

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ Й ІНОЗЕМНОЇ
ФІЛОЛОГІЇ ТА ЖУРНАЛІСТИКИ**

**ОБРАЗ БУНТАРКИ У РОМАНІ-АНТИУТОПІ С. КОЛЛІНС
«ГОЛОДНІ ІГРИ» (ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ)**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 2М курсу

Спеціальності 014.02 Середня освіта
(мова та література англійська)

Тарасенко Юлія Ігорівна

Керівник доктор філологічних наук,
професор Белєхова Лариса Іванівна

Рецензент кандидат педагогічних
наук, доцент, декан факультету
української й іноземної філології та
журналістики

Гоштанар Ірина Вікторівна

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Концепт бунтарства та лінгвостилістика	5
1.1 Уявлення про роман-антиутопію як жанр	5
1.2 Конотація образу та «концепт бунтарства».....	7
Лінгвостилістичні засоби реалізації образів у	
1.3 художніх	
творах.....	13
РОЗДІЛ 2. Характеристика образу бунтарки у романі-	
антиутопії С. Коллінс «Голодні Ігри»	19
2.1 Загальні стилістичні особливості роману С. Коллінс	
«Голодні Ігри».....	19
Вербалізація бунтарського образу в дистопічному	
2.2 аспекті твору.....	23
Домінантні лінгвостилістичні засоби вираження	
2.3 бунтарського образу на прикладі роману С. Коллінс	
«Голодні Ігри».....	36
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55

ВСТУП

У сучасній лінгвістиці особлива увага приділяється дослідженню мови на прикладах художніх творів. Завдяки лінгвостилістичному аналізу розглядається вербалізація варіативних концептів в антиутопічних творах письменників сьогодення. Такий підхід допомагає виділяти ті чи інші мовні особливості, притаманні середовищу, у якому знаходиться герой твору.

Поняття образу досліджувалося такими вченими: Белеховою, Л.І. [5], Борисовою Е. Б. [6], Клименко Т. Н. [13], Кубряковою, Е. С. [14], Литвин Ф. А. [16] та іншими, проте мовні особливості бунтарського аспекту ще не були детально прослідковані у лінгвостилістичному аналізі дистопічного твору, тому ця проблема є актуальною в рамках лінгвістичних досліджень.

Актуальність нашого дослідження визначається увагою сучасної лінгвістичної науки до вивчення мовної особистості, яку породжує текст. У нашому випадку розглядається вербалізація бунтарських якостей персонажа у антиутопічному світі.

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

Предметом є лінгвостилістичні засоби, спрямовані на репрезентацію бунтарських якостей персонажа у дистопічному творі.

У ході дослідження було використано описовий метод, метод аналізу та синтезу, а також лінгвістичні **методи**: лексико-граматичний та семантичний аналіз.

Наукова новизна дослідження полягає у детальному аналізі лінгвостилістичних особливостей, що виражаються у бунтарському образі головної героїні саме антиутопічного твору.

Метою дослідження є виокремлення лінгвостилістичних особливостей роману.

Цілі і предмет дослідження визначають постановку і вирішення наступних завдань:

1. Визначити лінгвістичний аспект образу бунтарки за допомогою тексту твору.
2. Виявити специфіку вираження лінгвостилістичних засобів.
3. Розкрити загальні стилістичні особливості роману.
4. Проаналізувати специфіку вербалізації концепту бунтарства через лінгвостилістичний аспект.
5. Охарактеризувати лексичні, морфологічні та синтаксичні засоби вираження концепту бунтарства на прикладах роману-антиутопії С. Коллінс «Голодні Ігри».

Як матеріал для аналізу була використана трилогія письменниці Сьюзен Коллінс «Голодні Ігри». Вся підбірка матеріалу здійснена на їх оригінальній мові — англійській.

Теоретичне значення дослідження полягає у детальнішому вивченні лінгвостилістичних особливостей художніх творів, а саме – у дистопічному аспекті та розгляд іпостасей образу в антиутопічному творі.

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

Апробація. Результати дослідження були викладені трьох наукових конференціях: у «Магістерських студіях ХХ 2020 року» Херсонського державного університету та на II Міжнародній науково-практичній конференції «PRIORITY DIRECTIONS OF SCIENCE AND TECHNOLOGY DEVELOPMENT», 27 жовтня 2020 р., м. Київ.
Публікації.

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

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕПТ БУНТАРСТВА ТА ЛІНГВОСТИЛІСТИКА

1.1. Уявлення про роман-антиутопію як жанр

Люди ніколи не залишали спроб зробити суспільний устрій таким, щоб кожній людині було комфортно — не було б експлуатації одних іншими, влада грошей була б зведена до нуля і всім було б добре. Така «утопія» — жанр, що зародилась в епоху Відродження. Назва походить від однойменної книги англійського політика і гуманіста — Томаса Мора, що вийшла в 1516 році.

Проте у жанрі антиутопії склалися абсолютно відмінні від інших жанрів традиції, а його політична, соціальна і філософська складові зумовлюють актуальність і популярність цього жанру в широких колах читачів. Великим джерелом для розвитку антиутопічних ідей в літературі стали Перша світова війна і революційні перетворення, коли люди спробували втілити ідеали утопії в реальне життя і створити справедливе суспільство.

Вперше термін «антиутопія» був введений англійським філософом і економістом Джоном Стюартом Міллом в 1868 і розумівся як специфічний літературно-філософський жанр.

Словник видавництва «Ексмо» подає таке визначення **антиутопії**: «жанр художньої літератури, що описує державний або світовий устрій, в якому при первісному прагненні до ідеального існування для всіх мешканців складаються негативні тенденції розвитку» [11]. Але це не означає, що антиутопія є повною протилежністю утопії: антиутопія розвиває основні принципи утопії, доводячи їх до абсурду.

Між іншим, Оксфордський словник англійської мови містить таке визначення «антиутопії»: «... уявне місце або стан, в якому все набагато гірше, ніж у реальному житті» [36]. Інші вчені пояснюють трактування

подібного терміну як літературну антиутопію, або як їх ще називають «дистопію», що містить уявні суспільства, в яких існування людської природи якимось чином перекручуються або просто стають недосяжними. Крім того, усі антиутопічні дискурси мають спільну домінуючу тему — жах суспільства, яке жорстоко перебирає основні інстинкти, змушуючи людей бути буквально тваринами.

Зараз жанр антиутопії стає ближче до творів наукової фантастики і пост-апокаліптики, що обумовлено бурхливим технічним розвитком і його впливом на життя людей. Слідом за романами-мареннями йдуть романи-попередження, де письменник представляє публіці своє тлумачення подальшого шляху розвитку цивілізації — «тріумф машинного порядку і контролю над людиною, показаний антиутопією, є попередженням для суспільства, метою суспільного розвитку» [22, с. 286]. До того ж подібний жанр може віддзеркалювати історичні процеси, що вже відбулися або будуть відбуватися у майбутньому. Таким чином, тісний зв'язок жанру антиутопії з історичними процесами говорить про те, що дані твори висвітлюють найбільш проблемні ділянки дійсності й істотно небезпечні суспільні тенденції, які, як правило, сучасні самому автору.

Отже, антиутопія стає відповіддю-реакцією на такі процеси й передбачає те, як дані тенденції можуть розвиватися в майбутньому, тобто прописують певний сценарій [13, с. 18]. Основи суспільного устрою, що викликають відторгнення у письменника, приписуються якомусь суспільству, яке існує десь на відстані — у певній галузі просторово-часових координат.

На відміну від жанру утопії, антиутопія — це більш динамічний жанр. Можна виділити ряд рис, що притаманні багатьом дистопічним творам. У нашому випадку доречним буде визначити ці особливості як «концептуальний стандарт жанру»:

1. Описується сучасна високотехнологічна цивілізація, яка змогла усунути нерівність.

2. Присутня ритуалізація життя.

3. Роман-антиутопія завжди представляє вигадане суспільство, яке, на відміну від утопії, не повинно викликати захоплення читача, воно повинно бути зображено так, щоб у свідомості читача був сформований відштовхуючий образ.

4. Усім романам-антиутопіям властивий певний мотив застереження від того, яким суспільство може стати в результаті непродуманих дій.

5. Антиутопія представляє більш раціональний погляд і осмислення ідеалів, які проповідує утопія.

6. Матеріали для антиутопій черпаються авторами з навколишньої дійсності — вони показують ті зміни, які можуть відбуватися в суспільстві завдяки різним конфліктам.

7. Полемічність жанру антиутопії з ідеалами утопії будується на ілюзіях, ремінісценціях, інтертекстуальності.

8. У будь-якому творі жанру антиутопії присутні елементи фантастики з метою виявлення абсурдності світу, його нелогічності, ворожості по відношенню до людини [4, с. 49].

Отже, віщоназвані особливості є вхідною ознакою будь-якого дистопічного роману. Вони необхідні для розуміння і відчуття того чи іншого твору саме як написаного в жанрі антиутопії. Таким чином, подібна історія відображає зворотню сторону жорстокого світу людей, у якому не існує місця звичайним повсякденним речам.

1.2. Конотація образу та «концепт бунтарства»

Образ — це перетин предметного і смислового рядів, словесно-позначеного і того, що мається на увазі. В образі один предмет являється через інший, тому й відбувається їх взаємотрансформація [6]. Таким

чином, образ може як полегшувати, так і ускладнювати сприйняття предмета, пояснювати невідоме відомим або відоме невідомим.

Термін «образ» означає картину; а сама номінація «образ» є калькою з грецького «eikon» (ікона) — зображення [17]. Образи досить міцно «прижилися» у літературних творах. Вони вивчалися ще здавна та ставали предметом обговорення багатьох вчених та просто любителів книжок.

Відповідно до словника Д. Н. Ушакова, слово «образ» має кілька значень: «1) образ — образ, вид, подoba; 2) живе, наочне уявлення про когось; 3) художнє відображення ідей і почуттів у звуці, словах, фарбах тощо; 4) створений художником або актором характер, тип» [26]. Отже, визначено саме загальне значення цього терміна. Проте у той же час є й трохи інше значення. У «Короткому словнику літературознавчих термінів» дається таке визначення: «образ — основне поняття естетики, що визначає природу, форму і функцію художньо-літературної творчості» [25, с. 63]. Образ трактується теж досить широко, оскільки пов'язаний із зображенням «людського життя, що показується в індивідуальній формі, але водночас несе в собі узагальнений початок». Так, сам образ формує письменник, тому що він не висловлює певних положень, з чого читач повинен зробити висновки. У нього все відразу разом абсолютно, нероздільно: і вихідну тезу, і доказ, і кінцевий результат. Все це відображено в єдиній замальовці, в **образі**.

Філософ та естетик Кристю Горанов зауважує, що образ в літературі є формою відображення життя і представляє узагальнену картину світу. Образ включає в себе духовну діяльність людини, це предмет, наділений рисами знака [31]. Отже, образ втілює у собі всі риси людей, які письменник збирає з досвідом свого життя, щоб потім передати у витвір мистецтва.

Дослідник Леонід Тимофєєв говорить, що образ — це конкретна і в той же час узагальнена картина людського життя, створена за

допомогою вимислу і має естетичне значення» [24, с. 40]. Так, він містить в собі авторський оціночно — суб'єктивний момент до зображуваного предмету.

Проте образ також може визначатися і як мовне поняття:

1) як «властивість слова поєднувати у своїй структурі двопланову семантику» [19, с. 40];

2) як мовне зіставлення двох явищ дійсності, де одне явище описується крізь призму іншого [16, с. 55].

До того ж наявні кілька інтерпретацій терміна «художній образ», які пов'язані з лексикологією, лінгвостилістикою й когнітивною поетикою. Марина Беззубикова дає визначення про лексикологічний підхід орієнтований на виявлення природи образу як лінгвістичної категорії, як явища, притаманного слову, — дискретної одиниці мовної системи [3, с. 43]. Таким чином, дослідниця говорить про те, що образ будується не тільки у фантазіях письменників, але й за допомогою різних лексичних засобів, що допомагають індивідуалізувати того чи іншого персонажа.

Зі свого боку лінгвостилістика має на меті вивчення образу у функціональному аспекті. Професор лінгвістичних наук Робін Лакофф говорить про те, що теорія образу у когнітивній поетиці ґрунтується на вивченні мовленнєво-мисленнєвих механізмів створення словесного образу, що є специфічною формою відображення об'єктивного світу в мовленнєвій свідомості [33, с. 26]. Так, на думку Джона МакКі та Алекса Шеріффа, з точки зору лінгвостилістики, слово — мінімальна смислова одиниця художнього тексту — характеризується образністю в тому випадку, коли, функціонуючи в певному контексті, набуває додаткового сенсу, ширшого значення і стає засобом мовної образності [34, с. 6]. Отже, згідно вищезазначеним визначення, ми доходимо до висновку, що для відтворення образу з лінгвістичної точки зору, автор

повинен оперувати лексичними засобами, що притаманні різним стилям, які залежать від жанрової приналежності тексту.

Таким чином, художній образ — один з головних лінгвістичних засобів — смислова двоплановість компонента, що виникла при його семантичній переорієнтації, при одночасному поєднанні в одному мовному знаку його старих і нових гносеологічних зв'язків [23, с. 4]. Таким чином, художній образ не тільки несе інформацію про званому предметі, явищі, стан душі тощо — він несе і емоційну оцінку, передає ставлення автора до того, що виражено художнім образом.

У нашому випадку образ жінки-бунтарки є основою дослідження. Зрозуміло, що характер персонажа у літературі можна прослідити за діями героя у творі та його вчинками, проте доцільніше буде розглянути концепт лексичної одиниці бунтарства.

Перш за все потрібно розібратися у понятті «концепт», треба зрозуміти звідки воно прийшло. Варіативні значення цього слова зумовлені тим, що для концепту характерна складна багатовекторна структура, що містить, окрім понятійної основи, ще й соціокультурну та психокультурну його частини.

Таким чином, концепт виникає не безпосередньо зі значення слова, а є явищем того ж порядку, але розглядається дещо в іншій системі зв'язків: значення — у системі мови, концепт — у системі логічних відношень і форм, що досліджуються як у мовознавстві, так і в логіці. Він є носієм тих знань інформативного характеру, що безпосередньо впливають із особистого і групового, соціально й національно зумовленого досвіду кожного носія мови [18, с. 282].

Так, дослідниця Олена Кубрякова вважає, що концепти є одиницями свідомості та інформаційної культури, що відображають досвід людини [14, с. 90]. Схожу думку висловлює й Микола Алефіренко, розглядаючи концепт як когнітивну мисленнєву категорію, квант знання, складне, жорстко структуроване смислове

утворення описово-образного й ціннісно орієнтованого характеру [1, с.17]. Проте є й трохи інші визначення концепту. Наприклад, Ніна Арутюнова зауважує, що концепт — це щось, що відображає різні фактори реальної дійсності та саме вони утворюють концепт: «Оцінюється те, що потрібно ... людині і Людству ... В ідеалізовану модель світу входить і те, що вже (або ще) є , і те, до чого людина прагне, і те, що вона сприймає, і те, що вона вживає, і те, що вона створює, і те, як діє й поводить» [2, с. 181]. Отже, концепт містить факти реальної дійсності, які пізніше складаються в одне ціле, створюючи повноцінний образ.

Спираючись на тему нашої роботи, розглянемо значення лексичної одиниці «бунтарство». Оксфордський словник подає таке визначення концепту «бунтарства»: поведінка, образ дій непокірної, протестуючої проти чого-небудь людини, яка закликає до рішучих дій, до перевороту в чому-небудь [35]. Між іншим, словник Сергія Ожегова має такі значення: 1) «бунтарство» — поведінка, образ дій бунтаря (бунтівний, неспокійний, той хто є у пошуку чогось); «бунтар» — неспокійна, завжди протестуюча людина, що закликає до рішучих дій, до зламу старого устрою; 3) «бунтувати» — виробляти бунт, брати участь у бунті, або підбурювати до бунту, протестувати, вперто не погоджуватися [20, с. 118]. Отже, у концепті слова «бунтарство» закладені визначення непокірності та протестуючої особи, яка здатна навіть керувати народом, щоб досягти тієї чи іншої цілі.

Таким чином, образ жінки-бунтарки у лінгвістичному ключі потребує застосування певних тропів, описання типів слів та створення таких синтаксичних конструкцій, які б могли повністю відобразити бунтарський характер персонажа.

Досліджуючи когнітивні особливості образів, Лариса Белєхова зауважує, що у когнітивному ракурсі образ жінки є елементом художнього тексту, що передає знання про світ, бачення світу,

переломлене крізь призму художньої свідомості автора [5, с. 56]. Отже, подібний образ структурує поведінку героїні та надає їй бунтарських рис, що потрібні при будіванні головного сюжету, а також з лінгвістичної точки зору, за Л.І. Белеховою, емпіричний підхід тлумачення похідності тропів та фігур в когнітивній лінгвістиці має принцип когніції та принцип досвіду, які вимагають детальнішого занурення у розгляд нашої теми, так як різні мовні знаки набувають значення тому, що в них відбивається досвід людини, що є підґрунтям пізнання навколишнього світу.

Когнітивний підхід допомагає визначати образні засоби, їх відмінності та збіжності у використанні, що зумовлено тим, який з аспектів досліджується та під яким кутом. Наприклад, трактування значення мовної одиниці як когнітивного утворення (*construal*), що конструюється за допомогою мисленнєвої діяльності, а не міститься в номінативній одиниці [5, с. 71]. До того ж досвід (*experientialism*) розуму людини є досить широким поняттям, що включає не тільки фізичні (сенсо-моторні, емоційні) відчуття, а й інтелектуальний та культурний досвід, поняттєві ментальні операції, зумовлені діяльністю мозку.

Отже, у межах когнітивної лінгвістики значення номінативної одиниці розуміється як мовний знак. Крім того у словесних знаках можуть бути знання про ту чи іншу подію світу, яка може змінюватися під різні формати репрезентації знань (фреймів, образ-схем, скриптів, планів, сценаріїв тощо). Таким чином, для визначення всіх нюансів образу буде доречним аналізування тропів та лексичних одиниць, за допомогою яких виражається та будується той чи інший персонаж. Проте не слід забувати про те, що створюючи образ, автор, перш за все, посилається на свій реальний світ, додає деталі та організовує унікальний характер, який потрібно «розгадати» під час вивчення твору.

1.3. Лінгвостилістичні засоби реалізації образів у художніх творах

Розглядаючи мовні особливості, вчені часто оперують таким поняттям, як «стилістика». Вивчаючи специфіку використання тих чи інших мовних одиниць, Валерія Кухаренко визначає стилістику, як науку, яка вивчає мовленнєві одиниці та їх використання у мовленні [32, с. 7]. Між іншим, виділяють функціональний стиль, який є сукупністю стилістично-мовленнєвих різновидів, що створилися під час певної комунікативної ситуації [32, с. 7]. Так, до кожного стилю мови відносяться певні групи слів, що дають змогу характеризувати та оцінювати мовлення особи, в залежності від ситуації, в якій вона опинилася.

Зазвичай стиль виражається в усній або в письмовій формі. У нашому випадку доречним буде розглянути типи стилів, що найчастіше вживаються у реальному житті. До них відносять розмовний, літературний, ораторський та поетичний. Кожний з них має свої особливості, проте якщо мова йде про екстремальні ситуації, насичені експресивною лексикою, то розмовний стиль, тобто нелітературний, є найбільш відповідним до стресових моментів у житті. Він характеризується спонтанністю та неформальністю. Йому притаманне використання простої лексики, а також слів, що виходять за рамки літературних норм.

Так як лінгвостилістика вивчає особливості вживання мови, що характеризуються авторської спрямованістю в залежності від комунікативної мети, Ілля Гальперін виділяє наступні складові компоненти стилістичного опису: 1) функціональні стилі (мовні стилі); 2) виразні засоби мови і стилістичні прийоми [30, с. 10].

Стилістичні категорії в усьому їх різноманітті відображають прояв варіативності мови. Будь-яка мова варіативна, весь набір його мовних засобів знаходить упорядковане вживання в залежності від тих чи інших комунікативних цілей і набуває відповідну стилістичну характеристику.

Універсальними є властивості, притаманні всім мовам або більшості з них.

Так, функціональні стилі, як найбільш великі підсистеми мов, що дозволяють виконувати певне функціональне завдання, формуються в результаті постійного розвитку мови, з точки зору його відповідності суспільним завданням. Борис Головін визначає стиль мови як «типи її функціонування, її структурно-функціональні варіанти, які обслуговують різні види людської діяльності і відрізняються один від одного сумами і системами ознак, достатніми для інтуїтивного розпізнавання цих варіантів в мовному спілкуванні» [7]. Отже, стилі мови, за думкою дослідника, є складною системою взаємопов'язаних елементів.

Проте існує й інше визначення «мовного стилю». Наприклад, Юрій Степанов зауважив, що стиль — це вид мовлення, що вживається людьми в типовій суспільній ситуації. Крім того Олексій Панфілов під стилем мови розуміє «його функціональний різновид, що характеризується особливими фактами мови (лексичними, синтаксичними тощо)» [7, с. 76].

Таким чином, стиль мови характеризує як «певну систему використання мови і його стилів, обумовлену жанром, різновидом публічної промови і навіть авторською індивідуальністю». Вчений уподібнює стиль мови «воді, яка не містить ніяких домішок», а стилі мовлення — «різноманітним різновидам води в її побутовому і виробничому вживанні». [9, с. 78]

Зазвичай розрізняють чотири або п'ять функціональних мовних або мовленнєвих стилів. У багатьох літературних мовах виділяються такі стилі: побутово-літературний, газетно-політичний, виробничо-технічний, офіційно-діловий та науковий. Проте найпоширенішою є така диференціація:

- 1) науковий стиль (інакше — стиль наукового викладу);

2) публіцистичний (або суспільно політичний, газетно-публіцистичний);

3) діловий (або канцелярський, адміністративний, офіційно діловий, офіційно канцелярський);

4) художній (стиль художньої літератури);

5) розмовний (або розмовно-побутовий) [13, с. 509].

Отже, у сучасному мовознавстві виокремлюють безліч стилів мови, які мають свої особливості під час використання їх у мовленні або аналізу у художньому тексті.

Науковий стиль — це мова науки, наукової сфери діяльності [9, с. 510]. Жанри, в яких він функціонує, в основному письмові: наукові статті та замітки, методичні посібники та монографії, рецензії та анотації тощо.

Публіцистичний стиль характеризується широким використанням слів і словосполучень з переносним значенням для створення підтексту (тобто для вираження внутрішнього сенсу, мається на увазі, утримання якоїсь інформації); наявністю лексико-фразеологічних одиниць з оцінним значенням, з емоційно-експресивним забарвленням; поширенням безсполучникових складних речень, використанням різного роду інверсій.

Діловий стиль виділяється такими особливостями, як наявність професійної термінології (юридичної, фінансової, дипломатичної та ін.), Велика кількість складноскорочених найменувань установ і організацій, строгий порядок слів у реченні, відсутність питальних і спонукальних речень, переважання пасивних конструкцій над активними, широке використання пасивних дієприкметників і дієприслівників, причетних і дієприкметникових зворотів, часта повторюваність мовних засобів (наявність шаблонів, стандартів, штампів) [9, с. 511]. Отже, подібний стиль має певні сфери використання, частіше за все слугує умовним стилем при спілкуванні в офіційних переговорах та зустрічах.

Для **офіційно-ділового** стилю характерні сухість, відсутність емоційно забарвлених слів, стислість, компактність викладу. Найяскравіша риса офіційно-ділового стилю — це мовні штампи, або кліше [15].

Так, офіційно-діловий стиль — це стиль документів різних жанрів: міжнародних договорів, державних актів, юридичних законів, постанов, статутів, інструкцій, службового листування, ділових паперів тощо. Такий стиль характеризується загальними і найважливішими рисами. До них відносяться: 1) точність; 2) мовний стандарт. Ці риси знаходять своє вираження а) у відборі мовних засобів (лексичних, морфологічних і синтаксичних); б) в оформленні ділових документів [15]. Отже, діловий стиль характеризується унормованою лексикою та строгими правилами використання тих чи інших кліше та мовних одиниць.

Художній стиль характеризує широке використання емоційно оцінної лексики, похідних слів з суфіксами суб'єктивної оцінки, вживання просторічних слів, діалектизмів, okazіональної лексики; метафоричне використання багатьох загальновідомих слів; велика кількість епітетів, порівнянь, модальних слів, вигуків, питальних і спонукальних речень; поєднання авторської, оповідної мови з прямою мовою персонажів [9, с. 511]. Таким чином, художній стиль має емоційно насичену лексику та застосовується у художніх та поетичних творах.

До основних рис художнього стилю відносять:

- збіг реалій автора і оповідача, яскраве і вільне вираження авторського «я»;
- мовні засоби є способом передачі художнього образу, емоційного стану і настрою оповідача;
- використання стилістичних фігур — метафор, порівнянь, метонімії тощо;
- застосування емоційно-експресивної лексики, фразеологізмів;

- полістильовість (оперування мовними засобами інших стилів (розмовного, публіцистичного) підпорядковане виконанню творчого задуму [9, с. 512].

Отже, метою даного стилю є передача емоцій автора, створення потрібної атмосфери та настрою читача.

Між іншим, **розмовний стиль** відрізняється від інших стилів частим вживанням слів з конкретним значенням, переважанням дієслів, використанням різних дієслівних форм, дієслівних вигуків, особистісних займенників, присвійних прикметників, вступних слів тощо. Для розмовного стилю характерні деякі мовні особливості, пов'язані з «Економією мовних зусиль»: великій кількості спрощених синтаксичних конструкцій, неповних речень розмовного стилю також властиві багато особливостей художнього стилю: широке використання емоційно-оцінних слів, наявність нелітературної лексики, оказіоналізмів, переносне вживання різних слів тощо [9, с. 511]. Отже, розмовний стиль застосовується для неформального спілкування, зокрема для обговорення побутових питань в неофіційній обстановці.

Таким чином, стилі мови визначаються як види (різновидності або варіанти) літературної мови або мови, як типи функціонування мови, які обслуговують сфери життя і діяльності людей. При цьому зупиняється увага на особливостях використання мовних (мовленнєвих) засобів, їх специфіку організації.

Проте існує ще декілька стилів, які зустрічаються рідше. Зокрема, **епістолярний стиль** — стиль мовлення, який використовується при написанні листів. Цей стиль може як літературний прийом в різних жанрах прози і публіцистики. Деякі вчені не вважають епістолярний стиль єдиним автономним стилем, відзначаючи, що різні жанри і мовні засоби епістолярного стилю пов'язані або з розмовною мовою (в приватному листуванні), або з діловим мовленням (в офіційному листуванні), або з публіцистичною промовою (відкритий

лист), або ж з художньої промовою («епістолярний роман») [15]. Отже, епістолярний стиль є стилем листування, та відрізняється тематичною, композиційною своєрідністю. Основними регулятивними засобами в епістолярії виступають одиниці лексичного і графічного рівня, що виконують змістовно-творчу функцію через відсутність в епістолярному стилі взаємодії невербальних компонентів.

Інший стиль, який не дуже часто зустрічається — конфесійний. Це стиль сакральних текстів, який використовує досить специфічний лексичний набір (перифрази, інверсії), що підкреслює урочисту піднесеність мови.

Отже, кожний стиль має свої особливості. Всього виділяють чотири або п'ять стилів: художній, діловий, розмовний, публіцистичний, науковий, а також ще епістолярний та конфесійний. Вони так само містять різні нюанси використання тих чи інших слів у окремих ситуаціях.

РОЗДІЛ 2

ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ БУНТАРКИ У РОМАНІ-АНТИУТОПІЇ С. КОЛЛІНС «ГОЛОДНІ ІГРИ»

2.1. Загальні стилістичні особливості роману С. Коллінс «Голодні Ігри»

У теперішній час кожний твір має свої особливості та атмосферу, проте не всі читачі замислюються над тим, якими способами було створено подібний специфічний настрій. Тому у нашій роботі ми проаналізуємо образ головної героїні роману «Голодні Ігри», шляхом лінгвостилістичного дослідження.

Так, розповідь у творі йдеться від першої особи з точки зору Кітніс Евердін, дівчини-підлітка, яка живе у дванадцятому дистрикті. Вона відчуває на собі всі тяготи життя, проживаючи в антиутопічній країні, де кожного року відбуваються криваві змагання, на яких вбивають людей. Те, як описані ситуації у романі «Голодні Ігри» є своєрідним тригером, який змушує персонажів діяти, можна сказати, у стані афекту та переступати через свої моральні принципи заради рідних та майбутнього. Описані реалії цього світу створюють певний культурний фон, відіграючи велику роль у художньому тексті роману.

Мовленнєвий арсенал твору авторка збагачує використанням етнографічних реалій, таких як: Панем (Panem), де зустрічаються певні області або дистрикти (Districts), столиця країни — Капітолій (Capitol). Таким чином, усі етнографічні реалії, прискорюють оповідь та її сприйняття читача мию Тобто за допомогою точних та влучних назв читач одразу розуміє, де буде відбуватися та, чи інша подія.

Таким чином, С. Коллінс використовує багатий арсенал засобів художньої образотворчості у творі. Наприклад, для стилістичної манери автора характерне оперування епітетами, описовими

поєднаннями, вступними конструкціями тощо. Наприклад, епітети: «... *pearly white grain*» (перлинно-білі зернятка) [27, с 47], «... *emerald green eyes*» (смарагдово-зелені очі) [34, с 87], *snow-white horses* (білосніжні коні) [34, с 50], «... *black cinder streets*» (чорно-шлакові вулиці) [27, с 8], «*The flesh is a brilliant red covered with blisters*» [27, с 122]. До того ж, звертання до засобів контрасту допомагає підсилити вербальний склад твору, наприклад, опис їжі дистриктів та Капітолію: «*Chicken and chunks of oranges cooked in a creamy sauce laid on a bed of pearly white grain, tiny green peas and onions, rolls shaped like flowers, and for dessert, a pudding the color of honey*» (пудинг медового кольору) [27, с 47]. Так, ми бачимо, що епітет завжди має емоційний відтінок, характеризує об'єкт певним артистичним способом, розкриває його особливості: «... *an unattractive brown mush*» (неапетитна коричнева каша) [27, с 47], «... *his muddy yellow coat matched the bright flower. He hates me. Or at least distrusts me*» [27, с 7]. У даній цитаті використовується іронічна побудова речень. Один за одним вони пояснюють та доповнюють попередню думку. Тобто, наряд кольору брудно-бурої шерсті контрастує з яскравою квіткою. Подібне протиставлення далі вказує на відношення персонажа до головної героїні, а натяк на «брудно-бурий» колір передає основний тон та образ персонажа. Тому багато уваги у романі надається колористиці, наприклад: «...*dark red hair*» [27, с 55] (темно-руде волосся). «*Twenty or somen and women dressed in deep purple robes*» [27, с 68]. Фіолетовий колір є яскравим і був дуже розповсюджений у столиці Панему, тому людина, яка увійшла у зал, з перших слів вже могла бути впізнана як «столична персона», іншими словами, «еліта». Отже, за допомогою епітетів на позначення м'якого жовтого світла, читач одразу розуміє атмосферу моменту, в якому перебуває Кітніс.

Окрім того, Сьюзен Коллінс описує інтер'єр, одяг, зовнішність людей, відштовхуючись від жанру роману. В описі навколишнього

постапокаліптичного світу, природи та інших речей з повсякденності часто зустрічаються протиставлення світлих (яскравих) фарб, що превалюють у всевладному Капітолії і прилеглих підпорядкованих територіях, і темних (похмурих) відтінків, які є своєрідним пропуском представників багатьох віддалених від столиці дистриктів. Шикарні резиденції Капітолія, будівлі, автомобілі, меблі представлені у максимальному діапазоні насичених кольорів: «... a silver table» (сріблястий стіл) [27, с. 232], «... *the magnificence of the glistening buildings in a rainbow of hugest hat tower into their, the shiny cars that roll down the wide paved streets, the oddly dressed people with bizarre hair and painted faces who have never missed a meal*» [27, с. 43]. Блискучі всіма кольорами веселки будівлі, блискучі автомобілі та дивно одягнені люди з химерним волоссям і намальованими обличчями знову контрастують та навіть виглядають дещо іронічно на фоні життя прилеглих дистриктів, в той час як пригноблені жителі далеких районів ледь животіють в оточенні брудних, напівзруйнованих будівель, темноти та темряви: «*But today the black cinder streets are empty*» (чорні, посипані шлаком вулиці) [27, с. 8]; «...*the squat gray houses*» [27, с. 8], (приземкуваті сірі будиночки), «... *stinking black clouds*» (хмари чорного диму) [28, с. 121]. Отже, насиченість роману епітетами дає змогу зрозуміти справжні наміри людей, їх життя у антиутопічному світі та протиставлення одного соціального рівня іншому.

Між іншим, негативні емоції передають такі вирази: «... *icy cold and steaming hot water assault me*» [27, с 62], «*I look at the cold white walls and floor and resist the impulse to retrieve my robe*» [27, с 46], (холодні білі стінита підлога), «... *he helps me dress in the undergarments, simple tawny pants, light green blouse, sturdy brown belt, and thin, hooded black jacket that falls to my thighs*» (грубий коричневий ремінь) [27, с 99], «*I am dressed in what will either be the most sensational or the deadliest costume in the opening ceremonies. I'm in a simple black unitard that covers me from*

ankle to neck» [27, с 48], (за допомогою такої цитати можна побачити, що Кітніс була одягнена у, на перший погляд, простий наряд, проте він є символічним для її войовничого образу, так як сама головна героїня родом з дистрикту, в якому панувала вугільна промисловість), «... *eyes the color of rotting squash*» (очі кольору гнилої гарбуза) [27, с 7], «*Effie Trinket, District 12's escort... fresh from the Capitol with her scary white grin, pinkish hair, and spring green suit*» [27, с 7]. Фраза «*scary whitegrin*» якомога точніше розкриває характер цього персонажа, (хоча у наступних частинах роману можна побачити еволюцію Еффі Трінкет), проте на початку твору за допомогою різких епітетів нам дають зрозуміти, що «моторошна білозуба посмішка» означає нетеплий прийом.

Однією з особливостей роману можна вважати різні підсилювальні частки, такі як: *too, so, very*, що вживаються з кольоровими індексами. У такий спосіб вони допомагають увиразнювати думки персонажів. Окрім того у творі «Голодні Ігри» є багато імен, що ніби пов'язують роман з нашою реальністю та «говорять самі за себе», наприклад: *Effie Trinket* (дрібничка; у перекладі на українську мову ім'я звучить як Еффі Бряк, що цілком вдало, так як воно відповідає образу людини, що намагається своїм виглядом і манерами показати якусь значимість, якої насправді немає), *Greasy Sae* (*greasy* — брудний, мазистий), і *Coriolanus Snow* (*snow* — сніг співвідноситься з холодною зовнішністю персонажа), і прізвиська *Glimmer* (проблеск), *Foxface* (лисяча морда), *Thresh* (той, хто б'є когось, або щось), *The Goat Man* (козопас), *Lover Boy* (привабливий хлопець-коханець), *Catnip* (котяча м'ята) тощо.

Дуже своєрідним способом передачі колориту того часу можна вважати використання автором ономастичних реалій, що позначають імена відомих особистостей (римські і грецькі імена): Флавій (*Flavius*), Октавія (*Octavia*), Цінна (*Cinna*), Порція (*Portia*), Венія (*Venia*), Катон (*Cato*), Брут, або Брутто (*Brutus*). Слід відмітити, що подібний вибір імен вказує на войовничість та сильний характер

персонажів. Так, автор ніби грається з читачами в асоціації, оперуючи різними значеннями імен.

Отже, ми бачимо, що для відтворення лінгвістичних і етнографічних особливостей, у творі використано широкий спектр реалій. Для С. Коллінс характерним є звернення до найдрібніших деталей оповідання, бо вони створюють національно-історичне тло твору. Таким чином, на стилістично-вербальному рівні для роману «Голодні Ігри» характерна гра з визначенням кольорових відтінків, підсилювальні частки, асоціативність у підборі імен персонажів та насиченість епітетами, які характеризують контраст між двома соціумами у творі. Крім цього у проаналізованих прикладах використання епітетів емоційно-оцінного забарвлення виявляється в досить вузькому напрямку й вказує на те, що на лексичному рівні модальність тексту реалізується за допомогою контекстуальної організації лексичних одиниць, надаючи розповіді строго певну емоційну характеристику. Життя в екстремальних і невизначених умовах боротьби за виживання викликає в героях такі почуття, як віра в удачу, створює мотивацію для досягнення певної мети, підсилює непокірність та дух бунтарства, тобто мобілізує сили і можливості щодо уникнення трагічних подій.

2.2 Вербалізація бунтарського образу в дистопічному аспекті твору

Жанр роману «Голодні Ігри» говорить про те, що у творі буде йти мова про становлення героя у широкому сенсі цього слова. Тому ми розглянемо детальніше те, яким чином це відбудеться и за допомогою яких лінгвостилістичних засобів розкриється характер Кітніс Евердін.

Вже зрозуміло, що стилістичними особливостями роману є його насиченість тропами, такими як: епітети, метафори, порівняння, анафора тощо, які приховують у собі смислові відтінки, характеризуючи

предмети, дії головних та другорядних героїв, кольори, їх значення у антиутопічному світі твору.

Таким чином, виживання Кітніс обумовлено її знаннями про природу, людей, самої себе, вміннями полювати, домовлятися, тримати себе в руках тощо. Дівчина опиняється у Капітолії, де її чекають випробування на життя. Саме у такій ситуації проявляється основний концепт «бунтарства».

Бунтарем вважається людина, яка відмовляється від покори якійсь системі чи людині, чинить опір або піднімає зброю проти уряду та правителя своєї країни. Так, вираження непокірності у тексті здобувається за допомогою граматичних конструкцій: «*Her chances of being chosen so remote that I'd not even bothered to worry about her. Had not I done everything? Taken the tesserae, refused to let her do the same?*» [27, с. 19]. У даній цитаті ми бачимо, що героїня переймається проблемами, так як вона навіть думала, що її сестру можуть обрати для участі у змаганнях, і їй здається, що вона зробила недостатньо, щоб убезпечити її від цього. Вербалізаторами непокірності чи бунтарства тут є такі лексичні поєднання, як «*had not even bothered, to worry about her*». До того ж автор використовує час Past Perfect, щоб показати, що дія відбулася в минулому і нічого не можна змінити.

Іншим показовим моментом є ситуація з батьком Піта Мелларка, партнера Кітніс по змаганням. Він приносить їй печиво, показуючи добре ставлення, але у той же час вона розуміє, що їй доведеться вбити його сина: «*After all, I'll be trying to kill his son soon*» [27, с. 29]. Вбивство завжди пов'язане з випробуванням совісті: «*Katniss, it's just **hunting**. You're the best hunter I know," says Gale. "It's not just **hunting**. They're armed. They think," I say. "So do you. And you've had more practice. Real practice," he says. "You know how to kill." "Not people," I say. "How different can it be, really?" says Gale grimly*» [27, с. 30]. У наведеному прикладі показано, що в антиутопічному (тоталітарному) суспільстві у

людей не повинно бути почуття совісті, так як увесь Панем холоднокрівно щороку дивиться на те, як підлітки вбивають один одного. Причому в першому і другому дистрикті вважається честю потрапити на Ігри, і діти готуються до цього з ранніх років. Сьюзен Коллінс вдається до використання повторів іменника «*hunting*», щоб зробити акцент на порівнянні смертельних ігор зі звичайним полюванням. Крім того уживається повторювальне дієслово «*to kill*». Так, оточивши читачів словами з негативним смисловим відтінком, авторка наштовхує їх на подальші роздуми про долю головних героїв.

У другій частині роману «Голодні ігри» організатори жорстоких змагань використовують на полі бою птахів, які можуть імітувати людські голоси. Для Кітніс це був голос сестри: «*There is **nothing** about the bird that suggests it's a mutt. **Nothing** except the horribly lifelike sounds of Prim's voice streaming from its mouth*» [28, с. 221]. До того ж для підкреслення сильного духу дівчини Сьюзен Коллінс уживає синтаксичні конструкції у Present Simple, вказуючи, що дія відбувається у теперішньому часі, що Кітніс розуміє навколишню дійсність й тверезо оцінює свої думки. Повторення слова «*nothing*» є ключовим моментом у цих реченнях, так як це вказує на рішучість головної героїні у своїх діях. Непокірність дівчини виражається у тому, що, почувши крики Прім, вона, хоч й побігла на звук, проте потім вбила пташку, переступаючи через свої болісні відчуття, але розуміючи, що то була не її сестра: «*I silence it with a narrow inits throat. The bird falls to the ground. I remove my arrow and wring its neck for good measure*» [28, с. 221]. Авторка застосовує більш-менш короткі граматичні конструкції, що передають різкість подій та їх швидкоплинність.

У кінці другої частини Кітніс і Піт йдуть проти системи, змусивши організаторів оголосити переможцями їх обох. Це призвело до того, що уряд, бачачи в Кітніс загрозу, влаштовує Ігри між переможцями. На них Кітніс звинувачує себе за те, що поставила під загрозу своїх близьких:

«*Prim. My mother. Gale. Madge. I think of them watching me from home. At least I **hope** they're at home. Not taken into custody by Thread. Being punished as Cinna is. As Darius is. Punished because of me. **Everybody***» [28, с. 190]. У даному прикладі вербалізуються категорії неприступності та бунтарства, так як, з одного боку, героїня боїться за людей, імена яких перераховує (їх ще можна розглядати як вербалізатори страху). З іншого боку, взяла на себе тяжку ношу та змогла змінити правила смертельних змагань, проте досить високою ціною. Вербалізаторами категорії «бунтарства» на прикладі такої цитати можна розглядати через лексичні одиниці, такі як: «*hope*», «*everybody*», а також конструкцією «*I think of them watching me from home*», тобто Кітніс, не дивлячись на складне положення, все ще думає, що її рідні отримають свободу й повернуться додому. Таким чином, авторка знов використовує короткі односкладні речення, для вираження твердих намірів головної героїні йти проти системи.

Проте, перш за все, концепт «бунтарства» реалізується майже на перших сторінках роману. Відчуття самопожертви викликає сцена, коли Кітніс вносить свою кандидатуру ігри заради сестри: «*I **volunteer!** I gasp. I **volunteer** as tribute!*» [28, с. 19]. У такій цитаті також повторюється один й то же іменник «*volunteer*». Окрім цього авторка тричі вживає займенник «*I*», що дає зрозуміти нам про збентежений стан дівчини. До того ж така лексична одиниця, як «*tribute*» асоціюється зі зреченням від простого бідного життя Кітніс, та дає початок діям дівчини як бунтівниці.

Наступний приклад: «*Prim, let go, I say **harshly**, because this is upsetting me and I **don't want to cry***» [28, с. 20]. Використання слова «*жорстко*» та конструкції: «*Я не хочу плакати*», показує відношення головної героїні до ситуації у цілому. Кітніс не показує емоцій на людях, приховує все, щоб ніхто не зрозумів, що у неї також є страх за своє життя, не дивлячись на те, що вона буквально пішла смерть замість своєї

сестри. Авторка застосовує прислівник, що навіть фонетично звучить грубо, у ньому присутнє буквосполучення «*shl*», що складається тільки з приголосних.

Знервованість дівчини передається через детальну увагу С. Коллінс до кожної її дії: «*I swallow hard. Katniss Everdeen, I say*» [28, с. 20]. Дієслова у таких невеликих речення вжиті у Present Simple, що знов змушує читачів зануритись у події роману, відчутти, ніби все відбувається прямо зараз. Окрім лаконічних граматичних конструкцій у тексті присутні великі за розміром речення, що передають концепт «бунтарства»: «... *since I stepped up to take Prim's place, and now it seems I have become someone precious. At first one, then another, then almost every member of the crowd touches the three middle fingers of their left hand to their lips and holds it out to me*» [28, с. 21]. У подібному прикладі наявні дієслова у різних часових співвіднесеннях: спочатку у Past Simple, показуючи швидко зміну подій, тобто в один момент на сцені стояла Прим, а зараз вже — Кітніс. Проте основними часовими лініями тут є Present Simple та Present Perfect. Так як попередні дії дівчини вплинули на суспільну думку, то ми маємо дієслово у Present Perfect «*have become*», що показує результат, а вже потім у теперішньому часі бачимо, що «*every member of the crowd touches the three middle fingers of their left hand to their lips and holds it out to me*». Отже, подібний жест для мешканців усіх дистриктів є знаком непокори, бунтарства та неприйняття «Голодних Ігор». Люди мовчки виказують свою повагу та співучасть дівчинці з шахтарського району.

На арені «Голодних ігор» головна героїня отримує досвід виживання зміцнює силу волі. Окрім концепту «бунтарства», через лексичну одиницю «*hope*» ще можна виявити концепт «надії». У атрибутивній сполучуваності «надія» розглядається як: 1) остання (*last hope*); 2) єдина (*only hope*); 3) краща (*best hope*). Відчуття почуття надії в умовах безнадійності, що несе експресивний потенціал висловлювання,

посилюється авторкою за допомогою свідомого вживання прикметників «last» та «only», наприклад: «*Perhaps the girl doesn't even remember me. But I know she does. You do not forget the face of the person who was your last hope*» [27, с. 61]. «*My only hope is to make it back to Rue's copse and conceal myself in greenery*» [27, с. 150]. Таким чином, у суворих умовах «Голодних Ігор» учасники повинні сподіватися не тільки на свої власні сили, але також на підтримку спонсорів та допомогу з боку близьких людей. Як правило, саме ці люди опиняються останньою й єдиною надією трибутів. Так, з подібним змістом вживається лексема «only» в поєднанні з дієсловом «hope», але вже у формі частки, наприклад: «*I can only hope I've traveled far and fast enough to be out of range*» [27, с. 162]. «*I only hope he's still up for the job*» [28, с. 26]. Таким чином, словосполучення, які репрезентують концепт «надія» також пов'язані з концептом «бунтарства». Саме через надію Кітніс робить те, на що інші не наважуються. Бунтарство та надія поєднуються із сум'яттям, занепокоєнням, в наведених вище прикладах. Зі схожим значенням концепт «надія» hope висловлює згасання надії з плином часу, наприклад: «*The more time that passes, the less hopeful I am that this is an injury that will heal*» [27, с. 154]. На противагу згасає, останнім і єдиним надіям, концептуальну репрезентацію знаходять словосполучення, що розкривають наступні значення:

1. Очікування події, яка виявиться більш сприятливою, ніж та, про яку мріє та думає герой, наприклад: «*The boots, worn over skin-tight socks, are better than I could have hoped for*» [27, с. 100]. «*Her face lights up. I can tell this is more than she dared hope for*» [27, с. 139].

2. Словосполучення «best hope», «very hopeful» є антонімічними по відношенню до словосполученням last hope і only hope, наприклад: «*Why not? It's true. My best hope is to not disgrace myself and ...*» *He hesitates.* «*Why not? It's true*» [27, с. 97]. «*Hopeful. Very hopeful indeed*», says *Plutarch*» [29, с. 60].

3. Події, які ініціюють зміцнення бунтарства та підтримку в недалекому майбутньому, наприклад: «*But the words are easy and soothing, promising tomorrow will be more hopeful than this awful piece of time we call today*» [27, с. 158]. «*I keep hoping that as time passes we'll regain the ease between us, but part of me knows it's futile*» [28, с. 7].

4. Віра в реалізацію обставин, при яких заперечується втрата надії та беззаперечності успіху у повстаннях, наприклад: «*I had just turned away from Peeta Mellark's bruised face when I saw the dandelion and I knew hope was not lost*» [27, с. 37].

Однак безпосередньо на арені «Голодних Ігор» трибутам вже не доводиться сподіватися на стилістів, оскільки, все, що вони могли зробити для своїх підлеглих, вони зробили під час церемонії відкриття. Тепер можна помітити, що сподіватися доводиться лише на наставників, в чіїх силах переконати спонсорів у допомозі конкретним учасникам змагань і заручитися їхньою підтримкою: «*As soon as they leave here, they'll be at the Games Head quarters, hopefully madly signing up our sponsors, working out a strategy on how and when to deliver the gifts to us*» [27, с. 95]. У цьому випадку авторка застосовує граматичну конструкцію умови, щоб показати непросте ставлення до гравців. Також прислівник «*hopefully*» виражає вже не просто надію, а відчайдушну потребу у захисті людей, коли змагання тільки будуть починатися. Тобто, з'являється додатковий смисловий відтінок.

Вербалізація концепту надії виявляється на такому прикладі: Кітніс сподівається на рятівний дощ, але вона ще не знає, що всім, що відбувається на арені, керують з Капітолія; навіть такими природними явищами, як дощ, сніг, ураган, цунамі і лісова пожежа: «*Hope for rain. There's not a cloud in the sky*» [27, с. 115]. У наступних прикладах дівчина має надію на допомогу спонсорів, крім того й на великодушність організаторів «Голодних Ігор», на те, що їй буде посланий рятівний парашут з водою, якої так не вистачає на арені. Але спонсори не

поспішають з допомогою, оскільки, чим безнадійніша ситуація, в якій опинився трибут, тим буде гостріше сюжет «Голодних Ігор»: «*Isayin a voice as loud as I dare. «Water». I wait, **hopefully**, for a parachute to descend from the sky* [27, с. 115]. Монолог дівчини продовжується у неї в думках, сама ж вона промовляє лише слово «water». Знову повторюється вербалізація концепту «бунтарства» та «надії». «*No new casualties. Still, Peeta and I have given the audience a fairly interesting day. **Hopefully**, the Gamemakers will allow us a peaceful night*» [27, с. 176]. Таким чином, головна героїня до останнього сподівається на допомогу.

Наступний бунтівний вчинок Кітніс — це вихід усіх трибутів. Її стиліст бажає, щоб про неї говорили. Тож їй дарують вогонь: «*the girl on fire*». Таким чином, концепт бунтарства прямо пов'язаний із прізвищем, яке отримала головна героїня твору: «*What about you, girl on fire?*» [28, с. 139]. Так, автор використовує подібну фразу, повторюючи її декілька разів, впродовж всього роману. Подібна метафора описує характер дівчини та її бунтарський настрій. Ця фраза стає фірмовою для Кітніс, що ще більше підкреслює марнославство Капітолія, бо вони пам'ятають дівчину лише через її незвичайний наряд. Сьюзен Колінс використовує «fire» як неодноразову метафору, щоб наголосити на пафосі Капітолію та та зробити акцент на певних стереотипах краси.

Значення метафори «*girl on fire*» змінюється після виходу Кітніс на арену, оскільки організатор ігор використовує її прізвище, щоб заподіяти їй шкоду: «*The tail end of my jacket catches on fire and I have to stop to rip it from my body and stamp out the flames.... The fireball hits a tree off to my left, engulfing it in flames. To remain still is death. I'm barely on my feet before the third balls hits the ground where I was lying, sending a pillar of fire up behind me*» [27, с. 118]. Таким чином, слово «fire» є точною вербалізацією концепту бунтарства, проте, судячи з цитати, вогонь стає для дівчини пасткою, в яку вона сама ж потрапила, намагаючись провести організаторів смертельних змагань. Також авторка застосовує

однокореневі лексичні одиниці, ставлячи акцент саме на цьому слові: «*fire*», «*fireball*» та близьке за значенням слово «*flames*».

Остання візуальна метафора — троянда, натякає на таємницю та ексклюзивність Капітолію. На відміну від інших метафор, ці квіти зберігають однакову символіку у всьому тексті. Колінс використовує зображення таким чином, щоб показати, що хоча Кітніс та її співгромадяни починають повставати проти уряду, вони не повністю пробивають урядові бар'єри наприкінці «Голодних ігор». Коли Кітніс та Піт роблять публічне інтерв'ю з Цезарем Флікерманом, він і Піта жартують про запах троянд, який, здається, існує всюди в Капітолії: «*Tell me, do I still smell like roses?*» *he asks Caesar, and then there's a whole run where they take turns sniffing each other that brings down the house*» [27, с. 90]. Таким чином, троянда, як і вогонь є своєрідними антонімами один до одного, так як ця квітка — символ Капітолія, а вогонь — протестантів.

Між іншим, Кітніс і Піт представлені як пара, що теж не вважається звичайним у розпал змагань. «*Rebellion? I have to think about that one a moment. But when I remember the other couples, standing stiffly apart, never touching or acknowledging each other, as if their fellow tribute did not exist, as if the Games had already begun, I know what Haymitch means*» [27, с. 56]. Так ми бачимо, що авторка використовувала великі складні конструкції з умовним способом, який включає у себе такі лексичні одиниці як «*as if*», щоб показати неминучість та марність зусиль, які вкладають головні герої з метою полегшення для себе проходження смертельних змагань.

Таким чином, бути ворогами набагато вигідніше у цьому світі, ніж бути друзями: «*Presenting ourselves not as adversaries but as friends has distinguished us as much as the fiery costumes*» [27, с. 56]. Вони тримаються за руки, щоб продемонструвати єдність їхнього району. Це саме по собі трохи віддає непокірністю допочатка «Голодних Ігор».

До того ж Сьюзен Колінс вдається до використання антонімів у одній синтаксичній конструкції: «*adversaries*» та «*friends*».

Інший акт бунту починається під час підготовки до ігор. Кітніснамагається продемонструвати свої навички стрільби з лука. «*Suddenly I am **furious**, that with my life on the line, they don't even have the decency to pay attention to me. That I'm being upstaged by a dead pig. My heart starts to pound, I can feel my **face burning***» [27, с. 72]. Так, концепт бунтарства вербалізується через таку лексичну одиницю, як: «*furious*». Також авторка застосовує метафору для опису сорому і злості, які вирують у середині дівчини: «*faceburning*».

Кітніс не бажає чекати, коли на неї звернуть увагу, тому вона втручається у дискусії спонсорів, роблячи постріл з лука: «*Without thinking, I **pull** an arrow from my quiver and **send** it straight at the Game makers' table. I **hear** shouts of alarm as people stumble back*» [27, с. 72]. Для цього моменту використовуються повторювальні займенники «*I*», щоб показати послідовність дій та їх швидкість (яка також є символом рішучості головної героїні у цій сцені). Так, дієслова «*pull*», «*send*», «*hear*» ужиті у Present Simple, що також впливає на сприйняття читачем тексту, вказуючи на події, що відбуваються у теперішній час. Отже, цей вчинок продемонстрував її неприязнь до виробників ігор через відсутність уваги до неї. Кітніс також погрожувала їх життю, посилаючи стрілу в їх напрямку, що є проявом непокірності. Хоча світ не міг побачити цього вчинку, виробники ігор побачили це і дали їй вищий бал. Але натомість високий бал дозволяє дівчині отримати більшу підтримку до початку ігор.

Останнім (для першої частини), найважливішим актом повстання з боку головної героїні, є перспектива дозволити як їй, так і Піту пережити «Голодні Ігри»: «*I **spread out** my fingers, and the dark berries **glisten** in the sun. I **give** Peeta's hand one last squeeze as a signal, as a good-bye, and **we begin** counting*» [27, с. 72]. Так, подібна поведінка Кітніс є

однією з найприйнятніших для Панему. Дівчина ніби маніпулює суддями та організаторами змагань, чим рятує своє життя та життя Піта, проте наживає ворогів. Отже, у тексті знов використовуються повторювальний займенник першої особи однини «*I*». Також використання дієслів у теперішньому часі, щоб показати швидкий та послідовний розвиток подій «*spread out*», «*glisten*», «*give*», «*begin*».

Далі автор оперує односкладними простими речення для розкриття напруженості моменту: «*One. Maybe I'm wrong. Two. Maybe they don't care if we both die. Three! It's too late to change my mind. I lift my hand to my mouth, taking one last look at the world...*» [27, с. 72]. Так, персонажі вимовляють числівники по черзі, інші речення — їх думки, що віддзеркалюють справжні переживання та жертвність трибутів на Арені ігор.

У третій частині роману можна чітко бачити повстання, яке здійснило пригноблене суспільство проти гнобителів, тобто капітолійців. Чесний народ потрапив у Панем, щоб боротися й намагався припинити свій голод за рахунок справедливості. Вони зробили пропаганду для показу в столиці, щоб підштовхнути населення до ще більшого бунту: «*People of Panem, we fight, we dare, we end our hunger for justice!*» [29, с. 39]. У подібному невеликому за розміром реченні є багато таємного змісту. По-перше, «*end our hunger for justice*» — метафора, яка досить влучно вербалізує концепт бунтарства, та відсилається до самої назви роману «*The Hunger Games*». По-друге, авторка знову використовує повторювальні особові займенники множини «*we*», що привертає увагу та говорить про те, народ об'єднався, що протистояти тоталітарному режиму.

До того ж дещо символічним є вибір головної героїні стосовно квітів. Коли маленька Рутт була вбита на полі бою, Кітніс рушає у ліс, щоб знайти яскраві польові квіти: «*A few steps into the woods grows a bank of **wildflowers**. Perhaps they are really weeds of some sort, but they*

have blossoms in beautiful shades of violet and yellow and white» [27, с. 154]. Так, за допомогою епітетів «*violet*», «*yellow*», «*white*» авторка показує, що навіть серед темряви та безліч смертей можна знайти щось хороше. Отже, Кітніс знаходить польові рослини, які, можна сказати, також є вербалізацією концепту «бунтарства». «*Wildflowers*» вирости у відносній свободі, таким чином, дівчина шанує пам'ять загиблої з одинадцятого дистрикту.

Наступний приклад — пташки-пересмішниці: «*The birds fall silent. Somewhere, a **mockingjay** gives the warning whistle that precedes the hovercraft*» [27, с. 160]. Так само, як і лексична одиниця «*fire*», «*mockingjay*» відіграє велику роль у становленні концепту «бунтарства» Кітніс. Пташки замовкають у лісі, що є знаком про наближення якоїсь катастрофи. У другій та третій частинах «Голодних Ігор» символ пташки-пересмішниці стає ще більш значущим серед повстанців. Кітніс буквально є новим представником свободи та амбасадором бунтарства. Тому невеликі натяки на «*mockingjay*» у першій частині дають зрозуміти, що у майбутньому дівчина доб'ється своєї мети.

Так, протестанти використовували головну героїню як символ повстання. Через те, що дівчина з самого початку стала символом бунтарства та повстання, вона тепер може керувати народом, бути їх провідником, проте самій Кітніс це також не потрібно: «*The symbol of the revolution. **The Mockingjay***» [29, с. 14]. Тепер можна побачити, що дівчину вважають пташко-пересмішницею, автор використовує порівняння, щоб показати, що символ — це Кітніс.

Вербалізація контрасту за допомогою метафори простежується у такій цитаті: «*Katniss Everdeen, **the girl who was on fire**, you have provided a spark that, left unattended, may grow to an **inferno** that destroys Panem*» [29, с. 13]. У цьому реченні є багато контрастів щодо попередніх прикладів про «*the girl on fire*». Якщо спочатку шла мова про «*fire*» як концепт «бунтарства», то тепер, коли минув час, дівчина буквально була

зачеплена вогнем. Тобто Сьюзен Коллінс показує еволюцію вербалізації бунтарства, даючи нам зрозуміти, що «Голодні Ігри» скінчилися, що це вже не шоу, а реальне життя, і «*fire*» не є прикрасою для Кітніс, тепер — це її рани.

Вирази, подібні до: «*a spark*», «*inferno*», мають на меті звернути нашу увагу до станів вогню, в який він переріс. Тобто, спочатку була іскра, потім вогонь, а потім пекельне полум'я зруйнувало Панем. Таким чином, окрім використання вже відомих лексичних одиниць, авторка знов вдалася до впровадження у речення Present Perfect «*have provided*», вказуючи на те, що події, які відбулися у минулому дали результат на теперішній стан Капітолія.

Крім цього текст роману насичений риторичними запитаннями та внутрішніми монологами: «*What am I going to do? Is there any point in doing anything at all? My mother, my sister, and Gale's family are finally safe*» [29, с. 15]. Кітніс знаходиться у тяжкому положенні після других «Голодних Ігор», вона втратила усе, проте її все ще хвилює доля інших людей, хоча вона втомилася від війни.

Між іншим, поняття «*fire*» до третьої частини дещо змінилося, проте зі словом «*rose*» ніяких змін не відбулося. Головна героїня все так само не полюбляє запах цих квітів, але тепер вони накликають на неї жах: «*He left me a rose! I want to scream, but it's not information I'm sure I should share with someone like Plutarch looking on*» [29, с. 16] Сьюзен Коллінс уживає у тексті повторювальні займенники третьої особи однини «*It*», замість слова «*rose*», намагаючись передати відразу дівчини до цієї квітки та президента Сноу, з яким у неї асоціюється аромат троянди. «*Positioned on my dresser, that white-as-snow rose is a personal message to me. It speaks of unfinished business. It whispers, I can find you. I can reach you. Perhaps I am watching you now*» [29, с. 17]. Порівняння «біла троянда як сніг» застосовується також, щоб передати холод та байдужість президента Капітолію до Кітніс та інших бунтівників.

Повторювання граматичних конструкцій з однаковим початком «*I can...*» додає напруженості ситуації, яку потрапила дівчина.

Отже, концепт «бунтарства» грає головну сюжетно-відтворюючу роль у антиутопічних творах, тому роман «Голодні Ігри» не є виключенням. Такий концепт частіше репрезентуються через різні лексичні одиниці протягом усього твору, а також за допомогою влучних та невеликих граматичних конструкцій, задля передачі настрою персонажів та кращого розуміння їхньої поведінки. Окрім того, найчастіше речення уживаються у таких часах: Present Simple, Present Perfect та Past Simple. Для концепту бунтарства характерні слова-символи: «fire», «rose», «mockingjay», «spark», «flame», «wildflowers» «rebellion» тощо.

2.3 Домінантні лінгвостилістичні засоби вираження бунтарського образу на прикладі роману С. Коллінс «Голодні Ігри».

Лінгвостилістика має три основних рівня: фонетичний, граматичний та лексичний. Так, лексична стилістика вивчає співвідносні лексичні засоби мови, даючи оцінку використанню слова в конкретній мовній ситуації.

Перш за все, лексичні особливості твору були проаналізовані на прикладах метафор, полісемантичних слів та фразеологізмів у романі. Так, прокинувшись після невдалих других «Голодних Ігор», Кітніс все ще думає про вогонь, який захопив її на останніх хвилинах змагань: «*Burning. Still burning*» [29, с. 13]. Повторення однієї тієї ж самої лексичної одиниці змушує читача думати, що головна героїня все ще не забула того, що з нею сталося. Взагалі, Сьюзен Коллінс досить часто використовую повтори, щоб привернути увагу саме до тих почуттів, які переживає персонаж у даний момент.

Для більшості трибутів «Голодні ігри» є жорстокою битвою за життя. Але для деяких з них — це час демонстрації сили й умінь

вбивати. Їх з самого раннього років виховують професійними вбивцями, і тих, хто встане на їх шляху, чекає страшна смерть.

Головна героїня сподівається, їй не доведеться вбивати, і що хтось інший зробить це за неї, оскільки вона розуміє, що з двадцяти чотирьох учасників в живих залишиться тільки один, наприклад: «*I don't really think that, even if she heard my voice, she'd do anything **but hope someone else would kill me***» [27, с. 166]. Окрім того дієслово «to kill» має декілька смислових відтінків. У першому прикладі дівчина роздумує над власною смертю, сподіваючись, що хтось вб'є її, та вона сама не забруднить руки кров'ю. У наступному прикладі, ініціатива «to kill someone» є більш іронічною, так як Піт говорить цю фразу, щоб змусити Кітніс діяти, тому що треба боротися за життя: «*Then let's **hope Cato kills him**, so we do not have to*» [27, с. 197]. Проте, насправді, кожний з них сподівається, що вбивство обійде їх стороною й можна буде просто сховатися: «*Even if they think it's a ruse, I **hope** they'll decide I'm hidden somewhere near it*» [27, с. 168]. Таким чином, одне слово може виступати у різних смислових відтінках, в залежності від контексту.

Значно рідше зустрічаються приклади на позначення вдало досягнутої мети, чи здійснення бажаного, тобто людина сподівається не на обставини, а на необхідну мобілізацію власних здібностей і можливостей, наприклад: «*I can hear cries of «**To the lake! To the lake!**» and know **they hope** to evade the wasps by taking to the water*» [27, с. 129]. Знов відбувається повторення, але у цьому випадку це спонукальна до дій фраза «**To the lake!**», яка навіть не має дієслова у своєму складі, але змушує інших підкоритися та слідувати наказу.

Між іншим, вираз «*in hopes*» може мати дещо інший смисловий відтінок, на кшталт «сподіваючись» щось зробити або знайти, а не сподіватися на щось: «*I'm genuinely thinking of trying to re-create Foxface's trip up to the pyramid **in hopes** of finding a new means of destruction when my eyes light on the burlap bag of apples*» [27, с. 149]. Так,

схожий зміст несуть лексичні одиниці та фрази, що позначають надію на нейтралізацію несприятливих подій і емоцій, наприклад: «*About halfway through my glass of wine, my head starts feeling foggy, so I changed to water instead. I do not like the feeling and hope it wears off soon*» [27, с. 55]. Спробувавши заглушити страх перед церемонією відкриття алкоголем, Кітніс відмовилася від цієї ідеї, оскільки їй стало ще гірше. Відчуваючи презирство до організаторів «Голодних Ігор», а також до всього Капітолію, головна героїня не бажає, щоб її хвилювання було помічено, оскільки це може бути розцінено як слабкість, (тут також присутній концепт «бунтарства» та неприйняття дійсності), наприклад: «*I hope they can not hear the pounding of my heart*» [27, с. 123].

Хитрість, підступність організаторів змагань на виживання часом вводить героїв в оману, породжуючи в них сумніви. У зв'язку з цим надія репрезентується за допомогою питальних пропозицій, висловлюючи сумнів в успішному результаті, в неясності ситуації, що склалася, в неможливості однозначного віднесення тих чи інших обставин до сприятливих або негативних умов, наприклад: «*Leave him in the bag and hope the excessive heat breaks the fever? Take him out and hope the night air cools him off?*» [27, с. 176].

Таким чином, з наведеного прикладу стає зрозуміло, що Кітніс не може дозволити собі сподіватися виключно на удачу, оскільки в цей раз мова йде про життя Піта, її напарника, єдину людину, якій вона може довіряти. Кітніс відчуває себе відповідальною за життя свого партнера.

Ознаками надії наділяються й неживі предмети, що вказують на деяку символічність авторської інтерпретації досліджуваного концепту. Предмети (кульбаба, хліб, соснова смола) надихають людину, підштовхують його прагнення до виживання, наприклад: «*To this day, I can never shake the connection between this boy, Peeta Mellark, and the bread that gave me hope, and the dandelion that reminded me that I was not doomed*» [27, с. 26]. Отже, напарник Кітніс, Піт, кілька років тому

врятував дівчину від голодної смерті, кинувши їй трохи хліба (навмисно зіпсованого), тим самим молодий чоловік подарував Кітніс шанс на майбутнє і повернув її до життя. Деякий час по тому хлопець підклав дівчині весняну кульбабу, що є символом відродження, нагадування про те, що, незважаючи на всі втрати, життя триває.

До того ж текст роману насичений символами. Не зважаючи на те, що деякі «бунтарські» символи вже було розглянуто, ми зупинимось на них детальніше. Так, усе своє свідоме життя Кітніс провела в лісі: спочатку вона ходила туди разом зі своїм батьком на полювання, а після його смерті вона стала полювати поодиноці. Ліс був її другом і годувальником її сім'ї, саме в цьому місці вона відчуває себе в безпеці. Запах соснового дерева навіває спогади про будинок, про той час, коли вона хотіла втекти в ліс разом з Гейлом і знайти там свободу. У цьому сенсі в наступному прикладі запах сосни є символом, так як він є відображає свободу і надію на перемогу і звільнення від тоталітарного суспільства: *«For a moment, my eyes are dazzled by the bright sunlight and I'm conscious only of a strong wind with the hopeful smell of pine trees»* [27, с. 101]. Крім того ліс асоціюється з зеленим кольором, а він, як відомо, символізує життя, надію на яку зберігали трибути і за яку боролися на змаганнях.

Аналіз текстового матеріалу дозволив нам виявити приклади фразеологічних особливостей репрезентації досліджуваного концепту. *«For the first time, I feel a flicker of hope rising up in me. Surely, there must be one sponsor willing to take me on! And with a little extra help, some food, the right weapon, why should I count myself out of the Games?»* [27, с. 227]. Фразеологізм *«feel a flicker of hope»* (відчуття мерехтіння надії) означає все ще сподіватися на здійснення чогось. Наступний приклад: *«The more time that passes, the less hopeful I am that this is an injury that will heal»* [27, с. 154]. Цей вираз можна перекласти, як: *«Чим більше часу минає, тим більше безпомічним я стаю, але це потім пройде»*. Тобто час у

персонажів твору грає велику роль, тому їм не слід витратити його на пустощі, треба діяти. «*So Peeta begins pointing it out to me, insisting I acknowledge its progress and sometimes, for just a moment I feel a flicker of hope before the agony of the night engulfs me again*» [27, с. 227]. У цьому випадку знов використовується фраза «*I feel a flicker of hope*» та фразеологізм «*the agony of the night engulfs me again*», що перекладається, як: «агонія ночі знову поглинає мене». Звісно, що слова «*agony...engulfs*» використані у переносному значення. Тобто, насправді це означає, що Кітніс знов сниться кошмар або її турбують спогади зі змагань.

Значну роль в реалізації ідей і позицій автора про добро і зло в художній літературі грають кольори. При зверненні до досліджуваного нами роману Сьюзен Коллінс «Голодні Ігри», написаному в жанрі «фентезі», «антиутопія», було відзначено, що автор вдається до кольористики з метою передачі емоцій, почуттів, настрою персонажів, для характеристики їх мови, опису зовнішності, одягу, інтер'єру, атмосфери твору, а також відображення контрасту між позитивними і негативними явищами в їхньому житті.

Приєм контрастного протиставлення за допомогою кольорів використовується автором роману при описі недоступних представникам бідних дистриктів продуктів харчування, готових страв, шедеврів капітолійської кулінарії, а також хліба: «*I open the parachute and find a small loaf of bread. It's not the fine white Capitol stuff. It's made of dark ration grain*» [27, с. 160]. Звичний для головної героїні роману Кітніс, знайомий практично з дитинства, звичайний «чорний» колір може в певних обставинах виявитися смертельно небезпечним: «*And I'm well concealed in the clump of trees. At least while the sun stays down. Then my black sleeping bag will turn from camouflage to trouble*» [27, с. 109].

Крім загальноприйнятого для людей західної цивілізації протиставлення: «чорний» колір (гнітючий, похмурий) — «білий» колір

(стимулюючий, життєстверджуючий), в досліджуваному творі «зелений» колір і його відтінки в описі природи підкреслюють приреченість і страждання бідних жителів віддалених, зруйнованих дистриктів. Традиційно символізує мир, ніжність, умиротворення, надію, спокій, свіжість, весну, він також використовується для опису речей, явищ, що викликають огиду, неприязнь, відторгнення. Найбільший ефект досягається за допомогою уточнюючих компонентів, наділених додаткової експресивної функцією: «*They bear no trace of the noxious green slime that came from Glimmer's body*» [27, с. 134] (огидна зелена слиз). «*After a minute or so, Rue presses a gloppy green wad of chewed leaves and spit on my knee*» [27, с. 136] (противний зелений клубок). «*The stinger lumps have begun to explode, spewing putrid green liquid around her*» [27, с. 130] (гнила зелена жижа). «*A foul-smelling green liquid oozes from the places where I pulled out the stingers*» [27, с. 130] (смердюча зелена рідина). «*Within minutes of pressing the handful of chewed-up green stuff into the wound, pus begins running down the side of his leg*» [27, с. 172] (пожована зелена кашка).

За структурою найменування уточнення кольорової характеристики в досліджуваному тексті здійснюється наступним чином:

- за допомогою простих прикметників на позначення кольору: *red, black, white*;
- за допомогою моделі «кольору ...» (the color of ...): «*the color of honey*» (кольору меду / медового кольору) [27, с. 47];
- за допомогою моделі «відтінку...» (In shade of...): «*... but they have blossoms in beautiful shades of violet and yellow and white*» (фіолетового, жовтого і білого відтінку) [27, с. 159];
- за допомогою інтенсифікаторів (модифікаторів): *dark* (темно-), *light* (світло), *bright* (яскраво);

- за допомогою конструкції «іменник плюс прикметник», атрибутивних ланцюжків, утворених шляхом метафоричного порівняння з іншим предметом: «*The president, a small, thin man with **paper-white** hair, gives the official welcome from a balcony above us*» (білий як папір) [27, с. 51], «... *her scary white grin, pinkish hair, and **spring green** suit*» (світло-зелений) [27, с. 16];
- за допомогою афіксації (морфологічних дериватів, основа яких складається з кореня і одного або декількох афіксів): «*Then I'm deluged in **lemony** foam...*» [27, с. 62]; (лимонний), «*I can tell from his panting, the sweat pouring off his **purplish** face*» (пурпурний / багряний) [27, с. 221];
- за допомогою складних прикметників з другим компонентом, які мають суфікс -ed: «*I can now see are clothed in a skintight, **flesh-colored** mesh*» (тілесного кольору) [27, с. 225];
- за допомогою процесу утворення прикметників, що називається «складання коренів»: «*It shatters on the floor, sending the **bloodred** liquid running toward the back of the train*» [27, с. 41], (криваво-червоний), «*The tributes from District 1 ride out in a chariot pulled by **snow-white** horses*» (білий) [27, с. 50];
- за допомогою складених (неоднослівних) прикметників: «*I'm trapped in the glare of his strange **golden brown** eyes*» [27, с. 193]; (золотисто-карі очі), «*And here and there, the **black-and-white** flash of a mockingjay wing in the branches high over my head*» [34, с. 145] (чорно-біле крило) тощо.

Отже, структурна своєрідність кольорів (однокомпонентні, двокомпонентні, багатоконпонентні), склад (прикметники, є продуктивними лексичними засобами вербалізації кольору; моделі з підсилювальними частками; найменування кольору, утворені на основі метафоричного порівняння з об'єктами навколишнього світу тощо), їх функції (безпосереднє іменування кольору, описова, диференціальна,

експресивна) знайшли своє відображення в досліджуваному романі Сьюзен Коллінс.

Таким чином, у проаналізованих прикладах використання епітетів емоційно-оцінної забарвлення виявляється в досить вузькому напрямку. На лексичному рівні модальність тексту реалізується за допомогою контекстуальної організації лексичних одиниць, надаючи розповіді строго певну емоційну характеристику. Життя в екстремальних і невизначених умовах боротьби за виживання викликає в героях такі почуття, як віра в удачу, мотивація до досягнення певної мети, непокірність та дух бунтарства, тобто створює поштовхи мобілізацію сил і можливостей уникнути трагічних подій.

Щодо граматичної стилістики, то вона поділяється на декілька підрозділів:

Морфологічна стилістика оперує різними стилістичними можливостями граматичних категорій, що стосуються тих чи інших частин мови. Таким чином, розглядаються, наприклад, стилістичні можливості категорії числа, протиставлень в системі займенників, іменний і дієслівний стилі мови, зв'язку художнього та граматичного часу тощо.

У свою чергу, синтаксична стилістика досліджує вживання риторичних фігур, особливості синтаксичної побудови речень, експресивні можливості порядку слів, типів висловлювань, типів синтаксичного зв'язку. Особлива увага приділяється структурі та властивостям абзацу, формам передачі мови оповідача та персонажів. Таким чином, стосовно синтаксичних та морфологічних особливостей, у романі часто використовуються дієслівні форми теперішнього часу, наприклад, коли Кітніс знервована й її голова повна думок, автор намагається передати цей «непостійний» стан через побудову речень: «*I bite my lip and stalk back to my room, making sure Peeta can hear the door slam. I sit on the bed, hating Haymitch, hating Peeta, hating myself for*

mentioning that day long ago in the rain» [27, с. 66]. Окрім того, у другій частині речень використовується повторення однакової лексичної одиниці «*hating*» у формі відокремленого дієприслівникового означення.

Нерідко у тексті можна побачити повторювальні вигуки, що вказують на сильну емоційну експресію: «*Now I've done it! Now I've ruined everything!*» [27, с. 73]. Також у домінує дієслівна форма Present Simple: «*I've done*» та «*I've ruined*». Інший приклад: «*And I've missed it! I've missed my chance!*» [27, с. 103]. Так, автор знов використовує емоційні вигуки та теперішній доконаний час.

У романі «Голодні Ігри» зустрічаються повторювання дієслова «*can*» та ряд невеликих граматичних конструкцій з ним: «*I can't walk, but can I crawl? I move forward tentatively. Yes, if I go very slowly, I can crawl*» [27, с. 150]. Так, у тексті присутні дієслова теперішнього часу, для вираження швидкої послідовної дії події. Також, можна сказати, що автор звертається до використання таких дієслів, щоб показати швидкоплинність думок головної героїні та її переживання: «*go*», «*move*». Досить часто вживаються повторювальний займенник першої особи однини «*I*».

Між іншим, риторичні запитання займають невелике місце серед граматичних стилістичних засобів вираження психічного стану персонажів: «*What will they do to me now? Arrest me? Execute me? Cut my tongue and turn me into an Avox so I can wait on the future tributes of Panem? What was I thinking, shooting at the Gamemakers?»* [27, с. 73]. Таким чином, Кітніс у сумліннях щодо «Голодних Ігор», вона не знає, що з нею буде далі, чи є якісь правила, за якими можна грати у цих змаганнях та як розправитися з розпорядниками шоу.

Окрім використання дієслів у Present Perfect та Present Simple, у романі можна зустріти дієслова у формі минулого подовженого часу: «*I was hurrying back home, lugging my burlap sacks when I came across a dead rabbit. It was hanging by its neck in a thin wire a foot above my head*»

[27, с. 77]. Також у реченні наявне слово «*lugging*» у формі відокремленого дієприслівникового означення, що допомагає зв'язати декілька частин складного речення.

Односкладні іменні речення, що досить часто з'являються на початку нових глав, точно характеризують емоційний стан головної героїні твору: «*The bow. The arrows*» [27, с. 130]. «*Betrayal*». Проте далі автор починає описувати відчуття через які вона відчуває зраду: «*That's the first thing I feel, which is ludicrous. For there to be betrayal, there would have had to been trust first*» [27, с. 80]. Отже, емоційний стан персонажа часто передається парцельованими реченнями, задля влучного опису почуттів та створення потрібної атмосфери. Інший приклад: «*Sixty seconds. That's how long we're required to stand on our metal circles before the sound of a gong releases us*» [27, с. 102]. Ми знову бачимо початок нової глави й коротке речення, яке характеризує та ніби попереджує читачів про те, що наступна частина тексту буде напружена.

Так, часто зустрічаються такі граматичні конструкції: «*No water. How hard would it have been for them to fill up the bottle?*» [27, с. 106]. У другій частині другого речення ми бачимо використання допустової конструкції, яка виражає більш іронічну неможливість зробити щось, у цьому випадку — наповнити пляшку водою.

Таким чином, у тексті окрім використання в основному іменників, дієслів, прикметників тощо, можна знайти числівники: «*Snap! The sound of a breaking branch wakes me. How long have I been asleep? Four hours? Five?*» [27, с. 108]. Питання якими задається головна героїня є більш риторичними, ніж реально такими, на які можна б було дати відповідь. Вона прокидається й не розуміє скільки пройшло часу. Тому її хаотичне усвідомлення реальності після сну змушує дівчину задаватися такими питаннями: «*Four hours? Five?*».

У екстремальні моменти у романі зустрічаються короткі «гучні» вигуки, наприклад, коли Піт та Кітніс заснули у лісі, проте на них чекала

небезпека, хлопець прокинувся та почав кричати: « *«Get up! Get up!» I rise, but he's still pushing at me. What? What is going on? He shoves me away from him hard. «Run!» he screams. «Run!»»* [27, с. 131]. Усі граматичні конструкції вжито у теперішньому часі, а повторювальні лексичні одиниці спонукають до дій: *«Run!» he screams. «Run!»*. Інший приклад: *«Do my neck! Do my cheek!»* [27, с. 136].

Окрім риторичних запитань, автор роману оперує розділовим типом питань, наприклад: *«You're new, aren't you? I don't think I've seen you before», I say. Most of the stylists are familiar, constants in the ever-changing pool of tributes. Some have been around my whole life. Yes, this is my first year in the Games, says Cinna»* [27, с. 47]. В даному випадку Кітніс додає *«aren't you»* до свого оригінального висловлювання *«you're new»* зі знаком питання у кінці. Отже, цей вислів лінгвістично класифікується як розділове питання, оскільки головна героїня навмисно так склала речення, щоб упевнитися у тому, що вона сама й сказала. Що стосується змісту розділового питання, то Кітніс насправді намагалася переконатися, що її думки про те, що Цина є новим стилістом вірні. До того ж дівчина далі говорить: *«I don't think I've seen you before»*, щоб підтвердити своє питання.

Підсилювачі або інтенсифікатори висловлювань є одним з способів авторки підкреслити варіативні точки зору, у нашому випадку, мовлення персонажів. Залежно від контексту, вони виражають різні значення. Один із прикладів є текстовий фрагмент, в якому описується як Гейл і Кітніс говорять про різні ідеї щодо «Голодних ігор»: *«They don't always have bows,» I say, thinking of the year there were only horrible spiked maces that the tributes had to bludge on one another to death with. «Then make one,» says Gale. «Even a weak bow is better than no bow at all.» I have tried copying my father's bows with poor results. It's not that easy. Even he had to scrap his own work sometimes. «I don't even know if there'll be wood,» I say. Another year, they tossed everybody into a*

landscape of nothing but boulders and sand and scruffy bushes. I particularly hated that year. Many contestants were bitten by venomous snakes or went insane from thirst» [27, с. 131]. Отже, слово «*even*» є одним із прикладів використання підсилювачів. Інтенсифікатори використовуються для зміцнення та підкреслення існування іншої думки. «*Even*» у цих граматичних конструкціях говорить про дещо інакші міркування головної героїні. Насправді, вона не погоджується з висловом співрозмовника. На відміну від нього, дівчина вважала, що Ареною в «Голодних Іграх» буде не ліс. Тому вона підсилила свою точку зору, додавши лексичну одиницю «*even*».

Сьюзен Коллінс використовує образну мову у своєму романі «Голодні ігри». Образна мова — це письмо або мова, які не повинні сприйматися буквально. Ці «фігури мови» включають порівняння, метафори, персоніфікація та гіпербола. Вони додають інтересу та кольору та роблять мову більш захоплюючою і цікавою.

Наприклад, у романі можна помітити порівняння двох або більше речей чи персонажів за допомогою слів «*like*» та «*as*»: «*She's wrapped her skinny arms around me like a vice*» [27, с. 20]. У цьому реченні худі руки дівчини, якими вона обіймає Кітніс порівнюються з лещатами. «*I noticed the plants growing around me. Tall with leaves like arrowheads*» [27, с. 38]. Так, листя порівнюється з накінечниками стріл. «*The Capitol twinkles like a vast field of fireflies*» [27, с. 57]. На такому прикладі можна помітити порівняння мерехтіння з мерехтінням світлячків. «*Prim's face is as fresh as a raindrop, as lovely as the primrose for which she was named*» [27, с. 7]. У цій граматичній конструкції ми бачимо два порівняння за допомогою слова «*as*». » [27, с. 8]. «*My legs, arms, torso, underarms, and parts of my eyebrows have been stripped of the Muff, leaving me like a plucked bird, ready for roasting*» [27, с. 45]. Людина порівнюється з обципаною птицею, яку збираються приготувати. Порівняння відбувається за допомогою слова «*like*». «*But that's a dark*

and creaky thing that moves like a snail and smells of sour milk» [27, с. 45]. Щось порівнюється з повільним равликом та має запах прокислого молока.

Так, часом буває, що порівняння не є прямим, тобто порівняння досягається без допомоги «like» та «as», наприклад: «*You know your mentor is your lifeline to the world in these Games»* [27, с. 35]. Фраза «*mentor is your lifeline*» розуміється як: «наставник — рятувальний круг», таким чином ментор є для учасників смертельних змагань останньою надією для порятунку на Арені.

«*The woods became our savior, and each day I went a bit farther into its arms»* [27, с. 38]. На цьому прикладі можна помітити, що ліс порівнюється з рятувальником. У лісі головні герої могли полювати та знаходити собі їжу, а потім продавати її на ринку, заробляючи на життя. Також зарості лісу порівнюються з руками. «*The walls of this elevator are made of crystal so that you can watch people on the ground floor shrink to ants as you shoot up into the air»* [27, с. 53]. У цьому реченні люди порівнюються зі стиснутими мурахами. Тобто, коли ліфт від'їжджає, то з висоти всі стають крихітними.

Проте іноді трапляються метафори та фразеологізми з цими ж словами, наприклад: «*The community home would crush her like a bug»* [27, с. 20]. Дослівно «*crush her like a bug*» — розчавити як комаху. Наступний приклад: «*So I learned to hold my tongue and to turn my features into an indifferent mask so that no one could ever read my thoughts»* [27, с. 9]. Першу виділену фразу можна перекласти як «я навчилася тримати язик за зубами». Тобто, не буквально тримати язика, а мовчати у потрібний момент. Другу фразу можна зрозуміти як «надягнути на себе маску», тобто сховати щось від інших. Та третя фраза співзвучна з аналогічною фразою в українській мові: «ніхто не зможе прочитати мої думки», це можна зрозуміти так: «ніхто не здогадається, про що я думаю».

Наступний приклад: «*A thicket of berry bushes protects it from unwanted eyes*» [27, с. 9]. Це речення розуміється як: «зарості ягідних кущів захищають його від небажаних очей», тобто не кущ захищає, а саме персонажа не видно за заростями кущів.

Сьюзен Коллінс використовує іронію для вербалізації лицемірства, щоб читач міг пороздумувати про скрутне становище Кітніс та про вихід з ситуації, що склалася з жителями Капітолію: «*But I've done my best with what I had to work with. How Katniss sacrificed herself for her sister. How you've both successfully struggled to overcome the barbarism of your district*» [27, с. 53]. Також у цій цитаті автор використовує дієслівні форми у Past Simple та Present Perfect: «*I've done*», «*you've struggled*», щоб показати, що дії минулого мали великий вплив на теперішній час.

Інший вид метафори — персоніфікація (нелюдські речі чи ідеї набувають якості людини або якоїсь дії) присутній у романі. У наступному прикладі порівнюється шум, або гул з тишею каменя: «*Even so, I always take a moment to listen carefully for the hum that means the fence is live. Right now, it's silent as a stone*» [27, с. 8].

Між іншим, гіпербола, тобто навмисне перебільшення значень якого предмета або явища, є одним з частих засобів авторки для передачі емоційності героїв: «*But the money ran out and we were slowly starving to death*» [27, с. 23]. У цьому прикладі ми бачимо фразу: «*we were slowly starving to death*», яка дослівно перекладається як «ми помирали з голоду». Проте, виходячи з попереднього змісті речення, зрозуміло, що це перебільшення, так як у людей закінчилися гроші й вони не можуть собі щось купити з їжі. Інший подібний приклад: «*That's how I feel now, trying to remember how to breathe, unable to speak, totally stunned as the name bounces around the inside of my skull*» [27, с. 19]. Так як головна героїня знервована, їй важко дихати: «*trying to remember how to breathe*». Фраза «*name bounces around the inside of my skull*» має на увазі те, що,

почувши ім'я сестри, яку обрали у «Голодні Ігри», Кітніс не може викинути цей момент з голови.

Фоностилістика відповідає за звуки, ритм, темп, тон і акцент, темп розмови, ритмо-мелодіку, фоніку при комунікації персонажів твору. Подібні засоби займають важливе місце для аналізу лінгвістичних особливостей твору на фонетичному рівні. Таким чином, у романі наявні такі приклади алітерації: «*A pack of crackers. A pack of dried beef strips. A bottle of iodine. A box of wooden matches. A small coil of wire. A pair of sunglasses*» [27, с. 105]. Окрім того, що у перших невеликих реченнях повторюється фраза «a pack of», далі можна помітити алітерацію, у виділених словах: «**pack**», «**crackers**», «**dried**», «**beef**», «**box**», «**wooden**». Таке явище у мові передає чіткість та різкість висловлювання. Наступний приклад: «*The fireball crashes into the ground at my side, but not before it skids across my right calf*» [27, с. 121]. До того ж у цьому реченні є слова з алітерацією, що повторюють гучний глухий приголосний звук [s]: «*crashes*», «*side*», «*skids*», «*across*». До того ж у тексті роману зустрічаються поєднання декількох тропів. Наприклад, анафора асонанс та алітерація: «*Peeta Mellark! Oh, no, I think. Not him. Because I recognize **this** name, although I have never spoken directly to its owner. **Peeta Mellark***» [27, с. 22]. У даному прикладі можна помітити на початку та на кінці цитати повторення імені та прізвища головного героя. Асонанс простежується у повторюваних голосних звуках [o], а алітерація помітна у шиплячому буквосполученні [th].

Наступний приклад асонансу простежується у такій цитаті: «*I don't even know if there'll be wood,*” I say. Another year, they tossed everybody into a landscape of nothing but boulders and sand and scruffy bushes» [27, с. 30]. Повторення голосного звуку [o] допомагає зробити мову Кітніс більш плавною та не такою різкою, якщо б, наприклад, дівчина вимовляла таку фразу: «*My fingertips make small swirling patterns in the cool, slippery earth. I love mud, I think*» [27, с. 117]. Так, мова

головної героїні наповнюється повторювальними приголосними звуками, такими як: [l], [p], [r]. Окрім того, що парцельовані речення у попередніх підрозділах нашого дослідження були одним з основних вербалізаторів різких змін подій у творі, тепер авторка вдається до алітерації для того, щоб розкрити характер персонажа, навіть, з якогось боку, показати нежіночність та нетиповість непокірливого та бунтарського образу Кітніс. Досить чітко це виділяється у словах з повторювальними приголосними звуками [p], [r]: « *fingertips*» «*swirling*» «*patterns*», « *slippery*». Інший приклад використання алітерації: «*The next day, we were off school. For a while I hung around the edges of the Meadow, but finally I worked up the courage to go under the fence*» [27, с. 37]. Що стосується даної цитати, то авторка оперує більш м'якими повторювальними приголосними звуками: [w], [f]. Так як зміст речень є плавним, одна подія переходить до іншої та не відбувається ніякої екстремальної ситуації, алітерація є способом підкреслити такий «в'ялий» перебіг подій.

Між іншим, звуконаслідування хоч й рідко, але трапляється у тексті твору: «***R-i-i-i-p!*** *I grit my teeth as Venia, a woman with aqua hair and gold tattoos above her eyebrows, yanks a strip of Fabric from my leg tearing out the hair beneath it*» [27, с. 45]. Зривання воскової полоски зі шкіри дівчини віддається характерним звуком, що вербалізується через набір літер «***R-i-i-i-p!***». Подібний приклад можна побачити під час того, як на других «Голодних Іграх» на Арені починається відлік часу. Тоді один з учасників смертельних змагань промовляє: «***Tick, tock***, *I hear behind me. I turn and see Wiress has crawled over. Her eyes are focused on the jungle*» [28, с. 210]. Таким чином, звуконаслідування вербалізується через вимовлення схожих на інші звуки фраз та речень. У останньому випадку чоловік намагався передати основну думку — час закінчується, залишились лічені хвилини.

Отже, текст роману С. Коллінс «Голодні Ігри» було досліджено та проаналізовано на трьох рівнях лінгвостилістики: фонетичному, лексичному, граматичному. На лексичному рівні авторка оперує частими повторами слів та фраз. Нерідко зустрічаються лексичні одиниці, що інтерпретуються у різних смислових відтінках (to be in hope, to kill somebody). Важливе місце у творі посідають символи: такі предмети, як кульбаба, хліб, соснова смола стають для персонажів надією на спасіння й на майбутнє, відображаючи свободу та ймовірну перемогу у війні. До того ж у романі наявні фразеологізми, контрасні протиставлення, вербалізовані кольоровими відтінкам та описами місцевості у творі. Щодо специфіки використання синтаксичних конструкцій у романі, то вона зумовлена відтворенням антиутопічного світу через мовний арсенал героїв твору. Таким чином, для тексту роману характерне використання речень у Present Simple, Present Perfect та Past Simple, Past Continuous. За допомогою синтаксичних конструкцій у подібних часових лініях авторка вербалізує сильні емоційні переживання та події, що випали на долю Кітніс. Крім цього, мова твору насичена парцельованими реченнями, риторичними запитаннями та інтенсифікаторами. На фонетичному рівні авторка вдається до використання алітерації, асонансу та звуконаслідування.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження ми розглянули специфіку лінгвостилістичних засобів, виражених у бунтарському образі головної героїні антиутопічного роману С. Коллінс «Голодні Ігри».

Оскільки у нашій роботі поняття концепту бунтарства розглядалося з точки зору лінгвістичного аспекту, текст твору було проаналізовано на трьох стилістичних рівнях. На лексичному рівні у стресових ситуаціях, у яких опинялася головна героїня твору, авторка застосовує часте повторення слів та фраз. Крім того, нерідко зустрічаються полісемантичні лексичні одиниці, використання яких зумовлено варіативним контекстом та підтекстом тієї чи іншої ситуації. На даному рівні досить частим явищем є застосування фразеологізмів, контрастних протиставлень, вербалізованих кольоровими відтінкам та описами місцевості у творі.

Специфіка використання синтаксичних конструкцій у романі простежується через відтворення авторкою реалій антиутопічного світу за допомогою мовного арсеналу персонажів. Таким чином, для тексту твору характерне використання речень у Present Simple, Present Perfect та Past Simple, Past Continuous. С. Коллінс вербалізує сильні емоційні переживання та події, що випали на долю головної героїні, спираючись на часові лінії та манеру подачі інформації від імені Кітніс. Так, іноді цілі абзаци можуть передавати емоційний стан дівчини за допомогою внутрішнього монологу, насиченого короткими парцельованими реченнями, риторичними запитаннями та інтенсифікаторами. На фонетичному рівні авторка не часто, але вдається до використання алітерації, асонансу та звуконаслідування.

Проаналізувавши текст роману, ми зрозуміли, що основними лінгвостилістичними особливостями твору є оперування С. Коллінс етнографічними реаліями, що прискорюють оповідь та її сприйняття читачами. Окрім того для надання контрасту життєвим умовам різних

дистриктів уживаються епітети на позначення негативних та позитивних якостей різних предметів побуту. Однією з особливостей роману можна вважати різні підсилювальні частки, що вживаються з кольоровими індексами. Між іншим, своєрідним способом передачі антиутопічної атмосферності роману є використання автором ономастичних реалій, що асоціюються з іменами відомих історичних особистостей.

Однак, вербалізація бунтарського образу головної героїні відбувається за допомогою емоційної експресії, що включають у себе повторювальні вигуки, односкладні та складні речення, які передаються швидко зміну подій та вказують на ситуації, що відбуваються або відбувалися з персонажем. Такий прийом є своєрідним потоком свідомості Кітніс, який характеризується внутрішнім переривистим монологом. Окрім того досить часто авторка вдається до вживання повторювальних особових займенників однини, зосереджуючи увагу на образі головної героїні, так як розповідь у творі ведеться від першої особи. Однією з особливостей стилістичної побудови роману є односкладні іменні речення, що досить часто з'являються на початку нових глав та влучно характеризують емоційну напруженість персонажа. До того ж протягом усієї трилогії, як було зазначено раніше, С. Коллінс оперує риторичними, іноді розділовими запитаннями, показуючи внутрішню боротьбу дівчини, її думки та сумління. З синтаксичного аспекту авторка додає інтенсифікатори для підкреслення існування іншої думки, незалежної та не прив'язаної лише до головної героїні. На фонетичному рівні було досліджено рідке використання вербалізації звуканслідувальних конструкцій. Для передачі бунтарського настрою дівчини С. Коллінс вдалася до вживання алітерації у фразях, що репрезентують сильні емоції персонажа, у більшості випадків – негативні. Та, навпаки, щоб показати нешвидкоплинність, зосередженість й спокій був використаний асонанс у деяких синтаксичних конструкціях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алефиренко Н. Ф. Язык, познание и культура: Когнитивно–семиологическая синергетика слова. / Н. Ф. Алефиренко. – Волгоград: Перемена., 2006. — 703 с.
2. Арутюнова Н. Д. Фактор адресата. Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. / Н. Д. Арутюнова. — М.: Наука, 1981. – 356 с.
3. Беззубикова М. В. Дискурсивная образность слова (на материале рассказов и повестей русских писателей XX века / М. В. Беззубикова. — Астрахань: Астраханский государственный университет, Российская федерация., 2010.
4. Безчотникова С. В. Русская литературная антиутопия пределы XX-XXI веков: динамика развития, векторы модификаций, типология: автореф. дис. д-ра филол. наук / С. В. Безчотникова. Киев, 2008. – 49 с.
5. Белехова, Л.І. (2002). *Словесний поетичний образ в історико – типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії)*. Монографія, Херсон : Айлант.
6. Борисова Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике / Е. Б. Борисова., 2009.
7. Головин Б. Н. Стили языка и речи [Электронный ресурс] / Б. Н. Головин — Режим доступа до ресурсу:
[http://www.unn.ru/pages/vestniki_journals/99990196_West_filol_2001_1\(3\)/8.pdf](http://www.unn.ru/pages/vestniki_journals/99990196_West_filol_2001_1(3)/8.pdf).
8. Грамматическая стилистика. К основаниям морфологической стилистики [Электронный ресурс] — Режим доступа до ресурсу:
https://studopedia.ru/3_2336_grammaticheskaya-stilistika-k-osnovaniyam-morfologicheskoy-stilistiki.html.
9. Гудилина А.С. Способы передачи реалий в переводе произведения С. Коллинз «Голодные игры» // Студенческая наука XXI века : материалы

- IX Междунар. студенч. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 23 апр. 2016 г.).
Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. С. 32.
10. Гущина Д. Р. Художественный стиль: понятие, черты и примеры [Электронный ресурс] / Д. Р. Гущина – Режим доступа до ресурсу: <https://school-of-inspiration.ru/xudozhestvennyj-stil-ponyatie-cherty-i-primery>.
11. Ексмо. Антиутопія [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://eksmo.ru/slovar/antiutopiya/#:~>.
12. Исакова Л. Д. Проявление универсальности в лингвостилистике / Л. Д. Исакова., 2016. 11. Введение в языкознание: учебник для вузов / В. Н. Немченко. — М.: Дрофа, 2008. — 703 с
13. Клименко Т. Н. Типы и текстообразующие функции иронических контекстов: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.02.04 / Т. Н. Клименко. СПб, 2008. — 18 с.
14. Кубрякова, Е. С. (2002). О современном понимании термина «концепт» в лингвистике и культурологии. *Реальность, язык и сознание: межвуз. сб. науч. трудов*. Вып. 2. Москва — Тамбов. 5 – 15.
15. Курьянович А. В. Теоретические вопросы изучения эпистолярия в современной лингвистике [Электронный ресурс] / А. В. Курьянович – Режим доступа до ресурсу: http://koi.tspu.ru/koi_books/kuryanovich3/index.htm
16. Литвин Ф. А. Цитирование в системе образных средств языка. Актуальные проблемы лексикологии и словообразования / Ф. А. Литвин. — Новосибирск.: Наука. Сибирское отделение, 1979. — 55 – 63 с.
17. Литературный образ [Электронный ресурс] — Режим доступа до ресурсу: <https://www.bukinistu.ru/teoriya-literaturyi/literaturnyy-obraz.html>.
18. Лихачев, Д. С. (1997). Концептосфера русского языка. *Русская словесность. Антология*. Москва: изд-во «Academia». 282 –283.

19. Мистрюкова, Е. В. Средства репрезентации концептов «мужественность» и «женственность» в современном английском языке / Е. В. Мистрюкова, — Самара, 2005.
20. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова., 2013. — 874 с.
21. Офіційно-діловий стиль [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://cutt.ly/bgYRvYh>.
22. Пигулевский О. В. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму: научное издание / О. В. Пигулевский. — Ростов н/Д: Фолиант», 2002. — 418 с.
23. Синиченко Т. Е. Системный лингвокультурологический анализ этноактуальной лексики: на примере произведений С. Есенина / Т. Е. Синиченко. — Москва, 2007.
24. Тимофеев Л. И. Теория литературы. Основы науки о литературе / Л. И. Тимофеев., 1948.
25. Тимофеев Л.И. Словарь литературоведческих терминов / Тимофеев Л.И., Тураев С.В.. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
26. Ушаков Д. Н. УшаковТолковый словарь русского языка. / Д. Н. Ушаков. – М.: Альта-Принт, 2005. — 1216 с.
27. Collins S. The Hunger Games — Hardcover. N.Y: Scholastic Press, 2010. — P. 400.
28. Collins S. Catching Fire (The Hunger Games). — New York: Scholastic Press, 2009
29. Collins S. Mockingjay (The Hunger Games). — New York: Scholastic Press, 2010 — P. 300
30. Galperin I. R. English Stylistics / I. R. Galperin. — М.: KD «LIBROCOM», 2013. — P. 336
31. Krust'o G. The artistic image and its historical life / Goranov Krüst'o. – [Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: <https://knigogid.ru/books/14040-hudozhestvennyu-obraz-i-ego->

istoricheskaya-zhizn

32. Kukharenko V. A. A book of practice in stylistics / V. A. Kukharenko. —V.: Nova Knyga, 2000. — P. 160
33. Lakoff R. Language and Women's Place / R. Lakoff. – New York., 1975.
34. Mckee J. P. The Differential Evaluation of Males and Females./ Journal of Pers / J. P. Mckee, A. C. Sheriffs., 1988. — p. 21 – 36.
35. The Oxford dictionary [Электронный ресурс] — Режим доступа до ресурсу: <https://en.oxforddictionaries.com>
36. The Oxford English Dictionary. [Электронный ресурс] — Режим доступа до ресурсу: <https://www.lexico.com/definition/dystopian>