

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет іноземної філології
Кафедра практики іноземних мов

**Лінгвостилістичні особливості роману-фентезі Т. Пратчетта та
Н. Геймана «Добрі передвісники» та його аналіз на факультативних
заняттях з англійської мови в закладах загальної середньої освіти**

Кваліфікаційна робота

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконала: студентка 451 групи
Спеціальності 014.02 Середня
освіта (Мова і література
англійська)
Освітньо-професійної програми
Середня освіта (Мова і література
англійська)
Петькова Віра Віталіївна

Керівник: канд. філол. наук,
доцент Просяннікова Я. М.
Рецензент: канд. філол. наук,
доцент Акішина М. О.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні основи лінгвостилістичного аналізу творів жанру фентезі	6
1.1. Жанрові особливості роману фентезі	6
1.2. Стилiстичнi засоби та прийоми англiйської мови	10
1.3. Факультативнi заняття як засiб створення iндивiдуальної освітньої траєкторії учня	14
РОЗДІЛ 2. Особливості лінгвостилістичного аналізу творів жанру фентезі	23
2.1. Лінгвостилістичний аналіз роману Т. Праттчета та Н. Геймана «Добрі передвісники»	23
2.1.1. Стилiстичнi засоби фонографiчного рiвня	24
2.1.2. Стилiстичнi засоби та прийоми морфологiчного та лексичного рiвнiв	34
2.1.3. Стилiстичнi засоби синтаксичного рiвня	45
2.2. Методика проведення лінгвостилістичного аналізу роману на факультативних заняттях з англійської мови.....	50
ВИСНОВКИ	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	59

ВСТУП

Напрямок фантастичної літератури можна визначити як літературу про незвичайне, розповідь про те, що фактично неможливо в реальності. Найбільш поширеними жанрами фантастичної літератури є наукова фантастика та фентезі. Якщо в науковій фантастиці автори є скоріше «провидцями», які намагаються передбачити розвиток наукової і технічної думки, а іноді подають нові ідеї науковцям, то у фентезі автор є творцем власного світу зі своєю унікальною організацією, мовою, законами. У фентезі автор розкриває незвичайне, незрозуміле, ненаукове. Своім корінням цей жанр сягає фольклорної казки й міфів, якими людство здавна прагнуло пояснити все те, що не підлягало поясненню.

Це відносно новий літературний жанр, дослідження якого, як і його еволюція, ще тільки починаються. Твори, що належать до цього жанру, зазвичай характеризуються низкою специфічних мовних особливостей. Це обумовлено тим, що вигадані світи мають властивості, які також були створені автором, та які частково або повністю замінили об'єкти нашої дійсності. Тому для детального опису неіснуючих світів, їх законів, реалій та мешканців, письменники часто не можуть обмежитися вже існуючими поняттями. Адже, намагаючись змінити певні національно-культурні особливості, вони все ж таки пишуть книги існуючою мовою з вже чітко оформленим набором лексем.

Вишукане почуття гумору, освіченість та ерудованість авторів роману «Добрі передвісники», Т. Праттчета та Н. Геймана, знайшли відображення в мовній глибині та нестандартній стилістичній організації тексту твору, що викликало жвавий інтерес у читачів і відповідно високий рівень популярності. Отже, **актуальність** теми обумовлена зростаючим інтересом молоді до романів-фентезі та відсутністю

досліджень стосовно використання романів-фентезі в навчальному процесі.

Об'єктом нашого дослідження є твори фентезі як різновид художніх текстів.

Предметом є лінгвостилістичний аналіз роману-фентезі Т. Пратчетта та Н. Геймана «Добрі передвісники» на факультативних заняттях з англійської мови в закладах загальної середньої освіти.

Мета цієї роботи – визначити лінгвостилістичну специфіку роману-фентезі Т. Пратчетта та Н. Геймана «Добрі передвісники» та запропонувати методику його аналізу на факультативних заняттях з англійської мови в закладах загальної середньої освіти. Для досягнення поставленої мети було окреслено наступні **завдання**:

- 1) визначити жанрові особливості романів-фентезі;
- 2) проаналізувати потенціал факультативних занять у створенні індивідуальної освітньої траєкторії учня;
- 3) виявити лінгвостилістичні особливості роману Т. Пратчетта та Н. Геймана «Добрі передвісники»;
- 4) розробити методику лінгвостилістичного аналізу роману на факультативних заняттях з англійської мови.

Основними **методами дослідження**, використаними в роботі, є: *метод критичного аналізу*, який уможливив вивчення теоретичних джерел із теми дослідження та систематизацію теоретичного апарату; *метод суцільної вибірки* було використано для інвентаризації стилістичних засобів та прийомів, що функціонують у тексті роману; *описовий метод* було застосовано з метою класифікації та інтерпретації досліджуваних мовних явищ; *кількісний метод* дозволив вирахувати типовість вживання одиниць певного мовного рівня.

Теоретичним підґрунтям дослідження є роботи фахівців-лінгвістів, які досліджували стилістичні особливості художніх творів: І. Арнольд, І. Гальперін, В. Кухаренко, М. Кузнец, В. Мальцев,

О. Мороховський, Ю. Скребнєв та ін. Крім того, було використано праці науковців, які вивчали лінгвостилістичні особливості творчості Т. Пратчетта та Н. Геймана: О. Авдєєва, А. Губайдуліна, О. Дудочкіна, Д. Лебедєва, Т. Пирікова, О. Солуянова та ін.

Практична значущість роботи полягає в можливості використання матеріалів дослідження студентами філологічних спеціальностей для написання рефератів, статей, курсових і кваліфікаційних робіт з окресленої теми, при підготовці до семінарських занять із лексикології та стилістики англійської мови. Окрім того, запропонована методика лінгвостилістичного аналізу може бути доцільною для проведення факультативних занять з англійської мови в ЗЗСО, про що свідчить її успішна апробація під час виробничої практики.

Структура роботи. Складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТВОРІВ ЖАНРУ ФЕНТЕЗІ

1.1. Жанрові особливості роману фентезі

Художня література на сучасному етапі розвитку є сукупністю безлічі типів текстів і їх різноманітних форм обрамлення, які перебувають у постійному розвитку, видозмінюють або формують нові жанри й течії. До таких, зокрема, відноситься фантастична література. Фантастичну літературу можна визначити як літературу про незвичайне, розповідь про те, що фактично неможливо в реальності на момент написання книги [26, с. 324]. Найбільш поширеними жанрами фантастичної літератури є наукова фантастика та фентезі. Фентезі – це «загальний термін для будь-якого вигаданого твору, який, насамперед, не присвячений реалістичному уявленню про справжній світ. У категорію входять декілька літературних жанрів, наприклад, видіння (dream vision), байка або казка (fable), любовний роман (romance), наукова фантастика (science fiction). Ці жанри поєднує опис вигаданих світів, у яких магічні сили та інші можливості сприймаються звично [27, с. 95].

Проте, на відміну від наукової фантастики, фентезі не прагне пояснити світ і можливості героїв із раціональної точки зору. Ключова відмінність наукової фантастики й фентезі полягає в наявності магії. Фентезі використовує мотиви магії і чаклунства, а також певні елементи лицарського епосу, поєднуючи їх із реалістичною манерою розповіді. У фентезі описуються вигадані світи, які оздоблені середньовічним антуражем, а магічні або фантастичні сили найчастіше пояснюють природу ірраціонального.

Жанр фентезі сягає своїм корінням фольклорної казки й міфу, якими людство здавна пояснювало все відмінне від звичайного світу, але фентезі зробила крок вперед від своїх попередників, відмовившись від

поділу героїв на хороших і поганих. Від міфу й казки фентезі наслідують епічність розповіді й певну трагічність на початку твору. Герой повинен виконати свою місію, чого б це йому не коштувало, але в той же час він не такий обмежений у своїх діях, як персонаж міфологічних і казкових оповідей, йому надається право вибору, що породжує суперечливі, живі людські образи.

Фентезі як жанр сформувався в середині ХХ століття, і тому по праву може називатися сучасним. Зазвичай основоположником уже звичного читачам сучасного фентезі вважають Роберта Говарда та його роман «Час дракона», виданий у 1935 році. Першим героєм «меча та магії», на той час нового жанру фентезі, став Конан Варвар. Однак піку популярності жанр набув завдяки Джоні Роналду Роуелу Толкіну. Він першим заклав фундамент фентезі-історії в тій формі, яка користується величезною популярністю й до тепер. Його знамениті твори, такі як «Гобіт, або Туди і Звідти», «Володар Перснів», «Сильмариліон» та інші, досі користуються популярністю серед поціновувачів жанру фентезі. Елементи цих романів запозичуються іншими письменниками, які створюють історії в цьому жанрі [5, с. 238-239].

Головною особливістю жанру є фантастичні елементи, які присутні в місці дії роману, а тема вибудовується на основі запозичень із міфології та фольклору. Це дозволяє фантастичному елементу відкрито чи приховано проникати у світ літературного твору, який заснований на реальному. Або, навпаки, фантастичний елемент може залучати героїв до ірреального світу. Історія також може відбуватися у вигаданому автором світі, в якому фантастичні елементи є його невід'ємною частиною. Вигаданий автором світ керується власними правилами, дозволяючи використовувати магію та інші фантастичні елементи, але при цьому залишається внутрішньо цілісним [35, с. 10].

Класифікація жанрів фентезі здійснюється за різними принципами: ідейно-тематичним, жанрово-стилістичним, хронологічним тощо.

Наприклад, відповідно до ідейно-тематичного принципу розрізняють наступні піджанри фентезі: героїчне, готичне, християнське і окультне [5, с. 240-241]. Фентезі також може класифікуватися згідно з певними елементами, які надають твору ту чи іншу тональність. Наприклад, фентезі може бути містичним, романтичним, історичним [14].

За жанрово-стилістичним принципом фентезі поділяється на:

1) епічне фентезі, яке вважається класикою жанру представленою творчістю Дж. Толкіна. Цей піджанр охоплює широкий просторово-часовий інтервал;

2) героїчне фентезі, в якому описуються пригоди фізично сильних героїв;

3) темне фентезі (з англійської «dark fantasy») займає проміжне місце між готикою і власне фентезі;

4) гумористичне фентезі, в якому висміюються типові риси жанру фентезі [21, с. 130].

Об'єднавши всі інші класифікації фентезійної літератури, Т. В. Бовсунівська виділяє наступні принципи за якими можна визначити до якого жанру фентезі належить твір:

1) за сюжетно-тематичним принципом фентезі ділитися на епічне, романтичне, містичне, «чорне» й міфологічне;

2) за принципом національної приналежності фентезійний світ будується відповідно до традицій певної культури: християнської, скандинавської, слов'янської та інших;

3) за принципом епохи, в якій відбувається основний сюжет: міське фентезі (дія якого відбувається в реаліях сучасності) та історичне фентезі;

4) за оцінним принципом, який коливається між двома полюсами: максимально позитивною оцінкою і негативно-сатиричною. Згідно з цим принципом фентезі ділиться на гумористичне та героїчне.

5) за принципом адресата, тобто на кого орієнтується автор, коли створює твір. Відповідно до цього принципу виділяють дитяче або доросле фентезі [3, с. 447-448].

Однак, один і той самий твір можна віднести до різних жанрів фентезі. Так, наприклад, роман-фентезі «Добрі передвісники» може бути віднесений до піджанру християнського фентезі, адже в ньому присутні герої, символи християнської культури, а також на основі аксіологічного принципу ми можемо включити його до складу комічного фентезі. Для цього підвиду зазвичай характерне пряме чи опосередковане висміювання та пародіювання типових рис конкретного твору або жанру [21, с. 130], оскільки роман пародіює фільм жахів «Омен» за однойменним романом Девіда Зельцера. А на основі сюжетно-тематичного принципу, ми можемо включити роман до містичного піджанру через поєднання реальності й ірреальності, причому реальність переважає, а ірреальний світ додає нелогічної гостроти звичним явищам.

Згідно з класифікацією Р. В. Єпанчинцева для фентезі характерні наступні жанрові особливості:

- 1) описаний вигаданий світ характеризується такими властивостями, які неможливі в реальності;
- 2) магія і фольклорні персонажі;
- 3) обов'язковим є авантюрний сюжет;
- 4) часто зустрічається середньовічний антураж, хоча можливі й інші варіанти, наприклад: стародавній світ, сучасність чи майбутнє;
- 5) найчастіше присутнє приховане протистояння технологій і магії на користь останньої;
- 6) зазвичай на перший план виходять герої, їх вчинки й переживання, чарівне й казкове відіграє допоміжну роль;
- 7) основоположною проблемою сюжету слугує протистояння добра і зла, яке фентезі запозичило від казки. Але, на відміну від казки,

добро і зло у фентезі можуть бути рівноцінними, а в казці добро перемагає зло без будь-яких для себе втрат;

8) наявність неземного світу або його проявів у реальності твору;

9) автору належить повна свобода в створенні сюжету, оскільки магічний світ фентезі передбачає будь-який сюжетний поворот [8, с. 23].

Отже, наш час характеризується бурхливим розвитком жанру фентезі. Фентезі – це еклектичний жанр, який запозичує риси міфу й казки, епосу й історизму, пародії і комічного, готики й містики та інших. Через це виникає проблема його визначення та класифікації жанрів. Однак, кожен автор фентезійного твору має право самостійно встановлювати жанр або віднести його до вже існуючих. Фантастичний елемент (магічні сили, паранормальні явища) є базовою складовою сюжету фентезійних творів. Фентезі слід розглядати як самостійно оформлений жанр, який має свої особливості, що відокремлюють його від інших жанрів, наприклад, опис вигаданого світу, наявність магії та авантюрного сюжету, протистояння добра і зла.

1.2. Стилiстичнi засоби та прийоми англiйської мови

Неможливо досягти єдиного та правильного тлумачення того чи іншого художнього твору, проте, завдяки основам стилістичного аналізу можна попередити неправильне або примітивне розуміння прочитаного. Стилiстичний засiб – це цiлеспрямоване використання мовних явищ, включно з фонетичними, морфологiчними, лексичними та синтаксичними засобами, якi функцiонують у мовi для емоцiйного забарвлення висловлювання. Основний принцип будь-якого стилiстичного засобу заснований на заміні традицiйного позначення ситуативним, бiльш рiдкiсним еквiвалентом, який пiдвищує експресивнiсть виразу [1, с. 70]. Приступаючи до стилiстичного аналізу, спочатку слiд розiбрати кожен зi стилiстичних засобiв, якi, у

відповідності з мовними рівнями, поділяються на: фонографічні, лексичні, морфологічні та синтаксичні.

Фонографічний рівень включає всі явища звукової та графічної організації віршів і прози: ритм, алітерацію, звуконаслідування, риму, асонанс. Сюди ж можна віднести графічні засоби, вживання яких компенсує відсутність емоційності традиційних засобів орфографії та пунктуації. Доцільним є їх вживання для демонстрації нестандартної вимови з комічним або сатиричним ефектом як ознаки соціальної нерівності персонажів або з метою створення місцевого колориту [1, с. 18].

Морфологічний рівень розглядає стилістичні можливості різних граматичних категорій, притаманних тим чи іншим частинам мови. На цьому рівні розглядаються стилістичні можливості категорій числа, емфатичних граматичних конструкцій, використання категорій визначеності/невизначеності [1, с. 17].

На **лексичному рівні** вивчаються стилістичні функції лексики й розглядається взаємодія прямих та переносних значень, а також особливості експресивного, емоційного й оцінного потенціалу лексики, її приналежності до різних функціонально-стилістичних стилів. Сюди входять: діалектні слова, терміни, розмовні слова, неологізми, архаїзми, іноземні слова [1, с. 17].

На лексичному рівні також аналізується експресивний потенціал фразеологічних одиниць як сукупності стійких, семантично цілісних поєднань слів із повністю або частково переосмисленим значенням. Фразеологізми мають спільні риси зі словами. Вони так само виконують функції номінації та комунікації, але вони мають суттєву різницю у функціональному аспекті. Жорсткий зв'язок між складовими морфемами слова рідко зазнає змін, натомість синтагматичний зв'язок між структурними компонентами фразеологізмів є не таким усталеним,

тому в мовленні фразеологізми можуть значно видозмінюватися задля створення різних стилістичних ефектів [17, с. 124].

На **синтаксичному рівні** досліджуються експресивні можливості порядку слів, типів речень, синтаксичних зв'язків. Важливе місце тут займають синтаксичні, стилістичні або риторичні фігури, тобто особливі синтаксичні конструкції, які надають мові додаткової виразності, наприклад: повтор, анафора, епіфора, полісиндетон, парцеляція та ін. [1, с. 18].

Окремо слід зупинитися на стилістичних прийомах як різновиду образного вживання слів, словосполучень та комбінації всіх видів переносних значень, на позначення яких використовують загальний термін «троп». Стилiстичні прийоми виконують описову функцію і переважно відносяться до лексичного рівня, але є такі тропи (наприклад, гіпербола та літота), які відносяться до синтаксичного рівня, тому що вони можуть виражатися мовними одиницями різних рівнів (словом, словосполученням, реченням, складним синтаксичним цілим). Сюди входять метафора, алегорія, метонімія, гіпербола, літота, іронія, перифраз та персоніфікація [1, с. 70].

Метафора – це перенос назви з одного предмета на інший на підставі їх подібності (*he is a brick, a log, a bear*). Метафора займає серед інших образотворчих засобів лідируючу позицію, адже завдяки їй автор може створити цікавий образ, заснований на яскравих, несподіваних, сміливих асоціаціях. Двоплановість метафори полягає в тому, що вона асоціює дві різні категорії об'єктів, тому її неможливо розглядати в ізоляції від означуваного слова [15, с. 66].

В основі метафори може бути закладена подібність різних ознак предметів (кольору, форми, призначення, положення в просторі й часі та інші). З точки зору стилістики, розрізняють індивідуально-авторські метафори, які створюються авторами для конкретної мовної ситуації в художньому творі, та загальні метафори, які вже достатньо

«укорінилися» в мові (іскра почуттів, буря пристрастей). Індивідуально-авторські метафори характеризуються високим ступенем виразності, можливості їх створення невичерпні, так само як і необмежена можливість виявлення подібності між різними предметами, діями, станами. Однак, образне значення метафор, які набули широкого вжитку, може не помічатися носіями мови, і такі метафори називають «стертими» [9, с. 88].

Персоніфікація – присвоювання неживими предметами ознак і властивостей людини. Письменники зробили персоніфікацію найважливішим засобом образної мови, оскільки використовують цей стилістичний прийом при описі явищ природи, речей, які наділяються здатністю відчувати, мислити, діяти самостійно, без волі людини [9, с. 124].

Метонімія передбачає перенос назви з одного предмета на інший на підставі їх суміжності. Перенос може відбуватись у декілька способів: 1) із вмістилища на вміст або обсяг вмісту (блюдо, велика тарілка – їжа, страва); 2) з матеріалу на виріб з нього (срібло – срібні гроші); 3) з місця населеного пункту на всіх його жителів (Усе село над ним сміялося.); 5) із соціальної події, заходу на його учасників (Конференція прийняла важливе рішення.); 6) з цілого на частину й навпаки (груша як дерево і як плід); 7) ім'я автора може використовуватися для позначення його творів або створеної ним моделі, стилю (читати Шевченка). Різновид метонімії, в основі якого заміна назви цілого на назву його окремої частини, загального – назвою часткового, назви множини – одніною і навпаки, називається синекдохою [9, с. 89].

Гіперболою називають образний вислів, в основі якого лежить перебільшення розміру, сили, краси, тоді як **літотою** називають образний вислів заснований, навпаки, на применшенні значення описуваного. Тому, літоту ще називають зворотною гіперболою. У гіперболи та літоти загальна основа – відхилення від об'єктивної

кількісної або якісної оцінки предмета або явища – через це вони можуть поєднуватися в мові. Інша особливість гіперболи та літоти полягає в тому, що вони можуть і не приймати форму стилістичного прийому, а просто виступати як перебільшення або применшення. Однак, частіше гіпербола й літота приймають форму різних тропів, при цьому вони супроводжуються іронією, тому що як автор, так і читач розуміють, що ці стилістичні засоби неточно зображають дійсність. Гіпербола може накладатися на інші тропи – епітети, порівняння, метафори, які надають образу більшої виразності. Літота найчастіше приєднується до порівняння й епітету. Так само як і метафора, гіпербола та літота бувають загальномовними й індивідуально-авторськими. [15, с. 98].

Отже, знайомство зі стилістичними засобами та прийомами мови не тільки розвиває навички вдумливого читання, а й дає основу для розвитку художнього смаку, сприяє нормалізації мови, допомагає виразно говорити та писати. Стилiстичнi засоби, у вiдповiдностi з мовними рiвнями, подiляються на: фонографiчнi, лексичнi, морфологiчнi та синтаксичнi. Стилiстичнi прийоми, як види образного вживання слiв, вiдносять до засобiв, якi створюють виразнiсть на лексичному рiвнi, але є такi тропи (наприклад, гiпербола та лiтота), якi вiдносяться до лексико-синтаксичного рiвня, тому нами було вирiшено розiбрати стилiстичнi прийоми окремо вiд стилiстичних засобiв.

1.3. Факультативнi заняття як засiб створення iндивiдуальної освiтньої траєкторiї учня

Факультативне заняття – єднальна ланка мiж уроками та позакласними заняттями. Учнiв залучають до факультативiв на добровiльних засадах, вiдповiдно до їхнiх бажань, нахилiв, iнтересiв. У програмi факультативiв обов'язково вiдображено сучаснi досягнення

науки, техніки, культури. Тому вони є вагомим доповненням до змісту загальноосвітньої підготовки школярів, сприяють формуванню інтересу до теоретичних знань і практичної діяльності [23].

Метою факультативних занять на уроках іноземної мови є вдосконалення знань, навичок та вмінь іншомовної комунікативної діяльності учнів, розширення їх загальноосвітнього кругозору, розвитку інтересу до іноземної мови, виховання поваги до культури народу та мови країни, яку вони вивчають. Факультативні заняття дають змогу застосувати іноземну мову в реальному спілкуванні, що значно підвищує мотивацію учнів під час навчання [19, с. 270].

Важливим фактором успішної реалізації цієї мети та вибору відповідних форм факультативних занять є врахування психолого-педагогічних особливостей навчання учнів на певному етапі. Так як, підлітки виявляють більшу соціальну активність, спрямовану на засвоєння певних зразків поведінки та цінностей, прагнуть до сприйняття нового, цікавого, їхня пам'ять розвивається в напрямку інтелектуалізації, запам'ятовування, набуває цілеспрямованого характеру, мовлення стає більш керованим і розвиненим. Підлітки потребують щирого й серйозного ставлення до своїх інтересів, не люблять обмеження своєї самостійності з боку дорослих.

Окрім психологічних особливостей окремого учня або учениці необхідно враховувати психологічні особливості всього колективу: рівень його розвитку, ступінь організаційної, психологічної, інтелектуальної та емоційної єдності, спрямованість діяльності колективу на стосунки між його членами, емоційний стан класу під час виконання завдань із факультативних занять [2, с. 514].

Основними принципами організації факультативних занять є принципи добровільності, принцип урахування і розвитку індивідуальних особливостей та інтересів учнів, принцип зв'язку факультативів з уроками та принцип захопленості. Принцип

добровільності полягає в тому, що учні включаються у факультативні заняття за власним бажанням. Цей принцип має свою особливість: учень, який сам визначив свою участь у тому чи іншому виді факультативної діяльності, бере на себе добровільне зобов'язання продовжувати вивчення факультативу, що вимагатиме від нього додаткових зусиль. Принцип урахування й розвитку індивідуальних особливостей та інтересів учнів передбачає врахування в контексті діяльності учнів їх власного досвіду, інтересів, бажань, нахилів, світогляду, емоційно-почуттєвої сфери й статусу особистості в колективі. Принцип зв'язку факультативів з уроками насамперед полягає в тому, що ефективність системи навчання значно зростає, якщо набуті на факультативних заняттях знання та вміння учні активно використовують на уроках, коли здійснюється взаємозв'язок завдань, змісту й методів навчання в усіх організаційних формах класно-урочної системи. Принцип захопленості пов'язаний із вибором конкретних цікавих прийомів, які сприяють ефективному досягненню поставлених завдань, а також зі змістом навчальних матеріалів, який має бути новим, незвичайним, захоплюючим [2, с. 515]. Отже, вищеназвані принципи доповнюють один одного й у комплексі забезпечують цілеспрямований, послідовний, систематичний і водночас різнобічний вплив на розвиток особистості.

У методичній літературі за критерієм освітнього завдання розрізняють наступні види факультативних занять: а) факультативні заняття підвищеного рівня, мета яких – поглиблене вивчення навчальних предметів. Заняття проводяться таким чином, що додатковий матеріал вивчається синхронно з основним матеріалом. Однак, матеріал не дублюється, зміст додаткового матеріалу відрізняється від основного, але коло порушених проблем істотно не розширюється. Мета цих факультативних занять: підготувати учнів до державної підсумкової атестації, шкільної олімпіади, скорегувати прогалини в знаннях і

уміннях учнів та ін.; б) спеціальні курси (спецкурси), на яких поглиблено вивчаються окремі розділи, теми основного курсу або розділи предмету, які не входять у програму. Наприклад, спецкурс «Література Англії та США» або «Країнознавство»; в) міжпредметні факультативні курси, під час вивчення яких використовуються відомості з 2-3 предметів, наприклад, при проходженні курсу «Ділова іноземна мова» англійська мова поєднується з комплексом економічних дисциплін. Кожен вид залежно від дидактичної мети може бути теоретичним (проводяться у формі лекцій, семінарських занять), практичним (проводиться у формі практичних занять із формування пошукових навичок та вмінь, необхідних для розв'язування поставлених задач, обговорення шляхів розв'язку та їх результатів) і комбінацією цих двох видів [18, с. 388-389].

Форма факультативного заняття дозволяє враховувати інтереси учнів профільної середньої освіти й вивчати твори світової літератури, які не входять до шкільної програми. Поступово з дорослішанням і підвищенням рівня володіння іноземною мовою учня читання стає одним із головних джерел отримання нових знань про мову й навколишній світ. Структура факультативних занять з англійської мови влучно підходить для розвитку умінь і навичок іншомовного читання. Серед переваг читання художньої літератури мовою оригіналу виділяють наступні:

1) читання художньої літератури дозволяє відійти від стандартизованих навчальних текстів і познайомити учнів із сучасною «живою» мовою;

2) робота над художнім текстом дозволяє розвивати мовні навички – лексичні та граматичні. Дозволяє подолати мовний бар'єр, надаючи учневі можливість висловлювати свою думку про прочитане, оцінюючи ситуацію, героїв, події. Таким чином, читання художнього тексту стимулює мовленнєву діяльність;

3) читання художнього твору охоплює лінгвокраїнознавчий аспект – дає інформацію про соціальну, культурну структуру іншомовного суспільства, дозволяє розширити загальний світогляд учнів і прищепити естетичний смак;

4) читання художнього тексту формує навички самостійної роботи – переробляти смислову інформацію, систематизувати й аналізувати прочитане, працювати зі словником;

5) художня література є засобом формування вторинної мовної особистості, під якою розуміється «здатність людини спілкуватися іноземною мовою, активно взаємодіяти з представниками інших культур, представляти свою культуру на міжнародному рівні» [20, с. 231-232].

Тому читання творів художньої літератури мовою оригіналу стає важливим і невід'ємним аспектом процесу навчання іноземним мовам і вимагає пошуку нових підходів та змін у стратегіях навчання в зазначеній формі організації позакласної навчальної роботи.

Нині педагоги мають досить великий вибір навчальних матеріалів – від готових методичних розробок та навчальних посібників до доступних автентичних публіцистичних матеріалів та художньої літератури. Однак під час вибору стратегії навчання конкретних учнів постає питання про доцільність використання художніх текстів у навчальній програмі. Використання текстів, які будуть співпадати з темою уроку (в плані змісту й мови) та з тематикою основного курсу підручника, часто сприймаються учнями як своєрідне доповнення при вивченні тієї чи іншої теми, а не самостійним видом діяльності. Більш того, можливості даних текстів не задовольняють у достатній мірі потреби дітей, що мають інтерес до глибшого знайомства з літературою країни мови, що вивчається, а також не задовольняють учнів схильних до роздумів над прочитаним [6].

Беручи до уваги психолого-педагогічні особливості навчання підлітків, виділяють наступні переваги художнього твору над науково-популярними та навчальними текстами:

1) художній текст спрямований на загальне пізнання людини, отже, відповідає прагненням й інтересам учнів;

2) художній текст має широку тематику й не вимагає спеціалізованих фонових знань, на відміну від науково-популярної та іншої нехудожньої літератури;

3) композиційна побудова художнього тексту – відсутність фрагментарності, її фабульність дозволяє спрямувати всі елементи сюжету на вирішення конфлікту, що дозволяє підтримувати інтерес протягом усього процесу читання [24, с. 224-225].

Головна мета читання художньої літератури на уроках англійської мови – навчити учнів обговорювати прочитане. Заняття в процесі реалізації факультативного курсу моделюються таким чином, щоб учні, застосовуючи знання з основ стилістики, з якими вони знайомляться в процесі вивчення курсу або які вже є наявними в них завдяки урокам літератури, могли б:

1) знаходити й визначати їх у художньому тексті, розуміти для чого вони використовуються автором, бачити їх взаємозв'язок із контекстом;

2) характеризувати героїв твору, обґрунтовуючи свою думку, знайденими в тексті стилістичними засобами виразності;

3) визначати тему й проблеми літературного твору;

4) інтерпретувати ідею автора, закладену в тексті, з огляду на взаємозв'язок усіх елементів літературного твору;

5) користуватися алгоритмом аналізу художнього тексту;

6) самостійно інтерпретувати ідею художнього тексту;

7) уміти вести дискусію в групі з обговорення художнього тексту [6].

Згідно з цією метою виділяються 4 етапи роботи над художнім текстом: дотекстовий етап, підготовка до прочитання, безпосередньо текстовий етап, післятекстовий етап [29].

На **дотекстовому етапі** слід зацікавити учнів, спонукати до прочитання тексту та сприяти їх роздумам над темою твору. Для досягнення цієї мети у формі розповіді учням надається довідкова інформація про автора або історію створення твору, про його місце в сучасній художній літературі, рівень його популярності серед читачів (цитування тексту художнього твору в сучасних фільмах, його екранізації та ін.). При підготовці до проведення цього етапу слід чітко визначити об'єм інформації для презентації, щоб не перевантажити нею учнів.

На другому етапі, **підготовки до прочитання**, впроваджується попередній розгляд складних та незрозумілих для учнів слів/словосполучень, до яких відносяться: 1) архаїзми; 2) фразеологізми; 3) діалектизми; 4) професіоналізми; 5) авторські okazіоналізми; б) пояснюється роль нейтральних та емоційно забарвлених мовних засобів. Перед опрацюванням стилістично забарвлених лексичних одиниць, слід надати учням чітку та лаконічну теоретичну довідку, яка розкриває зміст лінгвістичних термінів, необхідних для роботи, а також обрати оптимальну кількість аналізованих лексичних одиниць. Під час закріплення окремих елементів можна використати наступний методичний прийом: учням надається фрагмент із незрозумілим словом/словосполученням після, чого вони повинні спрогнозувати, що сталося далі.

Наступний, **текстовий**, етап передбачає безпосередню роботу з текстом та власне його лінгвостилістичний аналіз. Під час першого прочитання фрагменту тексту важливо не ставити учням конкретних завдань, окрім ознайомлення. Одна з цілей цього етапу – викликати інтерес і задоволення від процесу читання.

Під час другого прочитання фрагменту увага учнів спрямована на пошук стилістичних прийомів. Робота над текстовими фрагментами може проводитись у двох напрямках: від загального до конкретного й навпаки. У першому випадку, вчитель разом з учнями формулюють гіпотезу щодо основної ідеї або проблеми, що висвітлюється в обраному фрагменті тексту, потім учні колективно знаходять фонетичні, морфологічні, лексичні та синтаксичні одиниці тексту на підтвердження, уточнення або навіть спростування запропонованої гіпотези. Наприклад, на питання вчителя «*What words can prove that this particular character is kind and sincere?*» необхідно навести приклад із тексту зі словесними одиницями, що характеризують персонажа, як-от: «*The epithet «warm» in the sentence «Excuse me, love,» said a warm female voice» [34, с. 186] characterizes a woman as a kind person».*

У другому випадку, навпаки, увага зосереджується на особливості або деталі фрагменту, наприклад на неодноразовому повторі певного слова чи групи слів, метафорі, порівнянні, неправильному порядку слів та ін. Помітивши таку особливість, учень намагається знайти причину її використання, зіставляючи її з іншими одиницями тексту й контекстом, перевіряє, чи немає інших одиниць, які підтримають таку ж гіпотезу в інший спосіб, одночасно аналізуючи образ чи проблему, яку відображає фрагмент. Потім одиницю, яку знайшли в перший раз, порівнюють з іншими, знайденими пізніше, і в кінці всі елементи розглядаються з точки зору їх суміжного місця в художньому творі [1, с. 49]. Під час власне лінгвостилістичного аналізу також можна використовувати наступний методичний прийом, заснований на полярній характеристиці зовнішності героя: *If the text contains the following phrase: «Her hair was true auburn, neither ginger nor brown, but deep and burnished copper-color» [34, с. 32], and instead we write: «Her hair was black as raven's wing, darker than a full night». Will it change a description of a person's character?».*

Обидві тактики спрямовані на розкриття змісту художнього твору шляхом аналізу плану вираження цього змісту. Якщо обмежитися лише моральним або філософським змістом тексту, аналіз перетвориться в літературну критику. З іншого боку, не можна зводити лінгвостилістичний аналіз лише до розгляду окремих одиниць виразності. Однак, якщо в першому напрямі увага зосереджується на загальному змісті, то в другому – на деталях та формі [1. с. 50].

На завершальному, **післятекстовому**, етапі учням можна запропонувати виконати вправи на здогадку й спрогнозувати подальший перебіг подій або назвати події, які, на їх думку, передували фрагменту обговорення; попросити учнів описати одного з персонажів, використовуючи цитати з тексту; попросити учнів уявити, що вони працюють у кіностудії, яка готується до екранізації роману (вони повинні визначити місце проведення зйомок, декорації та аргументувати свій вибір); попросити учнів персоналізувати текст, уявивши, що з ними відбулось щось подібне; попросити учнів поімпровізувати й розіграти рольову гру між персонажами роману.

Отже, організація факультативних занять з іноземної мови сприяє вдосконаленню навичок та вмінь іншомовної комунікативної діяльності учнів, розширенню їх загальноосвітнього кругозору та розвиває інтерес до навчання іноземної мови. Основними принципами організації факультативних занять є принципи добровільності, принцип урахування й розвитку індивідуальних особливостей та інтересів учнів, принцип зв'язку факультативів з уроками та принцип захопленості. Завдяки формі факультативного заняття можливе врахування інтересів учнів та вивчання творів світової літератури, які не входять до шкільної програми. Читання й обговорення художньої літератури іноземною мовою формує і розвиває мовне передбачення, філологічне та логічне мислення, що має величезне значення для загального розвитку й становлення особистості учня або учениці.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТВОРІВ ЖАНРУ ФЕНТЕЗИ

2.1. Лінгвостилістичний аналіз роману Т. Праттчета та Н. Геймана «Добрі передвісники»

Лінгвостилістичний прийом – це поєднання загальної семантики слова з певною лінгвістичною формою, результатом якої є певний стилістичний ефект [11, с. 28]. Лінгвостилістичний прийом можна пояснити як алгоритм, який використовує автор задля створення виразності. Дослідження лінгвостилістичних прийомів допомагає читачеві зрозуміти додатковий або прихований смисл висловлювань автора, оцінити його ідею і задум, що, у свою чергу, сприяє більш точному сприйняттю авторського бачення.

У лінгвістиці існує безліч різних класифікацій лінгвостилістичних прийомів. Свідченням цього є наукові роботи І. В. Арнольд, І. Р. Гальперіна, В. А. Кухаренко, М. Д. Кузнєц, В. А. Мальцева, О. М. Мороховського, Ю. М. Скребнева. Ці класифікації ґрунтуються на різних критеріях та принципах. Проаналізувавши зазначені класифікації лінгвостилістичних прийомів, було обрано за основу дослідження класифікацію О. М. Мороховського, яка допоможе найбільш глибоко проаналізувати образність роману-фентезі «Добрі передвісники».

За мовними рівнями, на яких реалізуються лінгвостилістичні прийоми, вони поділяються на 4 групи: фонографічні, морфологічні, лексичні й синтаксичні. Подібний розподіл, на нашу думку, має ряд переваг. По-перше, враховуються всі рівні мовної структури. По-друге, ця класифікація не тільки називає стилістичні прийоми конкретного мовного рівня, а й розподіляє їх далі на структурні підвиди. Усього в романі «Добрі передвісники» нами було зареєстровано 254 лінгвостилістичних прийомів.

2.1.1. Стилiстичнi засоби фонографiчного рiвня

Фонема – основна значуща одиниця фонологiчного рiвня. На вiдмiну вiд одиниць iнших мовних рiвнiв, фонеми вiдносяться лише до плану вираження, тому всi фонеми мають однакову функцiю i вiдiграють однакову роль в органiзацiї звукової оболонки висловлювання. Через це жодна фонема не може бути стилiстично забарвленою вiдносно iншої фонеми, як наслiдок, на фонологiчному рiвнi вiдсутнi засоби виразностi [17, с. 47]. Проте, в англiйськiй мовi, як i в будь-якiй iншiй, iснують певнi способи органiзацiї звукового потоку, використання яких веде до створення того чи iншого акустичного ефекту. Тому особливе поєднання й чергування звукiв у синтагматичнiй послiдовностi веде до створення рiзних стилiстичних ефектiв.

Серед способiв органiзацiї звукового потоку видiляють: алiтерацiю, асонанс, звуконаслiдування та звукосимволiзм. Нами було знайдено в романi 20 фонетичних одиниць, що дорiвнює 8% вiд загального числа.

Алiтерацiю визначають як навмисне багаторазове використання однакових (або акустично подiбних) приголосних звукiв або звукосполучень [17, с. 49]. Попри те, що алiтерацiя вважається стилiстичним прийомом бiльш притаманним поезiї, його елементи можуть бути частково присутнi й у прозi.

У прикладi «*Beneath the thunders of the upper deep, as Aziraphale and Tennyson both knew, Far, far beneath in the abyssal sea. The kraken sleepeth.*» [34, с. 128], позиченому та переробленому авторами фрагменту з поезiї Альфреда Теннiсона, алiтерацiя приголосних [θ, ð, f] свiдчить про наближення прихованої небезпеки, яку ще не встигла помітити команда китобiйного човна. Велетенський розмiр морського монстра Кракена пiдримується на фонетичному рiвнi приголосними звуками [k] та [r], розташованими в безпосереднiй близькостi.

Відповідно до результатів психолінгвістичних досліджень, ці звуки викликають у читача асоціацію з чимось дуже великим [22, с. 560].

Асонанс трактується як навмисний, авторський, багаторазовий повтор однакових (акустично подібних) голосних у близькій послідовності з метою звукової та смислової організації висловлювання [17, с. 51]. Прикладом асонансу може слугувати наступний фрагмент: «*Adam looked around. He looked down. His face took on an expression of calculated innocence. There was a moment of conflict. But Adam was on his own ground. Always, and ultimately, on his own ground. He moved one hand around in a blurred half circle.*» [34, с. 211], в якому використовується асонанс голосних звуків [ʊ, aʊ, əʊ, z:]. Згідно з психолінгвістичними дослідженнями асонанс цих звуків асоціюється з песимізмом та розпачем людини [7, с. 190], контраст між звичайним фрагментом і тим, який утворює асонанс, посилює напруження та хвилювання героя, від якого залежить подальша доля людства.

Проблема розрізнення прийомів звуконаслідування та звукосимволізму досі породжує достатньо велику кількість дискусій. У деяких західних теоріях термін «sound symbolism» поєднує у собі як поняття звуконаслідування, так і звукосимволізму. До підвидів звукосимволізму відносять: тілесний звукосимволізм (використання певних звуків для вираження внутрішнього стану адресанта (зойки, кашель, ікота)); звуконаслідування (імітування); синестезія (акустичне зображення не акустичних явищ); умовний звукосимволізм (асоціація за аналогією деяких фонем із певним значенням) [32, с. 1-6].

У нашому дослідженні ми відокремлюємо звуконаслідування від звукосимволізму. Під звуконаслідуванням слід розуміти навмисне багаторазове вживання звуків і їх комбінацій, які в тій чи іншій мірі імітують природні або неприродні звуки [17, с. 52].

Прикладом звуконаслідування є наступний рядок: «*She reached the heavy wooden door, smiled to herself, a brief satisfied flicker, and rang the*

*bell. It **donged** gloomily.*» [34, с. 37], де лексична одиниця *donged* своїм акустичним вираженням повністю відтворює звукову характеристику певної фізичної дії. Поєднання дзвінкого або сонорного звуку з носовим сонорним може надавати ефект гучного, резонансного дзвону (*dong, ding, clang, bing, bong*). Використаний авторами прислівник *gloomily*, вказує на темну та таємничу природу няні, оскільки за її намірами стоїть сумнівне призначення, адже вона була послана демоном. Поєднання цих двох мовних знаків символізує прихід у дім вочевидь зовсім недоброї сили.

У наступному фрагменті слово *zapped* символізує шпитний, швидкий рух повз або крізь когось/щось. Цій асоціації сприяє поєднання дзвінкого з глухим звуком (*zap*). У цьому випадку автори обігрують фантастичну ситуацію і використовують прийом звуконаслудування, щоб відтворити звук у той час, коли демон миттєво прошмигнув телефонним кабелем і вискочив назовні: «*Crowley shot out through the phone line, **zapped** through the plastic sheathing, and materialized, full-size and out of breath, in his lounge.*» [34, с. 143].

Звукосимволізм характеризується мотивованим зв'язком між планом вираження і планом змісту, який базується на не звуковій (не акустичній) характеристиці денотата, предмета позамовної дійсності [13; 22, с. 558]. Звукосимволізм визначається як обов'язковий, не довільний, фонетично мотивований зв'язок між фонемами мовних знаків і якостями денотатів, який «лежить в основі номінації» [31, с. 519].

Так, існує теорія, що звуки мовлення можуть викликати певні кольорові відповідності, тобто «звуки мовлення ... забарвлені в нашому сприйнятті в різні кольори» [13, с. 124].

Відповідно до результатів психолінгвістичного дослідження Л.П. Прокоф'євої кольоро-звукову відповідність англійських графем можна представити у такий спосіб:

red	blue	green	yellow	black	brown	violet	white
A J K M P Q R V	B M U W	E F G J N T	C E H J L S Y	X Z	D H	V P	I H O W

У наведеному нижче прикладі розглянемо персонажа Війну, яку за її пристрасть до «рік червоного» кольору прозвали Багряною: «*She rode a red motorbike. Not a friendly Honda red; a deep, bloody red, rich and dark and hateful.*» [34, с. 146]. Концентрація графем r, m, k, a, p позначає червоний колір, який у контексті цього персонажа символізує кров, насилля, нестримну жагу до вбивства.

Де б ця жінка не з'явилася, вона усюди залишає по собі жорстокий, кривавий слід: «*Her helmet was crimson... The motorway was almost deserted, and the woman in red roared down the road on her red motorbike, smiling lazily.*» [34, с. 146].

Наступний фрагмент «*The August sun hung high in an August blue and cloudless sky, and behind the hedge a thrush sang, but it seemed to Adam that this was simply making it all much worse.*» [34, с. 222] переповнений графемами, які позначають використання кольорового спектру (синього, жовтого та зеленого), підкреслюючи блакить неба (*in an August blue and cloudless sky*), яскравість сонячного світла (*The August sun hung high*) та живої природи навкруги (*and behind the hedge a thrush sang*). Але, літні кольори, які символізують райський сад, зовсім не радують хлопчика (*making it all much worse*), адже він наказаний та опинився зачинений супроти своєї волі в цьому раю.

На додачу до фонетичних стилістичних прийомів автори роману «Добрі передвісники» активно послуговуються фонографічними прийомами. Іноді існуючі графічні засоби пунктуації в недостатній мірі передають багатство й різноманітність інтонацій живого мовлення. Через це автори широко застосовують різні графічні засоби, вживання яких компенсує відсутність емоційності традиційних засобів орфографії

та пунктуації. Такими графічними засобами є написання слів або речень іншим шрифтом, розбивка, написання слів із великої літери, використання трьох крапок, тире дефісу або інших символів. Природа цього стилістичного прийому полягає в тому, що графічна презентація конкретної одиниці тексту відрізняється від графічної презентації всього тексту. На графічному рівні нами було знайдено 64 одиниці, що дорівнює 25% від загальної кількості прикладів.

У залежності від сфери застосування графічні засоби можна поділити на два різновиди: 1) засоби, які виділяють ціле речення або його частину; 2) засоби, які виділяють окреме слово або словосполучення [17, с. 59]. Розглянемо кожний з різновидів графіко-фонетичних засобів окремо.

Графіко-фонетичні засоби, які виділяють ціле речення або його окрему частину. У текстах художньої літератури речення або його окремі частини можуть бути виділені за допомогою іншого шрифту, курсиву, розбивки або знаків іншої семіотичної групи (зірочка, решітка, навскісна риска) [17, с. 55].

Автор вживає ці засоби задля логічного або емоційного посилення думки, вираженої у висловлюванні, оскільки вони вказують на особливу манеру презентації всього висловлювання або його частини. Так, наприклад, роздуми героїні про те що книгу пророцтв важко зрозуміти, перериваються зникненням цієї ж самої книги: «*She'd not even – **She didn't have the book***» [34, с. 52] (*фрагменти тексту надруковані курсивом у тексті роману виділяємо напівжирним шрифтом – П.В.*). Курсив підкреслює жах і розпач Анатеми, адже ця книга, попри її важливий зміст, була століттями надбанням її родини й розшифровувалась не одним поколінням.

З метою створення гумористичного ефекту, автори використовують контраст між графічними виділенням звичайного висловлювання з елементарно висловленою думкою і тим, який має

особливу значимість. Доцільно виділити наступний приклад «*Over the years a huge number of theological man-hours have been spent debating the famous question: **How Many Angels Can Dance on the Head of a Pin?***» [34, с. 142], де курсивом виділяється алюзія на старе теологічне питання, яке у свій час використовувалось, щоб підкреслити та висміяти безглуздість проблем, які вивчали середньовічні схоласти. Виділена курсивом алюзія спрощує для читача процес впізнавання, концентрації уваги на виділеному фрагменті, спонукає до роздумів і підштовхує до відповідної інтерпретації. У романі автори використовують алюзію, щоб описати та підкреслити абсурдність фантастичної ситуації зменшення героя Кроулі до розміру електронів та його мандрівку телефонним кабелем.

У наступному прикладі підкреслюється надзвичайне здивування Ньюта Пульциферія, коли він уперше дізнається про магічні передбачення Агнеси Оглашеної-пророчиці, яка була страчена в сімнадцятому столітті. Оскільки його автомобільну аварію пророчиця передрікала ще триста сорок років тому. А її прапрапраправнучка Анафема, яка знала це пророцтво, чекала на пораненого Ньюта напоготові з аптечкою, щоб урятувати його: «***She knew I'd crash my car?***» *he said* [34, с. 116].

Використання курсиву також пояснює надприродні явища, які відбуваються з героями роману. Так, наприклад, відбувається коли Адам чує голоси диявольських сил, що лунають у його голові й підбурюють до дій: «*Something was happening inside his head. It was aching. Thoughts were arriving there without him having to think them. Something was saying, **You can do something, Adam Young. You can make it all better. You can do anything you want***» [34, с. 122].

Коли тіло Азирафаїла зникає з цього світу, через безглузду випадковість із Шадвелом, він намагається контактувати з Кроулі, використовуючи тіла інших персонажів. Тому автори використовують контраст між мовленням звичайної людини та янгола, яке в тексті

роману позначене курсивом: «*He blinked. Looked around wonderingly. «Excuse me, dear boy», he said to himself, out loud, in precise, enunciated tones. «But have you any idea where I am?» «Who said that?» said Johnny Two Bones. His mouth opened. «I did.»* [34, с. 152] та «*– Aren't you going to introduce me to your new body? – Oh? Yes. Yes, of course. Madame Tracy, this is Crowley. Crowley, Madame Tracy. – Charmed, I'm sure.»* [34, с. 195].

Курсивом у тексті роману також виділяються сновидіння та марева персонажів. У такий спосіб створюється контраст, чітке розмежування двох світів: реального та уявного або містичного, світу снів: «*In Shadwell's dream, he is floating high above a village green. In the center of the green is a huge pile of kindling wood and dry branches. In the center of the pile is a wooden stake. Men and women and children stand around on the grass, eyes bright, cheeks pink, expectant, excited...*» [34, с. 163-164].

Графічними засобами, зокрема трьома крапками, може передаватися паузація мови як результат схвильованості або втомленості мовця. Так, у наступному прикладі трьома крапками передається заїкання Ньюта викликане високим ступенем занепокоєння та здивування від «не очікуваної» зустрічі з прибульцями по дорозі до містечка Тедфілд. Літаюча тарілка приземлилась перед його машиною, з неї вийшли інопланетні істоти й манерою, якою зазвичай спілкуються поліцейські, почали робити зауваження водію щодо кислотних дощів та перевищення рівня вуглеводню в атмосфері: «*Newt gabbled. «Oh... Er... I'll see to it... Well, when I say I, I mean, I think Antarctica or something belongs to every country, or something, and...*» [34, с. 111].

Під час знайомства з Анафемою Ньют відчуває глибоку невпевненість у собі, сором за свою професію, що на письмі передається трьома крапками: «*It's really just a hobby,*» he said wretchedly. «*I'm really*

a... a...,» he wasn't going to say wages clerk, not here, not now, not to a girl like this, «a computer engineer», he lied» [34, с. 115].

Ще одним графічним стилістичним засобом є дефіксація, яка в романі передає «фальшивість» мовлення, так в епізоді з персонажем Голодом висміюється мережа відомих фастфудів з манерою їх касирів бездушно видавати зазубрені до автоматизму фрази: *«Hello-my-name-is-Marie,» said the girl behind the counter. «How-can-I-help-you?» «A double blaster thunder biggun, extra fries, hold the mustard,» he said. «Anything-to-drink?» Hello-my-name-is-Marie gave Sable his MEALS and told him to have a nice day.» [34, с. 85-86].*

Емфатичне посилення мовлення персонажів також відбувається шляхом капіталізації (великих літер). У тексті роману використання великих літер служить для опису дій і мови надприродних сил. Так, наприклад, Підземний Світ зазвичай зв'язується з демоном просто підключаючись до радіо або телеканалу, тим самим, створюючи комічний ефект несподіваності:

*«And suddenly, Freddie Mercury was speaking to him: **BECAUSE YOU'VE EARNED IT, CROWLEY...**» [34, с. 11] або «... Save me a fortune in fertilizers. Now, what you do is, you dig them in to your ... **CROWLEY THE WAR HAS BEGUN**» [34, с. 156].*

Іноді під час епізодичної появи персонажа Смерті, автори прямо не вказують, що герої зустрічаються саме з ним. Читачі дізнаються, що це Смерть, завдяки голосу, який оформлений великими літерами: *«WE GO IN, WE DO THE JOB, WE GO OUT, WE LET HUMAN NATURE TAKE ITS COURSE» [34, с. 189], «BUT I, he said, AM NOT LIKE THEM. I AM AZRAEL, CREATED TO BE CREATION'S SHADOW. YOU CANNOT DESTROY ME. THAT WOULD DESTROY THE WORLD» [34, с. 201].*

Графіко-фонетичні засоби виділення окремого слова або словосполучення. Виділення графічними засобами окремих слів або словосполучень, використання курсиву, розбивки, капіталізація для

написання всього слова або тільки його початкової літери вказує на те, що конкретне слово або словосполучення несе особливе логічне або емоційне навантаження.

Контраст між звичайним та виділеним шрифтом може свідчити про особливу емоційність мовця або важливість виділеної ним фрази: «*It must **be** bad,*» reasoned Aziraphale, in the slightly concerned tones of one who can't see it either, and is worrying about it.» [34, с. 2]. Янгол і демон розмірковують над питанням, чи не жорстоко було виганяти Адама і Єву з Раю лише за одну провину й чи справді невміння розрізняти, що є добро, а що – зло такий великий гріх. Співчуваючи людям, Азирафаїл все ж таки підкреслює, що піддатися спокусі було поганим вчинком.

У наступному прикладі поштовий кур'єр доставляє кожному вершнику Апокаліпсису запрошення, тим самим скликаючи їх на кінець світу. Кожного вершника він знаходить в епіцентрі їх прямого призначення (Забруднення – під час вибуху на АЕС, Війну – на озброєній сутичці). Останньому кому залишилося передати запрошення був Смерть, якого, як підкреслюють автори, можна зустріти в будь-якому місці. На жаль, кур'єр зустрічає його на шосе: «*He read them again, paying particular attention to the address, and the message. The address was one word: **Everywhere***» [34, с. 105].

Графічні засоби та моделі сегментації тексту. Під графічними стилістичними засобами розуміємо сукупність способів зовнішньої організації тексту, тобто способів розміщення його елементів та фрагментів (абзаців, заголовків, підзаголовків) [17, с. 62]. Кожний художній твір вибудовується відповідно до певних канонів структурації його компонентів. Їх використання або, навпаки, порушення, створює стилістичні ефект.

На початку роману автори використовують не зовсім властивий для жанру фентезі поділ героїв на дійові особи. Цей прийом було використано заради посилення пародійного ефекту твору, для того щоб

переконати читача з першої сторінки, що усі персонажі та події презентуватимуться в абсурдному та фантастичному форматі: «*DRAMATIS PERSONAE SUPERNATURAL BEINGS God (God) Metatron (The Voice of God) Aziraphale (An Angel, and part-time rare book dealer) Satan (A Fallen Angel; the Adversary)...*» [34, с. 3].

Серед моделей сегментації художнього тексту виділяють: макросегментацію – членування тексту за допомогою різних графічних засобів на частини, розмір яких більше за абзац, і мікросегментацію – членування тексту на абзаци, які за своїми розмірами менші ніж звичайні. Ці мікроабзаци можуть складатися навіть з одного речення. Послідовність мікроабзаців, кожен з яких представляє окремий кадр зображення, може виконувати різні функції [17, с. 61]. Так, наприклад, контраст між звичайною сегментацією речення та поділенням на мікроабзаци створює напруженість та безперервне чергування дії, в результаті безумства офісного «планктону», який тримав у руках справжню зброю та уперше в житті відчув свою значимість:

«Bullets streaked across the night.

Jonathan Parker, Purchasing Section, was wriggling through the bushes when one of them put an arm around his neck.

Nigel Tompkins spat a cluster of rhododendron leaves out of his mouth» [34, с. 58].

А також, навпаки, у наведеному нижче прикладі послідовність мікроабзаців сповільнює дію, підкреслюючи те, як повільно підкрадається звір до своєї жертви:

«Saliva dripped from its jaws and sizzled on the tar.

It took a few steps forward, and sniffed the sullen air.

Its ears flicked up» [34, с. 42].

2.1.2. Стилiстичнi засоби та прийоми морфологiчного та лексичного рiвнiв

Морфема – найменша значуща одиниця мови, яка може бути видiлена в словi. Наявнiсть виразностi в мовi забезпечує чергування денотативного й конотативного значення в синонiмiчнiй парадигмi. Через це виникає принципова вiдмiннiсть мiж словом i словоформою (носiєм граматичної форми слова). Слово перш за все виражає денотативне, тобто предметно-логiчне, значення, на яке можуть накладатися конотативнi (додатковi емоцiйно-експресивнi) значення, якi можуть виявлятися в словi навiть поза контекстом. Граматична форма поза контекстом має лише денотативне значення. Тобто поза контекстом граматична форма не може виражати стилiстичне, емоцiйно-експресивне значення [17, с. 67].

Однак, деякi парадигматичнi синонiми можуть утворювати стилiстичнi опозицiї. До цих випадкiв включають контраст мiж формою теперiшнього й минулого часу та протиставленi їм емфатичнi конструкцiї. Так, наприклад, у фрагментi: «*Of course, if he **did change everything, then maybe he changed himself, too***» [34, с. 219] емфатична конструкцiя *did* надає морфемi *change* конотативне значення «дiйсно». У тексті роману пiсля подолання апокаліпсису янгол i демон розмiрковують над тим, чи загрожує їм в майбутньому черговий кiнець свiту. Емфатична конструкцiя *did* пiдкреслює, якщо дитя антихрист дiйсно повернув до норми себе й навколишнiй свiт, то все залишиться в спокою. Але якщо нi, то їх чекає двобiй мiж людством та Небесами разом з Пеклом.

Стилiстичний прийом виникає в результатi навмисного порушення граматичної форми слова. Наприклад, у фрагментi «***Times are changing. So what's up?***» [34, с. 8] використання колективним iменником *time* форми множини пiдсилює значення нечислового, а експресивного

характеру, маючи на увазі не велику кількість, а масштабність охоплення, у результаті Кроулі приходиться до висновку, що вже пройшов занадто тривалий період, тому методи старших демонів потребують змін.

Артикль розглядається не як окрема частина мови, а як допоміжна морфема, аналогічна за статусом допоміжним дієсловом (*shall do, has done, is doing*), яка приєднується до іменників і надає їм значення невизначеності й новизни, у разі вживання неозначеного артикля *a*, та значення визначеності й неновизни, у разі вживання означеного артикля *the*. Між артиклем і іменником створюється семантичний зв'язок, який відбивається на значенні іменника, уточнюючи його додаткові відтінки. У прикладі «*Then he looked down, and saw it. **The** book.*» [34, с. 146] артикль *the* надає іменнику *book* додаткового значення, що це та сама згадана раніше в сюжеті книга пророцтв, або в прикладі «*But, but the Antichrist is more than just **a** witch. He-he's **THE** witch*» [34, с. 146] завдяки артиклям створюється контраст між двома іменниками *a witch* та *THE witch*, посилюючи значення небезпечності останнього.

Отже, на морфологічному рівні нами було зафіксовано 13 одиниць, що дорівнює 5% від загальної кількості знайдених елементів.

Слово – основна одиниця лексичного рівня, за допомогою якої засвоюється, переробляється й зберігається вся інформація про зовнішній світ, що надходить до людини. Слово пов'язано зі створенням в художньому тексті реального та ірреального світів, із вираженням почуттів та шкали цінностей людини. Читач не пасивний спостерігач за подіями, він увесь час взаємодіє з автором, адже щоб зрозуміти твір художньої літератури, потрібно розуміти не тільки слова, з яких складений текст, але й підтекст, тобто ставлення автора до описуваних ним аспектів дійсності.

Виходячи з цього, в семантиці слова розрізняють предметно-логічний аспект значення, тобто об'єктивний план (денотацію) та

експресивно-емоційний аспект значення, тобто його суб'єктивний план (конотацію), що виражає почуття, наміри, оцінку [17, с. 91].

Якщо взяти до уваги слово *rag* в прикладі «*That dumb rag,*» *Murchison would say, «it doesn't goddamn know what it's goddamn got»* [34, с. 65] й увести його до синонімічної парадигми, порівнюючи зі словом *newspaper*, то ми отримаємо денотативне значення: «регулярно друкований документ, що складається з великих аркушів паперу, складених разом» [28]. Але його конотативне значення буде надавати презирливу або зневажливу оцінку газеті, в якій працює одна з героїнь.

У прикладі «*Sometimes he would scribble something on a sheet of paper by his side»* [34, с. 89] ми порівнюємо значення слів *to write* і *to scribble*, та отримаємо в обох варіантах денотативне значення «утворювати на папері символи, слова за допомогою олівця, ручки чи іншого засобу» [28]. Однак, конотативне значення дієслова *to scribble*, виражає додатковий відтінок «писати чи малювати щось швидко або недбало», завдяки якому, читач може не сумніватися в інтелектуальних здібностях Азирафаїла, який іноді міг недбало написати на краю паперу складні математичні формули.

Серед усіх видів слів у контексті лінгвостилістичного аналізу нас цікавлять саме ті слова, які утворюють лексико-стилістичну парадигму, тобто володіють синонімічним рядом та суб'єктивно-оцінною конотацією. З цієї групи слів в обраному нами тексті було знайдено наступні: архаїзми, книжні слова, сленгізми, жаргонізми, вульгаризми.

Архаїзми відіграють особливу роль у мові художньої літератури. Найважливішою стилістичною функцією лексичних архаїзмів є створення історичного колориту, тому архаїзми можуть служити засобом історичної стилізації. У прикладі «*And the Lord spake unto the Angel that guarded the eastern gate, saying Where is the flaming sword which was given unto thee?»* [34, с. 26], автори використовують застарілі лексичні

одиниці, які мають сучасні еквіваленти (spake – speak, unto – to, thee – you), аби стилізувати архаїчне мовлення вигаданої Біблії XVI століття.

Книжні слова мають досить вузьку сферу вживання. Головним чином вони використовуються в урочистому, офіційно-діловому, науково-технічному стилях. Вживання книжних слів характерне для мовлення персонажа Р. П. Тайлера, міського активіста: «*Sirs, This evening I noted with distress a large number of hooligans on motorbicycles infesting Our Fair Village. Why, oh Why, does the government do nothing about this plague of...*» [34, с. 183]. Використання таких книжних кліше, як *note with distress*, *infest* (конотативне значення якого надає негативної оцінки, порівнюючи хуліганів на мотоциклах з тваринами, які переносять небезпечну хворобу), *hooligan* (замість нейтрального та загально вживаного *bully*), *motorbicycle* (замість *motorcycle*), характеризує цього персонажа, як достатньо пихатого чоловіка, схибленого на своїй активістській роботі.

Слова «зниженого стилістичного тону» складають значну частину словникового запасу сучасної англійської мови. До цього підвиду відносяться розмовні слова, сленгізми, професійні жаргонізми, діалектизми й вульгаризми [12, с. 16]. Вони відрізняються між собою за ступенем поширеності. Розмовна лексика є поширеною у всіх соціальних верствах населення; сленг, звичайно, загальновідомий, але використовується не всіма; не всі жаргонізми є загальновідомими й вживаються лише в окремих професійних та соціальних групах.

Слова зниженого стилістичного тону за критерієм «зниженості» можна розділити на наступні групи: літературно-розмовні (*literary colloquial*), для яких характерне природне ситуативне зниження; фамільярно-розмовні або жаргонні (*familiar colloquial*), для них притаманне навмисне зниження; останню групу складають вульгаризми (*low colloquial*), для яких характерне емоційно-підкреслене зниження [12, с. 16].

Так, у контексті фрази «*What a shocking bad hat, as you young'uns do say!*» [34, с. 41] Азирафаїл, розважаючи дітей на вечірці з нагоди дня народження, використовує розмовні слова та сленг, аби сподобатись юним глядачам. У цьому випадку наведено приклад використання прикметника *shocking*, який у звичайній ситуації має значення «несподіваний, образливий або аморальний» [28], але в якості неформального, розмовного елемента набуває значення: «надзвичайно поганий чи неприємний, або дуже низької якості» [28]. Також у цьому фрагменті використані наступні приклади неформальних одиниць *young'uns*, яке має денотативне значення «людина молодого віку, дитина» та конотативне значення, яке виражає дещо завищену та зневажливу оцінку. Окрім того, у наведеному прикладі використана емоційно підвищена дієслівна конструкція *do say*.

Наступним прикладом розмовної лексики є жаргонізм, головна функція якого – характеризувати мовлення персонажів нестандартними, експресивними словами, але, на відміну від сленгу, вони використовуються обмеженими групами людей, об'єднаними в професійній сфері (у нашому випадку – в бізнесі). У фрагменті «*There's a European outfit we can buy into for the initial toehold – Holdings Incorporated. That'll give us the Liechtenstein tax base. Now, if we channel funds out through the Caymans...*» [34, с. 35] ми спостерігаємо діалог персонажа Голод, який за іронією авторів володіє величезною мережею закладів швидкого харчування. Його мовлення характеризується професійними жаргонізмами, які використовуються у сфері бізнесу: *outfit* «організація, компанія», *toehold* «можливість почати малий бізнес, який може призвести до більших та кращих прибутків у майбутньому», *tax base* «загальна вартість усіх доходів, майна з яких нараховується податок», *channel* «використовувати, відправляти гроші, зусилля певним чином» [28].

Вульгаризми – слова й вирази, які не прийнято вживати в суспільстві через їхню грубість або непристойність. У наступному фрагменті під час сеансу розмови з потойбічними духами створюється контраст між мовленням невпевненого чоловіка, якого залякувала дружина протягом усього їхнього сімейного життя, та вульгаризмом, який надає образу чоловіка невластивого емоційно-експресивного вибуху: ««*I duh-don't have a huh-heart any longer. Remuhmember? Anyway, Buh-Beryl...?*» «*Yes, Ron.*» «*Shut up!*» and the spirit was gone» [34, с. 160].

У прикладі «*Eatin' runny cheese, and that stupid bloody No Alcohol Lager*» [34, с. 157] вживання стилістично зниженої лексики *stupid, bloody* підкреслює низький соціального клас, до якого належить група байкарів.

Морфема надає можливість не тільки актуалізувати готові елементи мови, а й створювати нові. Під новими словами слід розуміти такі лексичні одиниці, які називаються неологізмами та okazіоналізмами. Ця особливість мови надзвичайно важлива для лінгвістики в цілому – поява неологізму або okazіоналізму будь-якого ступеня складності забезпечує включення нового, потенційно можливого елемента в мові. Але, слід відрізнити ці два поняття, неологізми – це абсолютно нові слова або вирази для більшості носіїв мови, у той час як okazіоналізми виникають «з нагоди», у конкретних умовах мовної комунікації [16, с. 588].

Okazіоналізми утворюються вільно від загальноприйнятих мовних норм і, як правило, не отримують суспільного визнання. Тому okazіоналізм зазвичай є індивідуальним нововведенням у літературі, які належать окремим письменникам. Через це okazіоналізми називають авторськими неологізмами, підкреслюючи їх «індивідуальність» і приналежність до певного автору [16, с. 588]. В якості прикладу okazіоналізму доцільно виокремити фрагмент: «*He would sit at the rickety, cigarette-burned table in his room, thumbing through an elderly copy of one*

of the Witchfinder Army library's books on magic and Demonology – *the Necrotelecomnicon* or his old favorite, the *Malleus Malleficarum*» [34, с. 220], де можна спостерігати додавання префікса *necro-*, який позначає «смерть, труп, мертва тканина» [33] до основи *telecomnicon*, яке виникло в результаті усічення кореня *communicate* (*comnic*) та суфікса *-ion* (*on*) в слові *telecommunication*, яке позначає «спілкування за допомогою телефонної системи» [33]. Таким чином, особливістю утворення okazionalizmів є нетипова лексична сполучуваність морфем, їх індивідуальний характер (як, наприклад, усічення основи *telecommunication* – *telecomnicon*). У процесі морфемної гри відновлюється внутрішня форма похідного слова, яка була втрачена частково або повністю, та відтворюється його значення. У результаті автори створюють okazionalizm, який можна трактувати, як «книга або телефонний довідник для спілкування з мертвими».

До лексичного рівню також належать фразеологізми. Більшість фразеологізмів на відміну від слів містять не тільки основну, а й додаткову інформацію. Це пояснюється тим, що дуже багато фразеологізмів утворюються в результаті вторинної номінації для того, щоб дати більш експресивне або емоційне значення понять та явищ, які вже утворені певними словами або словосполученнями. Наприклад, у фрагменті «*«Luck of the devil,» muttered the angel*» [34, с. 59] фразеологізм *luck of the devil* використовується для позначення надзвичайної удачі [28], а також створює при цьому додатковий, гумористичний ефект, адже фраза була використана стосовно демона.

У наступному прикладі «*Right. It'd be a real feather in your wing*» [34, с. 31], фрагмент *a feather in your wing* є каламбуром до фразеологізму *a feather in your cap*, який означає «досягнення, яким можна пишатися» [28]. Мовна гра виходить із контексту, створюючи гумористичний ефект, оскільки особа, до якої звертаються, є ангелом і володіє білими, пернатими крилами.

Через те, що такі засоби виразності як метафора, метонімія, порівняння, оксюморон та інші надають словам та словосполученням додаткового значення, нами було вирішено віднести їх до лексичного рівня. Використання метафори сприяє більшій виразності тексту, надаючи слову або словосполученню широкого значення. Наприклад, у контексті фрази «*He couldn't see why people made such a fuss about people eating their silly old **fruit** anyway, but life would be a lot less fun if they didn't*» [34, с. 225] лексична одиниця *fruit* має два значення: 1) вона позначає фрукти, які Адам без дозволу зривав із сусідських дерев; 2) вона має додаткове метафоричне значення, пов'язуючи ці фрукти зі забороненим плодом. У результаті якого, хлопчик приходять до висновку, що життя було занадто нудним, якби в ньому була лише добра сторона.

Або, в прикладі «*Newt had indeed been **harboring** certain thoughts about Anathema; not just **harboring** them, in fact, but *dry-docking* them, *refitting* them, giving them a good coat of paint and *scraping the barnacles off their bottom*» [34, с. 129] лексична одиниця *harbour*, окрім значення «сховати, дати притулок» [28], набуває додаткового значення пов'язане з його іменниковим еквівалентом «зона води поруч з узбережжям, часто захищена від моря товстою стіною, де кораблі й човни можуть знайти притулок» [28]. Разом із такими одиницями, пов'язаними з корабельною лексикою, як *dry-docking*, *refitting*, *repainting and removing barnacles* наведений приклад створює абсурду ситуацію, метафорично порівнюючи залицяння до дівчини з службою на кораблі.*

Доцільно навести приклад метонімії, яка, на відміну від метафори, не передбачає необхідності, щоб два різні компоненти мали щось спільне в їх смислових структурах, а ґрунтувалися на підставі спільного існування в реальності [1, с. 24]. Таким чином, у фрагменті «*You could have **Russia** because **it's red** and you've got red hair, right?*» [34, с. 122] лексична одиниця *red* набуває свого метонімічного значення,

пов'язаного з Червоною (комуністичною) революцією та її поєднання з метонімією, яка позначає, що не вся Росія «червона» (тобто підтримує комуністичні погляди), а лише її частина.

Також серед стилістичних прийомів, які використовуються на лексичному рівні, слід виокремити персоніфікацію. У прикладі «*The gate was rising. The housing that contained the electric motor gave a mechanical groan...*» [34, с. 194] автори використовують цей прийом, аби надати образу звичайної, захисної споруди властивостей звіра, який пручається підкоренню.

Наступним засобом стилістичної виразності слід виокремити порівняння як надання двом об'єктам часткового уподібнення [17, с. 167]. Порівняння може бути засноване на метафоричному найменуванні. У прикладі «*They were staying at their posts like the band on the Titanic*» [34, с. 170] працівники офісу порівнюються з музикантами, які продовжили грати на музичних інструментах під час аварії Титаніку, метафорично символізуючи людей, які продовжили працювати попри небезпеку для їхнього життя.

Порівняння, на відміну від метафори, є більш семантично визначеним. Адже воно прямо вказує на ознаки подібності, метафора тільки припускає ці ознаки. Так, у прикладі «*Crowley smiled like a snake*» [34, с. 57] Кроулі порівнюється зі змією, адже в минулому саме він спокусив Адама та Єву зробити гріх.

У фрагменті «*He started to grin like an idiot*» [34, с. 206] зображена ще одна відмінність між метафорою та порівнянням. Останнє вказує лише на випадкові ознаки, метафора – на постійний.

Завдяки каламбуру або грі слів створюється гумористичний ефект, заснований на комічному обігранні схожих за значенням, звучанням або написанням слів та словосполучень із несумісним значенням [17, с. 184]. У фрагменті «*Also, they'd heard that there were missals in the building*» [34, с. 17] каламбур будується на слові *missal*, яке означає

«книга, що містить молитви та обряди, які використовуються священиком під час святкування Меси» [28] і слово *missile*, «ракетний снаряд» [28], які вимовляються майже однаково. Також серед прикладів каламбуру слід виділити: ««*The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch,*» said *Anathema*. «*Which what ?*» «*No. Witch. Like in Macbeth,*» said *Anathema*» [34, с. 78].

У результаті хлопчик плутає іменник *witch* із омофоним питальним займенником *witch*, що в свою чергу провокує питання *Which what*. У відповіді Анатема натякає на драму Шекспіра «Макбет», де присутні персонажі трьох відьом.

Серед лексичних одиниць, які надають слову конотативного значення, доцільно виділити власні назви. Ще починаючи з часів класицизму власні назви набували стилістичної значимості в художній літературі, коли імена широко використовувалися для того, щоб охарактеризувати персонажів, розкрити їх зовнішній вигляд, морально-етичні якості або психологічні особливості [25 с. 13]. У сучасній літературі традиція називати персонажів влучними іменами зберігалася, але в значній мірі використовується задля гумористичного чи сатиричного ефекту. Влучні імена, які надають виразний ефект образам персонажів, слід поділити на дві групи: алюзивні імена та імена, які створюють каламбур.

Алюзивні імена натякають на ім'я певної історичної або знаменитої особи. Алюзія використовується для того, щоб надати тексту додаткової асоціації або конотації [25, с. 14]. У романі багато імен створюють додатковий ефект, посиляючись на біблійні сюжети та символи. Так, наприклад, Чотири Вершники Апокаліпсису – Смерть (Death), Війна (War), Голод (Famine) і Забруднення (Pollution), який замінює Мор – узяті з «Книги Одкровення». Колір кожного вершника також є символічним: Смерть їде на блідому коні, Голод – на чорному, Війна – червоному, а Забруднення – на білому. У романі Вершники

Апокаліпсису також з'являються з псевдонімами, коли маскуються під звичайних людей (тільки лише Смерть не має псевдоніму й не приховує своє існування, адже він завжди присутній у світі). Псевдоніми, які використовують вершники, є алюзією на кольори, які вони символізують. Забруднення має багато синонімічних відповідників, які прямо вказують на його колір: *White, Blanc* (білий з французької), *Albus* (з латинської), *Weiss* (з німецької); або опосередковано: *Snowy, Chalky*.

Ім'я Адама також пов'язане з біблійною алюзією. Після народження Антихриста черниці, натякають на темне походження немовляти, пропонують назвати хлопчика *Saul* або *Cain* та зрештою *Adam*, посилаючись на праотця людського роду, першого чоловіка, який пізнав походження добра і зла.

Серед алюзій на ім'я видатної особи слід виділити *Newton Pulsifer*. Автори іронічно використовують алюзію на виданого вченого, адже герой, попри його старання, ніколи не зміг зробити великий внесок у досягнення науки. У прикладі «*Newton. Newton Pulsifer*» «*LUCIFER? What's that you say?*» [34, с. 94] його прізвище було омофонічно обіграно з ім'ям Люцефера.

Імена, які створюють каламбур, використовують навмисну гру слів, на основі звуку, значення або орфографії. Так, наприклад, Голод використовує псевдонім *Raven Sable*, це каламбур до синонімічного значення чорного кольору. Друге ім'я війни *Carmine Zuigiber* має подвійний сенс: *Carmine* є «різновидом червоного пігменту» [33], а *Zuigiber* каламбур до наукової назви імбиру *zingiber*.

Прізвище Анатеми (*Device*) та її предків створює каламбур на основі синонімії до значення слова *device*: «*Or Pietr Gizmo? Or Cyrus T. Doodad, America's foremost black inventor? Thomas Edison said that the only other contemporary practical scientists he admired were Cyrus T. Doodad and Ella Reader Widget*» [34, с. 115].

Серед інших прикладів каламбурів, які створюють власні назви, слід виділити: *Four Button-pressers of the Apocalypse* (каламбур заснований на синонімії від чотирьох вершників апокаліпсису) та назва ресторану *Top of the Sixes*, яке має денотативне значення (ресторан розташований у будинку номер 666 на П'ятій авеню в Нью-Йорку) та конотативне значення (місце в якому знаходиться нечиста сила).

Отже, лексичний рівень становить найбільшу кількість одиниць (120), що становить 47% від загального числа знайдених лінгвостилістичних засобів.

2.1.3. Стилiстичнi засоби синтаксичного рiвня

Мовна виразнiсть властива не лише фонемам та графемам, словам чи граматичним формам, але також синтаксичнiй органiзацiї мови. Речення – основна одиниця синтаксичного рiвня мови, яка визначається як предикативне нанизування словоформ. Речення складається з головних (пiдмета, присудка) i другорядних членiв (додаток, обставина, означення), якi знаходяться в певних смислових i формальних вiдношеннях [17, с. 133].

Речення, так само як i одиницi iнших мовних рiвнiв, можуть мiстити основну та додаткову iнформацiю, входити до синонiмiчної парадигми та, внаслiдок цього, утворюють виразнi засоби й прийоми, якi є предметом синтаксичноi стилiстики. На синтаксичному рiвнi нами було зафiксовано 37 одиниць, що дорiвнює 15%. Залежно вiд характеру вiдношень, способiв вираження додаткового значення й характеру зв'язку мiж компонентами речення в тексті було зафiксовано наступнi синтаксичнi моделi, якi утворюють виразнi засоби.

Повтор – повторення будь-якого словосполучення, речення, задля створення емфатичного ефекту. Стилiстична функцiя повтору полягає в тому що, у межах двох схожих фраз, навiть вiддалених одна вiд одноi,

розкривається тісний взаємозв'язок їхнього контексту, посилюючи емоційно-художній вплив на адресата [17, с. 138].

Автори не один раз використовують початок роману «Пола Кліффорда», написаний Едвардом Булвер-Літтоном, «*It was going to be a dark and stormy night*» [34, с. 2, 6, 22], який вважається архетипним прикладом помпезного, мелодраматичного стилю художньої літератури, надаючи розповіді частково глузливого й пародійного настрою.

Доцільно виділити приклад повтору «*Jaime sat on his branch, clung to a liana, and laughed and laughed and laughed*» [34, с. 128], який вказує на контраст між спокійним та нервовим станом персонажа.

Анафора як різновид стилістичний повтору полягає в дублюванні початкового елемента в наступних реченнях [17, с. 148]. У межах прикладу «*All we need is, Radio Gaga, sang Freddie Mercury. All we need is out, thought Crowley*» [34, с. 154] анафора виконує функцію емоційного й логічного посилення сенсу висловлювання в тому що, все що потрібно героям – це зупинити чотирьох вершників.

«This little piggy went to Hades.

This little piggy stayed home.

This little piggy ate raw and steaming human flesh» [34, с. 37].

У наведеному вище прикладі автори використовують анафору в контексті старої англійської лічилки, коли няня, яка кориться волі демона, намагається привернути дитя до темних сил. Експресивність цього прикладу полягає в контрасті між дитячою формою виразу та його не зовсім привітним змістом.

Багатосполучниковість або полісиндетон – це специфічний вид зв'язку між компонентами речень, який полягає в багаторазовому повторі сполучників [17, с. 140]. Це поєднання передбачає, з одного боку, зближення та об'єднання функціонально незалежних одиниць, з іншого, акцентування уваги на змісті кожного елемента. У багатосполучникових конструкціях здійснюється не тільки повтор

однакових синтаксичних елементів (однорідних членів речення), але також дублюється один і той самий тип зв'язку між ними.

Використання полісиндетону у фрагменті «*Four shalle ryde, **and** Four shalle alfo ryde, **and** Three sharl ryde the Skye as twixt, **and** Wonne shal ryde in flames; **and** theyr shall be no stopping themme. **And** ye shalle be theyr alfo, Anathema*» [34, с. 18] посилює емоційне значення фрази, надаючи тексту пророцтва відьми про апокаліпсис певного ритму.

Також у прикладі «*Beneath the ash **and** soot that flaked his face, he looked very tired, **and** very pale, **and** very scared. **And**, suddenly, very angry. **And** then he turned a corner...*» [34, с. 155] багаторазове використання сполучника *and* підкреслює виразність фрази, посилюючи біль та гнів персонажу Кроулі, який щойно втратив єдиного друга.

Серед засобів виразності, які можна знайти на синтаксичному рівні, слід виділити риторичне питання, яке використовується для емоційного ствердження або заперечення у формі питання. Головна функція риторичного питання полягає в тому, щоб привернути увагу читача, підвищити емоційність мовлення автора або персонажа та посилити логічний зміст висловлювання [17, с. 150].

Риторичні питання використовується як засіб зображення роздумів персонажа або автора, вони можуть не передбачити ніякої словесної реакції з боку адресата, тому що відповідь на запитання надається самим мовцем. Завдяки риторичному питанню логічно посилюється твердження демона, щодо жорстокої природи людської душі: «***They're doing it themselves, right? It's what they really want to do***» [34, с. 58].

У прикладі ««*This Great Plan,*» *he said, «**this would be the ineffable Plan, would it?**» There was a moment of silence*» [34, с. 206] риторична фігура надає вислову Азирафаїла більшої логічності й посилює сумнів слуг Пекла та Раю, щодо Господнього задуму та незворотності кінця світу.

Серед засобів виразності також слід навести оксюморон, який позначає поєднання протилежних за значенням лексичних одиниць, у результаті якого виникає новий зміст. Ефект семантичної несумісності оксюморона досягається непередбачуваним поєднанням понять, яке порушує звичну норму сполучуваності, а й виявляє нові властивості денотату [17, с. 181]. Доцільним прикладом використання оксюморону буде «*The Devil's child looked **ominously normal***» [34, с. 13], завдяки якому автори надають гумористичний ефект опису немовля. Оксюморон створюється шляхом поєднання контекстуально несумісних лексичних одиниць *ominously* (лиховісно) та *normal* (нормальний, звичайний).

Також яскравим прикладом використання оксюморону є благословення демона та прокльони ангела, що надає ситуації не лише непередбачуваності, а й надає образам людяності: «*Demon **blessed** under his breath*» [34, с. 10]; «*Well, I (**angel**) will be **damned***» [34, с. 32].

Парцеляція – навмисне розчленування єдиної синтаксичної структури на дві або більше частини, які інтонаційно ізольовані одна від одної паузою. Виникнення парцеляції спричинене впливом на синтаксис літературної мови усного мовлення, для якого характерна непримушеність і мінімальна кількість часу на формування речення, через що виникають граматичні відхиленнями від норми. Під час парцеляції слід розділяти речення на наступні комунікативно самостійні ланки: базова частина, тобто головний елемент, який граматично впливає залежну частину – парцелят [17, с. 152].

У прикладі «*Anathema stared in horror at the things on the table. **The maps. The homemade divinatory the odolite. The thermos that had contained hot Bovril. The torch***» [34, с. 51] базова частина *Anathema stared in horror at the things on the table* доповнюється парцелятами *the maps, the theodolite, the thermos, the torch*, які виконують функцію доповнення та деталізації опису об'єктів, які знаходяться на столі героїні.

Парцеляція надає фразі конотативного значення схвильованості та тривожності, адже героїня намагається знайти важливу для неї книгу.

Серед прийомів виразності, які використовуються на синтаксичному рівні, також слід виділити гіперболу та літоту. Завдяки використанню такого прийому виразності, як гіперболи, навмисно перебільшується властивість явища, предмета чи особи, унаслідок надаючи фразі емфатичного ефекту. Доцільно буде навести приклад: «*He'd slept right through most of the nineteenth century, for example*» [34, с. 19], де навмисне перебільшення використовується для створення гумористичного ефекту. Літота, протилежний гіперболі прийом, використовується для навмисного ослаблення позитивної характеристики предмета, явища, особи. У прикладі: «*Thousands and thousands of souls all got a faint patina of tarnish, and you hardly had to lift a finger*» [34, с. 8], автори використовують літоту, аби підкреслити іронічне ставлення персонажу до провокування людини на гріх.

Отже, нами було зареєстровано 254 випадки використання лінгвостилістичних прийомів. Результати аналізу показали, що лексичні прийоми найбільш часто зустрічаються в романі (нами було зафіксовано 120 одиниць, що становить 47%), це пояснюється їхніми більш виразними можливостями, тому що лексичні прийоми краще передають яскраві або похмурі образи з великою кількістю деталей. Другими за частотою вживання виявилися графічні прийоми (64 одиниці – 25%), які компенсують відсутність емоційності традиційних засобів орфографії та пунктуації. Графічні прийоми також широко використовувалися для того, щоб показати надприродні сили, сновидіння та марева персонажів. За допомогою графона автори утворюють комічний або сатиричний ефект, мета якого – показати соціальну, вікову нерівність або передати місцевий колорит. На третьому місці йдуть синтаксичні прийоми (37 одиниць – 15%). Вони використовуються в основному для того, щоб вказати на контраст між різними станами героїв (спокійний та

збуджений), посилюючи логічне або емпатичне виділення фрагменту. На четвертому місті знаходяться фонетичні прийоми (20 одиниць – 8%), завдяки яким автори надають образам персонажів більшої виразності, копіюють стиль поетичних творів, посилюючи емпатичний ефект окремих фраз. На останньому місті знаходяться морфологічні прийоми (13 одиниць – 5%). Подібне явище можна пояснити тим, що, по-перше, морфологічних стилістичних прийомів менше, у порівнянні зі стилістичними прийомами інших мовних рівнів. По-друге, морфологічні стилістичні прийоми рідко беруть участь у створенні образів і атмосфери твору, тобто вони не можуть виступати в якості засобів стилістичного вираження в художньому творі.

2.2. Методика проведення лінгвостилістичного аналізу художнього твору на факультативних заняттях

Методика поетапного аналізу художнього твору, якою ми користуємося в нашому науковому дослідженні, заснована на детальному розборі одиниць кожного мовного рівня. Розділ на етапи зумовлений тим, що мова – складна знакова система, яка ділиться на яруси, кожен з яких має свою специфічну одиницю. Кожен мовний рівень взаємопов'язаний і не може функціонувати окремо. Особливість цієї методики полягає у виокремленні стилістичного засобу на кожному мовному рівні та його лінгвістичному аналізі.

На першому етапі лінгвостилістичного аналізу художнього тексту розглядаються особливості графічного рівня, які компенсують недостатність традиційних засобів орфографії і пунктуації. Такими графічними засобами є написання слова або речення іншим шрифтом, капіталізація, використання трьох крапок, тире.

Контраст між звичайним шрифтом та курсивом, надає емпатичного підсилення фразі, яка описує підступність розповсюдження зла: «*They're abroad all the time. They're **everywhere***» [34, с. 6].

Капіталізація робить акцент на перифразі до слова пекло (*Below*), чий гнів не хоче провокувати персонаж: «*When those **Below** found out that he, personally, had lost the Antichrist...*» [34, с. 62].

Сюди ж відносяться графони, як поєднання навмисного порушення мовлення з комічним або сатиричним ефектом, мета якого – показати соціальну, вікову нерівність або створити місцевий колорит.

Графон на прикладі неправильного написання слова *phenomenal* та намагання замінити його омонімічним оказіоналізмом надає образу Шадвелла комічного ефекту, висміюючи його неосвіченість: «*Unexplainable **Phenomenons**. **Phenomenatrices**. **Phenomenice** Things, ye ken well what I mean*» [34, с. 96].

Другий етап передбачає виокремлення засобів виразності фонетичного рівня, який включає всі явища звукової організації тексту: алітерацію, асонанс, какофонію, звуконаслідування.

Автори використовують алітерацію фонем [s, l, b], щоб надати опису персонажа більшої виразності, підкреслюючи його зовнішній вигляд (*slim, black*): «*Raven **Sable**, **slim** and **bearded** and dressed all in **black**, sat in the **back** of his **slimline black** limousine, talking on his **slimline black** telephone to his West Coast **base***» [34, с. 83].

Використання асонансу, шляхом повторення фонем [l], надає наведеному нижче фрагменту поетичності, ситуація відбувається в минулому, тому речення наче копіює стиль давньої балади: «*Thirty seconds later an explosion took out the village green, scythed the valley clean of every living thing...*» [34, с. 109].

Поєднання немилословних звуків [tr, br, pr] наділяють фрагмент асоціацією з тріском дерева, посилюючи емпатичний ефект руйнування:

«*Far below, the **tree** burst the walls of its **brushed concrete prison** and rose like an **express train***» [34, с. 127].

Третій етап передбачає аналіз стилістичних одиниць морфологічного рівня, який полягає у вивченні виражального потенціалу різних граматичних категорій, притаманних тим чи іншим частинам мови. На цьому етапі слід шукати навмисні порушення граматичної форми слова, емфатичні граматичні конструкції. Щоб зробити прохання демона, аби дитина не слухала порад ангела, більш виразним, автори використовують у наказовому способі підмет виражений займенником *you*: «***You** don't listen to that **man**, darling*» [34, с. 37].

Використання колективного іменником *water* у формі множини підсилює значення нечислового, а експресивного характеру, маючи на увазі не велику кількість, а масштабність охоплення: «*It had been embarrassing, because he quite wanted to believe in something, since he recognized that belief was the lifebelt that got most people through the choppy **waters** of Life*» [34, с. 98].

Автори часто використовують означений артикль *the* із займенником *them*, але в цьому випадку він виконує роль назви для групи дітей-друзів: «*Bullets of ice shredded the leaves around **the Them** as Adam led them down into the quarry*» [34, с. 125].

Четвертий етап аналізу присвячений лексичному рівню, який розглядає взаємодію прямих та переносних значень, особливості експресивної та емоційно забарвленої лексики. Предметом аналізу цього рівня є – діалектизми, архаїзми, розмовна лексика, неологізми, фразеологічні одиниці.

У наступному прикладі демонструється контраст між денотативними значеннями слова *look* (спрямовувати очі, щоб бачити) [28] і синонімічного йому *see*, у додатковому значенні «усвідомлювати,

знати чи зрозуміти» [28]: «*The delivery man turned, and **looked**, and **saw***» [34, с. 104].

Використання лексики (*bet, ole, stupid*) та графемних модифікацій (*dint, jus'*), властивих розмовному стилю, широко використовується для позначення дитячого мовлення: «*I **bet ole** Torturemada **dint** have to give up **jus'** when he was getting started just because some **stupid** witch got her dress dirty*» [34, с. 76].

Автори використовують діалектизми *frae, wumman, dinna*, для позначення індивідуальності образу, розкриваючи шотландське походження героя: ««*Get away **frae** me, **wumman**,*» *Shadwell groaned. «I **dinna** know my ane powers!*»» [34, с. 143].

У наступному фрагменті змінений фразеологізм *look at/see sth through rose-coloured/rose-tinted glasses*, надає персонажу індивідуальності й створює певний гумористичний ефект: «*Wensleydale ... peered seriously out at life **through thick black-rimmed spectacles***» [34, с. 70].

Також на лексичному рівні слід виділити засоби виразності як елементів, які надають додаткового значення. Сюди входять: метафора, метонімія, персоніфікація, порівняння, антитеза, каламбур.

Використана в наступному фрагменті метафора слугує індивідуалізацією образу бурі як символу небезпеки, яка скоро прийде в безтурботний світ Адама та Єви: «***Slate-black curtains** tumbled over Eden*» [34, с. 2].

Використовуючи метонімію, автори виділяють образ головорізів, індивідуалізуючи їх за зовнішньою деталлю: «*There were a number of **guns** in that room*» [34, с. 68].

Персоніфікація надає машині людських якостей, виділяючи її як окремий образ, та підкреслює її важливість для персонажа: «*The **Bentley** thundered up the exit ramp, **took the corner** on two wheels...*» [34, с. 7].

Використане в наступному прикладі порівняння надає образу особливої виразності, яскравіше описуючи небезпечність персонажа: «*And she held her sword, and she smiled like a knife*» [34, с. 70].

Контрастне використання епітетів, які описують річку до й після забруднення створює антитезу, яка підсилює жахливість та незворотність кінця світу: «*Here's the Uck, used to be the prettiest river in this part of the world, and now it's just a glorified industrial sewer*» [34, с. 103].

Під час опису гри дітей в іспанську інквізицію, автори використовують каламбур заснований на полісемії слова *soggy* (1) неприємно мокрий і м'який; 2) дратуючий, клопітний) [28], посилюючи абсурдність та комічність ситуації: «*Besides, she was too soggy to burn*» [34, с. 77].

На п'ятому етапі досліджується синтаксичний рівень, на якому реалізуються експресивні властивості порядку слів, типів речень та синтаксичного зв'язку. Важливе місце на цьому рівні також займають риторичні фігури, тобто особливі синтаксичні побудови, що надають мові додаткову виразність.

У наведеному нижче прикладі парцеляція вказує на контраст між спокійним та збудженим станом героя: «*He fumbled for his keys, dropped them on the pavement, picked them up, dropped them again, and hurried to the shop door*» [34, с. 63].

Полісиндетон використовується для того, щоб, з одного боку, підкреслити роль кожного з фрагментів, з іншого, посилюючи логічну зв'язність всіх елементів: «*And he was in the restaurants. And he was in the fish, and in the air, and in the barrels of weedkiller. He was on the roads, and in houses, and in palaces, and in hovels*» [34, с. 36].

Автори використовують неправильний порядок слів у реченні з метою емпатичного виділення образу кволого чоловіка, який

протиставляється озброєним бандитам: «*Sliding serenely past the men with guns ... came a small, bespectacled man in a blue uniform*» [34, с. 68].

Риторична конструкція констатує абсурдність ситуації, адже безперечно поява небезпечного пса на дитячому святі не залишиться без уваги: «*Won't people remark on the sudden appearance of a huge black dog?*» [34, с. 39].

Таким чином, методика поетапного аналізу художнього твору на факультативних заняттях з англійської мови заснована на детальному розборі одиниць кожного мовного рівня (починаючи з графічного та закінчуючи синтаксичним), кожен з яких взаємопов'язаний і не може функціонувати окремо. Особливість цієї методики полягає у виокремленні стилістичного засобу на кожному мовному рівні та його лінгвістичному аналізі.

ВИСНОВКИ

Унаслідок узагальнення жанрових особливостей роману-фентезі, ми дійшли висновку, що фентезі відносно новий жанр літератури, який розвинувся з казок та міфів, беручи за основу сюжету магичний, фантастичний елемент. Але завдяки впливу вже існуючих жанрів (зокрема готичному, сатиричному, історичному та пригодницькому романів), фентезі є синтезом різноманітних жанрових особливостей, тому визначити, до якого конкретного піджанру належить літературний твір – не завжди можливо. До головних ознак роману-фентезі відносяться: наявність магії і фольклорних персонажів, але на перший план виходять герої, їх вчинки й переживання, чарівне й казкове відіграє допоміжну роль; основоположна проблема сюжету – протистояння добра і зла; герої фентезі, на відміну від казки, не обмежені у своїх діях, їм надається право вибору, що породжує суперечливі, живі людські образи; обов'язковою складовою є авантюрний сюжет та ін.

У процесі дослідження нами було проаналізовано загальні відомості щодо факультативних занять як засобу створення індивідуальної освітньої траєкторії учня. Факультативні заняття базуються на довільному залученні учнів до навчального процесу, врахуванні їхніх індивідуальних особливостей та інтересів, пошуку методів і форм організації навчального процесу, які відрізняються від звичного змісту навчальних матеріалів. Читання творів світової літератури мовою оригіналу як форма факультативного заняття з англійської мови, дозволяє не лише відійти від стандартизованих навчальних текстів, стимулювати мовленнєву діяльність учнів, розширити їхній загальний світогляд і прищепити естетичний смак, а й врахувати психолого-педагогічні особливості підлітків, серед яких: прагнення до сприйняття нової, цікавої інформації, потреба в щирому та серйозному ставленні до своїх інтересів. Серед етапів роботи над

художнім текстом під час факультативного заняття пропонуємо наступні: дотекстовий етап (зацікавлення учнів до прочитання тексту та сприяння їх роздумам над темою твору), підготовка до прочитання (попередній розгляд складних та незрозумілих для учнів слів/словосполучень), безпосередньо текстовий етап (прочитання тексту та його лінгвостилістичний аналіз), післятекстовий етап (підбиття підсумків щодо прочитаного).

Завдяки методиці поетапного аналізу художнього твору, яка заснована на детальному розборі одиниць кожного мовного рівня, було виокремлено стилістичні засоби, починаючи з графічного рівня та закінчуючи синтаксичним, і проведено їх лінгвостилістичний аналіз. Нами було зареєстровано 254 випадки вживання стилістичних засобів та прийомів, серед яких 120 одиниць (47%) зустрічалися на лексичному рівні, такий високий показник пояснюється тим, що лексичні прийоми краще передають яскраві образи з великою кількістю деталей. Другими за частотою вживання виявилися графічні прийоми, серед яких було знайдено 64 одиниці (25%), вони компенсують відсутність емоційності традиційних засобів орфографії та пунктуації. Характерною рисою опрацьованого роману є те, що графічні прийоми (капіталізація, курсив) часто використовуються для того, щоб показати дію надприродних сил, сновидіння та марева персонажів. А за допомогою графона автори утворюють комічний або сатиричний ефект, мета якого – показати соціальну, вікову нерівність або передати місцевий колорит. На третьому місці йдуть синтаксичні прийоми, у кількості 37 одиниць (15%). Вони використовуються в основному для того, щоб вказати на контраст між різними станами героїв (спокійний/збуджений), посилюючи логічне або емфатичне виділення фрагменту. На четвертому місці знаходяться фонетичні прийоми, серед яких було зареєстровано 20 одиниць (8%). Завдяки фонетичним прийомам автори надають образам персонажів більшої виразності, копіюють стиль поетичних творів,

посилюючи емпатичний ефект окремих фраз. Найменшу кількість становлять лінгвостилістичні засоби морфологічного рівня, з них нами було зареєстровано 13 одиниць (5%). Подібне явище можна пояснити тим, що, по-перше, морфологічних стилістичних прийомів менше, у порівнянні зі стилістичними прийомами інших мовних рівнів. По-друге, морфологічні стилістичні прийоми мають порівняно низький образний стилістичний потенціал і тому відіграють меншу роль у створенні образності твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов. 4-е изд. М. : Флинта: Наука, 2002. 384 с.
2. Бігич О. Б., Бориско Н. Ф., Борецька Г. Е. Методика навчання іноземних мов і культур : підручник / за ред. С. Ю. Ніколаєвої. К. : Ленвіт, 2013. 590 с.
3. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. *Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману*. К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
4. Боднар С. В. Стилiстика англiйської мови, Одеса : ПДПУ імені К. Д. Ушинського, 2008. 80 с.
5. Буйвол О. В. До проблеми жанрової класифікації фентезі. *Мова і культура*. К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. 408 с.
6. Василевич Ю. В. Развитие филологического мышления школьников через обучение аналитическому чтению художественных текстов на английском языке в рамках элективного курса. URL: <https://urok.1sept.ru/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B8/579908/> (дата звернення: 23.04. 2020).
7. Воронин С. В. Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании: Очерки и извлечения. Л. : Изд. Ленинград. ун-та, 1990. 200 с.
8. Епанчинцев Р. В. К вопросу о жанре фэнтези в современной литературе. Магадан : Вестник Северо-Восточного государственного университета, 2016. № 26. С. 22-24.
9. Єрмоленко С. Я., Бибик С. П., Тодор О. Г. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. К. : Либідь, 2001. 222 с.
10. Звукосимволізм. URL: <http://jazykoznanie.ru/206/> (дата звернення: 23.04. 2020).

11. Кравченко-Дзондза О. Лінгвостилістичний аналіз тексту в контексті комунікативної лінгвістики. *Рідне слово в етнокультурному вимірі* : зб. наук. пр. Дрогобич : Посвіт, 2014. С. 26-31.
12. Кухаренко В. А. Практикум з стилістики англійської мови : підручник. Вінниця : Нова книга, 2000. 160 с.
13. Левицкий В. В. Звукосимволизм в лингвистике и психолингвистике. *Филологические науки*. 1985. №4 (88). С. 54-61.
14. Література жанру фентезі URL: <http://www.fantasy.kharkov.ua/istoriya-fentezi.php> (дата звернення: 23.04.2020).
15. Лотоцька К. Стилістика англійської мови : навч. посібник. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. 254 с.
16. Моїсеєва Н. Мовні та позамовні фактори неологізації лексичного складу німецької мови. *Наукові записки*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. № 96. 610 с.
17. Мороховский А. Н., Воробьева О. П. Стилистика английского языка. Киев : Вища школа, 1984. 241 с.
18. Пальчевський С. С. Педагогіка : навч. посіб. К. : Каравела, 2007. 576 с.
19. Панова Л. С., Андрійко І. Ф., Тезікова С. В. Методика навчання іноземних мов у загальноосвітніх навчальних закладах: підручник. К. : Академія, 2010. 328 с.
20. Пирогова О. Е. Чтение художественной литературы как средство формирования языковой личности. *Филология*. Тверь : Вестник ТВГУ, 2014. №1. С. 231-235.
21. Плисова А. В. Образы и функции главных героев в современном подростковом фентези. *Международный журнал экспериментального образования*. 2011. № 8. С. 130-131.
22. Просяннікова Я. М. Звуконаслідування та звукосимволізм як засоби реалізації іконічності. *Наукові записки* : зб. наук. праць / за ред.

О. А. Семенюк. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. Вип. 105 (1). С. 558–563.

23. Фіцула М. М. Педагогіка. URL: <https://westudents.com.ua/glavu/50083-fakultativn-zanyattu-a-.html> (дата звернення: 23.04. 2020).

24. Цвирко Е. И. Художественный текст как предмет аналитического чтения. *Актуальные проблемы гуманитарного образования*. 2014. С. 223-225.

25. Цыренова А. Б. О классификации аллюзивных имен (на материале английского языка). *Вестник ТГПУ*, 2010. 315 с.

26. Чернявська О. С. До питання класифікації жанру фентезі. *Літературознавчі студії*. К. : Видавничий дім Дмитра Бураго. 2015. С. 323-330.

27. Baldick C. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford : Oxford University Press, 2004. 280 p.

28. Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата звернення: 23.04. 2020).

29. Clanfield L. Teaching materials: using literature in the EFL/ESL classroom. URL: <http://www.onestopenglish.com/methodology/methodology/teaching-materials/teaching-materials-using-literature-in-the-efl/eslclassroom/146508 .article> (дата звернення: 23.04. 2020).

30. Clute, J., Grant J. *The Encyclopedia of Fantasy*. New York : St Martin's Griffin, 1999. 1076 p.

31. Feytelberg E. M. Phonosemantic and Phonostylistic Phenomena in Turkish Literary Text as a Translation. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. 2010. № 4. P. 518-525.

32. Hinton L., Nichols J., Ohala J. Introduction: sound-symbolic processes. *Sound symbolism*. New York : Cambridge University Press, 1994. P. 1-12.

33. Online etymology dictionary. URL: <https://www.etymonline.com/> (дата звернення: 23.04. 2020).

34. Pratchett T., Gaiman N. Good Omens. London : Corgi Books, 1990. 225 p.
35. Waggoner D. The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy. *Atheneum*, 1998. P. 10.