

Національний університет "Острозька академія"

Факультет романо-германських мов

Кафедра англійської філології

Кваліфікаційна робота

магістра

на тему:

**Образ бунтарки у романі-антиутопії С. Коллінс "Голодні
Ігри" (лінгвостилістичний аспект)**

Виконав: студент(ка) II курсу, групи МА-61

спеціальності: 035 Філологія

спеціалізації: 035.041 Германські мови та літератури

(переклад включно), перша – англійська

Мусійчук Марія Андріївна

Керівник д.п.н., проф. Худолій А. О.

Рецензент _____
(прізвище та ініціали)

Роботу розглянуто і допущено до захисту
на засіданні кафедри англійської філології
протокол № ____ від “ ____ ” _____ 2021 р.
Зав.кафедри _____ Анатолій ХУДОЛІЙ

Острог – 2021 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади дослідження.....	6
1.1. Жанрові особливості роману-антиутопії.....	6
1.1.1. Поняття "утопії" та "антиутопії" у світовій літературі.....	6
1.1.2. Основні риси, тематика та проблематика роману-анти-утопії.....	13
РОЗДІЛ 2. Лінгвостилістичні характеристики художнього стилю.....	21
2.1. Лексичні особливості художнього стилю.....	21
2.2. Стилiстичні характеристики художніх творів.....	29
2.3. Підходи до тлумачення концепту.....	37
2.4. Дослідження образу бунтарки у наукових розвідках.....	44
РОЗДІЛ 3. Лінгвостилістичний аналіз образу бунтарки у романі-антиутопії С. Коллінс «Голодні ігри».....	52
3.1. Стилiстичний аналіз роману–дистопії С. Коллінс.....	52
3.2. Стилiстичні засоби та прийоми зображення образу бунтарки у творі.....	60
3.3. Лексичні засоби вербального втілення бунтарського образу у романі.....	70
ВИСНОВКИ.....	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	80

ВСТУП

В останні десятиліття все частіше письменники звертаються до жанру антиутопії. Минуле XX століття сприймається як час, коли відбувались спроби втілення утопічних ідей в життя.

Для людини притаманне бажання заглянути в майбутнє. І думка про те, що майбутнє виглядає жахливо, призводить до появи творів, написаних в жанрі антиутопії. Безперечно, з моменту народження до теперішнього часу антиутопія зазнає змін. Деякі ідеї, що дали життя жанру, відживають себе, припиняють бути актуальними, але в той же час багато з них залишаються актуальним.

Сучасна лінгвістична наука досить уважно вивчає мовні особистості, які породжує твір. Своєрідність жанру антиутопії та лінгвостилістичний аналіз вербалізації бунтарського образу в романі–антиутопії «Голодні ігри» С. Коллінс визначили **актуальність** нашої роботи.

Мета магістерської роботи — дослідити лінгвостилістичні засоби, які репрезентують якості, притаманні персонажу-бунтівниці в дистопічному романі С. Коллінс «Голодні ігри».

Відповідно до поставленої мети в роботі вирішуються наступні завдання:

- 1) розглянути поняття утопії та антиутопії;
- 2) розглянути основні риси художнього стилю (лінгвостилістичний аспект);
- 3) вивчити загальні стилістичні особливості антиутопії;
- 4) вивчити стилістичні засоби та прийоми зображення образу бунтарки у творі;
- 5) проаналізувати та охарактеризувати специфіку вербалізації бунтарського образу через лінгвостилістичний аспект.

Об'єктом є образ бунтарки у романі С. Коллінс «Голодні ігри».

Предметом магістерської роботи є лінгвостилістичні засоби, які створюють образ головної героїні.

Теоретичним підґрунтям вивчення цих проблем стали праці таких лінгвістів : О.В. Пигулевський (41), В.П. Шестаков (59), М. Янг [62], І.В. Тараненко (51), Л.М. Юр'єва (60) та іншими, проте вербальне втілення бунтарського аспекту ще не було детально розглянуте під призмою лінгвостилістичного аналізу у антиутопічному романі.

Для вирішення поставлених завдань застосовувалася комплексна **методика** лінгвостилістичного аналізу: поряд із загальними методами спостереження і опису використовувалися лексико-граматичний та семантичний аналіз.

Наукова новизна роботи полягає у докладному аналізі лінгвостилістичних особливостей, що відбиваються у образі головної героїні–бунтарки саме антиутопічного твору.

Матеріалом дослідження послужила трилогія письменниці Сьюзен Коллінс «Голодні Ігри». Увесь матеріал підібраний на мові оригіналу — англійській.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів в рамках навчальних курсів з різних лінгвістичних дисциплін (літературознавства, мовознавства, практичного курсу англійської мови, практики усного та писемного мовлення тощо).

Структура. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку та списку використаних джерел.

У вступі подано актуальність обраної теми, предмет, об'єкт та матеріали дослідження, цілі та завдання, загальну характеристику використаної літератури, а також коротке роз'яснення сутності досліджуваної проблеми.

Перший розділ є теоретичною частиною, у якому вивчаються жанрові особливості утопії та антиутопії, подаються приклади творів, які характеризують ці види. Розглядаються також основні риси, тематика та проблематика роману–дистопії.

Другий розділ також є теоретичним. У ньому розкриваються лінгвостилістичні характеристики художнього стилю, підходи до тлумачення концепту та дослідження образу бунтарки у наукових розвідках, що дає глибше розуміння цих питань.

Третій розділ є практичною частиною, в якому аналізується виділені нами риси образу бунтарки у романі–дистопії. В якості художнього тексту в дослідженні використовується роман С. Коллінс «Голодні ігри».

У висновку узагальнюються результати дослідження.

Апробація роботи відсутня.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Жанрові особливості роману-антиутопії

1.1.1. Поняття "утопії" та "антиутопії" у світовій літературі

У всі часи люди мріяли, в усі віки були незадоволені власним життям та придумували для себе ідеал. Саме це бажання жити та бути краще допомагало людині прогресувати, прагнути до розвитку та удосконалення. Це бажання набувало різних форм, одягало на себе різні одежини. Одним з таких костюмів стала утопія. Найкраще місце, якого неможливо знайти, радужне життя далеких народів та країн, предків, бездоганне суспільство та ідеальний правитель — усе це про утопію.

Вивчення утопічної літератури є неминучою проблемою, яка стоїть на заваді більшості критичних аналізів; це проблема визначення “утопії”, терміну, який з часом позначав літературний тип, соціально–економічну систему та політичну парадигму. Останнім часом “утопія” – що буквально означає “немає місця” – стала синонімом ідеалізму [25, с. 44].

Прийнято вважати, що утопія як спосіб соціального мислення з'явилася разом з оформленням держави в систему інститутів. Утопічні мотиви, мрії про краще можливе майбутнє в неіснуючому місці (в перекладі з грецького «у» – «топія» – місце, якого не існує) в літературних творах простежуються задовго до виходу в світ твору Томаса Мора «Золота книга, настільки ж корисна, як забавна, про найкращий устрій держави і про новий острів Утопії» [1, с. 36], більше відомого як «Утопія» (1516).

Визначення утопії та антиутопії має вже досить солідну традицію. Багато авторів тлумачних словників, публіцисти, вчені, з тих чи інших позицій визначали дані поняття. Але, тим не менш, навряд чи можливо виділити на сьогоднішній день якусь універсальну, загальноприйняту

дефініцію. Це стосується і визначення утопії в значенні літературного жанру. Пов'язано це, по–перше, з досить значною складністю досліджуваного об'єкта, багатозначністю його змісту; по–друге, далеко не всі автори мали на меті сформулювати визначення, що претендує на універсальність, залишаючи дефініцію «за дужками». Більше того, нерідко до визначення жанру підходять крізь призму крайнього суб'єктивізму. Наприклад, у Б. Рассела читаємо: «...жити в Утопії Мора, як і в більшості інших утопій, було б нестерпно нудно. Для щастя потрібна різноманітність, а в Утопії важко було б знайти якесь розмаїття» [48, с. 623].

Утопія називається і найдавнішим літературним жанром, який існував і до Мора, і після нього, і вражає силою людського духу, який за допомогою уявного представляє те, чого немає, те, що повинно бути, або що людина хотіла б, щоб воно дійсно було. Необхідно пам'ятати, що жанр був визначений, виходячи з прикладу з утопією відомого гуманіста XVI ст., але продовжив розвиватися, виходячи за рамки сутнісних характеристик, виділених на основі даного твору [43, с. 23]. Широта визначення в даному прикладі трохи бентежить: уявити те, чого немає і бажати цього – не завжди означає утопію. Тут виникає так звана суб'єктивність утопічного – що для одних здається бажаним світом, для інших може виявитися кошмаром.

Деякі дослідники (О.В. Пигулевський, В.П. Шестаков, М. Янг), які говорять про утопію як про жанр, стверджують, що більшість європейських утопій будувалися як подорож або несподіване відвідування невідомої країни, що не позначена на географічній карті [41, с. 40]. Говорити про «більшість» на момент дослідження можливо, однак не варто робити подібних тверджень на перспективу, і, тим більше, перетворювати їх в категоричні.

Утопії різняться за літературною формою та соціальним змістом – це різноманітні напрямки утопічного соціалізму, а також теократичні утопії Йоахіма Флорського, утопії про «довершені» рабовласницькі держави Платона

і Ксенофонта, буржуазні, а також численні технократичні й анархічні утопії (В. Андрєєв «Христіанополіс», Е. Беллами «Погляд назад » і ін.). Значна частина творів надавала рішення окремих проблематичних питань: трактати «про вічний мир», педагогічні (Я.А.Коменский, Ж.-Ж. Руссо), науково-технічні (Ф. Бекон) і т.д. Утопія також помічена в літературній спадщині стародавнього та середньовічного Китаю (утопічні твори Лао-цзи, Мо-цзи, Шан Яна і ін.), Народів Середнього та Близького Сходу (Нізамі, Ібн Баджо, ал-Фарабі, Ібн Туфейль, та ін.).

Як влучно висловився Лаймен Сарджент, утопія – детальний і послідовний опис уявного, але локалізованого в часі та просторі суспільства, побудованого на основі альтернативної соціально-історичної гіпотези й організованого як на рівні інститутів, так і на рівні людських відносин, досконаліше, ніж те суспільство, в якому живе автор [66, с. 8]. Варто до цього визначення додати те, що для автора утопії створене ним суспільство є вершиною ідеалу, досконалості. Зауважимо, що класичні утопії народжувалися на основі художнього моделювання соціально-філософських теорій; антиутопії відштовхувалися від уже реалізованих теоретичних постулатів. Це пояснює деяку декларативність стилістики жанру, що побічно підтверджується і в наступному вислові: «Утопізм є постійною та нездійсненою спокусою людської думки, її негативний полюс, заряджений найбільшою, хоча й отруйною енергією [59, с.83]».

Досить детально ознаки жанру виділив Ф. Аінса в роботі «Реконструкція утопії». Найбільш очевидним він вважає просторову ізолюваність утопії, її позачасовість, тобто відсутність історичного часу, а також урбанізм і автаркію [1, с. 26]. На основі зазначеного можливо стверджувати, що ознаки жанру тотожні в цьому випадку з ознаками модельованих груп утопії (як би це суперечливо не звучало) було і місто, утопія дійсно тяжіла і до економічної незалежності, однак ці ознаки, на жаль,

не універсальні і не можуть претендувати на такий статус, бо не охоплюють і не можуть охопити повноти динамічного жанру.

Закономірним, тому, вважається визначення антиутопії методом «від противного» в співвідношенні з жанром утопії. Наприклад, «Утопія – ідеально гарне товариство, дистопія – ідеально погане і антиутопія – десь посередині [4, с.11] ». Антиутопія вважається «задзеркаллям утопії [27, с.320]», «перевернутої утопією [17, с.5]», жанром, який іронічно переосмислює ціннісні орієнтації літературної утопії [6, с.233-251]. На думку філософа А. Баталова, «антиутопія – принципове заперечення утопії утопічними ж засобами, довільне конструювання образів іншого світу, покликаних відбити у читача будь-яке бажання винаходити, а головне намагатися здійснити утопічні проекти [4, с.264-265]». Асиметричні принципи оповідання про світ, на думку більшості дослідників, і відрізняють утопію від антиутопії, що справедливо як по відношенню до моделі мислення, так і до жанрових характеристик. Відзначається, що література спростовує утопію не логічними міркуваннями, не демонстрацією історичного «так не виходить», але самим способом свого буття, самою можливістю оповідання про світ [56, с.4-5]. Утопія нехтує кордоном між фантазією і реальністю, антиутопія прагне їх підкреслити. При цьому переплетення наукової фантастики і утопії породжує антиутопію [53, с.100]. Однак від наукової фантастики антиутопія відрізняється явним креном в аналіз моральної проблематики навіть при розгляді досягнень науково-технічної думки.

Антиутопія, тематично пов'язана з утопією, супроводжує її на всіх етапах розвитку людства. Традиція антиутопічного мислення також налічує більше 2500 років. Антиутопічні мотиви, ще несформовані в самостійний жанр, можна зустріти вже в «Державі» Платона, в філософії «кініків», в комедії Аристофана «Жінки в народних зборах» тощо. Разом з розвитком

філософії та природничо–наукових знань зростає і число творів, в яких утопічні ідеї оформлюються художнім образом, відділяючись від жанру філософських трактатів. Однак разом з ними збільшується і кількість літературних творів, в яких ставиться під сумнів можливість здійснення позитивних ідеалів в силу різних причин. Аналіз і критика окремих негативних сторін соціуму поступово стають все більш значущими, переплітаючись з утопією, але при цьому знаходячи все більшу самостійність, керуючись власними ціннісними характеристиками, набуваючи специфічні риси жанрової поетики, що дозволяє говорити про формування особливого літературного жанру–антиутопії.

Багатоголосся визначень антиутопії крізь призму утопії можна було б продовжувати досить довго. До того ж, ХХ століття справедливо вважають часом антиутопічного соціального мислення, що не могло не позначитися на становленні жанру літературної антиутопії. Підраховано, що тільки за чверть століття після II світової війни лише в англо-американській літературі з'явилися 39 творів, створених в рамках утопії, і 199 жанрових різновидів антиутопії. Причини такого жанрового буму криються в соціальному і науково-технічному досвіді людства і поєднаної з ним небезпеки втрати людського в самій людині та суспільстві, нею ж створеною.

Водночас, Оксфордський словник англійської мови надає нам таке пояснення «антиутопії»: «... уявне місце або стан, в якому все набагато гірше, ніж у реальному житті» [80]. Інші вчені трактують подібний термін як літературну антиутопію, або ще одна назва «дистопія», що складається з уявних суспільств, в яких панування людської природи так чи інакше перевертаються або взагалі стають недосяжними. До того ж, усім антиутопічним дискурсам притаманна домінуюча тема – тиранічне суспільство, яке безсердечно перебирає панівні інстинкти, змушуючи людей перетворюватись буквально на тварин [57, с. 59].

На сьогоднішній день жанр антиутопії наближається до творів наукової фантастики і пост-апокаліптики, що зумовлено стрімким технічним розвитком, а також його впливом на життя людей. За романами-мареннями сліднують романи-попередження, де автор показує публіці своє бачення подальшого лінії розвитку цивілізації – «тріумф машинного порядку і контролю над людиною, показаний антиутопією, є упередженням для суспільства, метою суспільного розвитку» [56, с. 286]. Більше того такий жанр може відображати історичні події, що вже сталися або відбуватимуться у майбутньому. Так, міцний зв'язок жанру антиутопії з історичними подіями свідчить про те, що ці твори показують найбільш «хворобливі» ділянки дійсності й досить небезпечні суспільні тенденції, які, часто відповідають сучасності самого автора.

Один з авторів намагався дати визначення антиутопії в наступному ключі: «як художній твір (не обов'язково літературний), в якому представлена ціннісно й емоційно неприйнятна для автора і читача соціальна модель, номінально несуча гуманістичні функції попередження негативних варіантів розвитку суспільства в майбутньому або на основі альтернативних соціально-політичних, економічних і культурних концепцій» [53, с.149].

З одного боку, це визначення звільнено від тоної вказівки на обов'язковість критичного по відношенню до утопії компонента антиутопії і це є плюсом, оскільки по-перше, не пов'язує нас однозначно з настільки ж складною процедурою ідентифікації утопії (яку, втім, автор вирішував в цілому аналогічним чином). З іншого боку, це визначення позбавлене точних, певних безвідносно думки читача \ критика \ дослідника ознак.

Жанрові визначення утопії й антиутопії ще із самого початку являються проблемними в силу двох факторів:

1. Вони засновані на індуктивному принципі, коли, ознайомившись з якою-небудь кількістю творів, вчений робить висновки, які часто

позиціонуються як остаточні і абсолютно істинні . Наприклад, не варто було б обмежуватися вказівкою на урбанізацію, як зробив Ф. Аінса, тому як існує утопія «Острів» О. Хакслі, суспільство якої щасливо живе в «єднанні з природою» і міське життя людям невідоме. Дослідник, який взявся виділяти ознаки того чи іншого жанру, діє в рамках ймовірності. Наскільки буде вірно те чи інше судження про «сталу» ознаку жанру, наскільки часто ця ознака буде виражена у створюваних або нововідкритих творах – питання невизначеного продовження в модус майбутнього.

2. З іншого боку, коли зібраний певний «пласт» утопій або антиутопій, складені «каталоги» творів, читач, який ознайомився з ознаками, викладеними вченими, та й сам учений, починають відносити той чи інший твір до утопії або антиутопії. Складнощі виникають тоді, коли твір (нове або відкрите заново старе) містить в собі щось, що не вказане в переліку жанрових особливостей і доводиться або коригувати перелік ознак, або заперечувати приналежність твору до будь-якого з цих жанрів [11].

Вищезазначені визначення та ознаки являються вхідними ознаками утопії та антиутопії. Під час аналізу жанру антиутопії на рівні поетики можемо виокремити не лише історичну типологію жанру, але й розглядати роман–утопія як модель, завдяки якій можемо створити типологію жанру антиутопії. Адже у порівнянні утопія з романом–антиутопією є набагато стійкішою жанровою структурою. Якщо розглядати під кутом диференціації за тематичним принципом та зі сторони тексту, то в науково–фантастичному романі опис суспільства не є обов’язковим, а в антиутопії економічна та соціально–політична сторони життя суспільства є обов’язковими, ознакотворчими та складовими рисами жанру. Саме висвітлення на цьому тлі страждань людини, вимальовує антиутопічну сюжетно-композиційну

напруженість. Саме ці чинники виокремлюються найчастіше теоретиками літератури.

Таким чином, ми можемо визначити утопію «як форму людської мрії про ідеальне суспільство, про гармонію людини з природою, ступінь на шляху до ідеалу, спосіб умиснення дійсності, що існує у вигляді теоретичного трактату, естетичної програми, політичного. Утопія – це і літературний жанр, що зазнав різноманітних трансформацій, що увібрав в себе цінний досвід суспільної думки ». Антиутопічний роман автори розглядають «як літературний вираз, що знайшов собі, відгук людської істоти на тиск «нового порядку».

1.1.2. Основні риси, тематика та проблематика роману–антиутопії

XX століття поставило утопію в центр найбільш серйозних суперечок про майбутнє людини і людства. Саме в цей час світова історія переконливо спростовувала утопічні ідеали, показала їх вичерпність і нежиттєздатність, продемонструвала крах утопічного мислення. Антиутопія перетворилась у альтернативу «уявному раю ».

Якщо погодитися з тим, що літературна антиутопія – анти–, але, тим не менше, самостійний жанр, слід, ймовірно, визнати, що антиутопія, заперечуючи утопію, розвивається на основі характерних для утопії жанрових принципів. У той же час, відповідно до законів діалектики, антиутопія, в свою чергу, стає відправною точкою для розвитку утопії, з подальшою новою спіральною зміною і своєю суттю, але вже на основі нової утопії. Таким чином, твердження «антиутопія складається з утопії у відносинах діалогу» [56,с.183–184], є, безперечно, справедливим і плідним для визначення специфіки жанру.

Типологічне дослідження творів, створених в жанрі антиутопії, дозволяє зробити висновок про пріоритет в них загальнолюдського над національним в змістовному плані і про особливий ступінь стійкості жанрової поетики антиутопії, що сприяє її ідентифікації при всій різноманітності жанрів прогностично-застережливого характеру. У своєму дослідженні «Лексичне уявлення соціокультурного простору в жанрі антиутопії» Тараненко І.В. характеризує їх таким чином: ритуалізація життя, антропоцентричність, статичність часу і замкнутість простору [51, с.7]. Визнаючи логічність і значимість даних висновків для констатації основних жанротворчих ознак, які об'єднують антиутопічні художні твори, що належать до різних культур і створені в різний час, не можна не помітити їх неповноту, недомовленість.

Більш докладною та повною є класифікація, запропонована Л.М.Юр'євою [60, с.73-76]. Не цитуючи її дослівно, наведемо виокремлені цим автором специфічні ознаки антиутопії: 1) простір антиутопії – тоталітарна система управління в державі; 2) кордони новоствореної держави відгороджені величезною стіною від усього світу; 3) ущемлення свободи людини підкреслює абсурд ситуації; 4) знецінення минулого в антиутопіях; 5) герой твору – бунтар-одинак або група однодумців, що створює опозиції проти пануючого ладу; 6) любов протистоїть тоталітаризму; 7) своєю барвистістю опис природи підкреслює приреченість, що відбувається; 8) світ не незмінний, він створюється, він тільки можливий; 9) розповідь часто подається у формі щоденника; 10) у літературних творах антиутопічного жанру слабшає послідовність між минулим, сьогоденням і майбутнім. В цілому погоджуючись з характеристиками, додамо, що антиутопія – інтернаціональний жанр. Здається, однак, що і ця класифікація не є вичерпною і може бути доповнена, а також дещо змінена.

Антиутопія – жанр, який керується художніми методами і способами співіснування людини та соціуму, іншими словами соціальний жанр. Це відзначено і в класичному, як вважається, визначенні антиутопії, що належить: «Антиутопія – це літературний твір, що представляє в різноманітних формах негативну картину соціальної системи, яку автор може спостерігати в тенденції, що існують в розвитку реальних суспільств» [53, с.49]. Тому закономірним є те, що першою та основною ознакою завжди називають існування тоталітарної держави з деспотичною системою управління. У всіх творах події відбуваються в державах, які пережили визвольні війни або революції. Соціум в романах вельми майстерно змодельований з урахуванням всіх досягнень цивілізації. Знання і пізнання, які заперечують асоціативне і образне мислення, служать єдиній меті – безумовному підпорядкування більшості меншості і підтримці цієї сконструйованої моделі державного устрою. У його описі досить чітко, як нам здається, видно відгомін утопій і антиутопій. Сухий, констатуючий, позбавлений визначень опис майже дослівно повторює залиті сонцем картини, створені уявою Платона, Мора, Кампанелли. Все це – наслідок революцій, які колись відбулися, спрямованих на матеріалізацію утопічних ідеалів. Однак «що завжди перетворювало державу в пекло на землі – це прагнення зробити її земним раєм», – сумно відзначив колись Ф. Гельдерлін. Антиутопія перекреслює, викриває мрію. Тоталітаризм в антиутопічних державах – природне продовження революцій, внаслідок яких людина стає заручником ідей, нею ж створених, а гасло «мета виправдовує засоби» стає головним [6].

Місце подій в антиутопіях, як вірно підмічено Л.М.Юр'євою, обмежено географічно. Це країна, що живе за власними законами, відокремлена від решти світу багатометровим потужним парканом, земляною стіною, морем, горами, лісами і т.д. Простір, однак, ворожий по відношенню до головного

героя – і це, здається, головна його функція і ціннісна характеристика. Замкнутість простору, його невеликі розміри і звідси «проглядність» кожного руху позбавляють героя можливості щось змінити в системі. Він – простір – відштовхує особистість, деперсоніфікує її, показуючи людське, пробуджуючи тваринні інстинкти послуху, підпорядкування, бо тільки це веде до фізичного самозбереження. Дискурс антиутопії наповнений насильством. «Божевілля розуму» тут наочно й об'ємно. [60, с. 124]

Незвичайні в антиутопії описи природи, також виділені Л.Юр'євою, як окрема жанротворча ознака. Цікаво, що ми майже не зустрічаємо ліричного оповідання, антиутопічні краєвиди не розцвічені цвітучими фарбами та яскравими епітетами. Природа або загнана в резервації, або, як і держава в цілому, відокремлена від нового світу штучно створеною перегородкою, або існує як фон життя нижчих класів і каст, або використовується прагматично, для виховання потреб, необхідних в суспільстві розумного споживання. На сторінках антиутопій немає щебетання птахів – а якщо і є, воно діє на героя дратівливо (Р.Шеклі), відсутнє милування фарбами живого світу. Цілком природним здається і відсутність сміху, посмішок. Це вже не Місто Сонця, створене уявою Кампанелли. Небо затягнуте похмурими, важкими або сіро–сталевими хмарами, які стрімко пробігають. Атмосфера просякнута відчуттям страху, який лише нагнітає сухим констатуючим зображенням пейзажів. Сонце світить лише для Дикун і йому подібних, або воно обпікає і створює умови для пробудження в людині первісних почуттів, відчуттів і бажань (У. Голдінг, О. Хакслі). Відсутність теплого, ніжного Сонця, природної зміни пір року, заміна динаміки природного розвитку довкілля на статичність зображення – ще один символ життя нового суспільства, в якому через цивілізацію чиниться насильство над природою. В результаті вона – природа – стає не союзником, а ворогом людини, наповнюючи ще більше мікрокосм його існування мотивами приреченості [60, с. 126].

Додамо, що абсурдність, безглуздість існування людини позначені і художніми засобами, методом деперсоніфікації особистості. У романах відсутні описи зовнішності, що говорять про особистісні характеристики персонажів. Мотив безликої бездумної, але слухняної маси стає більш значущим завдяки і відсутності якісних характеристик праці, якими зайняті герої антиутопії. Їх діяльність оцінюється лише кількісними показниками. Ера царювання розумних машин не принесла одухотвореного праці, як передбачалося в утопіях. Людина, створюючи машини, сама створюється ними, потрапляючи до них в залежність. Така праця викидає з обігу почуття відповідальності як щось непотрібне, оскільки будь-який з гвинтиків величезного механізму, іменованого «труд заради держави », може бути з легкістю замінений кожним представником маси [11, с. 20].

Нами помічено, що обов'язкове для утопії поняття історичної та колективної, діяхронічної пам'яті вилучено з топосу антиутопії. Людина, найчастіше ще до народження, позбавляється права на індивідуальну пам'ять. У нього немає батька і матері – провідників між справжнім, минулим і майбутнім. Матеріалізовані пам'ятки культури - книги, предмети побуту – вилучено з обігу або приховані в спецхранах. (Бредбері Р. «451 за Фаренгейтом», Хакслі О. «Мавпа і сутність», П. Акройд «Папери Платона»). Образ втраченої та набутої пам'яті, своєрідна художня амнезія, в антиутопії змінює наповнення хронотопу – час як би застигає на нулі або опускається вниз до мінусової позначки. Часом для руйнування умовного лінійного романного часу потрібні дуже сильні зовнішні подразники, завдяки яким починається мозаїчний процес відновлення діяхронічної пам'яті, зафіксований в творі, іноді і в формі щоденника, як це зазначено Л.М. Юр'євою [60, с. 133].

Нам здається, що виокремлення даної характеристики як обов'язкової справедливо лише частково. У класичних антиутопіях, форма щоденника

бунтівника-одинака дійсно зустрічається часто, бо розповідь від першої особи підкреслює контраст між бажаним і очікуваним, наявним і можливим (або неможливим). Однак функції його не вичерпуються фіксацією того, що відбувається і тільки необхідністю розвитку ще однієї сюжетної лінії. Щоденник – це втілене свідоцтво формування особистісної свідомості, виокремлення «я» з безликого «ми», бо «... коли з'являється «я», створюється сюжет про появу і розвиток особистості, який перетворює текст в роман [856, с.242]». Щоденник є свого роду пошуком ліків, таким собі психологічним паліативом у хворому світі. Художнє слово тут фіксує не стільки історію, скільки її ціннісне сприйняття, підтверджуючи думку, що «утопія соціоцентрична, антиутопія антропоцентрична» [53, с.98]. До того ж, щоденник – матеріалізація сокровених думок - чітко і об'ємно ілюструє розщепленість свідомості головного героя, його роздвоєність, посилюючи трагізм ситуації. Зауважимо, що в постмодерністському антиутопічному просторі, наповненому відчуттям повалення непорушних істин, функція щоденника, як і розповіді від першої особи (П. Акройд, Д. Барнс), вже інша: укласти якусь конвенцію з читачем, зруйнувати звичну дихотомію «автор – читач», сконструювати мікрокосм «я – не я – читач», щоб показати хиткість понять «істинно-оманливо-можливо-реально» і вельми відносний кордон між ними [53, с. 99].

Поряд з уже згадуваними специфічними характеристиками антиутопії ми спостерігаємо в ній і такі жанрові особливості, як велика кількість подібних образів–функцій, повторювані мотиви, трафаретність мікросюжетів, що виключають альтернативні варіанти. Це і системи держав, яким необхідні однакові апарати управління. Це й загальна однакова ідея, втілена в образах–типажах. Це, нарешті, безликий, але страшний вождь держави – Старший Брат, Благодійник, Перший, Головнокомандувач. Одухотворення персонажа керівника, надання йому особистісних характеристик – як це

спостерігається на прикладі Мустафи Монд – тільки підсилює моторошний контраст штучно сконструйованої моделі державного устрою і цивілізованого суспільства, створеного відповідно до законів природи [7].

В даному контексті не можна не згадати міркування Хосе Ортеги-і-Гассета, який, як відомо, говорив про те, що ХХ століття вперше привело до влади людину з натовпу, яка не буде відчувати комплекси з приводу безкультур'я, а буде з насолодою демонструвати свої знання, а ще більше – п'яніти від прав та влади. Цей мотив навряд чи присутній в утопіях, оскільки «Утопія ворожа тоталітаризму, бо вона думає про майбутнє як про альтернативу справжньому [16, с.21]».

Саме тому доречно відзначити ще одну характерну жанрову особливість антиутопій. У ХХ столітті в рамках антиутопічного жанру яскраво простежується й інша тенденція – ідея безсилля розуму перед твариною природою в людині. У романах нового часу, як колись в творах Свіфта, знову виникає тривога з приводу того, що людина – це не розумна тварина, а, скоріше, тварина, яка може бути розумною. Найбільшою мірою ці мотиви в сатиричному ключі розглядаються, наприклад, в творах Г. Уеллса, М.Булгакова («Собаче серце») і в філософському плані – в романах–притчах У. Голдінга, М. Булгакова («Багряний острів»), О. Хакслі, Дж. Барта, А. Кестлера. Той факт, що носіями звіриного хижо-злобного початку є діти (У. Голдінг), ставить під сумнів неминучість поступального розвитку історії. Наліт цивілізованості легко злітає з людини, витягнутої з цивілізації ХХ століття або яка потрапила в екзистенціальну «прикордонну ситуацію». І тоді, як у «Звірофермі» Оруелла, стає важко розібратися, де звір, а де людина [22].

Однією з особливостей антиутопії є хронотоп. Художній час в цьому літературному жанрі – один з основних, як нам здається, сюжетних і жанротворчих елементів. Час в антиутопії керується власними законами. Він не відповідає хронології подій. З волі автора-творця, дія може відбуватися в

далекому майбутньому («1984» Дж. Оруелла, «Мавпа і сутність» О. Хакслі, «Папери Платона» П. Акройд і ін.), в якомусь моменті минулого (твори У. Голдінга, роман А. Кестлера «Сліпуча п'ятьма» і ін.) та умовного сьогодення («Острів» О. Хакслі, «Історія світу в 10 ½ главах» Д. Барта). Хронологія розвитку подій, як правило, стає більш зрозумілою з контексту. При цьому умовне сьогодення і час дії наділяють абсолютною самоцінністю, подекуди не пояснюють минулим, передбачають можливе для читача і автора соціальне майбутнє, але не хронологічне. Часові рамки видозмінені, генетична та історична пам'ять змодельовані за законами умовного соціуму, сформованого в антиутопії. Антиутопія досліджує не світ в історії, а "завмерлу" історію як художній образ світу, сформований внаслідок не реального, але можливого розвитку цивілізаційного процесу. Замкнутість хронотопу роману–антиутопії веде до виникнення у читачів асоціацій. [22] Читачі самостійно зв'язують реальне та можливе сьогодення, шукає розгадку того, що відбувається в умовному майбутньому, створеного автором у минулому, досліджує умовне минуле в «призупиненому» процесі розвитку історії, пояснює те, що відбувається, приймаючи гіпотези письменника або відкидаючи їх. Створюється особливий жанровий різновид антиутопії – ахронія, тобто «відсутність часу» або ухронія (юхронія, юкроніка) – антиутопія з певним неісторичним часом, витягнутим з діяхронічного процесу та зупиненим для стереоскопічного розгляду змодельованої автором псевдореальності.

Отже, на підставі проведеного вивчення специфіки жанру і висловлених із цього приводу думок виявляється, що антиутопія – це жанр синтетичний: у ній присутні ознаки як позитивної утопії, так і сатиричної літератури, до того ж, стрімкий розвиток фантастики сприяє її еволюції (науково–фантастичного та соціально–фантастичного романів). Антиутопія є критичним описом суспільства утопічного типу. Дистопія суттєво міняє кут розгляду ідеального

соціуму, змушує сумніватись над самою можливістю позитивного втілення будь-якого перетворюваного інтелектуального проекту.

Підсумуємо, ми розглянули поняття "утопії" та "антиутопії" у світовій літературі. Науковці відзначають, що утопія – це ідеально гарне товариство, дистопія – ідеально погане і антиутопія – десь посередині.

Антиутопія – інтертекстуальний літературний жанр, дискурс якого відрізняється своєрідно змодельованим хронотопом і спрямований на з'ясування співвідношень усередині тріади «людина – цивілізація – суспільство» із запереченням можливості реалізації утопічних ідеалів за умови порушення балансу та гармонії між соціумом та його моральним наповненням.

Основними рисами антиутопії є: простір антиутопії, кордони новоствореної держави відгороджені величезною стіною від усього світу; ущемлення свободи людини підкреслює абсурд ситуації; знецінення минулого в антиутопіях та ін.

РОЗДІЛ 2

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ

2.1. Лексичні особливості художнього стилю.

Художній стиль як функціональний стиль використовується у художній літературі, яка виконує ідейно–естетичну та образно–пізнавальну функції [17, с. 4]. Щоб збагнути особливості художнього способу дослідження мислення, дійсності, що визначає специфіку художнього мовлення, треба порівняти його з науковим способом дослідження, що визначає характерні особливості наукового тексту.

Так, як іншим видам мистецтва, художній літературі властива конкретно–образна ідея життя на відміну від логіко–понятійного, абстрагованого, об'єктивного відображення дійсності у науковому тексті. Для художньої мови характерні сприйняття за допомогою почуттів та перевідтворення дійсності, автор намагається передати перш за все свій власний досвід, своє осмислення та розуміння того чи того явища [17, с. 5].

Для художнього стилю характерною ознакою є увага до випадкового та приватного, за яким простежується загальне та типове.

Світ художньої літератури – це "перевтілений" світ, дійсність, яка зображується, є певною мірою вигадкою автора, а це означає, що у художньому стилі має важливе значення суб'єктивний момент [25, с. 54]. Уся реальність довкола репрезентована через світогляд автора. Але в художньому творі ми бачимо не тільки всесвіт письменника, а й самого автора в художньому світі: його засудження, уподобання, захоплення, неприйняття і т.д.. З цим пов'язані експресивність та емоційність, метафоричність, змістовна багатоплановість мови художньої прози.

М. Мостовий говорить, що функціонування слів та лексичний склад у мові художньої прози мають свої особливості. До слів, які складають основу

та створюють образність цього стилю, входять насамперед образні засоби літературної мови, і навіть слова, що реалізують у контексті своє значення. Це слова широкого спектру вживання. Вузькоспеціалізовані слова вживаються досить рідко, лише для створення художньої правдивості, коли описують певні сторони життя [32, с. 16].

У мові художньої прози дуже поширене використання мовленнєвої багатозначності слова, що висвітлює в ньому додаткові сенси та смислові відтінки, а також синонімія на всіх рівнях мови, завдяки чому виникає можливість підкреслити найпотаємніші відтінки значень. Це пояснюється тим, що письменник намагається використовувати усі багатства мови, для створення своєї особливої мови та стилю, до виразного, яскравого, образного тексту. Автор використовує як лексику кодифікованої літературної мови, так і різні образотворчі засоби з просторіччя та розмовної мови.

Як зазначає Д. Квеселевич, на першому місці у художньому тексті стоять експресивність та емоційність зображення. Безліч слів, які у науковій мові виражають чітко виокремлені абстрактні поняття, у художньому мовленні – як конкретно-чуттєві уявлення, у газетно-публіцистичному мовленні – як соціально узагальнені поняття. Стилі функціонально доповнюють один одного. Художній мові, особливо поетичній, притаманна інверсія, тобто зміна звичайного порядку слів у реченні задля посилення смислової значущості будь-якого слова або надання всій фразі характерного стилістичного забарвлення. Варіанти авторського порядку слів різні, підпорядковуються спільному задуму [20, с. 57].

У художньому мовленні допускаються відхилення від структурних норм, які спричинені художньою актуалізацією, тобто виокремленням автором якоїсь думки, риси, ідеї, яка є вагомою для сенсу твору. Вони виражаються у порушенні лексичних, фонетичних, морфологічних та інших норм.

За багатством, розмаїттям і виразними можливостями мовних засобів художній стиль стоїть вище за усі інші стилі та являється найбільш довершеним вираженням літературної мови.

Художнє мовлення як засіб спілкування має свою мову – систему образних форм, котра виражається екстралінгвістичними та мовними засобами. Поряд із нехудожньою мовою художня виконує номінативно–образотворчу функцію.

Образність та виразність надають мовленню не тільки лексичні, а й граматичні засоби, а також засоби їх використання. Важливе місце серед них займають фігури (лат. *figura* – образ, вид).

Фігури – це форми мови, що підсилюють її вплив за допомогою певних лексичних засобів та синтаксичних конструкцій. До фігур належать антитеза, оксюморон, градація, паралелізм, інверсія, багатосполучниковість (полісиндетон) і безсполучниковість (асиндетон) та ін. [49].

Антитеза (від грец. *antithesis* – протиставлення) – стилістична фігура різкого протиставлення, контрасту явищ, предметів, їх ознак. Протилежність підкреслюється сполученням, інтонацією і зазвичай виражається антонімами. [6]

Градація (від латів. *gradatio* – поступове піднесення) – розташування близьких за значенням слів у порядку наростання чи послаблення їх емоційно–сміслового навантаження [49].

Паралелізм (грец. *parallelus* – що йде поруч) – фігура, яка є однорідною синтаксичною конструкцією сусідніх речень або їх частин [49].

Паралелізм є однією з найбільш характерних рис поетичного мовлення. Подібність у структурі речень підкреслює зв'язок між образами. До різновидів паралелізму належать анафора та епіфора.

Анафора (від грецьк. *anaphora* – винесення нагору, повторення) або єдиночаток – повторення початкових частин (слів, словосполучень, частин речення) у тексті чи його фрагменті [49].

Епіфора (від грец. *epiphora* – кінцівка) – фігура, протилежна до анафори. Це виразне повторення слів чи словосполучень у кінці речень та абзаців одного тексту [49].

Багатосполучниковість і безсполучниковість – стилістичні фігури, основа яких лежить у навмисному пропуску чи, навпаки, повторенню сполучників. У першому випадку мовлення стає лаконічним та динамічним. У другому випадку – при полісиндентоні – мова, навпаки, уповільнюється, підвищується смислова значимість перелічуваних елементів.

Швидкий розвиток науки, мистецтва, техніки, їх використання у нових сферах життя утворили попит на створення нових засобів для того, щоб висловити нові задуми, назвати нові потреби та поняття. Швидко вловлюючи нові потреби суспільства, мова доповнює свій лексичний запас новими одиницями. Н.М. Раєвська зазначає, що саме у часи стрімкого розвитку суспільства створюється значна кількість неологізмів. Ці неологізми об'єднуються у семантичні групи, які відносяться до різних сфер політичного та соціального життя, науки, культури, технологій [46, с. 248].

За М.І. Мостовим, неологізм – це така мовна одиниця, що утворюється для визначення нового поняття [32, с. 174].

Н.М. Раєвська називає неологізмом термін, що стосується будь-якої лексичної одиниці, в якій і досі відчувається новизна [46, с.248].

Спочатку неологізми використовує маленька кількість людей, згодом, якщо вони є досить виразними і за своїм звучанням схожі до характеру фонетичної системи мови, то починають входити у вжиток до ширших професійних і соціальних кіл. Неологізми перетворюються в загальноновживану лексику у зв'язку з тим, що їх використовує щодня велика

кількість людей у спілкуванні. У романі Е. Хемінгуея "Прощай, зброє" можна помітити багато зразків неологізмів. Це слова, які спочатку використовувались у медичних та військових професійних колах: hand–grenade, bullet, pistol, machine-gun, rifle; cholera, appendix, malaria, tonsils, pneumonia.

На думку І.В. Арнольд, неологізми створюються на базі того матеріалу, що уже існує в мовознавстві, відповідно до звичайних правил словотвору. Вони не спотворюють традиції, що вже виникли у мові, і не спричиняють змін у ній [9; 301]. До того ж, мова виокремлює особливу групу неологізмів, до яких належать застарілі за звуковим образом слова, що набувають нових значень. До прикладу, слово *caravan*, що раніше мало значення група в'ючних тварин (верблюдів, ослів, мулів), що перевозять людей і грузи (у пустелі, степу), тепер набуло додаткового значення: це група транспортних суден, що виконують роботу разом; декілька суден, що стоять чи ідуть один за одним, або ж узагалі череда будь-чого [2, с. 220].

М.І. Мостовий стверджує, що внаслідок семантичного переносу значення більшості слів у діяхронічному плані діляться на "існуючі" та "застарілі". Застаріле, або ж архаїчне слово при відродженні або ж не має значення, або його значення кардинально відрізняється від початкового. Значна частина застарілих слів назавжди зникає з мови. Це мовне вище виникає через наступні чинники: а) зникнення речей, які позначають ці слова б) змінення значення слова або уяви про нього в) втрата мотивації г) запозичення іншомовних синонімів д) утворення омонімії е) одне значення слова витісняє інше при розподілі семантичної одиниці у межах окремих елементів лексики [32, с. 177].

І.В. Арнольд вважає архаїзмами застарілі слова, що збереглися в мові, але вже не використовуються як загальноживані. Ці слова можуть зустрічатись у художній літературі, де вони використовуються як

стилістичний прийом для надання піднесеності або ж урочистості мовлення чи для створення більш реалістичного колориту при зображенні давнини.

М.І. Мостовий стверджує, що архаїзми – слова або словосполучення, що вийшли із щоденного вжитку та сприймаються як застарілі [2, с. 181].

Різні стилістичні фігури можуть поєднуватися в одному тексті і взаємодіяти з тропами, вони дозволяють глибше зрозуміти зміст твору, побачити зображуване багатоплановим.

Що ж зближує та розрізняє тропи та фігури? І те, і те – навмисне відхилення від звичайного мовлення з метою привернути до себе увагу, уповільнити читання, замислитися, глибше зрозуміти зміст. І тропи, і фігури – образні засоби художньої мови. Але між ними є й відмінності.

Троп – це зміна головного значення слова, перенесення назви з предмета, що традиційно позначається, або явища на інший, який пов'язаний з якимись смисловим навантаженням із першим. Таким чином, троп позиціонує себе як певну форму поетичного мислення; він наповнює думку новим змістом [49].

Фігура, навпаки, являється формою мови, а не поетичного мислення: вона не дає нічого нового, що розширить наше пізнання. Її основне призначення – підсилити враження від чогось, зробити його яскравішим, виразнішим, наочним. Специфічне групування слів, їх певне розташування здатні в декілька разів збільшувати емоційний вплив тексту [49].

Мова художньої прози характеризується розмаїттям лексичного складу. Словник є неоднорідним за певними ознаками: етимологічною неоднорідністю, історичною віднесеністю, його формальністю чи неформальністю. У мові художньої прози зустрічаються явища синонімії, полісемії, антонімії. Усе це пов'язано із художнім ефектом, який автор прагне досягти. Адже завдяки саме вдалому добору лексичних засобів автор може якомога точніше відобразити ситуацію, а отже і вплинути на читача.

До лексичних показників прагматичної спрямованості американських художніх текстів ми відносимо фразеологічні одиниці (ФО), okazionalizmi, терміни, прислів'я, приказки, прецедентні вислови.

Наприклад: *red herring* (Гаррі Трумен) – тема розмови для відвернення уваги від суті проблеми, *big stick* (Теодор Рузвельт) – силове вирішення питання; *domino theory* (Дуайт Айзенгауер) – теорія ланцюгової реакції, концепція випереджаючої дії; *read my lips* (Дж. Буш) – уважно мене слухайте; *Teflon President* (Р. Рейган) – жорсткий президент; *the third way* (Б. Клінтон) – альтернативний шлях вирішення питання тощо.

Від вислову Р. Рейгана *teflon President* утворилися новотвори *teflon politician* та *teflon White House*, які передають значення міцності, твердості.

In 1986, after Reagan's last campaign, Iran-contra broke, soiling a once Teflon White house (Newsweek, October 4, 1999, p. 74).

Barak and Netanyahu are Teflon politicians (Newsweek, January 19, 1998, p. 29). Під виразом *Teflon politicians* розуміються жорсткі політичні діячі, які неухильно втілюють свої погляди у життя [55, с. 46-47].

До лексичних показників прагматичної спрямованості публіцистичних текстів також належать слова зниженого тону: колоквіалізми, сленгізми та вульгаризми. Головною особливістю публіцистичного стилю, на відміну від інших функціональних стилів, є соціальна оцінність мовних засобів. При передачі емоційно-оцінних моментів не вистачає виразних засобів літературно-книжного мовлення і виникає необхідність запозичення лексико-фразеологічних одиниць із багатого емоційно-експресивними елементами живого мовлення [36, с. 317]. Наприклад:

I'm glad y'all called, this fella is doing some terrible things to me (Newsweek, October 19, 1998, p. 45). Замість *you all* вжито форму *y'all*, замість слова *fellow* (хлопчина) вжито розмовну форму *fella* [55, с. 47].

Фразеологічний склад мови – це дзеркало, в якому лінгвокультурна спільнота ідентифікує свою національну самосвідомість [52, с. 9]. Корпус фразеології характеризується чіткою номінативною спрямованістю його одиниць. Фразеологічні одиниці не тільки розширюють номінативний інструментарій мови, але й доповнюють лексичний склад. Доповнюваність виявляється в створенні прагматично-орієнтованих знаків-фразеологізмів, здатних забезпечити за рахунок образної мотивації емотивність, тобто відбиток емоційного відношення суб'єкта до позначуваного. Можна стверджувати, що фразеологізми є потужнішим засобом вираження емотивності, ніж слова, оскільки ФО, відбиваючи образ-ситуацію, виступають мікротекстом в тексті [52, с. 83]. Образи, що знаходяться в основі фразеологізмів-ідіом є загалом прозорі та зрозумілі для американської лінгво-культурної спільноти, оскільки відбивають характерне для неї світобачення, що дозволяє говорити про культурно-національну специфіку фразеологічного складу мови, який виявляється яскравіше, ніж в словниковому складі мови.

Фразеологізми, як і інші лексичні одиниці, є важливими елементами у побудові публіцистичного тексту, тому що виконують експресивну й інформаційну функції, виступаючи як експресеми [23, с. 70]. У наведеному нижче реченні експресемою виступає ФО *to cut the crocodiles tears*, оскільки вона надає реченню виразності та лаконічності.

It's time to cut the crocodiles tears and accept new economic realities (Business Week, March 15, 1999, p. 22) [55, с. 48].

Експресеми покликані пожвавити виклад, зацікавити читача, дати матеріалу емоційний заряд. ФО, побудовані за допомогою стилістичних прийомів, виступають яскравими образними засобами вираження думки автора у публіцистичному тексті. Оцінка та відбір лексичних і фразеологічних одиниць відбувається за принципом комунікативної

релевантності, а широке використання порівнянь і метафор зумовлено прагматичною установкою публіцистичного стилю (зокрема, тенденцією до експресії та принципом економності) [36, с. 319].

Прислів'я та приказки коротко, образно та емоційно висловлюють думку, тому їх часто використовують у художніх текстах. Наприклад: *necessity is the mother of invention* (*Newsweek*, September 7, 1999, p. 4) – необхідність – умова відкриття; *to be a thorn in somebody's side* (*Newsweek*, July 13, 1998, p. 46) – бути колючкою у чиємусь боці та інші. Подібно до решти лексичних одиниць вони зазнають змін. З'являються нові ФО в результаті скорочення вже існуючих. Наприклад: *shop till you drop* (*Newsweek*, August 3, 1998, p. 31) – важко працювати, зате вміти відпочивати; *all work and no play* (*Newsweek*, June 21, 1999, p. 57) – робота без відпочинку виснажує; *a half a loaf* (*Newsweek*, March 23, 1998, p. 12) – краще половина ніж нічого; *when in Rome* (*U.S. News and World Report*, February 18, 2002, p. 44) – в чужий монастир зі своїм уставом не ходять; *like father* (*U.S. News and World Report*, April 22, 2002, p. 6) – який батько, такий син; *a bird in the hand* (*U.S. News and World Report*, June 3, 2002, p. 76) – краще синиця в руках [55, с. 50].

Таким чином, лексика художніх текстів зазнає динамічних змін, відбувається розширення словникового складу мови за рахунок термінів, цитат, ідіом, новотворів, колоквіалізмів і сленгізмів. Посилюється тенденція до порушення літературної норми, що свідчить про загальну орієнтацію на широке використання повсякденного мовлення. Лексичні показники художнього стилю виконують номінативну, комунікативну, соціальну, кумулятивну та функцію інтимізації, які свідчать про прагматичне спрямування цих мовних одиниць.

2.2. Стилiстичнi характеристики художнього стилю

Художня мова – це винятковий стиль мовлення, сформований історично в системі літературної мови, що має низку спільних ознак, також історично змінних, і з великим різновидом власних особливостей, які змінюються відповідно до форм прояву цього стилю, від століття, від індивідуальної манери письма автора [8, с. 84].

Стиль художньої мови представляє собою складну сукупність різних рис, що вирізняють цей стиль серед всіх інших стилів сучасної літературної мови. Той факт, що цей стиль дозволяє вживання елементів інших стилів, навіть уподібнених відповідно до узагальнених, стандартних рис цього стилю, підкреслює його дещо особливе становище відносно інших мовних стилів. Крім того, стиль художньої мови дозволяє вживання таких елементів мови, які на цьому ступені розвитку літературної норми мовлення недопустимі. У художніх творах письменників сучасності можемо знайти лексичні факти, що виходять за межі літературної мови, такі як: вульгаризми, діалектизми, жаргонізми і т.п. Ці мовні засоби в художньому стилі постають в опрацьованому, відібраному, збірному вигляді. Вони не вживаються тут в своєму, так би мовити, класичному вигляді; таке вживання нелітературних слів засмічувало б мову і не допомагало б розвитку та збагаченню літературної норми мови [7, с. 15].

«У художній літературі, – пише акад. В.В. Виноградов, – загальнонародну, національну мову з усією своєю граматичною особливістю, з усією різноманітністю та багатством свого словника використовується як форма і як засіб художньої творчості. Усі елементи, всі особливості та якості розмовної мови, та її граматичну будову включно, система її значень, її словник, її семантика, слугують тут способом художнього узагальненого висвітлення та відтворення суспільної дійсності» [9, с. 38].

Таким чином, головна функція стилю художнього мовлення – це сприяння замислу автора та глибшого розкриття внутрішніх причин умов

існування, розвитку або деградації того чи іншого факту цієї дійсності перед читачем.

Система стилістичних засобів мови достатньою мірою збагатилася в публіцистичному стилі, особливо – ораторському, – і продовжує покращуватись в стилі художньої мови. Не є збігом те, що головні стилістичні засоби мовлення вивчалися в теорії літератури.

Цікаво взяти до прикладу таке висловлювання В.Д. Левіна: "Головне завдання мистецтва – звільнити нас у царстві прекрасного від абстрагування, зробити легшим нам шлях до фокусування уваги. Усе те, що ми в області природи відсторонюємося або маємо бажання абстрагувати в нашій уяві від предмета або від ряду різних предметів, відносно простору або часу, мистецтво дійсно абстрагує; воно висвітлює нам предмет або сукупність предметів в такій зв'язності та ясності, які тільки і дозволяють можливість відчуття, яке і має бути ними викликане ". Функція художнього стилю – забезпечити емоційне сприйняття дійсності, візуально відчувати предмет в його відносинах і зв'язках. Проте це не означає, що саме таке сприйняття, створений образ, "позбавляє нас абстрагування". Цей механізм значно складніший [28, с. 9], вважає вчений.

Р.А. Будагов зазначав, що стиль художнього мовлення поділяється на такі різновиди: художня проза, віршована мова і мову драматургії [7, с. 85]. Коли ми використовуємо термін "стиль художньої мови", ми говоримо саме про лінгвістичний аспект, наприклад, слова, їх поєднання, значення, синтаксичні конструкції, форма образності та інша специфіка мови, особливі з точки зору їх відбору та взаємозумовленості в цьому стилі мовлення.

Найбільш важливим та притаманним для стилю художнього мовлення є образність. Якщо в логічному способі висловлення думки слова використовуються у своїх предметно–логічних значеннях, то в художньому стилі мовлення, часто можемо побачити різноманітні відтінки значень:

контекстуальні значення, емоційні значення слів – провідники суб'єктивно–оціночних «опіній» автора. Слово – засіб логічного, іншими словами, – наукового вираження. Художній образ ліричного твору формується зі слухового впливу слів, а потім і з усіх відчуттів, викликані словом.

Другою найбільш узагальненою провідною особливістю художнього стилю мовлення, тісно пов'язаною і навіть взаємообумовленою з образністю, – є емоційне забарвлення виразів. Добірка синонімів задля емоційного впливу на читача, розмаїття та велика кількість епітетів, різноманітні форми емоційного синтаксису стають здобутком цього стилю. Тут ці засоби отримують свій найбільш закінчений і мотивований вияв в ідейно-художньому відношенні. Певна річ, ступінь емоційного забарвлення висловлювання прямо пропорційно залежить від низки причин, а саме: від жанру та характеру художнього твору, від індивідуально–творчої манери автора, від змісту висловлювання, від мети висловлювання і т.п.

Наступною найбільш узагальненою характерною ознакою художнього стилю мовлення є своєрідні способи зв'язку між частинами висловлювання. Так само, як і образність, ця ознака являється тісно пов'язаною і взаємообумовленою з емоційним забарвленням висловлювань. У цьому мовному стилі віддзеркалили свою збірну функцію такі способи зв'язку народної дописемної мови, як асиндетон, приєднання (котре отримало своє граматичне визнання тільки в результаті спостережень над характерними ознаками синтаксичної організації літературно-художньої мови), полісиндетон і ін.

Художня проза значною мірою зобов'язана своїм процвітанням занепаду драматургії, яка піддавалася гонінню з боку пуритан. Тому саме XVIII століття по праву вважається століттям становлення і розвитку самостійного жанру літератури художньої прози.

Але різновид художнього стилю мовлення, художня прозова мова ще перебувала на початковому етапі свого розвитку. Якщо міркувати з такої позиції як характер використання мовних засобів, то він зближувався то з поетичною мовою, то з мовою ділових документів, то з мовою есе. Тобто це не було метою використовувати різностильні елементи в певних художньо–естетичних цілях, а лише доводило те, що головні прикмети саме художнього стилю ще не визначилися [30, с. 24].

Тільки до кінця XVIII століття стали чітко вимальовуватися типові риси художньої прози як самостійного різновиду стилю художнього мовлення.

Починаючи з Лоренса Стерна, художня проза застосовує стилістичні засоби, які в подальшому визначили багато його типових особливостей. З'являються зачатки невластиві–прямої мови; усне мовлення все більш наближається до норм живої розмовної мови; оповідь починає висловлювати індивідуально–творчу манеру автора не тільки в ідейно–художньому відношенні, але, що особливо важливо для лінгвістичного аналізу, – в манері використання засобів загальнонародної англійської мови цього періоду; різні верстви словникового складу ширше використовуються як з метою мовних характеристик, так і в самому авторському оповіданні.

У XIX і XX століттях особливості художньої прозової мови продовжують розвиватись і вдосконалюватись. Різноманітність форм їх характеристики пов'язана з розширеними можливостями індивідуально–творчого використання мовних засобів. Зважаючи на загальні закономірності розвитку художньої літератури XIX століття, які проявлялись, зокрема, в ширшому спектрі життя різних верств суспільства, художня прозова мова починає поглинати в себе щоразу більшу кількість різних елементів, які раніше були неприпустимі в літературній мові. У мові художньої прози, насамперед, з метою мовної характеристики героїв виникають жаргонізми, діалектизми, застаріла лексика тощо. Відбувається

поступовий поділ мови автора та мови персонажа. Створюється нова ознака в мові художньої прози цього часу – різностильність. Мовні форми, притаманні іншим стилям, починають з'являтися в художньому мовленні, спочатку нерішуче вкраплені в твір, виділені курсивом, лапками і т.д., потім все більш сміливіше, аж до свідомого використання головних рис будь-якого функціонального стилю в мові художньої прози [37, с. 132].

Так в мові Чарльза Джон Хафф Діккенса, Вільяма Мейкпис Теккерея, Джейн Остін і інших класиків англійської літератури з'являються елементи сленгу, професійної лексики, наукової термінології. Ділові документи та листи або ж приватні повідомлення, які автор під час написання використовує в художньому творі, не є звичайним відтворенням прикладів цього стилю. На них віддзеркалена художня обробка: занадто сильні відхилення від норм загальноживаності замінюються, пом'якшуються синонімічними засобами.

Різностильність, як одна з провідних рис мови художньої прози, що особливо набула розвитку у перші десятиліття XX століття, не є механічним перенесенням особливостей одного стилю мови в інший. Це свідоме творче опрацювання мовних засобів у стилі художньої мови.

І недарма стиль художньої мови часто сприймається як поєднання різних стилів літературної мови. Засоби інших стилів стають загальнодоступними крізь стиль мистецької мови. Однак вони ніколи не втрачають своїх специфічних рис там, де вони використовуються не як стилістичні прийоми, а як певні норми даного стилю [16, с. 22].

Мова художньої прози як один із стилів художньої мови швидко реагує на зміни норм літературної мови. До того ж, взаємодіючи з останнім, художня прозова мова сама впливає на розвиток та зміну норм літературної мови [47, с. 74].

Мова художньої прози чітко виражена з погляду взаємозумовленості елементів її системи, як інші стилі мови. Але головні ознаки цього стилю

виокремлюються із достатньою визначеністю і з легкістю протиставляються основним рисам інших стилів мови. Характерні ознаки мови художньої прози, всупереч тому, що вони стабільно збільшуються у кількості, залишаються типовими для цього стилю.

Своєрідна образність мови у синтезі із емоційною синтаксичною організацією висловлювання; поєднання авторського плану розповіді та мови персонажів; вживання елементів різних стилів мови, пристосованих й оброблених для цілей художньої розповіді; використання слів у контекстуальних і похідних значеннях - усі ці особливості, взаємодіючи один з одним, створюють свою особливу систему, яку не побачиш в жодному іншому стилі мови.

Метонімічні та метафоричні переноси створюють особливу виразність, образність і як елемент підвищення експресивності впливають на читача, затримують його увагу, підсилюють зацікавленість у інформації. Використовуючи мовленнєві метафори, автор виражає своє емоційне ставлення до подій, оскільки образ, створений метафорою, апелює до уяви читача.

Різновидом метафоричного переносу є антономасія. Власні імена знаходяться в руслі сучасних досліджень, які досліджують мову як віддзеркалення національної культури. Важливим аспектом є дослідження власних імен в єдності їхніх перцептивних, когнітивних і афективних характеристик. У ході функціонування власні імена набувають соціальні коннотації. Подібні імена можуть входити до різних терміносистем як імена-тотеми (О.Н. Колосова) [1999], прецедентні-імена (Д.Б. Гудков) [1999], культурні символи (С.М. Пак) [2002], культурно-історична категорія (С.І.Гарагуля). В будь-якому випадку йдеться про особливу функцію імен в мовленнєвому і соціальному контексті. Набуті іменами соціальні коннотації можуть носити нетривалий, локальний характер [40, с. 167]. В теорії

прецедентних імен, яку розробляють Д.Б. Гудков і В.В. Красних, центральне місце відведено поняттям “когнітивна база” та “національно-детерміноване мінімізоване уявлення” як стійким ментальним структурам, що активізуються мовними знаками у всіх представників лінгвокультурного співтовариства. Очевидно, що слова в психіці різних людей корелюють з різними ментальними утвореннями, тобто концептуалізація дійсності відбувається по різному. Якщо власне ім'я презентує знання, спільне для певної лінгвокультурної спільноти, то воно функціонує як міфологема [40, с. 167].

Стилістично маркованими елементами прагматики публіцистичних текстів виступають:

1. Тотожні одиниці, до яких входять порівняння і синоніми.
2. Стилістичні одиниці протиставлення: антитеза та оксюморон.
3. Одиниці нерівності: каламбур.

Застосовуючи порівняння, перекладачі тим самим дають нове сприйняття явища. Порівняння підсилюють експресивність опису подій у художніх текстах. Ці структури також можуть увести в дію особливі сценарії чи установки (наприклад, у тих випадках, коли політична дискусія риторично зображається з точки зору насилля) за допомогою використання порівнянь і метафор, запозичених із сценаріїв військових дій (наступ, оборона та ін.) [14, с. 133].

Семантико-стилістичними показниками прагматичної спрямованості художніх текстів виступають антитеза й оксюморон. Особливість антитези виявляється в тому, що для більшої виразності використовуються діаметрально-протилежні поняття, образи та значення, виражені різними мовленнєвими одиницями: *This is the story of winners and losers at the Luis Garcia AIDS Clinic (Newsweek, July 5, 1999, p. 25). Life or death Lottery (Newsweek, July 5, 1999, p. 25)* [55, с. 57].

Стилістичні функції антитези полягають у контрастному протиставленні референтів, з одного боку, з метою затримання уваги читача, а з іншого, – надати висловлюванню ритмічності та чіткості. Експресивну функцію в текстах художнього стилю виконують лексичні одиниці, протилежні за значенням. У результаті їх використання з'являється нове смислове поняття (оксюморон), яке розкриває суперечливі аспекти явища чи двоїстість стану, настрою мовця [30, с. 194]. Наприклад: *warrior for peace, unsaid sayable, creative destruction*:

And that kind of short-term upheaval – some call it creative destruction – will not likely inspire the kind of confidence in consumers that makes them shop till they drop (Newsweek, August 3, 1998, p. 31). Оксюморон *creative destruction* вжито з метою надати висловлюванню емоційності, виразності, передати суперечність описаної ситуації. Наведене словосполучення характеризується семантичною несумісністю своїх компонентів. Стилістичний ефект впливу на читача виникає внаслідок співставлення контрастних понять [55, с. 57].

Семантико-стилістичні показники прагматичної спрямованості публіцистичних текстів, що були щойно розглянуті, відзначаються емоційністю й експресивністю завдяки протиставленню протилежних ознак предметів та явищ (антитеза) чи поєднанню протилежних за значенням одиниць (оксюморон). Слова та речення, які створюють ефект контрасту чи кульмінації, підсилюють виразність повідомлення. Ці структури сприяють компактнішому представленню інформації, її кращому запам'ятовуванню, підсилюючи вплив повідомлень на читачів.

Семантико-стилістичним показником прагматичної спрямованості художніх текстів, що базується на смисловій двозначності слів чи виразів, є каламбур, який будується на полісемії, омонімії, жартівливій етимологізації слів. Наприклад: *Have an ice day (Newsweek, April 12, 1999, p. 45); A Falling*

Starr (Newsweek, October 5, 1998, p. 45); *Paranoia - Parisnoia* (Newsweek, March 30, 1998, p. 20) [55, с. 58].

В основі каламбуру лежить зіставлення явищ, які різняться значимістю, силою, розміром і т.п. Ці відмінності в інтенсивності значень, а також у смисловій двозначності використовуються для актуалізації емоційної насиченості висловлювання або для створення комічного ефекту [55, с. 58].

Таким чином, стилістичні показники прагматичної спрямованості художніх текстів є функціонально орієнтованими, оскільки виконують атрактивну функцію. Мовні показники прагматичної спрямованості публіцистичного стилю виступають виразними, змістовно насиченими та лаконічними за формою одиницями.

2.3. Підходи до тлумачення концепту

До завдань лінгвокультурології входить вивчення і опис взаємин мови і культури, мови і етносу, мови і народного менталітету, вона створена, за прогнозом Еміля Бенвеніста, у дослідження Космеди Т. «на основі тріади – мова, культура, людська особистість» і представляє лінгвокультуру як лінзу, через яку дослідник може побачити матеріальну і духовну самотність етносу [25, с. 45]. Основу категоріального апарату лінгвокультурології складають поняття мовної особистості і концепту, гносеологічні становлення яких, ще не закінчено.

Опишемо історію розвитку терміну «концепт» у вітчизняній науці. Як це не дивно, але «концепт» був запозичений лінгвістами з математичної логіки. Його застосування як терміну в нашому мовознавстві починається з 1928 р з виходу в світ статті С.А. Аскольдова [3] (псевдонім С.А.Алексєєва) «Слово і концепт». Однак в силу різних об'єктивних і суб'єктивних причин, однією з яких, була державна ідеологія Радянського Союзу, «концепт» на тривалий час зникає з вітчизняного лінгвістичного лексикону. Можна також

припустити, що даний іншомовний термін не зміг конкурувати з усталеним традиційним, звичним для наукової громадськості терміном української мови «поняття», на відмінності між якими ми зупинимося докладніше далі.

У нашій країні даним терміном починають оперувати когнітивісти, деякі з яких працюють в парадигмі філософії мови (наприклад, Павіленіс Р.І. і М.А. Холодна).

Перш ніж ми перейдемо до опису концепту як складного когнітивного лінгвосоціального конструкту, слід коротко обґрунтувати необхідність вживання даного іншомовного терміну в мовознавстві. Він споріднений до слова «поняття». Слідом за Н.Н. Болдиревим ми вважаємо концепт більш об'ємним розумовим конструктом людської свідомості в порівнянні з поняттям [6, с. 25].

Концепт як ментальне утворення високого ступеня абстрактності пов'язаний переважно саме зі словом. З цього випливає, що він включає в себе крім предметної віднесеності всю комунікативно значиму інформацію. Перш за все, це вказівки на місце, займане цим знаком в лексичній системі мови: його парадигматичні, синтагматичні та словотвірні зв'язки – «значимість» і що, в кінцевому підсумку, відображає «лінгвістичну цінність позамовних об'єктів» [53, с. 42]. У семантичний склад концепту входить також вся прагматична інформація мовного знака, пов'язана з його експресивною та ілокутивною функціями, що цілком узгоджується з «хвилюванням» [53, с. 41] і «інтенсивністю». духовних цінностей, до яких він відправляє. Ще одним частотним компонентом семантики мовного концепту є когнітивна пам'ять слова: смислові характеристики мовного знака, пов'язані з його споконвічним призначенням і системою духовних цінностей носіїв мови [56, с. 66]. Однак концептологічно найбільш істотним тут виявляється так званий культурно-етнічний компонент, який визначає специфіку семантики одиниць природної мови і відображає «мовну картину світу» його носіїв.

Концепт, згідно з науковими дефініціями С.О. Аскольдова, О.С.Кубрякової, С.Х. Ляпіна, О.П. Скидан – це багатовимірний розумовий конструкт, що відображає процес пізнання світу, результати людської діяльності, його досвід і знання про світ, який зберігає інформацію про нього.» [3, с. 267] М.О. Холодна трактує концепт як пізнавальну психічну структуру, особливості організації якої забезпечують можливість відображення дійсності в єдності різноякісних аспектів. На думку Р.Павіленса, концепти – це смисли, складові когнітивно базисної підсистеми думки і знання [39, с. 54].

Концептуалізація – це осмислення і переробка мозком інформації, яку людина отримує шляхом пізнання, мислення конструюючи предмети і явища. Як пише М.М. Болдирєв, даний процес призводить до утворення у вигляді двох великих когнітивних структур: суджень і концептів, які складають основу свідомості і уявлення про світ [6, с. 28].

Якщо порівнювати концептуалізацію і вербалізацію, то можна сказати, що концептуалізація – переробка мозком елементів оточення і зовнішнього світу в цілому. Вербалізація – маніфестація в промові результатів переробки. О.С. Кубрякова зазначає, що процеси концептуалізації і категоризації тісно пов'язані між собою. Вони являють собою класифікаційну діяльність, але розрізняються за кінцевим результатом і цілями. Процес концептуалізації спрямований на виділення мінімальних змістовних одиниць людського досвіду, структур знання, а процес категоризації - на об'єднання подібних або тотожних одиниць у більші розряди, категорії [21, с. 93].

Т.І. Краснова зазначає, що концептуалізація полягає в обробці і осмисленні інформації, яку людина отримує в ході життєвого процесу, також концептуалізація є одним з найважливіших процесів пізнавальної діяльності людини .

Можна говорити про те, що в українській лінгвокультурі дерево являє собою сукупність гілок, на яких сидять птахи, в англійській і французькій лінгвокультурах дерево більшою мірою являє собою крону, напівпрозору кульку, а птахи знаходяться всередині.

Концепт є допонятійним, предметно-образним етапом формування поняття, отже, терміни «концепт» і «поняття» не можуть бути тотожними [25, с. 280]. Р. Лангакер говорить про таку характеристику концептів, як відсутність чітких меж. Лексична одиниця, яка позначає концепт не має конкретних обмежень і може позначати цілий ряд взаємозв'язаних смислів. Дослідник підкреслює, що концепт за своєю суттю є статичним, а процес концептуалізації завжди динамічний.

Дж. Лакофф зазначає, що не тільки емоційні концепти сприймаються у вигляді метафори, а й багато базових концептів постають в цьому виді, наприклад, час, кількість, причина і т. п. [75, с. 196]. Деякі концепти (сонце, небо) є універсальними, але навіть значення універсальних концептів буде варіюватися в залежності від досліджуваної культури і світу, оскільки людина сприймає навколишній світ через призму власних поглядів, світогляду і засад [75, с. 198].

Сьогодні концептуалізацію досліджують, виходячи з декількох підходів. З.Д. Поповою і І.А. Стернин [42; 43] була складена класифікація основних напрямків когнітивних досліджень і їх вітчизняних представників. У даній класифікації були виділені наступні підходи: семантико-когнітивний, логічний, психологічний, філософський, лінгво-культурологічний.

Праці, присвячені вивченню концептів, таких вчених, як П. Бабушкін, З.Д. Попова, О.С. Кубрякова, І.А. Стернин можна віднести до семантико-когнітивного підходу. В рамках підходу лексична і граматична семантика мови розглядається як засіб моделювання концептів і спосіб розкриття їх значень.

Н.Д. Арутюнова і Р.І. Павіленіс є представниками логічного підходу, в рамках якого концепти розглядаються як поняття практичної філософії, які з'являються в результаті взаємодії різних екстралінгвістичних чинників.

Представник психологічного підходу Д.С. Лихачов [29] розглядає концепт як розумове утворення, що виникло в результаті зіткнення засвоєного поняття і особистого досвіду мовця.

В.В. Колесов, будучи представником філософського підходу до вивчення концептів, говорить про те, що концепт є основною ментальною одиницею, яка міститься і реалізується в словесному знаку [24, с. 44].

В рамках лінгво-культурологічного підходу концепти розглядаються як елементи національної лінгвокультури і менталітету. Представниками даного підходу є Г.Г. Слишкін, Ю.С. Степанов, М.В. Піменова, В.І. Карасик, В.В. Червоних, С.Г. Воркачев, Г.В. Токарев. У цьому дослідженні ми дотримуємося саме цього підходу. В контексті лінгвокультурологічного підходу концепти - сукупність когнітивних і поведінкових стереотипів у взаємодії з цінностями і особливостями тієї чи іншої культури [10, с. 10]. В рамках даного розуміння концепт включає в себе досвід не тільки конкретного індивіда, але і культурний пласт знань цілої лінгвокультури [11, с. 17].

Найбільш відповідним матеріалом для дослідження концептуалізації і вербалізації емоцій є художній текст, оскільки саме в художньому творі найбільшу увагу приділяють опису емоцій персонажів, людських почуттів і переживань.

На сучасному етапі розвитку когнітивної науки існує два основних підходи до вивчення концептів: когнітивний і лінгво-культурологічний, а також застосовуються аксіологічний, прототиповий, семантико-прагматичний, інтегративно-інтерпретуючий підходи.

При когнітивному підході (Н.Д. Арутюнова, О.С. Кубрякова, Д.С.Лихачов, І.А. Стернин і ін.) досліджуються лексеми, значення яких складають зміст національної мовної свідомості і формують картину світу носіїв мови. В цьому випадку концептами вважаються будь-які мовні одиниці, в значенні яких проглядається спосіб семантичного представлення. При лінгвокультурологічному підході (С.Г. Воркачев, В.І. Карасик, Н.А.Красовський, Ю.С. Степанов та ін.) до числа концептів відносять семантичні утворення, відмічені лінгво-культурною специфікою, що відображають менталітет мовної особистості даної етнокультури.

Різниця між цими підходами незначна і в цьому питанні нам близька точка зору С.Г. Воркачова, згідно з якою лінгво-когнітологічне дослідження характеризується типологічною спрямованістю і орієнтовані на виявленні загальних закономірностей у формуванні ментальних уявлень, водночас як лінгвокультурологія орієнтується переважно на вивчення специфічного в ментальних одиницях і описує відмітні семантичні ознаки. «По суті відмінності ці, кажучи юридичною мовою, є нікчемною, оскільки відокремити культуру від форми її мовного уявлення неможливо» [11, с. 9].

Аксіологічний підхід передбачає дослідження концепту як цінності в культурі будь-якого народу. Семантико-прагматичний займається вивченням значення в складі контексту. Прототиповий підхід – підхід до поняття як до структури, що містить вказівки на те, які елементи поняття є прототипами. Рамки інтегративно інтерпретуючого підходу дозволяють визначити, яким чином може будуватися діяльність індивіда призначена для кращого розуміння та інтерпретації концепту і визначають взаємозв'язок змістів інтерпретацій.

Психологічний підхід зароджується в роботах С.О. Аскольдов-Алексєєва і отримує розвиток у Д.С. Лихачова. Концепт трактується ними як якесь розумове утворення, яке виконує замісну функцію. Зокрема С.О.

Аскольдов-Алексеев зазначає, що концепт є «уявне утворення, яке заміщає нам в процесі думки невизначені безліч предметів одного і того ж роду, також деякі сторони предмета або реальні дії» [29, с. 269-273].

Д.С. Лихачов вважає, що замісна функція концепту полегшує мовне спілкування, що дозволяє долати несуттєві, але завжди існуючі між мовцями відмінності в розумінні слів і їх тлумаченні [29, с. 283].

Концепт виникає не безпосередньо з значення слова, але шляхом зіткнення його словникового значення з особистим і народним досвідом людини [29. С. 281-282].

Структурна типологія концептів звертає увагу на принципи їх організації та структуру їх внутрішнього змісту. Умовно всі одиниці знання в цьому відношенні можна поділити на концептуально-прості і концептуально-складні. Структура і зміст перших може бути обчислена за допомогою простого переліку елементарних (достатньо передбачуваних) характеристик. До них відносяться: конкретно-чуттєвий образ, схема, уявлення, поняття, прототип і т. п. Одиниці знання цього типу можуть бути проаналізовані за допомогою традиційних методів концептуального (точніше, концептно-дефініційного) аналізу, аналізу прототипної семантики. Наприклад, прототип пtiці може бути описаний через такі його основні характеристики, як: наявність двох крил, двох ніг, дзьоба, оперення, відкладання яєць [23, с. 12].

Другі є структури багатокomпонентного, стереотипного знання (речення, фрейм, сценарій), а також структури категоріального, інтегрованого та багатоаспектного знання (категорія, когнітивна матриця та ін.). Одиниці обох підтипів зазвичай називають концептуальними структурами. Структури стереотипного знання включають обов'язкові та факультативні компоненти і їх характеристики, які виявляються за допомогою структурно-концептного аналізу та аналізу фреймової семантики. Для вивчення структур

інтегрованого та багатоаспектного знання, яке не є стереотипним і тому не може бути зведене до простого переліку ознак, так як об'єднує різнорівневі компоненти і характеристики, потрібні спеціальні методи аналізу: концептний-таксономічний аналіз або концептуально-таксономічне моделювання, когнітивно-матричний аналіз або когнітивно-матричне моделювання ([10]).

Змістовна типологія концептів класифікує одиниці знання за тематичними областями (мовні, діалектні, правові, економічні, медичні, сільськогосподарські, емоційні та ін. концепти) і по області застосування: наукові, літературні, професійні, жаргонні, побутові, індивідуально-авторські та ін. Структурно дані концепти повторюють перераховані вище типи, і для їх аналізу залучаються аналогічні методи.

Названі типології, при всій їх очевидності і простоті, виявляють, однак, певну функціональну обмеженість, яка часто проявляється при їх використанні в дисертаційних дослідженнях, присвячених способам репрезентації конкретних концептів в тій чи іншій мові. Це відбивається, зокрема, в нерозрізненні статичного і динамічного аспектів концептуальної системи як основи мовно-розумової діяльності і сенсо-породження. Відповідно виникає необхідність знову привернути особливу увагу до цього питання і спробувати виявити всі можливі, додаткові підстави для більш системного уявлення загальної типології концептів і з метою більш повного відображення концептуальної основи мови і її ролі в пізнавальних процесах. Це особливо актуально в контексті диференційованого підходу до процесів концептуалізації, які можуть відрізнятися за своєю метою, об'єктом, а отже, результатами і методам аналізу, а також з точки зору дослідження концептуального забезпечення всіх трьох головних мовних функцій: когнітивної, комунікативної і інтерпретуючої [25, с. 14].

Отже, концепт – лінгвокультурологічне поняття, в структурі якого виділяється ціннісний елемент, який є для даного концепту обов'язковим, або фактуальний, який «зберігається в свідомості у вербальній формі і тому може відтворюватися в мові безпосередньо», і подібний компонент, який визначається як чуттєвий, невербальний елемент, який «піддається лише опису». Широке розмаїття методик когнітивних лінгвістичних досліджень пояснюється багатоаспектністю досліджуваного ними феномена – концепту. Звісно ж, що з огляду на свою безмежність, концепт ставить перед його дослідниками нездійсненне завдання, проте в даний час це питання активно розробляється.

2.4. Дослідження образу бунтарки у наукових розвідках

Термін «образ» походить від грецьк. *eikon* (ікон) – зображення. У старослов'янській мові слово "образ" означало обличчя, щоку. Навпаки, у переносному значенні поняття образ розуміємо як картину.

Художній твір – це думка, виражена образами, картинами. На відміну публіциста, письменник не висловлює певних положень, за допомогою яких читач має дійти висновків. У нього все відразу усе разом, неподільно, тим маємо на увазі як вихідну тезу, так і підтвердження, і кінцевий результат. Усе це відтворено лише в образі [25, с. 72].

Теорія образу в художньому стилі була створена ще в епоху античності та пов'язувалася із концептом наслідування. Це означає, що митець відтворює життя в його неповторному та індивідуальному значенні. Арістотель розумів твір як живу істоту, яка підпорядковується власним правилам, відірвавшись від автора, художнє творіння «виготовляє» продукт естетичної насолоди.

Дослідження про літературу XIX століття (Гегель) визначили мистецтво слова як мислення в образах, котре відкриває конкретну реальність.

Образ у художній літературі є способом відображення життя, він представляє загальну картину всесвіту. Мистецтво змінює життя умовно, символізує іншу природу, яка створена законами краси. Це не є дійсністю, а навпаки його образ, і зіштовхнутися з ним можна лише у вигляді уяви.

Існують ще інші думки, які пояснюють поняття «образ». За словами Л. І. Тимофєєва, «образ – це конкретна і в той же час узагальнена картина людського життя, створеного за допомогою вигадки і має естетичне значення». Н. А. Гуляєв додає інформацію про «образ» у тому сенсі, що «він містить авторський суб'єктивно–оціночний момент до предмета, що зображується» [13, с. 58].

Образ у художній літературі вважається невичерпним, як і дійсність (акт особистої оцінки, естетична насолода, співвідношення приватного життя із життям людства, шлях до пізнання автора). Після прочитання У. Шекспіра або докладного дослідження його творчості, можна помітити, що життя драматурга множить на нескінченність. Концепція «образ» та система художніх образів мають відмінності між собою ідейною значимістю.

Зображення людської особистості можна класифікувати як образи. Предмети, персонажі (образи – речі), природні явища (образи – пейзажі). Автор повинен передати соціальну правду, використовувати вигадку, втілювати індивідуальний характер, синтезувати обставини (П. К. Волинський).

Теоретики американської літератури Р. Уеллек та О. Уоррен стверджують, що образ містить у собі три елементи: образ = міф + символ + метафора. Семантичні поля почасти збігаються, і сфера їхньої дії, безсумнівно, одна й та сама. Естети та психологи запропонували багатоступінчасту класифікацію образів, тобто на зорові (представляють

відображення минулого досвіду), смакові, статичні, ароматичні, динамічні, кольорові, звукові, синестетичні (зображають здатність образу, що перемикається із звукової сфери почуттів до кольорової, смакової, ароматичної) [53, с. 59].

Р. Уеллек та О. Уоррен узагальнили вчення про художній образ: очевидно, для теорії літератури основними мотивами будуть образ (чи картина), суспільне, надприродне (неприродне, ірраціональне), оповідання, архетип (або загальне), символічне зображення вічних ідеалів через події, зумовлені конкретним часом, програмне (або есхатологічне), і, нарешті, містичне [53, с. 63].

З'являються роботи теоретиків літератури, які виявляють у цій категорії нові естетичні грані, такі, наприклад, як «емблема», «символ», «міф».

Літературний образ – це художнє відображення за допомогою слова людських характерів, подій, предметів, явищ у конкретній, індивідуально–чуттєвій формі.

Термін «образ» у літературознавстві розуміється як:

- 1) персонаж художнього твору (герой, дійова особа, характер), а також:
- 2) відображення дійсності в індивідуальній формі (словесний образ або стежка).

Образи, створені письменником, відрізняються емоційністю, асоціативністю, ємністю, оригінальністю [51, с. 8].

Звертаючись до способів (засобів), завдяки яким література та інші види мистецтва, котрі мають образотворчість, виконують свою місію, вчені та філософи здавна користуються концептом «образ». В складі психології та філософії образи – це певні уявлення, тобто відтворення людською свідомістю поодиноких предметів (явлень, подій, фактів) у тому чуттєво сприйманій особі. Вони протистоять абстрактним поняттям, котрі фіксують основні властивості реальності, що повторюються, ігноруючи її

індивідуально-унікальні риси. Інакше кажучи, існують чуттєво–образна і понятійно–логічна форми освоєння світу.

Розрізняються, далі, образні уявлення (тобто феномен свідомості) та власне образи як чуттєве (зорове та слухове) втілення уявлень. У роботі «Думка та мова» А. А. Потебня розглядав образ як відтворене уявлення – як якась даність, що сприймається чуттєво. Саме це значення лексеми «образ» являється основним для теорії мистецтва, у складі якої різняться образи фактографічні (що інформують про факти, що дійсно мали місце), науково-ілюстративні та художні. Останні (і в цьому їхня специфіка) створюються при очевидній участі уяви: вони не лише відтворюють одиничні факти, але й згущують, концентрують важливі для автора сторони життя задля його оцінюючого осмислення. Уява митця – це не тільки психологічний стимул його творчості, але й певна даність, присутня у творі. В останньому є вигадана предметність, яка насправді не має повної відповідності собі [44, с. 83].

В образах–тропах один предмет відносно асоціації прирівнюється до іншого, невідоме пояснюється відомим, проявляється так зване «переносне» значення.

Є різні типи образів та різні види їхньої класифікації. Якщо образом вважати все нафантазоване письменником у художньому творі, то за його предметністю можна побудувати ряд від образу–деталі в таких його різновидах, як образ–троп, образ–пейзаж, образ–річ, образ–портрет, через образ–сюжет, далі образ–персонаж, і до цілісних образів долі та світу, образу–буття. За смисловою узагальненістю образи можна поділити на індивідуальні, характерні та образи–типи. Окремо можна виділити образ–мотив, образ–топос та образ–архетип, а також поняття хронотопу. Це образи, що виходять за межі одиничного твору, вони можуть повторюватися.

Образ–мотив повторюється у кількох творах одного автора чи у багатьох авторів. (Образ хуртовини та вітру у Блоку, дощу та саду у Пастернака). Навпаки, образ–топос (загальне місце) є образом, характерним для цілої культури певного періоду, для всієї нації. Наступне поняття – образ–архетип відображає найбільш стійкі образи, які проявляються у літературах різних народів по всьому шляху розвитку. Останнім наведеним вище терміном є хронотоп. М. М. Бахтін, який широко поширив цей термін, описав його як той, що «відбиває амбівалентний зв'язок тимчасових та просторових відносин, художньо освоєних у літературі інакше названої також часпростір» [5, с. 74].

У світовій літературі існують дві взаємопов'язаних системи образів. При цьому система чоловічих образів знаходиться у центрі прицільної уваги літературознавців, у той час, як до жіночих дослідники звертаються лише епізодично, розглядаючи лише окремі образи, не поєднуючи їх у систему, і, тим більше, не виявляючи їхню типологію.

Висвітлення загальних та відмінних характеристик жіночих образів у світовій літературі дозволяє визначити загальні закономірності літературного процесу та сприяє порівняльно–типологічному вивченню національних літератур.

Проблему конфронтації із вмістом патернальної культури течії гендерно–орієнтованого літературознавства залежно від своєї філософсько–теоретичної орієнтації здійснювали по–різному, але майже завжди виходячи на шлях рефлексії про певну інтуїтивно–несвідому природу жіночого світогляду та свого специфічного способу буття, діяльності в ньому.

Таким чином, література стає феноменом, який володіє жіночою природою. Що ж до літератури, створеної жінками, то їй надається особлива роль у затвердженні цих специфічних відносин з “іншим”, тому що вона

начебто має більш тісний зв'язок з літературністю, а також здатністю уникнути чоловічих прагнень до панування та влади [8, с. 86].

Питання щодо жіночої емансипації приймає різні форми, і за твердженнями деяких теоретиків із Франції саме поняття жінки виступає як радикальна сила, що підриває всі передумови, концепції і структури традиційного чоловічого дискурсу.

Варто розглянути значення такої лексичної одиниці, як «бунтарство». У Оксфордському словнику можемо знайти таке визначення концепту: бунтарство – поведінка, дії непокірної людини, яка протестує проти чого-небудь та закликає до рішучості, до перевороту в чому-небудь [80]. За словником Сергія Ожегова маємо такі значення: 1) «бунтарство» — поведінка, образ дій бунтаря (бунтівний, неспокійний, той хто є у пошуку чогось); «бунтар» — неспокійна, завжди протестуюча людина, що закликає до рішучих дій, до зламу старого устрою; 3) «бунтувати» — виробляти бунт, брати участь у бунті, або підбурювати до бунту, протестувати, вперто не погоджуватися [35, с. 118]. Можемо зробити припущення, що у концепті «бунтарство» панують визначення непокірності та протестуючої людини, яка має здатність до керування народом, аби досягти певної цілі.

Отже, можемо зробити висновок, що для виокремлення всіх нюансів образу бунтарки буде доречним аналіз тропів та лексичних одиниць, завдяки яким створюється та передається той чи той персонаж. Слід також пам'ятати про те, що під час створення образу, перш за все, автор посилається на свій власний досвід та реалії життя, доповнює деталями та створює унікальний характер, який необхідно «розкрити» під час дослідження твору.

Підсумуюмо, ми розглянули лінгвостилістичні особливості художнього стилю та висловлені з цього приводу думки. Виявляється, що лексика та стилістика зазнає певних змін, а саме наповнюється словами різних стилів задля підсилення реалістичності героїв, які є носіями різноманітних сфер

життя . Лінгвостилістичні характеристики художнього стилю створюють його образність , надають відчуття поєднання різних стилів, але водночас не втрачають своїх специфічних рис.

Концепт - ментальне утворення, що передає процес дослідження світу, та досвід і знання людини, отримані в результаті цього дослідження.

Таким чином, на підставі проведеного вивчення концепту та лінгвостилістичної характеристики художнього твору можемо зробити припущення, що образ жінки–бунтарки у лінгвістичному аспекті потребує використання певних тропів, створення таких синтаксичних конструкцій та описання типів слів, які б повністю могли відобразити бунтарську натуру персонажа.

РОЗДІЛ 3

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗУ БУНТАРКИ У РОМАНИ–АНТИУТОПІЇ С. КОЛЛІНС «ГОЛОДНІ ІГРИ»

3.1. Стилiстичний аналіз роману–дистопії С. Коллінс.

Роман «Голодні ігри» американської письменниці Сьюзен Коллінз за короткий час став світовим бестселером. За результатами 2008 року книга «Голодні ігри» названо найкращим романом Американської бібліотечної асоціацією [12].

Однією з найпопулярніших книг для сучасної молоді є трилогія The Hunger Games письменниці Сьюзен Коллінз, що стала матеріалом для цього дослідження. Голодні ігри – це молодіжний роман–дистопія, який показує тоталітарне суспільство, що тримає все під контролем. У державі під назвою Панем (Panem) існує традиція, яка є нагадуванням про те, що буде з тими, хто захоче повстати проти влади. З метою запобігання будь-якого повстання Володар влади ввів Голодні ігри (The Treaty of Treason gave us the new laws to guarantee peace and, as our yearly reminder that the Dark Days must never be repeated, it gave us the Hunger Games) [65].

Щороку відбувається відбір учасників Голодних ігор, де переможцем буде лише один кандидат (it's time for the drawing) [65, p. 33]. З кожного округу на гладіаторські бої відправляють дівчину та хлопця. Там вони б'ються до останнього, щоб тільки залишитися живими.

Ігри проводяться у формі реаліті–шоу, перегляд якого є обов'язковим для населення країни. Капітолій змушує святкувати Голодні ігри як велику подію, як веселе спортивне змагання між округами (Capitol requires us to treat the Hunger Games as festivity, a sporting event pitting every district against the others) [65, p. 32].

Для повстання потрібен герой, який є відважним та відчайдушним. Герой роману–утопії – це бунтар, що йде проти диктатури, непідвладний їй. У романі "Голодні ігри" таким героєм-бунтарем постає Кітніс Евердін (Katniss Everdeen), яка, веде боротьбу не лише з Капітолієм на чолі із президентом Сноу (President Snow), а й сама із собою.

Роман Сьюзен Коллінс насичений символами та знаками, на які необхідно звернути увагу задля більш глибокого розуміння тексту.

Один з головних символів, який простежується впродовж усього твору – лук Кітніс. Лук зі стрілами - це зброя, а саме спосіб урятуватися (*The bow and arrow is my weapon*) [65, P.85]; це надія на перемогу в Голодних іграх, оскільки є єдиним, що підтримало віру у можливість вижити в цих жорстоких умовах. Для Кітніс лук – це спогади про дитинство, про тата (*My bow is a rarity, crafted by my father along with a few others that I keep well hidden in the woods*) [65, P.12], який так швидко пішов із життя, залишивши сім'ю на Кітніс. Їй вдалось прогодувати маму та сестру, майстерно володіючи своєю єдиною зброєю (*Even a weak bow is better than no bow at all*) [65, P. 60], яку зробив батько. Ось чому лук – це рятунок. Зокрема, авторка хоче, аби читач звернув увагу на одну важливу деталь: ім'я Кітніс взято не просто так. Ім'я дівчини можна перекласти як стрілолист (katniss), листочки якого нагадують стріли (*leaves like arrowheads*) [65, P.78]. Про це можемо дізнатись під час прочитання епізодів купання у ставку або в лісі. Ця рослина з легкістю адаптується до жорстких умов, адже є морозостійкою та досить цінною. Головна героїня антиутопії також стійка до труднощів, витривала, швидко пристосовується до непростих життєвих подій, намагається виплутатись з них.

Стрілолист – це символ виживання. Коли Кітніс була ще дитиною, батько її застерігав, що якщо їй вдасться знайти себе, то це неодмінно дасть їй змогу вижити (*As long as you can find yourself, you'll never starve*) [65, P.79].

У ці слова Сьюзен Коллінз заклала набагато глибший зміст, ніж здається здавалося б. Для того, щоб врятуватися, потрібно не лише боротися з панівною владою, а боротися із самим собою, пройти нелегкий шлях самопізнання заради перемоги над диктаторським режимом.

Крім Кітніс, звертаємо увагу також на інших героїв твору. Їхні імена так само мають прихований зміст. До прикладу, друг дитинства Кітніс – Гейл. Хлопець має символічне ім'я, яке, безперечно, відповідає його характеру та поведінці. Gale з англійської перекладається як сильний вітер або шторм; спалах, вибух». Гейл дійсно запальний, сильний духом та впевнений у собі. За словами Кітніс, він – бунтар від народження, йому легше воювати зі своєю зухвалістю, має прагнення боротися (*Gale's tirades against the Capitol*) [65, P. 428].

Ім'я молодшої сестри Кітніс – Примроуз (Primrose) – також приховує у собі певний зміст (*Prim's face is as for which she was named*) [65, P.9]. З англійської мови primrose перекладається як «первоцвіт». Цю худеньку дівчинку зі світлим довгим волоссям та блакитним очима любить весь дистрикт. Примроуз – дуже оптимістична і повна ентузіазму навіть у безнадійних ситуаціях. Первоцвіт - це рослина, яка не є стійкою до холодів, на противагу морозостійкому стрілолисту, так само Прим вимагає захисту та турботи в цьому безжалісному суспільстві.

Зустрічаємо у творі ще одне ім'я – Рута. Рута - це багаторічна вічнозелена запашна рослина, яку часто використовують у медицині [65, P. 146]. З грецької ruta перекладається як «рятувати»: пригадаємо, як маленька дівчинка допомагала Кітніс завдяки знанням про безліч різних трав, котрі подарували виживання їм двом на Голодних іграх. Усі ці імена обрані автором не просто так, вони несуть у собі прихований зміст, завдяки якому легше зрозуміти героя й роль, що він грає у творі.

Квіти у дистопії виступають як певні символи: стрілолист – це символ виживання, первоцвіт означає беззахисність, а рута – це співпереживання, допомога. До того ж, у творі ми постійно зустрічаємо троянди: суп із рожевих пелюсток; «гніздечко закоханих» для Піта та Кітніс, яке було затоплене у вазах з червоними та рожевими трояндами (*the love seat has been moved in and surrounded by vases of red and pink roses*) [65, P.528]; червона троянда, яку жбурнув хтось із публіки для Кітніс після інтерв'ю, вона навіть шуткувала, що пахне трояндами (*Tell me, do I still smell like roses?*) [65, P.189]. В окрузі (District) ніколи і не бачили троянд, тому для дівчини це було щось захоплююче та незвичайне, тільки в Панемі мали змогу милуватись цими квітами. Тому можемо зробити висновок, що троянди – це символ кохання, розкоші, краси.

Реалія відіграє грандіозну роль у антиутопії "Hunger games", оскільки є одним із основних засобів створення культурного фону твору. Відомо, що до написання цього роману Сьюзен Коллінз підштовхнув давньогрецький міф про Тесея та Мінотавра, відповідно до якого за минулі провини афіняни щороку відправляли на Крит сім парубків та сім дівчат, яких запроторювали в лабіринт, прирікаючи на смерть задля поживи для чудовиська. Завдяки цьому головним девізом вигаданого світу став латинський вираз **panem et circenses** (хліба та видовищ) [12]. Серед топонімів варто відзначити:

Seam – Шлак, район у 12 Дистрикті, де мешкають шахтарі.

Meadow – Луговина, околиця Шлаку.

Нob – чорний ринок у 12 Дистрикті.

Для підтримки ладу працюють миротворці – Peacekeepers.

Аvox – безгласний, злочинець, якому як покарання відрізали язик.

Оскільки Голодні Ігри (The Hunger Games) є головною темою в романі, то велика кількість реалій відноситься до них. Наприклад:

Reaping – Жнива, процес відбору на Ігри.

Tribute – Трибут, учасник Голодних Ігор.

Mentor – Ментор, тренер, який допомагає трибутам.

Training Center – Центр тренування, місце підготовки до Ігор.

The opening ceremonies – Церемонія відкриття. Перше знайомство із трибутами.

The Careers – команда «Профі», спілка кількох сильних трибутів, які заздалегідь готувалися до Ігор.

Gamemakers – Розпорядники Ігор, люди, які є відповідальними за проведення Голодних Ігор.

Arena – Арена, місце проведення Ігор.

Mutts – Переродки, істоти, створені Розпорядниками Ігор [12].

Загалом можна сказати, що роман містить в основному нейтральну лексику, хоча в діалогах можна зустріти розмовні вирази, наприклад:

«Mint is good because we drink mint tea after supper often, so it tricks my stomach into thinking eating time is over. Sort of» [65].

«Maybe I did it for myself, Peeta, did you ever think of that? Maybe you aren't the only one who ... who worries about ... what it would be like if ...» [65].

«We make idle chitchat, but I'm afraid to ask him anything of real importance...» [65].

Релігії є невідомим елементом дистопії, хоча вони всі різняться за походженням і їх роль у романі може бути різною. Так, за допомогою етнографічних реалій Панем (Panem), де зустрічаються певні області або Дистрикти (Districts), столиця країни Капітолій (Capitol), автор висловлює внутрішній світ героїв і керує динамікою оповідання [53, с. 32]. Усі етнографічні реалії, прискорюють оповідання [12].

Дуже незвичайним способом передачі колориту того часу можна відзначити використання Сьюзен Коллінз ономастичних реалій, котрі іменують відомих особистостей римськими та грецьким іменами: Флавій

(Flavius), Цинна (Cinna), Октавія (Octavia), Венія (Venia), Порція (Portia), Катон (Cato), Брут (Brutus).

Можемо зробити висновок, що слова–реалії, які використовуються автором, виражають прикмети часу, побуту, місця, а також дають повніше уявлення про події, що відбуваються з героями книги, і дозволяють тим самим дати необхідний мовний портрет персонажа та справедливо оцінити дії героя. Слова – реалії також сприяють повнішому втіленню ідеї письменника.

Сьюзен Коллінз використовує велику кількість тропів (tropes) для надання своєму роману образності та емоційності. Найпоширеніший троп у цьому творі – simile (порівняння). Наприклад, описуючи свою команду підготовки, члени якої є корінні жителі Капітолію, вона порівнює їх із тваринами та птахами.

«It's more in the way one might be glad to see an affectionate trio of pets at the end of a particularly difficult day» [65].

«... but they're so unlike people that I'm no more self-conscious than if a trio of oddly colored birds were pecking around my feet» [65].

Всім жителям Капітолію були притаманні дві основні риси: по–перше, безтурботність та інфантилізм, по–друге, любов до яскравого та епатажного одягу. Її команда підготовки є типовими представниками мешканців столиці, що й дозволило автору провести паралель між тваринами та людьми.

Метафора (metaphor): *«I can't stop looking at Rue, smaller than ever, a baby animal curled up in a nest of netting» [65]. Рута потрапила в пастку і була жорстоко вбита списом, вона лежала на землі маленька та беззахисна, як пташеня [].*

«... my mother was locked in some dark world of sadness, but at the time, all I knew was that I had lost not only a father, but a mother as well» [65]. Коли

загинув батько Кітніс, її мама знаходилася в глибокій депресії протягом кількох місяців.

Епітет – це «виразне художнє визначення» *pearly white grain* (перлово-білі зернятка), *snow-white horses* (білі коні), *emerald green eyes* (смарагдово-зелені очі), *a coal black chariot* (вугільно-чорна колісниця), *red flaming capes*. Це визначення слова, що виражає насамперед авторське сприйняття предмета або явища, що описується: наприклад, *pretty white dress* (класна біла сукня), *a pudding the color of honey* (пудинг медового кольору), *a woman with aqua hair* (жінка з волоссям кольору морської хвилі), які передають позитивні емоції. Негативні емоції передають: *an expensive white dress* (дорога біла сукня), *cold white walls* (холодні білі стіни), *sturdy brown belt* (грубий коричневий ремінь), *scary white grin* (жахлива білозуба посмішка), *eyes the color of rotting squash* (очі кольору гнилого гарбуза) [65, p. 400].

Епітет завжди надає слову емоційного забарвлення. Він описує об'єкт артистичним способом, тим самим розкриває його особливості: *muddy yellow coat* (брудно-бура шерсть), *an unattractive brown mush* (неапетитна коричнева каша).

Інші епітети: «*I care about back home could be punished if I can't pull off the girl-driven-crazy-by-love scenario Haymitch has suggested*» [65].

«*It[bees] could be the ordinary leave-us-alone-and-we'll-leave-you-alone type. But these are the Hunger Games, and ordinary isn't the norm*» [65].

Цікаво, що автор використовує велику кількість compound adjectives (складні прикметники), що забезпечують більш точний та виразний опис предметів та об'єктів.

Уособлення (personification): «*As if the daytime trees and flowers and stones had gone to bed and sent slightly more ominous versions themselves to take their places*» [65].

Цей прийом допомагає більш точно описати обстановку Ігор, де кожен об'єкт таїть у собі небезпеку.

Серед стилістичних фігур варто відзначити такі як:

A. Анафора (anaphora): «*That's when I know that even though both of us would have eaten the berries, I am to blame for having the idea. I'm the instigator. I'm the one to be punished*» [65].

Основна функція анафори – посилення та концентрація уваги читача на будь-якій ідеї [12]. В даному випадку Кітніс вважає себе винною, і вона висловлює таку саму ідею у різних формах.

B. Градація (gradation): «*The cold would be torture enough, but the real nightmare is listening to Cato, moaning, begging, and finally just whimpering as the mutts work away at him*» [65].

У цьому прикладі автор показує, як погіршується стан Катона, «... його крики, благання і, нарешті, лише слабкий жалібний стогін» [].

C. Риторичне питання (rhetorical question):

У тексті роману можна побачити вживання великої кількості риторичних питань, які застосовують для виділення (посилення виразності) тієї чи іншої фрази.

«*It's risky business – Peeta may end up losing his leg – but when I weigh this against him losing his life, what alternative do I have?*» [65].

Для посилення емоційного забарвлення автор використовує у своєму творі багато стійких виразів, тобто ідіом. Наприклад:

1. «*A few of the other couples make a nice impression, but none of them can hold a candle to us*» [65].

Not to hold a candle to smb. – не йде ні в яке порівняння.

2. «*...I hate Effie Trinket's comment so much I make a point of eating the rest of my meal with my fingers*» [65].

To make a point of – взяти собі за правило.

3. «*There's something about that sly grin that makes me sure that befriending Foxface would ultimately get me a knife in the back*» [65].

A knife in the back – зрада, ніж у спину.

4. «*There's something else about them, something that makes the hair rise up on the back of my neck, but I can't put my finger on it*» [65].

Hair rise up on the back of my neck – волосся стає дибки.

To put one's finger on smth. – втямити, зрозуміти що-небудь.

У романі багато імен Greasy Sae, Effie Trinket і Coriolanus Snow, та прізвиська "Foxface", Glimmer, Thresh, Lady(goat), Lover Boy, The Goat Man, Catnip та ін.

Такі назви, як Appalachia (Аппалачія), the Rockies (Скелясті гори), дають зрозуміти, що вигаданий світ, створений автором, тісно переплетений із реальним.

Таким чином, стилістичний аналіз роману С. Коллінз «Голодні ігри» показав, що сучасна література не поступається за образністю та яскравістю літературі минулих років. У цьому творі ми побачили багато прикладів вживання різних зворотів та стилістичних фігур. Широке застосування ідіоматичних виразів у тексті сприяло створенню особливої образності та емоційності. Наведені приклади можна використовувати як ілюстративний матеріал при навчанні англійської мови, показуючи особливості вживання різних одиниць, виразних засобів у сучасній розмовній мові.

3.2 Стилiстичнi засоби та прийоми зображення образу бунтарки у творі

Приклад одного з найпопулярніших бестселерів у жанрі молодіжної дистопії є трилогії «The Hunger Games». «Голодні ігри» – це підлітковий роман-дистопія, який показує далеке тоталітарне майбутнє з деспотичним

урядом. У державі під назвою Панем існує традиція, яка є нагадуванням про те, що буде з тими, хто захоче повстати проти влади.

Для повстання потрібен герой, відважний та сильний духом. Герой романа дистопії – це бунтар, який йде проти диктатури, не піддається контролю. У романі С. Коллінз таким героєм–бунтарем є Кітніс Евердін, яка веде боротьбу з Капітолієм на чолі з президентом Сноу, веде ще й боротьбу сама з собою.

Кітніс – молода дівчина, яка виросла в країні з тоталітарним режимом правління. На відміну більшості людей вигаданого світу, вона вперта, свавільна і прямолінійна. Протягом усієї історії Кітніс відмовляється дотримуватись більшості інструкцій, які їй дають. Вона не дотримується правил і державних законів: вона лазить через паркан, полює за межами свого дистрикту і не підкоряється президентові Сноу. Кітніс майже завжди каже все, що думає. Її мало дбають про пошуки нових друзів, оскільки єдине, що займає її думки, це питання про те, як прогородувати свою сім'ю.

Кітніс зовсім не романтична натура, як передбачає загальноприйнятий гендерний стереотип: *“And not even remotely nice. To say that to me after all I've been through”* [65, с. 257]; *“Later, there's a lot of kissing. Didn't seem very genuine on your part”* [65, с. 258].

Протягом усього життя вона показувала дивовижну стійкість у всьому, що з нею відбувається: голод, біль, страждання, смерті; вона завжди намагалася зберігати самовладання та вірність своїм переконанням. *“My spirit. It suggests I'm a fighter. У sort sort brave way. I do care for some people”* [65, с. 147]; *““And a lot of them are so damaged that my natural instinct would be to protect them”* [65, с. 264]. Однак сама себе вона бачить з іншого боку – беззахисною, слабкою та «побитою». *“A smallish seventeen-year-old girl who can't quite catch her breath since her ribs haven't fully healed. Disheveled.*

Undisciplined. Recuperating. Not a soldier, but someone who needs to be looked after" [65, с. 261].

Кітніс не вірить оточуючим. Її недовіра посилюється під час участі у перших іграх. Тому вона не шукає союзників і веде себе відчужено: *"I'm glad for the solitude"* [65, с. 184]; *"Whereas when you open your mouth, you come across more as sullen and hostile"* [65, с. 141]. У той самий час у ній є така риса, як самовідданість: у життєво-небезпечних ситуаціях вона намагається всіх захистити. *"You were just keeping us alive"* [65, с. 58]; *"I know you'd risk your life to save mine"* [65, с. 59].

Кітніс не шукає слави, проте стає символом повстання. Цьому посприяла її участь у Голодних іграх, де вона проявила себе як бунтарка, кинувши виклик Капітолію: інсценувавши спробу з'їсти отруйні ягоди, залишивши глядачів без переможців. *"People viewed your little trick with the berries as an act of defiance, not an act of love"* [65, с. 23].

Наш аналіз слід розпочати з опису головної героїні, Кітніс. Мова її різноманітна, як із граматичного, так і з лексичного погляду. Використовуються і складні, і прості речення, вибір лексики переважно нейтральний та розмовний. Однак не можна не відзначити емоційність героїні, що зумовлює велику кількість емоційно забарвлених слів і виразів і спонукальних речень.

"It must be very fragile, if a handful of berries can bring it down." *There's a long pause while he examines me.* - Яка тендітна система: руйнується через жменю ягід. Співрозмовник довго мовчить і пильно роздивляється мене. Як бачимо, автор використовує простеречення. У перекладі, як і в оригіналі Кітніс, незважаючи на страх, сміється з системи Капітолію, ми бачимо це у виразі *«It must be very fragile»*.

Для опису головної героїні автор використовує антропоніми. *"My real name is Katniss, but when I first told him, I had barely whispered it. So he thought*

I'd said Catnip" [65]. – “Насправді мене звати Катніс, та коли ми познайомилися, я вимовила своє ім'я так тихо, що він не розчув і почав звертатися до мене Катніп – так у нас називають котовник, від якого дуріють коти”.

Гра слів також побудована за участю головної героїні Катніс. Головна героїня була названа на честь рослини – стрілолиста, її батько за життя говорив: *“As long as you can find yourself, you'll never starve”* [65]- “Рослина, на честь якої мене назвали. Це стрілолист, а “катніс” – стара індіанська назва”.

Коли ведуча Еффі Тринькіт ділиться своїми враженнями про успіхи Катніс та її земляка, вона описує поведінку жителів Округу 12 варварською. Ось яка була реакція Катніс: *“Barbarism? That's ironic coming from a woman helping to prepare us for slaughter. And what's she basing our success on? Our table manners?”* [65]. - “Варварство? І це каже жінка, яка допомагає приготувати нас до участі в масовій різанині. І чому це, на її думку, ми змінилися? Через наші манери за столом?” Сатиричний ефект досягається через використання оксиморону, який поєднує два протиставлення: *допомагати і готувати до смерті*. Оксюморон можемо спостерігати в основі наступного саркастичного твердження: *“District Twelve. Where you can starve to death in safety”* [65]. - “Округ 12. Місце, де ви можете безпечно здохнути з голоду”.

В романі можемо спостерігати ряд порівнянь: *“The dress poses another problem. It keeps tangling around my shoes so, of course, I hitch it up, and then Effie swoops down on me like a hawk, smacking my hands and yelling, “Not above the ankle!”* [65]– “З сукнею теж не все так просто. Вона довга й чіпляється за туфлі, і звісно, я раз у раз підтягувала її, через що Еффі шулікою кидалася на мене і репетувала: – Тільки не вище кісточки!”.

Показовим моментом є ситуація з батьком Піта Мелларка, партнера Кітніс по змаганням. Він пригощає її їй печивом, показуючи своє добре ставлення, але вона розуміє, що їй доведеться вбити його сина: *«After all, I'll be trying to kill his son soon» [65]* - *«Зрешистю, я скоро спробую вбити його сина»*. Вбивство пов'язане з випробуванням совісті: *«Katniss, it's just hunting. You're the best hunter I know," says Gale. "It's not just hunting. They're armed. They think," I say. "So do you. And you've had more practice. Real practice," he says. "You know how to kill." "Not people," I say. "How different can it be, really?" says Gale grimly» [65]* - *«Кітніс, це просто полювання. Ти найкращий мисливець, якого я знаю, — каже Гейл. — Це не просто полювання. Вони озброєні. Вони думають,— кажу я.— Ви теж. І ти мав більше практики. Справжня практика, — каже він. — Ти вмієш вбивати. — Не людей, — кажу я. — Наскільки це може бути по-іншому? — похмуро каже Гейл»*. Автор вдається до використання повторів «hunting», щоб наголосити на порівнянні смертельних ігор зі звичайним полюванням. Окрім уживається повторювальне дієслово «to kill».

У романі «Голодні ігри» організатори варварських змагань використовують птахів, які можуть імітувати людські голоси. Для Кітніс це був голос сестри: *«There is nothing about the bird that suggests it's a mutt. Nothing except the horribly lifelike sounds of Prim's voice streaming from its mouth» [65]* - *«Немає нічого в цьому птаку, що б свідчило, що це собачка. Нічого, окрім жахливо реалістичних звуків голосу Прім, що витікає з її вуст»*. Повторення слова «nothing» є головним моментом у цих реченнях, так як вказує на рішучість героїні у своїх діях. Упертість головної героїні виражається у тому, що, почувши крики рідної сестри, вона вбила пташку, незважаючи на свої болісні відчуття, але розуміючи, що то була не її сестра.

Тема «бунтарства» відчувається вже з перших сторінок роману. Відчуття самопожертви показує сцена, коли Кітніс подає свою кандидатуру

ігри заради сестри: «*I volunteer! I gasp. I volunteer as tribute!*» [65]- «*Я волонтер! Я задихаюся. Я добровільно виступаю в знак поваги!*». У даному прикладі повторюється іменник «*volunteer*». Окрім цього автор тричі вживає займенник «*I*», що дає зрозуміти нам про збентежений стан дівчини. До того ж така лексична одиниця, як «*tribute*» асоціюється зі зреченням від простого бідного життя Кітніс, та дає початок діям дівчини як бунтівниці.

Ще один бунтівний вчинок Кітніс — це вихід усіх трибутів. Мета її стиліста, щоб вона була відомою тож їй дарують вогонь: «*the girl on fire*». Таким чином, концепт бунтарства пов'язаний із прізвищем, яке отримала головна героїня твору: «*What about you, girl on fire?*» [65] - «*Що з тобою, дівчино в вогні?*». Автор використовує цю фразу впродовж всього роману. Така метафора описує характер дівчини та її бунтарський настрій.

Значення метафори «*girl on fire*» змінюється після того як головна героїня виходить на арену, оскільки організатор ігор використовує її прізвище, щоб зашкодити їй: «*The tail end of my jacket catches on fire and I have to stop to rip it from my body and stamp out the flames....The fireball hits a tree off to my left, engulfing it in flames. To remain still is death. I'm barely on my feet before the third balls hits the ground where I was lying, sending a pillar of fire up behind me*» [65] - «*Хвіст мого піджака загоряється, і я змушений зупинитися, щоб зірвати його зі свого тіла й погасити полум'я... Вогненна куля вдаряється в дерево зліва від мене, охоплюючи його полум'ям. Залишатися нерухомим – це смерть. Я ледве встаю на ноги, як третя м'яча впаде на землю там, де я лежав, посилаючи за собою вогняний стовп*». Отже, іменник «*fire*» є точним описом концепту бунтарства. Аналізуючи цитати, вогонь стає для дівчини пасткою, в яку вона сама ж потрапила, намагаючись ошукати організаторів небезпечних змагань.

Одна з головних метафор — це троянда, яка натякає на містерію та унікальність Капітолію. Саме ці квіти зберігають однакову символіку у

всьому тексті. Авторка використовує опис квітки так, щоб показати, що Кітніс та інші громадяни починають бунтувати проти уряду. Коли Кітніс та Піт роблять публічне інтерв'ю з Цезарем Флікерманом, він і Піта жартують про запах троянд, який існує всюди в Капітолії: *«Tell me, do I still smell like roses?» he asks Caesar, and then there's a whole run where they take turns sniffing each other that brings down the house»* [65] - «Скажи мені, я ще пахну трояндами?» питає він у Цезаря, а потім ціла пробіжка, де вони по черзі нюхають один одного, що зносить будинок». Таким чином, троянда та вогонь є антонімами один до одного, так як троянда — це символ Капітолія, а вогонь — протестантів.

Ще один акт бунту починається під час підготовки до змагань. Кітніс намагається показати свої навички стрільби з арбалета. *«Suddenly I am furious, that with my life on the line, they don't even have the decency to pay attention to me. That I'm being upstaged by a dead pig. My heart starts to pound, I can feel my face burning»* [65] - «Раптом я в гніві, що моє життя під загрозою, вони навіть не мають пристойності звернути на мене увагу. Що мене випереджає мертва свиня. Моє серце починає битися, я відчуваю, як горить моє обличчя». Як можна побачити, концепт бунтарства реалізується через таку лексичну одиницю, як: *«furious»*. Авторка використовує метафору для опису сорому і злості, які сперечаються у середині дівчини: *«faceburning»*.

Найважливішим актом повстання в першій частині роману з боку головної героїні є перспектива дозволити їй та Піту пережити «Голодні Ігри»: *«I spread out my fingers, and the dark berries glisten in the sun. I give Peeta's hand one last squeeze as a signal, as a goodbye, and we begin counting»* [65] - «Ростопируючи пальці, і темні ягоди блищать на сонечку. Я востаннє стискаю руку Піту на знак прощання і ми починаємо відлік». Дівчина намагається керувати суддями та організаторами змагань намагаючись

врятувати своє життя та життя Піта, проте наживає ворогів. У романі використовуються повторювальний займенник «I».

У третій частині роману можна бачити повстання, яке здійснило пригноблене суспільство проти капітолійців. Чесний народ потрапив у Панем, щоб за рахунок справедливості припинити голод: «*People of Panem, we fight, we dare, we end our hunger for justice!*» [65] - «Люди Панема, ми боремося, ми сміємо, ми припиняємо наш голод за справедливістю!». «End our hunger for justice» — метафора, яка точно показує концепт бунтарства. Автор вкотре використовує повторювальні займенники «we», що привертає увагу та говорить про те, народ об'єднався, що протистояти тоталітарному режиму.

Символічним є вибір головної героїні квітів. Коли маленька Рутт була вбита на полі бою, Кітніс йде до лісу, щоб знайти яскраві польові квіти: «*A few steps into the woods grows a bank of wildflowers. Perhaps they are really weeds of some sort, but they have blossoms in beautiful shades of violet and yellow and white*» [65]- «За кілька кроків у лісі росте купа польових квітів. Можливо, вони справді якісь бур'яни, але вони цвітуть у прекрасних фіолетових, жовто-білих відтінках». За допомогою епітетів «violet», «yellow», «white» авторнаголошує, що навіть серед безлічі смертей можна знайти щось позитивне.

Наступний приклад — це пташки-пересмішниці: «*The birds fall silent. Somewhere, a mockingjay gives the warning whistle that precedes the hovercraft*» [65]- «Птахи замовкають. Деся сойка-пересмішниця дає попереджувальний свисток, який передує кораблю на повітряній подушці». Лексична одиниця «mockingjay» відіграє велику роль у реалізації концепту «бунтарства» Кітніс. Кітніс стає новим представником свободи та посланцем бунтарства. Тому невеликі натяки на «mockingjay» допомагають зрозуміти, що у майбутньому дівчина дійде до своєї мети.

Дівчина з початку поману була символом бунтарства та повстання, тепер вона може керувати народом, бути їх провідником, проте Кітніс це вже не потрібно: «*The symbol of the revolution. The Mockingjay*» [65]- «Символ революції. Сойка-пересмішниця». Можна побачити, що дівчину вважають пташко-пересмішницею, автор використовує порівняння, щоб показати, що символ — це Кітніс.

Зображення контрасту за допомогою метафори простежується у такій цитаті: «*Katniss Everdeen, the girl who was on fire, you have provided a spark that, left unattended, may grow to an inferno that destroys Panem*» [65]- «Кітніс Евердін, дівчина, яка горіла, ти дала іскру, яка, залишена без нагляду, може перерости у пекло, що знищить Панем». У цьому реченні відслідковується контраст щодо метафори «*the girl on fire*». Автор показує еволюцію бунтарства і дає нам зрозуміти, що це вже не шоу, а реальне життя, і «*fire*» не є прикрасою для Кітніс, тепер — це її рани.

Текст роману насичений риторичними запитаннями та внутрішніми монологами: «*What am I going to do? Is there any point in doing anything at all? My mother, my sister, and Gale's family are finally safe*» [65]- «Що я збираюсь зробити? Чи є сенс взагалі щось робити? Моя мати, моя сестра та родина Гейла нарешті в безпеці». Кітніс - скрутному положенні після других «Голодних Ігор», незважаючи на те, що вона втратила усе, її все ще хвилює доля інших людей.

Між іншим, метафора «*fire*» в третій частині дещо змінилося, але зі словом «*rose*» ніяких змін не відбулося. Головна героїня так само ненавидить запах цих квітів: «*He left me a rose! I want to scream, but it's not information I'm sure I should share with someone like Plutarch looking on*» - «Він залишив мені троянду! Я хочу кричати, але це не інформація, яку я впевнений, що я повинен поділитися з кимось, як Плутарх, який дивиться на нього» [65, с. 16] Коллінс вживає у романі повторювальні займенники «*It*», замість слова «*rose*»,

намагаючись передати огиду дівчини до цієї квітки та президента Сноу, з яким у неї асоціюється аромат троянди. *«Positioned on my dresser, that white-as-snow rose is a personal message to me. It speaks of unfinished business. It whispers, I can find you. I can reach you. Perhaps I am watching you now»*[65] - *«Ця біла, як сніг, троянда, розміщена на моєму комоді, є для мене особистим повідомленням. Це говорить про незавершені справи. Воно шепоче, я можу знайти тебе. Я можу зв'язатися з тобою. Можливо, я спостерігаю за тобою зараз»*. Порівняння *«white-as-snow rose »* застосовується, щоб передати холод та байдужість президента Капітолію до Кітніс та інших бунтівників. Повторювання граматичних конструкцій з однаковим початком *«I can...»* додає напруженості ситуації, в яку потрапила дівчина.

Прокинувшись після невдалих других «Голодних Ігор», Кітніс все ще думає про вогонь, який захопив її на останніх хвилинах змагань: *«Burning. Still burning»* - *«Горить. Все ще горить»*. Повторення однієї лексичної одиниці змушує читача думати, що головна героїня все ще не забула того, що з нею сталося.

Аналіз роману дозволив нам виявити приклади фразеологічних особливостей досліджуваного концепту. *«For the first time, I feel a flicker of hope rising up in me. Surely, there must be one sponsor willing to take me on! And with a little extra help, some food, the right weapon, why should I count myself out of the Games?»* [65]. Фразеологізм *«feel a flicker of hope»* (відчуття мерехтіння надії) означає все ще сподіватися на здійснення чогось. Наступний приклад: *«The more time that passes, the less hopeful I am that this is an injury that will heal»* [65]- *«Чим більш часу минає, тим більш безпомічним я стаю, але це потім пройде»*. Час у персонажів твору грає велику роль, тому їм не слід витрачати його на пустощі, треба діяти. *«So Peeta begins pointing it out to me, insisting I acknowledge its progress and sometimes, for just a moment I feel a flicker of hope before the agony of the night engulfs me again»* [65]. У цьому

випадку знов використовується вираз «*I feel a flicker of hope*» та фразеологізм «*the agony of the night engulfs me again*», що перекладається, як: «агонія ночі знову поглинає мене». Слова «*agony...engulfs*» використані у переносному значення. Тобто, насправді це означає, що Кітніс знов сниться кошмар або її турбують спогади зі змагань.

У романі можна помітити порівняння за допомогою слів «*like*» та «*as*»: «*She's wrapped her skinny arms around me like a vice*». У данному зразку худі руки дівчини, якими вона обіймає Кітніс порівнюються з лещатами. «*I noticed the plants growing around me. Tall with leaves like arrowheads*» [65]- листя порівнюється з накінецьниками стріл. «*The Capitol twinkles like a vast field of fireflies*». В даному реченні можна помітити порівняння мерехтіння з мерехтінням світлячків. «*Prim's face is as fresh as a raindrop, as lovely as the primrose for which she was named*» [65] - «Обличчя Прим свіже, як крапля дощу, таке прекрасне, як первоцвіт, на честь якого її назвали». У цій граматичній структурі ми спостерігаємо два порівняння за допомогою слова «*as*». «*My legs, arms, torso, underarms, and parts of my eyebrows have been stripped of the Muff, leaving me like a plucked bird, ready for roasting*» [65]- «Мої ноги, руки, тулуб, пахви та частини моїх брів були позбавлені муфти, залишаючи мене, як щипку, готову до смаження». Людина порівнюється з общипаною птицею, яку збираються приготувати. Порівняння відбувається за допомогою слова «*like*». «*But that's a dark and creaky thing that moves like a snail and smells of sour milk*»[65] - «Але це темна і скрипуча річ, яка рухається, як равлик, і пахне кислим молоком». Щось порівнюється з повільним равликом та має запах прокислого молока.

Проте іноді трапляються метафори та фразеологізми з цими ж словами, наприклад: «*The community home would crush her like a bug*». Дослівно «*crush her like a bug*» [65] — розчавити як комаху. Наступний приклад: «*So I learned to hold my tongue and to turn my features into an indifferent mask so that no one*

could ever read my thoughts» [65]- «Я навчилася тримати язик за зубами». Тобто, не буквально тримати язика, а мовчати у потрібний момент. Другу фразу можна зрозуміти як *«надягнути на себе маску»*, тобто сховати щось від інших. Та третя фраза - *«ніхто не зможе прочитати мої думки»*, це можна зрозуміти так: *«ніхто не здогадається, про що я думаю»*.

Наступний приклад: *«A thicket of berry bushes protects it from unwanted eyes» [65]*. Це речення розуміється як: *«зарості ягідних кущів захищають його від небажаних очей»*, тобто не кущ захищає, а саме персонажа не видно за заростями кущів.

Гіпербола є одним з частих засобів авторки для передачі емоційності героїв: *«But the money ran out and we were slowly starving to death» [65]*. У цьому прикладі ми бачимо фразу: *«we were slowly starving to death» [65]*, яка дослівно перекладається як *«ми помирили з голоду»*. Проте, зрозуміло, що це перебільшення, так як у людей закінчилися гроші й вони не можуть собі щось купити з їжі. Інший схожий приклад: *«That's how I feel now, trying to remember how to breathe, unable to speak, totally stunned as the name bounces around the inside of my skull» [65]*. Так як головна героїня знервована, їй важко дихати: *«trying to remember how to breathe» [65]*. Фраза *«name bounces around the inside of my skull»* має на увазі те, що, почувши ім'я сестри, яку обрали у «Голодні Ігри», Кітніс не може викинути цей момент з голови.

Таким чином, С. Коллінз використовує багатий арсенал стилістичних засобів і прийомів художньої образотворчості у своєму романі. Наприклад, для стилістичної манери С. Коллінз характерно використання різних метафор, порівнянь, фразеологізмів, гіпербол та ін. Отже, новий жіночий образ, характерний для роману-антиутопії, є молододу дівчиною-бунтаркою. Вона прямолінійна, свавільна, самовіддана, вперта і стійка.

3.3. Лексичні засоби вербального втілення бунтарського образу у романі

Лексичні особливості твору, перш за все, були проаналізовані на прикладах полісемантичних слів, метафор та фразеологізмів у романі. Наприклад, після невдалих других «Голодних Ігор», прокинувшись, Кітніс й досі думає про вогонь, котрий охопив її в останні хвилини змагань: «*Burning. Still burning*» [1, с. 13]. Повтор того ж самого лексичного засобу наштовхує читача на думку, що Кітніс так і не забула того, що сталося з нею. Сьюзен Коллінс взагалі досить часто використовує повтори, аби привернути увагу особливо до тих відчуттів, які переживає герой у даний момент.

Більшість трибутів вважає «Голодні ігри» жорстокістю, несправедливою битвою за життя. Але є й ті, для кого це час, аби продемонструвати силу й вміння вбивати. Із самого дитинства їх виховують як професійних вбивць, а ті, хто встане на їхньому шляху, приречені на страшну смерть.

Головна героїня має надію, що їй не доведеться убивати, і що це зробить хтось інший за неї. Вона розуміє, що серед двадцяти чотирьох виживе лише один учасник, наприклад: «*I don't really think that, even if she heard my voice, she'd do anything but hope someone else would kill me*» [65, с. 166]. До того ж, дієслово «to kill» має кілька смислових значень. У першому прикладі бачимо дівчину, що розмірковує над власною смертю, вона сподівається, що хтось вб'є її до того, як їй самій доведеться забруднити руки кров'ю. Наступний приклад показує, що ініціатива «to kill someone» є більш іронічною, оскільки Піт говорить цю фразу, аби примусити Кітніс діяти, тому що необхідно боротися за власне життя: «*Then let's hope Cato kills him, so we do not have to*» [65, с. 197]. Проте кожний з них, насправді, сподівається, що потреба убивати обійде їх стороною й можна буде просто перечекати усе,

сховавшись: «*Even if they think it's a ruse, I **hope** they'll decide I'm hidden somewhere near it*» [65, с. 168]. Так, одне слово може мати різні смислові відтінки, відповідно до контексту.

Приклади на позначення здійснення бажаного, чи вдало досягнутої мети, зустрічаємо значно рідше, тобто людина покладається не на обставини, а на потрібну мобілізацію власних сил, можливостей та здібностей, наприклад: «*I can hear cries of «**To the lake! To the lake!**» and know **they hope** to evade the wasps by taking to the water*» [65, с. 129]. Знову відбувається повтор, але в даному випадку це фразеологізм, що спонукає до дій «**To the lake!**», навіть не має дієслова у своєму складі, проте примушує інших підкорюватись та виконувати наказ.

До того ж, словосполучення «*in hopes*» може нести дещо інше смислове навантаження, на кшталт «сподіваючись» щось знайти або зробити, а не покладатися на щось: «*I'm genuinely thinking of trying to re-create Foxface's trip up to the pyramid **in hopes** of finding a new means of destruction when my eyes light on the burlap bag of apples*» [65, с. 149]. Так, схоже значення мають лексичні фрази та одиниці, що означають надію на зникнення несприятливих емоцій та подій, наприклад: «*About halfway through my glass of wine, my head starts feeling foggy, so I changed to water instead. **I do not like the feeling and hope it wears off soon***» [65, с. 55]. Перед церемонією відкриття спробувавши приглушити страх алкоголем, Кітніс передумала щодо цієї ідеї, тому що їй стало ще гірше. Сильно призираючи організаторів «Голодних Ігор», а також увесь Капітолій, головна героїня не хоче, аби її хвилювання помітила публіка, оскільки вони можуть розцінити це як слабкість, (тут також можемо відмітити присутній концепту «бунтарства» та заперечення дійсності), наприклад: «*I hope they can not hear the pounding of my heart*» [65, с. 123].

Підступність та хитрість організаторів змагань час від часу вводять героїв в оману, зароджуючи в них сумніви. Через це надію показують за

допомогою питальних пропозицій, передаючи сумніви в успішному результаті, в незрозумілості картини, що відбувається, в нездатності однозначного віднесення тих чи інших умов до позитивних або несприятливих, наприклад: «*Leave him in the bag and hope the excessive heat breaks the fever? Take him out and hope the night air cools him off?*» [65, с. 176].

Так, із останнього прикладу маємо розуміння, що Кітніс не має такої розкоші, як дозволити собі покладатися виключно на удачу, тому що в цей раз на терезах лежить життя Піта, її напарника, єдина людина, якій вона може довіритись. Кітніс відчуває свою відповідальність за життя хлопця.

Ознаки надії можемо помітити й у неживих предметах, що вказують на певну символічність авторської інтерпретації цього концепту. Предмети (хліб, кульбаба, соснова смола) окриляють людину, підсилюють її стремління до виживання: «*To this day, I can never shake the connection between this boy, Peeta Mellark, and the bread that gave me hope, and the dandelion that reminded me that I was not doomed*» [65, с. 26]. Таким чином, Піт, напарник Кітніс, декілька років тому врятував життя дівчини від голодної смерті, пожбузивши їй хлібину (навмисно зіпсованого), таким чином парубок дав головній героїні можливість на майбутнє, повернувши її до життя. Згодом хлопець підклав Кітніс весняну кульбабу, яка символізує відродження, нагадуванням про те, що, всупереч усім втратам, життя продовжується.

Текст роману переповнений символами. Всупереч тому, що деякі «бунтарські» символи уже були розглянуті, потрібно зупинись та проаналізувати їх більш детально. Кітніс провела в лісі усе своє свідоме життя: спочатку вони з батьком ходили туди на полювання, а згодом, після його смерті дівчина почала полювати сама. Ліс був для неї і другом, і годувальником її сім'ї, саме там вона почувала себе захищеною. Запахи соснового дерева навівають спогади про будинок, час, коли Кітніс разом з Гейлом хотіли втекти в ліс і віднайти там свою свободу. У цьому значенні в

наступному прикладі сосновий запах – це символ, оскільки він є відображенням свободи та надії на перемогу і визволення від тоталітарного режиму: «*For a moment, my eyes are dazzled by the bright sunlight and I'm conscious only of a strong wind with the hopeful smell of pine trees*» [65, с. 101]. Окрім того ліс асоціюється із зеленим кольором, який є символом життя, надією, яку оберігали трибути і за котру боролися на змаганнях.

Завдяки аналізу текстового матеріалу маємо приклади фразеологічних особливостей прояву досліджуваного концепту. «*For the first time, I feel a flicker of hope rising up in me. Surely, there must be one sponsor willing to take me on! And with a little extra help, some food, the right weapon, why should I count myself out of the Games?*» [65, с. 227]. Фразеологізм «*feel a flicker of hope*» (відчувати мигтіння надії) вживається у значенні "все ще сподіватися на щось". Інший приклад: «*The more time that passes, the less hopeful I am that this is an injury that will heal*» [65, с. 154]. Це речення можемо перекласти, як: «Чим більш минає часу, тим більш безпорадним я стаю, але це згодом пройде». Тобто час для героїв роману відіграє важливу роль, тому їм не варто марнувати його на пустощі, а потрібно діяти. «*So Peeta begins pointing it out to me, insisting I acknowledge its progress and sometimes, for just a moment I feel a flicker of hope before the agony of the night engulfs me again*» [65, с. 227]. Знову спостерігаємо використання фрази «*I feel a flicker of hope*» та фразеологізм «*the agony of the night engulfs me again*», який можемо перекласти, як: «нічна агонія поглинає мене знову». Звісно, слова «*agony...engulfs*» використовуються у переносному значення. Таким чином, це насправді означає, що Кітніс знову сниться кошмар або ж її пригнічують спогади про змагання.

Важливу роль в художній літературі у реалізації позицій та ідей автора про добро і зло відіграють кольори. При дослідженні роману–антиутопії Сьюзен Коллінс «Голодні Ігри», нами було підмічено, що автор використовує

кольористику задля передачі почуттів, емоцій, настрою персонажів, для опису зовнішності, характеристики їх мови, одягу, атмосфери твору, інтер'єру, а також віддзеркалення контрасту між позитивними і негативними подіями в житті героїв.

Такий прийом, як контрастне протиставлення за допомогою кольорів, Сьюзен Коллінс використовує під час опису недоступних бідним дистриктам готових страв, продуктів харчування, вишуканої кулінарії Капітолію, а особливо хліба: «*I open the parachute and find a small loaf of bread. It's not the fine white Capitol stuff. It's made of dark ration grain*» [65, с. 160]. Звичайний "чорний" колір, який звичний для Кітніс майже із самого дитинства, у певних умовах може сигналізувати про смертельну небезпеку: «*And I'm well concealed in the clump of trees. At least while the sun stays down. Then my black sleeping bag will turn from camouflage to trouble*» [65, с. 109].

Окрім загальноприйнятого протиставлення, яке притаманне людям із західної цивілізації : «білий» колір (життєстверджуючий, стимулюючий) - «чорний» колір (похмурий, гнітючий), у досліджуваному романі «зелений» колір і його різні відтінки в описах природи підсилюють страждання та приреченість бідних жителів зруйнованих, віддалених дистриктів. Традиційно є символом миру, ніжності, умиротворення, надії, спокою, свіжості, весни, також він використовується для опису явищ, речей, що викликають неприязнь, огиду, відторгнення. Найсильніший ефект досягається через уточнюючі компоненти, які наділені додатковою експресивною функцією: «*They bear no trace of the noxious green slime that came from Glimmer's body*» [65, с. 134] (огидна зелена слиз). «*After a minute or so, Rue presses a gloppy green wad of chewed leaves and spit on my knee*» [65, с. 136] (огидний зелений клубок). «*The stinger lumps have begun to explode, spewing putrid green liquid around her*» [65, с. 130] (гнила зелена рідина). «*A foul-smelling green liquid oozes from the places where I pulled out the stingers*

[65, с. 130] (смердюча зелена жижа). *Within minutes of pressing the handful of **chewed-up green stuff** into the wound, pus begins running down the side of his leg* [65, с. 172] (пожована зелена кашка).

Найменування уточнення характеристики кольорів за структурою в досліджуваному романі–дистопії здійснюється таким способом:

- шляхом використання простих прикметників для позначення кольорів: black, white, red, green;
- шляхом використання конструкції «відтінку...» (In shade of...): «... *but they have blossoms **in beautiful shades of violet and yellow and white***» (фіолетового, жовтого і білого відтінку) [65, с. 159];
- шляхом використання структури «кольору ...» (the color of ...): «the color of honey» (медового кольору/кольору меду) [65, с. 47];
- шляхом використання моделі «іменник + прикметник», атрибутивних ланцюжків, які утворені за допомогою метафоричного порівняння з іншим об'єктом: «*The president, a small, thin man with **paper–white hair**, gives the official welcome from a balcony above us*» (білий як папір) [1, с. 51], «... *her scary white grin, pinkish hair, and **spring green suit***» (світло–зелений) [65, с. 16];
- шляхом використання інтенсифікаторів (модифікаторів): light (світло), dark (темно–), bright (яскраво);
- шляхом використання «складання коренів» (процес утворення прикметників): «*It shatters on the floor, sending the **bloodred** liquid running toward the back of the train*» [65, с. 41] (кривавочервоний), «*The tributes from District 1 ride out in a chariot pulled by **snow–white** horses*» (білий) [65, с. 50];
- шляхом використання афіксації: «*Then I'm deluged in **lemony** foam...*» [65, с. 62]; (лимонний), «*I can tell from his panting, the sweat pouring off his **purplish** face*» (багрянний/пурпурний) [65, с. 221];

- шляхом використання складних прикметників із суфіксом –ed: «I can now see are clothed in a skintight, **flesh-colored** mesh» (тілесного кольору) [65, с. 225];
- шляхом використання складених прикметників: «*I'm trapped in the glare of his strange **golden brown eyes***» [65, с. 193]; (золотаво–карі очі), «*And here and there, the **black-and-white flash** of a mockingjay wing in the branches high over my head*» [65, с. 145] (чорно–біле крило) і т.п.

Таким чином, у вище проаналізованих прикладах епітети емоційно-оцінного забарвлення використовуються в доволі звуженому напрямку. Модальність тексту на лексичному рівні відтворюється завдяки контекстуальній організації лексичних одиниць, створюючи у тексті конкретну емоційну характеристику. Боротьба за виживання та життя в невизначених та екстремальних умовах викликає у героїв викликають почуття віри в удачу, мотивації задля досягнення певної цілі, непокори та бунтівного духу, створює поштовхи для мобілізації сил й можливостей обходу невідворотних та трагічних подій.

ВИСНОВКИ

Ми можемо визначити утопію «як форму людської мрії про ідеальне суспільство, про гармонію людини з природою, ступінь на шляху до ідеалу, спосіб умиснення дійсності, що існує у вигляді теоретичного трактату, естетичної програми, політичного. Утопія – це і літературний жанр, що зазнав різючі трансформації, що увібрав в себе цінний досвід суспільної думки». Антиутопічний роман автори розглядають «як літературний вираз, що знайшов собі, відгук людської істоти на тиск «нового порядку».

На підставі проведеного вивчення специфіки жанру і висловлених із цього приводу думок виявляється, що антиутопія – це жанр синтетичний: у ній присутні ознаки як позитивної утопії, так і сатиричної літератури, до того ж, стрімкий розвиток фантастики сприяє її еволюції (науково–фантастичного та соціально–фантастичного романів). Антиутопія є критичним описом суспільства утопічного типу. Дистопія суттєво міняє кут розгляду ідеального соціуму, змушує сумніватись над самою можливістю позитивного втілення будь–якого перетворюваного інтелектуального проекту.

Лексика художніх текстів зазнає динамічних змін, відбувається розширення словникового складу мови за рахунок термінів, цитат, ідіом, новотворів, колоквиалізмів і сленгізмів. Посилюється тенденція до порушення літературної норми, що свідчить про загальну орієнтацію на широке використання повсякденного мовлення. Лексичні показники художнього стилю виконують номінативну, комунікативну, соціальну, кумулятивну та функцію інтимізації, які свідчать про прагматичне спрямування цих мовних одиниць.

Стилістичні показники прагматичної спрямованості художніх текстів є функціонально орієнтованими, оскільки виконують атрактивну функцію. Мовні показники прагматичної спрямованості публіцистичного стилю

виступають виразними, змістовно насиченими та лаконічними за формою одиницями.

Концепт – лінгвокультурологічного поняття, в структурі якого виділяється ціннісний елемент, який є для даного концепту обов'язковим, або фактуальний, який «зберігається в свідомості у вербальній формі і тому може відтворюватися в мові безпосередньо», і подібний компонент, який визначається як чуттєвий, невербальний елемент, який «піддається лише опису». Широке розмаїття методик когнітивних лінгвістичних досліджень пояснюється багатоаспектністю досліджуваного ними феномена – концепту. Звісно ж, що з огляду на свою безмежність, концепт ставить перед його дослідниками нездійсненне завдання, проте в даний час це питання активно розробляється.

На підставі проведеного вивчення концепту та лінгвостилістичної характеристики художнього твору можемо зробити припущення, що образ жінки–бунтарки у лінгвістичному аспекті потребує використання певних тропів, створення таких синтаксичних конструкцій та описання типів слів, які б повністю могли відобразити бунтарську натуру персонажа.

Стилістичний аналіз роману С. Коллінз «Голодні ігри» показав, що сучасна література не поступається за образністю та яскравістю літературі минулих років. У цьому творі ми побачили багато прикладів вживання різних зворотів та стилістичних фігур. Широке застосування ідіоматичних виразів у тексті сприяло створенню особливої образності та емоційності. Наведені приклади можна використовувати як ілюстративний матеріал при навчанні англійської мови, показуючи особливості вживання різних одиниць, виразних засобів у сучасній розмовній мові.

Таким чином, стилістичний аналіз роману С. Коллінз «Голодні ігри» показав, що сучасна література не поступається за образністю та яскравістю літературі минулих років. У цьому творі ми побачили багато прикладів

вживання різних зворотів та стилістичних фігур. Широке застосування ідіоматичних виразів у тексті сприяло створенню особливої образності та емоційності. Наведені приклади можна використовувати як ілюстративний матеріал при навчанні англійської мови, показуючи особливості вживання різних одиниць, виразних засобів у сучасній розмовній мові.

Модальність тексту роману-антиутопії Сьюзен Коллінс «Голодні ігри» на лексичному рівні відтворюється завдяки контекстуальній організації лексичних одиниць, створюючи у тексті конкретну емоційну характеристику. Боротьба за виживання та життя в невизначених та екстремальних умовах викликає у героїв викликають почуття віри в удачу, мотивації задля досягнення певної цілі, непокори та бунтівного духу, створює поштовхи для мобілізації сил й можливостей обходу невідворотних та трагічних подій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аинса Ф. Реконструкция утопии / Ф. Аинса. – М: Наследие, 1999. – 206 с.
2. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык / И. В. Арнольд. – Москва: Флинта, 2002. – 384 с. – (4-е изд.).
3. Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово. Русская словесность. Антология. Под ред. В.П. Нерознака. Москва: Академия, 1997. С. 267-280.
4. Баталова А. Я. В мире утопии. Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах / А. Я. Баталова. – Москва: Политиздат, 1989. – 320 с.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Михайлович Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – 506 с.
6. Болдырев Н. Н. Концепт и значение слова. Методологические проблемы когнитивной лингвистики. Воронеж : Изд-во ВГУ, 2001. С. 25-36.
7. Будагов Р. А. Очерки по языкознанию / Р. А. Будагов. – Москва: Изд. АН СССР, 1993. – 420 с.
8. Бэн З. Стилистика и теория устной и письменной речи / З. Бэн. – Москва, 2006. – 135 с.
9. Виноградов В. В. О задачах стилистики / В. В. Виноградов. // Сб. статей "Русская речь". – 2003. – №1. 322с.
10. Воркачев С.Ф. Постулаты лингвоконцептологии. II Антология концептов / под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. Волгоград: Парадигма, 2005. Т. 1, С. 10-13.
11. Воркачев С.Г. Лингвоконцептология и межкультурная коммуникации. Язык. Культура. Коммуникация. Текст: Мат-лы междунар. научн. конф.: в 3-х ч. - Волгоград: Волгоградское научн. изд-во, 2006. Ч.1. С. 18-23.

12. Гудилина А. С. Способы передачи реалий в переводе произведения С. Коллинз "Голодные игры" / А. С. Гудилина // Студенческая наука XXI века: материалы IX Муждунар. студенч. науч.-практ. конф. / А. С. Гудилина. – Чебоксары: ЦНС "Интерактив плюс", 2016. – С. 32.
13. Гуляев Н.А. Теория литературы : учебное пособие Издание 2-е, исправленное и дополненное. – Москва : Высшая школа, 1985. – 271 с.
14. Дейк, Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация [Текст] / Т.А. ван Дейк. – М.: Прогресс, 1989. – С. 113.
15. Зверев А. "Когда пробьет последний час природы...". Антиутопия. XX век / А. Зверев. // Вопросы литературы. – 1989. – №1.
16. Калугина Е. И. Несобственная прямая речь в современном английском языке / Е. И. Калугина. // Иностранные языки в школе. – 1990. – №5. – С. 21–24.
17. Карасик В.И. О категориях лингвокультурологии. II Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности. Волгоград: Перемена, 2001. С. 3-16.
18. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Москва: Гнозис, 2004. 390 с.
19. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования. Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Науч. издание под ред. И.А. Стернина. Воронеж, 2001. С. 75-80
20. Квеселевич Д.І., Сасіна В.П. Практикум з лексикології сучасної англійської мови. – Вінниця: Нова книга, 2003. – 126с.
21. КДПЛ - Кубрякова Е. С, Демьянков В.В., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред.Е, С. Кубряковой. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1996. 246 с.
22. Кобів Й. Поборник соціальної справедливості // Мор Т., Кампанелла Т. Утопія. Місто Сонця. — К.: Дніпро, 1988. — С. 6—14.

23. Коваль А.П., Солганик Г.Я., Пинчук А.Ф. Особенности мови і стилю засобів масової інформації. – К.: Вид-во КДУ, 1983. – 152 с.
24. Колесов В.В. Философия русского слова. СПб.: востоковедение, 2004. 240 с.
25. Космеда Т. Аксиологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. 350с.
26. Ланин Б.А. Русская литературная антиутопия. М., 1993
27. Латынина Ю. Л. Литературные истоки антиутопического жанра / Ю. Л. Латынина. – Москва: Художественная литература, 1992. – 286 с.
28. Левин В. Д. О некоторых вопросах стилистики / В. Д. Левин. // Вопросы языкознания. – 1994. – №5. – С. 8–11.
29. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка. Русская словесность. Антология. М., 1997. С. 260-287.
30. Мороховський А.Н. Слово и предложение в истории английского языка. – К.: Вища школа, 1980. – 216 с.
31. Морсон Г. Границы жанра / Г. Морсон. // Утопия и утопическое мышление. – 1991. – С. 19–21.
32. Мостовий М.І. Лексикологія англійської мови. – Харків: видавництво Основа, 1993. – 256 с.
33. Новикова Г. М. Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Г. Уэллс, О. Хаксли, А. Платонов) / Г. Новикова. // Вопросы литературы. – 1998. – №4. – С. 8–10.
34. Новикова М. А. Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філ. наук / Новикова М. А. – Л, 1980. – 27 с.
35. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова., 2013. — 874 с.

36. Омельченко Л.Ф. Английская композита: структура и семантика: Дис...д-ра филол.наук: 10.02.04. – К., 1989. – 493 с.
37. Орлов А. С. О стиле в языке / А. С. Орлов. – Москва: Изд. АН СССР, 1996. – 246 с. – (V; т. 4).
38. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет. // Вопросы философии. – 1989. – №3. – С. 7–10.
39. Павиленис Р. И. Проблемы смысла: современный логико-философский анализ языка. Москва, 1983. С. 54
40. Пак, С. М. Личное имя в лингвокогнитивном освещении [Текст] / С. М. Пак // Вестник МГУ. – Серия 9: Филология, 2004. – № 1. – С. 161–171
41. Пигулевский О. В. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму / О. В. Пигулевский. – Ростов н/Д: Фолиант, 2002. – 418 с. – (научное издание).
42. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. Москва : АСТ : Восток-Запад, 2007. 314 с.
43. Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж: Истоки, 2002. 192 с.
44. Потебня А. А. Мысль и язык. – К.: Синто, 1993. –192 с.
45. Приходько А.М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя: Прем'єр, 2008. 322 с.
46. Раєвська Н. М. English Lexicology. – К.: Вища школа, 1971. –335 с.
47. Разумовская Р. Н. К вопросу о принципах и методических установках стилистического анализа художественного произведения (на материале английского языка / Р. Н. Разумовская. – М: Уч. Зап. МГПИ им. Ленина, 1996. – 243 с.

48. Рассел Б. История западной философии и ее связи с политическим и социальными условиями от Античности до наших дней / Б. Рассел. – М: Академический Проект, 2009. – 1008 с. – С. 623. – ("Концепции"; кн. 3).
49. Ромова О. М. Понятие «реалия» в ряду других научных терминов в лингвистике. 2010. URL: <http://www.vestnik-mgou.ru/mag/2010/ling/2/st13.pdf>.
50. Сорокин Ю. С. К вопросу об основных понятиях стилистики / Ю. С. Сорокин. // Вопросы языкознания. – 1994. – №2. – С. 24–27.
51. Тараненко И. В. Лексическое представление социокультурного пространства в жанре антиутопии : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук / Тараненко И. В. – СПб, 2001. С. 7-15.
52. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996. – 288 с.
53. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М: Прогресс, 1978. – 320 с.
54. Флоровский Г. В. Метафизические предпосылки утопизма / Г. В. Флоровский. // Вопросы философии. – 1990. – №10. – С. 21–24.
55. Худолій А. О. Функціональні зміни у мові американської публіцистики кінця ХХ – початку ХХІ століття. – Острог: Вид-во НаУОА, 2006. – 368 с.
56. Чаликова В. А. Утопия и свобода / В. А. Чаликова. – М: Прогресс, 1994. – 389 с.
57. Чаликова В. А. Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы / В. А. Чаликова. – М: Прогресс, 1991. – 405 с.
58. Шестаков В. И. Эволюция русской литературной утопии / В. И. Шестаков. – М: Прогресс, 1990. – 720 с. – (Вечер в 2217). – (Утопия и антиутопия XX века).

59. Шестаков В. П. Эпоха и утопия: (Очерки русской философии и культуры) / В. П. Шестаков. – М: ВЛАДОС, 1995. – 208 с.
60. Юрьева Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы / Л. М. Юрьева. – М: имли ран, 2005. – 320 с.
61. Якушева Н. Б. Трансформация утопии в антиутопию в культуре XX века : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук / Якушева Н. Б. – Санкт-Петербург, 2001. – 199 с.
62. Янг М.. Возвышение меритократии / М. Янг. // Утопия и утопическое мышление. – 1991. – С. 13–15.
63. Century Dictionary. URL: <http://www.global-language.com/century/>.
64. Collins English Dictionary - Complete and Unabridged. URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>.
65. Collins S. The Hunger Games / Collins. – N.Y.: Scholastic Press, 2010. – 400 p.
66. Crystal D. The Cambridge Encyclopedia of the English Language. / Crystal. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 506 p.
67. Farlex Dictionary. URL: <https://www.thefreedictionary.com>.
68. Fernando Ch. On Idiom: Critical Views And Perspectives: [Exeter Linguistic Studies, 5 / Fernando Ch. Flavell R]. Exeter: University of Exeter, 1981. P. 18-48
69. Flagg F. Green fried tomatoes at the whistle stop café. URL: <http://www.rulit.me/books/smazheni-zeleni-pomidori-v-kafe-zupinka-read-421718-114.html>.
70. Fromm E. Afterword to George Orwell's "1984" / Fromm. – N.Y.: The New American Library of World. Literature, 1962. – 286 p.
71. H. Burger Phraseology: an international handbook of contemporary research / [ed. by Harald Burger ... [et al.]. Germany: Braunschweig, 2007. 1183 p.

72. Kunin A. V. English-Russian dictionary of idioms. Moscow, 2005. 244p.
73. Kuznetsova V. S. Notes on English Lexicology / Kuznetsova. – Kyiv, 1996. – 168 c.
74. Kwapien M. The Antiutopia as Distinguished from its Cognate Literary Genres in Modern British Fiction / Kwapien. // Zagadnienia Rodzajow Literarih. – 1972. – №2. – C. 20.
75. Lakoff G., Johnson M. Metaphors we live by. Chicago; London, 1980. P. 2-247
76. Longman Dictionary of Contemporary English. URL: www.ldoceonline.com.
77. Moon R. Fixed expressions and idioms in English: a corpus-based approach: [Oxford studies in lexicography, and lexicology / Rosamund Moon]. Oxford: Clarendon Press, 1998. 340 p.
78. Mustapha Mond in Brave New World: Character Traits & Quotes. URL: <https://study.com/academy/lesson/mustapha-mond-in-brave-new-world-character-traits-quotes.html>
79. Oxford Advanced Learner's dictionary of Current English. URL: www.oxfordlearnersdictionaries.com.
80. Oxford dictionary. URL: <https://en.oxforddictionaries.com>.