

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

СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ЖАХЛИВОЇ АТМОСФЕРИ
У РОМАНІ С. КІНГА «ЗЕЛЕНА МИЛЯ»

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

Виконала: студентка 4 курсу 08-452 групи
Спеціальності 014.02 Середня освіта (мова і
література англійська, німецька)

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

Мкртумова Лоліта Артурівна

Керівниця: кандидатка філологічних наук,
доцентка Москвичова Оксана Анатоліївна

Рецензентка: кандидатка філологічних наук,
доцентка Борисова Тетяна Сергіївна

ЗМІСТ

| | |
|---|-----------|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади дослідження лінгвальної репрезентації жахливої атмосфери у сучасній науковій парадигмі ... Ошибка! Закладка не определена. | |
| 1.1 Тлумачення поняття «жахлива атмосфера»..... | 6 |
| 1.2 Лінгвальна репрезентація жахливої атмосфери в лінгвістиці | 10 |
| РОЗДІЛ 2. Висвітлення жахливої атмосфери у романі С. Кінга «Зелена Миля» | 20 |
| 2.1 Фонетичні стилістичні засоби у романі | 20 |
| 2.2 Лексичні стилістичні засоби у романі..... | 22 |
| 2.3 Синтаксичні стилістичні засоби у романі..... | 25 |
| 2.4 Стилiстичні засоби у романі С. Кінга «Зелена миля» на рівні семасіології..... | 27 |
| ВИСНОВКИ | 33 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 36 |

ВСТУП

У художньому тексті важливу роль відіграють лексичні стилістичні прийоми. У творі такі прийоми створюють певну образність, коли образ виникає зі зближення одного предмета або явища з іншим. Мається на увазі зміна основного значення слова, перенесення назви з одного предмета або явища на інший. Під стилістичним прийомом розуміється навмисне і свідоме посилення будь-якої структурної або семантичної риси мовної одиниці. Головною ознакою є цілеспрямованість вживання того чи іншого елемента, що протиставляється його існуванню в системі мови. Визначаючи місце страху в системі людських емоцій, ми дотримуємося розуміння даної емоції як психічного процесу, що відображає ставлення людини до самої себе і навколишнього світу, що характеризується мімічними, психосоматичними і поведінковими змінами. Страх хоч і є емоцією, що властива всім народам, в різних культурах приймає різні форми і, відповідно, способи вираження. З позиції ж індивідуальної авторської свідомості даний концепт постає найбільш непередбачуваною і яскравою величиною, яка є відображенням менталітету автора, його особистісних характеристик, схильностей і особливостей світогляду.

Аналіз тексту проводився методом суцільної вибірки, при цьому було виявлено величезну кількість лексичних стилістичних прийомів. Найбільш часто в романі зустрічаються метафори, епітети і порівняння, інші тропи застосовані в меншій кількості. Розглянемо деякі з них саме на прикладі твору С. Кінга «Зелена миля» для створення атмосфери жаху, яка проявляється за допомогою зовнішніх проявів страху (опис виразу обличчя, міміки, жестів). Специфічною для даного автора стала суміжність страху з такими емоційними концептами, як ненависть, біль, слабкість, відраза. Також цікавою рисою авторського стилю стала репрезентація концепту через лексеми і фразеологічні одиниці, що описують психологічний та фізичний стани

людини, яка переживає страх, що знаходить підтвердження в численних прикладах з практичного матеріалу.

Вивченням природи жахливого неодноразово займалися філософи (С. К'єркегор, М. Хайдеггер, Л. Василенко, Т. Любасок, Ю. Шабанова та ін.) та культурологи (Ю. Лотман, Л. Леві-Брюль, Р. Отто, Б. Маліновський, О. Фрейденберг та ін.); питання змістової структури містичного досвіду частково розроблялися у працях із психології (К. Ізрд, А. Кемпінські, М. Лене, Н. Фрідж, Д. Цильман та ін.); таємниці страху досліджувалися в працях вітчизняних і зарубіжних літературознавців (Д. Джонсон, С. Джоши, К. Левайн, С. Монк, Е. Мюррей, М. Уер, Н. Пахсарьян та ін.).

Дослідженням літератури жахів (Horror literature, horror fiction) займаються як зарубіжні літературознавці (М. Касл, М. Класен, Н. Керол, Г. Лоувкрафт, Д. Стрінаті, Т. Тодоров та ін.), так і вітчизняні науковці (О. Артем'єва, Є. Жаринов, Т. Тимошенкова та ін.).

Актуальність дослідження зумовлена спрямуванням сучасних лінгвостилістичних, лінгвокультурологічних та соціолінгвістичних розвідок на розкриття специфіки зв'язку між мовою, культурою й суспільством, що відслідковується, зокрема, у стилістичних засобах відтворення жахливої атмосфери у різноманітному матеріалі дослідження.

Мета кваліфікаційної роботи полягає у виявленні закономірностей й характерних рис вербальної репрезентації жахливої атмосфери із залученням стилістичних прийомів та виразових засобів на матеріалі роману С. Кінга “Зелена миля”. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- обґрунтувати понятійний апарат у рамках сучасної лінгвістичної парадигми;
- визначити сутність поняття “жахлива атмосфера” у сучасних лінгвістичних дослідженнях;
- виявити основні стилістичні прийоми та виразові засоби,

спрямовані на актуалізацію жахливої атмосфери у романі С. Кінга “Зелена миля”;

- встановити домінуючі стилістичні прийоми та виразові засоби.

Об’єктом дослідження є жанрові особливості романів С. Кінга та лінгвальна репрезентація жахливої атмосфери у сучасній прозі.

Предметом дослідження є ті стилістичні прийоми та виразові засоби, які постають актуалізаторами жахливої атмосфери у романі С. Кінга “Зелена миля”.

Методи дослідження. Методологія дослідження зумовила доцільність застосування комплексної методики, зокрема методу суцільної вибірки та описового методу, методологію інтерпретаційно-текстового аналізу, семантичного й лінгвостилістичного аналізу.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх використання у викладацькій практиці, зокрема, при розробці та викладанні таких теоретичних курсів, як “Лексикологія англійської мови”, “Стилістика англійської мови”, “Лінгвокраїнознавство США”.

Структура дипломної роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІНГВАЛЬНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖАХЛИВОЇ АТМОСФЕРИ У СУЧАСНІЙ НАУКОВІЙ ПАРАДИГМІ

1.1 Тлумачення поняття «жахлива атмосфера»

Феномен страху неодноразово ставав об'єктом художньої та наукової рефлексії. Вперше в філософії усвідомленням проблеми страху зайнявся С. К'єркегор у трактатах «Поняття страху» (1844) і «Страх і трепет» (1843), а в області психології – З. Фрейд («Жахливе», «Страх» і ін.). С. К'єркегор розглянув страх (точніше – «боязнь») у релігійному контексті і зв'язав його з поняттям «гріха», Фрейд вказав на генетичний зв'язок страху з лібідо і системою несвідомого в цілому. Величезну роль в усвідомленні проблеми страху зіграла філософія екзистенціалізму, що розуміла страх як реакцію свідомості на буття, як глибинну властивість людського існування (М. Хайдеггер «Буття і час», 1927). Ю. Лотман у роботі «Про семіотику понять «сором» і «страх» у механізмі культури» (1970) розглядає страх як психологічний механізм культури: страх поряд із соромом – регулятор сфери обмежень, що накладаються культурою на людину, причому страх регулює відносини між «своїми» і «чужими», «іншими», а всередині «своїї» групи вступає в силу механізм сорому [1, с. 34]. Тим самим була позначена широка амплітуда страху – від сексуальної сфери до релігійної, від афекту приватного життя людини до регулятора культурних відношень.

Серед робіт про страх особливо слід виділити трактат Л. Ліпавського «Дослідження жаху» (1930-ті рр.), книгу Ю. Кристєвої «Сили жаху: есе про відразу» (1982), есе П. Кіньяра «Секс і страх» (1993). Останні кілька років страх – предмет уваги не тільки літератури, філософії, психології, кінематографа, а й мас-медіа. В даний час страх переживається як невід'ємна частина повсякденного життя. Звичайно, люди знайомі зі страхом

метафізичним, екзистенціальним, невротичним, але реальний емпіричний страх, пов'язаний з безпосередньою зовнішньою небезпекою, останнім часом виходить на перший план.

Страх – найсильніше і найдавніше з людських почуттів, а найдавніший і один із найсильніших страхів – страх невідомого [8, с. 41]. Цими словами починається есе «Надприродний жах в літературі» одного з впливових авторів хоррора Г. Лавкрафт: «Відчувати страх перед кимось або чимось властиво кожному, відчувати безпричинний страх – особливість тонких, чутливих суб'єктів, але визнати жах головною і визначальною константою буття – на це здатні не багато людей, і Лавкрафт один з них» [2, с. 248].

Говорячи про наукове дослідження феномену страху, необхідно пам'ятати про ті обмеження, які несе в собі науковий метод взагалі. Розхитаність психіки, крах раціоналістичної традиції, загроза самознищення людства – ознака сучасного апокаліпсису [24, с. 43]. Наука сьогодні, як може здатися, наблизилася до розпізнавання найважливіших секретів природи. І разом з тим відкривається безодня незбагненого. Часом виникає підозра, що наука веде людство за хибним шляхом. Архетип розумної людини ставиться під сумнів. Мартін Хайдеггер не випадково зазначав, що наука не може розкрити таємниці людського буття, якщо вона не здатна зрозуміти межі і зміст власного розвитку. Наука втратила пафос шукання початкової цілісності, універсальності буття. Вона втратила метафізичний, моральний вимір [2, с. 32].

Лексема «жах» одна з найбільш поширених як в повсякденному, так і в художньому і філософському трактуванні. Дана лексема виражає сильну емоцію, що має досить широкий діапазон застосування. Це добре ілюструють словникові статті. У тлумачному словнику Д. Ушакова знаходимо такі дефініції:

1. Почуття сильного страху, переляку приводить в стан пригніченості, заціпеніння, трепету.

2. Трагічність, безвихідність.
3. Здивування, викликане обуренням, огидою.

У словнику Т. Єфремової дані такі значення [2, с. 89]:

1. Почуття сильного страху, переляку, що приводить в стан пригніченості, заціпеніння, трепету.

2. Безвихідь, трагізм.
3. Передчуття лиха, неминучої небезпеки.
4. Здивування, викликане обуренням, огидою.

У тлумачному словнику В. Даля жах визначається наступним чином [22, с. 90]: Стан жахливого, раптового і найсильнішого страху, пристрасть, переляк, внутрішнє здригання, трепет, від боязні і відрази.

Дані дефініції охоплюють майже два століття мовного вживання поняття «жах», протягом яких склалися словники. Можна з упевненістю сказати, що в них відображено інваріантне ядро семантичного поля поняття «жах», яке полягає в пов'язаності даного поняття зі станами сильного страху, боязні, переляку, огиди, подиву, безвиході і трагічності. Звідси і прислівникове значення «жаху», що виражає надзвичайно інтенсивну ступінь чогось негативного [10, с. 48]. Іншими словами, цим поняттям виражається якийсь граничний стан, в якому людина стикається з чимось позамежним, що виходить за межі її повсякденного життєвого досвіду. Словом «жах» позначається стан, що знаходиться по ту сторону здорового глузду, природного і соціального порядку. Можна сказати, що людська свідомість вдається до лексеми «жах», коли не може раціонально впоратися з ситуацією, в яку вона потрапила. Тим самим, стан жаху, відбитий в мові, свідчить про наявність ірраціонального як в бутті, так і в самій людині [6, с. 32].

Точна етимологія слова «жах» не встановлена; є припущення про пов'язаності цього слова з індоєвропейським словом «гасити». Однак, деякими лінгвістами таке зіставлення відкидається. Важливо відзначити, що в мові, при

всій лексико-семантичній відмінності понять «жах» і «страх», дуже часто відбувається їх змішання. Жак і страх виступають як близькі синоніми: одне визначається через інше. Це пов'язано з тим, що ці поняття мають один референт, представлений екстремальними емоціями і тому важко визначити раціонально [12, с. 54]. Семантичне розширення «жаху» відбувається, перш за все, за рахунок значень, пов'язаних зі страхом, переляком (все це різні грані жаху, що мають різну інтенсивність базового концепту). Жак визначається кількісно, як максимізація страху: «жах є надмірно інтенсивне переживання страху, пов'язане з думкою індивіда про неминучу небезпеку, що загрожує крахом, втратою будь-яких цінностей і загрожує летальним результатом. При цьому на рівні масової свідомості жак проявляється у формі паніки» [2, с. 87]. Змішання концептів «жах» і «страх» проявляється в текстах різного жанру: і в наукових (психологічних), і в богословських, і в художніх, і в філософських.

Література жахів за своєю природою є алегоричною і символічною, тому що дає нам можливість пізнати те, чого ми і самі боїмось, дає нам шанс відчутти ті емоції, які нам, кожному окремо, є необхідними, а суспільству – зайвими [8, с. 32].

Хоррор – жанр переважно популярної масової літератури (і мистецтва в цілому), головною відмінною рисою якого є безпосереднє звернення автора до емоції страху; автор орієнтується на емоційне поле страху у всьому його різноманітті [20, с. 41].

Т. Тодоров вирізняє три форми літератури жахів, як жанру: надприродне, чудесне, фантастичне.

Перша категорія – надприродне, основною ознакою є елементи надприроднього в розв'язці твору, події, що вважаються нереальними, неможливими та ірраціональними, або ті, що є шокуючими, непередбачуваними, нехарактерними, дивними, а читачі, в свою чергу отримують можливість трактувати їх по-своєму.

Друга категорія – чудесне, має схожість з першою своїми ключовими неприйнятними та загадковими явищами, однак в чудесному, надприродні явища присутні впродовж всього твору. Аби зрозуміти ці явища, ми маємо прийняти «нові закони природи», крізь призму вампірів, демонів, вовкулаків та ін.

Фантастична література жахів виступає третьою категорією, яка не дає нам чіткого пояснення ірраціонального, натомість пропонує декілька альтернатив читачу [2, с. 32].

Отже, аналіз феномена жаху як лінгвістичної і естетичної категорії розкриває його властивості, пов'язані з негативними емоціями, які викликають цей стан. Ці емоції сприяють тому, що лексема «жах» у всіх своїх проявах стає одним з найбільш сильних стилістичних засобів мови, про що свідчать художні твори. Найближчим синонімічним поняттям «жаху» є поняття «страху» в широкому діапазоні значень (від переляку до маніакального і параноїдального стану). Це призводить до частого змішання слів «страх» і «жах», яке виявляється і в повсякденній мові, а також в художніх і філософських творах. Контекст мовного вживання лексеми жах виявляють його стійкий зв'язок з лексемою «смерть». Естетичне трактування поняття «жах» виявляє його безлику сутність, яка виявляється фатальною для людини. У цьому відмінність жахливого від трагічного. У той же час жахливе пов'язано з огидним (Л. Ліпавський), яке викликається страхом перед втратою індивідуального. Крім «огидного» естетичний простір «жахливого» містить такі категорії як «потворне» і «низьке», які, в сукупності з «огидним» створюють стійке відчуття ірраціональної та ворожої людині сили, що має деструктивний характер.

1.2 Лінгвальна репрезентація жахливої атмосфери в лінгвістиці

Емоція «страх» – це один із найважливіших компонентів емоційної сфери особистості, який може зумовлювати процес пізнання й орієнтації

людини у світі. Він характеризується біологічними, соціокультурними та психологічними вимірами. Страх – це фундаментальна властивість людини, яка є природною універсальною базовою емоцією, за допомогою якої відображається інстинкт самозбереження і, в свою чергу, страх відіграє провідну роль у забезпеченні життєдіяльності людини.

Категорія надприродного / ірреального жахливого може бути представлена в художньому тексті засобами вираження категорії художнього простору. На відміну від слів і виразів семантичного поля «страх і жах», дані засоби передають ці почуття і стани імпліцитно, лише натякаючи, сигналізуючи, що, однак, не зменшує їх ролі в створенні досліджуваної категорії. Навпаки, вміло побудований просторовий образ може сприяти нагнітанняю страху і властивих йому почуттів і емоцій в значно більшій мірі, ніж говорять за себе експліцитні засоби [10, с. 32].

Величезну роль у даному випадку грають слова, що характеризують об'єкти простору – прикметники з якісно-часовим значенням, що включають сему колишніх часів, слова кількісної, сенсорної та естетичної оцінки та інші. Спільно з просторовими прикладками, прикметниками і говірками, що формують структуру простору, вони створюють відчуття дереалізації – нереальності подій, що відбуваються, безвиході, неминучості лиха [12, с. 43].

Твір розповідає про небували, дивні і приголомшливі події, які не завжди можна пояснити, ґрунтуючись на розумі, але які змушують читача переживати сильне емоційне потрясіння. Мовні засоби виразності служать нагнітанняю ситуації і підвищенню емоційної напруженості розповіді, а також реалізації теми страху і жаху. З їх допомогою письменники цілеспрямовано наділяють романи певною емоційною атмосферою, розраховуючи на певну реакцію читача, тобто на бажаний вплив від сказаного [1, с. 32].

Аналізуючи лексему “*fear*” лінгвісти дійшли висновку, що: «вона є стилістично нейтральною, найбільш узагальнено передає зміст поняття страху

і має величезну кількість синтагматичних та парадигматичних зв'язків порівняно з іншими лексичними засобами вербалізації концепту» [13].

Відповідно до лексикографічних джерел, до лексеми «*fear*» відносять такі значення:

1. *An unpleasant emotional state characterized by anticipation of pain or great distress and accompanied by heightened autonomic activity especially involving the nervous system.* Дана лексема виражає неприємний емоційний стан, що характеризує очікування болю чи великої біди і може супроводжуватися підвищеною автономною діяльністю, особливо нервової системи [27].

2. *The state or habit of feeling dismay* (стан або звичка відчувати страх) [27].

3. *A strong feeling of distress or alarm caused by impending danger, pain etc;* (сильне передчуття лиха або тривоги, викликане неминучою небезпекою, болем тощо) [27].

4. *A state or condition marked by this feeling: living in fear* (положення речей чи стан, позначений цим почуттям: жити у страху) [27].

5. *The strong feeling that you get when you're afraid or worried that something bad is going to happen* (сильне відчуття, що з'являється, коли людина боїться чи хвилюється, що щось погане трапиться) [27].

Щодо когнітивної будови феномену страху то: «денотати описуються не лише за онтологічними ознаками, а й гносеологічними (щодо процесу когніції), прагматичними та емотивними (як предмет інтересу й джерело емоційного переживання) і репрезентаційними (щодо процесів знакової репрезентації)» [17].

Аналіз структури лексеми «*fear*» допомагає визначити категоризаційну онтологічну ознаку денотата, що виявляє сутність позначуваного як емоційний стан людини. Наявність уособленого носія стану імплікується дефініціями, оскільки емоції притаманні, насамперед, людині. Категоризація

цих ознак зумовлена тим, що саме ці денотати пов'язані з відповідальною за емоційні стани категорією [13, с. 27].

Атмосфера жаху може виражатися на різних рівнях мовної і мовленнєвої систем. Будь-яку емоцію можна виразити, використовуючи властивості голосу [3, с. 167]. Паралінгвістичний елемент комунікації має загальну властивість із вербальним складником: використання артикуляційно-фізіологічного апарату людини, голосу та дихання [6, с. 48]. Фонаційні засоби невербального спілкування виявляються в елементах просодичного (гучність, тембр, темп, тон, манера мовлення) та екстралінгвального (паузація, ридання, зітхання) характеру. Інакше кажучи, фонетичними засобами вираження модальності страху стають особливості артикуляції та звучання. Під впливом емоції страху мовлення персонажів виражається у подовженні наголошених складів, фіксується зміна якості звуку, замість логічного наголосу використовується наголос емпатичний. Висота тону, інтонація, розтягування складів та слів є невербальною інформацією, яка пов'язана з переживанням персонажами страху та може передаватися за допомогою графічних (пунктуаційних знаків) чи літерних символів, які розташовуються між вербальними сегментами [4, с. 17]. Емотивно-марковані висловлення людини, охопленої страхом, можуть відзначатися за допомогою знаків оклику, питання, особливим чином розташованими в їхній синтаксичній структурі крапками, комами.

Лексичні виразні засоби і стилістичні прийоми діляться в свою чергу на 3 підрозділи, взаємодіючи з семантичною природою слова, але представляючи різні критерії вибору засобів та різні семантичні процеси. До лексичних засобів виразності відносяться: синоніми; антоніми; історизми; архаїзми; неологізми; паремії; тропи.

Під метафорою прийнято розуміти слово або вислів, що вживається в переносному значенні, в основі якого лежить порівняння предмета або явища з будь-яким іншим на підставі їх загальної ознаки. У свою чергу метафора може бути простою (слово або словосполучення), розгорнутою (зазвичай

складається з декількох слів, які створюють єдиний образ), сюжетною (реалізується на рівні тексту). Національна метафора властива певній нації, а метафора, прийнята в будь-якому літературному напрямку або в будь-який період, називається традиційною [2, с. 43].

Відповідно до класифікації, запропонованої Н. Д. Арутюновою, метафори підрозділяються на:

- номінативні, що складаються в заміні одного дескриптивного значення іншим і служать джерелом омонімії;
- образні метафори, службовці розвитку фігуральних значень і синонімічних засобів мови;
- когнітивні метафори, що виникають в результаті зсуву в сполучуваності предикатних слів (перенесення значення) і створюють полісемію;
- генералізуючі метафори (як кінцевий результат когнітивної метафори), що стирають в лексичному значенні слова кордону між логічними порядками і стимулюють виникнення логічної полісемії [2, с. 44].

Уособлення – вид метафори, що полягає в перенесенні ознак живої істоти на явища природи, предмета або поняття [12, с. 43].

Іронія – це різновид глузування, особливими рисами якої є: спокій і стриманість, іноді навіть презирство, що виступає у вигляді цілком серйозного ствердження, під яким прагнуть зганьбити предмет або особу. Нешаноблива, їдка насмішка називається сарказмом. Сарказм вважається вищим ступенем іронії [10, с. 73].

Метонімія – це заміна одного слова або виразу іншим на основі близькості значенні, вживання значень в переносному сенсі. Метонімія – це використання однієї назви замість іншої через певний зв'язок. Часто це зв'язок між предметом і матеріалом, між місцем і людьми, процесом і результатом. Розрізнення метонімії та метафори в тому, що метонімія, формуючи образ, зберігає початковий вираз явища і ознаки. Традиційна риторика визначає

метонімію як виразний засіб, в якому одне слово замінюється іншим, з яким воно має суміжні зв'язки [5, с. 36].

Мета порівняння – показати в зображеному об'єкті нові властивості, ознаки. Також можна виділити логічне порівняння – це порівняння двох об'єктів, що належать до одного класу. У порівнянні прийнято виділяти: порівнюваний предмет, предмет, з яким відбувається порівняння і їх загальну рису. Характерна відзнака порівняння в тому, що можуть бути згадані обидва порівнюваних предмета, а загальна ознака згадується рідко [5, с. 42].

Епітет – це виразний засіб, заснований на виділенні якості, ознаки зображеного явища, яке формується у вигляді атрибутивних слів або словосполучень, що характеризують дане явище з точки зору індивідуального сприйняття цього явища. Епітет виконує функцію виразного характеру визначення або обставини. Іншими словами, епітет це образне визначення, що дає додаткову художню характеристику кому-небудь / чого-небудь. Метафоричними епітетами є ті, які не тільки визначають предмет і підкреслюють будь-які особливості в ньому, але і переносять на нього нову, додаткову якість з іншого предмета або явища. Постійними епітетами вважаються ті, які вживаються тільки в поєднанні з одним певним словом [5, с. 32].

Гіпербола – це художнє перебільшення, що збільшує експресивність висловлювання, яке з точки зору реальних можливостей видається маловірогідним або просто винятковим. Метафора лежить в основі гіперболи [23, с. 33].

Метаморфоза – це виразний засіб або фігура мови, що підвищують виразність мови та її емоційність за допомогою певних синтаксичних конструкцій (інверсія, риторичне питання, паралельні конструкції, контраст) [23, с. 49]. Метаморфоза є синтактико-стилістичним засобом для створення образності, що реалізується у поетичному тексті на рівні мікросинтаксису (речення) або макросинтаксису (цілого поетичного тексту).

Атмосфера жаху на фонологічному рівні відбиває ті чи інші параметри звучання голосу людини, що перебуває у певному стані з емоційного діапазону страху, відтворюється через посередництво одиниць лексичного словника мови, а також за допомогою засобів стилістичної графіки, семасіології та синтаксису [13, с. 38].

Відтворення саме тих емоційних почуттів у читача, які б відповідали наміру автора досягається лексичним описом кінем і просодем. Це відбувається завдяки універсальності експресивного компонента та можливості його декодування [2, с. 56].

Наприклад: «*He looked back just once, his eyes huge and almost comically terrified*» [25]. / Лише раз озирнувся – його величезні перелякані очі здавалися мало не комічними.

Цей опис кінем очей сповіщає реципієнта про потужне нервування, навіть переляк, який неможливо замаскувати. За своєю семантикою лексика називання та опису емоцій є нейтральною. Лексичний фонд власне емотивних засобів мови формує: «емотиви – спеціальні лексичні одиниці, що виражають емоції. У своїй семантичній структурі вони обов'язково містять емоційний компонент. Залежно від типу емотивної семантики, всі емотиви поділяються на вигуки, в яких емотивна семантика складає єдиний зміст семантики слова (Ah! Gee! Why!), та конотативи, в яких емотивні семи супроводжують основне логіко-предметне значення: (rascal, rogue, scamp = шахрай). Ці обидві групи лексики є емотивними як у мові, так і у мовленні» [19].

На синтаксичному рівні для вираження атмосфери жаху можуть вживатися такі речення, як окличні, питальні, еліптичні, інверсовані та деякі вставні частини. Згідно з дослідженням лінгвістів: «у реченні вигуки виконують комунікативну й емотивну функції, що свідчить про їх важливу роль у мовленнєвому акті. Чим вищий ступінь емоційного напруження, тим вищий ступінь дезорганізації синтаксичної структури. Перерваність, повтори,

незакінченість синтаксичних конструкцій характерні для високої концентрації емоцій» [17].

Структура лексеми страху в англійській мові має таку структуру:

1) Ядро включає ключову лексему *fear*, а також однокореневі слова: «*fearful* (страшний), *fearless* (безстрашний), *fearfulness* (безстрашність)» [19].

2) Біляядерна зона представлена такими синонімічними лексемами, як: «*terror, alarm, scare, fright, worry, nervousness, risk, horror, anxiety, panic, danger, dread*» [19].

3) Зону ближньої периферії складають такі лексеми, що мають у своїй семантиці значення «страх»: «*bugbear, possibility, unease, apprehension, dismay, awe, agitation, uneasiness, trepidation, distress, timidity, apprehensiveness, consternation*» [19].

4) Дальня периферія включає такі фразеологічні одиниці, як: «*in fear and trembling, put fear in smb`s heart, without fear of contradiction, sow fear, no fear, put the fear of God into someone, fear the worst, strike fear/ terror/ a chill into someone/ someone`s heart, scare someone witless, scare the hell out of someone, scare the pants off someone, to live in fear of, fools rush in (where angels fear to tread)*» [19].

Страх являє можливість для різних інтерпретацій і може розглядатися як з точки зору фізіології людини, так і в якості гострого відчуття, що відбувається на психічному рівні людини [2, с. 43].

Таким чином, дослідники виділили два аспекти, в яких представляється можливим провести концептуальний аналіз: 1) страх як фізіологічний стан людини; 2) реалізація страху як з точки зору емоційного і психологічного стану. Надалі дослідники також роблять висновок, що компоненти першої групи превалюють над другою і володіють більш наочним ефектом, що дозволяє краще візуалізувати образні компоненти художнього твору [26, с. 115].

Так, Longman Dictionary of English Language and Culture надає такі стійкі словосполучення, що репрезентують формулювання «FEAR»: *«be in fear of your life, be no fear of sth, for fear that / of sth, поряд з такими ідіоматичними виразами: have fears for sb / sth, put the fear of god into you, without fear or favour»* [27].

Аналіз функціонування ключових слів страх / боятися і жах / жахатися в текстах дозволив виявити наступні смислові плани, які об'єднують стилістичні прийоми, пов'язані з експлікацією концепту «жах»: 1) явище / почуття, що викликає страх або ступор; 2) крайнє здивування, обурення, безпорадність, безвихідь [32, с. 102].

Відмінною рисою стану «жаху і страху» в роботах С. Кінга є його багатоплановий характер, що проявляється в обов'язковій згадці в контексті з концептами таких негативних емоцій і почуттів, як [29, с. 36]:

1) сказ, шаленство: *«Because this time it was raised in fury, or fear, or both»* [25]. / Тому що цього разу в ньому піднімався не те сказ, не те страх, не те суміш з того і іншого;

2) гнів: *«With a mixture of horror and rage»* [25]. / З сумішшю жаху і гніву;

3) сором'язливість, боязкість: *«She looked at him shyly and fearfully...»* [25]. / Вона подивилась на нього сором'язливо і злякано;

4) збентеження і вина в разі, якщо людина боїться реакції на свої слова або дії: *«I'd just sweat with guilt and embarrassment and fear»* [25]. / Я б просто спітнів з провини, сорому та страху;

5) біль і смерть: *«To me it smells of pain and fear and blood and death»* [25]. / Для мене воно пахне болем, страхом, кров'ю і смертю;

6) страждання: *«The pain, the terror, the misery ... they all disappear»* [25]. / Біль, страх, страждання ... все зникає.

Цікавий і той факт, що «жаху» може супроводжуватися і позитивна емоція, як, наприклад, радість: *«Eyes full of glee and horror»* [25]. / Очі, повні радості і жаху.

Розглянувши суть та значення емоційного концепту «СТРАХ» на вербальному рівні, можемо дійти висновку, що різноманітні мовні засоби є його невід'ємною частиною в літературній традиції. За допомогою всього масиву цих вербальних засобів створюється жахлива атмосфера жаху і трепету. При цьому вербальна експлікація концепту «СТРАХ» формує інтегративну структуру з чотирьох взаємопов'язаних субконцептів «жах», «тривога», «переляк / боязнь», «хвилювання / тремтіння», ядром якої виступає субконцепт «страх», що цілком виправдано власне жанром готичного роману – роману жахів і таємниць. Можна вважати, що дана модель концепту «СТРАХ», є універсальною для всіх творів готичного жанру і виступає стилетворчим ядром готичної літературної традиції [13, с. 32].

Отже, феномен страху зайняв своє стабільне місце в лінгвістиці, будучи спочатку значно дослідженим у філософських трактатах. Для створення якісної атмосфери жаху письменникам слід враховувати передачу елементів просодичного та екстралінгвального характеру в творі. Емоція страху має досить поширену структуру, що дає змогу письменникам вдало реалізувати її як з точки зору формального, так і більш глибокого психологічного стану.

РОЗДІЛ 2

ВИСВІТЛЕННЯ ЖАХЛИВОЇ АТМОСФЕРИ У РОМАНІ С. КІНГА «ЗЕЛЕНА МИЛЯ»

2.1 Фонетичні стилістичні засоби у романі

Фоностилістика, або фонетична стилістика, вивчає звукові аспекти мови, і різні явища звукової організації висловлювання. З точки зору субстанціонального підходу до вивчення мови, матеріальною субстанцією мови в першу чергу є звук, а тому вивчення мови в цілому почалося саме з вивчення її звукового рівня, фонетики. Кожен текст є спочатку мовним явищем, а це означає, що він є певною послідовністю звуків, яка згодом складається в систему слів, фраз і речень. Звуки мови і використані в творі просодичні елементи мовлення (інтонація, наголос, тон) не розглядаються окремо від значення і контексту, оскільки тільки у взаємодії звукова сторона, ритм і значення елементів тексту створюють загальну картину того, що відбувається, ця ж картина і впливає на читача тим або іншим чином. Разом з тим, способи звукової організації висловлювання та звукові виражальні засоби розраховані виключно на відтворення і рідко мають які-небудь характерні особливості на письмі [5, с. 36].

Основна одиниця фонетичного рівня – фонема. На відміну від одиниць інших рівнів мови, фонем не є двосторонніми знаками, а тому всі вони мають однакову функцію і відіграють однакову роль в організації висловлювання з фонетичної точки зору. Тому можна сказати, що на фонологічному рівні виразні засоби відсутні, оскільки фонем не можуть бути стилістично маркованими по відношенню один до іншого. Однак, існує безліч способів організації звукового потоку, використовуючи які, можна домогтися того чи іншого акустичного ефекту. Тобто, на фонетичному рівні можна створити особливу послідовність тих чи інших звуків, які в своєму поєднанні і чергуванні утворюють певні стилістичні ефекти [8, с. 18].

До фонетичних виразних засобів мови відносяться різні засоби звукової виразності. Наприклад: ономаіопея, алітерація, асонанс, рима, темп. У своєму романі «Зелена миля» Стівен Кінг використовує прийоми алітерації. Ці прийоми підвищують естетичний ефект висловлення, завдяки ним образи постають більш яскравими та реально відчутними. Таким чином створюється ефект присутності. Як і більшість інших фонетичних прийомів, вони не несуть значного смислового навантаження, але допомагають читачеві зануритися в атмосферу того, що відбувається:

«I think they're the sickness ... the pain ... the hurt» [25].

У наведеному прикладі автор використовував прийом алітерації для створення відчуття болю. Алітерація – навмисне багаторазове повторення однакових (або акустично подібних) звуків або звукосполучень. У тексті оригіналу прийом алітерації був заснований на використанні приголосних звуків [ə], [ð], [s]. Вони допомагають створити в свідомості читача необхідний образ, намалювати яскраву картину, підкріплену звуковим супроводом [1, с. 23].

Таким чином, у прикладі не тільки передається інформація, що міститься у вихідному уривку, але і зберігається прагматичний і стилістичний аспекти.

«He would be able to sleep that night in his wife`s warmth while John Coffey lay on a slab in the basement of County Hospital, growing cool as the friendless speechless hours moved toward dawn» [25]. / Він зможе відчувати цієї ночі тепло своєї дружини, а Джон Коффі буде лежати, холодіючи, на візку в підвалі лікарні графства, і беззвучно час побіжить до світанку. В даному випадку використовується алітерація на повторення звука [w].

Отже, виразні засоби мови виступають в ролі фонетичних засобів, які функціонують в мові для емоційної інтенсифікації висловлювання. У романі вони представлені за допомогою алітерації. Саме прийом алітерації значно підвищує інтонаційну виразність реплік та створює емоційне поглиблення їх змістового зв'язку.

2.2 Лексичні стилістичні засоби у романі

У процесі аналізу твору С. Кінга «Зелена миля» ми помічаємо те, що в ньому часто зустрічаються такі мовностилістичні засоби створення ефекту жаху, як метафора, гіпербола, ідіома, уособлення і особливо часто зустрічається такий художній прийом, як порівняння.

Розглянемо деякі приклади з твору. Використання порівняння: «*They did touch you, you know; you did not see them at their worst, hammering out their horrors like demons at a forge*» [25]. А саме, у фразі – «*like demons at a forge*» (як демони в кузні). Тим самим, автор хоче донести до читача, наскільки жахливі злочинці прибувають на Зелену милю.

«*I think they would have given a good deal to unseen what was before them, and none of them would ever forget it – it was the sort of nightmare, bald and almost smoking in the sun*» [25].

У даному прикладі присутнє порівняння – «*it was the sort of nightmare*» (це був свого роду кошмар), а також присутнє уособлення у фразі – «*bald and almost smoking in the sun*» (неприкрашений і майже палаючий на сонці). Ці прийоми відмінно описують ситуацію того жаху, який відчули герої, побачивши мертві тіла двох маленьких дівчаток.

«*The man holding them sat bawling up at the sky like a moonstruck calf, his dark brown cheeks sliced with tears, his face twisted in a monstrous cramp of grief*» [25].

У реченні використовується порівняння у фразі – «*like a moonstruck calf*» (як теля, вражене місяцем), яке вказує на стан повної безнадії в цій ситуації, коли Джон Коффі не в силах змінити становище і повернути дівчаток до життя.

«*John Coffey was torn open by what he had done...but he would live*» [25].

У даному реченні фразове дієслово «*to be tear open*» (бути пригніченим чимось) несе переносне значення, що вказує на використання метафори в реченні.

«It seemed they looked for an hour or for forever, and yet the train got no farther long, it seemed to storm only in one place, like a child doing a tantrum, and the sun did not go behind a cloud, and the sight was not blotted from their eyes» [25].

Тут присутня градація в словосполученні – «*for an hour or for forever*» (на годину або назавжди) і порівняння – «*like a child doing a tantrum*» (як дитина, яка вчинює істерику).

«As for Detterick, all the fight went out of him when he was finally pulled off – a if some strange galvanizing current had been running through the huge black man (I still have a tendency to think in electrical metaphors; you`ll have to pardon me), and when Detterick`s contact with that power source was finally broken, he went as limp as a man flung back from a live wire» [25].

У реченні присутнє порівняння – «*as a man flung back from a live wire*» (як людина, відкинута від дроту під напругою) і метафора у фразі – «*as if some strange galvanizing current had been running through the huge black man*» (ніби якийсь дивний цинкувальний струм пробігав крізь величезного афро-американця). Причому, стосовно другого прикладу, ми бачимо примітку автора, що він досить часто використовує метафори.

«Moore had stood his ground, grabbed the skatehound`s wrist, and had twisted it so hard that the snapping bones had sounded like dry twigs burning in a hot fire» [25].

Для опису дій персонажа, використано порівняння – «*like dry twigs burning in a hot fire*» (як сухі гілочки, що горять у полум'ї), яке забарвлює картину того, що відбувається і наштовхує читача на відчуття жаху.

«" Aw, blow it out, " Percy said, but he stepped back uneasily when Brutal moved toward him, shadow rising behind him like the shadow of that ape in the story about the Rue Morgue» [25].

У реченні використовується порівняння – *«like shadows of that ape in the story about the Rue Morgue»* (як тінь цієї мавпи в історії про вбивство на вулиці Морґ), в даному прикладі Кінґ недоброзичливо порівнює негативного героя, показуючи читачеві, наскільки низький Персі. У даному випадку використовується порівняння, кажучи про тіні, як про тіні мавпи. Ця конструкція передає виразний ефект пропозицією за допомогою уособлення тіні, про яку йде мова.

«This was not some terrified little Frenchman or a black giant who hardly seemed to be in his own body; this was a whirling devil» [25].

У цьому прикладі ми спостерігаємо застосування такого мовностилістичних прийому як гіпербола – *«whirling devil»* (кружляючий диявол). Спираючись на дані словника Macmillan слово *«whirling»* має в перекладі тільки дієслівну форму, в цьому контексті ідея передається через дієприкметник.

«There was an expression of utter terror on his face, and his precious hair was seriously messed up for the first time since I'd met him, all in spikes an tangles» [25].

У даному реченні використана метафора, яка характеризує вираз *«абсолютного жаху»*.

«It hurt all the way down to my ankles» [25]. Дана фраза вважається фразеологізмом, повністю (боліти від голови і аж до самих ніг).

«None of them seemed to know that Old Sparky ran off a generator, and unless that took a direct lightning-hit, the show would go on» [25].

У даному прикладі, присутня іронія – *«the show would go on»*, що натякає на те, що кара на стільці, не зовсім вже розважальне шоу.

«*You have heard people say "My blood ran cold" about things, have not you? Sure*» [25].

У даному реченні вживаємо ідіому "*My blood ran cold*" (кров холоде в жилах).

«*That John Coffey whose eyes were always streaming tears, like blood from a wound that can never heal*» [25].

Тут використані стилістичні прийоми порівняння і гіперболи, які посилюють мовну виразність тексту. Гіпербола спостерігається в «*whose eyes were always streaming tears*» (чії очі завжди заливаються сльозами) в словосполученні «весь час» і порівняння – «*like blood from a wound that can never heal*» (ніби кров із рани, яка ніяк не може загоїтися).

«*I could hear Del breathing in great dry pulls of air, lungs that would be charred bags less than four minutes from now laboring to keep up with his fear-driven heart*» [25].

У даному реченні присутнє і уособлення у фразі – «*laboring to keep up with his fear-driven heart*» (стараючись не відставати від свого серця, керованого страхом), і порівняння у фразі – «*that would be charred bags*» (це були б обгорілі мішки).

Таким чином, у романі С. Кінга були розглянуті основні засоби вираження, таких як метафора, епітет, порівняння, фразеологічний зворот, ідіома і гіпербола та ін..

2.3 Синтаксичні стилістичні засоби у романі

Аналізуючи роман, можемо відмітити виражальні засоби на синтаксичному рівні у створенні персонажів, зокрема, антагоніста.

"Do not call me that!" Wharton screamed shrilly [25].

Виділення курсивом репліки Вільяма *Do not you call me that!* показує, як зачіпали його самолюбство неповажне звернення доглядачів блоку, незважаючи на свою поведінку, юнак хотів, щоб його поважали і боялися.

Графіка в даному випадку передає висоту тону, емоційність, з якою були вимовлені слова.

«He was struggling against the straitjacket even though he must have known it would do no good, and his face was as red as a tomato» [25].

Порівняння «*as red as a tomato*» підкреслює вироблений графічним засобом ефект, виконуючи аналогічну функцію. Читач бачить, що, незважаючи на те, що Уортон жорстокий, низький, огидний, сам він вважає ці якості гідними поваги і пошани. Дана конвергенція допомагає читачеві закріпити в поданому образі «лиходія».

Автор вводить стилістичні конвергенції для створення образу антагоніста роману – Персі Уетмор.

«The inmates hated him; the guards hated him.... everyone hated him, presumably, except for his political connections, Percy himself, and maybe (but only maybe) his mother. He was like a dose of white arsenic sprinkled into a wedding cake and I think I knew he spelled disaster from the start. He was an accident waiting to happen» [25].

Ядро даної стилістичної конвергенції утворює градація. Градація «*inmates, guards, everyone*» звертає увагу читача на те, якою людиною був Персі, підкреслюючи, що простіше перерахувати, хто ставився до нього лояльно, ніж назвати всіх, хто його ненавидів. Градація посилюється графічним засобом виразності – курсивом, який загострює увагу читача на даній деталі.

Ремарка (*but only maybe*) посилює ефект градації, вносячи іронічний ефект. Лексема «*hate*» володіє сильною негативною конотацією: «*hate: to dislike someone very strongly, to find someone or somebody very unpleasant, to feel enmity toward someone, to have a strong aversion to someone*» [27], що задає атмосферу і сенс стилістичної конвергенції, провокує читача на те ж почуття по відношенню до героя. Порівняння – «*like a dose of white arsenic sprinkled into a wedding cake*» (як доза білого миш'яку, посипаного у весільний торт)

допомагає читачеві усвідомити образ Персі, зрозуміти, яким токсичним людиною він був, чому люди його ненавиділи

Перифраз – заміна будь-якого слова або виразу описовим зворотом: «*Appeals were not for the likes of John Coffey, not back then; they had their day in court and the world forgot them until they saw a squib in the paper saying a certain fellow had taken a little electricity along about midnight*» [25].

Тут бачимо, як автор замінює слово *executed* 'страчений' на *had taken a little electricity along about midnight* 'прийняв опівночі трохи електроенергії'. Це могло бути зроблено для пом'якшення опису такого неприємного явища, як смертна кара або ж для додання іронічного характеру.

Введений в конвергенцію графічний засіб – виділення в тексті допоміжного дієслова *had* курсивом – служить для загострення на ньому уваги читача, попереджаючи упушення їм важливу деталь. Те, що Джон імовірно зробив насправді, було неможливо уявити і винести. Використання автором дієслова *lynched* є опорою на історичні факти, пов'язані з судом Лінча та існуючої расової дискримінації (представлений історичний контекст).

Отже, у романі «Зелена миля» С. Кінг вдало передає графіку діалогів та вміло створює образи, використовуючи стилістичні конвергенції, як-от: вигуки, градація, перифраз та порівняння.

2.4 Стилiстичнi засоби у романi С. Кiнга «Зелена миля» на рiвнi семасiологiї

У даному підрозділі, розглянемо домінантні стилістичні засоби у романі С. Кінга «Зелена миля» на рівні семасіології.

«*"Come on now, Wild Bill," I said and yanked Wharton to his feet. " Little walkywalky". "Do not call me that!" Wharton screamed shrilly, and I think that for the first time we were seeing real feelings, and not just a clever animal`s camouflage spots*» [25].

У прикладі характеризується Вільям Уортон, лиходій роману.

Стилістичні засоби допомагають читачеві створити образ проблемного персонажа Вільяма Уортона і дізнатися про негаразди, які він створить. Стилістичну конвергенцію утворюють графічні засоби виразності, емоційно забарвлені епітети, метафори і порівняння: «*"You are gonna be so happy to see the end of me," Wharton said in a hoarse voice. He was struggling against the straitjacket even though he must have known it would do no good, and his face was as red as a tomato. "And until I'm gone, I'll make your lives miserable." He bared his teeth at me like an angry baboon*» [25].

Ядро стилістичної конвергенції є метафора – «*just a clever animal's camouflage spots*» (продумані тваринні камуфляжні місця) і порівняння – «*like an angry baboon*» (як розлючений бабуїн), які, порівнюючи Уортона з твариною, допомагають читачеві визначити такі риси його характеру: хитрість, жорстокість, нещадність, відсутність елементарних моральних засад.

Ефект, вироблений метафорою і порівнянням, посилюється конвергенцією даних засобів художньої виразності з емоційно-забарвленими епітетами «*screamed shrilly*» і «*hoarse voice*» (пронизливо кричав і хриплий голос), які ще більше підкреслюють схожість цієї людини з твариною: «*shrilly: high-pitched sound or tone; hoarse: sounding rough and harsh*» [27].

Метафори з уривку тексту – «*he spelled disaster from the start, he was an accident waiting to happen*» (він приносив невдачу з самого початку, він був нещасним випадком, що от-от трапиться) підкреслюють образ описуваного персонажа, показуючи відношення до нього головного героя, чийми вустами говорить сам автор. Аналізована стилістична конвергенція має складну структуру. Всі засоби виразності виконують єдину функцію – характерологічні, кожен стилістичний прийом підсилює ефект попереднього. Особливістю даної конвергенції є також те, що всі складові її засоби виразності розташовані в межах двох пропозицій, така їх концентрація значно підсилює вироблений стилістичний ефект [1, с. 30].

Говорячи про функції надання експресивності, необхідно розглянути наступний приклад:

«The thought of those little nine-year-old girls – their fluffy heads of blonde hair and their engaging Bobbsey Twins smiles – in connection with Coffey`s hulking darkness was unpleasant but impossible to ignore. Given his size it was easy to imagine him actually eating them like a giant in a fairy tale. What he had done was even worse, and it was a lucky thing for him that he had not just been lynched right there on the riverbank» [25].

До складу даної стилістичної конвергенції входять епітети, що мають різну конотацію, порівняння, що становить ядро стилістичної конвергенції; графічний засіб виразності і лексична складова конвергенції підсилюють ефект центральних її елементів.

Епітети: *«fluffy heads, engaging Bobbsey Twins smiles vs. hulking darkness»* – служать для посилення емоційного ефекту (позитивна конотація vs. негативна конотація), протиставлення даних епітетів показує, наскільки різним світам належали жертви і вбивця.

Порівняння *«like a giant in a fairy tale»* (як велетень у казці) створює яскравий образ того, що відбувається, орієнтує читача на дитячий вік дівчаток-жертв, звертає увагу на емоції, які викликали в дитинстві казки, де велетень завжди був представлений лиходієм, якого потрібно знищити.

Основною функцією даної стилістичної конвергенції є надання експресивності описуваного моменту. Автор розташував ядро конвергенції в центрі висловлювання, що передують компоненти конвергенції налаштовують читача на інтерпретацію основного її сенсу, наступні за ядром елементи підсилюють експресивність всіх засобів виразності. За допомогою використання стилістичних конвергенцій автор також створює відповідний історичний контекст, як в прикладі:

«The papers were signed, William Wharton, who had become county property when he was arrested, now became the state`s property» [25].

Ядром стилістичної конвергенції є метафора «*William Warton – property*» (Вільям Уортон = майно). Використання даного засобу виразності показує відношення до ув'язнених в США в 30-і рр. ХХ століття. Люди були знеособлені в очах держави. Цей факт провокує читача на роздуми: чи справедливо це – уподібнювати людину речі, навіть якщо вона скоїла злочин. З метою підкреслення ефекту даного стилістичного засобу автор здійснює конвергенцію метонімії з граматичною конструкцією «*The papers were signed*» (Папери були підписані). Автор вдається до використання пасивного стану для того, щоб показати, наскільки знеособлений процес правосуддя. Дана конвергенція виконує функцію висвітлення історичного контексту, що робить істотний вплив на осягнення читачем творення ідеї роману.

Ідіома – стійкий вираз, значення якого відрізняється від буквального сенсу: «*You have heard people say "My blood ran cold"?*» [25]

У даному прикладі використовується ідіома «*blood ran cold*», яка має еквівалент – кров застигла в жилах.

Персоніфікація – віднесення характеристик і якостей живих істот до неживих предметів:

«*Old Sparky his own self, sitting up on a plank platform at the southeast corner of the store room, stout oak legs, broad oak arms that had absorbed the terrorized sweat of scores of men in the last few minutes of their lives, and the metal cap, usually hung jauntily on the back of the chair, like some robot kid's beanies in a Buck Rogers comic-strip*» [25].

Олд Спаркі, власною персоною, стоїть на дерев'яній платформі в Південно-Східному кутку, потужні дубові ніжки, широкі дубові підлокітники, що увібрали в себе холодний піт безлічі чоловіків в останні хвилини їхнього життя, і металевий шолом, що зазвичай недбало висить на спинці стільця схожий на кепку малюка – робота з коміксів про Бака Рожерса.

Тут використовуються дієслова та іменника, які звичайно використовуються для опису живих істот: *sitting up, legs, arms*.

Оксюморон – поєднання двох суперечать одна одній за змістом слів: «*I was both right and wrong*» [25].

В даному випадку протилежні за значенням слова – *right and wrong*. Цей прийом дозволяє висловити всю неоднозначність майбутніх подій.

Синекдоха – називання цілого через його частину і навпаки:

«*He took the shotgun he kept mounted in the mudroom high out of the reach of little hands, and gave Howie the they had been saving for his birthday in July*» [25].

У цьому прикладі використовується заміна цілого його частиною, тобто під «*little hands*» мається на увазі слово «*children*».

Найбільш часто в романі зустрічаються метафори, епітети і порівняння, інші тропи застосовані в меншій кількості. Розглянемо деякі з них.

Метафори. В їх основі лежить перенесення назви і властивостей одного об'єкта на інший за принципом їх схожості:

«*It was supposed to be for them, but I always thought: it was really for us, to keep us from seeing the awful tide of dismay in their eyes as they realizing they were going to die with their knees bent*» [25].

Тут метафорою є словосполучення «*tide of dismay*» – прилив страху. Слово *tide* 'прилив' зазвичай використовується, коли мова йде про воду. У даному випадку перенесення значення необхідний для вираження поступового наростання характеризується стану.

«*In his speech as in so many other things he was a mystery*» [25].

У даному прикладі метафорою є слово «*mystery*» – загадка. Образу характеризує людина.

Епітети. До них відносяться слова або словосполучення, образно визначають предмет, що підкреслюють характерну властивість, якість:

«*"He is" – I agreed. – "Monstrous big."*» [25].

Тут застосований епітет «*monstrous big*» для вираження неймовірно великих розмірів людини.

«*It was a miserable room without heat and with metal roof just like the one on the block*» [25]. / Маленька кімната без опалення з металевим дахом, точно така ж, як і сусідня в цьому ж блоці.

Слово «*miserable*» зазвичай використовується при описі людей і означає 'нещасний, убогий'; письменник хотів підкреслити не зовсім комфортні умови цієї кімнати.

«*McGee looked at eyes that were bloodshot from crying*» [25].

Тут бачимо опис очей – «*bloodshot*», що означає 'налитий кров'ю'.

«*He gave me a sharp dry look*» [25]. У даному реченні використано два епітети – *sharp i dry* – для опису погляду: гострий погляд означає 'пронизливий', сухий можна розуміти як 'неемоційний'.

Порівняння. Мається на увазі зіставлення двох предметів або явищ з метою прояснення одного з них через інше: «*"He was quiet as a lamb at court down there in Trapingus Count, " Dean said*» [25]. Тут наводиться порівняння «*quiet as a lamb*» – лагідний, як ягнятко. Порівняння засноване на образі беззахисності і безневинності ягнят.

Таким чином, у творі «Зелена миля» Стівен Кінг застосовує, крім епітетів та метафор також ідіоми, перифрази, персоніфікацію, синекдоху і оксюморон.

ВИСНОВКИ

Точна етимологія слова «жах» не встановлена; є припущення про пов'язаності цього слова з індоєвропейським словом «гасити». Однак, деякими лінгвістами таке зіставлення відкидається. Важливо відзначити, що в мові, при всій лексико-семантичній відмінності понять «жах» і «страх», дуже часто відбувається їх змішання. Жак і страх виступають як близькі синоніми: одне визначається через інше. Це пов'язано з тим, що ці поняття мають один референт, представлений екстремальними емоціями і тому важко визначити раціонально. Семантичне розширення «жаку» відбувається, перш за все, за рахунок значень, пов'язаних зі страхом, переляком (все це різні грані жаку, що мають різну інтенсивність базового концепту). Жак визначається кількісно, як максимізація страху: жак є надмірно інтенсивне переживання страху, пов'язане з думкою індивіда, що небезпека загрожує крахом, втратою будь-яких цінностей і загрожує летальним результатом. При цьому на рівні масової свідомості жак проявляється у формі паніки.

Емоція “страх” – це найважливіший компонент емоційної сфери особистості, який може зумовлювати процес пізнання й орієнтації людини у світі. Він характеризується біологічними, соціокультурними та психологічними вимірами. Страх – це фундаментальна властивість людини, яка є природною універсальною базовою емоцією, за допомогою якої відображається інстинкт самозбереження і відіграє провідну роль у забезпеченні життєдіяльності людини. Категорія надприродного / ірреального жахливого може бути представлена в художньому тексті засобами вираження категорії художнього простору. На відміну від слів і виразів семантичного поля «страх і жак», дані засоби передають ці почуття і стани імпліцитно, лише натякаючи, сигналізуючи, що, однак, не зменшує їх ролі в створенні досліджуваної категорії. Навпаки, вміло побудований просторовий образ може сприяти нагнітання страху і притаманних йому почуттів і емоцій в

значно більшій мірі, ніж говорять за себе експліцитні засоби. Тропи є результатом реалізації ментального і мовного механізмів, які складаються в уподібненні одного елемента дійсності іншому з подальшим перенесенням найменування або трансформації значення.

Література жахів за своєю природою є алегоричною і символічною, тому що дає нам можливість пізнати те, чого ми і самі боїмось, дає нам шанс відчувати ті емоції, які нам, кожному окремо, є необхідними, а суспільству – зайвими.

Хоррор – жанр переважно популярної масової літератури (і мистецтва в цілому), головною відмінною рисою якого є безпосереднє звернення автора до емоції страху; автор орієнтується на емоційне поле страху у всьому його різноманітті.

С. Кінг завоював провідні позиції в жанрі horror, усі сімдесяті пройшли немов у тіні творчості цього письменника: досить сказати, що Кінг не тільки легалізував літературу жахів, він зробив її найпопулярнішою. Творчий шлях письменника наскрізь інтертекстуальний, пронизаний алюзіями не тільки до класиків жанру і побратимам по перу, але і, в значній мірі, до власних творів.

Відмінною рисою стану «жаху і страху» в роботах С. Кінга є його багатоплановий характер, що проявляється в обов'язковій згадці в контексті з концептами таких негативних емоцій і почуттів, як: сказ, шаленство; гнів; сором'язливість, боязкість; збентеження і вина в разі, якщо людина боїться реакції на свої слова або дії; біль і смерть; страждання.

Для додання своїм літературним світам більшої достовірності і близькості до читача С. Кінг використовує фонетичні стилістичні засоби, як-от: ономаіопея, алітерація, асонанс, рима. Серед семасіологічних виразних засобів та стилістичних прийомів в романі «Зелена миля» можна виокремити порівняння, епітети, оксюмори та градацію. Виразні засоби в романі включають в себе гіперболу, метафору, персоніфікація та синекдоху. Також існують випадки використання фразеологічного звороту та ідіоми. Саме за допомогою цих стилістичних конвенцій письменник вдало будує свій

роман на різноманітних проявах страху і реалізує цю емоцію з точки зору більш глибокого психологічного стану.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернадська Н. І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.06. Київ, 2005. – 36 с.
2. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. К. : КНУ, 2009. – 520 с.
3. Горчак Т. Ю. Словесний образ-символ в американській поезії ХХ століття : когнітивно-семіотичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Тетяна Юрїївна Горчак. – Київ, 2009. – 235 с.
4. Демська-Кульчицька О. Нові напрямки досліджень. 2003. №1(6). – 42 с.
5. Демська-Кульчицька О. Основи національного корпусу української мови: монографія. К.: Інститут української мови НАН України, 2005. – 218 с.
6. Дудик П. С. Стилїстика української мови : навч. посіб. Київ : Академія, 2005. – 368 с.
7. Жуковська В. В. Індивідуальний стиль письменника як авторська своєрідність у використанні дієслівних одиниць на різних мовних рівнях. Лінгвістика тексту. Харків : Константа, 2004. № 636. – 161-165 с.
8. Задорнова В. Я Сприйняття і інтерпретація художнього тексту: Навч. посібник для філол. фак.. М. : Вища. шк., 1984. – 152 с.
9. Качуровський І. В. Готична література та її жанри. Сучасність. К., 2002. № 5. – 59-67 с.
10. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад): підручник. Вінниця : Нова Книга, 2003. – 448 с.
11. Лїмборський І. В. Західноєвропейський готичний роман і українська література. Всесвіт. К., 1998. № 5-6. – 157-162 с.

12. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремков. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
13. Раті А. О. Огида як конституентний компонент жанротвірного реєстру літератури жахів у площині перекладу. Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика : матеріали доповідей VIII Міжнародної науково-практичної конференції, 17–18 квітня 2015 / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, С. І. Сидоренка. К. : Аграр Медіа Груп, 2015. – 80 с.
14. Раті А. О. Художня специфіка та перекладознавчі особливості англomовної літератури жахів. Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : зб. наук. праць. К. : Університет «Україна», 2014. Вип. 29. – 129- 138 с.
15. Романюга Н. В. Лінгвостилістичний та семіологічний виміри відтворення художнього світу автора (на матеріалі англomовних перекладів української малої прози кінця XIX – першої чверті XX століття) : дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.16. Київ, 2012. – 250 с.
16. Склерявская Г. М. Метафора в системі мови. С.-П.: Вид.-во Наука, 1993. – 150 с.
17. Толосюк В. Р. Відтворення лінгвостилістичних особливостей роману-жаху Стівена Кінга «ВОНО» в україномовному перекладі. Збірник тез доповідей VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Подолання мовних та комунікативних бар'єрів: освіта, наука, культура». Київ, 2020. – 93 с.
18. Carroll N. The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart. N. Y. : Routledge, 1996. – 272 p.
19. Clasen M. Evil Monsters in Horror Fiction: An Evolutionary Perspective on Form and Function / A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King and Vampires Reveal About America. Vol. 2. California: AC – CLIO/Praeger, 2014. – 39-47 p.

20. Dynel M. Stranger than Fiction? A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse / Brno Studies in English. – 2011. №1 (Vol. 37) – 41-46 p.
21. Encyclopedia of Gothic Literature / Ed. M. E. Snodgrass. N. Y. : Infobase Publishing, 2009. – 497 p.
22. Galperin I.R. Stylistics. Higher school publishing house. Moscow, 1991. – 174 p.
23. Guillen C. Literature as System. Essays towards the Theory of Literary History. Princeton : Univ. Press, 1991. – 528 p.
24. Joyce J. Finnegans Wake. Handcover: Faber and Faber, 1999. – 101 p.
25. King S. The Green Mile. <https://www.yakaboo.ua/zelenaja-milja-kniga-dlja-chtenija-na-anglijskom-jazyke.html>
26. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Berkeley: University of California Press, 2000. – 335 p.
27. Longman Dictionary of English Language and Culture: Gets to the Heart of the Language. 3 rd ed. Harlow, Essex : Longman, 2005. – 1620 p.
28. Marino A. Toward a Definition of Literary Genres. Theories of Literary Genres. Vol. VIII. Pennsylvania : Pa and L, 1998. – 41-56 p.
29. Reichert J. More than Kin and Less than Kind: the Limits of Genre Theory. University Park : Pennsylvania State University Press. 1998. – 167 p.
30. Saroyan William. After Thirty Years: The Daring Young Man on the Flying Trapeze. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1964. – 98 p.
31. Tudor A. Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre. Washington: Cultural Studies Volume 11, 1997. – 136 p.
32. Tymn M. B. Preface to Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide. N. Y. : L, 1981. – 559 p.