

**Міністерство освіти і науки України  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка**

**Факультет іноземних мов  
Кафедра англійської філології та методики навчання англійської мови**

**Кваліфікаційна робота**

**МОВНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ФЕНТЕЗІЙНОГО СВІТУ В СЕРІЇ  
РОМАНІВ САРІ ДЖ. МААС “A COURT OF THORNS AND ROSES”**

**Спеціальність 035 Філологія  
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),  
перша - англійська  
Освітньо-професійна програма «Англійська мова і література»**

**Здобувача другого (магістерського)  
рівня вищої освіти  
Щіпної Христини Богданівни**

**НАУКОВИЙ КЕРІВНИК:  
кандидат філологічних наук, доцент  
Довбуш Ольга Іллівна**

**РЕЦЕНЗЕНТ:  
кандидат філологічних наук, доцент  
Чумак Галина Василівна**

**Тернопіль – 2025**

## ЗМІСТ

|                                                                                                                  |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВСТУП</b>                                                                                                     | <b>4</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1. МОВА ФЕНТЕЗІЙНОГО ЖАНРУ В СЕРІЇ РОМАНІВ САРИ МААС “A COURT OF THORNS AND ROSES”</b>                 | <b>8</b>  |
| 1.1. Визначення фентезійного жанру та його ключові риси                                                          | 8         |
| 1.2. Поняття серійності у художній літературі: історичний та теоретичний аспект                                  | 15        |
| 1.3. Роль мови у створенні атмосфери та світобудови у фентезійній літературі                                     | 22        |
| <b>РОЗДІЛ 2. ЛІНГВІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СЕРІЇ РОМАНІВ САРИ МААС “A COURT OF THORN AND ROSES”</b>                   |           |
| 2.1. Архаїчні мовні структури: синтаксис, лексика, стилістика                                                    | 25        |
| 2.2. Використання сучасних мовних елементів: діалоги, сленг, фразеологія                                         | 30        |
| 2.3. Баланс між архаїзмами та сучасністю: вплив на читача                                                        | 35        |
| <b>РОЗДІЛ 3. МОВНІ ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ ФЕНТЕЗІЙНОГО СВІТУ СЕРІЇ РОМАНІВ САРИ МААС “A COURT OF THORN AND ROSES”</b> |           |
| 3.1. Лінгвосеміотична модель світобудови Прифії в романі Сарі Маас “ <i>A Court of Thorns and Roses</i> ”        | 43        |
| 3.2. Магічна мова та її функції в межах серії романів                                                            | 51        |
| 3.3. Вербальні клятви та договори як елемент соціального та владного устрою Прифії                               | 57        |
| <b>ВИСНОВКИ</b>                                                                                                  | <b>71</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>                                                                                | <b>74</b> |
| <b>ДОДАТКИ</b>                                                                                                   | <b>77</b> |

## ВСТУП

Фентезійний дискурс як окремий напрям художньої комунікації посідає вагоме місце в сучасному літературознавчому та лінгвістичному просторі. Він не лише відображає міфопоетичні уявлення та культурні архетипи, але й формує нові способи мовного конструювання альтернативних реальностей. Останні десятиліття позначені стрімким зростанням популярності фентезійних всесвітів, що, своєю чергою, сприяє інтенсивному науковому інтересу до стилістичних, семантичних та прагматичних механізмів творення цих світів. Особливої уваги заслуговують твори сучасних англомовних авторів, у яких поєднуються міфологічна традиція, неоміфологізм, архаїчні мовні моделі та елементи сучасного мовлення. Одним з найпомітніших кейсів такого поєднання є серія романів Сари Дж. Маас *“A Court of Thorns and Roses”*.

Наукове осмислення фентезійної мови має міждисциплінарний характер і ґрунтується на напрацюваннях лінгвістичної стилістики (Дж. Ліч, Р. Фаулер, Д. Крістал), когнітивної поетики (П. Стоквелл, М. Тернер), семіотики (У. Еко) та теорії фентезійного жанру (Б. Аттебері, Ф. Мендлесон, М. Озієвіч). У межах української лінгвістики важливими є дослідження М. Кочергана, Л. Мацька, Ф. Бацевича, які пропонують методологічні підходи до аналізу семантики, стилістики та світомоделювальних можливостей мови. Застосування цих теоретичних напрацювань до творів Маас дає змогу простежити, яким чином гібридний мовний код – поєднання архаїзмів, сучасних розмовних конструкцій, символічних назв, магічних формул і ритуальних висловів – бере участь у формуванні цілісного художнього світу Прифії.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю глибше дослідити механізми мовного конструювання фентезійної реальності та з'ясувати, як поєднання різних мовних пластів впливає на жанрову специфіку, структуру художнього простору та рецепцію читача. У сучасному літературознавстві зростає інтерес до аналізу мовної природи магії, семіотики вигаданих світів, а також до ролі читача в інтерпретації стилістично складних текстів. Дослідження роману *“A Court of Thorns and Roses”* у цьому контексті дає змогу описати мовні

механізми, які забезпечують ефект «занурення» в альтернативну реальність, підкреслюють культурну та політичну структуру Дворів і виконують важливу семіотичну й емоційну функцію.

**Метою дослідження** є встановлення особливостей літератури фентезі шляхом аналізу мовних засобів творення фентезійного світу в серії романів Сари Дж. Маас “*A Court of Thorns and Roses*” та з’ясування їх ролі в організації художньої світобудови й читацького сприйняття.

Для досягнення поставленої мети сформульовано такі **завдання**:

1. окреслити теоретичні засади функціонування фентезійного жанру та визначити специфіку його мовних засобів;
2. проаналізувати архаїчні та сучасні мовні структури в романах серії “*A Court of Thorns and Roses*”, зокрема їх синтаксичні, лексичні та стилістичні особливості;
3. визначити роль мовної гібридності у створенні атмосфери та формуванні світобудови Притіану;
4. здійснити лінгвостилістичний аналіз засобів мовної репрезентації Дворів та їх семіотичної функції;
5. дослідити символічну та ритуальну роль магічної мови, включно з клятвами, назвами, формулами й заклинаннями;
6. проаналізувати специфіку сприйняття мовних особливостей твору читачами на основі емпіричного опитування.

**Об’єктом дослідження** є процес організації художнього світу в літературі жанру фентезі.

**Предметом дослідження** є лінгвостилістичні, семіотичні та когнітивні особливості вживання мовних засобів, що забезпечують моделювання світобудови та магічної системи у серії романів Сари Дж. Маас “*A Court of Thorns and Roses*”.

**Методи дослідження** включають: *лінгвостилістичний аналіз* – для вивчення структурних і функціональних характеристик мовних елементів; *компонентний і семантичний аналіз* – для дослідження неологізмів, назв і метафоричних структур; *порівняльний метод* – для опису мовної диференціації

Дворів; *семіотичний аналіз* – для інтерпретації символічних компонентів магічної мови; *елементи когнітивної поетики* – для вивчення впливу мовних конструкцій на сприйняття читача; *емпіричний метод опитування* – для аналізу рецептивного аспекту.

**Наукова новизна роботи** полягає у комплексному аналізі фентезійної мови в серії “*A Court of Thorns and Roses*”, що поєднує лінгвістичний, семіотичний та рецептивний підходи. Здійснено системний аналіз гібридного мовного коду Маас, магічних формул та їхнього функціонування в контексті світобудови й читачького сприйняття.

**Теоретичне значення дослідження** полягає в уточненні моделей мовного конструювання фентезійного світу та у розвитку методів аналізу художнього дискурсу з позицій семіотики, когнітивної поетики та стилістики.

**Практична цінність роботи** полягає в можливості використання результатів у викладанні дисциплін зі стилістики англійської мови, теорії літератури, дискурс-аналізу, наукового аналізу художнього тексту та у створенні навчальних матеріалів на основі фентезійного жанру.

**Апробація дослідження.** Основні положення роботи були представлені у тезах доповіді “Мовна картина світу у фентезі-серії “*A Court of Thorns and Roses*” Сари Дж. Маас” VII Міжнародної науково-практичної конференції «Франкофонія в умовах глобалізації і полікультурності світу» 15-16 травня. 2025 р. (збірник Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2025. С. 27-30), та “Using Sketch Engine in Analysing Emotional Language in “*A Court of Thorns and Roses*” 3-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів та молодих учених «Нові тенденції у перекладознавстві, філології та лінгводидактиці у контексті глобалізаційних процесів»

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

У **вступі** визначено актуальність теми, мету, завдання, об’єкт і предмет дослідження, обґрунтовано наукову новизну та значущість роботи.

**Перший розділ** присвячено теоретичним засадам дослідження фентезійного дискурсу та мовних механізмів світобудови. У ньому уточнено

поняття фентезі як жанру, описано його ключові мовні ознаки (неологізація, інтертекстуальність, міфологічні коди, жанрова стилізація) та окреслено роль мови у формуванні атмосфери й «ефекту занурення». Окремо визначено лінгвістичні підходи, релевантні для аналізу магічної мови, архаїзації та серійності популярної літератури.

У **другому розділі** здійснено лінгвостилістичний аналіз серії романів Сари Дж. Маас “*A Court of Thorns and Roses*” з фокусом на поєднанні архаїчних і сучасних мовних елементів. Розглянуто архаїчні мовні структури (лексика, синтаксис, стилістичні формули) та сучасні компоненти (діалоги, розмовні маркери, фразеологія), а також їхню функцію у створенні жанрової достовірності. Крім того, показано, як мовний баланс між «високим» і «буденним» регістрами впливає на динаміку сюжету та розкриття образів персонажів.

**Третій розділ** присвячено аналізу мовних засобів, що забезпечують цілісність і послідовність фентезійного світу Прифії. У ньому проаналізовано мовні коди Дворів як систему культурних маркерів (символіка, образність, назви, титули) та розкрито функції магічної мови (клятви, договори, ритуальні формули) у межах сюжетної логіки й владної ієрархії.

У **висновках** узагальнено результати дослідження та окреслено перспективи подальших наукових розвідок.

## РОЗДІЛ 1

### МОВА ФЕНТЕЗІЙНОГО ЖАНРУ В СЕРІЇ РОМАНІВ САРИ МААС “A COURT OF THORNS AND ROSES”

#### 1.1. Визначення фентезійного жанру та його ключові риси

Літературний жанр **фентезі** (англ. *fantasy*: ідея, вигадка) – **жанровий різновид фантастики**, в якому використовуються **іраціональні мотиви чарівництва, магії, рицарського епосу**, поєднані з реалістичною нарацією, змальовуються **віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією**.. Він є одним із домінантних у сучасній світовій літературі, приваблюючи читачів своєю здатністю створювати повністю вигадані світи та досліджувати універсальні теми через призму надприродного. Досі існують суперечки щодо того, що може належати до жанру фентезі, а що ні, оскільки не існує чітко сформованих меж та граней. Однак найчастіше фентезі є напрямком прози, яка розповідає про щось неординарне та неймовірне.

Фентезі є одним із провідних жанрів сучасної спекулятивної літератури (*speculative fiction*), що репрезентує складний і багатогранний культурно-літературний феномен. Його фундаментальною ознакою виступає інтеграція ірреального елемента (магії, чуда), який принципово виходить за межі відомих законів об'єктивної реальності, функціонуючи у створеному вторинному світі (*secondary world*) [49,50]. У контексті жанрової класифікації, спекулятивна література є широкою категорією, що об'єднує художні твори, чиї сюжети побудовані на припущеннях (*speculations*) про неможливе чи гіпотетичне, включаючи наукову фантастику, фентезі та горор [49.]. Таким чином, фентезі реалізує естетику неможливого через іраціональні мотиви чарівництва та міфології. На відміну від наукової фантастики, що прагне раціоналізувати неможливе через гіпотетичні технології, або літератури жахів, сфокусованої на емоції страху, фентезі конструює унікальні світи. Як зазначає дослідниця жанру Фара Мендельсон, фентезі – це «нарратив, у якому неможливе вторгається в реальність», причому це вторгнення сприймається як легітимна частина світобудови, а не як аномалія [28, с. 21].

Ключовою умовою функціонування жанру є створення цілісного вигаданого світу. Сам автор терміна, Дж. Р. Р. Толкін, наголошував, що успіх такого світу залежить від його внутрішньої послідовності: «Щоб викликати “вторинну віру” (secondary belief), автор має створити світ, що буде послідовним у собі. Всередині нього закони природи можуть відрізнятися від наших, але вони мають бути постійними й незмінними»<sup>1</sup> [50, с. 45]. Для ідентифікації жанру вирізняють кілька ключових маркерів. По-перше, це магія та надприродне, що виступають не просто як сюжетний інструмент, а як фундаментальна сила. По-друге, це міфологічна основа, оскільки жанр активно послуговується архетипами та символами. По-третє, центральним є героїчний конфлікт, що часто набуває епічних масштабів.

У процесі свого розвитку жанр диференціювався на численні піджанри. Класичним вважається високе фентезі (high fantasy), дія якого розгортається у самостійному вигаданому світі. Основи цього напрямку заклали Дж. Р. Р. Толкін та Урсула К. Ле Гуїн, котра, на думку критика Гарольда Блума, «надала фентезі філософської глибини та моральної складності, яких йому бракувало» [26, с. 112]. Як реакція на моральне протиставлення класичного фентезі виникло темне фентезі (grimdark). Дослідник Адам Робертс визначає його як напрям, що «систематично підриває конвенції епічного квесту, представляючи світи, позбавлені надії, та героїв, чий моральні компаси зламані» [42, с. 78].

У сучасній літературній практиці демонструється подальша гібридизація жанру. Значної популярності набуло романтичне фентезі (romantasy), де романтична дуга персонажів не просто доповнює фентезійний сюжет, а стає його структурним ядром, визначаючи мотивацію та розвиток подій. Паралельно розвивається молодіжне фентезі (young adult fantasy), орієнтоване на підліткову аудиторію. Такі твори, як у всесвіті Гриша Лі Бардуга, зосереджені на темах дорослішання та соціальної справедливості.

Таким чином, еволюція фентезі від класичних епопей до сучасних форм свідчить про його надзвичайну пластичність. Важливою тенденцією останніх десятиліть стала виражена серійність наративів. Створення багатотомних циклів

---

<sup>1</sup> Надалі цитати з англomовних джерел подаватимемо у власному перекладі – Х.Щ.

дозволяє авторам не лише розбудовувати складні світи, а й поглиблювати психологію персонажів. Цей формат відповідає сучасній культурі споживання контенту та формує масштабні фентезійні всесвіти, що за глибиною та комплексністю не поступаються класичним зразкам жанру.

Як було зазначено вище, фентезі це «жанр в якому фантастичні елементи є несумісними з науковою картиною світу. В цьому жанрі текстів світи описані схожими на наш, повними магії, світи в яких є чітка межа між Темрявою і Світлом» [30]. Ці світи можуть бути з далекого минулого або навпаки майбутнього, альтернативою теперішнього, або паралельні всесвіти, які існують поза межами Землі. На відміну від реалістичної прози, фентезі не обмежене законами фізики чи історичними фактами нашого світу, що дозволяє авторам будувати унікальні наративи.

Сучасний літературний процес засвідчує подальшу гібридизацію жанру фентезі та його активну взаємодію з іншими жанровими моделями. Як зазначає британський дослідник Браян Стейблфорд, фентезі є синтетичним жанром, що демонструє постійну готовність до поглинання елементів суміжних наративів, зокрема пригодницьких, романтичних та детективних [46]. Цей взаємозв'язок підкреслює важливість сюжетного розвитку та його зростаючу корисність щодо майбутнього розвитку поетики фентезі. З іншого боку, важливу роль грає і створення внутрішньо логічного вигаданого світу з його власними законами, історією й політичною системою. Таким чином, загальне визначення фентезі передбачає вигаданість світу, магічність дій та наявність морально-філософської проблематики. Саме ці риси відрізняють фентезі від наукової фантастики, реалізму або казки, хоча жанрові межі можуть бути умовними.

Історія фентезі як жанру має глибоко розвинені корні в усній народній літературі, міфах та легендах. Якщо згадати М. Леві та Ф. Мендлсона, то «фентезійна література виникла не як самостійний жанр, а як поступове літературне поняття міфологічних і казкових творінь» [37]. Їхня творчість продовжує розвиток жанру, що простежується від середньовічних лицарських романів до літератури XIX–XX століття, зокрема до доробку Джорджа Макдональда, Едіт Несбіт, Дж. Р. Р. Толкіна та К. С. Льюїса. Дослідники

підкреслюють, що фентезі стало впливовим жанром саме в XX столітті, особливо після появи «Володаря перснів», який сформував канони епічного фентезі.

Варто відзначити, що фентезійні архетипи та сюжетні моделі мають глибинний зв'язок зі стародавніми літературними формаціями. Зокрема, американська дослідниця Крістін Брук-Роуз підкреслює, що фентезі, як і міф та чарівна казка, зосереджується на архетиповому шляху героя, його внутрішній трансформації та боротьбі проти зла [11]. У цьому контексті, фентезійний сюжет розгортається через розповідь про шлях героя (*the hero's journey*) і є його модернізованою версією. Дослідниця також поділяє думку, що зростання популярності фентезі зумовлене потребами сучасного суспільства, яке шукає моральних орієнтирів і втраченої в постмодерному світі етичної чіткості.

Однією з визначальних рис фентезійного жанру є побудова вигаданого світу, або world-building – створення альтернативної реальності з унікальною географією, культурою, мовою, політичними системами та законами. На відміну від фантастики, яка часто базується на гіпотетичних наукових теоріях, фентезі опирається на вигадку, інтуїцію, міфологію й магію.

Центральною відмінною рисою фентезі від інших жанрів художньої літератури є саме розробка вигаданого світу (world-building). Американський дослідник Роберт Швайцер зазначає, що повноцінне створення світу передбачає не лише географічне чи хронологічне оформлення, а й комплексну соціальну та культурну деталізацію – систему вірувань, побут, ієрархії та навіть економіку вигаданих суспільств [44, р. 19]. Такий підхід забезпечує відчуття реальності у вигаданому, дозволяючи читачеві повністю зануритися та повірити в існування описаного вторинного світу.

Американський письменник і теоретик жанру Брендон Сандерсон підкреслює важливість цілісності вигаданого світу та його внутрішньої логіки. Він зазначає, що навіть якщо світ фентезі порушує закони фізики чи реальну логіку, він має неухильно дотримуватися внутрішньої послідовності та правил, встановлених самим автором. Особливу роль у цьому процесі відіграє магія як системний елемент: вона не тільки виконує сюжетну функцію, а й визначає межі можливого в межах вигаданого всесвіту. Для досягнення правдоподібності

оповіді магічна система повинна бути настільки ж логічною та структурованою, як і будь-який реальний механізм. Цей принцип Сандерсон сформулював у своєму Першому Законі Магії: «Ступінь, до якого автор може розв'язувати конфлікти за допомогою магії, прямо пропорційний тому, наскільки добре читач розуміє цю магію» [43]. Такий підхід забезпечує відчуття реальності у вигаданому, дозволяючи читачеві повірити в існування описаного вторинного світу.

Таким чином, побудова світу у фентезі є не лише фоном для подій, а повноцінною складовою жанру. Вона визначає тематику, конфлікти, типологію персонажів і навіть моральні орієнтири. Чим більш продуманий і деталізований вигаданий світ – тим глибше читач занурюється в текст, а сам твір отримує більше шансів стати культовим у межах жанру.

Магія є невід'ємним атрибутом та однією з ключових рушійних сил фентезійного жанру. Вона виходить за межі простого інструменту для розв'язання сюжетних завдань, перетворюючись на фундаментальний структурний елемент, що формує унікальну мову твору, його світобудову, конфлікти та характери персонажів. Як зазначає британська дослідниця Розмарі Джексон, магія слугує не лише знаковим елементом жанру, але й потужним засобом, за допомогою якого автори фентезі долають межу між реальним та уявним; фантастична література «заповнює прогалини чи межі між реальністю та фантазією, щоб викрити суспільні репресії та бажання» [29, р. 18]. Таким чином, автори досліджують актуальні проблеми дійсності, розглядаючи їх крізь призму фантастичного.

Американська письменниця і теоретик жанру Урсула К. Ле Гуїн підкреслює, що магія у фентезі дозволяє авторам досліджувати реальні людські проблеми [26, р. 84]. Ле Гуїн стверджує, що магія слугує не просто декорацією, а мовою символів, яка віддзеркалює внутрішній світ людини. Так, магичні прокляття символізують психологічні пута і обмеження, темна магія – внутрішню боротьбу зі своїми демонами та тіньовими аспектами особистості, а світло магії – надію та зцілення

Цікаво провести паралель із дослідженням В. Флінт щодо сприйняття магії в ранньосередньовічній Європі. Флінт визначає магію як «здійснення надприродного контролю над природою людьми за допомогою сил, могутніших за них самих» [22, с. 21]. Дослідниця описує подвійне ставлення: офіційні структури, як-от церква, намагалися придушити певні магичні практики, тоді як інші форми надприродного могли заохочуватися, якщо вважалися корисними. Ця історична неузгодженість сприйняття магії знаходить своє відображення і в теорії фентезі. Наприклад, Дж. Р. Р. Толкін розрізняє Магію, що прагне контролю і влади, та Чарівність (*Enchantment*), що створює Вторинний світ [50, с. 48]. Таким чином, складна система магичних взаємодій, її сприйняття та вплив на суспільство у фентезі опосередковано перегукуються з історичним ставленням до надприродного, підкреслюючи універсальність деяких аспектів людського ставлення до надприродного, що є ключовим елементом мови фентезі.

Класичне фентезі часто будується на чіткому дуалізмі добра і зла, де ці сили є абсолютними та непримиренними. Однак сучасний фентезійний жанр демонструє тенденцію до ускладнення цієї дихотомії, розмиваючи межі та представляючи більш неоднозначних персонажів і моральні конфлікти. У фентезі, відбувається переосмислення традиційних моральних категорій, що веде до створення більш багатогранних та психологічно достовірних наративів [38].

З іншого боку, навіть антагоністи або персонажі з «темною» репутацією часто демонструють вразливість, складні спонуки і можуть викликати миттєве співчуття, попри те, що їхні дії заслуговують на осуд. Це унеможлиблює їхнє сприйняття як чистого втілення зла. Фентезі доводить, що зло нерідко народжується не з абстрактного бажання руйнувати, а з глибокої травми, страху, відчаю або спотвореного розуміння справедливості.

Подібне ускладнене зображення конфлікту добра і зла призводить до важливих тематичних наслідків. Воно дозволяє авторам досліджувати теми спокути, здатності до змін, ціни вибору та природи влади. Моральна неоднозначність стає рушієм внутрішніх конфліктів персонажів, змушуючи їх постійно робити складний вибір і нести за нього відповідальність. «Мова» серії

– через вчинки героїв, їхні внутрішні монологи, діалоги та саму структуру магічного світу, де сила може бути використана як на благо, так і на шкоду, – транслює ідею, що добро і зло не є фіксованими полюсами, а скоріше спектром, в якому особистість постійно перебуває в русі.

Однією з характерних рис фентезійного жанру є використання архетипів – узагальнених моделей поведінки та характерів, що відображають універсальні образи, знайомі культурі людства з міфів, релігії та фольклору. Саме завдяки архетипам фентезійні персонажі стають впізнаваними, а сюжет – емоційно насиченим і зрозумілим широкій аудиторії.

Міфологія та фольклор є невід’ємними складовими фентезійного жанру. Більшість фентезійних сюжетів прямо або опосередковано запозичують мотиви з національних міфів, легенд, казок, релігійних текстів, надаючи їм нової інтерпретації або структури.

В. Флінт, досліджуючи вплив міфологічного мислення на середньовічну та пізнішу літературу, вказує, що магія у фентезі має глибоке коріння в античній і середньовічній системі знань [22]. Авторка звертає увагу на те, що ще в дохристиянських міфах Європи магія була інструментом впливу на природу, богів і долю, і саме ця ідея трансформувалася у магичні системи в сучасних фентезійних творах. Наприклад, зв’язок магії з природою, символічними циклами року або духовними практиками часто зустрічається у фентезі – зокрема в таких авторів, як Льюїс, Ле Гуїн, Маас.

Також важливим аспектом є фольклорна поетика – використання символів, метафор, архаїчних мовних зворотів, які створюють атмосферу «давності» і «правдивості» вигаданого світу. Такі елементи допомагають побудувати глибоку міжтекстову гру з читачем і створюють ілюзію, ніби описані події справді могли мати місце в «давні часи».

Міфологія і фольклор виконують у фентезі подвійну функцію: вони формують структуру твору і водночас надають йому культурної ваги. Звернення до колективної пам’яті через знайомі символи та мотиви робить фентезі універсальним і глибоко резонуючим жанром.

## 1.2 Поняття серійності у художній літературі: історичний та теоретичний аспект

Серійність у художній літературі є складним культурним і наративним феноменом, що виходить далеко за межі простого формату публікації. У найширшому сенсі, серійність можна визначити як «будь-яку публікацію, що за задумом видається через певні проміжки часу» [45]. Однак це базове визначення не охоплює всієї глибини явища. Більш комплексно, літературна серійність –це спосіб структурування та поширення наративу, за якого історія свідомо поділяється на окремі частини, що презентуються читачеві послідовно протягом певного періоду. Цей поділ є не механічним, а стратегічним, і він фундаментально впливає як на структуру твору, так і на досвід його сприйняття.

Літературознавці наголошують, що серійність працює через механізм наративного відкладення (*narrative deferral*). Розв'язка відсувається в майбутнє, змушуючи читача повертатися до тексту знову і знову. Цей процес створює унікальний тип читацького залучення, що базується на очікуванні та спекуляції. Серійний наратив існує у просторі між тим, що вже відомо, і тим, що ще має бути розкрито. Саме ця напруга очікування є джерелом його естетичної сили та комерційної привабливості. Кожен окремий випуск (чи то розділ у журналі, чи то окремий том у циклі) має подвійну функцію: він повинен пропонувати певну завершеність, щоб задовольнити читача тут і зараз, і водночас відкривати нові сюжетні лінії або поглиблювати таємниці, щоб забезпечити інтерес до продовження.

Центральним елементом цієї стратегії є так званий «герменевтичний гачок» або кліфгенгер (*cliffhanger*) –прийом, за якого епізод обривається на моменті найвищої напруги, залишаючи долю персонажів чи розгадку таємниці невизначеною. Цей інструмент не лише стимулює читацьку цікавість, а й перетворює процес читання на інтерактивну гру, де аудиторія будує теорії та прогнози щодо подальшого розвитку подій.

Крім того, серійність має важливий соціальний вимір. Вона сприяє формуванню читацьких спільнот, об'єднаних спільним досвідом очікування та обговорення твору. У XIX столітті це були розмови в салонах та листування, у

XXI – онлайн-форуми, соціальні мережі та фан-сайти. Як стверджує Дженніфер Гейворд, «серійність перетворює індивідуальний акт читання на колективну культурну практику, створюючи простір для діалогу не лише між автором і читачем, але й між самими читачами» [27, с. 88]. Таким чином, серійний твір живе не лише на сторінках, а й у динамічному просторі публічного дискурсу, що його оточує. Цей симбіоз між текстом і спільнотою є однією з ключових причин довготривалої життєздатності серійної моделі.

Хоча елементи серійності можна знайти ще в античних епосах та середньовічних циклах романів, справжній розквіт цього формату припав на XIX століття. Цьому сприяли технологічні та соціальні зміни: здешевлення друку, зростання рівня грамотності та поширення періодичних видань. Саме в цей час серіалізований роман став домінантною формою літературного виробництва у Великій Британії, Франції та США.

Центральною фігурою цієї епохи, безперечно, є Чарльз Діккенс. Його успіх був нерозривно пов'язаний із майстерним використанням серійного формату. Починаючи з «Посмертних записок Піквікського клубу» (1836–1837), Діккенс публікував більшість своїх романів частинами у щомісячних або щотижневих випусках. Це дозволяло йому не лише підтримувати постійний інтерес аудиторії, а й гнучко реагувати на її настрої. Біограф письменника Джон Форстер писав: «Діккенс уважно стежив за реакцією публіки та продажами кожного випуску. Він міг змінити сюжетну лінію, вивести на передній план популярного другорядного персонажа або, навпаки, позбутися того, хто не знаходив відгуку в читачів» [23]. Цей інтерактивний спосіб написання роману був революційним. Наприклад, саме через прохання читачів Діккенс змінив трагічну кінцівку «Великих сподівань» на більш оптимістичну. Кліфгенгери Діккенса стали легендарними. Завершення випуску на моменті, коли герой опинявся в смертельній небезпеці, або перед розкриттям важливої таємниці, створювало неймовірну напругу. Відомо, що американські читачі чекали на прибуття корабля з Англії, на борту якого були свіжі випуски «Крамниці старожитностей», вигукуючи з берега: «Чи жива маленька Нелл?»

Досвід Діккенса та інших авторів, як-от Александра Дюма («Три мушкетери») чи Джордж Еліот («Міддлмарч»), довів, що серіалізація є не лише вигідною комерційною моделлю, а й потужним художнім інструментом. Вона вплинула на структуру роману, популяризувавши багатолінійні сюжети, велику кількість персонажів та епізодичну побудову оповіді. Літературознавець Роберт Паттен підкреслює: «Серіалізація змусила романістів мислити епізодами. Кожен сегмент мав бути водночас самодостатнім і вести до чогось більшого, що вимагало виняткової майстерності у плануванні та підтримці ритму оповіді» [23, с. 34].

У ХХ столітті модель серіалізації зазнала значних трансформацій. З одного боку, класична журнальна публікація романів почала втрачати популярність через зміну медійного ландшафту. З іншого –сам принцип серійності знайшов нове життя в інших форматах. На початку століття величезного поширення набули pulp-журнали –дешеві видання, що спеціалізувалися на жанровій літературі: детективі, вестерні, науковій фантастиці та фентезі. Саме на їхніх сторінках з'явилися такі культові серійні персонажі, як Конан-варвар Роберта Говарда чи Соломон Кейн. Цей формат сприяв утвердженню короткої, динамічної прози та закріпив модель франшизи, де успішний герой міг з'являтися в десятках історій.

Важливим етапом еволюції стало видання «Володаря Перснів» Дж. Р. Р. Толкіна в середині 1950-х років. Хоча твір не публікувався в періодиці, його видання у трьох томах («Братство Персня», «Дві вежі», «Повернення короля») через виробничі та економічні причини фактично стало формою серіалізації. Цей прецедент заклав фундамент для сучасного фентезійного циклу або саги. Як зазначає Том Шиппі, «Толкін, хоч і ненавмисно, легітимізував багатотомний епос у жанрі фентезі, довівши, що читачі готові роками чекати на завершення величної історії» [45]. Успіх «Володаря Перснів» відкрив шлях для появи таких масштабних циклів, як «Хроніки Шаннари» Террі Брукса чи «Земномор'я» Урсули Ле Гуїн.

Проте справжній вибух серійності в книговидаванні стався наприкінці ХХ століття, і каталізатором цього процесу стала серія книг про Гаррі Поттера

Дж. К. Роулінг. Феномен Поттеріани важко переоцінити. Сім книг, що виходили з 1997 по 2007 рік, не просто стали бестселерами, а й змінили саму видавничу індустрію. Роулінг майстерно поєднала класичну модель шкільного роману з епічним фентезійним квестом, розгортаючи історію дорослішання на тлі грандіозної битви добра і зла.

Серія про Гаррі Поттера продемонструвала кілька ключових аспектів сучасної серійності. По-перше, вона підтвердила величезний комерційний потенціал довготривалих циклів, орієнтованих на молоду аудиторію. По-друге, Роулінг використала так звану «ретроактивну безперервність» (retroactive continuity), коли нові книги додавали глибини та нових значень подіям і персонажам з попередніх томів, заохочуючи до перечитування. Глобальний успіх циклу, підкріплений фільмами, іграми та супутньою продукцією, остаточно затвердив цикл як домінантну модель у популярній літературі, особливо в жанрі фентезі.

У XXI столітті фентезі стало чи не головним полем для експериментів із серійністю. Сучасні автори не просто пишуть довгі історії – вони створюють цілі розширені всесвіти, що існують на перетині багатьох циклів, повістей та супутніх матеріалів. Ця модель виводить ідею серійності на новий, метатекстуальний рівень.

Яскравим прикладом є творчість Джорджа Р. Р. Мартіна та його цикл «Пісня льоду й полум'я». Хоча основна серія ще не завершена, її світ уже розширився завдяки приквелах («Лицар Сімох Королівств»), історичним хронікам («Вогонь і кров») та енциклопедіям. Мартін використовує серійність для створення враження величезного, дихаючого світу з тисячолітньою історією, де основний сюжет є лише однією з багатьох можливих історій. Такий підхід стимулює фанатську активність, оскільки читачі перетворюються на дослідників і археологів цього вигаданого світу.

Ще далі у розбудові мега-циклу пішов Брендон Сандерсон зі своїм «Космером» (Cosmere). Це амбітний проєкт, що об'єднує більшість його фентезійних творів («Шляхи королів», «Народжений туманом» та ін.) у єдиний всесвіт зі спільною космологією та прихованими наскрізними персонажами.

Літературний критик Пол Метьюз зазначає: «Сандерсон перетворив серійність із лінійної послідовності на мережеву структуру. Читання його книг нагадує складання гігантського пазла, де кожен твір є одночасно і самостійною історією, і частиною більшого, епічного наративу» [41]. Це вимагає від читача значних інтелектуальних інвестицій, але й пропонує унікальну винагороду – відчуття причетності до розкриття грандіозної таємниці.

Іншою важливою тенденцією є використання паралельних сюжетних ліній та перехресних серій. Автори, як-от Сара Дж. Маас, створюють світи, в яких події її різних циклів («Двір шипів і троянд», «Місто Півмісяця») відбуваються одночасно і починають перетинатися. Персонажі з однієї серії можуть з'являтися в іншій, а події одного циклу – впливати на інший. Це створює щільну наративну тканину і дозволяє досліджувати світ з різних точок зору, водночас посилюючи комерційну синергію між різними франшизами.

Отже, сучасне фентезі демонструє, що серійність еволюціонувала від формату публікації до ключового принципу світобудови. Вона дозволяє авторам створювати наративи безпрецедентного масштабу та складності, які класичний окремий роман просто не зміг би вмістити. Для читача це означає можливість глибокого занурення у деталізовані світи, довготривалого зв'язку з улюбленими персонажами та участі у глобальній культурній розмові. Серійність стала не просто способом розповідати історії, а способом жити в них.

Серійність також є не просто видавничою стратегією, а фундаментальним механізмом, що лежить в основі популярності багатьох фентезійних текстів. Її ефективність полягає у здатності створювати та підтримувати унікальний психологічний зв'язок із читачем, перетворюючи пасивне споживання тексту на активний процес залучення та очікування. Цей феномен ґрунтується на кількох ключових аспектах, центральним з яких є формування залежності від сюжету.

Сучасне фентезі, особливо в його серійній формі, майстерно використовує прийоми для створення наративної напруги. Головним інструментом є відкладена розв'язка, що змушує читача перебувати у стані постійної зацікавленості. Кожен том або частина серії, завершуючись кліфгенгером або залишаючи важливі питання без відповіді, створює у свідомості читача

«когнітивний розрив». Цей розрив породжує психологічну потребу в його заповненні, що, своєю чергою, формує потужний «ефект очікування» продовження. Читач не просто хоче дізнатися, що буде далі – він відчуває майже фізіологічну потребу в завершенні історії та відновленні наративної гармонії.

Цей процес є джерелом специфічного читацького задоволення. Читачі отримують задоволення не лише від вертикального занурення в глибину одного тексту, а й від горизонтальної серійності – від процесу руху вздовж оповіді, що розгортається в часі. Задоволення приносить не стільки фінальна розв'язка, скільки сам стан очікування, можливість будувати теорії, обговорювати ймовірні сценарії та емоційно «жити» в світі твору між виходом окремих частин. Серійність перетворює історію з продукту на процес, у якому читач стає активним учасником.

Наративна структура серійного фентезі часто будується на діалектичному принципі «повторення та зміни» (*repetition and change*). Цей підхід дозволяє одночасно задовольняти дві різні потреби читача: потребу в комфорті впізнаваного та потребу в новизні.

Повторення проявляється у поверненні до знайомого світу, звичних персонажів, усталених правил магії та соціальних структур. Цей елемент створює у читача відчуття «дому», безпечного простору, до якого приємно повертатися. Архетипові сюжети (подорож героя, боротьба зі злом), знайомі фентезійні раси та локації також є частиною цього циклічного повторення.

Водночас, аби уникнути стагнації, автори вводять елемент зміни. Персонажі дорослішають і розвиваються, їхні стосунки ускладнюються, а світ реагує на події попередніх частин. З'являються нові загрози, розкриваються несподівані таємниці, а моральні рамки розмиваються. Саме ця комбінація старого та нового є ключем до успіху. Автор будує свій наратив на повторенні, зміні та безперервності. Повторення створює лояльність, а зміна підтримує інтерес» [27].

Цей принцип породжує сюжетну «багатоповерховість». Кожен новий том у серії не просто додає новий епізод до лінійної історії, а надбудовує новий «поверх» сенсів над уже існуючими. Події з першої книги можуть отримати

абсолютно нове трактування у світлі інформації, що з'явилася в п'ятій. Це заохочує до перечитування, оскільки читач починає помічати натяки та приховані деталі, які раніше були непомітними. Світ твору набуває глибини та історичності, створюючи ілюзію реальності, що існує незалежно від погляду читача.

Одним із найважливіших наслідків серійності є формування надзвичайно сильної читацької лояльності. Коли читач проводить з персонажами та світом не кілька годин (як у випадку окремого роману), а місяці чи навіть роки, між ними виникає глибокий емоційний зв'язок (парасоціальні стосунки). Персонажі перестають бути просто функціями сюжету і сприймаються як близькі друзі або члени родини, за долю яких читач щиро вболіває. Світ твору стає другою реальністю, місцем емоційного ескапізму та інтелектуальної гри.

Ця лояльність виходить далеко за межі простої купівлі наступної книги. Вона трансформується в активну участь у житті твору, що є основою для формування фанатських спільнот (fandoms). Час очікування між виходом частин серії стає інкубаційним періодом для розвитку фанатської творчості. Обговорення теорій, написання фанфіків (альтернативних історій), створення фанартів, косплей – усе це є способами продовжити взаємодію зі світом твору та заповнити наративні лакуни.

Фанати перечитують серію, щоб знайти нові підказки, краще зрозуміти мотивацію персонажів і знову пережити улюблені моменти. Це перечитування не є пасивним актом, воно підживлює уяву та стає паливом для творчої інтерпретації. Перечитування перетворює текст із лінійної історії на багатовимірну мапу, яку можна досліджувати знову і знову, щоразу відкриваючи щось нове.

З появою Інтернету та соціальних мереж цей процес набув глобального масштабу. Фанатські спільноти отримали платформи (форуми, Reddit, Tumblr, TikTok), що дозволяють миттєво обмінюватися думками, координувати дії та колективно аналізувати текст. Автор втрачає монополію на інтерпретацію свого твору; текст починає жити власним життям у колективній свідомості фанатів. Для видавців та авторів такі спільноти є потужним маркетинговим інструментом,

оскільки вони генерують безконечний потік контенту, залучають нових читачів і підтримують інтерес до франшизи навіть у періоди затишшя.

Таким чином, серійність у фентезі виступає як потужний каталізатор популярності, діючи на кількох рівнях. На психологічному рівні вона створює залежність через ефект очікування. На наративному – пропонує збалансовану структуру повторення та зміни, що забезпечує комфорт і новизну. А на соціальному – сприяє формуванню лояльних фанатських спільнот, які стають невіддільною частиною екосистеми твору. Саме ця комплексна взаємодія робить серійну модель ідеальною для епічного розмаху та світобудівного потенціалу жанру фентезі.

### **1.3. Роль мови у створенні атмосфери та світобудови у фентезійній літературі**

У художньому світі фентезі мова відіграє фундаментальну роль – вона не тільки передає сюжетні події, а й безпосередньо формує структуру вигаданого світу, його атмосферу, закони та межі. Згідно з уявленням Дж.Р.Р. Толкіна про вторинний світ, мова має відповідати внутрішнім законам вигаданого всесвіту, створюючи враження його повної автентичності. У такому контексті мова постає не лише як описовий інструмент, а як творча сила, що моделює реальність і занурює читача у світ поза межами буденності.

На відміну від реалістичної прози, де мова зазвичай відображає знайомий світ, у фентезі вона виконує функцію первинної моделі реальності. Лінгвістична структура тексту фентезі часто включає елементи вигаданих мов (конлангів), оригінальні граматичні конструкції або лексичні стилізації, що підкреслюють інакшість зображеного простору. Наприклад, у творчості Толкіна конланги (зокрема, квенія та синдарин) виступають не лише маркерами ідентичності персонажів, а й засобами культурної легітимації світу.

Урсула Ле Гуїн підкреслювала, що «мова –це не інструмент передачі думки, а саме думка, що набирає форми» [26]. Таким чином, лінгвістична

специфіка тексту визначає і спосіб мислення персонажів, і структуру самого наративного світу.

Окрім конструктивної функції, мова у фентезі виконує важливу роль у створенні емоційного фону – атмосфери. Атмосфера визначається через добір лексики, інтонаційні риси, ритм, а також стилістичні тропи – метафори, порівняння, епітети, гіперболи. Повторювані мовні маркери (напр., «темрява», «прохолода», «вітер ночі») слугують інструментами створення просторово-часового середовища, що має відчутну емоційну якість.

Фентезійна лексика часто ґрунтується на неологізмах, що мають важливе семантичне навантаження. Такі неологізми створюють унікальні концепти – істот, об'єктів, систем, що не мають відповідників у реальному світі. У романах фентезі вигадані слова не лише доповнюють лексичний шар, а й виконують роль «будівельного матеріалу» для цілих культурних шарів.

Дослідниця Міріам Кабріто зазначає, що у фантастичних текстах неологізми слугують способом «семантичного оформлення нових понять» [17]. Імена, топоніми, назви артефактів – усе це відіграє роль лінгвокультурних маркерів, що вказують на належність до певного соціального або магічного прошарку світу.

У багатьох фентезійних текстах слово наділяється сакральною функцією: воно може створити, змінити або знищити реальність. Таке ставлення до мови характерне для міфологічного мислення, де мова розглядається як інструмент магічної дії. Слова-клятви, закляття, пророцтва у фентезі не просто передають зміст, а виконують дію.

Мірча Еліаде вказував, що в архаїчній культурі «повторення священного слова є актом сакрального творення» [19]. Це положення знайшло своє відображення в фентезі, де мова імітує міфологічну структуру – через символіку, повтори, ритм, паралелізм.

У світах фентезі мова часто є соціальним маркером – засобом розмежування між класами, расами або групами персонажів. Зокрема, можна простежити поділ на «високу мову» – урочисту, архаїчну мову магів або правителів, та «низову» – просту, живу, розмовну мову простолюду. Такий поділ

виконує функцію не лише стилістичного забарвлення, а й структурування світу за соціальною або расовою ознакою.

Роджер Фаулер у своїй праці *Linguistic Criticism* наголошує, що «мовна різниця є маркером ієрархії» і відіграє роль у конструюванні влади в тексті [24]. Кеті Вард також зазначає, що при перекладі фентезі особливу увагу слід приділяти збереженню мовної різноманітності, адже саме вона передає культурну складність вигаданого світу [52].

Таким чином, використання різних мовних реєстрів у фентезійних текстах є засобом художнього моделювання соціальної структури вигаданого світу, а не випадковим стилістичним прийомом. Поділ на «високу» та «низову» мову дозволяє авторові чітко окреслити ієрархії, стосунки влади та культурні межі між персонажами. Це також підвищує відчуття правди та внутрішньої логіки світу. Таким чином, мова у фентезі не тільки служить засобом спілкування, але й служить семіотичним засобом репрезентації суспільства, культури та ідеології, впливаючи на те, як читач бачить як персонажів, так і світ.

## РОЗДІЛ 2

### ЛІНГВІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СЕРІЇ РОМАНІВ САРИ МААС “A COURT OF THORN AND ROSES”

#### 2.1. Архаїчні мовні структури: синтаксис, лексика, стилістика

Архаїчна мова традиційно посідає важливе місце у фентезійному жанрі (fantasy fiction), слугуючи ключовим інструментом стилізації під минуле, засобом створення ефекту хронотопічної дистанції та одним із головних чинників формування особливого “високого” художнього стилю (elevated style). У романі Сари Дж. Маас “*A Court of Thorns and Roses*” (ACOTAR) використання архаїчних елементів – лексичних, синтаксичних та стилістичних – є не випадковим естетичним вибором, а системним художнім прийомом, що інтегрує поетичність, символічність та атмосферність. Авторка свідомо та стратегічно вбудовує архаїзми у структуру мовлення фейрі (Faeries), зокрема Верховних Лордів (High Lords) та представників стародавніх магічних сил, створюючи виразний стилістичний та соціолінгвістичний контраст із сучасною мовою людських персонажів та молодих фейрі.

Як підкреслює Дж. Ліч, «...архаїзм у художньому тексті – це не данина минулому, а активний стилістичний маркер, який задає певний тон і певний тип сприйняття» [31, р. 51]. У наративній структурі Маас цей стилістичний маркер формує образ Стародавнього Світу фейрі, відмежовуючи його від людського світу не тільки просторово й культурно, а й мовно. Архаїчні елементи виконують функцію символічного коду, який сигналізує читачеві про приналежність персонажа до певного рівня ієрархії, віку чи магічної могутності. Це явище, за Пітером Стоквеллом, корелює з когнітивною поетикою, де мовна форма (архаїчність) активує в читача схеми «давнини» та «могутності» [47, р. 115].

Архаїчна лексика у романі Маас виконує передусім функції міфологізації та сакралізації світу Прифії (Prythian). У ній зосереджено словниковий шар, притаманний стародавнім культуральним системам: ритуалам, владі, феодалним структурам, магії та міфологічним силам.

### 1. Архаїзми Титулатури та Влади

Ця група лексем позначає владні титули та соціальну ієрархію, вказуючи на феодальну структуру суспільства фейрі:

- High Lord “*Then there were places like Prythian, divided and ruled by seven High Lords*” [35, p 30].
- High Fae “*Mortals didn’t possess magic—didn’t possess any of the superior strength and speed of the faeries or High Fae*” [35, p 11] (на відміну від Lesser Faerie “... *don’t have specific powers the way the lesser faeries do*” [35, p 54].
- the Courts (Spring, Night, Autumn, etc.) “*I traced a line, my finger hovering over the paint, up over the wall, into these lands—the lands of the Spring Court*” [35, p 71].

Лексема *High Lord* є відверто архаїзованою, оскільки апелює до середньовічних феодальних титулів (*overlord, liege lord*). Використання прикметника *High* у значенні “верховний”, “панівний” є мовною калькою з англосаксонської та ранньосередньоанглійської традиції, що надає титулу вагомості та історичної глибини. Фраза “*You are in the presence of the High Lord of the Spring Court*” (р. 94) демонструє, як елемент *presence* додає урочистості, стилізуючи ситуацію як аудієнцію або офіційний ритуал.

### 2. Архаїзми Релігійно–Міфологічного Походження

Ця категорія охоплює слова, пов’язані з віруваннями, міфами та ритуалами, що створює сакральний вимір світу:

- the Cauldron “*Well, thank the Cauldron that you didn’t. Cleaning up that mess would have ruined the rest of my day*” [35, p.57].
- Mother (у значенні божества) “*The Dark Mother has sent us a gift today, brothers*” [35, p.79].
- the Suriel, the Bogge (імена міфологічних істот) “*The Suriel. But they’re old and wicked, and not worth the danger of going out to find them.*” [35, p.55], “*It was a creature that should not be in these lands. We call it the Bogge. You cannot hunt it, and you cannot kill it*” [35, p.56].
- the sacred rites

Маас вводить власні міфологічні концепти (*Cauldron, Mother*), але стилізує їх під кельтські та германські міфологеми через архаїчну лексику. Приклад: “*Pray to the Cauldron that you never encounter it again*” [35, p. 137]. Слово *pray* вжите тут не у сучасному значенні “просити”, а в архаїзованому реєстровому значенні – “звертатися до вищої, сакральної сили”.

### 3. Архаїзована Поетична Лексика

Поетичні архаїзми є ще одним способом стилізації мови під давню, епічну літературу. У романі часто зустрічаються такі лексеми, які в сучасному мовленні є рідкісними або належать до високого реєстру:

- *wrath* (гнів)
- *mortal realm* (царство смертних)
- *ancient laws*
- *realm, sovereign, behold* (споглядати)

Наприклад: “*Do not tempt the wrath of the Cauldron*” (p. 182). Слово *wrath* у сучасній англійській практично не використовується поза біблійним і поетичним дискурсом. Маас вводить його як стилістичний інструмент для створення атмосфери давньої, метафізичної загрози. Девід Крістал зазначає, що «...поетичні архаїзми мають здатність підсилювати емоційний ефект тексту, навіть якщо читач не усвідомлює їхньої історичної природи» [16, p. 137]. Цей ефект посилюється повторюваними згадками “*ancient*”, “*forgotten*”, “*eternal*”, які наголошують на віковій давнині світу фейрі.

На відміну від лексики, архаїчний синтаксис є менш помітним елементом, однак саме він формує інтонаційний “ритм стародавності”. Маас активно застосовує синтаксичні моделі, притаманні ранньоанглійській, біблійній та середньовічній літературі.

Архаїчна інверсія – зміна типового порядку слів – характерна для старо– та середньоанглійських текстів і є маркером високого реєстру.

Приклад: “*Never shall I forget this night*” [35, p. 246]. Замість сучасної нейтральної форми *I shall never forget*, авторка використовує інверсивну форму *Never shall I forget*. Така конструкція підсилює урочистість і надає реченню мелодраматичного, високого стилю. Ліч зазначає, що інверсія у художньому

тексті часто використовується як засіб виділення ключового елемента (у даному випадку *Never*) і додавання ритмічної акцентованості [31].

У промовах могутніх фейрі часто використовується наказовий спосіб у формі, характерній для середньовічного владного мовлення або ранніх перекладів Біблії:

- “*Do not speak of what you saw*” [35, p. 183].
- “*Mind your tongue when you speak before the High Lord*” [35, p. 93].
- “*Come no closer*” [35, p. 214].

У сучасній англійській подібні категоричні імперативні конструкції вживаються рідко, оскільки мають надмірно різкий та домінантний відтінок. У романі такі форми не лише відтворюють владну ієрархію і посилюють конфлікт, а й стилізують мову фейрі під мову давніх, могутніх і нетерпимих істот.

Архаїчну стилістику також підтримують синтаксично ускладнені, довгі речення з численними підрядними частинами (гіпотаксис):

“*It has been many centuries since such magic stirred in the heart of this realm, and even longer since a mortal has walked so boldly into our lands*” [35, p. 259].

Ця структура нагадує феодальні хроніки та старовинні легенди, які часто будувалися на принципі підпорядкованого зв'язку частин речення. Фаулер зазначає, що «гіпотаксична мова вимагає від читача уповільнення, що автоматично створює враження вагомості та значущості висловлюваного» [24]. У романі такі стилістично «важкі» фрагменти чергуються із сучасними короткими реченнями, створюючи ритмічний та стилістичний контраст.

Одним із найсильніших засобів архаїзації є епітети, що мають біблійно—епічний характер і підкреслюють міфологічну природу того, що описується:

- *ancient and terrible magic*
- *the deep, unending night*
- *the wrath of the Cauldron*
- *eternal lands*

Стилістика таких епітетів наслідує традицію від англосаксонської поезії (*Beowulf*) до творів Дж. Р. Р. Толкіна. Маас створює власну поетику, подібну до фольклорних формул або кеннінгів, що підсилює епічність наративу.

У мовленні Верховних Лордів часто використовуються звертання, які підкреслюють соціальну та видову ієрархію:

Наприклад: “*Mortal girl, do not test me*” [35, р. 112]. Це звертання поєднує у собі архаїчну метафоричність (фіксацію на сутності *mortal* – смертна) та соціальну ієрархічність, властиву стародавнім мовам влади. Вони є маркерами відчуження і підкреслюють інший, вищий статус мовця.

Особливе місце займають ритуальні промови та заклинання, насичені архаїзмами, які надають їм сакрального значення. Наприклад, під час обрядів Весняного двору: “*By the blessing of the earth and the will of the Cauldron, we renew this rite*” [35, р. 168]. Словосполучення *by the blessing of* є калькою стародавніх клятвених формул (*by the grace of God*), що закріплює зв'язок між персонажами та їхніми божественними чи природними силами.

Архаїзми формують відчуття “глибокого часу” (*deep time*), який лежить в основі міфології світу Прифії. Лексика (*ancient, eternal*) та синтаксичні періоди сигналізують, що світ фейрі не просто старий, а вічний і незмінний, на відміну від плинного світу людей.

Архаїчна мова є потужним інструментом соціолінгвістичної диференціації персонажів:

1. Мова Верховних Лордів значно архаїчніша та церемоніальніша, ніж мова звичайних фейрі.
2. Мова людей (за винятком формальних ситуацій) – сучасна, розмовна.
3. Навіть між Дворами є відмінності (наприклад, мова Двору Ночі може бути більш різкою та міфологічно насиченою). Таким чином створюється мовна географія та ієрархія світу.

Архаїзми у формулах *the Cauldron, the Mother, ancient magic* виконують функцію сакрального підкреслення. У поєднанні з описами природи вони створюють поетичну монументальність (епічність), що є важливою вимогою для жанру високого фентезі.

Однією з найвдаліших рис прози Сари Маас, на нашу думку, є її здатність створювати динамічний баланс між двома мовними пластами:

- Архаїзми створюють необхідну для фентезі атмосферу, дистантність та епічність.
- Сучасна мова забезпечує емоційну достовірність, реалізм діалогів та легкість сприйняття.

Як зазначає Крістал: «Сучасний читач потребує мови, з якою може ототожнитись, але також прагне стилістичної дистанції, що переносить його в інший світ» [16]. Маас майстерно використовує цей реєстр заміщення: ієрархічні, архаїчні звертання Верховних Лордів чергуються з їхніми емоційно–насиченими, сучасними внутрішніми монологами чи діалогами, що робить їх багатовимірними.

Архаїчні мовні структури у романі “*A Court of Thorns and Roses*” формують багатошарову стилістичну систему, яка виконує комплекс функцій: створює атмосферу стародавності, підтримує фентезійну естетику, чітко розмежовує світ людей і світ фейрі, підкреслює ієрархію та сакральність. Архаїчні лексеми (титули, міфологізми), інверсивні синтаксичні конструкції, ритуальні формули та поетична стилістика створюють відчуття глибини, могутності та міфологізованості світу. Плавне та стратегічне чергування архаїчних і сучасних мовних пластів забезпечує ритмічний і стилістичний баланс, що робить роман водночас епічним, доступним і психологічно достовірним для сучасного читача. Таким чином, архаїчні елементи є не просто фоном, а наріжним каменем ідіостилю Сари Дж. Маас у межах жанру романтичного фентезі (Romantasy).

## **2.2. Використання сучасних мовних елементів: діалоги, сленг, фразеологія**

Мова сучасного фентезійного роману є багатошаровою системою, у якій поєднуються елементи різних історичних і соціальних рівнів. Якщо архаїчні структури у творах цього жанру слугують для створення атмосфери стародавнього, «іншого» світу, то сучасні мовні елементи виконують протилежну функцію – вони надають оповіді життєвості, динаміки та емоційної достовірності. У романі Сари Маас “*A Court of Thorns and Roses*” це поєднання

є ключовим засобом формування стилістичної рівноваги між минулим і сучасним, міфом і реальністю, дистанцією та близькістю.

За визначенням Девіда Крістала, «жодна жива мова не є монолітною – вона постійно змінює свій реєстр залежно від ситуації, мети та емоційного стану мовця» [17]. У цьому сенсі мова Маас є живим відображенням сучасної англійської, перенесеної у фантастичний контекст. Через діалоги, розмовні конструкції, сленг і фразеологічні звороти авторка вводить сучасного читача у вигаданий світ, роблячи його зрозумілим, близьким і переконливим.

Однією з визначальних рис прози Сари Маас є діалогічність. Саме діалоги забезпечують динаміку сюжету, виявляють характер героїв і відтворюють природний ритм сучасного мовлення. На відміну від багатьох класичних зразків фентезі, де персонажі говорять у піднесеному, книжному стилі, Маас створює розмову, близьку до сучасної молодіжної англійської.

Наприклад, у сцені конфлікту між Фейрою та Рісендом читаємо:

*“You’re a real bastard, you know that?”*

*“So I’ve been told, darling”* [ 34, p. 304].

Така лексична й інтонаційна побудова типова для сучасної розмовної мови: короткі репліки, відсутність складних синтаксичних структур, елементи іронії. Тут відчувається природний ритм живого спілкування, який наближає героїв до реального світу. Як зауважує Роджер Фаулер, «мова сучасної прози тяжіє до діалогізації, і навіть у наративі автор імітує усну комунікацію для підсилення ефекту присутності» [24].

Діалог у Маас не лише репрезентує характер, а й виявляє соціальний статус персонажа. Фейра, як людина, говорить просто, іноді різко, використовуючи емоційні вигуки (*Damn it!, Hell no!, You’ve got to be kidding me!*). Її мова контрастує з вишуканим, спокійним тоном Тамліна, який уособлює традиційний, «аристократичний» стиль. Така контрастність створює напругу між героями, але й забезпечує баланс між різними мовними реєстрами – офіційним і розмовним, давнім і сучасним.

Наприклад:

*“You look awful,” he said.*

*“So do you,” I snapped.*

*“Good. We match”* [34, p. 275].

Також однією з найбільш помітних рис мовного стилю Маас є використання розмовних і сленгових елементів. Хоча на перший погляд вони здаються неприродними для фентезійного світу, їхня функція полягає в тому, щоб деміфологізувати оповідь – зробити її доступною та психологічно реалістичною.

Розмовна мова у романі з’являється переважно у репліках молодших персонажів або в ситуаціях емоційного напруження. Він виконує функцію експресії – передає емоційний стан героя, іронію або сарказм. Наприклад:

*“You think I’m scared of you?”*

*“No. I think you’re scared of yourself”* [34, p. 312].

У Маас вона часто виявляє конфлікт між світом людей і світом фейрі. Фейра, вихована у людському середовищі, спершу використовує звичні для неї скорочення (*gonna, gotta, kinda*), тоді як фейрі говорять повними формами. Проте поступово її мова стає більш стриманою, і цей зсув символізує її інтеграцію у нову спільноту.

Так, у перших розділах роману героїня говорить просто:

*“I don’t care what you think”* [35, p. 46]

А ближче до фіналу – більш формально:

*“I do not wish to speak of it”* [35, p. 381].

Ця еволюція мови демонструє мовну адаптацію персонажа – процес, що відображає її внутрішню трансформацію. За спостереженням Стокуелла, зміна мовних реєстрів у фентезійних текстах є одним із способів показати «культурне зростання героя у вигаданому світі» [47].

Крім того, сучасні вигуки й саркастичні репліки (наприклад, *“Yeah, right.”*, *“You wish.”*, *“Seriously?”*) створюють ефект автентичності та водночас знижують патетику. Вони вводять елементи іронії у фентезійний наратив, що допомагає читачеві дистанціюватися від міфічного пафосу. Саме це, за словами Ліча, є однією з ознак сучасного стилю – «мовна іронія, що руйнує серйозність старих жанрів» [31].

Окрім безпосереднього використання сучасної лексики, Маас активно застосовує фразеологічні одиниці, властиві сучасній англійській, але адаптовані під культурну систему світу Прифії. Це створює відчуття, що персонажі живуть у власному міфологічному просторі, однак мислять і говорять “по–людськи”.

Наприклад, традиційні релігійно або сакральні забарвлені мовні формули у фентезійних текстах зазнають трансформації відповідно до внутрішньої міфології світу, набуваючи локалізованих значень і культурних конотацій. Такі вислови зберігають експресивну функцію вихідних мовних моделей, проте водночас інтегруються в символічну систему вигаданого всесвіту. У серії “*A Court of Thorns and Roses*” С. Дж. Маас подібні трансформації реалізуються через заміну загальноживаних релігійних референтів елементами внутрішньої космології, зокрема:

*“For the love of God” – “For the love of the Cauldron”,*

*“Oh my God” – “Mother above”,*

*“By heaven” – “By the Court of Dreams”.*

Ці приклади не є вичерпними, проте вони наочно демонструють, як мовні формули з високим культурним навантаженням адаптуються до фентезійного контексту, сприяючи формуванню автономної системи вірувань і підсилюючи відчуття цілісності та достовірності зображуваного світу.

Ці трансформації мають глибокий культурний сенс: вони водночас зберігають знайому структуру англійського okazionalizmu (що полегшує розуміння для читача) і водночас створюють новий світоглядний контекст. Як наголошує Фаулер, okazionalizm у літературному тексті – це не лише мовний штамп, а й «носії колективної пам’яті та культурного коду» [24].

Окрему групу становлять okazionalni формули з високим рівнем символічної узагальненості, які функціонують як маркери спільного знання всередині тексту та впізнавані «сигнали» для читача. На відміну від ситуативних реплік, вони вибудовуються як повторювані конструкції з усталеною інтонаційною та ритмічною організацією, наприклад: “*There you are. I’ve been looking for you*” [35, p.109], “*To the people who look at the stars and wish*” [34, p.337]. Їхня формальна завершеність і афористичність сприяють тому, що вислови легко

запам'ятовуються, відтворюються в різних епізодах і поступово переходять із площини індивідуального мовлення персонажів у площину текстового «коду» світу.

У процесі розвитку наративу такі формули набувають функції смислових реперів: вони не лише підсумовують або підсилюють емоційно значущі моменти, а й актуалізують ключові концепти твору – долю та передвизначеність, вибір і відповідальність, внутрішню стійкість, а також зв'язок між персонажами як форму лояльності й належності. Таким чином, повторюваність цих оказіональних висловів забезпечує когезію тексту й підтримує відчуття цілісності символічного простору.

Важливою рисою сучасної мови в романі є її синтаксична простота та ритмічність. Авторка часто використовує короткі речення, еліптичні конструкції, фрагменти фраз, які передають спонтанність думки. Наприклад: “*I couldn't breathe. Couldn't think. Just – darkness*” [34, р. 198]. Такі конструкції створюють ефект психологічного реалізму: вони відтворюють процес внутрішнього мовлення героя. Ліч зазначає, що «синтаксичний розрив або фрагментація – це художній засіб для імітації свідомості в дії» [31].

Крім того, сучасна синтаксична гнучкість дає змогу Маас змінювати темп оповіді почергово. Короткі, уривчасті фрази у сценах боротьби змінюються довгими, розлогими описами у сценах роздумів, що створює “емоційне дихання” тексту. У результаті роман набуває кінематографічного ритму, який підсилює візуальність оповіді.

Використання сучасних мовних елементів має не лише стилістичну, але й когнітивну функцію. Короткі, динамічні речення, емоційно забарвлені слова і фразеологізми викликають сильнішу емоційну реакцію в читача. Як зазначає Стокуелл, «сприйняття художнього тексту ґрунтується на когнітивних схемах, знайомих читачеві; чим ближча мова до його власного досвіду, тим глибше емоційне занурення» [47].

Сучасні слова й вирази роблять героїв ближчими – вони звучать як друзі чи знайомі. Наприклад: “*I wasn't ready for this world. But I'd fight for it, anyway*” [35, р. 412]. Героїня говорить просто, але емоційно. Структура речення типова

для сучасної англійської – коротка, із розмовною часткою *anyway*, яка передає впертість і водночас розгубленість. Такі деталі створюють психологічний ефект автентичності, який є ключовим для популярного фентезі.

Мова Маас – це постійний діалог між старим і новим. Її герої можуть у межах однієї сцени переходити від урочистого тону до жартівливого або саркастичного. Ця зміна не лише стилістична, а й символічна: вона відображає зіткнення двох світів – людського і фейрійського. Наприклад: “*You bow to no one,*” *he said softly. “Then I’ll bow to myself,” I replie.* [34, р. 374]. Тут поєднано урочисту форму (*You bow to no one*) із сучасною, емансипованою відповіддю (*Then I’ll bow to myself*). Контраст демонструє незалежність героїні та водночас грає на міжмовному рівні – архаїзм зустрічається із сучасною іронією.

Крістал зазначає, що саме така “мовна гібридність” є характерною ознакою літератури XXI століття: «поєднання історичних пластів у мові дозволяє письменнику створити ефект одночасної дистанції та присутності» [16].

Отже, поєднання сучасної розмовної мови з урочистими, квазіархаїчними формами у прозі С. Дж. Маас створює ефект мовної багатошаровості, що працює одночасно на кількох рівнях. З одного боку, воно наближає персонажів до читача, формуючи відчуття психологічної автентичності та емоційної щирості; з іншого – підкреслює культурну й світоглядну відмінність фейрійського світу, надаючи йому історичної глибини та символічної ваги. Така мовна гібридність стає засобом художнього осмислення межі між людським і надприродним, традицією і сучасністю, владою і особистою свободою. У результаті мова в «*A Court of Thorns and Roses*» виконує не лише комунікативну чи стилістичну функцію, а постає ключовим інструментом конструювання смислів і репрезентації ідентичності персонажів у межах фентезійного світу.

### 2.3. Баланс між архаїзмами та сучасністю: вплив на читача

Однією з найхарактерніших особливостей стилю Сари Маас є її здатність поєднувати у межах одного художнього світу різні мовні пласти – архаїчний і сучасний. Цей баланс між стародавнім і сучасним мовленням не лише формує стилістичну своєрідність роману “*A Court of Thorns and Roses*”, але й виконує

важливу когнітивно-естетичну функцію: створює ефект “часової напруги”, у якій минуле і теперішнє співіснують у межах однієї художньої реальності.

Як зазначає Дж. Ліч, «мовна система художнього тексту відображає не лише історію мови, а й спробу автора віднайти рівновагу між традицією та сучасним сприйняттям» [31, ст. 52]. Ця рівновага у Маас досягається через поєднання архаїчних лексем, урочистих синтаксичних конструкцій і поетичної образності – з одного боку, та динамічних діалогів, сленгових виразів і психологічно точних фраз – з іншого. Результатом є гібридна, але гармонійна мовна система, у якій кожен стильовий рівень виконує окрему функцію.

Мовний баланс у романі Маас побудовано на постійному протиставленні: архаїчне – у світі фейрі, сучасне – у світі людей. Фейра, головна героїня, опиняється між цими двома системами й поступово засвоює мову магічного світу, не втрачаючи власного голосу.

У перших розділах її висловлювання відзначаються простотою, короткістю, прямолінійністю. Наприклад:

*“I don’t trust you. Not for a second”* [35, p. 77].

Така структура типова для сучасної розмовної англійської: еліптичні речення, дві незалежні частини, емоційний наголос. Але коли героїня потрапляє у двір фейрі, мова її оточення різко змінюється:

*“You should mind your tongue when you speak before the High Lord”* [35, p. 93].

У цій репліці відчувається архаїчна граматики: зворот *mind your tongue* є ідіоматичним і походить із середньоанглійської; форма *High Lord* нагадує феодалний титул, типовий для середньовічного лексикону. Таке зіставлення не випадкове – воно створює мовну межу між світами, яку героїня мусить подолати.

Як підкреслює Пітер Стокуелл баланс між різними регістрами у фентезі не є суто стилістичним явищем, а виступає когнітивним маркером: читач ідентифікує різні світи через їхню мову [47, ст. 141]. Таким чином, лінгвістична гетерогенність стає не недоліком, а навпаки – засобом побудови світобудови.

Архаїчні мовні елементи у романі мають переважно символічну функцію. Вони сигналізують читачеві про приналежність до “іншого”, чарівного світу, і

водночас створюють естетичну дистанцію. Ця дистанція необхідна, щоб зберегти атмосферу таємничості й величі, притаманну класичному фентезі.

У промовах Тамліна, Люсієна або Верховних Лордів часто трапляються архаїчні звороти:

*“You will obey the laws of this court”* [35, p. 156].

*“Do not tempt the wrath of the Cauldron”* [35, p. 182].

Синтаксис обох речень суворо нормативний, без еліпсисів чи скорочень; у них використано форму наказового способу (*obey, do not tempt*), що створює відчуття урочистості. Як зазначає Девід Крістал, «архаїзми у сучасному тексті виконують функцію імітації влади: вони відтворюють мовну дистанцію між персонажами та читачем, створюючи ілюзію історичної глибини» [16].

Маас не зловживає цим засобом: архаїзми з’являються переважно у ритуальних чи офіційних сценах – під час нарад, обрядів, судів, тобто у тих ситуаціях, де мова виконує роль соціального коду. В інших епізодах авторка свідомо переходить на сучасну англійську, щоб наблизити героїв до читача. Така стратегія забезпечує “дихання” тексту: він коливається між старовинним і живим, між віддаленим і знайомим.

Сучасні елементи мовлення – короткі фрази, інтенсифікатори, вигуки, саркастичні репліки – мають на меті викликати емоційний відгук читача. Це той рівень тексту, з яким аудиторія може себе ототожнити.

Коли Фейра реагує емоційно, її мова стає різкою й сучасною:

*“You’re insane.”*

*“So I’ve been told,” he said lazily* [35, p. 305].

Діалог побудований на обміні короткими фразами – типовий прийом кінематографічного письма. Така економія мови створює “ефект присутності”: читач ніби стає свідком живої сцени.

У сценах емоційного напруження сучасна лексика виконує терапевтичну функцію – вона “заземлює” оповідь. Коли після описів магічних битв і стародавніх проклять герої раптом говорять просто й прямо, читач отримує можливість відпочинку, розрядки. Це особливо важливо для фентезійних світів, де високий стиль може швидко втомити сучасного читача.

Таким чином, Маас досягає психолінгвістичного балансу: архаїчна мова викликає повагу і відсторонення, сучасна – співпереживання і довіру. Обидві потрібні, щоб зберегти емоційну рівновагу тексту.

Мовна гібридність – одна з найпомітніших рис стилю Маас. Вона дозволяє створювати у романі двошарову реальність: поверхневу (сюжетну, емоційну) і глибинну (міфопоетичну, символічну). Архаїчні конструкції слугують для підкреслення величі світу Прифії, тоді як сучасна лексика робить цей світ психологічно впізнаваним. Наприклад, коли Рісенд звертається до Фейри з урочистими словами: *“To the stars who listen—and the dreams that are answered”* [34, р. 434].

Така поетична структура з паралелізмом (*to the stars / to the dreams*) нагадує біблійні псалми. Але коли у тій самій сцені він додає: *“Don’t look so dramatic. It’s just a toast”* [34, р. 435], тим самим відбувається різкий перехід у сучасний регістр, який “розряджає” емоційне напруження і повертає діалог до реалістичної площини. Це типова для Маас стратегія – чергувати високе з буденним, поетичне з іронічним. Ефект контрасту між регістрами підсилює сприйняття кожного з них; завдяки чергуванню мовних шарів автор може керувати емоційним ритмом тексту [31, р. 103].

Баланс архаїзмів і сучасності у романі Маас має виразний психологічний і рецептивний ефект. Він формує особливий тип читацького досвіду, який можна охарактеризувати як “подвійне занурення”: одночасне сприйняття вигаданого світу як магічного й знайомого.

Коли читач зустрічає урочисту лексику на кшталт *High Lord, the Cauldron’s will* або *the ancient magic*, він сприймає текст як міфологічний. Але вже за кілька рядків може з’явитися репліка типу: *“You’re impossible,”* або *“I can’t deal with this right now,”* – і світ стає близьким, людським.

Психолінгвісти зазначають, що саме така зміна регістрів сприяє “когнітивному ефекту довіри”: читач сприймає навіть надприродні події як можливі, бо вони виражені мовою, знайомою з повсякденного досвіду [47]. Таким чином, Маас створює не просто казковий наратив, а психологічну модель сучасної людини у фантастичному світі.

Крім того, баланс мовних пластів забезпечує гендерну рівновагу у стилі. Архаїчна мова, традиційно асоційована з владою і патріархальністю, у Маас поєднується з сучасною мовою незалежності, іронії, самовираження. Через мову героїня здобуває голос, право на самотійність. Коли Фейра каже: “*Then I’ll bow to myself*” [34, р. 374], вона не лише порушує мовну норму, а й символічно відкидає старий порядок. Саме сучасна мова дозволяє їй висловити нову ідентичність.

З точки зору жанру, баланс між архаїчними й сучасними елементами у романі “*A Court of Thorns and Roses*” свідчить про трансформацію фентезі як літературного явища. Якщо традиційне фентезі (Толкін, Льюїс) тяжіло до стилізації під давньоанглійські тексти, то фентезі XXI століття орієнтоване на гібридність і діалог культур. Маас продовжує традицію “високого” епосу, але використовує мову XXI століття. Як зазначає Крістал, “мова сучасного фентезі – це компроміс між очікуваннями класичного жанру і потребами масового читача” [16]. Таким чином, мовний баланс у романі є не лише естетичним, але й жанровим індикатором: він демонструє зсув фентезі від міфологічного стилю до більш психологічного та діалогічного.

Отже, поєднання архаїчних і сучасних мовних структур у романі “*A Court of Thorns and Roses*” формує унікальний художній стиль, що базується на принципі рівноваги. Архаїзми виконують функцію піднесення, символізують традицію, владу і сакральність. Сучасна мова, навпаки, вводить у текст інтимність, гумор, щирість і психологічну правду.

Ці два мовні рівні не протистоять один одному, а співіснують у постійній динаміці. Архаїчне створює глибину, сучасне – рух; архаїчне викликає захоплення, сучасне – емпатію. У цьому балансі полягає сила оповіді Сари Маас і привабливість її стилю для сучасного читача.

Істинна сила художньої мови полягає у її багатоголосі – здатності говорити голосами різних епох і соціумів одночасно [24]. Саме це багатоголосся і створює фентезійний світ Маас, у якому стародавнє не віддаляє, а, навпаки, веде до розуміння сучасного.

Важливою складовою стилістичної організації роману “*A Court of Thorns and Roses*” є індивідуальні мовні стратегії персонажів, що формують багатоголосся тексту та забезпечують його психологічну глибину. Мова кожного героя у Маас не тільки передає інформацію, але й репрезентує його соціальний статус, досвід, внутрішній світ та культурну приналежність. Саме мовлення стає тим інструментом, через який читач сприймає та інтерпретує персонажів, а різниця між їх мовними стилями підкреслює ключову для роману опозицію між людським і фейрійним світами, між сучасністю та архаїкою.

Мовлення Фейри вирізняється найбільшою сучасністю. Її висловлювання емоційні, прямолінійні, часто іронічні, що відповідає рисам молодого людини ХХІ століття. Вона використовує короткі, емоційно насичені конструкції, характерні для живої розмовної мови: “*Are you kidding me?*” [35, p. 105], “*This is ridiculous*” [35, p. 166], “*Great. Just great*” [35, p. 142]. Її внутрішній монолог насичений сучасними колоквіалізмами, реактивними фразами, саркастичними ремарками. Такий стиль наближає читача до героїні, створюючи ефект інтимної оповіді, у якій думка виникає й вербалізується майже одночасно. За Стоквеллом, саме такі “когнітивно наближені” форми мовлення сприяють ототожненню читача з персонажем [47], і Фейра – один із найкращих прикладів цього у сучасному фентезі.

На противагу їй мова Тамліна має цілковито інший характер – формальніший, врівноважений і значно архаїчніший. Його висловлювання часто містять піднесені синтаксичні структури та лексеми, що нагадують традицію високого епічного стилю: “*You are in the presence of the High Lord*” [35, p. 94] або “*Never shall I harm you*” [35, p. 124]. Його мовлення тяжіє до інверсії, ритуальних формул і фіксованих виразів, які підкреслюють його статус Верховного Лорда. Така манера спілкування створює певну емоційну дистанцію між ним і Фейрою, а отже – і між ним та читачем. Фаулер підкреслює, що архаїзація мовлення персонажа автоматично підсилює дистанцію і формальність його образу [24], що у романі функціонує як художній засіб зображення різниці між людським та фейрійним.

Лусієн, на відміну від Тамліна, представляє проміжний стиль. Його мовлення поєднує елементи архаїчності, продиктовані ієрархічною структурою суспільства фейрі, і сучасні, гостро-іронічні висловлювання, які він використовує у невимушених ситуаціях. Саме він найчастіше вдається до жартівливих, частково сленгових реплік: *“Relax, it was just a question”* [35, р.141] або *“I’m surprised you survived out there with an attitude like that”* [35, р. 120]. Його мова більш соціально гнучка: Лусієн може говорити урочисто, коли цього вимагає ситуація, але так само легко переходить до сучасного розмовного стилю. Це підкреслює його складне становище у межах Двору та характеризує його як персонажа з високою адаптивністю. Змішаний стиль мовлення зазвичай свідчить про соціальну інтермедіальність та здатність персонажа перемикатися між ролями що відповідає ролі Лусієна у романі.

Рісенд вирізняється ще складнішою мовною манерою: його мовлення поєднує одночасно піднесеність та сучасну іронічність. У формальних контекстах він говорить майже поетично, використовуючи високу стилістику та архаїчну лексику: *“There are shadows older than your realm that whisper your name”* [34, р. 291]. Такий стиль створює ефект давнини, сили й загадковості. Однак у більш особистих моментів Рісенд раптово переходить на сучасний, сповнений іронії стиль: *“Oh, don’t look so surprised. Did you really think I wouldn’t notice?”* [34, р. 279]. Це поєднання формальності та гострого дотепу створює особливу харизматичність персонажа, роблячи його мовлення непередбачуваним і багаторівневим. Він використовує риторичні питання, двозначні формулювання, психологічні натяки, що формують образ інтелектуально гострого персонажа з контролем над ситуацією. Подібна змішаність реєстрів створює “ефект інтертекстуальної гри”, у якій мовець навмисно порушує стилістичні очікування читача [31].

Так само важливою є загальна мовна стратифікація різних Дворів, оскільки кожен із них характеризується специфічними мовними рисами, що відображають його культурні та світоглядні засади. Зокрема, мова Весняного двору вирізняється м’якістю, архаїчністю та схильністю до ритуалізованих формул і звернень, пов’язаних із природою й традицією, що простежується у використанні

сакральних назв, формальних привітань і підкреслено ввічливих конструкцій. Натомість мовлення представників Нічного двору є більш поетичним і метафоричним, з тяжінням до образних формул і повторюваних символічних висловів, однак у діалогах часто з'являються сучасні іронічні або розмовні елементи, які порушують урочистий тон і надають мовленню динамічності.

Така стилістична диференціація не лише індивідуалізує окремі регіони Пріфії, а й допомагає читачеві інтуїтивно відчутти багатовимірність світу та зрозуміти внутрішні політичні й культурні відмінності між Дворами. Детальніший аналіз мовних особливостей окремих Дворів, з опорою на конкретні текстові приклади, буде здійснено в наступному розділі дослідження.

Усі ці стилістичні стратегії виконують не лише функцію художнього змалювання характерів, але й забезпечують композиційну єдність роману. Мовна сучасність Фейри виглядає особливо контрастно на тлі архаїчної мови фейрі; мова Тамліна конструє його як фігуру авторитету; Лусієн за допомогою своєї дотепності знімає напругу; Рісенд завдяки багатошаровості мовлення створює атмосферу загадковості та багатозначності. У результаті читач сприймає персонажів не лише через дії, а передусім через мовлення, яке виступає засобом психологічної, соціальної та естетичної ідентифікації.

### РОЗДІЛ 3

## ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ФЕНТЕЗІЙНОГО СВІТУ СЕРІЇ РОМАНІВ САРИ МААС “A COURT OF THORN AND ROSES”

### 3.1. Лінгвосеміотична модель світобудови Прифії в романі Сарі Маас “*A Court of Thorns and Roses*”

У сучасній літературі проблема створення фантастичних світів стає складним питанням, яке включає аспекти лінгвістики, когнітивної поетики, наративної семантики та семіотики культури. Цей погляд на фентезійний твір розглядає його як більше, ніж просто історію з вигаданим хронотопом. Він також діє як семіотична екосистема, у якій кожен мовний компонент, від лексеми до дискурсивної стратегії, виконує функцію знака, передаючи культурно важливу інформацію. У романі Сарі Маас “*A Court of Thorns and Roses*” (ACOTAR) мова є основним інструментом, за допомогою якого створюється світ Прифії. Семіотична структура світу гарантує структурну цілісність твору та забезпечує емоційний і когнітивний інтерес читача.

Юрій Лотман запропонував ідею семіосфери як теоретичне підґрунтя для аналізу, згідно з якою будь-який культурний простір існує як єдність взаємодіючих знакових систем, які створюють його смисловий простір та правила інтерпретації [32]. Прифія, описана у романі Маас, відповідає цьому визначенню, оскільки вона містить мову, щоб виразити та організувати систему політичних, соціальних, моральних, магічних і територіальних кодів. Таким чином Маас створює лінгвопоетичний світ, у якому принцип світобудови базується на мовно-семіотичних маркерах, які відображають ідентичність відповідних спільнот, а не на географічних чи історичних категоріях.

Когнітивні методи лінгвістики доповнюють семіотичний підхід. Метафора стає важливим засобом онтологічного моделювання вигаданого світу, а не просто стилістичною прикрасою для фентезійного тексту. Звичайно, темрява в Нічному Дворі не означає відсутність світла, а символізує глибину розуму та

духовності. Весна в Весняному Дворі – це не просто сезон, а символ ілюзорної безпеки, забезпеченої магією та владою.

Додатковим теоретичним орієнтиром є міфопоетика як наукова галузь, що вивчає функціонування міфологічних структур у художніх текстах. Джозеф Кемпбелл у праці *The Hero with a Thousand Faces* (1949) зазначав, що сучасний автор фентезі рідко створює міф *ex nihilo* – він переосмислює архетипи, використовуючи їх як семіотичні ядра, що зберігають відлуння культурного досвіду різних епох. Маас слідує такій логіці, але унікальність її підходу полягає у мовному переформатуванні архетипів, що замість традиційної міфологічної поетики отримують індивідуально-авторські мовні коди (наприклад, “*High Lord*”, “*the Cauldron*”, “*the Mother*”, “*the Trials*”). Усе це формує архісемми влади, сакральності та випробування, що не перекладаються на реалістичні категорії без втрати значення.

З огляду на це, лінгвосеміотичний аналіз стає найбільш адекватним інструментом для вивчення світобудови Прифії, оскільки дозволяє простежити, як походження змісту відбувається не через наративну логіку, а через символічну мережу мовних одиниць, які не лише описують, а створюють реальність тексту. Тому у даному дослідженні мовні характеристики Дворів аналізуються не лише як стилістичні явища, а як повноцінні семіотичні системи.

Важливо також відзначити, що у романі спостерігається принцип поліфонічної мовної організації, у якій співіснують кілька мовних рівнів – людський, фейрійний, ритуально-магічний, адміністративно-владний та інтерсуб’єктивно-психологічний. Згідно з М. Бахтіним, наративна поліфонія передбачає наявність рівнозначних мовних свідомостей, що формують семантичну напругу тексту [6]. У Прифії така поліфонічність реалізується через диференціацію Дворів як мовних культур, де кожен Двір функціонує як окремий культурно-мовний код, відмінний від інших за лексичною матрицею, образною домінантою та прагматичною функцією.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що аналіз мовних структур Прифії необхідно здійснювати у площині семіотичної та когнітивної лінгвістики, оскільки мова в романі Маас є не відображенням, а механізмом конструювання

художньої реальності. Далі розгляд буде спрямований на аналіз семіотичних характеристик окремих Дворів з урахуванням їх лексико-стилістичної та символічної специфіки.

Одним із ключових аспектів ефективності мовної організації художнього тексту є її здатність впливати на сприйняття читача, формувати його емоційну реакцію, інтерпретаційні патерни та уявлення про світ, створений автором. У фентезійному дискурсі цей вплив посилюється через поєднання незвичних стилістичних рішень, символічних мовних конструкцій та елементів мовної магії, які моделюють закони вигаданого світу. З огляду на це вивчення читачів як реципієнтів є необхідним етапом, що дозволяє перевірити, наскільки авторські мовні засоби виконують задуману функцію. Для цього у межах дослідження було проведено опитування, результати якого дали змогу простежити, як саме аудиторія сприймає стилістичні та магічні елементи мовної організації серії Сари Дж. Маас *“A Court of Thorns and Roses”*.

У межах лінгвосеміотичної моделі Прифії першим аналізуємо Весняний Двір, оскільки саме з нього починається зовнішня та внутрішня подорож Фейри, яка перебуває не лише в ролі спостерігача, але і первинного інтерпретатора світу фейрі. Саме її суб'єктивне сприйняття формує перший шар семіотичної рамки, через який читач осмислює магічну географію.

**Двір Весни** (*Spring Court*) функціонує як знакова система природної циклічності, родючості та світлої сенсорики, що у романі моделюється через зорово-нюхово-тактильну лексичну домінанту. Природні образи є провідними мовними маркерами, а сенсорність – основною властивістю стильового оформлення описів і діалогів. Уперше потрапивши до Двору, Фейра зазначає:

*“The air smelled of jasmine and new rain, the hills rolling endlessly in green, as if spring had taken a deep breath and never exhaled”* [35, p. 91].

Цей фрагмент містить одразу кілька семіотичних сигналів:

1 аромат (smelled) – домінування нюхової образності дозволяє відчутти простір, а не лише описово;

2 вічність циклу (“never exhaled”) – метафора безкінечності підкреслює заморожений характер часу;

З зелена гама (“rolling endlessly in green”) – традиційний символ життя, але у контексті магічної стагнації.

Згідно з концепцією Лакоффа й Джонсона (1980), тут використано онтологічну метафору *spring = life space*, але у Маас вона отримує подвійний код: *утішний і загрозливий*. Така подвійність поступово проявляється через магічні ритуали та мовні формули влади, наприклад у вислові Тамліна:

*“Magic here answers to the land, and the land to me”* [35, p. 104].

Це вже владний ритуальний перформатив, де мовлення підтверджує суверенність та контроль.

На відміну від Двору Весни, мовний простір **Двору Ночі** (*Night Court*) у романі “*A Court of Thorns and Roses*” вибудовується навколо образів темряви та нічного часу, які не кодуються як негативні або загрозливі. Навпаки, темрява постає як нейтральний і навіть продуктивний концепт, пов’язаний із глибиною, тишею, прихованим знанням і потенціалом. Це простежується насамперед на рівні образної лексики та метафоричних означень, де ніч асоціюється не зі страхом, а з м’якістю, давністю та спокоєм.

Так, в одному з описів Двору Ночі – ніч характеризується через тактильні та візуальні образи: “*The night here was not darkness – it was velvet and starlight, something older than fear*” [34, ст 287]. Використання лексем *velvet* і *starlight* зміщує фокус із традиційної опозиції «світло – темрява» у бік сенсорного та емоційного сприйняття, тоді як конструкція *older than fear* підкреслює первинність і фундаментальність цього стану. Таким чином, темрява в межах Двору Ночі постає не як відсутність світла, а як самодостатній простір буття.

Подібна семантика підтримується і в мовленні правителя Двору Ночі – Рісенда, де ключові поняття влади та сили формулюються через відмову від страху як інструмента домінування: “*Power is not about the fear you sow – but the truth you hold*” [34, p. 303]. Тут лексема *truth* протиставляється *fear*, що свідчить про іншу модель владного дискурсу – не ритуально-залякувальну, а екзистенційно-ціннісну. Така мовна стратегія підкреслює ідею внутрішньої сили, самоконтролю й відповідальності, які стають ключовими рисами Двору Ночі.

У сукупності ці приклади демонструють, що мовлення Двору Ночі формується через повторювані образи, метафоричні конструкції та ціннісні протиставлення, які поступово закріплюють альтернативне розуміння темряви, влади й сили. Темрява в цьому контексті перестає бути маркером загрози й трансформується в семантичний простір потенційності, внутрішньої глибини та свободи. Саме завдяки таким мовним механізмам Двір Ночі постає як окрема семіотична зона в структурі Прифії, що контрастує з іншими Дворами не лише на сюжетному, а й на мовному рівні.

**Двір Осені** (*Autumn Court*) є найбільш амбівалентним у системі Прифії, оскільки поєднує естетичну красу природи тління з емоційною напругою, владною жорсткістю та прихованою небезпекою. Маас послідовно використовує образи вогню та диму, що створює ефект пам'яті про силу та травму: *“The scent of smoke clung to every breath, as if the air itself remembered fire”* [34, p. 351]. У термінах семіотики У. Еко [18] – це “код травматичного сліду”, де знак вогню не позначає дію, а пам'ять про дію. Інший приклад містить психолінгвістичний компонент загрози: *Beauty here was sharp – like gold edges ready to cut”* [34, p.355]. Отже, символи *ember, smoke, brittle gold, ash, crackling leaves* виконують функцію культурного маркера насильства та домінування.

Якщо Двори Весни, Ночі та Осені утворюють семіотичний трикутник пластичних, трансформаційних та емоційно напружених кодів, то наступні три Двори – Літа, Зими та Дня – у системі Прифії становлять три окремі модули влади, пізнання та екзистенційного самовизначення. Їхня семіотична природа стабільніша, чіткіше структурована та орієнтована не лише на символічне представлення, а й на ідеологічне моделювання соціальної поведінки. Саме тому вони формують другий порядок символічної організації світу Маас, у якому мова перестає бути лише дескриптивним засобом та перетворюється на систему культурно-когнітивних координат.

**Двір Літа** (*Summer Court*) характеризується мовною репрезентацією відкритості, руху та просторової свободи. У його описах і мовленні персонажів домінує лексика, пов'язана з водною стихією, світлом і динамікою, зокрема образи моря, хвиль, сонця, вітру та фізичного руху. Такі мовні елементи

формують відчуття простору без жорстких меж і сприяють сприйняттю Двору Літа як відкритого й емоційно експансивного середовища.

Мовний стиль Двору Літа є більш динамічним і менш ритуалізованим порівняно з мовою Двору Весни, для якої характерні пасторальність і формалізовані звернення, а також із мовленням Двору Осені, що вирізняється напруженістю та стриманістю. У репліках персонажів Двору Літа частіше простежуються прості синтаксичні конструкції, активні дієслівні форми та лексика, пов'язана з дією й рухом, що підкреслює загальну семантику свободи та творчої енергії.

Фейра описує атмосферу Двору Літа так: *“The sea wind tasted of salt and sunlight - wide, fearless, and impossibly alive”* [34, p. 402]. Словосполучення *“tasted of salt and sunlight”* демонструє змішування сенсорних каналів, що є ознакою перцептивної метафорики. У лінгвосеміотичній структурі Двору Літа домінує тематика руху та відкриття, що виявляється і у функціональних дієслівних формах (*to sail, to explore, to breathe, to dive*), і у просторій, “незажатій” синтаксичній мелодиці.

На відміну від Двору Весни, де природа символізує приховану небезпеку, у Дворі Літа вона стає ресурсом автономії та внутрішньої свободи, що тематично перегукується з теорією “просторової суб’єктності”, де простір формує ідентичність суб’єкта, здатного діяти поза окупаційними структурами [18].

Таким чином, Двір Літа у романі є символом вільної ідентичності, творчої самопрезентації та екзистенційної сміливості.

**Двір Зими** (*Winter Court*) є найбільш жорсткою та структурованою семіотичною формацією у всій Прифії, оскільки його мовна система побудована на характеристиках точності, економності, зримого контролю і нехудожності. Це повністю протилежна модель до Двору Літа, що тяжіє до відкритості та руху.

Лінгвістичний код Двору Зими базується на лексемах, пов'язаних із холодом, тишею, нерухомістю, кристалічністю та межами: *icebound, frost, stillness, silent peaks, frozen breath*. Фейра описує мовну атмосферу наступним чином: *“Every word here felt carved from ice – sharp, precise, leaving no room for warmth or doubt”* [34, p. 448]. Цей опис ілюструє кристалічну лінгвопоетику, де

слова функціонують як структурні одиниці смислу без імагологічних надбудов. Мова, побудована на чітких сигніфікативних межах, формує зону жорсткого інтерпретаційного режиму [18]. Саме така модель властива Двір Зимі мовлення не спонукає до діалогу, а встановлює межі.

**Двір Дня** (*Day Court*) у серії “*A Court of Thorns and Roses*” репрезентується через мовні образи світла, які пов’язані не стільки з фізичним освітленням, скільки з пізнанням, ясністю та істинністю. На відміну від Двору Весни, де світло має сенсорний і природний характер, і Двору Літа, де воно асоціюється з тілесністю та рухом, у Дворі Дня світло набуває абстрактнішого значення й функціонує як мовний маркер знання та усвідомлення.

Це простежується в описах, де лексема *light* поєднується з когнітивними дієсловами та іменниками, що апелюють до розуміння й істини: “*Light here was not brightness alone – it was knowledge made visible*” [34, p. 475]. У цьому фрагменті світло інтерпретується не як фізична характеристика простору, а як метафоричне втілення знання, що «стає видимим». Така мовна конструкція зміщує акцент із візуального сприйняття на інтелектуальне осмислення реальності.

Мовлення, пов’язане з Двором Дня, загалом тяжіє до пояснювальних, дефінітивних формул і лексики, що передає ясність, порядок і раціональність. У цьому контексті мова виконує функцію не приховування або містифікації, а навпаки – прояснення та структурування смислів. Завдяки цьому Двір Дня постає як простір, де істина не конструюється ритуально чи емоційно, а артикулюється через мовну прозорість і семантичну точність.

Проведений лінгвосеміотичний аналіз засвідчує, що система Дворів Прифії утворює повноцінну модель мовно сконструйованого всесвіту, у якому мова виступає не вторинним відображенням, а первинним структуротворчим чинником світобудови. Письменниця, створюючи кожен Двір, не просто описує ландшафт або політичну організацію, а закодує ідеологічні й екзистенційні принципи через особливий лексико-поетичний стиль, що дозволяє розглядати мову як ключову форму репрезентації влади, ідентичності та культурної пам’яті.

Виявлено, що кожен Двір формує власний семіотичний простір, або семіосферу у термінах Ю. Лотмана, яка має центральну символічну домінанту та закріплені мовні коди, що існують у взаємозв'язку з особливостями світогляду його мешканців. Двір Весни базується на сенсорній естетизації та ілюзії безпеки, Двір Ночі - на космологічній та екзистенційній символіці темряви як знання, Двір Осені - на амбівалентності краси та загрози, Двір Літа - на відкритій динаміці свободи й життєтворчості, Двір Зими - на дисциплінарній статичності та мовній мінімалістичності, Двір Дня – на сакралізованому світлі як когнітивній субстанції.

Таким чином, семіотичний простір *“A Court of Thorns and Roses”* структуровано не за територіальним принципом, а за принципом онтологічних режимів:

- життя (Spring)
- глибина (Night)
- тління (Autumn)
- рух (Summer)
- статичність (Winter)
- знання (Day)

Ці домінанти не протиставляються у класичній бінарній логіці, як це спостерігається в епічній традиції, - вони утворюють онтологічний спектр, наближений до моделі функціональних світів, описаної Ф. Аттебері (1992), де кожен простір є носієм певної форми буття, а не просто простором дії.

Важливо, що мова у романі Маас виконує перформативну функцію, оскільки слово не лише описує реальність, а створює її, наслідуючи ідею *“language as world-making”*. Магічні закляття, титули, імена, ритуальні формули та голосові накази мають статус онтологічних актів, що прямо впливають на матеріальність світу й соціально-політичну організацію.

Не менш вагомим є сприйняття мовної диференціації Дворів. Теоретичний аналіз у розділі 3.1 показав, що кожен Двір має специфічний мовний код, відображений у лексиці, метафориці, ритмі та образній системі. Для перевірки того, як описані в даному підрозділі мовні коди Дворів працюють у рецепції,

було проведено опитування читачів його результати дозволяють співвіднести теоретичні спостереження з реальним сприйняттям аудиторії та уточнити ефективність авторської стратегії диференціації (див. Додаток А). Результати опитування підтверджують, що читачі добре розрізняють ці відмінності. Значна частина респондентів визнає, що стилістичні маркери допомагають уявити кожен Двір як окрему культуру з власною історією, традиціями та емоційною атмосферою. Такий тип сприйняття демонструє, що читачі активно інтерпретують мовні елементи як частину світобудови, а отже авторська стратегія диференціації працює так, як передбачалося.

Усі шість Дворів співіснують у динамічній напрузі, але не в хаотичній, а компонентно-системній, відповідно до моделі семіотичного багатовимірного простору, де символи функціонують як структурні осі культурної навігації. З цього погляду Прифія є палімовірною (багатошаровою) конструкцією, де поверхневий сенсорний опис постійно відсилає до глибинного символічного змісту.

Роман Маас демонструє, що фентезійна мова здатна виконувати роль не лише художнього опису, а й когнітивної, світоглядної, політичної та сакральної системи. Це підтверджує правомірність вивчення мови фентезі не як частини стилістики, а як форми створення альтернативної реальності, що робить фентезі жанром не втечі, а моделювання й альтернативного пізнання.

### **3.2. Магічна мова та її функції в межах серії романів**

У художній моделі світу, створеного Сарою Маас у романі “*A Court of Thorns and Roses*”, магічна мова постає не додатковою прикрасою чи фоновою рисою жанру, а основоположним інструментом конструювання, регуляції та відтворення онтології фейрійного світу. На відміну від звичайного людського мовлення, що орієнтоване на комунікацію, опис реальності та обмін інформацією, магічна мова у Прифії виконує творчу, дієву та ритуальну функції. Вона не лише описує реальність, а безпосередньо впливає на неї, змінюючи світ відповідно до проголошеного слова. Таким чином, магічна мова виступає

засобом утвердження влади, формування ідентичності персонажів і ключовим елементом символічної організації фентезійного світу.

У літературознавчій перспективі такий підхід можна пов'язати з ідеями про магію слова, що простежуються у міфологічних, релігійних та фольклорних традиціях різних культур. У давньоєгипетській системі вірувань слово (*ху*) розглядалося як енергетичний акт, який здатен надавати буття та форму реальності. У християнському богослов'ї сформульовано тезу: *“Спочатку було Слово”*, що ототожнює слово з божественною творчою силою. У скандинавській традиції ім'я й слово мають сакральну функцію зв'язку між світом людей і світом богів. У фольклорі Британських островів існувало переконання, що *знання істинного імені = володіння силою над істотою*.

Маас вписує власну магічно-мовну систему у цей глибинний культурний архетип, але адаптує та переосмислює його відповідно до потреб сучасного фентезійного наративу, у якому важливу роль відіграють психологічна достовірність, міжособистісні стосунки та внутрішня трансформація героя. Саме тому магічна мова в її романі поєднує елементи архетипного (міфологічного), юридичного, ритуального (ініціаційного) та когнітивного вимірів.

Магічне слово у романі функціонує за принципом перформативності, що узгоджується з теорією мовленнєвих актів Дж. Л. Остіна. Остін підкреслює, що деякі висловлювання не лише описують реальність, а здійснюють дію в момент проголошення, якщо вимовлені у відповідних умовах і мають «правильний» статус (наприклад, *«обіцяю»*, *«клянусь»*, *«оголошую»*). У реальному житті такі формули змінюють соціальну ситуацію (обіцянка створює зобов'язання, присяга – відповідальність тощо). У світі Прифії цей принцип переноситься у сферу магічного: певні формули договору, присяги або клятви автоматично запускають обов'язкові наслідки, тобто створюють новий стан речей у самій тканині світу. Показовим є договір між Фейрою та Рісендом під Горою: після вербалізованої згоди Фейра бере на себе зобов'язання проводити визначений час у Нічному Дворі, а сама угода «закріплюється» фізичним знаком (магічним маркером на її тілі), який у тексті функціонує як матеріальне підтвердження юридичної сили сказаного. Саме тому *bargains* у романі мають не символічний характер: вони не

просто домовленості на рівні намірів, а мовні акти, які створюють обов'язок і забезпечуються магічним механізмом світу. Отже, мова діє не лише як засіб комунікації, а як інструмент встановлення правил і зобов'язань, через який реалізується влада та регулюються стосунки між персонажами.

Магічна мова у світі “*A Court of Thorns and Roses*” виконує роль не допоміжного інструмента, а первинного механізму формування буття, що вписує роман до традиції літератур, у яких слово є рівноцінним метафізичній субстанції. У межах Прифії матеріальний, політичний, соціальний, психологічний та сакральний рівні прив'язані до вербалізованої форми й не існують автономно. Усе, що має значення, повинно бути або назване, або проголошене, або ідентифіковане словом, що робить лексичну систему архітектурним фундаментом реальності, а не засобом її опису. Особливо виразним є сприйняття читачами стилістичного контрасту, притаманного серії: поєднання архаїчних, урочистих висловів із сучасною, розмовною мовою діалогів. Респонденти відзначають, що цей контраст не заважає читанню, а навпаки – створює ефект органічного переходу між різними рівнями реальності: людським і фейським, буденним і сакральним. Читачі також звертають увагу на те, що сучасна мова діалогів робить персонажів психологічно ближчими та «живими», тоді як архаїчні мовні структури сигналізують про велич, магічність або високий статус героїв. Таким чином, стилістична дуальність тексту виконує не лише естетичну, а й когнітивну функцію, допомагаючи читачеві орієнтуватися у складній багаторівневій світобудові.

Світ фейрі не є природним або біологічно зумовленим – він постає як магічно-лінгвальна конструкція, яка залишається стійкою лише за умови словоритуального підтвердження. Прифія існує тому, що існують її назви – Дворів, кордонів, договорів, титулів, зобов'язань, артефактів, родових ліній та магічних сил. Топоніміка, різноманітні титули, системи залять і навіть приватні звертання виконують роль закріплених вербальних структур, що гарантують континуальність світу. Таке мовне моделювання нагадує фольклорні космогонічні уявлення, у яких світ не був створений фізичним актом, а

проспіваний, промовлений, проголошений (кельтські *chanting creation myths*, шумерські *me*, біблійний *Logos*, скандинавські *galdr*).

У романі цей принцип відображається через ритуально-юридичну вагу будь-якого вербального акту. Той, хто володіє правом мовлення, володіє і правом визначати, накладати, зумовлювати, руйнувати й відновлювати. Слово стає законом, причому не в юридичному, а в онтологічному сенсі, тобто закон не як соціальний норматив, а як фундаментальна властивість реальності. Зміна слова дорівнює зміні стану речей. Тому ключові переміни, що впливають на долю героїв, не відбуваються спонтанно або інстинктивно – вони завжди супроводжуються проголошенням, яке підтверджує або відкриває доступ до іншого рівня існування.

Українським показовим у цьому сенсі є момент, коли Фейра вступає в зв'язки, що пов'язують її із магічними суб'єктами. Її згода, вимовлена вголос, стає перехідним актом, після якого неможливо повернутися у початкову позицію, оскільки мовлення перевизначає її статус. Таким чином, суб'єктивність персонажа у романі є не статичним психологічним конструктом, а мовним статусом, що може змінюватися залежно від вербальних актів. У цьому виявляється філософсько-герменевтична природа магічної мови, у якій суб'єкт, світ і доля утворюють єдину тріаду, розв'язувану через слово.

Для розуміння онтології Прифії важливо також усвідомити, що магія не існує окремо від мови. Вона не є потоком енергії, що хаотично циркулює простором, як у деяких інших фентезійних системах. Навпаки, у Маас магія завжди передається через мовлення, відтак не слово супроводжує магію, а магія потребує слова, щоби стати подією. Як і у давніх традиціях *binding spells*, магічна дія не може бути здійснена суто вольовим зусиллям; вона потребує вербальної реалізації, оскільки тільки звук, ритм мови і семантична конструкція замикають її форму. Тому фейрі не є всесильними істотами, що володіють безмежною енергією; їхня сила завжди опосередкована мовою.

Якщо магічне слово формує структуру світу, то ім'я у романі є категорією ще більшого рівня – сутнісним визначником буття, який не лише ідентифікує особу, а й закріплює її природу, походження, силу, соціальну роль і потенційну

долю. Ім'я в системі Прифії— це не знак для зручності, а онтологічна матриця, за якою визначається межа можливого та допустимого. З цієї причини ономастичний простір роману будується за принципом архетипної значущості, де кожне ім'я є водночас і символом, і ключем, і кодом доступу, і першоелементом магічної ідентичності.

У середньовічних та фольклорних традиціях ім'я часто розглядалось як нерозривна частина душі, і саме через знання справжнього імені можна було отримати владу над істотою. Цей принцип у різний спосіб зустрічається у кельтських легендах, міфах про фейрі, німецьких народних казках та сагах Скандинавії. Маас відтворює цю модель, але адаптує її до психологічного й емоційного виміру сучасної фентезійної прози: ім'я стає не лише інструментом контролю, а й маркером довіри, вразливості та дистанції між персонажами. Ситуації, у яких герої обирають розкрити своє ім'я, у романі набувають значення ритуалу взаємного доступу, у якому вербальне оголення дорівнює емоційному.

Емпіричне підтвердження наведених положень забезпечують дані читацького опитування, проведеного в межах дослідження. Воно фіксує, як аудиторія інтерпретує номінації, формули та клятви як смислотворчі одиниці художнього світу (див. Додаток А). Згідно проведеного опитування назви, імена, формули та клятви виконують у рецептивному досвіді роль не лише номінативних одиниць, але й семіотичних маркерів, які структурують світобудову та сприяють його візуалізації. Це доводить, що вербальні одиниці в романі набувають символічної ваги й беруть участь у формуванні цілісності вигаданого всесвіту. Окрім того, респонденти звертають увагу на соціокультурну функцію мови: її використання безпосередньо впливає на сприйняття ієрархії та владного статусу персонажів, адже саме право вимовляти певні формули або імена нерідко корелює зі становищем героя у внутрішній структурі світу. Таким чином, емпіричні дані узгоджуються з теоретичними положеннями попередніх розділів та підтверджують, що мовні засоби в серії *“A Court of Thorns and Roses”* відіграють ключову роль у формуванні рецептивного досвіду читача. Їхнє функціонування виходить за межі простого стилістичного оформлення, перетворюючи мову на центральний конструкт магічної реальності

та один із головних каналів впливу на інтерпретацію тексту. Це дозволяє стверджувати, що саме через мовну організацію читачі вибудовують уявлення про структуру світу, природу магії та соціальну динаміку персонажів.

У межах Прифії титули також мають магічно-юрисдикційний статус, оскільки вони визначають не просто політичне становище, а рівень влади, магічну компетенцію та ступінь легітимності. Так, титул *“High Lord”* не лише позначає правителя, але й закріплює право на вербальне володіння енергетичними потоками Двору. Це означає, що ім'я і титул у романі є суміжними дискурсами, але титул функціонує не як соціально-адміністративне поняття, а як магічне свідоцтво про доступ до глибинної сили територіальної семіосфери.

З огляду на це стає зрозумілим, чому Маас ніколи не використовує у романі випадкових, фонетично нейтральних або комічних імен. Більшість імен має фоносимволічний характер, у якому співзвучність передає образний та емоційний код. Наприклад, імена, у яких присутні звуки з домінантою *a, e, ай* часто позначають відкритість, імпульсивність, силу або ясність, тоді як імена з домінуванням *o, y, op, um* пов'язані зі стійкістю, тяжкістю, темрявою або владністю. Такі фонообрази не надмірно нав'язані читачу, але присутні на рівні підсвідомої естетичної рецепції, створюючи ефект природного співзвуччя між іменем і сутністю персонажа.

У романі підкреслюється, що право називати когось або щось – це окремий акт, який має значення рівне доступу до влади. Тому герої часто обирають мовчання або обхід імен, якщо не впевнені у власній безпеці або намірах співрозмовника. У таких контекстах мова постає як система контролю над світлом і темрявою, а ім'я як канал, через який суб'єкт стає доступним для впливу. Фактично, ім'я у творі – це паспорт, що дозволяє або забороняє контакт із зовнішніми силами.

Маас застосовує ономастику не лише на рівні персонажів, а й у топонімічних, артефактних і титульних позначеннях, у яких кожне поняття володіє міфологічно-функціональною навантаженістю. *Night Court, Spring Court, The Cauldron, The Wall, The Suriel, The Weaver* та інші назви не є випадковим

добором слів; вони виконують роль сигніфікаційних центрів, навколо яких вибудовується не лише сюжет, а й ментально-символічна географія світу. У такий спосіб назви у романі стають територіальними й онтологічними маркерами, а їхня вербальна форма є одночасно статусом, історією, міфом і законом.

Насамкінець, номінативний рівень магічної мови у романі демонструє, що слово визначає сутність, а сутність потребує слова, і між цими явищами немає ієрархії – лише взаємозумовленість. Саме тому ономастика в «*A Court of Thorns and Roses*» виконує не лише описову, а конститутивну функцію, що робить її одним із ключових механізмів міфотворення та психологічної ідентифікації персонажів.

### **3.3. Вербальні клятви та договори як елемент соціального та владного устрою Прифії**

Якщо імена у світі фейрі мають статус онтологічних ідентифікаторів, то клятви та договори є фундаментом правового й доленосного виміру світу. У Прифії право не ґрунтується на писаних кодексах, інституційних процедурах, судових структурах чи посередницьких органах, як це характерно для людської цивілізації. Єдиною нормою, яка має найвищу юридичну силу, є усно проголошена обітниця, що в романі наділена абсолютною і незворотною дієвістю. Тут Маас демонструє альтернативну модель права, у якій юридична легітимність дорівнює мовленнєвій дії, а договори та клятви виконують функцію незаперечних і вічних контрактів, незалежно від зовнішніх обставин, моральних мотивів або зміни внутрішнього стану персонажа.

У такий спосіб у Прифії функціонує архаїчна сакральна-контрактна система, близька до правових моделей ранніх суспільств, описаних М. Моссом і К. Леві-Строссом, де обіцянка мала духовно-онтологічну силу і сприймалася як непереможний зв'язок між світом людей і світом богів або духів. У Маас цей принцип набуває модернізованого художнього вигляду: клятва є зв'язком між мовцем і магією, і тому її неможливо скасувати без втручання сил, старіших за світ, або без жертви, співмірної з вагою обітниці. Саме тому магічні договори

стають однією з найсильніших форм контролю, яка не потребує ні сили, ні насильства, ні фізичного примусу, адже сама мова стає знаряддям надприродної влади.

У контексті роману “*A Court of Thorns and Roses*” клятва не є емоційною обіцянкою чи виявом етичної доброти; вона передбачає зміну статусу, долі та способу існування суб’єкта, тобто є інструментом метафізичного перетворення. Клятва, вимовлена вголос, стає невидимою силою, що запроваджує зобов’язання на рівні тіла, духу, пам’яті, часу та простору. Важливо, що вона не символічна, а буквальна, тому її дія не залежить від намірів мовця, зміни ставлення чи обставин; вона продовжує діяти, оскільки магія визнає лише сам факт проголошення, а не мотив.

Після аналізу структурної ролі номінацій і формульних висловів у світобудові доцільно уточнити, як читачі оцінюють саме магічний вимір мови як механізм дії та влади у межах тексту. З цією метою ми звертаємося до результатів опитування, які відображають рецептивну інтерпретацію клятв, договорів і ритуальних формул (див. Додаток А). Особлива увага читачів приділяється магічній мові – клятвам, договорам, ритуальним формулам та іменам, які відіграють ключову роль у побудові світу Прифії. Респонденти послідовно оцінюють їх як важливі елементи магічної системи, що мають «реальну» силу у межах тексту. Більшість респондентів обрала високі значення (4–5 балів) на запитання щодо важливості мови в системі магії, що свідчить про її сприйняття як не декоративного, а функціонального компонента. У відкритих відповідях читачі підкреслюють, що клятви та договори несуть емоційне та юридично-ритуальне навантаження: вони з’єднують персонажів, структурують їхні взаємини та слугують механізмом розгортання конфлікту.

Усі вербальні угоди в романі мають спільні риси, що дозволяє розглядати їх як систему магічної юрисдикції, типологічно близьку до міфічного контрактного права:

- клятва завжди ритуальна, тобто не може бути випадковою чи невимушеною;

- клятва має усну форму, а отже письмовий еквівалент не володіє тим самим рівнем сили;
- клятва стає законом для всіх учасників, включно з тим, хто її почув або прийняв;
- сила клятви не залежить від часу, оскільки вона концептуалізується як позачасове й невідкличне зобов'язання близьке до архетипу *eternal oath*;
- відмова або порушення клятви дорівнює катастрофі, бо не знищує обіцянку, а руйнує суб'єкта, що її дав.

Така система дозволяє зрозуміти, чому у світі Маас мова небезпечніша за зброю: зброя означає силу у просторі тепер, тоді як клятва діє завжди.

У романі Маас функцію магічного договору неодноразово пов'язано із життям або тілесністю персонажа, коли угода укладається не на рівні соціальних гарантій, а на рівні існування. Це робить клятву онтологічним відбитком, що сприймається не як домовленість, а як форма нового способу буття. Відтак, проголошення клятви можна розглядати як смерть однієї версії себе та народження іншої, що додає обітницям екзистенційної ваги.

Також важливо, що в системі Прифії клятва є не приватною, а космічно-регулятивною силою, оскільки її дія не локалізується у стосунках між персонажами, а вписується у структуру світу, діючи поза межами моралі, емоцій та виправдань. У цьому виявляється біосеміотична властивість магічної мови: слово не лише формує зовнішній світ, а змінює біологічний і психологічний стан персонажа, що робить клятву тотальною формою зв'язку, а не контрактом у людському розумінні.

Таким чином, магічні клятви та договори у романі Маас є фундаментальними вербальними актами, що виконують роль правової системи, морального кодексу та інструменту метафізичного контролю, водночас зберігаючи ознаки ритуалу переходу, емоційно-духовного випробування та інструменту світотворення.

Оскільки у світі Прифії магія не є стихійною, хаотичною або інтуїтивною силою, її застосування потребує вербального оформлення, яке виступає як

активатор, каналізатор і структурний шаблон дії. Закляття та мовні формули, що з'являються у романі *“A Court of Thorns and Roses”*, не функціонують як декоративний елемент або стилістичний маркер жанровості, а виконують конкретну технічну роль, перетворюючи магічний потенціал у видимий результат. У цьому розумінні магія у романі є мовно зумовлений процесом, де слово виконує функцію кодування, запуску і завершення надприродного процесу.

Характерною рисою магічних формул у романі є те, що вони не завжди подаються повністю, а інколи залишаються неозвученими або частково опущеними, що дозволяє авторці створити відчуття нерозкритого знання, потаємного тексту і ризикованої дії, яка не має бути надто доступною ні персонажам-спостерігачам, ні читачу. Така стратегія добре узгоджується з традицією стародавніх магічних систем, де знання формули не дорівнювало праву її вимовити, і де часткове знання могло бути небезпечнішим за незнання взагалі. Тому відсутність повних текстів у романі виконує функцію естетичної та семантичної недовомовленості, яка забезпечує містифікаційний ефект, водночас не спрощуючи магію до літературного трюку.

Незважаючи на обмежений обсяг реальних заклять у тексті, вербальні магічні формули вирізняються ритмічною, фонетичною та структурною організацією, що робить їх звуковою подією, а не лише значеннєвою операцією. Читач сприймає магію не тільки на рівні змісту, але й на рівні звукової уяви, що викликає ефект тілесного резонансу, схожого на реакцію на поетичний текст або молитву, де важливим є звучання, пауза, повтор, наголос, тембр і ритм.

Структурно магічні формули мають прагматичну спрямованість, що полягає у створенні прямого зв'язку між змістом висловлювання та результатом, без проміжних пояснювальних, опосередкованих або описових сегментів. Вони не коментують магію – вони є магією. Це відрізняє роман Маас від системи заклять у класичному високому фентезі Дж. Р. Р. Толкіна, де формули часто мають поетичний характер, тоді як у Маас такі формули частіше мають прикладний характер: вони працюють як слова-дії, що встановлюють правила,

активують магію або закріплюють угоду, а не лише створюють урочисту атмосферу.

Важливо також, що у рамках роману кожна магічна формула не лише викликає конкретну дію, але й закріплює наслідки для суб'єкта, що її промовляє. Тобто вербальний акт у світі Маас має зворотний вплив на того, хто його здійснює. Магія у *“A Court of Thorns and Roses”* не є нейтральним інструментом, а втручанням у структуру реальності, що потребує підстави, відповідальності та плати. Такий підхід перегукується з концепцією «збереження енергетичного балансу» у міфологічних системах, згідно з якою будь-яка зміна у світі повинна бути врівноваженою, що запобігає зловживанню або магічному хаосу.

У межах сюжету роману вербальні перетворення є знаряддям критичних сюжетних зсувів, де магічна мова стає мостом між подієвим планом і психосемантичним планом. Це означає, що дія магії ніколи не є суто зовнішньою: вона проникає у нутро персонажа, змінюючи його сприйняття, пам'ять, мотивацію чи навіть природу. Тому вербальні перетворення у романі можна розглядати як психолінгвістичний феномен, де слово не тільки впливає на світ, але й доповнює внутрішній психічний простір.

Магічні мовні формули у романі також мають ритуальний статус, що проявляється у необхідності виконання певних умов перед проголошенням. Це може включати наявність символічних предметів, фізичне чи просторове розташування, стан емоційної концентрації, ступінь влади або навіть тілесне сприйняття сили. Таким чином, вербальність ніколи не існує сама по собі, а вставлена у систему дії, символу та простору, утворюючи квадратну модель магії: *хто говорить – що говорить – де говорить – для чого говорить*.

Отже, система залять та мовних формул у світі *“A Court of Thorns and Roses”* підтверджує, що маємо справу не з поетизованою фікцією, а з ретельно продуманою магічно-лінгвістичною концепцією, у якій слово є інструментом перетворення, відповідальності, дії, наслідку і пам'яті. Це дає підстави стверджувати, що вербальні механізми у романі є частиною регламентованої магічної системи: вони задають умови, запускають дію та фіксують наслідок, а

не виконують суто символічну функцію. Саме тому вони стають ключовим елементом наративної динаміки та світотворчої логіки.

Однією з найвагоміших характеристик магічної мови у світі, змодельованому Сарою Маас, є її ритуальний статус, що визначає не лише сюжетну роль вербального акту, а й глибинну антропологічну логіку переходу між станами. На відміну від звичайного людського мовлення, яке здебільшого виконує функцію комунікації, опису або переконання, магічне мовлення у Прифії набуває значення акту ініціації, без якого перехід між онтологічними рівнями суб'єкта неможливий. У цьому сенсі Маас продовжує традицію ритуально-обрядових систем, де кожна зміна статусу – від звичайної людини до члена спільноти, від профанного до сакрального, від слабкого до сильного – передбачає акт символічного відділення, випробування і повторного включення. Проте, на відміну від антропологічних ритуалів, у романі ритуал не має колективного характеру; він стає індивідуальною екзистенційною подією, що вводить суб'єкта в інший рівень реальності не через соціальну санкцію, а через силу магічного слова.

Усі ключові трансформації в романі узгоджуються з принципом, що не лише підтвердження нової форми буття, але й доступ до неї вимагає вербального акту. Ідентичність не змінюється автоматично через переживання або фізичну дію; вона змінюється лише після того, як нова форма буття набуває мовної легітимізації. У цьому проявляється фундаментальна відмінність між психологічною, метафоричною та магічно-онтологічною зміною: у світі фейрі внутрішнє переживання не є остаточним, доки воно не закріплене словом. Висловлювання стає тим самим «містком», який переводить особу з внутрішнього наміру у новий статус існування.

Таке розуміння магічного ритуалу дозволяє говорити про те, що у романі Маас мова виконує функцію суб'єктотворення, тобто не просто описує особу чи стан, а формує їх. Це не є риторична метафора: у Прифії суб'єкт існує рівно настільки, наскільки він означений, названий, вписаний вербально у структуру реальності. Навіть спогади, травми чи духовні зміни тут не можуть повноцінно реалізуватися, доки вони не набудуть мовної форми, що корелює з концепцією

«мовної самоприсутності», згідно з якою особистість у творі формується не шляхом накопичення досвіду, а через його вербалізацію. У романі цей принцип змінено: особистість не лише формується через мовлення – вона магічно переписується ним.

Ритуалізоване мовлення також служить межовим маркером між людським та фейрійним досвідом, що посилює напругу між двома світами. Для людини слово належить сфері намірів, внутрішнього вираження, комунікативної необхідності, тоді як для фейрі слово є інструментом творення, формування обов'язків і перерозподілу влади. У цьому сенсі Фейра виступає перехідним персонажем, що вчиться існувати між цими модальностями, поступово переймаючи ритуально-вербальну модель буття, яка стає для неї не альтернативною, а єдиною можливою у світі, який вона приймає. Тому її поступова трансформація не може бути зведена до зовнішніх змін; вона насамперед полягає у мовній переорієнтації, у визнанні того, що світ фейрі вимагає від неї іншого способу говорити, а отже – іншого способу бути.

Окрім того, ритуальна природа магічної мови в серії пов'язана з контролем над тілом, оскільки вербальний акт у Прифії часто супроводжується матеріальним закріпленням і має відчутні наслідки для суб'єкта. Це підкреслює нерозривність зв'язку «слово → дія → тіло»: висловлювання не лише фіксує намір, а переводить його у зобов'язання, яке отримує тілесний або предметний маркер.

Найвиразніше це простежується в механізмі *bargains*, де проголошена угода набуває обов'язкової сили й закріплюється фізично: домовленість Фейри з Рісендом під Горою супроводжується магічним знаком на тілі, який функціонує як підтвердження чинності договору та інструмент примусу: *“We made a bargain... One week with me at the Night Court every month in exchange for my healing services after her first task. 'For the rest of her life,' he added casually, but his eyes were now upon Amarantha... The entirety of which was now covered in swirls and whorls of black ink. Even my fingers weren't spared, and a large eye was tattooed in the centre of my palm. It was feline, and its slitted pupil stared right back at me”* [34, p .302].

Отже, магічна мова в Прифії функціонує не лише як засіб комунікації чи стилістичний маркер, а як процедурний механізм, який може встановлювати правила, накладати обмеження та змінювати статус персонажа на рівні тілесного досвіду.

Таким чином, магічна ритуальність у романі Маас не існує у формі театральної-поетичної дії, як це часто трапляється у класичній фентезі, і не зводиться до символічного означника. Вона представлена як реалістична, системна і необхідна основа життя, що визначає не лише сюжет, але й саму структуру буття фейрі. Ідентичність у цьому світі не стабільна і не гарантована біологічним фактом; вона залежить від ритуально підтверджених вербальних актів, які є єдиним способом справжнього існування у межах магічної онтології.

Одним із найважливіших аспектів функціонування магічної мови у романі *“A Court of Thorns and Roses”* є те, що вона не має статусу універсально доступного інструмента, навіть у межах фейрійного суспільства. Магія не належить усім від народження і не є природним правом кожної істоти, яка мешкає у Прифії. Її вербальний прояв є привілейованою компетенцією, що належить лише тим, хто має онтологічну, соціальну, родову або статусну легітимацію для використання магічного слова. У цьому сенсі Маас створює світ, у якому мовна нерівність є фундаментом соціального порядку, а вміння володіти і застосовувати магічну мову є найвищою формою капіталу, співмірною з владою, силою та свободою.

На відміну від людського світу, де володіння мовою може бути результатом освіти, практики або прагнення, у Прифії компетентність у магічному мовленні не піддається тренуванню, оскільки її джерелом є внутрішня природа істоти, її походження та глибинна сутність. Знання магічної мови не може бути вивчене, запозичене чи викрадене – воно дане або недане, а отже, має ознаки онтологічної предикативності, тобто магічна мова залежить не від наміру, а від буттєвої структури суб'єкта. Це означає, що доступ до магічного мовлення зумовлений не інтелектом, а приналежністю до певного виду, касты, родової лінії або владної групи.

У такому контексті вербальна магія стає найпотужнішим соціальним маркером, який поділяє мешканців Прифії на тих, хто може володіти словом, і тих, хто може лише бути під владою слова. Отже, ієрархія у світі фейрі є мовною ієрархією, у якій право на вимову магічних формул визначає межу між суб'єктністю та об'єктністю, між тими, хто створює правила, і тими, для кого вони діють. На цьому рівні роман демонструє мовно-конституційний аспект влади, де не фізична сила, не військова перевага, не політичні маневри, а здатність говорити магічною мовою є першопричиною домінування.

Особливе становище в цій системі займають Верховні Лорди, адже їхній титул, як уже було зазначено у попередніх частинах, не обмежується політичними функціями, а є магічно-юрисдикційним статусом, який забезпечує повну або часткову монополію на використання магічної мови та магічних клятв. Їхнє мовлення є не просто більш сильним, ніж мовлення інших фейрі, – воно впливає на структуру світу системно, а не локально. Верховний Лорд не лише вимовляє магію – світ йому підкоряється не через особисту силу, а через легітимність голосу. У цьому сенсі магічна мова виступає вершиною владної тріади, у якій право говорити дорівнює праву визначати реальність.

Проте навіть серед фейрі, які володіють магією, існує ступенева диференціація мовних прав, що визначається силою, віком, приналежністю до Двору, родовими здібностями, характером магічної енергії та обсягом доступної сили. Деякі фейрі можуть вживати магічні слова лише на рівні особистого впливу, тоді як інші – лише щодо простору, а не щодо тіла або долі. Ця градація створює багаторівневу систему мовного контролю, у якій вербальна компетенція дорівнює ступеню доступу до реальності.

З огляду на це, магічна мова у романі є непрозорою системою влади, що за своєю природою виключає демократію мовлення. Тут неможливо досягнути права говорити магічною мовою шляхом тренування, амбіцій, освіти чи соціального підйому; мовна сила належить не тому, хто бажає, а тому, хто здатен бути носієм магічної природи. Це робить Прифію світом, у якому природне право передує моральному, а онтологія визначає політику, що є одним із ключових інтелектуальних напружень роману.

Таким чином, магічна мова виступає не лише інструментом світотворення, а й універсальною соціальною валютою, від якої залежить становище, гідність, свобода, автономія, суб'єктність і доля фейрі. У цій системі мовна компетенція є абсолютним еквівалентом влади, а доступ до неї визначає межі можливого для кожної істоти, що робить магічну мову не лише лінгвістичним, але й аксіологічним, політичним та етичним феноменом у художній моделі світу.

З огляду на те, що магічна мова у Прифії має здатність впливати не лише на матеріальність і сюжетні обставини, але й на внутрішній світ персонажа, доречно розглядати її також у площині психолінгвістичного впливу. Психолінгвістичний аналіз дозволяє виявити, що магія у романі функціонує не лише як зовнішній інструмент дії, а як вербально опосередкований стимул, що визначає переживання, самосприйняття, мотивацію, поведінкові реакції і систему емоційних координат персонажів. Таким чином, магічна мова здійснює непрямий, але незаперечний вплив на психіку суб'єкта, і цей вплив не є побічним ефектом, а цілеспрямованим результатом її застосування.

У традиційній психолінгвістиці слова можуть викликати емоції внаслідок асоціативних зв'язків, особистого досвіду, внутрішніх моделей сприйняття або соціальної пам'яті; у романі Маас ці механізми посилені магічною енергією, тому реакція персонажа є не когнітивно-опосередкованою, а безпосередньо тілесно-психічною. Іншими словами, магічне слово не потребує проміжного тлумачення; воно усуває інтерпретативну відстань і ініціює пряму дію на психіку, подібно до сугестивних технік гіпнозу або трансівих індокаційних формул, що використовуються у народній магії. У таких умовах вербальність не є мовним повідомленням – вона перетворюється на емоційно-нейронний стимул, який формує суб'єктивне буття без участі критичної свідомості.

Зокрема, у романі магічна мова впливає на афективну сферу персонажів, змінюючи емоційні стани не лише ситуативно, але й довгостроково, що свідчить про її нейропсихічну тривалість. Вплив може проявлятися у формі пригніченості, тривоги, сміливості, покірності, впевненості, поклику або відчуття обраності, повертаючи читача до концепції вербальної інтерналізації, описаної в когнітивній психології. У такому світі мова є не способом називання емоцій, а

механізмом їх активації, тому її роль у романі виходить за межі символічної або інформаційної функції, охоплюючи психофізіологічний, спадковий та емоційно-генетичний вимір.

Особливо показовим є те, що магічна мова впливає не лише на актуальні емоційні стани, але й на пам'ять, установку та ідентичність, що узгоджується з теоріями про вербальне конструювання особистісних схем. Якщо людська мова формує наративну ідентичність поступово, через тривалі смислові структури досвіду, то магічна мова у романі може перепрограмувати ідентичність миттєво, змінюючи не спогади, а ефект спогадів, не рішення, а передумови рішень, не уявлення про себе, а онтологічне ядро "я". У цьому сенсі Маас пропонує концепт "лінгвістичної метаморфізації", який є ближчим до транспсихічного впливу, ніж до емоційно-поведінкового.

Психолінгвістичний вимір магічної мови також полягає у пригнічуванні або розширенні когнітивної свободи, що проявляється у здатності персонажів або опиратися слову, або підпорядковуватися йому, залежно від їхнього внутрішнього потенціалу, особистісної сили й рівня ідентичнісної цілісності. Маас демонструє, що не всі персонажі реагують на магічне слово однаково: той, хто володіє сильним внутрішнім ядром, здатен не втратити себе під впливом чужого слова, навіть якщо не може нейтралізувати його дію. Це вводить у роман поняття мовної резистентності як психологічної зрілості, і таким чином переносить фокус із магічної могутності на структуру особистості.

Таким чином, магічна мова у романі виконує функції, що виходять далеко за межі художньої умовності. Вона формує не лише реальність і соціальні механізми, але й емоційно-когнітивний профіль кожного персонажа, стаючи найсильнішим інструментом впливу у світі, де тілесна сила, політична влада та стратегічна хитрість мають лише часткове значення. У цій системі слово стає лінгвопсихічним ядром, навколо якого формується повнота буття.

Магічна мова у "*A Court of Thorns and Roses*" виконує не лише світотворчу, соціально-ієрархічну та психолінгвістичну функції, а й виступає головним рушійним механізмом сюжетотворення, що дозволяє трактувати її як наративно-детонуючу силу, без якої розвиток історії був би неможливим або радикально

іншим. На відміну від багатьох фентезійних творів, де магія присутня як фон або елемент атмосферного оформлення, у Маас магія реалізується через слово, і саме мовлення стає тією точкою, де сюжет народжується, змінюється або завершується. Сюжетна динаміка не відділена від мовного виміру: кожна ключова подія постає наслідком вимовленого, обіцяного, названого, проклятого чи присягнутого.

Вже на початковому етапі роману мовленнєвий акт визначає долю головної героїні, адже її вступ у світ фейрі є наслідком умовного договору, укладеного між людиною та магічною силою. Вибір Фейри, який здається раціональним або етичним, виявляється мовно обумовленим, адже саме вербальне закріплення угоди робить її невідкличною і переводить персонажа у новий сюжетний простір. Це перший приклад того, як магічне мовлення постає рушійною подієвою точкою, а не просто контекстом навколо подій.

Подальші сюжетні повороти щоразу підсилюють цей принцип: будь-яка значуща зміна у романі пов'язана з мовною дією, яка стає або точкою розриву, або точкою продовження. Вимовлений закон, клятва, ім'я, прокляття чи магічна формула запускають сюжетні ланцюги, що набувають незворотності й визначають подальший темп розвитку наративу. Завдяки цьому Маас створює структуру, де мовний акт є еквівалентом події, а не її тлумаченням, що зближує роман з традицією перформативної філософії мови Дж. Остіна та Дж. Серля. Мовлення у романі не описує – воно виконує, і в цьому полягає його особлива сюжетна функція.

Такий підхід дозволяє розглядати магію як техніку управління сюжетом, у якій авторка відмовляється від випадковості, натомість замінюючи її мовною необхідністю. Тому читач, простежуючи розвиток подій, фактично простежує інтелектуальну історію проголошених слів, де кожна фраза містить потенційну вибухову силу, що здатна перетворити сюжетний простір. Наприклад, момент проголошення Фейрою клятви, пов'язаної з порятунком Тамліна, є не емоційним жестом, а сюжетним поворотом, що детермінує весь подальший конфлікт. Подібним чином, сцені укладення договору з Райсаном надано подвійну природу: вона має зовнішню виглядність угоди, але на глибинному рівні

зкладає фундамент майбутнього сюжету всієї серії, що засвідчує стратегічну роль магічної мови в довгостроковій сюжетній архітектурі.

Таким чином, магічна мова забезпечує високий коефіцієнт наративної керованості: сюжет не розгортається випадково або через обставини зовнішнього середовища, а запрограмований у висловленому слові, що уможливорює тлумачення магії як семіотичної моделі причинності. У такому середовищі персонаж не є автономним у своїх діях – його свобода обмежена або розширена не внутрішніми переконаннями, а наявністю мовного ресурсу. Це створює особливий екзистенційно-наративний тиск, за якого мовчання може бути єдиним способом зберегти свободу, тоді як вимовлене слово здатне позбавити її назавжди.

У такий спосіб Маас пропонує унікальний тип сюжетотворення, де мовлення не супроводжує дію, а є самою дією, причому дією радикально трансформувальною. Наративна енергія тексту зосереджена не у зображенні боротьби, шуканні чи втечі, а у лінгвістичній детонації, яка робить слово найнебезпечнішим і найпотужнішим засобом впливу на світ, долю та історію.

Розгляд магічної мови у романі *“A Court of Thorns and Roses”* переконує, що перед нами не поодинокий стилістичний прийом і не жанрова прикраса, а повноцінний і продуманий мовно-семіотичний механізм, який функціонує на рівні онтології світу, внутрішньої логіки сюжетотворення, психолінгвістичної дії, соціальних відносин, емоційної динаміки персонажів та культурно-ритуальної матриці. Маас створює такий тип магічного дискурсу, у якому слово не є відображенням реальності – слово її продукує, а тому не описує й не імітує магію, а є магією як дією, владою та наслідком.

Символічні та ритуальні механізми магічної мови у романі підтверджують, що у світі фейрі значення є вторинним щодо голосу, а семантика – вторинною щодо перформативності. Магія існує не тоді, коли її розуміють, а коли її вимовляють. Такий підхід переводить магічне мовлення у площину перформативно-антропологічної лінгвістики, де слово – це не знак, а інструмент перетворення реальності, пов’язаний із суб’єктністю мовця, його походженням, статусом, силою та допустимістю дії.

Усі розглянуті аспекти засвідчують, що магічна мова у Маас не є універсально доступним ресурсом, а становить ієрархічно структуровану систему, яка визначає соціальні, владні, юридичні, психологічні та екзистенційні відносини у світі Прифії. Право вимовляти магічні слова стає найвищою формою влади, що перевершує силу, зброю, майстерність чи політику, оскільки саме мова у фейрійній парадигмі є першоджерелом подій, а не їхнім супутником. Звідси впливає ключовий висновок: у Прифії існує мовно-центрична модель буття, де реальність є наслідком мовної дії, а ідентичність – наслідком ритуально-вербальної легітимації.

Також виявлено, що магічна мова в Маас одночасно функціонує на матеріальному, психологічному, емоційному, звуково-естетичному та ритуально-культурному рівнях, формуючи повноцінний міждисциплінарний феномен. Вона поєднує акти влади й трансформації, переживання та пам'ять, мовлення і тіло, що дозволяє трактувати її як комплексний метапростір, у якому зливаються семіотика, антропологія, психологія, міфопоетика та філософія дії. Саме тому Маас вдається створити унікальну художню модель магії, яка виглядає внутрішньо переконливою, логічно стійкою, емоційно впливовою та естетично самодостатньою.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що магічна мова у *“A Court of Thorns and Roses”* є каркасом і ядром фентезійної реальності, на якій тримається політична система, духовна культура, соціальна ієрархія, психологічна взаємодія та сюжетна архітектоніка. Її функціонування виводить роман Сари Маас за межі традиційного фентезійного мовлення та наближає його до літературної моделі магічного реалізму із елементами міфоцентризму та неоритуальної поетики, формуючи сучасний варіант магічно-лінгвістичної концепції світу, у якому мовлення – це доля, а слово – це дія.

## ВИСНОВКИ

У магістерській роботі здійснено комплексний аналіз мовних засобів творення фентезійного світу в серії романів Сари Дж. Маас *“A Court of Thorns and Roses”* та з’ясовано як ці засоби впливають на організацію художньої світобудови й рецептивний читацьке сприйняття. Встановлено, що мова у фентезійному дискурсі виконує не лише естетичну функцію, а й формує «правила» вигаданого світу, моделює його культурну й політичну структуру та керує читачевим зануренням у текст.

1. У межах теоретичного розділу фентезійний жанр означено як специфічний різновид художньої комунікації, який вибудовує альтернативну реальність через систему міфопоетичних, символічних та інтертекстуальних кодів. Узагальнення ключових мовних ознак фентезійного дискурсу дало змогу виокремити тенденцію до неологізації, семантичної насиченості назв і титулів, стилізацію під «високий» регістр, а також активне поєднання різних мовних пластів для маркування меж між буденним і сакральним. Окрему увагу приділено уточненню методологічних підходів, релевантних для аналізу фентезійного тексту, з опорою на інструментарій лінгвостилістики, когнітивної поетики та семіотики.

2. Аналіз текстового матеріалу дозволив схарактеризувати архаїчні мовні структури серії та визначити їхню функціональну роль у моделюванні магічної реальності. Архаїзовані елементи реалізуються через урочисті формули, ритуалізовані вислови, піднесену лексику й синтаксичні моделі, що формують ефект історичної тяглості, величі та сакральності. Такий мовний код виступає маркером влади й статусу, оскільки архаїчний регістр у світі Притіану переважно пов’язаний із ритуальними практиками, ієрархічними структурами та «офіційним» типом мовлення.

3. Поряд із цим увагу зосереджено на сучасних мовних елементах у романах, зокрема в діалогах, розмовних маркерах, емоційно забарвлених конструкціях і фразеологічних одиницях. Саме сучасний компонент мовлення забезпечує психологічну достовірність персонажів і сприяє їхньому зближенню

з читачем, створюючи ефект «живої» комунікації. У межах дослідження з'ясовано, що такі мовні засоби не порушують жанрової умовності, а виконують важливу прагматичну функцію, підтримуючи динаміку сюжету, інтимність переживань і читацьку емпатійну залученість.

4. Узагальнення стилістичної організації серії дало підстави визначити роль мовної гібридності у формуванні атмосфери та світобудови Притіану. Поєднання архаїчного й сучасного мовлення функціонує як стратегія переходу між різними рівнями реальності, зокрема між людським і фейським, приватним і політичним, буденним і сакральним. Таким чином, гібридний мовний код у романах Сари Маас постає як структурний принцип, що одночасно підсилює жанрову достовірність і полегшує читачеві «входження» у складну систему вигаданого світу.

5. Окремий блок аналізу присвячено мовній репрезентації Дворів та їхньому місцю в організації художнього простору. Кожен Двір характеризується власним мовним профілем, який проявляється в домінантній образності, типовій метафориці, символічній лексиці та характері номінацій. Така мовна диференціація виконує світобудівну функцію, дозволяючи сприймати окремі території як самостійні культурні утворення та підтримуючи політичну карту Притіану через систему маркерів ідентичності, відмінності та влади.

6. У межах аналізу магічної мови увагу зосереджено на символічній і ритуальній ролі клятв, договорів, назв, формул і заклинань у серії. «Словесна магія» у світі Притіану має перформативний характер: мовлення не лише описує явища, а й породжує наслідки, фіксує зобов'язання та запускає сюжетні трансформації. Клятви й договори формують ритуально-юридичну систему, що регулює механізми контролю, відповідальності та влади, тоді як номінації, титули й формульні вислови структурують магічний простір і підсилюють відчуття його «реальності» для читача.

Із залученням емпіричного матеріалу здійснено аналіз результатів опитування читачів і їх зіставлення з теоретичними положеннями та текстовими спостереженнями. Читацькі оцінки засвідчують сприйняття мови серії як виразної, атмосферної й емоційно насиченої, а стилістичну дуальність ,як

чинник, що полегшує занурення та робить персонажів психологічно ближчими. У цьому контексті магічна мова осмислюється читачами як реальний механізм сили, а мовна диференціація Дворів — як засіб культурного й політичного структурування світу. Отримані емпіричні дані узгоджуються з результатами текстового аналізу та підтверджують центральну роль мовних засобів у конструюванні магічної реальності серії *“A Court of Thorns and Roses”*.

Отже, мовна організація серії романів Сари Маас постає як системна й функціонально вмотивована: архаїчні моделі забезпечують сакральність і «епічність», сучасні елементи підтримують емоційність і психологічну достовірність, а магічна мова формує нормативність ієрархії та сюжетну причинність. Отримані результати розширюють уявлення про мовні механізми фентезійного дискурсу та можуть бути використані в подальших дослідженнях стилістики художнього тексту й світобудівних моделей. Перспективи подальших досліджень ми вбачаємо у розширенні корпусу матеріалу (зокрема інших романів авторки та напряму *romantasy*), у порівняльному аналізі перекладних версій і поглибленому дослідженні неологізмів та формул магічного дискурсу в когнітивному й прагматичному вимірах.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної девіатології. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І.Франка, 2000. 236 с.
2. Кочерган М. П. Загальне мовознавство: Підручник. Київ : Академія, 2003. 463 с.
3. Мацько Л. Лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту. *Культура слова*. 2011. Вип. 75. С. 56–66.
4. Attebery B. *Strategies of fantasy*. Bloomington : Indiana University Press, 1992. 152 p.
5. Austin J. L. *How to do things with words*. New York, NY : Oxford University Press, 1965. 166 p.
6. Bakhtin M. M. *The dialogic imagination: Four essays*. Austin : University of Texas Press. 444 p.
7. Barthes R. *Image-Music-Text*. Fontana Press, 1993. 224 p.
8. Bloom H. *Bloom's modern critical views*. Chelsea House Publications, 2007.
9. *Blooming English: Observations on the roots, cultivation and hybrids of the English language*. Sydney : ABC Books, 2002. 259 p.
10. Broe D. *Birth of the Binge: Serial TV and the End of Leisure*. Wayne State University Press, 2019. 312 p.
11. Brooke-Rose C. A rhetoric of the unreal. studies in narrative and structure, especially of the fantastic. *Poetics today*. 1982. Vol. 3, no. 2. P. 186.  
URL: <https://doi.org/10.2307/1772074> (date of access: 15.12.2025).
12. Butler K. Kristeva, Intertextuality, and Re-imagining “The Mad Woman in the Attic”. *Studies in the Literary Imagination*. 2014. Vol. 47, no. 1. P. 129–147.  
URL: <https://doi.org/10.1353/sli.2014.0000> (date of access: 14.12.2025).
13. Cabrito M. B. Neologisms in Suzanne Collins’ Science Fiction Trilogy, The Hunger Games. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*. 2021. Vol. 14, no. 1. P. 475–479.
14. Clute/Grant. *Encyclopedia of Fantasy* Pb Bclub. Little, Brown Book Group Limited, 1999.

- 15.Creeber G. 'Taking our personal lives seriously': intimacy, continuity and memory in the television drama serial. *Media, Culture & Society*. 2001. Vol. 23, no. 4. P. 439–455. URL: <https://doi.org/10.1177/016344301023004002> (date of access: 14.12.2025).
- 16.Crystal D. Cambridge Encyclopedia of the English Language. Cambridge University Press, 2018.
- 17.Crystal D. Stories of English. Penguin Books, Limited, 2005.
- 18.Eco U. Semiotics and the philosophy of language. London : Macmillan, 1984. 242 p.
- 19.Éliade M. Myth and reality. New York : Harper & Row, 1975. 212 p.
- 20.Eugene F. S. Is there a text in this class?: The authority of interpretive communities. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1980. 394 p.
- 21.Farmer L. S. J. Feminist Science Fiction, Fantasy, & Utopia. *Reference Reviews*. 2018. Vol. 32, no. 2. P. 14–15. URL: <https://doi.org/10.1108/rr-01-2018-0004> (date of access: 14.12.2025).
- 22.Flint V. I. J. Rise of Magic in Early Medieval Europe. Princeton University Press, 2020. 472 p.
- 23.Forster J. Life of Charles Dickens. University of Cambridge ESOL Examinations, 2011. 426 p.
- 24.Fowler R. Linguistic criticism. Oxford : Oxford University Press, 1986. 190 p.
- 25.Gavins J. Text World Theory. Edinburgh University Press, 2007. URL: <https://doi.org/10.1515/9780748629909> (date of access: 14.12.2025).
- 26.Guin U. K. L. Steering the Craft. Tandem Library, 1998.
- 27.Hayward J. Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera. University Press of Kentucky, 2021. 232 p.
- 28.Herman D. Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative (Frontiers of Narrative). University of Nebraska Press, 2004. 496 p.
- 29.Jackson R. Fantasy: The Literature of Subversion. Taylor & Francis Group, 2008.
- 30.Karimova G. FANTASY AS A ONE OF THE MOST ESSENTIAL GENRE OF ENGLISH LITERATURE, MOSTLY IN WORKS OF TOLKIEN. *MODERN*

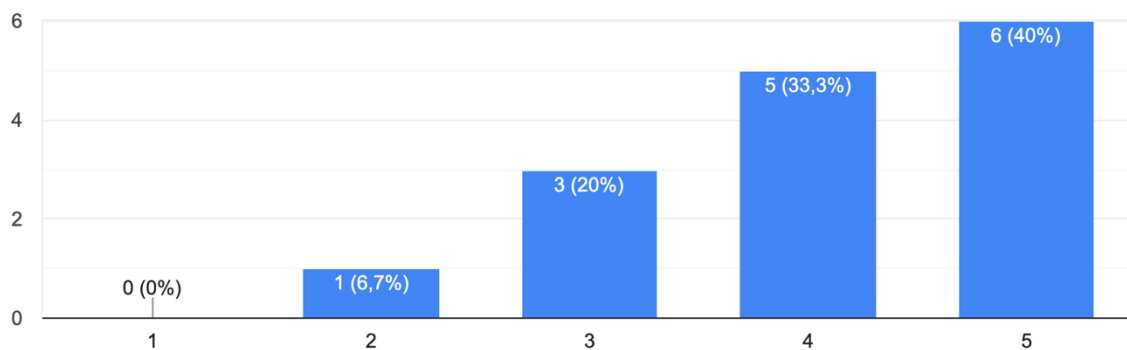
- SCIENCE AND RESEARCH*. 2024. Vol. 3, no. 1. P. 58–68.  
URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10467184> (date of access: 14.12.2025).
31. Leech G. *Language in Literature: Style and Foregrounding*. Taylor & Francis Group, 2014.
32. Lotman I. M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Indiana University Press, 1991. 300 p.
33. Luomala K., Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. *The Journal of American Folklore*. 1950. Vol. 63, no. 247. P. 121.  
URL: <https://doi.org/10.2307/537371> (date of access: 14.12.2025).
34. Maas S. J. *Court of Mist and Fury*. New York City, USA : Bloomsbury Publishing, 2020. 656 p.
35. Maas S. J. *Court of Thorns and Roses*. London, UK : Bloomsbury Publishing, 2020. 432 p.
36. Maas S. J. *Court of Wings and Ruin*. New York City, USA : Bloomsbury, 2020. 720 p.
37. Mendlesohn F., Levy M. *Children's Fantasy Literature: An Introduction*. Cambridge University Press, 2016.
38. Mendlesohn F. *Rhetorics of Fantasy*. Wesleyan, 2013. 329 p.
39. *Metaphors we live by* / ed. by J. M. 1949. Chicago : University of Chicago Press, 2003. 276 p.
40. Ozick C. *Critics, Monsters, Fanatics, and Other Literary Essays*. Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2016. 224 p.
41. Oziewicz M. *One Earth, One People: The Mythopoeic Fantasy Series of Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'engle, Orson Scott Card (Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy)*. McFarland & Company, 2008. 256 p.
42. Roberts A. *History of Science Fiction*. Palgrave Macmillan Limited, 2005.
43. Sanderson B. What Are Sanderson's Laws Of Magic?. *Brandon Sanderson*.  
URL: <https://faq.brandonsanderson.com/knowledge-base/what-are-sandersons-laws-of-magic/> (date of access: 14.12.2025).
44. Schweitze D. *Speaking of the Fantastic*. Wildside Press, LLC, 2002.

45. Shippey T. J. R. R. Tolkien: Author of the Century. Houghton Mifflin Harcourt Trade & Reference Publishers, 2014.
46. Stableford B. Historical dictionary of fantasy literature. Lanham, MD : Scarecrow Press, 2005. 520 p.
47. Stockwell P. Cognitive Poetics: An Introduction. Taylor & Francis Group, 2005. 208 p.
48. Tambiah S. J. Magic, science, religion, and the scope of rationality. Cambridge : Cambridge University Press, 1990. 187 p.
49. The Encyclopedia of Fantasy / ed. by C. J. 1940-, G. J. 1949-. New York : St. Martin's Griffin, 1999.
50. Tolkien J. R. R. Tolkien Reader. Ballantine Books, 1972.
51. Turner M. Literary Mind. Oxford University Press, 1996.
52. Ward K. L. Translating Neologisms in A Game of Thrones. *Katie L Ward*. URL: <https://katielouiseward.co.uk/articles/translation/translating-neologisms-game-of-thrones/> (date of access: 14.12.2025).

## ДОДАТОК

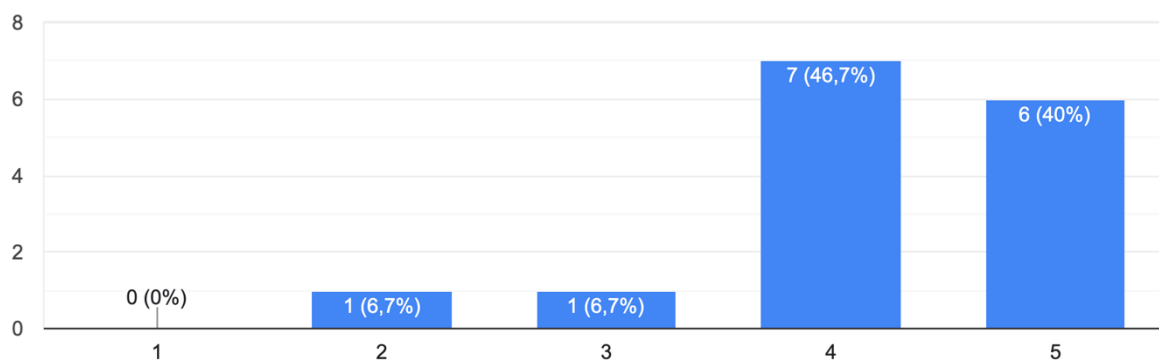
Опис мови Дворів (Spring, Night, Autumn тощо) створює відчуття, ніби це різні культури з власним стилем мовлення.

15 відповідей



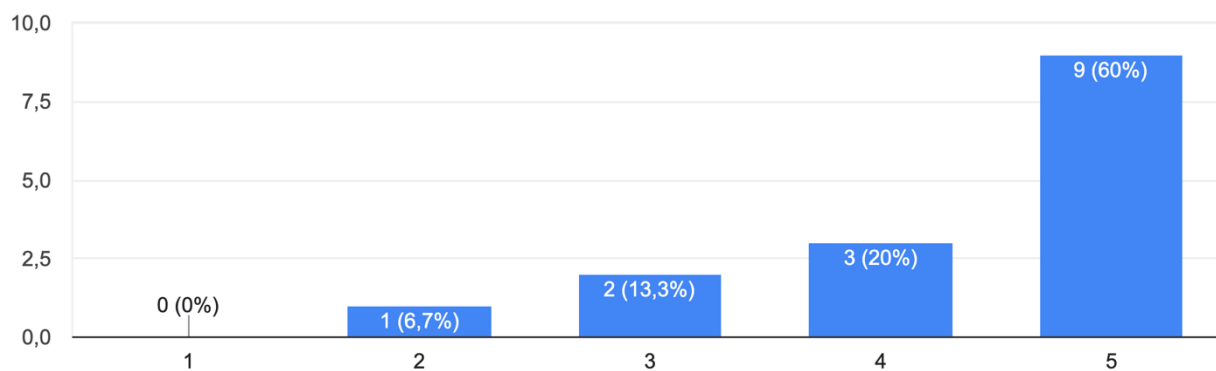
Я відчуваю різницю між "урочистою" / більш архаїчною мовою та сучасними, розмовними діалогами.

15 відповідей



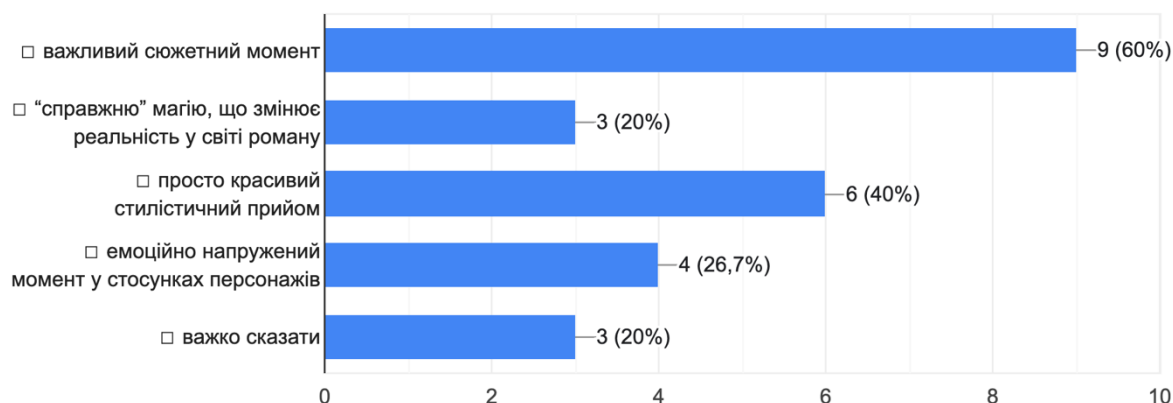
Ця стилістична зміна (між архаїчним і сучасним) допомагає мені краще зануритися у світ Прифії

15 відповідей



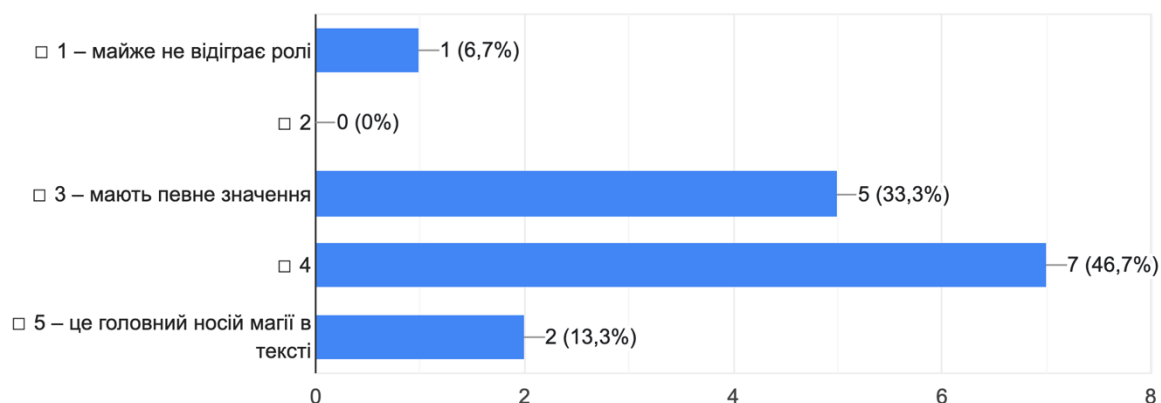
Коли в романі з'являються клятви, договори, магичні формули, я сприймаю їх як...

15 відповідей



Наскільки, на вашу думку, мова (словесні формули, клятви, імена) є важливою складовою магії у романі?

15 відповідей



Як ви сприймаєте магичні клятви в романі (наприклад, договори, обітниці)?

15 відповідей

