978. – P. 27–48.
211. Rourke J. Keats's Odes and Contemporary Criticism [Электронный ресурс] / James O' Rourke. – Gainesville, FL. : University Press of Florida, 1998. – 193 p. – Режим доступа : <http://www.questia.com/read/23138609/keats-s-odes-and-contemporary-criticism>. – Назва з екрану.
212. Schank R. Scripts Plans and Knowledge: Advance Papers of Fourth Intern / R. Schank, R. Abelson // Joint Conf. on Artif. Intell. – 1975. – № 2. – P. 151–157.
213. Schiffrin D. Approaches to Discourse / D. Schiffrin. – Oxford (UK) ; Cambridge (Mass) : Blackwell, 1994. – 470 p.
214. Schiffrin D. The handbook of discourse analysis / D. Schiffrin, D. Tannen, H. E. Hamilton. – Oxford : Blackwell publishing, 2003. – 853 p.
215. Searle J. R. What is a speech act? / John R. Searle // Philosophy in America / ed. Max Black. – London : Alien and Unwin, 1965. – PP. 221–239.
216. Searle J. R. An Essay in the Philosophy of Language / J. R. Searle. – Cambridge : University Press, 1969. – 203 p.
217. Searle J. R. Classification of Illocutionary Acts / J. R. Searle // Presuppositions and Implications. – Arlington : University Press, 1977. – P. 27–45.
218. Searle J. R. Speech Acts / J. R. Searle. – Cambridge : University Press, 1969. – 203 p.
219. Searle J. R. The logical Status of fictional Discourse / J. R. Searle // New Literary History / Berkeley : University of California, 1975. – Vol. 6, № 2. – P. 319–332.
220. Shegloff E. A. Discourse, pragmatics, conversation, analysis / Emanuel A. Shegloff // Discourse Studies. – 1999. - № 1:4. – P. 405 – 435.
221. Shegloff E. A. Issues of relevance for discourse analysis : Contingency in action, interaction and co-participant context / Emanuel A. Shegloff / E. H. Hovy and D. Scott (eds.) // Computational and Conversational Discourse : Burning Issues – An Interdisciplinary Account. – Heidelberg : Springer Verlag, 1996a. – P. 3-38
222. Shegloff E. A. Whose text? Whose context? / Emanuel A. Shegloff // Discourse and Society. – 1997. – Vol. 8. – P. 165 – 187.

223. Sidner C. L. What the Speaker Means: The Recognition of Speakers' Plans in Discourse / C. L. Sidner // International Journal of Computers and Mathematics [Special Issue in Computational Linguistics]. – 1983. – № 9(1). – P. 71-82.
224. Situations, language and logic / J. E. Fenstad, P. K. Halvorsen, T. Langholm [et al], J. V. Benthem. – D. : Reidel, 1987. – 186 p.
225. Tate A. Narcissus as Narcissus / A. Tate // Reason in Madness [Critical Essays by Allen Tate]. – New York : G.P. Putnam, 1938. – 230 p.
226. Wright R. Meaning and Conversational Implicature / R. Wright // Syntax and Semantics: Speech Acts. – N.Y. : Academic Press, 1975. – P. 363–382.
227. Yule G. Pragmatics / George Yule. – Oxford : Oxford University Press, 1966. – 138 p.

Лексикографічні джерела

228. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – 4-е изд., стереот. – М. : Ком Книга, 2007. – 576 с.
229. Бореев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : Энциклопед. слов. терминов / Ю. Б. Бореев. – М. : Астрель : Изд-во АСТ, 2003. – 575 с.
230. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М. : Совет. энцикл., 1966. – 376 с.
231. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник / Н. И. Кондаков. – М. : Наука, 1975. – 717 с.
232. Краткий словарь когнитивных терминов / [Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина]. – М. : Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – 245 с.
233. Лингвистический энциклопедический словарь / [главн. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Совет. энцикл., 1990. – 685 с.
234. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред.: В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. – М. : Совет. энцикл., 1987. – 752 с.
235. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с.

236. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т.2. – 624 с.
237. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики / А. П. Мартинюк. – Х. : Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2012. – 196 с.
238. Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий / [гл. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – 357 с.
239. Путеводитель по английской литературе : пер. с англ. / [под ред.: М. Дрэбл, Дж. Стрингер]. – М. : Радуга, 2003. – 928 с.
240. Русова Н. Ю. От алеегории до ямба : терминолог. слов.-тезаурус по литературоведению / Н. Ю. Русова. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 304 с.
241. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінолог. енцикл. / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.
242. Словарь литературоведческих терминов / [под ред.: Л. И. Тимофеева, С. В. Тураева]. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
243. Словник тропів та стилістичних фігур / [авт.-уклад. В. Ф. Святовець]. – К. : Академія, 2011. – 176 с.
244. Стариченок В. Д. Большой лингвистический словарь / В. Д. Стариченок. – Ростов н/Д : Феникс, 2008. – 811 с.
245. Crystal D. The Penguin Dictionary of Language.–PenguinBooks, 1999.–390p.
246. Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J. A. Cuddon. – 4 th ed. – London : Penguin Books, 1999. – 991 p.
247. Evans V. A Glossary of Cognitive Linguistics / Vyvyan Evans. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. — 256 p.

Джерела ілюстративного матеріалу

248. Bishop E. Complete Poems [Електронний ресурс] / Elizabeth Bishop. – London : Chatto & Windus, 2004. – 287 p. – Режим доступу: http://www.amazon.com/The-Complete-Poems-Elizabeth-Bishop-ebook/dp/0374518173/ref=tmm_kin_swatch_0?_encoding=UTF8 &sr=&qid=. – Назва з екрану.

249. Burns R. The Complete Works of Robert Burns: Containing His Poems, Songs, and Correspondence: With a New Life of the Poet, and Notices, Critical and Biographical [Электронный ресурс] / By Allan Cunningham. – Boston : Philips Sampson and Company, 1855. – 542 p. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/files/18500/18500-h/18500-h.htm> – Назва з екрану.
250. Byron G. G. The Works of Lord Byron : complete in seven volumes [Электронный ресурс] / George Gordon Byron [ed. by Ernest Hartley Coleridge]. – London : John Murray, Albemarle Street, 1866. – Vol. III. – Режим доступа : http://books.google.com.ua/books?id=l0sJAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false – Назва з екрану.
251. Coleridge S. T. The Complete Poems [Электронный ресурс]/ Samuel Taylor Coleridge ; by William Keach. – London: Penguin Books, 1997. – 656 p. – Режим доступа <http://www.gutenberg.org/ebooks/29090>. – Назва з екрану.
252. Collins W. The poetical works of William Collins: enriched with elegant engravings [Электронный ресурс]/ William Collins; by Samuel Johnson. – London : Printed by T. Bensley for E. Harding, 1798. – 165 p. – Режим доступа : http://books.google.com.ua/books?id=l0sJAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false – Назва з екрану.
253. Creeley R. America [Электронный ресурс] / Robert Creeley // Selected poems by Robert Creeley. – Los Angeles : University of California Press, 1991. – Режим доступа: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/15703>. – Назва з екрану.
254. Emerson R. W. The Complete Works of Ralph Waldo Emerson [Электронный ресурс] // Ralph Waldo Emerson. – Режим доступа: <http://quod.lib.umich.edu/e/emerson/> – Назва з екрану.
255. Grey T. Select Poems of Thomas Gray [Электронный ресурс]/ Thomas Gray [ed. by William J. Rolfe]. – N. Y. : Harper & Brothers, 1883. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/files/30357/30357-h/30357-h.htm> – Назва з екрану.
256. Hamby B. Poems [Электронный ресурс] / Bardara Vabel Hamby. – Режим доступа: <http://www.barbarahamby.com/poems/>. – Назва з екрану.

257. Jonson B. The Complete Poems [Электронный ресурс]/ Ben Jonson [ed. for Kindle by Dr. N. John]. – Lexicos Publishing, 2012. – 634 p. – Режим доступа : http://www.amazon.com/Ben-Jonson-Complete-Annotated-ebook/dp/B0099AICMK/ref=sr_1_2_title_0_main?s=books&ie=UTF8&qid=1382663710&sr=1-2&keywords=ben+jonson+complete+poems – Назва з екрану.
258. Keats J. The Complete Poems [Электронный ресурс]/ John Keats [Kindle ed.]. – London : Penguin Books, 2006. – Режим доступа: http://www.amazon.com/The-Complete-Poems-ebook/dp/B00358G65W/ref=tmm_kin_swatch_0?_encoding=UTF8&sr=&qid= – Назва з екрану.
259. Levertov D. The selected poems of Denise Levertov [Электронный ресурс] / Denise Levertov. – N. Y. : [s. n.], 2002 – 223 p. – Режим доступа: http://www.amazon.com/Selected-Poems-ebook/dp/B00CC7H8NQ/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1382688980&sr=1-1&keywords=The+selected+poems+of+Denise+Levertov – Назва з екрану.
260. Moore M. Complete Poems: Penguin Twentieth-Century Classics [Электронный ресурс] / Marianne Moore. – N Y. : [s. n.], 1994. – 306 p. – Режим доступа: http://www.amazon.com/Complete-Classic-20th-Century-Penguin-ebook/dp/B002JF1N8W/ref=tmm_kin_swatch_0?_encoding=UTF8&sr=&qid= – Назва з екрану.
261. Seibles T. Ode to My Hands [Электронный ресурс] / Tim Seibles. – Режим доступа: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/22495>. – Назва з екрану.
262. Seidel F. Poems 1959-2009 [Электронный ресурс] / Frederick Seidel [Kindle ed.]. – N. Y. : Farrar, Shtraus and Giroux, 2009. – Режим доступа: http://www.amazon.com/Poems-1959-2009-ebook/dp/B00C2RXUR4/ref=tmm_kin_swatch_0?_encoding=UTF8&sr=&qid= – Назва з екрану.
263. Shelley P. B. The complete poetical works of Percy Bysshe Shelley [Электронный ресурс]/ Percy Bysshe Shelley [ed. by Thomas Hutchinson]. – N. Y. : Oxford University Press, 1933. – 146 p. – Режим доступа: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b4371491;view=1up;seq=52>. – Назва з екрану.

264. Tate A. Ode to the Confederate Dead [Электронный ресурс]/ Allen Tate // Selected Poems by Allen Tate. – N. Y. : Charles Scribner's Sons, 1937. – Режим доступа: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/15303> – Назва з екрану.
265. Wordsworth W. The Complete Poetical Works [Электронный ресурс] / William Wordsworth. – London : Macmillan and Co., 1888. – 928 p. – Режим доступа: <http://www.bartleby.com/145/wordchrono.html>. – Назва з екрану.